

# ДЕТИЊСТВО CHILDHOOD

Часопис о књижевности за децу  
Година XLVIII, бр. 2,  
лето 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.zmajevdecjeigre.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  
шекшиова на енглеском језику

Преводилачка агенција  
AD INFINITUM, Нови Сад

## Ликовно решење корица

Ана Чобрда

## Графичка уредница

Весна Карајовић

## Прелом

НЕО KONS, Нови Сад

## Штампа

ЗАСК, Петроварадин

Часопис излази тромесечно

Цена овог броја: 500,00 динара

Рачун Змајевих дејих игара:  
340-11006551-47

# САДРЖАЈ

## ЧИНИ И ПАУЧИНА – ЕЛЕМЕНТИ ГОТСКОГ У БАЈЦИ И ФАНТАСТИЦИ

**Анкица М. ВУЧКОВИЋ**, *Бојим се људи од једне жетве*  
– Културолошки аспекти *Дине Френка Херберта*..... 5

**Драгољуб Ж. ПЕРИЋ**, Стратегије концептуализације  
демонских ентитета у савременом српском хорор роману  
за децу (Александра Јовановић, *Црна ишчица*, 2020.  
и Милка Кнежевић Ивашковић, *Таракан*, 2021)..... 22

**Јованка Д. ДЕНКОВА**, Светлината и темнината во романот  
*Светлината на Сајурната* од Кристина Димовска ..... 34

**Сашо Т. ОГНЕНОВСКИ**, Дистопијски контекст македонских  
ауторских бајки..... 43

## ЧИНИ И КЛЕТВЕ У САВРЕМЕНОЈ ФАНТАСТИЦИ

**Kristina S. SLUNJSKI**, *Bajkovitost Kaktus bajki*  
*Sunčane Škrinjarić i Šestinskog kišobrana Nade Iveljić*..... 49

**Mirzana I. PAŠIĆ KODRIĆ**, *Književna animalistika*  
u bajkovitim pripovijetkama *Ahmeta Hromadžića*..... 59

**Јелена Г. СПАСИЋ**, Плишана играчка као транзициони објекат  
у бајци *Божична играчка* Ц. К. Роулинг ..... 71

**Љубица Д. ВЕСИЋ**, Магијске речи и називи  
за фантастична бића у романима о Харију Потеру ..... 81

**Јелена С. КАЛАЈЦИЈА**, Вријеме као (међу)простор  
у фантастичним романима *Момо* Михаела Ендеа  
и *Кућа времена* Јелене Којовић Тепић ..... 92

## ЗМАЈЕВИ И ЈУНАЦИ НА СЦЕНИ

**Ивана С. ИГЊАТОВ ПОПОВИЋ**, Мотив *Пејелује*  
у истоименој драми Михаила Сретеновића..... 105

**Мaja S. VERDONIK**, *Fantastična priča u lutkarskom kazalištu*  
– *Primjeri lutkarskih uprizorenja fantastičnih priča*  
u Gradskom kazalištu lutaka *Rijeka*..... 116

**Милена С. ЗОРИЋ**, Трансформација фразеологизама  
у драмским бајкама Александра Поповића  
и њена стилска функција ..... 124

**Милутин Б. ЂУРИЧКОВИЋ**, Бајковито и драмско  
у *Бајци о јарцу* Самуила Маршака ..... 135

### **CROSSOVER ДРАМСКЕ БАЈКЕ**

**Лола Д. СТОЈАНОВИЋ**, Преобликовање бајке  
у драми *Брод за лутке* Милене Марковић ..... 147

**Јелена П. ВЕЉКОВИЋ МЕКИЋ**, Сценске бајке Жељка Хубача ..... 159

### **НОВА ИСТРАЖИВАЊА**

**Миливоје В. МЛАЂЕНОВИЋ** и **Слободан Љ. САЏАКОВ**,  
Гротеска као естетичка категорија у српској драми за децу ..... 170

### **ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ**

**Александра М. ЧВОРОВИЋ**, „Совица” – Награда за најбољу  
необјављену књигу за децу у 2021. години (Сања Клисарић:  
*Шушуова чудесна авантюра*, Завод за уџбенике и наставна  
средства, Источно Ново Сарајево, 2021) ..... 180

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

---

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

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

Тромесечно

ISSN 0350–5286

COBISS.SR–ID 9948418

---

# УРЕЂИВАЧКИ ОДБОР

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

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

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

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

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

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

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

Dr Vanessa Joosen  
Universiteit Antwerpen, België

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

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

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

Dr Weronika Kostecka, adiunkt  
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

Др Наташа Анђелковић, научни сарадник  
Завод за унапређивање образовања и васпитања

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

Др Лидија Делић, научна саветница  
Институт за књижевност и уметност, Београд

Проф. др Сунчица Денић  
Педагошки факултет у Врању, Универзитет  
у Нишу

Проф. др Зоран Ђерић  
Академија умјетности у Бањој Луци,  
Република Српска

Prof. dr. sc. Diana Zalar  
Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu,  
Republika Hrvatska

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

Др Бојан Јовић, научни саветник  
Институт за књижевност и уметност, Београд

Доц. др Милош Јоцић  
Филозофски факултет Универзитета  
у Новом Саду

Проф. др Данијела Костадиновић  
Филозофски факултет Универзитета у Нишу

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

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

Проф. др Марина Миливојевић Мађарев  
Академија драмских уметности, Нови Сад

Проф. др Бојана Милосављевић  
Учитељски факултет Универзитета у Београду

Проф. др Зоран Пауновић  
Филозофски факултет Универзитета  
у Новом Саду

Проф. др Данијела Петковић  
Филозофски факултет Универзитета у Нишу

Проф. др Предраг Петровић  
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Доц. др Надија Реброња  
Државни универзитет у Новом Пазару

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

Prof. dr. sc. Dubravka Težak  
Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu,  
Republika Hrvatska

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

Проф. др Валентина Хамовић  
Учитељски факултет Универзитета у Београду

Проф. др Илијана Чутура  
Факултет педагошких наука, Јагодина,  
Универзитет у Крагујевцу

# ЧИНИ И ПАУЧИНА – ЕЛЕМЕНТИ ГОТСКОГ У БАЈЦИ И ФАНТАСТИЦИ

Анкица М. ВУЧКОВИЋ\*  
Педагошки факултет  
Сомбор  
Република Србија

Прегледни научни рад  
UDC 821.111.09 Herbert F.  
Примљено: 2. 2. 2022.  
Прихваћено: 12. 4. 2022.

## БОЈИМ СЕ ЉУДИ ОД ЈЕДНЕ ЖЕТВЕ<sup>1</sup> – КУЛТУРОЛОШКИ АСПЕКТИ ДИНЕ ФРЕНКА ХЕРБЕРТА

**САЖЕТАК:** *Дина* Френка Херберта једно је од магистралних дела научнофантастичне књижевности. Херберт је, кроз наглашеност пројекције нашег примарног света у стварност књиге чија се радња дешава у далекој будућности, желео да истражи потенцијалне правце друштвеног и природног развоја света какав смо познавали у XX веку на планети Земљи. У своја разматрања укључио је питања екологије, религије, политике, економије, феминизма, лингвистике итд. У правој романескној форми, динамичне наративне и узбудљиве догађајности, аутор је успео да успостави расправу о искушењима која стоје пред човечанством. Нарочито занимљива јесте чињеница да је књига објављена 1965. године, дакле у времену када већина питања којима се она цивилизацијски бави још нису била постављена (нпр. други талас феминизма постаће актуелан пола деценије касније, а право занимање за екологију било је тек у најави). Овај рад ће се бавити односом примарног и секундарног света у роману *Дина*, те покушати да покаже колико су феномени којима се аутор занима у првој књизи серијала актуелни у садашњем времену.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** научна фантастика, суперхероји, хиперсвесност, *Дина*

### Увод: научна фантастика као културни артефакт

*Дина* (1965) Френка Херберта (Franklin Patrick Herbert) магистрално је дело светске научнофантастичне књижевности, па ипак, та књига није довољно позната у нашој култури. Хипо-

\* ankica@ptt.rs

<sup>1</sup> Наслов је комбинација сентенце Томе Аквинског: „Бојим се човека од једне књиге” и реченице коју у самртној визији Кајнсу казује отац: „Аракис је планета од једне жетве” (Herbert 2021: 371). Смисао те опаске јесте да су се владајуће класе у различитим периодима издржавале тако што су целокупан живот на планети безочно подредиле искључиво жетви зачина зарад екстрапрофита. То је практично уништило и природну и друштвену заједницу.

тетичка анкета би, вероватно, показала да већина рецепијената у Србији филм *Дина* редитеља Денија Вилнева (Denis Villeneuve) из 2021. доживљава као римејк „оригинала“ који је 1984. снимio Дејвид Линч (David Keith Lynch), пошто за Хербертову књигу никада нису чули.

Два су кључна разлога за то. Зоран Живковић је целу трилогију (*Дина*, *Месија Дине* и *Деца Дине*) превео још 1979, али ју је објавио у малој, специјализованој библиотеци „Поларис“ чији је уредник у то време био. Згодна за поређење јесте чињеница да је централно дело епске фантастике, серијал *Господар ирџенова*, које је публиковано две године касније у Нолиту, у кратком року стекло бројну публику и широку културну препознатљивост. *Дина* је у преводу Зорана Живковића имала неколико реиздања, али је тек претходне године доспела на истакнуто место у књижевним изложима, чему је првенствено допринела популарност нове филмске адаптације.

Други разлог је контекстуалан. Ни епска, ни научна фантастика нису сматране облицима високе културе пошто су обично биле посредоване блокбастерима на биоскопским платнима, те нису могле привући софистициранију публику која је, нарочито крајем XX века, стриктно држала до разлике између уметности и маскултурне забаве. Ту матрицу мање вредне литературе снажно је подражавао и актуелни канон у кога су, и то на основношколском нивоу, била укључена само два егземпларна дела: научна фантастика *Звезда Кеј* Александра Беляјева (Александр Романович Беляев), и бајковита фантастика *Јан Бибијан* Елина Пелина. Такав официјелни однос одржао се и до данас иако су нека дела и ван канона стекла општу препознатљивост, а њихова идејност, естетичност и етичност завређују да буду прихваћена

као део културног капитала (овде се првенствено мисли на серијал о Харију Потеру списатељице Џ. К. Роулинг [J. K. Rowling] и Толкинову [John Ronald Reuel Tolkien] трилогију *Господар ирџенова*).

У југословенској литератури, практично да и није било примера фантастичног романа,<sup>2</sup> а данас се они појављују примарно под утицајем страних књига, серија и филмова, тако да не можемо говорити о било каквом континуитету у националним оквирима. Како бисмо разумели сложен процес интерполације фантазијске литературе у нашу културу – која је у најбитнијем новијег датума и није широко прихваћена – морамо се вратити коренима жанра и пратити његову генезу у светским оквирима.

Дубљи корени научне и епске фантастике могу се пратити у различитим делима, почевши од антике и средњег века, али своју праву дефиницију добијају у функцији два упечатљива догађаја у XVIII веку: појави романа и почетку научно-технолошког развоја.

Критика на енглеском језику говори о два линијама наративне књижевности, разликујући са једне стране роман (eng. *novel*) као носиоца „миметичких“ тенденција, на супрот романси (eng. *romance*), која представља фантастички облик. Године 1785. [...] енглеска списатељица Клара Рив (Clara Reeve) поставила је наведену разлику: „Роман је слика стварног живота и понашања, као и слика доба у којем је написан. Романса, написана величанственим и узвишеним језиком, описује оно што се никада није догодило, и што

<sup>2</sup> У другој половини XX века комплетну књижевну продукцију уређивале су велике државне издавачке куће, фаворизујући два правца у домаћој књижевности: (високи) модернизам и неореализам (в. Лазић према: Јевтић 1999). Све што се није уклапало у један од та два концепта или није било објављивано или се појављивало у неким библиотекама и колима познатим само посвећеницима.

се, по свој прилици, неће ни догодити” (Milutinović 2013: 818, према: Velek – Voren 2004: 259).

Зоран Кравар у теоријском делу *Каг је свијет био млад*, чија су основна тема антимодернистичке (антитрадиционалистичке) тенденције у фантазијској књижевности, управо из овог разлога оклева да дела која анализира назове романима, иако она по форми то јесу, већ се одлучује за термин „приповијести”, тиме истичући њихову фиктивну природу (2010: 19). Треба нагласити да се Кравар бави само епском фантастиком, иза које – за разлику од научне фантастике која почива на научној мотивацији – стоји магијска мотивација:

Епска фантастика вуче корен из веома богате баштине фантастичне прозе европских књижевности... [...] Дела ове врсте збивају се на световима примитивног друштвеног устројства, најчешће племенског или феудалног, који су смештени углавном у неки алтернативни/паралелни свемир и који се предочавају веома подробно и китњасто. Основна агонална ситуација међу њима јесте борба добра и зла, при чему се протагониста ослања на своје јунаштво и кадрост да преузме херојске подухвате, док се антагониста углавном користи тамним странама магије (Živković 1990: 193).

Аргументација коју и Кравар имплицитно следи – да је слобода замаштавања толико велика *differentia specifica* у односу на роман, који је „наш живот у форми књиге”, да би се дело епске фантастике на изванредан начин могло сматрати опозитом њему – не стоји у потпуности, из барем два разлога. Прво, роман

по природи није канонски. Он је чиста пластичност. Жанр који вечно трага, вечно истражује самог себе и преиспитује све своје настале облике (Bahtin 1989: 473).

Други разлог је онај који Кравар подробно разрађује у књизи – колико год да су ситуације измишљене, оне реферишу на нашу стварност и то на њен потенцијално регресивни облик. У том смислу, књиге овог жанра су и те како податне за рационалистичку анализу и критику. Међутим, управо на ову тему формирао се поларитет (Gombrich 2022) међу публиком, али и изучаваоцима књижевности: поштоваоци епске фантастике уживају у маштовној страни дела, док је опоненти држе за забрињавајућу „естетичку разбигригу” чија ја садржина животно ирелевантна, а идеолошки опасна:

Вјерујем, међутим, да кратки спој између либералне политичке памети и ужитка у естетичким упризорењима регресивних идеологема, како се догађа у свијести просјечних љубитеља фантастике, подразумеје још један раскол. Идеал просвјетитељства и других напредњачких идеологија био је човјек способан да на рационалним начелима заснује своју и радну свакидашњицу и свој свјетоназор. Напротив, наш идеолошки дуалист дорастао је памети поствареној у функционисању политичке и економске сфере, технике и примењене знаности, али усмјереност његове естетичке и утопијске свијести према упризорењима непостојећега и антирационалног упозорава да рационалистичка поука није продрла у сва подручја његовог свјетоназора. [...] Притом је мање важно да ли је поука застала пред каквим традицијским ирационализмом, сачуваним из претпросвјетитељских времена, или пред новом жудњом за стварношћу онкрај ума, која се све јасније читује у животним стиливима и естетичким преференцијама данашње средње класе (Kravar 2010: 15–16).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Кравар појам средње класе не користи афирмативно, у смислу интелектуалаца, већ нововременске професионално-менаџерске класе чије су културне потребе на нивоу забаве (Guillory 1994; Fukujama 2002).

Научна фантастика, насупрот епској, има програмски задатак да избрише границе између примарног и секундарног света. И у овом жанру радња се литерарно смешта у фантазијски домен који је другачији од нашег „овде и сада”, међутим,

помак од стварног света особен за научну фантастику остварује се проширењем граница вероватности и нужности у мери у којој то допушта наука узета у свом хипотетичком, екстраполацијском виду (Živković 1990: 488).

Другим речима, научној фантастици се не може приговорити ирационална основа, с обзиром на то да се будући светови у њој граде по моделу: „Шта ако? / Шта би било кад би било?”, на бази претпостављене прогресије актуелних спознаја.

Овај жанр нарочиту популарност стиче радovima Жила Верна (Jules Verne), који у први план ставља техничко-технолошки развој у будућности, што је било директно инспирисано иновацијама у Европи у XIX веку.

Научне фантастике раније напросто није могло да буде зато што је тек са индустријском револуцијом наука постала и за ненаучне, лаичке, кругове основно мерило вероватности и нужности објективног света, занемаривши на том месту мит, религију и филозофију (Живковић 2010: 17).

Једна стваралачка линија следиће Вернов модел, али ће убрзо бити исцрпљена, првенствено стога што није доносила право литерарно узбуђење, али и зато што је техника доживела толику експанзију у кратком року да је практично превазилазила машту. Вернову идеју „футурске” фантастике од њене позитивистич-

ке стеге ослободио је Херберт Џорџ Велс (Herbert George Wells), померивши тежиште са научног изума на човека што се показало знатно плодотворнијим у књижевном погледу.

Како, међутим, елеменат научног у једном СФ делу не може да врши своју изворну гносеолошку функцију, већ мора у потпуности бити подређен остварењу основне функције једне литерарне творевине – естетске – производи да светови што их замишљају у оквиру научне фантастике нису „футурски” у смислу да им је сврха предвиђање тачног изгледа будућности, већ „погодбени”: они, наиме, нипошто не морају да постоје, али би то свакако могли (Živković 1990: 488).

Иманентна карактеристика научне фантастике јесте амалгамско прожимање гносеолошког метода и фабуларног проседеа, са циљем постизања високог естетског квалитета (Живковић 2010: 44). Међутим, управо је естетика била највећи камен спотицања за широко прихватање научне фантастике. Са једне стране, жилверновски модел одбијао је неке читаоце као недовољно интересантан, а хербертовски је, опет, био изразито занимљив те је врло брзо из домена високе литературе „склизнуо” на терен жанровске, нарочито када је из Европе прешао у Америку. У Америци су фантастичне приче и романи у наставцима излазили искључиво у оквиру часописа који су објављивали и друге жанровске облике (кримиће, љубиће, каубојце, историјске...) и то углавном штампане на јефтиним „палп” папиру. Критеријум за објављивање била је брза продаја и велика зарада, те се није обраћала пажња на суштинске кодове научнофантастичног дела, већ су спољне карактеристике (путовање на Месец, путовање кроз време, напредно оружје...) биле довољне да се уклопи у жанр. Из те ступице *pulp fiction* прозе



научна фантастика је први искорак направила када је Хјуго Гернзбек (Hugo Gernsback) 1926. године покренуо специјализовани часопис *Amazing stories* који је уз друге часописе створио једну интепретативну заједницу састављену од писаца и читалаца СФ жанра, из које ће се педесетих година коначно изродити права уметничка револуција. За њу су најзаслужнији аутори Артур Кларк, Исак Асимов, Клифорд Симац, Реј Бредбери, Фредерик Пол, Џејмс Блиш, Урсула Легвин и Теодор Стерџон (њима се у Европи придружују Станислав Лем и браћа Стругацки).<sup>4</sup>

Кретање овом узлазном линијом прати и повећање естетског квалитета дела, у смислу да разни неестетички чиниоци које обухвата СФ структура имају све изразитију естетску функцију. „Значајна, савремена СФ с дубљим и трајнијим изворима уживања, претпоставља богатија и шири спознавања. Она се бави политичким, психолошким и антрополошким употребама и утицајем природних наука, постојањем или нестајањем нових стварности. Доследност или свеобухватност екстраполирања у таквом се спознајном приступу превраћају у естетске факторе [...]. Уз задовољење прилично еластичних критерија књижевног структурирања, спознајни – у многим случајевима и чисто научни – елемент постаје мјера естетске каквоће, специфичност уживања што га захтијева и доноси СФ?” (Сувин, према: Живковић 2010: 52).

### Дина Френка Херберта

Хербертова *Дина* изузетно је сложено дело. Поетички би се можда најближе могло описати синтагмом коју је користио Ранко Мунитић за један облик модерне саге – *science fantasy* (Munitić 1986: 172). Наиме, аутор је прву књи-

гу серијала литерарно уобличавао две године, али је пре почетка писања годинама истраживао неколико различитих животних области које се у књизи тематизују. Сама идеја за књигу о пешчаној планети проистекла је из једног новинарског задатка. Херберт је 1957. године био послат у место Флоренс у Орегону, одакле је требало да извештава о владином пројекту „кроћења” пешчаних дина које су својим померањем угрожавале државну саобраћајницу првог реда. Он је био одушевљен чињеницом да инжењери нису једноставно поставили заштитне ограде, већ су покушали да засаде биљке чиме су, између осталог, успостављали један екосистем у условима који су деловали немогући. Иако су се за ову технику заинтересовале и касније је користиле и друге земље,<sup>5</sup> сам Херберт никада није написао новински чланак због којег је био послат на терен. Уместо тога, наставио је да истражује чудесна кретања песка (по ритму и разорној моћи слична морским таласима), органски свет пустиње, а нарочито људске заједнице које успевају да живе у потпуној пустоши, штедећи сваку кап воде. Размишљања о овом свету побудила су у њему снажну импресију да су управо пустиње изворишта религија – тешки услови живота у опустошеној земљи довели су до верских антиципација избраника (месије, спаситеља) и у јудаизму и у хришћанству и у исламу. Иако је и раније био заинтересован за светске религије, Херберт усмерава нарочиту концентрацију на продубљивање специфичних знања:

Годинама је истраживао порекло и историју религија, покушавајући да разуме психологију

<sup>4</sup> В. Живковић 2010: 22–26.

<sup>5</sup> В. Хербертов интервју дат проф. Вилису Макнелију (McNelly 1969).

којом се појединци подвргавају великом месијанском миту. Наставио је да проучава психоанализу и филозофију, а додао је историју, лингвистику, економију и политику, покушавајући да схвати цео образац (O’Railly 1981: 3).<sup>6</sup>

Тако је дошао до основног концепта – „желео је да напише дугачак роман о месијанским конвулзијама које се периодично намећу људским друштвима” (Isto). Главни јунак *Дине* амалгам је месије и суперхероја (што је популарни супститут за изабраника), међутим, Херберт је свесно у темеље приче уградио тезу у коју је дубоко веровао: „Суперхероји су погубни по човечанство!” Занимљиво је да се ова идеја развија у другој и трећој књизи серијала, а да у првој изгледа да Пол Атреид заиста израста у правог хероја, па и спиритуалног вођу. Суперхеројска матрица иманентна је жанру фантастике, те је Хербертово настојање да одступи од таквог приступа, или, још тачније, да га осуди и у литератури, а пре свега у животу, толико непријатно изненадило издавача прве књиге да је, упркос великом комерцијалном успеху и двема највећим наградама за фантастику („Хуго” и „Небјула”),<sup>7</sup> одбио да објави наставке. *Дина* је особено дело управо по томе што је аутор у њој желео да расправља са читаоцима о темама које произлазе из њихових заједничких менталних матрица, па ипак није за то одабрао, како би се очекивало, реалистички проседе у распону од књижевнанаучних врста до постмодерног романа (јер изабраник не мора бити нужно месија или натприродно биће, него харизматични политички вођа попут Кенедија). Научна фантастика<sup>8</sup> као жанр дала му је слободу надилажења скучених позитивистичких парадигми и, уместо њих, успостављања практично бесконачних и флексибилних екстраполацијских оквира, а сем тога, специфич-

на естетика, занимљивост и маштовитост уметничког обликовања учиниле су овај роман „лепом књигом за масовну употребу” (Кајзеров идеал, према: Petrović 1990: 59).

Херберт је *Дину* саградио као цео један литерарни универзум кохерентне логике која све делиће приче држи на окупу и даје им смисао. Свет који је аутор сачинио најтачније би се могао описати кроз поређење са Ахиловим штитом, према наративној екфрази и причи о два града који симболишу рат и мир, осликаним екосистемима, жетвама... У Хербертовој сторији, та два града су такође и наш примарни и секундарни свет, те је читаоцу могуће да стекне двојаки увид.

Сваки читалац ће наћи различит разлог да похвали дело. Једни су задивљени размерама креативности – цео свет издетаљисан кроз топографију, екологију и културу. Друге ће окупирати релевантност еколошких тема. Али сви ће бити фасцинирани ликовима – епским херојима који у дубину својих светова и борби увлаче читаоце. Хероизам, романа и филозофија – све то поседује *Дина* извајано у форми будућности за коју готово да верујемо да се већ догодила на основу историје која траје миленијумима (O’Railly 1981: 1).

<sup>6</sup> Тимоти О’Рајли (Т. О’Railly) објавио је 1981. референтну књигу о свим Хербертовим делима. Како из необјашњивих разлога није могао да нађе реиздавача, сам је поставио књигу на интернет. Сви цитати у овом раду преузети су из тог „пиратског” издања и у мом су преводу. Уместо пагинације, које нема у интернет верзији, наводићу параграфе.

<sup>7</sup> *Hugo Award; Nebula Awards.*

<sup>8</sup> *Дина* оригинално није била замишљена као књига, него је настала спонтано, након искуства у Орегону и Хербертових даљих систематичних истраживања. Он је у једном тренутку имао обиље материјала, а научнофантастични жанр му се учинио идеалним комуникативним и естетским облиготворним средством за оно што је желео да исприча (в. О’Рајлијеву књигу и интервју са Макнелијем).

Радња романа дешава се у далекој будућности. Године 10191. од оснивања Гилде, цар Шадам IV даје Лету Атреиду, војводи и обласном господару на планети Каладан, задатак да узме на управу планету Аракис, познату и као Дина. Више од шездесет година Дином су управљали Харконени, тако да је захтев да се изврши транзиција безмало сумњив, нарочито ако се зна да је у питању пешчана планета вредна једино због тога што се са ње „жање” зачин назван „меланж”. Он се користи као погонско гориво у свемирским летелицама, али његова употреба делује и на свест (као дрога), те проширује временско-просторне координате. Бенефит од зачина је велики, али само за неке. Свемирска Гилда и СНОАМ (Combine Nonnete Ober Advancer Mercantiles) имају монопол на све врсте трговина, те уређују тржиште тако што дозвољавају или забрањују субјектима да производе или продају одређену робу. То је могуће управо стога што је интерпланетарно политичко уређење феудално, те цар издаје наредбе које се морају поштовати. Цару су потчињене „племените куће”, односно наследни владари планета који носе различите титуле (називи преузети из средњовековља) и који чине неку врсту дома лордова (Ландсрад). Лето Атреид могао је пред њима да искаже сумњу у добре намере цара, али је од тога одустао плашећи се међусобног рата. Наиме, Лето је својим либералним и алтруистичким типом владања стицао велику популарност, те је правилно закључио да је премештање на Аракис заједничка завера цара и Харконена. Ипак, веровао је да ће катастрофа бити избегнута захваљујући његовом интелигентном предвиђању. Пред сам одлазак на Аракис, овако је сину Полу објаснио ситуацију:

„Ако знаш где се налази замка, већ си начинио први корак да је избегнеш. Ово ти је као бор-

ба прса у прса, сине, само у ширим размерама – финта, па противфинта, па опет финта и тако унедоглед. Наш је задатак да размрсимо то клупко” (Herbert 2021: 59).

Савет дат Полу истовремено је аутопоетички коментар и својеврсни навигатор за читаоца како да се сналази у тексту сачињеном од мноштва слојева. Аутор скреће пажњу на обиље мотива („финти”) који се појављују у својим алтернативним (контрапунктним) облицима. Као прва необичност запажа се да у свету будућности постоји феудално уређење које смо трамо заувек превазиђеним. Да би се до тако нечег дошло, а то би, каже Крвар, била права „конзервативна револуција” (2010: 130), морају постојати два предуслова: да се укине парламентаризам и да се уништи зелени свет. Између нашег времена и радње коју пратимо десио се Батлеријски цихад и њиме проузрокована Велика буна. О тим револуционарним дешавањима не знамо готово ништа, сем да су након њих уништене све мислеће машине што је очито алузија на компјутере и телекомуникације које су у многим футуристичким делима виђене као примарно зло за цивилизацију. Њиховим трајним поништавањем завршена је и епистема машине, а тиме је стављена тачка и на свет какав ми познајемо.<sup>9</sup> Иако не знамо у којем се од потенцијалних миленијума та прекретница одиграла, јасно је да су се социјални односи установили испочетка, те би крај тог рата требало да представља нулту годину за новоуспостављену цивилизацију, пошто су два поколења

<sup>9</sup> Сама идеја да су „паметне машине” саме управљале светом, без човекове воље, представља, наравно, иронију. Колико год биле софистициране и интелигентне, покрећу их и усмеравају људске емоције (в. Tesla 2015).

која је цихад држао у расулу „представљала талмичку паузу за свеколико човечанство” (Herbert 2021: 664). Херберт је претпоставио да би ново уређење било феудално, не зато што је једино или најбоље (није!), већ би се спонтано успоставило као најприродније за људску расу. Дакле, није реч о регресији која проистиче из нашег данашњег света, као у дистопијама, нити фаворизацији конзервативног модела друштвеног уређења,<sup>10</sup> већ датости секундарног света која наводи на дубље промишљање управо због екстраполирања. У складу са тим, можемо размишљати о политичким односима у свету *Дине*, али, потакнути причом, контемплirati и о нашој политичкој феноменологији (нпр. о стварној важности парламентаризма или слободи коју уживамо захваљујући могућности да сами обделавамо свој врт у зеленом свету).

У свим јунацима налазе се „крхотине” наше цивилизације и онима који воле модернистичка читања биће више него занимљиво да препознају референце из светске културне баштине. Такође, међужанровска укрштања иманентно су својство овог романа. Научна фантастика је најшири оквир, зато што прича даје погодбени карактер и дозвољава јој ширење у бесконачност, али унутар ње делићи се комбинују и рекомбинују по постмодерном моделу, док је сензибилитет умногоме песнички, прецизније – битнички. Читалац током целокупног романа стоји на вратима перцепције, између ствари познатих и непознатих и разрешава многобројна места неодређености, једнако у свету књиге и свом примарном:

Најбоље је ни не покушавати да се све објасни зато што део задовољства у тексту лежи у пукотинама које публика попуњава размишљајући накондано о њему (Kennedy према: Herkt 2021).

Са тим у вези је свакако и лепота и проклетство да се ни у анализама ни у филмским адаптацијама свет *Дине* заправо не може приказати другачије сем фрагментарно јер је он, не само сувише раскошан, него и итеративан.

Недуго након доласка на Аракис, мрачна предвиђања се остварују, те Лето у заједничком нападу царева војске Сардукара и Харконена губи живот и то у моменту када је почео да успоставља однос поверења са домицилним Слободњацима. Сва дешавања од почетка целе приче, па до смрти војводе Лета представљају експозицију, а прави заплет настаје када, након тог догађаја, Пол прелази у улогу протагонисте. Он и мајка беже из опсаде и доспевају у пустињу у којој, захваљујући својим нарочитим способностима, успевају да преживе напад циновског пешчаног црва. На даљем путу срећу Слободњаке и бивају прихваћени под њихово окриље. Међутим, тај процес иницијације у пустињачко племе изузетно је комплексан и са социјалног и са психолошког аспекта, али Пол и леди Џесика у томе успевају, поново користећи своје супериорне вештине. На овом месту спајају се две основне сужејне линије Хербертове приче – еколошки активизам и месијански мит.

Већ је било речи о томе да је аутор истраживао психосоцијалне предуслове за појаву и прихватање месије. Једно од круцијалних питања које књига поставља – кроз лик Пола Атреида – јесте: „Шта када би заиста постојао човек, богилик у знању и мудрости, који би могао да схвати недокучиви универзум и простре га пред

<sup>10</sup> Дословно схватајући овај сегмент дела, десничарска критика и публика у Америци нарочито га поштује. Истовремено, *Дина* је и омиљено штиво левичара пошто они у њој виде дубинску осуду социјалне неједнакости (в. Pearson 2021).

наше ноге?” (O’Reilly 1981: 1). Да ли бисмо га следили и до којих граница?

Пол Атреид је од раног узраста живео са идејом изабраности, што је очекивано за наследног војводу. Отац га је обучавао у стратегијама, а ангажовао је и учитеље борбених вештина и ментате. Пол је плод неизмерне љубави војводе Лета и његове конкубине, бенегесериткиње леди Цесике и то је један од разлога што је он истовремено и *bend sinister*.<sup>11</sup> Наиме, отац се никада није оженио његовом мајком, остављајући могућност женидбе наследницом друге часне куће што би ојачало његов утицај и стабилизovalo политичке тензије (у том случају, дете рођено у браку преузело би престо). Цесика је у томе видела предност, с обзиром на то да је њен положај у кући био флексибилнији и природнији. Штавише, добила је могућност да Пола обучава у бенегесеритским вештинама. Бенегесериткиње су сестринство које и називом и карактеристикама највише подсећа на европске језуите. Оне су мистици за које сви верују да су религијски ред и зато их поштују те имају посебан статус у Универзуму. Оне воде нарочиту школу, једну од двеју које су опстале након Батлеријског цихада, а коју похађају само изабране девојчице. Обука у њиховим установама заснива се првенствено на развоју унутрашњих способности, а затим на великом културолошком знању пошто оне памте целокупну историју. Посебне вештине које током школовања стичу су: могућност избора када ће да зачну дете и ког ће пола оно бити; стицање проширене свести и меморије својих женских предака (без учења); моћ утискивања одређених фраза у подсвест других и на основу тога и контролисање тих других у будућности; мењање хемијскога састава отрова радом свога тела и чињење отрова безопасним; довођење себе у стање

хибернације; контролисање других вештином употребе Гласа; непогрешиво детектовање лажи; опажање и најситнијих промена у свом окружењу; говорење више језика; такав начин борбе да их се и најискуснији ратници плаше. Оне би желеле да стабилизују односе у Универзуму тако што ће просветити владаре (отуда њихова политичка активност), али како мушкарце не интересују њихове софистициране вештине,<sup>12</sup> оне морају да предузму конкретну акцију. Тако им с временом основни циљ постаје да завладају светом, али је то могуће једино ако би за то искористиле неког мушкарца, којег би контролисале. Са тим у вези, покренуле су генетски програм, посредством којег су се вековима укрштале различите племените лозе. По њиховој процени, недостајала је још једна генерација па да се роди изабраник Квизац Хедерах („скраћење пута. То име су бенегесериткиње приписивале оном *непознатом* за шта су тражиле генетско решење: мушкарца бенегесериту чије би органске и менталне способности премостиле простор и време” – Herbert 2021: 688). Цесики је било наложено да ИМ роди девојчицу која би касније постала мајка изабраника, али Цесика је одлучила другачије. Своју

<sup>11</sup> Владимир Набоков У знаку *незаконито рођених* (1988: 1) каже: „Израз *bend sinister* у хералдици значи преломљену црту или траку која полази са леве стране грба (а популарно, мада нетачно, претпоставља се да означава незаконито рођење)”.

<sup>12</sup> Бенегесериткиње репродукују („цитирају”) културолошке вредности које Дубравка Ораић Толић (1990) означава „суперподтекстом европске умјетности и цивилизације” (овде је примарно реч о искуственим и идејним доприносима феминизма, психоанализе и других институционално признатих теоријских, али и низа супкултурних праваца у уметности и науци). То је културни капитал XX века који је донео озбиљне цивилизацијске помаке, али упркос томе мушкарци остају при свом атавистичком моделу ратника. Овај мотив би се могао читати у дубокоироничном кључу.

непослушност није умела ни себи до краја да објасни мада је то највероватније учинила из љубави према мужу. Рођење сина имало је многе импликације које нису биле планиране, а најопаснији је свакако био царев страх да ће га Атреиди заменити на престолу пошто он има само наследнице. Зато је Часна мајка Гајус Хелен Мохијан морала да дође и провери да ли је Пол заиста онај кога чекају, како би на тај начин и младића и ред заштитила од негативних последица и евентуално спровела вишевековни план у дело. Пол је прошао тест бола, којем је био подвргнут, и тако учврстио идеју о својој посебности. Тај тест је осмишљен да покрене анималне инстинкте у човеку и зато се веровало да ниједан мушкарац не би могао да га издржи, ни по цену живота.

Колективни лик бенегесериткиња један је од најизразитијих у светској књижевности. Херберт их је врло систематично градио, придајући им велики број атрибута који су читаоцу блиски, али не увек на свесном нивоу. Неке њихове карактеристике препознатљиве су већ при првом сусрету, нпр. језуитска одећа и устројство, или пак заступање легенде о ономе чији се долазак очекује. Такође, упућенији ће у њиховим софистицираним перцепцијама, прекогницијама и анализама препознати гешталт технике, бихевиоризам, као и механизме психодинамске манипулације Гласом и уметањем мисли у подсвест (персуазију, рад несвесног, аутоугестију). Велика пажња се поклања и општој лингвистици – и вербалним и паралингвистичким сегментима – пошто је семиолошко и семантичко размимоилажење међу народима, друштвеним скупинама и појединцима могућ извор сукоба које оне желе да искорене. Телесно-мишићна контрола (у роману названа бинду-прана), која служи да би се упра-

вљало гестовима и мимиком, потиче из таоизма, а елементи јоге и биофидбека омогућавају Џесици да се снађе и у најкомпликованијим ситуацијама. Најупечатљивија је она када се са Полом нађе у пустињи, пред налетом црва и олује. Она употребом техника снижава своје телесне параметре на минимум и тако улази у хибернацију, што јој помаже да преживи. Када се пробуди из хибернације, она није узнемирена, већ је целу застрашујућу ситуацију, иако је трудна, доживела само као nelaгоду. На другом месту, Џесика приговара Полу што није умео да контролише рефлексни рад мускулатуре јер је она по томе видела да њен син није успео да се одупре паници. Колико год ситуација била екстремна, квалитетна решења се могу доносити само хладне главе, а паника води у непромишљене (несвесне) реакције за које верујемо да су једино и биле могуће или их оправдавамо логиком тренутка.

Аутор се при креацији бенегесеритских способности водио идејом меке фантастике (Kennedy 2020), односно оне која се ослања на психологију и друштвене науке. Инспирацију је пронашао у бројним покретима који су се у Америци појавили педесетих година, а чија је идеја била проширење свести до граница хиперсвесности и телесних способности тако да се превазиђу ограничења која човек има као врста. Бенегесериткиње поседују ултимативно цивилизацијско знање, оне могу да користе све научне или паранаучне методе у свом деловању. Истраживање њихових вештина читаоца води изван књиге, у реални свет и откривање богате грађе која се налази у подтексту.<sup>13</sup> На

<sup>13</sup> Ово се односи на ширу чињеницу да из целокупне књиге произлази мноштво вектора те је могуће истраживати њене различите аспекте на основу информација из стварног света. О'Рајли скреће пажњу да је Херберт разрађивао „арап-

овом месту, кратко ћемо се задржати само на најзагонетнијој способности: контроли зачећа. Данас је сасвим могуће постићи тако нешто у лабораторији, мада видимо да су у свету *Дине* сва спољна помагала одбачена. Ипак, послужила су за развој идеја и то је највећа заслуга доба машина. Чак и ако узмемо да Херберт почетком шездесетих није могао ово засигурно да зна, могао је да антиципира, с обзиром на брз развој науке. Много већа енигма јесте како је аутор успео да сестринство бенегесериткиња представи као типичне друготаласне феминисткиње које ће своју организацију етаблирати скоро деценију касније. Иако по спољашности одају утисак средњовековних калуђерица, оне су моћни политички субјекти које није могуће игнорисати јер њихова снага долази из јаке повезаности и оданости удружењу. Оне су филозофкиње (у њиховим исказима могу се препознати филозофски цитати), али и жене практичне интелигенције, толико способне да их називају и вештицама. Међутим, чак и они изразито мизогино оријентисани, као што је барон Харконен, не могу да их спале на ломачи, него морају да испуњавају њихове захтеве. Из овога, такође, можемо јасно видети будући карактер књиге који иде у прилог левичарским тумачењима.

Једна од најважнијих идеја другог таласа феминизма свакако јесте та да жена има право на потпуну контролу свога тела, укључујући и рађање. Једина друготаласна књига за коју је Херберт пре писања *Дине* могао да зна јесте *Дрући њол* Симон де Бовоар (*De Beauvoir* 1948).<sup>14</sup> У његовом роману и студији Бовоарове можемо пронаћи занимљиво поклапање неколико мотива: партеногенеза не мора бити везана само за нижа бића (што имплицира да ће жена у будућности сама моћи да зачне и рађа), мушка-

рац је биће којим владају анимални инстинкти, средина може да утиче на развој биолошких особина укључујући и полност (у студији се директно наводи пешчани црв који је двополан а по потреби средине бира пол – *Bovoar* 1982: 39,<sup>15</sup> док у *Дини* Слободњаца имају плаве очи пошто конзумирају зачин) и, као најважнија подударност, Пол схвата да *не њош*је два рода јер свако биће настаје као спој женског и мушког (*mitsein*):

Пол рече: „У свакоме од нас постоји древна снага која узима и древна снага која даје. Мушкарац се без много тешкоћа суочава са местом у себи где обитава снага што узима, а готово је немогуће да види снагу што даје а да се притом не промени у нешто што више није човек. Са женом је ситуација обрнута.” [...] „А ти, сине мој”, упита Џесика, „спадаш ли ти у оне који дају или који узимају?” „Ја сам тачка ослонца”, узврати он. „Ја не могу да дам, а да не узем, нити да узем, а да не дам...” (*Herbert* 2021: 592).

ско питање” онда када оно уопште није било у фокусу, а за биофидбек у његово време готово да нико није ни чуо. Занимљиво је проучавати и време настанка сателита, клима-уређаја и рециклаже...

<sup>14</sup> Први талас феминизма донео је социјалне слободе, а други (1960–1975) је био фокусиран на интимне политике. Према времену настанка, књига *Дрући њол* (1948) не би се могла сматрати друготаласном, али она по својој суштини то јесте. Херберт је сва истраживања за *Дину* спроводио крајем педесетих година (она је први пут објављена 1963. у часопису), те сматрамо да је феминизам другог таласа у роману, који је дат првенствено кроз хиперсвест о женској телесности, готово у потпуности аниципација. Како је у питању СФ роман, чији је конструктивни елемент предвиђање будућности, уверљивост овог слоја текста, и након цивилизацијског искуства другог таласа феминизма, говори у прилог изузетно успешног дела, у научном и културолошком смислу.

<sup>15</sup> У преводу на српски изостаје фуснота у којој се објашњава да је *bonelia viridis* пешчани црв. Пешчани црви у *Дини* метафора су за мрачно створење које доноси смрт, те је овладавање њиме пуно симболике.

Пол је и по рођењу, и по одгоју, и по личним способностима које је сам развијао, нека врста натчовека (*super human*), али не у смислу филмског Супермена, већ биолошког бића које је као јединка еволуирало и које би целу врсту могло повести у неки виши стадијум бивствовања. У том смислу, њему су компатибилни Слободњаци који су се такође издигли изнад својих телесних ограничења, а опозит му је барон Харконтен, толико дебео да може да се креће само у летећем оделу. Пол представља спој женског и мушког принципа у једном бићу, пасивног и активног, посматрача и делатника, рација и интуиције, аниме и анимуса. Сем биолошког наслеђа и изузетног телесног и духовног развоја, он је пре петнаесте године стекао озбиљну наобразбу. Мајка му је пренела општу цивилизацијску културу, мада се син није до краја усавршио ни у вештинама ни у знањима. Ипак, он је једини прошао мушку школу за ментате и кућно образовање бенегесериткиња. Ментати су људи-компјутери који држе огромну количину података у глави, међутим, парадоксално, они на основу тих чињеница могу само да рачунају статистичку вероватноћу за будуће догађаје, али не и да имају увид у њихово значење, као бенегесериткиње. На основу ментатских способности, Пол је спознао да увек постоји више опција за једну исту ситуацију, а духовна страна му је казивала да пут на који указује рацио није нужно и најбољи, те је он велику важност придавао визијама и пророчким сновима. Отац га је упућивао у класичне тајне владања путем чврсте хијерархије, што је породична традиција Атреида још од Агамемнона, али му је истовремено био узор у љубави према људима – Лета су више интересовали људи него зачин. Ипак, Лето није до краја успео да пренесе сину свој сан о укидању класних разлика и општем

благостању. Уместо тих фундаменталних идеја, Пол је знао да отац жели да Аракис поново учини рајем на земљи. Сличном идејом били су вођени и слободњачки еколози/планетолози Кајнсови, Лијет и његов отац Пардот, који су пешчану планету желели да обнове као зелену и плаву. Међутим, њихов план би могао, уз предан рад, да се оствари тек кроз неколико стотина година, а Пол је био тај који нуди краћи пут (Квизац Хедерах). Иако је интимно по сваку цену желео да избегне цихад, ратовање за циљеве није му било страном, с обзиром на породичну традицију и то је управо оно што је узнемиравало његову мајку која му је показала другачије путеве. Ипак, да ли је могла заиста да победи у свету у којем су на снази мушка правила? Херберт кроз женску перспективу поставља заправо суштинско питање: да ли су морал и етика исто? Морал важи за одређену заједницу или њене делове (нпр. ратни морал Атреида), а етика је феноменолошка. Позивање на морал је оправдавање идеје нужности одређеног акта у одређеној ситуацији. Пол јасно увиђа парадоксе у моралним законима Слободњачка који за последицу имају честе двобоје са смртним исходима међу најбољима, што их слаби као заједницу, али је слеп за последице својих поступака јер не схвата да су и они примитивни пошто му цивилизација из које долази казује супротно. Ако ратујући завлада целим светом, и уништи зачин, успеће да успостави трајни мир. То је типично рационалистичко размишљање белог човека, али оно никада не предвиђа колико је живота потребно жртвовати да би то било могуће.

Полови савезници су Слободњаци, аутохтони народ Аракиса, који је настао мешањем. Њихов језик је нека врста арапског, али комбино-



ваног са другим руританским говорима (укључујући и српски), а сами наликују бедуинским племенима, као и неким афричким и индијанским. Навикнути су да живе у тешким условима, донекле захваљујући меланжу (дроги), Харконени их лове и убијају као животиње, али они ипак успевају да опстану, да се организују па чак и унапреде одређене еколошке изуме и побољшају опште животне услове. Њихова заједница се ослања на мноштво ритуала и општу религиозност те они у Полу препознају пророчанство о странцу који ће доћи да их спасе (Лисан ел Гаиб) и беспоговорно му се покорвају. Пол у том окружењу заиста успева да поверује да је он Квизац Хедерах (бенегесеритска алтернатива за Лисана ел Гаиба), онај који долази у име Господње, и преузима бригу, односно вођство над њима. Аутор подсећа да је легенду о Лисану ел Гаибу међу Слободњацима проширила Мисионарија Протектива, бенегесериткиња, да би, ако једном устреба, спасла изабраника сакривши га међу њима. Међутим, кад и до њих стигну вести да извесни Муад'диб предводи Слободњаке у невероватним походима и да га они сматрају за месију, чак и оне долазе у искушење да поверују у аутентичност Половог посланства.

Архинепријатељи су Харконени. Они су карикатурално стриповски дводимензионални, пошто су банални као и свако зло. У њиховим поступцима препознају се најмрачнији моменти људске цивилизације: фашизам, расизам, робовласништво у Риму, геноцид, неолиберализам... Једини харконенски покретач јесте грамзивост (они су богатији и од цара). Када дођу на Аракис, све што желе јесте да убирају што више зачина (Кајнс примећује да они имају само једну жетву). Како би своје намере могли да спроведу у дело, на Аракису не сме бити

никакве друге жетве, односно ниједног другог облика живота пошто их биљке угрожавају једнако као и људи (и вода је контрапродуктивна јер може убити црва који је творац зачина). Једино познато време у причи јесте шездесетогодишња управа Харконена на Аракису, у току које су га највећим делом претворили у бесплодну Дину.<sup>16</sup> Није тешко замислити да жеља за експлоатацијом једне руде, на пример литијума, у стварности доведе природу у овакву ситуацију, а људе нагони у збег, као Слободњаке.

За разлику од Харконена, војвода Лето је желео (додуше индиректно, у склопу општих права домицилних становника) биодиверзитет, а Кајнсови су врло практично радили на остварењу таквих циљева. Ипак, сви они су у овој причи губитници. Разлог томе није што су им еколошке идеје рђаве, напротив, већ зато што опасност може да се крије и у најплеменитијим намерама. Кајнсови покушавају да тераформирају Дину, тј. да одређеним физичко-хемијским поступцима остваре услове што сличније нашој планети (Тери). Ова идеја се почев од тридесетих година већ појављивала у стриповима и фантастичним романима, а данас је неколико планета одређено управо за такав експеримент (Марс, Венера и Јупитер).<sup>17</sup> Али шта је концеп-

<sup>16</sup> Дина је у некој нејасној прошлости била плодна (Пол чита стару књигу о томе), а онда је пронађен зачин. Очито је да су зачин и зелени свет у односу *или – или*, пошто зачину претходи црв који од природе узима воду. Уколико убију црва, могу поново успоставити биодиверзитет, али онда нестаје зачин. Харконени проширују подручје пустиње да би добили што више зачина јер њих интересује само та једна жетва, те су целу планету томе подредили. Податке о томе како то чине чувају у тајности. Пре њиховог доласка, Пардот Кајнс је успевао, и то уз подршку цара, да сади неко растење, али су се након његове смрти цар и Харконени усмерили искључиво на стицање профита. Овај слој приче је сам по себи политички, а не еколошки.

<sup>17</sup> В. ТВ емисију 2077: 10 seconds to the future (Insajder TV).

туални проблем? Тераформирање у себи носи снажну идеју прилагођавања планете човеку и његовим потребама. Ако и узгоји различите врсте, а при томе не схвати да је екологија *систем* у којем сва жива бића имају једнака права, већ их утилитаризује и „жање” само за своје потребе, неће ли онда и екологија једног дана постати узрок или изговор за неки империјални рат?<sup>18</sup> Другим речима, човек не сме бити расиста у односу на друге врсте живих бића – не само у односу на другачије људе – већ са свима мора ући у хармоничан однос ако жели истински мир. Свако има право на своју „жетву”, над њом нико не сме да има монопол. Занимљиво је да је ову специфичну замисао о супериорности људске расе у односу на сва (стварна и имагинарна) бића из Универзума промовисала управо научна фантастика, те Хербертов окршај са идејом да људи увек морају да победе представља његово разрачунавање са расизмом људске врсте, баш у контексту жанра.

За крај остаје да се размотри питање: „Ко је Пол заиста?” У роману, његов лик је жижна тачка и то није случајно пошто је на основу жанровске конвенције он установљен као суперхерој. Пол је, наиме, обележен мистичним рођењем, носи омен апостола љубави, прогоњен је, одликују га појачане телесне и духовне моћи, има послање и прати га легенда. Са друге стране, он је петнаестогодишњак у ковитлацу адолесцентске буре који мора себи да да одговоре на три најважнија питања за успостављање идентитета: *Ко сам?*; *Какав сам?*; *Где сам?*. Поједини аналитичари (O’Reilly; Pearson) мишљења су да код Пола можда ни нема ничег мистичног него да су различите поруке из спољашње средине, попут песме сирена, допринеле да поверује у своју посебност. Архетипска женска фантазија је да роди Једног и, попут Цеси-

ке, неке жене из наше културе живе са митом (или интимном слутњом) о изабраном сину и себи као Богомајци. Полова посебна едукација је елемент романа који је нарочито занимљив пошто би могао бити применљив у стварном свету. Он није суперчовек због тога што се родио са талентом, већ зато што је квалитетно увежбан (то можемо видети код спортиста које обични људи обожавају управо верујући у то да су ови други на одређен начин благословени). Чак је и лакоћа са којом се понаша на Аракису, а што Слободњаци тумаче његовом изабраношћу, можда само одраз младалачке спонтаности и способности дивергентног мишљења. Ту су и одређене друштвене групе које би желеле да га искористе за своје циљеве те им је неопходно да се он из обичног човека трансформише у улогу (аватара) коју су му наменили други (отац, бенегесериткиње, Слободњаци). Ако се томе дода младалачка романтичност и жудња за великим подвизима, те употреба психоактивних супстанци које додатно појачавају хиперсензибилност, заиста је могуће да особа поверује у своју вишу сврховитост. То може да води у победу, али и у трагедију, како је показано у наставцима *Дине*.

Херберт није имао намеру да у својим књигама доводи у питање верско тумачење послан-

<sup>18</sup> Еколошки део приче уједно је и филозофски. У интервјуу који је 1969. дао Вилису Макнелију, Херберт објашњава да је најважнији моменат и прекретница у делу смрт Лиета Кајнса. Он је умро тако што га је планета „прогутала” и та смрт је симболична јер су он и његов отац (у најбољој намери) хтели да спроведу тераформирање Дине. То је племенит циљ, али не одговара природним „ритмовима” (систему) конкретне планете. Кајнсови су желели да цео биљни и животињски свет прилагоде човеку, али природа је систем много моћнији од тога и изискује простор за сваку живу врсту, а не само за човека. Један од митова који је Херберт хтео да разбије јесте идеја да је тераформирање (хуманизовање) планете нужно позитивна замисао.

ства, штавише, *Дина* је на извештан начин и религиозна (в. интервју дат Макнелију 1969). Њега је интересовало како је могуће да у модерном добу, када је све подвргнуто рационалистичкој сумњи и провери, тако лако дође до суспензије неверице, те маса људи, на пример, поверује у богомданост неког политичког лидера. Једна од важних димензија *Дине* јесте и то што аутор у другом плану скрива низ људских најдубљих чежњи, надања и страхова, а затим допушта читаоцу да их током дугог путовања кроз књигу процесуира. Сваки делић приче је денотативан и симболичан, целовит и метонимичан (*pars pro toto*, врста и јединка, макрокосмос и микрокосмос), дослован и ироничан. Део ове велике „жетве” у пољу несвесног јесте и спознаја да ће сваки читалац завршити прву књигу *Дине* уверен да је Пол победник и херој и вероваће у све оно у шта и Пол верује, без увида да је за то заслужан „рад културе”, односно векови и векови мономитова, легенди о царевима и јунацима, бајки, епова, епских јуначких песама (нарочито са тематиком иницијације), класичних трагедија<sup>19</sup>, све до стрипова, *coming of age* књига и филмова о људима са надаравним моћима.

Дакле, како Херберт открива, суперхероизам је део нашег колективног несвесног.

Али, зашто је аутор толико строг у тези да је суперхерој погубан за човечанство? Зато што је један. Он као јединка замењује целу врсту и то спречава људе да као раса еволуирају у неки софистициранији облик бивствовања. Јер, ни појединац, нити посвећена група не могу да донесу толико жуђено благостање а да при томе не успоставе аутократију. И бенегесериткиње, и Лето, и Пол, и Слободњаци, па и цар и Харкони (из сасвим других побуда и на други на-

чин) желе трајни мир и стање стабилности за све будуће векове. Али зашто уопште тежити непроменљивости у свету којег најбоље описује Хајзенбергов принцип неодређености? Уместо насилне стабилности много је мудрије приклонити се *екологији*, ако не као конкретној акцији, онда као „начину разумевања последица”.<sup>20</sup> Са тим у вези, *Дина*, попут Орвелових и Хакслијевих дела, сажима свест о епохи и знање о цивилизацији: „Неће нас ни *Врли нови свет*, ни 1984. спречити да као планета подлетимо под палац Великог брата, али ће то учинити мало мање вероватним. Постаћемо (читајући) сензибилисани на могућности” (Herbert према: O’Reilly 1981: 1).

И, да се вратимо на расправу о вредности фантастике са почетка овог рада. Маштовни светови воде нас изван граница наших овешталих представа, које су често *circulus vitiosus*, ванменталне и духовне инертности у којој „не мислимо ми језик, већ језик мисли нас” (Лакан). Јер, такви светови инспиришу и подижу свест о слободи мисли:

Фантастика вам може показати другачији свет. Може вас повести тамо где никада нисте били. Када једном посетите друге светове, попут оних који су кушали вилинско воће, трајно више нећете бити задовољни светом у којем сте одрасли. Али незадовољство је добра ствар: незадовољни људи су спремни да унапреде и преобликују своје светове – оставе их бољим и оставе их различитим (Гејмен 2015: 6).

<sup>19</sup> Многи ликови из класичних епова и трагедија могу се препознати у лику и појединим поступцима Половим: Одисеј, Телемах, Агамемнон, Ахил, Едип, Хамлет итд.

<sup>20</sup> (В. О’Рајлијеву књигу и интервју са Макнелијем). Екологију треба разумети као културу у множини (лат. *cultura* – она која ће бити негована).

ИЗВОРИ

Гејмен, Нил. Зашто наша будућност зависи од библиотеке, читања и сањарења?. *Детињство* 4 (2015): 3–10.  
Живковић, Зоран. *О жанру и писању*. Београд: Завод за уџбенике, 2010.

Herbert, Frank. *Dina*. Beograd: Čarobna knjiga, 2021.

ЛИТЕРАТУРА

Јевтић, Милош. *Распознавања Лазе Лазућа*. Ваљево: Кеј, 1999.

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

Bovoar, Simone de. *Drugi pol*. Beograd: BIGZ, 1982.

Fukujama, Francis. *Kraj istorije i poslednji čovek*. Podgorica: CID, 2002.

Gombrich, Ernst H. *The logic of vanity fair alternatives to historicism in the study of fashion, style and taste*. <<http://www.the-rathouse.com/2012/Gombrich.html>> 22. 1. 2022.

Guillory, John. *Cultural Capital (The Problem of Literary Canon Formation)*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 1994.

Herkt, David. What makes world work? Exploring the groundbreaking universe of Frank Herbert's *Dune* (interview with Kara Kennedy). *Auckland: Sunday Star Times*, 12. 7. 2021.

Kennedy, Kara. The Softer Side of Dune: The Impact of the Social Sciences on World-Building. In: *Exploring Imaginary Worlds: Essays on Media, Structure, and Subcreation*. London: Routledge, 2020.

Kennedy, Kara. Frank Herbert, the Bene Gesserit, and the Complexity of Women in the World of *Dune*. <<https://www.tor.com/2021/09/08/frank-herbert-the-bene-gesserit-and-the-complexity-of-women-in-the-world-of-dune/>> 8. 9. 2021.

Kravar, Zoran. *Kad je svijet bio mlad*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.

McNelly, Willis. Frank Herbert on the origins of *Dune* (interview 1969). <<https://www.youtube.com/watch?v=A-mLVVJkH7I&t=440s>>

Milutinović, Dejan. *Pupularna / zabavna / trivijalna / žanrovska ili samo književnost*. <<http://knjizevnaistorija.rs/editions/151Milutinovic.pdf>> 27. 11. 2013.

Munitić, Ranko. *Alisa na putu kroz podzemlje i kroz svemir*. Beograd: Dečje novine 1986.

Nabokov, Vladimir. *U znaku nezakonito rođenih*. Beograd: BIGZ, 1988.

Oraić Tolić, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.

O'Reilly, Timothy. *Frank Herbert*. New York: Frederich Ungar Publishing Company, 1981.

Pearson, Joshua. The contested Politics In *Dune*. <<https://tribunemag.co.uk/2021/10/dune-denis-villeneuve-frank-herbert-science-fiction-book-film>> 28. 10. 2021.

Petrović, Svetozar. *Kritika i djelo*. Zagreb: Zora, 1961.

Tesla, Nikola. *Problem povećanja ljudske energije sa posebnim osvrtom na korišćenje sunčeve svetlosti*. Beograd: Neopres, 2015.

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

Ankica M. VUČKOVIĆ

*I AM AFRAID OF PEOPLE  
FROM ONE HARVEST — CULTURAL  
ASPECTS OF FRANK HERBERT'S  
DUNE*

Summary

*Dune* by Frank Herbert is considered a magnificent science-fiction literary work. This novel's (series) specificity lies in the emphasized projection of our primary world into the reality of a book with a plot set in the distant future. Namely, Frank Herbert strived to explore potential directions of the social and natural development of the world as we knew it in the 20<sup>th</sup> century on the planet Earth. In his deliberations, he included issues of ecology, religion, politics, economics, feminism, linguistics, etc. In a genuinely novelistic form with dynamic narratives and exciting events, the author managed to set up a discussion about the temptations humanity

faced. A particularly interesting fact is that the book was published in 1965, at a time when most of the civilization questions he addressed had not yet been asked (for example, the second wave of feminism would become a topic half a decade later, and the actual interest in ecology was only at the outset). This paper will deal with the

relationship between the primary and secondary worlds in the novel *Dune* and show how current the phenomena the author addressed in the first book of the series are in the present time.

Keywords: science fiction, superheroes, hyperconsciousness, *Dune*

## СТРАТЕГИЈЕ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЈЕ ДЕМОНСКИХ ЕНТИТЕТА У САВРЕМЕНОМ СРПСКОМ ХОРОР РОМАНУ ЗА ДЕЦУ

(Александра Јовановић: *Црна њишица*, 2020.  
и Милка Кнежевић-Ивашковић: *Таракан*, 2021)

**САЖЕТАК:** У овом раду разматрају се различити наративни поступци моделовања ликова чудовишта. Показује се да је, и у новоосвојеном подручју – хорор роману за децу, лик чудовишта једнако погодан за различите типове семантизације: пре свега, оно постаје ознака *грујосији*, која служи да се, у односу према *грујом* (уознавањем, емпатијом, прихватањем различитости итд.) истовремено конституише и сам субјекат. Конфронтација са уљезом и превазилажење страха у разматраним романима неминовно воде јунаке ка својерсној иницијацији и упознавању себе у том процесу.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** хорор, интрузивна фантастика, књижевност за децу, чудовиште, *грујосији*, страх, субјекат, конфронтација, симболички поредак

У корпусу српске књижевности за децу, хорор фантастика, услед одсуства или, како се сматрало, неадекватне васпитно-педагошке вредности, донедавно је била један од најмаргиналнијих жанрова, како у науци, тако и у литерарној продукцији. Питање зашто је то тако дало би се посредно објаснити, с једне стране, релативно ниским статусом хорора у контексту књижевности, па чак и међу жанро-

вима фантастике, последицом дугогодишњег „свођења готово свеколике фантастичне прозе на тривијалну литературу” (Ognjanović 2014: 69–70) и ниском позиционираношћу хорора у њој, најпре у југословенској, а потом и српској литерарној теорији, а, с друге стране, отпором према основној *intentio operis* (Еко 2001: 22) хорора – изазивању „једне специфичне емоције, страха” (Ognjanović 2014: 9), а нарочито када је реч о деци као пројектованим читаоцима. Управо је изазивање страха било један од главних разлога спорења око бајке и њених васпитних и естетских вредности између апологета бајке и њихових противника (в. Вуковић 2018: 169–175), који су сматрали да сурови призори, сцене мучења, атмосфера страха и томе слично лоше утичу на психу детета.<sup>1</sup>

Део тог опреза према хорор елементима бајке као да се пренео на фантастичну књижев-

\* dragoljub.peric@ff.uns.ac.rs

<sup>1</sup> Сажимајући главне аргументе противничке стране, Ново Вуковић као репрезентативне издваја ставове италијанске психопатолошкиње Марије Монтесори (Maria Montessori), која је 1921. у Лондону одржала „познато предава-

ност за децу у целости, тако да, у својој знаменитој студији о типологији фантастике у међуратној књижевности за децу, Вуковић (1979) хорор фантастику уопште не помиње, а када разматра „специфичност фантастичног у књижевности за дјецу” он бајку сматра саставним делом корпуса књижевности за децу, док хорор фантастику из тог корпуса експлицитно искључује. Његови аргументи су следећи:

Бајка, по правилу, сав свијет чуда, па према томе и имагинацију зла, ситуира у неко далеко неодређено вријеме, на безбедну временску и просторну удаљеност, тако да код младог читаоца не нарушава у знатној мјери осјећање психолошке сигурности. *Фантастична прича (у ужем смислу), сав митолошки, религијски и сујеверни свијет бића и појава везује за ауθενичну реалност.* На тај начин она ствара један вид логичке дезоријентације и потхрањује превазиђене представе, налазећи им наоко стабилно мјесто у контексту стварног свијета. *Очигледно је, дакле, да је таква слика свијета, односно стварности у којој читаоца живи, за читаоца – дијете неприхватљива*, као што је, вјерујемо, сасвим јасно „да та (рецимо права) фантастика, са ђаволом као једном од главних јунака, нема много заједничког са књижевношћу за дјецу” [...] *Одрекавши се углавном имагинације зла, фантастично у литератури за дјецу тешко остварује онај посебни интензитет, шокантност, скандализовање разума и специфичну панику, што остварује, по правилу, у литератури за одрасле.* Ти ефекти тешко се могу изазвати не само због помањкања деструктивности у имагинацији, него и због саме природе „конзумента” дјечје књижевности (Вуковић 1979: 12–13 – *истакао Д. П.*).

У релевантним студијама које су се бавиле (хорор) фантастиком, попут прекретничке – Тодоровљеве (2010), истицана је аутореферен-

цијалност као њено релевантно обележје, које мало или нимало простора не оставља (евентуалној) педагошко-дидактичкој функцији дела.<sup>2</sup> Отуда не изненађује релативно касни (прецизније, недавни) продор хорора у српску књижевност за децу.<sup>3</sup> Како показује Тијана Тропин, у (западно)европској књижевности дела хорора у књижевности за децу појавила су се (уз извесна адаптирања и семантичка ублажавања најизразитијих елемената овога жанра, попут насиља, смрти, ефеката страха и сл.) седамде-

ње у ком је изразила мишљење да бајка негативно утиче на психу дјетета, јер подржава неразликовање реалног и фантастичног, ствара различите конфузије, уноси мистику у дјечје представе о свијету и *изазива осјећање страха*” (2018: 170 – *истакао Д. П.*).

<sup>2</sup> „Најпре, фантастично остварује посебан учинак на читаоца – страх, ужас или једноставно радозналост – које други жанрови или књижевни облици не могу изазвати. Друго, фантастично служи приповедању [...] Најзад, фантастично има и једну, на први поглед, таутолошку улогу: омогућава описивање фантастичног света, који притом не постоји ван језика; опис и описано исте су природе” (Тодоров 2010: 89). Своје ставове у погледу аутореференцијалности фантастичне књижевности Тодоров (нешто раније у студији) примерује управо ликовима који припадају персонолошком систему (хорор) фантастике – ђаволима и вампирима као самоодносећим и самоодређујућим језичким знацима – „не само да ђаволи и вампири постоје искључиво у речима, него и да једино језик омогућава поимање онога што је увек одсутно – натприродног” (2010: 79).

<sup>3</sup> Последњих година, српски роман за децу карактерише све смелије преиспитивање граница жанрова, тако да се, поред „канонизованих” (и најбројнијих) – авантуристичких романа и романа који тематизују одрастање урбаног детета у савременим животним околностима и све експанзивнијих романа фантастике (различитих врста), те различитих и бројних комерцијалних наратива поп културе, појављују и неки жанрови који одударују од традиционалног корпуса српског романа за децу, као што су романи страве и ужаса. Иако баштине богату фолклорну и литерарну традицију, хорор романи обично нису код стваралаца, али ни код критике, бивали препознати као респектабилна врста и углавном су, *a priori*, етикетирани ознаком жанровске књижевности.

сетих година прошлог века,<sup>4</sup> а у српској књижевности – са великим кашњењем – најпре преводи, а потом, стидљиво, тек почетком и у првој деценији ХХИ века, дела са неким елементима хорора (У. Петровић,<sup>5</sup> М. Тодоровић, И. Нешић), а прави (уједно, у литерарном погледу, до сада најуспелији) представници хорор романа за децу (награђени романи, о којима ће у наставку бити више речи) тек у последње две године.<sup>6</sup>

Очито, дошло је до одређене рецепцијске и статусне промене односа према овом типу

<sup>4</sup> „Јасно је да су седамдесетих година, када је започето са стидљивом продукцијом књижевности страве и ужаса за најмлађе, жанровски чисти примери и даље били резервисани за одрасле или у најмању руку за омладину; међутим, уочљиво је да се током времена развила продукција књига намењених млађој публици – рецимо, претпубертетској – а са свим типичним жанровским обележјима” (Тропин 2016: 377), уз њихову својеврсну „депедагогизацију”.

<sup>5</sup> Романи Уроша Петровића, понајпре *Пеши лејџир*, у коме су хорор елементи најочитији, не могу се без задршке у потпуности уклопити у жанр хорор романа, првенствено услед карактеристичног споја хорора и хумора у њима, о чему је већ писано (в. Пешикан Љуштановић 2009: 55–70). Управо та њихова одлика (присуство хумора) онемогућава њихово једнозначно жанровско (хорор) одређење: да би била страшна, опасна и изазивала ужас, чудовишта ни на који начин не смеју да буду смешна, ублажена или тривијализована (уп. Огнјановић 2014: 47). Слично је и с романима Мине Тодоровић и Иване Нешић, који не иду даље од изазивања стрепње или благе језе у појединим фабулативним сегментима.

<sup>6</sup> Реч је о награђенима романима – *Црној ишпици* Александре Јовановић из 2020. (награда *Полиџикиној забавника*, 2021) и *Таракану* Милке Кнежевић Ивашковић, објављеном 2021. (награда „Раде Обреновић” Змајевих дечјих игара, 2021, и награда *Полиџикиној забавника*, 2022), који су, уједно, и предмет овога рада. Појава ових романа, а потом и награде које су понели сведочи, очито, о постепеној промени стваралачке парадигме и ширењу „канонизованих” жанровских оквира романа за децу, али и промени у рецепцији и вредносним параметрима према тзв. *жанровској* књижевности, и, прецизније, начину вредновања хорора у контексту књижевности за децу. У роману *Таракан*, реч је о дечаку

„жанровске” књижевности,<sup>7</sup> која је, традиционално, доскора *a priori* проглашавана мање вредном. Страх као главни интегративни чинилац у конституисању хорор дела, уз одређене хорор теме, мотиве и ликове – неупокојене духове, оживеле лутке, монструозно храњење као начин одржавања егзистенције оностраног бића и сл. (в. Todorov 2010: 96–97), превазилажен је и ублажаван у књижевности за децу хуморним модусом приказивања предмета страха, као и извесном „хуманизацијом” демонских бића (уз задржавање статуса вечног детета, пресликавање извесних дечјих облика понашања, начина забављања, претераних и бурних емоционалних реакција итд.).<sup>8</sup> Међутим, такво

Миши, који се, невољно, супротставља инсектоликом паразиту, проф. Мухару, који се храни исисавајући свес(нос)т, искуство и менталну снагу из својих жртава када он нападне његову породицу, а у *Црној ишпици* о девојчици Жељи, коју усамљени дух дечака покушава да задржи уза себе, у димензији духова.

<sup>7</sup> Остаће, овом приликом, по страни, аргументација везана за неадекватност термина „жанровска” књижевност, а он ће се користити, спорадично, као традицијом наметнуто (дакако, не и најбоље) решење.

<sup>8</sup> У једном од наставака вишеделног, уједно и једног од првих вампирских серијала романа намењених деци, *Мали вампир* Ангеле Зомер Боденбург (Angela Sommer-Bodenburg), тензија се све време остварује између очекиваног и фактичког, Антонових предрасуда о вампирима и њихових стварних поступака: када се Антон спријатељи са дететом вампиром Рудигером и иде му у посету у њихову породичну гробницу, препадне га Рудигеров старији (и насилнији) брат Лумпи, опасно се приближивши његовом врату – у намери да провери текстилни састав његовог џемпера; Антона, претстављеног тиме да ће на вампирској забави морати да пије крв убрзо разуверава вампирица Ана, најмлађа Рудигерова сестра, нудећи му – чоколадно млеко (додуше, са роком истеком пре више година) и откривајући му, узгред, да јој више не треба, као ни цуцла, коју је морала „да носи да би јој израсли леви дуги очњаци” (2017: 42); после послужења следе игре – скакање по вампирским ковчезима (2017: 44–47), налик дечјем скакању с кревета на кревет, потом *Иде маца око тебе* (49–54) итд.



адаптирање фундаменталних жанровских елемената уједно прети деструкцијом жанра хорор романа – уколико чудовиште није страшно, дело више није хорор (или барем не у правом смислу). Стога су писци хорора утолико опрезнији када је о наративним стратегијама моделовања демонских ликова реч. Као што уочава Дејан Огњановић, чудовиште у хорору мора бити застрашујуће, зло, опасно и моћно:

Изазивач зла је носилац естетске намере хорора, на њему тај жанр почива, и зато се „монструм” мора представљати са строгим правилима, у супротном особено уживање жанра неће бити изазвано. Природа чудесног у хорору је јасна: било да се ради о сабласти, вампиру или неком другом натприродном створу, он мора бити приказан тако да не буде тривијализован својим поступцима, намерама или речима (ако уопште говори); он мора да буде непријатељски настројен, са претећим намерама према ликовима дела [...] Такође, мора бити довољно моћан да своје намере спроведе у дело (Ognjanović 2014: 47).

У супротном, ефекти страве (наговештаја и наслућивања, имплицитних сигнала поремећаја реда, антиципације, стрепње) и ужаса (експлицитне конфронтације са носиоцем зла), суштаствени за хорор, у потпуности ће изостати.

Жанр хорор романа (и сродних му жанрова, чији елементи се, неретко, могу наћи амалгамисани са хорором) у свом историјском развоју кретао се не само у правцу преиспитивања „неупитних” концепата,<sup>9</sup> већ и ка преиспитивању базичних елемената самога жанра, те чудовиште (када је реч о књижевности намењеној „деци и омладини”) од исконског зла и персонификације највећег страха својих жртава (То Стивена Кинга [Stephen King], средином осамдесетих), преко амбивалентног помоћника (први елементи присутни су већ код Мери

Шели [Mary Shelley], у *Франкенштајну*), еволуира до заштитника и најбољег пријатеља дете-та (типска ситуација више романа, али и филмских сценарија), односно вољеног, демонског љубавника (на пример код Стефани Мајер [Stephanie Meyer] у *Сумрак саџи*) и суперхероја (који то постаје захваљујући управо својим демонским моћима).<sup>10</sup> Таква нестабилна, „протејска” концептуализација чудовишта показала се погодном за усложњавање његове семантизације када је оно добило алегоријски третман и постало својеврсни „полигон” за преиспитивање односа према *друјом*.

Тако, у роману *Таракан* Милке Кнежевић Ивашковић, почев од прве реченице („До четрнаесте године био сам убеђен да нешто живи испод мог кревета” – 2021: 5), то *нешто*, предмет страха и протејски демонски ентитет, представљен у две хуманоидне хипостазе – позноадолесцентској (седамнаестогодишњи Мишин супарник око Ненине наклоности, мистериозни и латентно опасни Анатоли) и одраслој (проф. Мухар), еволуира исписујући читав развојни лук – од гађења „одвратни, смрдљиви Мухар” (2021: 40) и неверице,<sup>11</sup> преко амбивалентно-

<sup>9</sup> Огњановић истиче да је „једна од основних одлика хорора управо преиспитивање ’неупитних’ концепата”, при чему „носилац страве у хорору може, али и уопште не мора да буде ’зао’, а релативизација фигуре ’монструма’ управо је једна од позитивних, прогресивних тековина модерног хорора” (2014: 40).

<sup>10</sup> О таквом концепту чудовишта више у: Перић 2015.

<sup>11</sup> Мишином брату Игњату, када говори како је *видео* да Мухар, испод одеће, носи прљаве завоје из којих провирују и испадају бубе и црвићи (2021: 31) испрва нико не верује, па ни јунак романа, четрнаестогодишњи Михајло – Миша. Међутим, с откривањем каузалитета између Мухарових посета деди и дединог губитка памћења и све унапредовалије деменције, све до затицања предатора и жртве у чину монструмовог храњења дедином психичком енергијом, неверица постепено прелази из веровања у стварност.

сти и настојања да се, сучељавањем са страхом, упозна *групи*, прихватања различитости, све до разумевања и емпатије (фокализатора и наратора романа) према монструму:

Осетио сам сажаљење и поврх тога што ми се није свиђао [...] (2021: 76).

Он засигурно има тајну, закључану у срцу, а нема с ким да је подели. И било ми га је жао, упркос свему (2021: 78).

Анатол је деловао баш тако, као момак и луталица о коме се нико не стара, као усамљеник и луталица (2021: 79).

Па ипак, при самом погледу на његово стање, било ми га је жао [...] имао сам утисак да ћу се расплакати сваки пут када га сретнем. Не од ужаса или страха, већ због туге која је из њега исијавала (2021: 94).

Могao сам отворено да му кажем да нећу да се дружим са њим. Но, нисам. Постојало је нешто, у мом односу према њему, што је наликовало сласти „забрањеног воћа”. Баш зато што ми није било дозвољено дружење са седамнаестогодишњацима, баш зато што је носио ореол црнила, баш зато што је – можда – био зао. Јер, никада нисам био у прилици да се заиста приближим злу и упознам га (2021: 95).

Он је лудак. Приде лажљивац и манипулатор. А опет, гајио сам чудну приврженост [...] Може ли се волети чудовиште, питао сам се. Моје биће се опирало да успостави блискост са Анатолом [...] Ипак, иза његове чудовишности крио се – мислио сам – усамљен младић (2021: 138).

У том необичном пријатељству, Анатол-чудовиште дечаку постаје цинични духовни учитељ, ментор и заштитник од локалних силедија. Међутим, зло има и своје друго, мање пријатно лице – уз др Цекила увек иде и његова сенка, господин Хајд – (недвосмислено) зла еманација *групи*; уз Анатола постоји и Мухар – хибрид човека и инсекта:

Тај господин, професор Мухар, био је најчуднија појава коју сам до тада видео у широком спектру наших гостију, родбине и комшија: висок и врло мршав, са бусеном неприродно црне косе чији су праменови штрчали испод великог шешира и подједнако црном брадом. Огромне наочари за сунце заклањале су му пола лица. Поврх свега, носио је црно одело и црне рукавице, што је деловало прилично луцкасто по јулској врућини. Један детаљ одударало је од општег црнила: кожна пертла испод крагне кошуље, уз врат притегнута масивном копчом у облику ока. Изгледало ми је као да ме та ствар посматра (2021: 27–28).

Откривање *групиости* наратора води, у процесу конституисања сопствене субјективности, ка самоспознаји – откривању себе самог и буђењу самосвести: „Схватио сам и велику истину о себи: био сам усамљеник” (2021: 187). Баш као и Анатол. Међутим, када схвати да Анатол покушава да га одвоји од нове другарице, Каће, а њу да понизи (2021: 231–232), када, у облику професора Мухара животну угрози деду и када најстарија становница Косанчићевог венца, деведесетогодишња бака Олга, посредством слике из 1901. открије да Мухара зна одавно, да је он крив за губитак разума њенога оца, да су Анатол и Мухар једно,<sup>12</sup> и, напoкон, када он, у свој инсектоликој форми, нападне малог Игњата, субјективни наратор (аутсајдер Миша, љубитељ хорор филмова и својеврсни оснивач лузерске дружине) прелама и одлучује „да Анатола ипак сматра[м] непријатељем” (Knežević-Ivašković 2021: 191) и да му се супротстави:

<sup>12</sup> „Чим сам га угледала са господином Аксентијевићем на мом прагу, препознала сам га. Цабе је пустио онолику браду, цабе ставио наочари... Чак и после толико година...” (Knežević-Ivašković 2021: 152).

Чак и да Игњату буде добро – размишљао сам – не постоји други начин да се ослободим осећања кривице, али и Мухара, осим осветничке одмазде. Мухару треба ставити до знања да је откривен, казнити га, онеспособити га, унаказити, убити (216).

Тада решава да призове Анатола и суочи се са њим. Видевши на њему Мухареву амајлију, Тараканово око, Миша је кида, схватајући, у магновењу да „не постоји младић Анатола, не постоји професор Мухар. Односно не постоје засебно; Они су једно” (2021: 240). Његов водич на путу одрастања, ментор у усамљености, духовни учитељ и чудовиште које се храни свешћу интелектуалаца, заправо су различити полови истог бића, које он воли и мрзи, сажаљева и гади га се истовремено.

Испитујући природу чудовишности, роман преиспитује и природу зла – изван читаоца и у њему самом, као одговор на питање како победити чудовиште, а не постати то и сам (в. 2021: 217). Коначно, појединац, једино суочавањем са сопственим страхом, има шанси у борби против њега. И то је универзална људска одлика:

Прва дужност једног човека је и данас савлађивати страх. Ми се морамо ослободити страха; ми уопште морамо радити дотле. Догод човек не згази страх ногом, дотле су његове радње не истините, него подле; па и мисли су му лажне; он мисли као роб и подлац [...] Данас, као и увек, потпуност његове победе над страхом одредиће колико у њему има човека (Карлајл 1988: 38).

Чудовиште, чак и када је лишено талисмана, и даље је опасно и претеће, тако да његово уништење мора бити потпуно. И тек тада, победом над њим, Миша успешно завршава свој процес иницијације, као и своју причу. Чудовишност

противника интензивирана је хибридном изгледом – људским лицем инсекта:

Онда сам га угледао, боље рећи крајичком ока приметити претећи покрет: грбаву, високу сенку, која ми се нечујно примицала с ивице крова. Нисам је одмах видео у пуној величини, већ само главу и нешто, што су могле бити ужасно деформисане руке. Оно мало месечине обасјало је створење када се до пола узверало: лобања са две зјапеће очне дупље, оивичена венцем дуге масне косе, и обмотана нечим што је личило на слој провидне пластике. Иако је, у први мах, глава подсећала на много пута увећану главу инсекта, препознао сам, са запрепашћењем, црте лица професора Мухара. У њима није било никаквог знака људскости, никакве свести. Тело је припадало облику живота које није имало везе са било чиме, мени познатим. Можда је то био обичан мрав, или богомољка, или кућна бубашваба – нисам знао. Али величина је била застрашујућа (2021: 244–245).

Почиње борба са монструмом, у којој дечак одмењује оца, да би је завршио деда („деда је задао коначни ударац” – 2021: 250), светећи сестрину смрт – у тренутку када дечак, магијским оружјем – неолитским каменим ножем – заувек уништава талисман. Представљачки, следећи хорор „поетику погледа”, алегоријским језиком књижевности, предочена је теза архетипске критике (в. Фруе 1979) да човеку, у свим његовим животним фазама (дете – одрастао човек – старац), предстоји борба са (сопственим) чудовиштима – шта год она представљала („непријатне неуротичне тежње” – нав. према Todorov 2010: 145, односно „нездорово функционисање, болесно изопачење” – Dil 1991: 25, а у роману – опасност деменције, или, у метафоричком значењу, животне препреке и изазови). Конфронтација с улезом неизбежна

је (независно од њенога облика – борбе, суочавања или само [могућности] додир – в. Огњановић 2014: 42).

Интрузивна фантастика увек испишује трајекторију од одбијања до прихватања (Mendelsohn 2008: 115),<sup>13</sup> уносећи хаос, запрепаштење, оклевање и несигурност у сигурне просторе животне свакидашњице (Isto: XXII). Нелагодност ескалира те улез мора бити поражен, а јунаци морају тријумфовати да би се поново успоставила граница између стварности и фантастичног. Уништење улеза (монструма) уједно је и потврда поновног успостављања закона реда, дискурзивног смиревања и хармонизације симболичког поретка. У роману *Таракан*, чудовиште је побеђено – али, како се открива у Анатоловом писму, у епилогу (последњем поглављу романа), поражено је (и пре сукобљавања) уз својевољни пристанак, што је последица блискости и љубави чудовишта према усамљеном дечаку, приповедачу романа. Из перспективе чудовишта, а посредством дечака – адресата, објашњен је разлог и исход сукоба:

*Требало је да будеш само десерт. Не смем да се везујем за људе, не смем да волим. Покушавао сам да ти скренем пажњу са онога што ће се догодити твојом геди. То је иакође била грешка. У мени је, а да нисам знао, остало мало људскости [...] Осим тога, деценијама сам био сам. Заволео сам те. Та слабост, реликвија из моје некадашње животи, појубна је за мене [...] Трудно сам се да те изолујем од остатака света. Хтео сам да будеш моје друго Ја [...] Смрт није моћна осим ако се преустиим глади, а и тада умирање јако дуго траје [...] Уморан сам. Нема ничега што бих пожелео да видим. Скоро цело своје бивствовање провео сам цицкирајући шуће мисли, плаћирајући шућа искуства. Моје знање је скупи знања свих мојих жртва. Толико сам уморан, Мишо, да ћу ти дојустити да ми скратиш муке (2021: 254, 256).*

Смрт чудовишта заправо је својеврсно самоубиство уз помоћ других. Дечаку је, на крају, као дар (или проклетство), остављен чаробни талисман – уз могућност да свој (условно) бесмртни (односно, паразитски) живот гради на искуствима (и по цену живота) других. И по цену сопствене чудовишности. А остављена му је и књига, Селинцеров (J. D. Salinger) *Ловац у ражи* – литерарни привид живота и искуства које раскриљује сазнајне видокруге, али без магије и у границама животне ограничености људске егзистенције. И још – утеха нарације: могућност да се исприча прича о томе како волети чудовиште (а како не постати једно од њих).

Док је антагониста *Таракана* хибридно биће, инсектолики мутант,<sup>14</sup> онострани улез у роману *Црна ишчица* концептуализован је углавном у складу са литерарном (и, нешто мање, фолклорном) традицијом прича о духовима – то је дух дечака, отприлике вршњак главне јунакиње, дванаестогодишње Жеље, „можда годину старији” (Jovanović 2020: 52). Ауторка је одабрала ентитет демонолошког семиотичког система који је литерарна традиција јасно коди-

<sup>13</sup> „The rhythm of the intrusion fantasy is a cycle of suspension and release, latency and escalation, hesitation and remorselessness” (Mendelsohn 2008: 115).

<sup>14</sup> Химеричном природом мутанта и питањем мутације бави се Ранко Мунитић: „*нашчовјек* или атрофирани *получовјек* – много више или много мање од обичног људског створа – мутант постаје занимљива идеативна призма кроз коју се преламају различите визије оног што нам предстоји [...] мутант се до данас намеће као енигма провокативна и богата дилемама: што је заправо тај створ [...] измијењен не процесом (еволуција), већ скоком (мутација), каквим ли ванским и унутарњим последицама рађа измјена његовог бића, у којој га мјери све то удаљава од људског прототипа тек условно и ријетко додирујући могућност неког различитог, савршенијег облика постојања? Или, другим ријечима: гдје лежи граница коју антропоморфни психофизички организам не може прекорачити а да се не претвори у нешто битно различито од људског?” (1986: 114–115 – *истакао Р. М.*).

фиковала – реч је о „неупокојеној души” (Тодоров 2010: 97), духу дванаестогодишњег дечака Вука, који није прешао у другу димензију, остајући вечно везан за простор свог гроба и гробља, непосећиван и – неизрециво усамљен. Та усамљеност послужила је као повезница између лика јунакиње романа, која се после смрти оца повлачи у себе и осамљује, и напуштеног духа дечака, настрадалог у паду са рингишпила.

Вуков дух најпре се Жељи појављује у сну, потом у виду сенке која је прати по гробљу док посећује очев гроб, да би јој се, напослетку, показао у лику који је имао за живота када она, на његов наговор, са гробља узбере белу хризантему. Саодносно традицији, све што се налази на гробљу припада мртвима те она, неопрезно, иницира контакт с оностраним и отвара комуникацијски канал, ослобађајући га из „димензије духова”.<sup>15</sup> Притом, дух дечака концептуализован је симбиозом традиционалних представа о мртвима и елемената популарне културе (наратива о сусрету с духовима, екранизованим у филмским серијалима *Паранормална активност*, *Асирална подмуклост*, (псеудо)документарним емисијама попут *Уклејше куће*, *Ловаца на духове*, *Преживејши паранормално...* рубрикама појединих таблоида, прилозима са портала, текстовима са друштвених мрежа и сл.). Дечакова лиминалност (ни међу мртвима, ни у свету живих) одговара узрасној лиминалности девојчице (дванаестогодишњакиња, на прагу адолесценције), док Жељина везаност за недавно настрадалог оца, потреба да комуницира с њим (Јовановић 2020: 38) и удаљавање од свог примарног социјалног окружења (мајке и школских другова) доводе до зближавања с духом дечака.

Сваки контакт живих и мртвих, у традиционалној култури, показује се као потенцијално

опасан. Та опасност преноси се и на савремено друштво, лишено чврстих граница и вредносних система. Човек постмодерне културе суочава се са теоријским и фактичким укидањем системом бинарних класификација, на коме је претходни (традиционални) вредносни систем био заснован:

Једна од најопштијих, традиционалних класификација заснована је на потреби да се строго раздвоје супротстављени домени као што су небо–земља, бог–човек, живот–смрт; мушко–женско; култура–природа. Међу овим опозитима, као чврстим тачкама, лежи аморфни, *лиминални* свет „помешаних” форми – безобличан, отворен за најразличитије комбинације, без јасног обриса и идентитета. Он је добродошао кад је привремен, као на пример у светковинама или стваралачкој уметничкој екстази, иначе, као „евокација хаоса”, лиминални, гранични простор изазива страх (Ђорђевић 2009: 421).

Бића која обитавају у зони лиминалности (духови, вампири, монструми...), традиционално изазивају страх, постајући и сама „снажне метафоре стања ’ни овде – ни онде, ни тамо – ни овамо” (Isto: 421). Међутим, хронотоп лиминалног мења све оне који у њега закораче. Вуков свет, у виду „огромног луна-парка” (Јовановић 2020: 62), који наизглед, пружа Жељи неограничени свет забаве, али и прети да је заувек задржи у себи – све чешће јој је у мислима, док овоземаљске пријатеље заборавља, а слаткиши и послатице које је пробала у Вуковом луна-

<sup>15</sup> Етнолог Слободан Зечевић објашњава обичај подизања споменика и сађења биљака на гробу веровањем „да се душа може вечно везати за гроб или за поједине предмете у близини гроба, нарочито за дрвеће и камен”, из чега је потекао „обичај да се на гробу сади дрво као нови стан за покојникову душу” (Зечевић 2007: 19) или каква жбунаста биљка (најчешће ружа).

-парку чине да свакодневна храна има „укус картона” и изазива јој мучнину (Isto: 71). Узимање хране и пића мртвих и ритуални заборав, у семантици обреда, неизоставно су везани с раскидањем претходног стања и отпочињањем новог (уп. Eliade 1970: 112). Како узраст од дванаест година карактерише иницијација у пубертет (Ван Генеп 2005: 100), мали дух са скривеним намерама (да Жељу вечно задржи за себе и код себе), који је настрадао баш у том узрасту – биће је вечне лиминалности.

Искушења оностраниности (фаза сепарације) морају бити препозната и успешно савладана како појединац – иницијанд не би остао „заглављен” у вечној лиминалности, и како би, у наредној фази (реагрегације), задобио нови идентитет и статус.<sup>16</sup> Структура обредног сценарија, у основи, одредила је и структурну схему фантастичног наратива:

На почетку приповести стање је увек стабилно, ликови чине конфигурацију која може бити покретна, али ипак темељни број обележја остаје недирнут. Рецимо, дете живи у окриљу породице; оно је део једног микродруштва које има сопствене законе. Потом се догађа нешто што тај мир нарушава и квари равнотежу (или, ако хоћете, ствара негативну равнотежу); тако дете из овог или оног разлога напушта породицу. На крају приче дете се, пошто је савладало многе препреке и већ одрасло, враћа родитељској кући. Равнотежа се тада изнова успоставља, али није једнака оној с почетка (Todorov 2010: 155).

Најпре, Жеља је начинила „почетну грешку”, убравши белу хризантему са гробља. Потом, огрешења о култ мртвих нижу се и даље: она се одазива на позив оностраничног, пушта у свој живот дух погинулог дечака, даје му наруквицу пријатељства коју је добила од Луке, оглушује

се о упозорења своје мајке и гробара Миће, једе забрањену храну, занемарује Жилетово упозоравајуће режање... Мрежа оностраничног око ње све се више стеже.

Дете дух у њој не буди страх,<sup>17</sup> иако би, саодносно жанровским конвенцијама, требало да се „другост *оџа* као претећа и потенцијално уништитељска [...] јер у супротном естетска намера хорора – изазивање страве – неће бити испуњена” (Огњановић 2014: 43, *истакао Д. О.*). Па ипак, његове намере су опасне – он жели заувек да је одведе у свој свет – покушава да је намами на рингишпил на којем је и сам погинуо како би она могла остати са њим и не пушта је да оде из димензије с „друге стране гробља” (Jovanović 2020: 62). Увидевши опасност („Коначно је схватила. Вук је био тај кога је требало да се плаши” – Isto: 121), Жеља схвата да је преварена („Знала је да је Вук лагао. Где год се њен тата налазио, знала је да није овде” – Isto: 126), да њен погинули отац није остао у граничним просторима између два света и одлучује да се супротстави Вуку. Конфронтација с *другим* била је уједно и сукоб са самом собом, сопственим страховима и неспремношћу да се прихвати нова реалност (без оца). Онда је уследило

<sup>16</sup> „Посвећеник који доживљава промену статуса мора се прво одвојити од своје почетне улоге [...] После 'обрета одвајања' следи интервал друштвене безвремености [...] Општа карактеристика таквих обреда маргиналности [...] јесте да се посвећеник држи физички одвојен од обичних људи [...] Коначно, у трећој фази, посвећеник се враћа у свакодневно друштво и придружује се својој новој улози” (Lič 2002: 115, 116).

<sup>17</sup> Физичка карактеризација духа дечака, осим кратке одеће усред зиме, на први поглед не побуђује страх – описан је као типично дете: „Глас му је био некако мек и топао. Одмерила га је. Био је њених година, можда годину старији. Најчудније на њему била је његова одећа. Мајица са кратким рукавима избледеле боје, с ликом којота, и летње беж бермуде” (Jovanović 2020: 52).

разумевање. После Вукове погибије, врата *оно-стираној* се читаоцу за тренутак указују у причи настрадалог дечака:

Пробудио сам се овде, сам. А онда сам угледао ту чудну светлост и очи су ме заболеле. Требало је да прођем кроз њу, да одем даље. Али нисам хтео (Isto: 80).

На њено знатижељно питање зашто није прешао, Вук постаје агресиван. Недостајући одговор на своје питање ускоро ће схватити и сама – то је зато што се боји, баш као и она сама – новог почетка, новог вида егзистенције. Истргнувши засађену хризантему из корена, она кида и везу са њим, али свеједно остаје крај њега, храбрећи га у последњим тренуцима пре одласка:

Вук је пенио од љутње и немоћи. Ипак, и поред тога, у његовим очима видела је нешто друго. Лепо је видела. Био је то страх. Страх од тог пролаза, страх од онога што ће тамо да нађе. [...] Није му опростила, нити је мислила да ће икада бити у стању. Али, сада је стајао поред ње, преплашен и сам. Није могла само да оде. Осим тога, полако је постајао невидљив пред њеним очима.

– Немој да се плашиш. [...]

– Понекад само треба да престанеш да бежиш. Онда схватиш да то од чега си бежао и није тако страшно. Ја сам поред тебе, не брини (Јовановић 2020: 129, 131).

Вук одлази заувек, а Жеља се враћа кући, успоставља бољи однос са мамом и прихвата очеву смрт (*Смрти никада није фер, и они што остају морају то да прихвате и наставе даље* – Isto: 138 – *истакла А. Ј.*), обнавља пријатељство са Луком, а (симболички) баца на земљу хризантемин цвет.

Схвативши да „духови су моћни само онолико колико им дозволимо” (Isto: 102), Жеља ујед-

но спознаје сопствену снагу. Емпатија према оностраном – дечаку духу – омогућава јунакињи да увиди да се иза опасног тамничара из света духова крије само усамљени дечак који се боји преласка. И, огледалском рефлексијом, схвата да је и сама – усамљена девојчица, коју је очева смрт дестабилизovala и зауставила у процесу одрастања. Онострани (страхом заробљени) „улез” улази у светлост, а она – у нову животну фазу, свако за себе исписујући пут – од одбијања до прихватања (Mendelsohn 2008: 115). На тај начин, избегнута је ситуација „доброг” или „лошег” улеза (Isto: 157), или пак амбивалентног (чудовиште је, поново, одраз главног лика), а интерпретативне могућности свode се на евентуално психолошко тумачење процеса банализације – психолошког „окамењивања”, заустављања у једној животној фази (последича трауме услед очеве смрти), а потом и њеног успешног превазилажења, победом над сопственим страхом уз подршку блиских особа:

Лиминална ситуација у којој мора да начини коначан избор у односу на припадност оностраном или оностраном свету доводи је до својеврсног разрешења унутарњег конфликта. Све оно што је важно, а за шта су основа љубав и подршка, иако скрајнуто и заборављено при сусрету са смрћу, открива се као најделотворнији лек у превазилажењу и прихватању губитка (Јелисавчић 2021: 182).

Одбијање варљиве хедонистичке стварности фантастичног света (димензије духова), проналажење снаге да се и после губитка и психолошке стагнације настави са животом, таквим какав је – прожет неминовним губицима, тугом и разочарањима (упркос томе), једна је од основних афирмативних теза овог романа.

Иако неуједначена по својој уметничкој вредности,<sup>18</sup> оба романа представљају наративе који, на себи својствен начин, тематизују искушења одрастања кроз сучељавање са својим страховима и њихово превазилажење конфронтацијом, разумевањем и победом над сопственим (психолошким) чудовиштима (сазревања).

## ИЗВОРИ

- Зомер Боденбург, Ангела. *Мали вампир креће на њуш*. Београд: Propolis Books, 2017.
- Карлајл, Томас. *О херојима, култури хероја и херојском у историји*. Београд: Авала, 1988.
- Jovanović, Aleksandra. *Crna ptica*. Beograd: Kreativni centar, 2020.
- Knežević-Ivašković, Milka. *Tarakan*. Beograd: NNK International, 2021.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ван Генеп, Арнолд. *Обреди прелаза. Систематско изучавање ритуала*. Београд: Српска књижевна задруга, 2005.
- Вуковић, Ново. *Иза граница мојућеи. Фантастично и чудесно у књижевним гјелима за дјецу насталим у периоду између два свјетска рата на српскохрватском језичком подручју*. Београд: Научна књига, 1979.
- Вуковић, Ново. *Увод у књижевност за дјецу и омладину*. Подгорица: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори, Одјељење за српски језик и књижевност, 2018.
- Зечевић, Слободан. *Култи мртвих код Срба*. Београд: Службени гласник, 2007.
- Јелисавчић, Маријана. О жељи и (не)могућем. <[https://zmajevedecjeigre.org.rs/wp-content/uploads/2021/06/Detinjstvo\\_01\\_2021.pdf](https://zmajevedecjeigre.org.rs/wp-content/uploads/2021/06/Detinjstvo_01_2021.pdf)> 2. 2. 2022.
- Перић, Драгољуб. Ратници, витезови, чаробњаци, деца и други суперхероји против сила зла (борба добра и зла као тематски оквир најновије српске фикционе прозе). Драган Бошковић, Часлав Ђорђевић (ур.). *Рати и књижевност*. Зборник радова са IX међународног научног скупа, књ. II. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет – Скупштина града Крагујевца, 2015, 139–151.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Фантастични свет у стваралаштву Уроша Петровића: између хорора и хумора. Мирјана Детелић (ур.). *Моћ књижевности. In memoriam Ана Рагин*. Београд: Балканолошки институт Српске академије наука и уметности, 2009, 51–65.
- Тропин, Тијана. Вампири у књижевности за децу. Мирјана Детелић, Лидија Делић (ур.). *Крв: књижевност, култура*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2016, 375–390.
- Dil, Pol. *Simbolika u grčkoj mitologiji*. Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića – Dobra vest, 1991.
- Ђорђевић, Јелена. *Postkultura. Uvod u studije kulture*. Beograd: Clio, 2009.
- Еко, Umberto. *Granice tumačenja*. Beograd: Paideia, 2001.
- Eliade, Mircea. *Mit i zbilja*. Zagreb: Matica hrvatska, 1970.
- Lič, Edmund. *Kultura i komunikacija: logika povezivanja simbola. Uvod u primenu strukturalističke metode u socijalnoj antropologiji*. Beograd: Biblioteka XX vek – Čigoja štampa, 2002.
- Frye, Northrop. *Anatomija kritike. Četiri eseja*. Zagreb: Naprijed, 1979.
- Munitić, Ranko. *Alisa na putu kroz podzemlje i kroz svemir*. Beograd – Gornji Milanovac: Dečje novine, 1986.
- Mendelsohn, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.
- Ognjanović, Dejan. *Poetika horora*. Novi Sad: Orfelin izdavaštvo, 2014.
- Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.

<sup>18</sup> Роман *Таракан* је структурно комплекснији, фабулативно интригантнији, садржински, интертекстуално и културолошки богатији, литерарно (пре свега, карактеролошки, а потом и у погледу карактеризације ликова) успелији, док је *Црна њилица*, евидентно, у техничким, језичко-стилским, семантичким и естетским аспектима – обећавајуће дело почетника.



Драгољуб Ж. ПЕРИЋ

СТРАТЕГИЈЕ МОДЕЛИРОВКИ  
ДЕМОНИЧЕСКИХ СУЩЕСТВ  
В СОВРЕМЕННОМ СЕРБСКОМ РОМАНЕ  
УЖАСОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Резюме

В настоящей статье мы сделаем попытку объяснить различные нарративные процедуры моделирования персонажей монстров. Получается, что и в детско-романе ужасов тоже, одинаково как и в романе ужасов

для взрослых, образ чудовища подходит к разным типам семантировки: прежде всего, он становится знаком *инаковости*, служащим для отношения к другому (его познанием, сопереживанием с ним, принятием разнообразия и т.п.), а в то же время – он конституирует самый субъект. Противостояние чудовищу преодоление страха в рассматриваемых романах неизбежно приводит героев к своеобразной инициации и познанию себя в этом процессе.

Ключевые слова: жанры ужасов, нарушительная фантастика, детская литература, чудовище, *инаковость*, страх, субъект, противостояние, символический порядок

## СВЕТЛИНАТА И ТЕМНИНАТА ВО РОМАНОТ СВЕТЛИНАТА НА САТУРНАТА ОД КРИСТИНА ДИМОВСКА

**САЖЕТАК:** Во оваа статија се осврнуваме кон фантастичниот роман *Светлината на Сатурната* од современата македонска авторка Кристина Димовска. Се работи за фантастичен роман, кој е дотолку поинтересен, затоа што се работи за роман кој можеме да го подведеме под жанрот 'епска фантастика за млади'. Романот е значаен и затоа што овој поджанр е редок во македонската книжевност за деца и млади, но радува фактот што сè повеќе писатели во Македонија се свртуваат кон него, свесни за интересот на младите читатели. Инаку, во статијата, најпрвин се осврнуваме кон дефинирање на жанрот фантастика и неговиот поджанр епска фантастика и следејќи ги светски познатите исказувања за него, е се обидеме да ги издвоиме/препознаеме неговите елементи во романот на Кристина Димовска. Сето тоа е резултира со поставување/дефинирање на оската 'светлина-темнина' во романот и нивните импликации врз дејството/ликовите, за на крај да се воспостави знак на корелација и со Јунговскиот архетип на сенката.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** епска фантастика, роман за млади, Кристина Димовска

### Жанрот – епска фантастика

Во оваа научна студија, најпрвин е понудиме само неколку добро селектирани дефиниции на жанрот епска фантастика. Но, за да го направиме тоа, најпрвин треба да го елабори-

раме накратко жанрот фантастика, како матичен жанр од кој потекнува поджанрот епска фантастика. Генерално земено, жанрот фантастика се обиделе да го дефинираат мноштво теоретичари, тргнувајќи од Ц. Тодоров, Џексон, Хјум, Егоф, Кемпбел, Смит, Доналдсон, Мичко, Крофорд, Донехју и многу други.

Џексон (Jackson 2002) ја дефинира фантастиката како „книжевност на желбата“, што функционира за да компензира за недостатокот што произлегува од културните ограничувања. Метјуз (Matthews 2002) вака ја дефинира фантастиката како фикција која предизвикува чудење преку елементите на натприродното или невозможното. Армит дава доста широка дефиниција:

Утопија, алегорија, басна, мит, научна фантастика, приказна за духовите, вселенска опера, патопис, готика, сајберпанк, магичен реализам; списокот не е исцрпен, но ги опфаа повеќето начини на фикција дискутирани во оваа книга како 'фантазија' (Armitt 2005).

Токму последнава дефиниција ни го демонстрира главниот проблем: речиси е невозмо-

\* jovanka.denkova@ugd.edu.mk

жно да се формулира дефиниција која ги опфаќа сите случаи на фантастичното во литературата и сè уште ја задржува употребата како генеричка класификација. При дефинирањето на жанрот фантастика, Атебери (Attebery 1992) тврди дека најсоодветен пристап при генеричката категоризација на жанрот е моделот на твр. нејасни множества, што значи дека жанровите не се дефинираат со граници, туку со центарот. Категоријата има јасен центар, но и граници кои незабележливо се засенчуваат. Токму на тие засенчени граници, Атебери пронаоа/сместува најголем број дела кои припааат на фантастиката. Без претензии да ги наведуваме/елаборираме повеќето или сите дефиниции кои се дадени за фантастиката како жанр, треба да се истакне и дека жанрот 'фантастика' се разви во многу поджанрови, а меу најуспешните се фантазијата за млади (адолесценти) и епската фантазија. Разликата меу нив е главно во нивниот сетинг и целната публика. Епската фантазија спаа во категоријата висока фантазија (*High fantasy*), поради нејзиниот реалистичен секундарен свет (Mičko 2014).

Што се однесува до епската фантастика, на неа не смее да се гледа како на минорен жанр кој треба да се наоа на маргините на литературата, од причина што таа третира многу комплексни теми. Според Силвеира (Silveira 2015: 47), таа претставува критика на општеството во сите негови сфери. Хенсон (Henson) ја дефинира фантастиката преку сетингот, па според тоа таа прави и своевидна класификација на епската фантастика:

Епска фантастика е жанр дефиниран според неговиот опсег и херојските авантури на неговите ликови, но најтемелно е дефиниран според неговиот сетинг. Има широк спектар на поджан-

рови во фантастиката како целина, категоризирани обично според видот на светот во кој е сместена приказната, видот и опсегот на магијата во него, како и според видовите фантастични суштества (2020).

### Карактеристики на жанрот епска фантастика

Зборувајќи за карактеристиките на епската, или *high fantasy*, неопходно е да се потенцира дека таа е широк поджанр на фантастиката што во денешно време опфаќа различни видови фикција. Сепак, традиционалните индикатори за епска фантастика вклучуваат првенствено поставување на измислен свет и употреба на специфични внатрешни правила и логика. Некои типични карактеристики од епската фантастика вклучуваат фантастични ликови, магија или маепсништво/волшепство, измислени јазици, патување/потрага, теми за адолесценти и различни наративи. Детално прикажаните светови од епската фантастика може повеќе или помалку тесно да се засноваат на реалниот свет или на легенди, измислени или паралелни светови кои се засенчуваат во алтернативна историја. Нелинеарното раскажување е уште еден важен аспект. Сосема е вообичаено во епската фантастика да се испреплетуваат бројни настани истовремено и паралелно. Доста често, ликовите почнуваат да дејствуваат заедно, отколку што се раздвојуваат и отфрлаат. Така, читателот следи голем број приказни, на крајот истакани во еден јазол. Во традиционалната епска фантастика, повеќето приказни се раскажани од гледна точка на еден главен херој. Исто така, често има свесен, мистичен учител, поврзан со јунгскиот архетип на мудар старец.

Големината на приказаните настани обично се изразува во сите погледи – географски (дејството опфаа земја, континент, цел свет или неколку светови), хронолошки (авантурите траат со месеци, години, векови), квантитативно (ликовите не убиваат само еден змеј или демон – се работи за десетици и стотици) и ситуационално (гигантските војски се судираат во жестоки битки, универзалното Зло ја враа својата мо. Друга суштинска карактеристика е идејата за фундаментално спротивставување помеу доброто и злото. Р. Хелмс забележува дека фантазистот е ограничен во „светиот антагонизам“, ликовите можат да бидат во исто време добри или лоши, бели или црни, не постои златната средина (Pavelyeva – Lysanets 2018). Во сфаањето на суштината на епската фантастика, Доналдсон ја применува антрополошката теорија, и според него метафоричката природа на епската фантастика ги поврзува луето дури и ако јазикот, културата, расата, географските и историските аспекти се различни. Ова се случува затоа што човештвото споделува нешто заедничко: соништата. Како што нагласува авторот, соништата можат да го натераат човекот „да го сподели своите стравови, мои, ирационални возбуди, закани, разделени љубови и маки (Donaldson 2015). На овој начин, јунакот во епската фантастика станува носител на колективната свест и совест. Според Лукас, епскиот херој, строго кажано, никогаш не е индивидуалец. Традиционално се смета дека една од суштинските карактеристики на епот е фактот дека неговата тема не е лична судбина туку судбината на заедница. Во оваа перспектива, епскиот херој има должност да се постигне она што не е само поврзано со лични прашања, туку што исто така се одразува ситуација на целата заедница (Lukás 1983).

### За романот *Светлината на Сатурната* од Кристина Димовска

Романот *Светлината на Сатурната* од Кристина Димовска<sup>1</sup> е објавен 2019 година, како издание на издавачката куа Ars libris, дел од Арс Ламина публикации, Скопје, Р. Македонија. Книгата, според својата структура, претставува жанровски хибрид, што третира тема која инаку припаа на *ејската фантастика*. Романот е слоевит и експериментален и е наменет за читатели со теориски компетенции, но и за публика која би го доживеала текстот како една заводлива и интригантна приказна. Во него, Димовска ги преиспитува границите меу жанровите, што го прави романот да биде жанровски флуиден. Таа иновативност станува појасна ако во текстот се препознае поврзаноста со јапонската аниме-култура (со реферирање на познатите анимирани серијали *Fushigi Yuugi* (Таинствена приказна, 1992) и *Saiunkoku Monogatari* (Приказна за Саунокку, 2009), вклучуваји ја и уметноста на стрипот.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Кристина Димовска (1987) е истражувач на кратките жанрови и на детскиот фолклор на Одделот за етнотеатрологија и фолклористика при Институтот за фолклор „Марко Цепенков“, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје. Додипломските, постдипломските и докторските студии ги завршила на Катедрата за општа и компаративна книжевност при Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје. Има објавено многубројни научни трудови на македонски и на англиски јазик во печатени и во електронски списанија. Автор е на предговорот кон вториот том на средновековна епска и лирска поезија во издание на издавачката куа Арс Ламина. *Светлината на Сатурната* е нејзин прв роман, кој беше промовиран во мај, 2019 година, за време на 31. издание на Саемот на книгата, на штандот на Арс Ламина и Literatura.mk.

<sup>2</sup> Кристина Димовска: *Светлината на Сатурната* е книжевно патување слично на видеоигра, преземено од: <<https://blog.literatura.mk/2019/07/24/intervju-so-kristina-dimovska-avtor-ka-na-svetlinata-na-saturnata/>> 14. 1. 2022.

Дејството во романот започнува да се движува од место кое се наоа на Земјата, од имагинарниот град Силфе, во кој живее средношколката Адора. Нејзиниот живот е сосема обичен и нормален живот на една средношколка во училиштето Лора Верде, чија адолесценција е исполнета со рок-концерти, училишни екскурзии, симпатии со врсници, откачени другарки и сл. Романот се отвора со сликата на училишната екскурзија на која заминуваат учениците. И таму, како и во секое митско патување на кое главниот јунак треба да ја доживее својата иницијација, се случува преминот во паралелниот свет на Сатурната. Во овој свет „се води долга војна меу Орхидите, владетелите на кралството на Светлината и поданиците на Мат-уруус, земја на север од кралството“. Дилон Вагонер (Dillon Waggoner) издвојува шест елементи кои ја сочинуваат наративната структура на делата од епската фантастика: патувањето, херојот, конфликтот меу доброто и злото, волшебен/маепсан свет, авантура и враањето (Waggoner 2014). Кај Кемпбел (Campbell 1968) оваа формула е троделна: разделба-иницијација-враање, додека пак, Нобл (Noble 1994) предлага шест змејови на иницијацијата: јунакот, депресија, пасивност, предрасуди, преголемо себевложување/ресурсите и справување со загубата и прифаање на смртноста. Но, без разлика како се отвора приказната, таа скоро секогаш започнува со „повик во авантура“ (Данећу 2007) кога се поставува изборот пред херојот, во конкретниот случај со романот *Светлината на Сатурната* со хероината Адора, дали да го прифати повикот/предизвикот. Овој повик кај Адора може да се проследи во неколку фази. Имено, уште на самиот почеток, читателот стекнува впечаток за необичноста на Адо-

ра, кога таа го споделува доживувањето на сопствената смрт кое го имала една година претходно:

Сè уште можеше да го почувствува мирисот на крвавото железно сечило што безмилосно и без предупредување ѝ ја распори утробата... Помина со дланката по стомакот. Кога ја принесе кон лицето виде дека е крвава (Димовска 2019: 38<sup>3</sup>).

Друга необичност е и појавата на чудниот парфем во стариот орман, кој кај неа (и кај нејзиниот најдобар другар Корин, кој гаи нежни чувства кон неа) предизвикува визији, а третиот дел од оваа фаза настапува со доаањето на средношколците пред хотелот (на екскурзија) кога кај Адора се јавуваат различни сетилни сензации со забрзано темпо – гласови, звуци, крици кои само таа ги слуша, гледа или чувствува. И, не само тоа, туку Адора проговорува на непознат јазик кој воопшто не го знае. Тоа е моментот во кој евидентно е дека јунакот трпи напади од натприродните сили, што го става во центарот на дејството и уште посилено го определува како јунак. До овде читателот вее е уверен во необичноста на Адора, по што следуваат повиците: „Времето е дојдено... Зачекори по патот оти времето е тука“ (48–49). А преминот од еден познат свет во другиот, непознат и опасен свет е се реализира со помош на едно митско суштество, кое се метаморфозира од светла топка, во небесна птица „од грбот, па нагоре му се искачуваа шест тешки крилја во бледо розова боја“ (50), па на крај се преобразува во

<sup>3</sup> Кристина Димовска, *Светлината на Сатурната*, Арс Ламина публикации – Ars libris, Скопје, 2019. Во понатамошниот дел од текстот во заградата е го позиционираме само бројот на страницата од каде е земен цитатот.

двојник кој е ја замени Адора на Земјата. Впечатокот за необичноста на птицата Орфелин и влијанието од религијата, е засилено со податокот дека во мигот на преминот Адора е обзема од „звукот на камбани што бијат“ (50). Оваа фаза на премин во другиот свет завршува со повикот кој Адора го слуша од небесата кон кои се вивнува: „Врати се дома“ (51). И како што натприродните елементи и помошниците формираат дефинирачки односи со херојот, така и елементот на темнината во приказната мора да го стори истото, и ова без сомнение е длабока и важна врска (Waggoner 2014).

Светот во кој преминува Адора го обележува сурова борба на доброто и злото среде која е втурнат херојот на епската фантастика. Во овој дел од романот Адора ја дознава целта за патувањето во другиот свет и својата улога во него. Имено, во кралската палата на големата владетелка, големата Орхида Дамианте, придружена од еден помошник/придружник во полувовечки/полуживотински облик – суштеството Чикалин, Адора дознава дека постои пророштво според кое, токму таа- Адора е спасот за нивниот свет. Дамнешното пророштво укажува дека таа е Патоказот и патуваји низ сатурнатските предели, треба да го пронајде/препознае Изворот – *Mahadaeva*, кој треба да ги порази носителите на злото, темнината, теророт и ужасот – Мат-уурус. Премисата на епската фантазија често се центрира околу обичен протагонист кој живее маргинален или нејасен живот, а потоа го носи тој протагонист на фантастично судбинско патување, самовербата и самореализацијата. Повикот на обичен човек за поголема судбинска услуга на општеството, честопати се доближува до религиозната тема за „избрана“ фигура која „го спасува светот“. Појавата на самодобрбата е мота што му овозможува на

главниот лик херојски да се соочи со смртноста за да ја исполни судбинската улога во служба на заедницата (Millar 2011).

Всушност, оската светлина-темнина го определува овој роман. Темнината продира во светот во кој живее Адора уште на стартот на романот кога таа се среава и запознава со музичарот Алекс, кога:

Вниманието ѝ го привлече синцирчето со костур со крилја од лилјак и таа во моментот се збуни, бидејќи не можеше да одлучи дали тој или, пак, црвените очи на бизарниот приврзок, ја гледаа поиспитувачки (11).

Темнината е најевидентна кога е спротивставена на нејзиниот опозит – светлината и сето она што е поврзано со светлината: чувство на опуштено, топлина, пријатност. Можеби затоа во мигот на доаањето на средношколците во хотелот, Адора е биде заплисната од непријатното чувство што „личеше на ненајавена лава од страв или застрашеност, што брзо се загреваше“ (17), кое е во спротивност со надворешната околина: „Еластична сончевина ја покрива мирната езерска површина, но ноздрите ни се грчат како да е зима“ (17). Следната инстанца на која мракот и темината ја обземаат Адора е уште подраматичен, и тоа е во моментот кога:

Површината на подот се искрши на ситни парченца... и оттаму стравотно се распороти мрачна јама полна со жива, црна песок... Адора не само што ја гледаше туку и растревожено ја слушаше јамата, нејзиниот здив, нејзиното змиско, тешко дишење (22);

[...] можеше да почувствува дека од собата допира придушен, нејасен, болен шејош, испреплетен и придружен од *шивко крескање* или *јачење* кое полека замираше (23); кога чувствува „*сшуген йровев*“ кој доаа од

мрачната јама; или кога вее се јавуваат и мирисни сензации: „проследено со мирис на гнил труп” (31). Како што тече дејството, и тие сензации стануваат посилни, и се чини дека светлината и темнината како постојано да се борат во Адора, па на момент и како да ја обземаат, како во мигот кога останува насамо со Алекс; „Се сети честопати кога требаше да донесе важна одлука, овој глас никнуваше од зад некој агол” (28) и др. Можеби најеклатантен пример за забрзаното темпо со кое почнуваат да се одвиваат настаните е моментот кога Адора останува насамо со музичарот Алекс (меу нив постои взаемно допаање) и настанува привремена преобразба на Адора, на која таа подоцна воопшто не се сеава:

Се загледа во неа и увиде дека *бојата на очите ѝ се замрачи...* Почувствува дека стои до некој што не беше Адора... Изгледаше како зад неа да се извиваше *просурна сенка* што ѝ шепотеше непригодни, само за неа разбирливи нешта (29).

Секогаш кога ја обзема непријатното чувство на нечии, туо присуство, Адора околу себе чувствува *недостиганок на светлина, мајла над умови*, ја обзема *студена ѝош*, гледа *сенишно црно око, шејобен чаг, стуг*, *мрачни сенки* и овие лексеми се поврзани со појавата на неприродниот ентитет кој секогаш е поврзан со мрак и студенило. И подоцна, кога Адора е премине на Сатурната, овие лексеми секогаш е бидат поврзани со мрачните сили на Мат-уурус, силите на Злото. Наспроти нив, стојат лексемите кои ги припадните на Доброто, Орхидите и нивните приврзаници и следбеници: „... лебдеше грандиозен бел дворец”; „... лебдечка, сјајна топка”; „нозе скриени зад млечно-бели, свиленакви ленти обвивени по целото тело”; „шест тешки крилја во бле-

до розовкава боја”; „блесна силна светлина”; „блескав сјаен круг што се капеше во светлина” и др. Наспроти овие, стојат синтагми/лексеми со кои е насликан светот на Мат-уурус: „масивен, мрачен, траурен дворец, завеан во густа црна магла”; „... црниот кристал”; „какофоничната композиција на темината”; „црната школка”; „чудовишно кикотење... грозоморно саскање, шиштење, прскотење, ко змии што се прпеаат низ крескот во пеколен оган”; „темни црни магловити сили”; „змијулести зелени облици” и др.

Егоф во својата дефиниција за епската фантастика укажува на таа вонвременска битка:

Епската фантастика главно се занимава со бескрајната битка помеу Доброто и Злото што се води во широки, но добро дефинирани пејзажи... Епската фантастика ја води повисока цел. Таму има светови кои треба да се добијат или изгубат, а протагонистите се впуштаат во длабоко лична и речиси верска битка за општо добро (Egoff 1988:6),

додека пак Смит ја повторува дефиницијата на Егоф, опишувајќи ја детската епска фантастика како

вид на сериозна фантазија која има митски призвук, во која се водат битки за живот и смрт меу доброто и злото и во која младите протагонисти мора да преземат критични задачи. Овие задачи се постигнуваат преку некоја форма на магија, мистерија, а не малку и хаос (Smith 2005: 135–151).

На тој начин, завршната песимистичка сцена од романот упатува и на една друга порака, како за помладите, така и за повозрасните читатели – дека темнината понекогаш може да

дојде и од оние ликови/карактери кои изгледаат најневино, наједноставно, најслатко, најубаво...

### Заклучок

Невообичаено, но романот на Димовска, за разлика од други дела посветени на помладата читателска популација, завршува мрачно и песимистички, со победа на Злото. И покрај пронаоањето на Изворот на животот или *Mahadaeva*, што беше основниот мотив Адора да да замине на Сатурната, се востановува дека таа самата, е изворот на животот, некогаш оддалечена од родната Сатурната за да биде заштитена од силите на Злото. Така, во романот се појавува уште една друга митолошка дамнешна тема, темата за исчезнатиот наследник, чие оддалечување од родителскиот дом е со цел да се спаси една цела цивилизација, зашто во истиот тој наследник лежи спасот, но и пропаста на Доброто, ако до него дојдат силите на Злото. Но, исто така, евидентно е дека не може да се избега и од пророчството, односно, што и да се направи против него, се покажува дека токму тоа е она што е придонесе до негово остварување (Freeman 2006: 28).

Така, пред читателот цело време беа присутни сликите за борбата на Светлината и Темнината / Доброто и Злото да преовладаат врз Адора, како и нејзината внатрешна борба да одолеа на истата. Но, исто така, оваа темнина некои теоретичари ја доведуваат во контекст со познатиот Јунгов архетип на сенката. Најмногу архетип воведен од Карл Густав Јунг (Carl Gustav Jung) е Сенката која ги содржи примарните и примитивните инстинкти. Тоа ги вклучува неморалните практики кои треба да се

контролираат. Негативните карактеристики на луето кои произлегуваат од апсурдните ситуации се во согласност со архетипот Сенка (Fal-safi – Khorashad – Abedin 2011: 999–1002). Сенката најдобро се опишува како нашето потемно јас, примитивната несвест која суптилно ги напаа нашите будни моменти. Современото општество се обиде да ја потисне оваа Сенка, што доведе до репресија и потенцијални психози. Многу автори од доцниот викторијански и раниот модерен период се осврнуваат на проблемите со општествените очекувања во нивните дела (Thurmond 2012). Во случајот со романот *Светлината на Сатурната*, Темнината/Сенката се врзува со мрачниот дел од нашата потсвест кој ни поставува ограничувања изразени како недоволна самодоверба, себерефлексија, себеиспитување и сомневање во себе и своите потенцијали, што на крај, нè спречува да се реализираме и да правиме добри дела.

На крај, сосема накратко, би се осврнале на значењето на епската фантастика за адолесцентите – женски хероини, зашто во случајот со романот *Светлината на Сатурната* главен лик е средношколката Адора, која живее сосема обичен, нормален живот за еден адолесцент, има свое друштво, најдобра-откачена другарка... Фелтерман (Felterman), која зборувајќи за женските протагонисти – хероини во епската фантастика, воочува дека иако нивниот број не е голем, сепак епската фантастика му дозволува на жанрот да го отслика патувањето на адолесценцијата, ако ја замислиме адолесценцијата како потрага по разбирање на идентитетот и целта во животот. На ист начин како што адолесцентите имаат тенденција да се бунтуваат против авторитетите, Поединецот често мора да се бунтува против авторитетни фигури за да стекне независност за да ја започне својата по-



трага и да ја преземе својата улога како епски протагонист. Постепената еволуција на адоле-сценцијата овозможува таа да се сфати како патување, со пречки, предизвици и искушени-ја. На ист начин како што епскиот фантастичен роман ги поставува прашањата за доброто и злото, истото го поставува и адолесцентот. Ти-пично, фазата на адолесценција започнува со преиспитување на етичките насоки и потреба-та од воспоставувањена етички рамки во себе (Felterman 2018: 20–21). Патувањето на Адора е пат на преиспитување на своите желби, мо-жности, пат на соочување со искушенијата на младоста и животот, но истовремено е и пат кој силно укажува на пат, кој ние како едукатори, родители, научници не смееме да го занемари-ме (Campbell 2009), зашто е исполнет со пред-расуди на кои наидуваат младите (расни, вер-ски, родови), а ние сме оние кои треба да ги подготват со неопходниот контекст со што тие успешно е можат да се справат со сите видови на притисоци и предрасуди во понатамошниот живот.

#### ИЗВОРИ

- Димовска, Кристина. *Светлината на Сатурната*, Арс Ламина публикации – Ars libris, Скопје, 2019.
- Димовска, Кристина. „Светлината на Сатурната“ е книжевно патување слично на видеоигра. <<https://blog.literatura.mk/2019/07/24/intervju-so-kristina-dimovska-avtor-ka-na-svetlinata-na-saturnata/>> 14. 1. 2022.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Armitt, Lucie. *Fantasy Fiction: An Introduction. Continuum Studies in Literary Genre*. New York, NY: Continuum, 2005.
- Attebery, Brian. *Strategies of Fantasy*. Bloomington: Indi-

- ana UP, 1992.
- Campbell, A. Caitlin. 2009. *Heroes and heroines: A Feminist Analysis of Female child protagonists in the epic fantasies of George Macdonald, C. S. Lewis, and Philip Pullman*, B. A., Tufts University, The University of British Columbia, Vancouver. <<https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0067760>> 17. 1. 2022.
- Campbell, Joseph. *The Hero With a Thousand Faces*. [1949] Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1968.
- Danehy, Erin F. 2007. *Girls Who Save the World: The Female Hero in Young Adult Fantasy*, Carnegie Mellon University, Dietrich College of Humanities and Social Sciences, Dietrich College Honors Theses. <<https://cite-seerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.866.9170&rep=rep1&type=pdf>> 19. 1. 2022.
- Donaldson, Stephen. 2015. *Epic Fantasy: Necessary Literature*. In: The New York Review of Science Fiction. Available at: <<http://www.nyrsf.com/2015/03/fantasy-is-the-most-intelligent-precise-and-accurate-means-of-arriving-at-the-05thtruth-s-p.html>> 17. 1. 2022.
- Egoff, Sheila. *Worlds Within: Children's Fantasy from the Middle Ages to Today*. Chicago: American Library Association, 1988.
- Felterman, Chloe. 2018. *Epic Adolescence: Contemporary Adolescence in Philip Pullman's His Dark Materials*, University of Southern Mississippi, Masters's Thesis. <[https://aquila.usm.edu/masters\\_theses/595/](https://aquila.usm.edu/masters_theses/595/)> 20. 11. 2021, 20–21.
- Henson, Leah. 2020. *From the Shadows: Setting as an Expression of Character Development in the Epic Fantasy Genre*, Senior Honors Thesis, Liberty University. <<https://digitalcommons.liberty.edu/honors/956/>> 17. 1. 2022.
- Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York: Methuen, 1984.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge, 1981.
- Lukás, G. *Theory of the Novel. A Historic-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*. Trad. Anna Bostock. Cambridge: The Mit Press, 1983
- Mathews, Richard. *Fantasy: The Liberation of Imagination*. New York: Routledge, 2002.
- Mičko, Libor. 2014. *Romantic Relationships in Contempo-*

- rary *Fantasy Literature*, Bachelor's Diploma Thesis Masaryk University, Faculty of Arts, Department of English and American Studies. <[https://is.muni.cz/th/400231/ff\\_b/Romantic\\_Relationships\\_in\\_Contemporary\\_Fantasy\\_Literature.pdf](https://is.muni.cz/th/400231/ff_b/Romantic_Relationships_in_Contemporary_Fantasy_Literature.pdf)> 17. 1. 2022.
- Millar, Natalie. 2011. *Mith, Magic and Masala: A cross-cultural genre study of epic-fantasy in Bollywood and Hollywood movie*. <[https://www.researchgate.net/profile/Natalie-Jadhav/publication/308048225\\_Myth\\_Magic\\_and\\_Masala\\_A\\_cross-cultural\\_genre\\_study\\_of\\_epic\\_fantasy\\_in\\_Bollywood\\_and\\_Hollywood\\_film/links/57d814e108ae0c0081edee3e/Myth-Magic-and-Masala-A-cross-cultural-genre-study-of-epic-fantasy-in-Bollywood-and-Hollywood-film.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Natalie-Jadhav/publication/308048225_Myth_Magic_and_Masala_A_cross-cultural_genre_study_of_epic_fantasy_in_Bollywood_and_Hollywood_film/links/57d814e108ae0c0081edee3e/Myth-Magic-and-Masala-A-cross-cultural-genre-study-of-epic-fantasy-in-Bollywood-and-Hollywood-film.pdf)> 19. 1. 2022.
- Noble, Kathleen. *The Sound of the Silver Horn: Reclaiming the Heroism in Contemporary Women's Lives*. New York: Fawcett Columbine, 1994.
- Parinaz, Falsafi, Somayeh Khosravi Khorashad, Alireza Abedin. Psychological Analysis of the Movie „Who's Afraid of Virginia Wolf?” by Using Jungian Archetypes. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 30, 2011.
- Pavelyeva, A. K., Lysanets Yu. V. 2018. *Style and narration in the epic fantasy: Tradition and subversion*, PSMU Електронний архів Полтавського державного медичного університету, Кафедра іноземних мов з латинською мовою та медичною термінологією. <<http://repository.pdmu.edu.ua/handle/123456789/8165>> 17. 1. 2022.
- Silveira, Tiago Santuário D. 2015. *The Role of John Milton's Paradise Lost in delineating the Epic through fantasy in Philip Pullman's His Dark Materials*. 47, Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras Portuguesas Ingles) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba. <[http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/8927/1/CT\\_COLET\\_2015\\_2\\_15.pdf](http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/8927/1/CT_COLET_2015_2_15.pdf)> 17. 1. 2022.
- Smith, Karen Patricia. *Tradition, Transformation, and the Bold Emergence: Fantastic Legacy and Pullman's His Dark Materials*. His Dark Materials Illuminated: Critical Essays on Philip Pullman's Trilogy. Ed. Millicent Lenz and Carole Scott. Detroit: Wayne State UP, 2005.
- Thurmond, Dana Brook. 2012. *The Influence of Carl Jung's Archetype of the Shadow On Early 20th Century Literature*, Rollins College. <<https://scholarship.rollins.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1031&context=mls>> 17. 1. 2022.
- Waggoner, Dillon. 2014. *The Six Elements of Fantasy Epic*. Ball State University, Undergraduate senior honors thesis. <<http://liblink.bsu.edu/catkey/1746099>> 19. 1. 2022.

Jovanka D. DENKOVA

THE LIGHT AND THE DARKNESS  
IN THE NOVEL *СВЕТЛИНАТА НА САТУРНАТА*  
(*THE LIGHT OF SATURN*) BY KRISTINA  
DIMOVSKA

Summary

In this article we refer to the fantastic novel *The Light of Saturn (Светлината на Сатурната)* by the contemporary Macedonian author Kristina Dimovska. It is a fantastic novel, which is even more interesting, because it is a novel that can be considered under the genre epic fiction for young people. The novel is also important because this subgenre is rare in Macedonian literature for children and youth, but it is gratifying that more and more writers in Macedonia are turning to it, aware of the interest of young readers. Otherwise, in the article, we first refer to the definition of the genre of fiction and its subgenre epic fiction and following the world-famous expressions about it, we will try to single out/recognize its elements in the novel by Kristina Dimovska. All this will result in setting/defining the “light-darkness” axis in the novel and their implications for the action/characters, to finally establish a sign of correlation with the Jungian archetype of the shadow.

Keywords: epic fiction, novel for young people, Kristina Dimovska

САЖЕТАК: Када говоримо о дистопији, увек има-

## ДИСТОПИЈСКИ КОНТЕКСТ МАКЕДОНСКИХ АУТОРСКИХ БАЈКИ

мо у виду да се ради о негативној фантастици, о футуризму у којем се главни протагонисти обично боре за основне животне услове, до којих је дошло услед одређене катаклизме, као продукта људске немарности или похлепе. Бајке, без обзира на своје ројалистичке и поучне констелације, у свом језгру садрже и дистопијске елементе, али су они увек у задњем плану и најчешће функционишу на нивоу расположења или окружења: уништена околина, владавина тирана итд. Македонске ауторске бајке говоре језиком дистопије, али на разини апсурда, што отвара један други, сатирични аспект овог књижевног рода. У овом ће се раду говорити о савременим прозним бајкама и драмским текстовима за децу који имају конструкт бајки. Анализа утицаја дистопијских елемената у ауторским бајкама требало би да укаже на читљивост дистопије када су реципијенти деца, и на значењску интерпретацију када су посредни поучни аспекти. Третираће се ауторске бајке великих македонских прозаиста и драматичара, као што су Александар Прокопијев, Киро Донев, Русомир Богдановски итд.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: бајка, дистопија, интерпретација, поучност, читљивост

### Увод

Када говоримо о дистопији као поджанру, имамо у виду да је њена технологија супротна утопији, која у принципу негује позитивистич-

ка настојања. Реч *дистопија* етимолошки значи „лоше место”, простор. Наравно, и тај простор и то време одликују се репресијом власти над народом, великим сиромаштвом и урушавањем људских вредности, а у корист владајуће гарнитуре. У овом су се поджанру опробали многи велики писци, остављајући иза себе дела у којима „узалудно” упозоравају свет у коме живимо, а који, нажалост, све више поприма карактеристике неке од предвиђених дистопија. Свакако, дистопија је увелико присутна у светској књижевности, као начин промишљања који не само што упозорава, већ и едукује читаоце. Овде имамо у виду роман Маргарет Атвуд (Margaret Atwood) *Слушкињина прича* (1985), у којем нас списатељица упозорава и подучава о репресивним елементима у америчкој цивилизацији, у блиској будућности названој Гилеад, затим роман Ентонија Берџеса (John Anthony Burgess) *Паклена џоморанџа* (1962) где у друштву блиске будућности главни лик од криминалца постаје жртва репресије власти, као и дело из 1949. године, роман *1984*. Џорџа Орвела (George Orwell), где држава влада својим грађанима служећи се пропагандом. То тзв. „лоше

\* sasoo5394@gmail.com

место” у жанровској естетици отвара дубоке дилеме онтолошке природе, зато што је управо дистопија констелација која у својој суштини поседује бројне елементе историјског друштвеног постројавања, дакле, великим делом је инспирисана прошлошћу. Г. С. Морисон дистопију дефинише као „бег у историју, насупрот утопије која је бег од историје” (уп. Morrison према: Booker 1994: 4). Гордин, Тајли и Пракаш упозоравају на логику дефинисања дистопије, тврдећи да дистопија не може бити потпуна супротност утопији зато што у том случају друштва не би функционисала (Gordin – Tilley – Prakash 2010: 1), већ је посреди друштвено устројство у којем је нешто „крнуло по злу”. Писати о дистопијским констелацијама на изванредан начин значи говорити о „лошем месту” у људској цивилизацији где се време углавном мери људском присутношћу. Књижевност са дистопијским предзнаком увек се бави квалитетом људског присуства на овој планети. Приче и преокрети су у тој конвергенцији само метастварност која садржи елементе реалитета у коме аутор живи, или је пак померена ка репресији и ауторитарности. Феноменолошки кључ дистопијске књижевности јесте препознавање себе у одређеном контексту, који је и ауторитаран и репресиван. Свакако, најновија дистопијска књижевност говори и о последицама уништавања људске околине.

### Дистопијски лакмус бајке

Бајке се увек баве правичношћу, заснивајући се на ерудицији која детету помаже да стекне први утисак о етичности и систему препознавања људских вредности. Читајући бајке које представљају парадигму у светској литерату-

ри за децу, а које се јављају у најразличитијим форматима и жанровима, стичемо утисак да су и ликови и догађаји у њима дубоко поларизовани и у моралном смислу црно-бели. Тако се и презентују деци, понајвише оној у најмлађем узрасту. Углавном се преко ликова Црвенкапе, Снежане, Пепељуге и Трнове Ружице детету отвара један свет у коме све функционише, али се у једном тренутку појављују зли ликови који желе тај свет да униште и ставе га под своју власт. Тако се у *Црвенкапи* главна битка води између цивилизованости и хуманизма (Црвенкапа и Бака) и дивљаштва и хедонизма (Вук); у *Снежани и седам њашуљака* између доброте и части (Снежана) и грамзивости и надмености (Маћеха; Вештица); у *Пепељути* између љубави (Пепељуга, Принц) и љубоморе (Маћеха), а у *Трновој Ружици* између части и наивности (Трнова Ружица) и проклетства и освете (Зла вила). Ове бајке, које су у XIX веку записали Шарл Перо (Charles Perrault) и браћа Грим (Jacob Grimm, Wilhelm Grimm), јесу у неку руку приче у којима препознајемо победу добра над злом и честитости над преваром. Али, читајући између редова, поред главних ликова указује нам се и једна мрачна територија која нас подсећа на то да се црни и бели светови не уклапају у генералном виђењу, ни на нивоу наратива ни на нивоу поруке. У концепту свих наведених бајки, фрагментарно, у другом плану, видимо и један савршено мрачан свет који одише дисфункционалношћу, са ликовима који су у принципу део дистопијског начина мишљења. Тај свет није оштро одвојен, није негде далеко, и поред тога што је у другом плану. Он је испреплетан са сижеем и ликовима. Све наведене бајке, осим *Црвенкапе*, негују ројалистички концепт владавине, па би се могло рећи да се ради о апсолутизму који је деци, наравно,

приказан у еуфемистичком облику: Снежана, Пепељуга и Трнова Ружица постају супруге принчева, а у њиховим се животима појављују и чудни ликови који потичу из тих констелација: ловац, патуљци итд. Штавише, у свим бајкама постоје тамни светови дивљих анархија, у којима моћнији убија слабијег (и на крају га поједе), светови који наговештавају дистопијске елементе у парадигматичним бајкама, с тим што ти светови кореспондирају са реалистичним тумачењем „садашњости”. Шта то значи? Савременост је време које препознаје категорије „сада” и „овде”, а тај се реалитет у овим бајкама представља као извесна верзија тоталитаризма који је, с друге стране, најпрепознатљивији у монархијама. Деци се у овим контекстима предочавају доброћудни владари и леви и часни принчеви, насупротив злим маћехама које се претварају у вештице. Дистопија, као друштвено уређење у којем је нешто „крнуло по злу”, користи једнаке констелације и типизације. Оно што се у бајкама презентује као доброћудност апсолутистичких владара и пакост злонамерних вештица (маћеха) јесте пренаглашена добронамерност друштвених формација присутних у *1984*, *Слушкининој ѝричи* итд. Гилеад и Океанија нису ништа гори од краљевства у којем једна Пепељуга живи својим бедним животом, док се њена маћеха налази на списку уважених званица за краљевски бал. Пепељуга је приморана да се служи натприродним силама како би свој положај променила набоље. Овим примером утврђујемо статус негативних ликова у споменутих бајкама, који у дистопијским формацијама и нису у тако лошем положају; напротив, у том су стању правични ликови који су носиоци свих позитивних људских особина.

Дистопијски дискурс бајки у границама је околности и ликова када је у питању наратив и,

свакако, ауторов аспект. Ту можемо да уврстимо још два значајна процеса који у бајкама воде ка дистопијском контексту: дехуманизацију и дефамилијаризацију ликова. Дистопијски романи говоре о друштвима у којима су људске вредности униформисане. У бајкама је дехуманизација митске природе и претвара се у знак, а дефамилијаризација је главни покретач радње: Снежанина мајка умире и растурена породица са доласком зле маћехе покушава да се врати у колотечину. У овом контексту, значајну улогу игра и традиција која инсистира на вредности брака. У *Снежани* наилазимо и на чудну слику друге фамилије коју главна јунакиња формира са патуљцима, а којој са појавом зле маћехе такође прети раскол. Дехуманизација је процес који се у бајкама одвија врло тихо, али значајно: ројалистичке констелације подразумевају хијерархију у којој је на челу друштва један човек, као и надмоћност носилаца племићког статуса или ликова који су у милости властеле (Пепељугина маћеха и њене две кћери).

Наравно, питамо се где је у описаним околностима логика конфликта. Дистопијска логика има и митски и историјски карактер и увек посеже за ликовима који се идентификују са личностима на власти, само пресемантираним у констелацијама које склапа сама прича. Конфликт се увек налази у једноставности реализма: и Снежана, и Пепељуга, чак и Трнова Ружица, жуде за нормалним, једноличним животом испуњеним врлинама, животом који је у својој суштини позитивистички. Дакле, конфликт је оправдан све док јунакиње не зађу на територију главних носилаца ауторитарности, те саме постају принцезе и одвајају се од приземног живота, обрћући циклус увек присутне дистопије. Наравно, едукативни аспект ових

бајки не подразумева овакво објашњење деци, али са феноменолошког гледишта логика конфликта почива управо у тежњи да се стане на крај репресији, али да се на неки начин и заузму места оних који су одговорни за оно што је „кренуло низбрдо”. Хуманистички аспект конфликта који је највидљивији, и можда једина оправдавајућа логика, јесте аспект *хероизма*. Бајке детектују хероје у репресивним друштвима и то је у принципу аспект који оправдава изношење те материје деци. Историјски аспект у логици конфликта у бајкама је свакако препознавање матрице у некој већ одмаклој фактографији која је базирана на прототипима (Ш. Перо их је увелико користио у својим бајкама).

Дистопијско ткиво бајки је сегмент који углавном одржава свест о свакој форми зла које је присутно и у прошлости, али и у будућности. Садашњост је левитирајућа категорија којој се бајка баш и не приклања.

### Македонске ауторске бајке и њихови дистопијски елементи

Говорећи о ауторским бајкама, посебно на овим просторима, имамо у виду да се бајке не препричавају само у прози, тако да се модерна бајка увек добро „осећа” и у другим жанровима, понајпре због тога што у свом језгру увек поседује појединости које кореспондирају са опипљивим реализмом, а увелико се бави магичким реализмом. У модерној књижевности аутори конструишу бајке и у дијалогској, али и у стиховној форми. У ауторским бајкама, писац врши прожимање савремених процеса служећи се клишеом бајке. И поред тога што се таква бајка увелико бави борбом добра и зла, она је

много ближа опипљивом и свакодневном реалитету који је незаобилазно окружење рецепијената тих бајки – деце. И, свакако, краљевска хијерархија у тим бајкама на извештан је начин дискутабилна и подложна прекрајању. Тај естетски процес нуди озбиљно преиспитивање самог ентитета бајке уопште.

Многи македонски књижевници (Неделковски, Поповски, Подгорец, Кујунџиски, Богдановски, Донев) писали су бајке и конструкција тих дела највише се позива на македонски фолклор и традицију. То су углавном измишљене приче које се приписују македонским народним јунацима (Крале Марко, Итар Пејо итд.), а неке од тих бајки служе се и савременим темама. Свакако, у њима су дистопијски елементи много ближи савременом начину живљења и њиховом утицају на причу. На носиоце радње гледа се као на проблеме данашњице. Када говорим о томе, имам у виду *Рекламну бајку*<sup>1</sup> Русомира Богдановског, комад инспирисан класичним бајковитим конструктом, али смештен у данашње време. У овој дијалогској бајци ужасни диктатор деци одузима чоколаде и слаткише, а помаже му служитељица вештица која је у овом контексту главни носилац хумора у комаду. Богдановски је искористио и фолклорне мотиве (главни лик се зове Дете Голомеше, има – Коња Карамана) које је врло успешно инкорпорирао у већ познату матрицу спасавања заробљене принцезе и враћања слаткиша деци. Као што и сам назив овог бајковитог комада каже, грозоморни чаробњак се користи рекламама како би дао на знање да принцезу држи заточену и да су слаткиши и чоколаде за децу прошлост.

<sup>1</sup> Представа *Рекламна бајка*, по тексту Русомира Богдановског, премијерно је изведена у Македонском народном театру у Скопљу, 2. јуна 1989, у режији Колета Ангеловског.

Која је дистопијска констелација ове врло интересантне бајке Русомира Богдановског? Репресија и ауторитарност, иначе компоненте класичних бајки, овде су представљене на хумористичан начин, а бајка се бави и дистопијским окружењем главних јунака, док путују ка замку где је заточена принцеза. Тако се медвед и слон жале на ужасну загађеност, као и на катастрофално стање планина које се обавијене смогом. Свакако, еколошка катастрофа је мотив савремених бајки, а аутори позитивне поруке упућују деци, али и старијој публици. Овим дистопијским констелацијама придружује се и индолентност обичног човека који не обраћа пажњу на своју околину, гледајући своја посла (ликови принцезиног кројача и шминкера). Богдановски своју дијалогску бајку гради на основу дистопијске матрице, а хуморни аспект је оно што отвара другу димензију: тренутак исмевања негативних ликова који се, за разлику од негативаца у класичним бајкама који гину или пак остају такви какви јесу, у прогонству и сл., у овом случају претварају у субмисивне личности које се кају због својих поступака.

Македонска књижевност за децу бави се и темама које задиру у свакодневицу, укључујући и прославу Нове године. Најважније у овим делима (кратким причама, кратким комадима и романима) јесте да се главни конфликт увек односи на одређену катастрофичну ситуацију. Кратки роман једног од највећих македонских писаца за децу, Кира Донева, *Побркана бајка*, један је од примера за лаку дистопијску атмосферу. Аутор креира хуморну дисфункцију деце и животиња, претварајући своју обимом невелику али динамичну причу у својеврсну алегорiju где су кашике, лутке и оловке оживеле, те бркати полицајац Геро има проблема трудећи се да заведе ред. *Побркана бајка* представља хи-

брид класичних бајковитих састојака и савремене приче, из које свакако извлачимо закључак. Када говоримо о дистопији, имамо у виду да је дистопијски контекст увек глазура саме приче. Дисфункционалност, као тенденција да се наметне воља другог који би да у дело спроведе своју грамзивост и овлада добром, стуб је око којег се одвија заплет оних дела која третирају савремене теме. Киро Донев је овој бајци додао и допунску инстанцу, а то је појава самог писца без којег се, како сам каже, ова бајка не може завршити. У онтолошком смислу, крај бајке увек значи нови почетак, који нема дистопијски концепт, док се у овом кратком роману за децу крај презентује као део креативног поља самог писца, што би у пренесеном смислу значило да је цео хаос измишљен, иако то не значи да се не би десио. Појава писца има и естетску и етичку тежину, највише због поруке, али и разумевања саме дистопијске „стварности”.

### Закључак

Како деци дистопију објаснити као незаобилазни део сваке бајке? Који су модалитети схватања дистопијске „стварности”? Т. Зајфрид (Т. Seifrid) дистопију у роману Евгенија Замјатина (Евгений Иванович Замјатин) *Ми* (1920) формулише као „идеолошку игру речима” (Seifrid 1992: 117). Дистопију бајке можемо дефинисати као „метадидактичку игру знаковним конструкцијама”, највише због семиотичког предзнака ликова-модела који су највише на нивоу *role* модела. Не бих рекао да се деци XXI века тешко може објаснити дистопијски контекст класичних и ауторских бајки, утолико пре што су класичне бајке далеко суровије и бескомпромисније. Оквири поучности крећу се од првих дечјих сазнања о околини, па све до комплико-

ваних и вишезначних ситуација које су у сликовницама симплификоване, а потом уткане у стереотипе. Оно што је у дистопији важно јесте привид „реда и правичности”. Метадидактичност у схватању дистопијског контекста у класичним и ауторским бајкама лежи управо у објашњавању недостатка слободе у тој политици која је „идеолошка”, али је више „игра речима”.

При презентовању дистопијске „стварности” деци, најважније је да се у ауторским бајкама деструкција назива правим иманом. Не у буквалном смислу, већ у преносном, зато што се облици деструкције увећавају, а облика конструктивности је све мање. Тај естетски дисбаланс говори да деца схватају дистопију само онда када се у ауторским бајкама о њој говори њеним вокабуларом, синтагмама које деца детектују у својој свакодневици, у остацима фраза које се нижу у њиховој свести и уму, помоћу медија. Ауторска бајка је на неки начин и механизам како да се заиста осети и доживи класична бајка и да се, извлачећи поуке и детектујући праве поруке, продре у технологију те мрачне стварности, како би се њен начин мишљења најбоље апсолвирао.

#### ИЗВОР

Донев, К. *Збркана сказна*. Скопје: Македонска книга, 1986.

#### ЛИТЕРАТУРА

Booker, K. M. *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. Westport, CT: Greenwood Press, 1994.

Gordin, M. D., H. Tilley, G. Prakash. *Utopia/Dystopia: Conditions of historical possibility*. Princeton: Princeton University Press, 2010.

Mumford, L. *Povijest utopija*. Preveo P. Tomić. Zagreb: Jesenski i Turk, Biblioteka Labirint, 2008.

Seifrid, T. *Andrei Platonov. Uncertainties of Spirit*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Sasho T. OGNENOVSKI

### THE DYSTOPIAN CONTEXT OF MACEDONIANS ORIGINAL FAIRY TALES

#### Summary

When we talk about dystopia, we always understand it as a negative fantasy, futurism where the main protagonists usually fight for basic living conditions after a cataclysm that as a product of human negligence or greed. Fairy tales, regardless of their royalist and instructive constellations, in their core also contain dystopian elements, but they are always in the background and function mostly at the level of mood or environment: destroyed environment, rulers, tyrants, etc. Macedonian original fairy tales speak the language of dystopia, but on the level of the absurd, which opens up another, satirical aspect of this literary genre. This paper will talk about modern prose fairy tales and dramatic texts for children who have a construct of fairy tales. The analysis of the influence of dystopian elements in original fairy tales should indicate how readable dystopia is for children and what is their meaningful interpretation when it comes to educational aspects. Author's fairy tales of great Macedonian prose writers and playwrights such as Aleksandar Prokopijev, Kiro Donev, Rusomir Bogdanovski, etc. will be analyzed.

Keywords: fairy tale, dystopia, interpretation, instructiveness, readability



# ЧИНИ И КЛЕТВЕ У САВРЕМЕНОЈ ФАНТАСТИЦИ

Kristina S. SLUNJSKI\*, neovisna znanstvenica  
Republika Hrvatska

Pregledni naučni rad  
UDC 821.163.42-93.09 Iveljić N.  
821.163.42-93.09 Škrinjarić S.  
Primljeno: 29. 1. 2022.  
Prihvaćeno: 23. 3. 2022.

## BAJKOVITOST *KAKTUS BAJKI* SUNČANE ŠKRINJARIĆ I *ŠESTINSKOG KIŠOBRANA* NADE IVELJIĆ

**SAŽETAK:** U 70-im godinama 20. stoljeća javljaju se nove poetike u hrvatskoj dječjoj književnosti. Navedene promjene odrazile su se i na bajkoviti kontekst književnosti pri čemu se Sunčana Škrinjarić i Nada Iveljić izdvajaju kao začetnice drugačijeg pristupa bajkovitom. Po kratkom teorijskom uvodu u klasičnu i modernu bajku te fantastičnu priču, analitičko-interpretativnim pristupom predstaviti će se specifičnosti *Kaktus bajki* (1970.) Sunčane Škrinjarić i *Šestinskoga kišobrana* (1972.) Nade Iveljić. Oba su djela zbirke suvremenih bajki, no svaka je autorica na svoj način oblikovala sloj bajkovitosti. Bajkovito će se sagledati kroz prizmu likova, mjesta i vremena radnje te kroz samu strukturu bajki.

**KLJUČNE RIJEČI:** bajka, Nada Iveljić, Sunčana Škrinjarić, suvremena dječja književnost

### 1. Uvod

Bajka je književna vrsta s kojom se djeca susreću već u svojoj najmlađoj dobi. Iako je njezina didaktička i estetska funkcija lako uočljiva, mišljenja oko preciznog odgovora što je bajka još uvi-

jek se ne mogu u potpunosti usuglasiti. Navedeno posebice dolazi do izražaja u suvremenom vremenu u kojemu „nov poetički pristup u dječjoj književnosti postaje prevladavajući” (Hranjec 2008). Primjerice, s jačanjem popularnokulturnih silnica od 1970-ih godina naovamo, u dječjoj književnosti na značaju dobivaju teme vezane za fantastiku pa se u književnoteorijskoj literaturi mogu pronaći tumačenja da bajka „obuhvaća i jednostavne čudesne priče primitivnog čovjeka”, ali i „suvremenu fantastičnu priču” (Težak 1969: 5).<sup>1</sup>

\* slunjski.kristina@gmail.com

<sup>1</sup> Tridesetak godina nakon Stjepka Težaka i Milan Crnković (1990) dotiče se problematike vezane za djela koja se svrstavaju pod bajku: „Bajka [...] se kao naziv mnogo upotrebljava i mnogi njime označuju cijelo narodno prozno stvaralaštvo, a drugi samo veći (sve čudesno) ili manji dio (dio čudesnog); neki i sva umjetnička djela u kojima se element čudesnog bilo kako javlja [...], neki opet ne vole taj izraz kad je riječ o umjetničkim djelima [...], a neki samo pojedine umjetničke priče zovu bajkama [...]” (Crnković 1990: 19).

Ana Pintarić sažeto eksplicira navedeno kroz razgraničavanje klasične bajke, moderne bajke i fantastične priče. Tako pod terminom klasične bajke podrazumijeva „bajke koje su utemeljile umjetničku ili autorsku bajku u svjetskoj književnosti”, a prepoznaju se „prema jedinstvu stvarnoga i zamišljenoga svijeta, stereotipnoj kompoziciji, sukobu dobra i zla”, mjestu radnje (npr. dvorci), likovima (npr. kraljevi, vile, zmajevi), „neobjašnjivim događajima, čarobnim predmetima i riječima” itd. (Pintarić 2008: 9). Kod moderne bajke izostaju stereotipni uvodi ili se javlja njihova ironizacija, opisi mjesta ili likova nisu sažeti kao u klasičnoj bajci, lepeza likova koji se javljaju uvelike je obogaćena, motivi su suvremeni ili klasični, ali predstavljeni na novi način, nagrada ili kazna obično je izostavljena, i sl. (usp. Pintarić 2008: 10, 11). U modernoj bajci javlja se sumnja u „postojanje čudesnoga i nadnaravnoga” dok u klasičnoj bajci ta sumnja izostaje (Isto: 11). Time se dolazi do termina fantastične priče koja se od moderne bajke razlikuje po odvajanju stvarnog i nadnaravnog svijeta kroz postupke kao što je snivanje, propadanje ili prolaženje kroz otvore, i sl. Osim toga, kompozicija nije stereotipna, kao protagonisti priče javljaju se djeca, ponekad nestvarni likovi čije su čarobnjačke sposobnosti ograničene, a tematski fokus je na suvremenosti (usp. Pintarić 2008: 11, 12).

Osim navedenog, fantastične priče i bajke ne dijele istu logiku: činjenice iz bajki ne pripadaju svakodnevnici, ali kroz pouku „ostaju neraskidivo povezane” s njome (Bessière 1974/2017: 135). S druge strane, fantastične priče njeguju jezik koji je u društvu ‘normalan’ nakon čega iz njega oblikuju „nešto posve izvorno i arbitrarno” (Isto: 136). Dok bajka smješta „prirodni poredak u područje čuda”, fantastične priče „pokreće preispitivanje prirode zakona i norme” (Isto: 138, 140).

Irène Bessière govori o fantastičnim pričama kao o protubajkama: bajke se pridržavaju „pravila iz svakodnevnog ili višeg svijeta”, a fantastika „izvlači argument koji ruši svaku zakonitost”, a čudesno se suprotstavlja čudnom (Isto: 141).

Dakle, najjednostavniji način distinkcije moderne bajke i fantastične priče nalazi se u uočljivom prijelazu „iz stvarnoga u nestvarni svijet” karakterističnom za fantastičnu priču (Pintarić 2008: 12). Odnosno, u bajci „nema granice između stvarnog i zamišljenog svijeta” (Crnković 1990: 21).

Dosad navedeno u funkciji je ukazivanja na problematiku neospornog razgraničavanja književnih vrsta čime će se, između ostalog, pokazati koliko su kompleksna u radu analizirana djela. Milivoj Solar tumači da

raznolikost prozних književnih djela, odsutnost nekih općih formalnih osobina i brojnost prijelaznih oblika, oblika u kojima se križaju i prepleću karakteristike mnogih vrsta, uvelike otežava točnije razgraničenje pojedinih prozних vrsta i njihovo shvaćanje unutar cjelovita sustava svih vrsta umjetničke proze određena vremenskog razdoblja ili književnosti europskog kulturnog kruga u cjelini (2001: 209).

Naime, pogotovo u današnjem vremenu, nerijetko dolazi do međužanrovskih preplitanja „pa tako pojedino djelo pripada određenom žanru, a u samom djelu često se pojavljuju karakteristike drugoga [...] žanra” (Haramija 2007: 7). U tom slučaju riječ je o žanrovskom sinkretizmu. Govoreći o romanima, Alojzija Zupan Sosič navodi da postoje tri razine sinkretizma, a to su rod, vrsta i žanr sinkretizma.

Prvi rahli, prekida i preoblikuje pripovijest u smjeru lirizacije, dramatizacija i esejizacije roma-

na dok druga dva spajaju različite književne vrste ili žanrove tako da čuvaju romanesknu pripovijednost (Zupan Sosić 2001, prema: Haramija 2007: 10).

Spomenuto je primjenjivo i u kontekstu bajki/fantastičnih priča.

## 2. Suvremene bajke Sunčane Škrinjarić i Nade Iveljić

U eminentne autorice suvremenih bajki svakako se ubrajaju Sunčana Škrinjarić i Nada Iveljić. Štoviše, one pripadaju krugu začetnica „nove bajkovitosti” koja se „ogleda u prepletanju dviju razina, stvarnosne i bajkovne, te stvaranju nove, ‘treće’ stvarnosti, u uvođenju novih, začudnih aktanata, u žanrovskoj resemantizaciji” itd. (Hranjec 2008). Posljedično tomu, u radu se analiziraju *Kaktus bajke* (1970.) Sunčane Škrinjarić i bajke iz *Šestinskoga kišobrana* (1972.) Nade Iveljić, a u obzir su uzeta prva izdanja navedenih djela iz 1970. i 1972. godine. Kao poticaj odabira baš tih autorica i djela nametnula se zanimljivost da su obje rođene 1931. godine u Zagrebu i da su oba djela nagrađena poznatom godišnjom Nagradom „Grigor Vitez”<sup>2</sup> za književni tekst. Jednako tako, iako su autorice vršnjakinje uočava se da je svaka od njih razvila vlastitu inačicu suvremene bajkovitosti. Kroz analitičku interpretaciju nastojat će se pokazati različitosti njihovih bajkovitosti kroz prizmu likova, mjesta i vremena radnje te strukture bajki.

Analizom je obuhvaćeno dvadeset šest bajki Sunčane Škrinjarić i sedamnaest bajki Nade Iveljić. *Kaktus bajke* podijeljene su na šest cjelina:

– *Ljetne maštarije* s bajkama „Njegovo veličanstvo poštar”, „Čarobnjak i bijeli zec”, „Sli-

kar pod hrastom” i „Sve ima svoj kraj pa i maštarije”;

– *Zamršene bajke* s bajkama „Čovječuljak od plamena”, „Neposlušne tipke”, „Igra svjetla”, „Krčag pun snova”, „Zmaj od stakla”, „Veličanstveni mačak” i „Najmanja priča na svijetu”;

– *Kaktus bajke za male ježeve* s bajkama „Prva kaktus bajka”, „Druga kaktus bajka” i „Treća kaktus bajka”;

– *Priče vjetrovitih dana* s bajkama „Priča o crvenom maku”, „Putovanje stare kornjače”, „Divlji kesten”, „Vjetar na ljetovanju” i „Izlet sa Sivokapom”;

– *Obične priče koje je trebalo samo zapisati* s bajkama „Gdje je opet taj dječak?”, „Sanja uvijek ima vremena”, „Veselo, veselije, najveselije” i „Priča o Braci”;

– *Upoznajte Maslačka i Mrvicu* s bajkama „Maslačak i modri mak” i „Neobičan izlet”.

Izvan navedenih cjelina, tj. na samom početku knjige, zapisana je bajka „Traži se naslov”. Dakle, „naslov svakog poglavlja funkcionira kao zajednički nazivnik grupiranim pričama”, ali je interesantno da „priče u tim poglavljima nisu tematski jedinstvene” (Hranjec 2004: 228).

*Šestinski kišobran* sastoji se od bajki: „Strašilo na slici”, „Glinenko”, „Košuljica s narodnim vezom”, „Šestinski kišobran”, „Zmija brončanog ribara”, „Sestre čipkarice”, „Šuš”, „Opanci-rastanci”, „Pec Ivo, čovječuljak od tijesta”, „Grom Loši Strijelac”, „Stric Opečić”, „Priča o malom licitarskom srcu”, „Matija, kazivačica”, „Bilikum – veseli kum”, „Mogut”, „Najljepši san tkalje Mare” i „Kapljica s Plitvica”.

<sup>2</sup> „Nagrada se dodjeljuje za najbolji književni tekst i ilustracije odabrane iz jednogodišnje produkcije dječje knjige”, a prvi put je dodijeljena 1967. godine (Savez DND, bez dat.).

## 2.1. Likovi

### a) Ljudski zbiljski likovi

Protagonisti bajki Sunčane Škrinjarić razlikuju se od protagonista klasičnih bajki. Oni uglavnom pripadaju u sferu svakodnevnih likova pa se tako kao likovi javljaju pisac<sup>3</sup>, poštar<sup>4</sup>, slikar<sup>5</sup>, dječaci<sup>6</sup>, djevojčice<sup>7</sup>, staklar<sup>8</sup> itd. Sukladno tomu, njihove zanimacije nerijetko su vezane za popularnokulturne proizvode i medije. Primjerice, pisac posjeduje gramofon i ploče; djevojčice skupljaju fotografije i autograme glumaca i pjevača, sličice *Životinjskog carstva*, idu u kino, gledaju filmove, čitaju romane o Indijancima i kaubojima; dječaci (i njihovi roditelji) posjeduju glačala, radio-aparate, električne štednjake, telefone, igraju *Domino* i *Čovječe, ne ljuti se*, igraju se Indijanaca, voze se na koturaljkama, i sl. Takav odabir likova podastrijet je željom za nečim novim i drugačijim što je pojasnila i sama autorica u razgovoru s Ljerkom Car-Matutinović:

Najprije sam zapravo smišljala priče za svoga mlađeg brata, imala sam mlađeg brata i sestru. Vidjela sam da su oni željni nekih novih priča. Uvijek su me tražili da im ispričam nešto novo. Budući da sam sve one stare priče ispričala, počela sam izmišljati neke nove priče (Škrinjarić prema: Car-Matutinović 1991: 90).

Dakako, uz uvrštavanje modernih likova, Škrinjarić je posegnula i za zanimacijama i predmetima kojima su okružena suvremena djeca kako bi postigla uvjerljivost svojih protagonista.

Jednako tako, i u bajkama Nade Iveljić kao glavni protagonisti najčešće se pojavljuju ljudski likovi, poput lončara Lojzeka<sup>9</sup>, medicara Štefa<sup>10</sup>, pekarskog pomoćnika Ive<sup>11</sup>, kazivačice Matije<sup>12</sup>, uzgajivača svinja Ante<sup>13</sup>, tkalje Mare<sup>14</sup>, čipkarića<sup>15</sup>, dječaka<sup>16</sup> i djevojčica<sup>17</sup>. Već je iz njihovih

zanimanja razvidno da je Iveljić crpila inspiraciju za svoje bajke u folkloru, tj. u etnograđi, legendama, predajama i sl. (usp. Hranjec 2004: 256). Stjepan Hranjec osvrće se na rečeno:

Modernost primjene folklornih nacionalnih činjenica i jest u tome što njezini tekstovi nisu kakva pouzdana narodna riznica (čiji bi zapis bio dokumentarno vjerodostojan etnologu), nego su one, činjenice, tek ozračje, tek kontekst u čijem se okrilju razigra mašta (2004: 256).

Kao vidljivo razlikovno obilježje u pristupu oblikovanja ljudskih likova može se navesti izvor spisateljske inspiracije. Dok Škrinjarić pronalazi inspiraciju u suvremenom svijetu i njegovim sastavnicama poput popularnokulturnih elemenata, Iveljić se inspirira folklornim slojem.

### b) Životinjski likovi, biljke, prirodne pojave i predmeti kao likovi

Osim ljudskih likova, u bajkama Sunčane Škrinjarić javljaju se i mnogi životinjski. Najzapaže-

<sup>3</sup> „Traži se naslov”.

<sup>4</sup> „Njegovo veličanstvo poštar”.

<sup>5</sup> „Slikar pod hrastom”.

<sup>6</sup> „Sve ima svoj kraj pa i maštarije”, „Čovječuljak od plamena”, „Izlet sa Sivokapom”, „Gdje je opet taj dječak?”, „Veselo, veselije, najveselije”, „Priča o Braci”.

<sup>7</sup> „Traži se naslov”, „Sanja uvijek ima vremena”, „Maslačak i modri mak”, „Neobičan izlet”.

<sup>8</sup> „Zmaj od stakla”.

<sup>9</sup> „Glinenko”.

<sup>10</sup> „Priča o malom licitarskom srcu”.

<sup>11</sup> „Pec Ivo, čovječuljak od tijesta”.

<sup>12</sup> „Matija, kazivačica”.

<sup>13</sup> „Mogut”.

<sup>14</sup> „Najljepši san tkalje Mare”.

<sup>15</sup> „Sestre čipkarice”.

<sup>16</sup> „Košuljica s narodnim vezom”, „Šestinski kišobran”, „Zmija brončanog ribara”, „Šuš”.

<sup>17</sup> „Strašilo na slici”.

niji animalistički protagonisti svakako su tri mala ježa koji se javljaju u čak šest bajki.<sup>18</sup> Najpoznatija od njih jest „Slikar pod hrastom” koja je, kao i druge bajke u kojima se javljaju ježići i Kaktus-car, poslužila kao poticaj za dugometražni animirani film *Čudesna šuma* (1986.). Od ostalih životinjskih protagonista javljaju se bijeli zec<sup>19</sup>, miš Valentino<sup>20</sup>, mačak Veličanstveni<sup>21</sup> i mačak Glupko<sup>22</sup>, medvjed<sup>23</sup>, žaba<sup>24</sup>, kornjača<sup>25</sup>, vrabac Sivokap<sup>26</sup>, žuna<sup>27</sup>, kukci (leptir, bubamara, krijesnice, bumbari, pčele, pauci)<sup>28</sup>, morski pas, dupin, morska kornjača<sup>29</sup> itd. Svi su životinjski likovi antropomorfizirani, a kao primjer može se izdvojiti bajka „Izlet sa Sivokapom” u kojoj vrapci igraju glavomet i natječu se u brzom klizanju na žici, u radionici pauci izrađuju haljine za maslačke, krijesnice služe kao osvjetljenje, bumbari krilima rashlađuju zrak, pčele kroje odjevne predmete i sl. Osim likova iz navedene bajke, posebno je zanimljiv mačak Veličanstveni iz bajke „Veličanstveni mačak” kojeg, kao i većinu ljudskih protagonista, oblikuju popularnokulturni elementi što je razvidno iz njegove želje da u svojoj knjizi zabilježi sve o svojim slavnim mačjim prethodnicima, o njihovim uspjesima na izložbama, u književnim djelima, na malim i velikim ekranima itd. Popularnokulturni utjecaj zamjećuje se i u njegovom promišljanju o položaju današnjeg mačka, „koji mora imati televizijskog šarma, talenta za reklamne emisije i smisla za hvatanje veza” (Škrinjarić 1970: 69).

Jednako tako, i u bajkama Nade Iveljić javljaju se antropomorfizirani animalistički likovi, no u manjoj mjeri nego u *Kaktus bajkama*. Životinjske protagoniste *Šestinskoga kišobrana* moguće je podijeliti u dvije skupine: domaće životinje (guske, pilići, koke, pas)<sup>30</sup> i šumske / divlje životinje (krijesnice<sup>31</sup>, krtice, medvjedi, vrane<sup>32</sup>, vjeverice, zečevi, sove<sup>33</sup>, tetrijebi, pastrve, vidre<sup>34</sup>). Zanimljivi

vo je da Iveljić, kao i Škrinjarić, u lepezu animalističkih likova uvrštava i one životinje koje se ne susreću toliko često u bajkama (npr. tetrijebi, krtice, pastrve), što je zasigurno jedan segment nove bajkovitosti. No, ipak je taj pomak opsežniji u *Kaktus bajkama*. Za razliku od Škrinjarić, čije su životinje u punom smislu antropomorfizirane (govore, odijevaju se, bave se sportom), Iveljić je svojim likovima pridala tek dar govora.

Izuzev životinjskih likova u djelima Škrinjarić i Iveljić zapažaju se i likovi koji pripadaju u biljni svijet, u prirodne pojave te, uvjetno rečeno, uporabne predmete. Pritom je, kao i u slučaju animalističkih protagonista, u *Kaktus bajkama* prisutna šira lepeza biljaka kao likova (kaktus, čičak, mak, suncokret, divlji kesten, visibabe, potočnice, jaglaci) i javljaju se u čak sedam bajki.<sup>35</sup> U *Šestinskom kišobranu* kao likovi su zamjetne stara jela i bukva u bajci „Kapljica s Plitvica”, no „Šestinski kišobran” prednjači sagledaju li se prirodne pojave i uporabni predmeti kao likovi. Kod Iveljić se

<sup>18</sup> „Njegovo veličanstvo poštar”, „Čarobnjak i bijeli zec”, „Slikar pod hrastom”, „Sve ima svoj kraj pa i maštarije”, „Prva kaktus bajka”, „Druga kaktus bajka”.

<sup>19</sup> „Čarobnjak i bijeli zec”.

<sup>20</sup> „Slikar pod hrastom”.

<sup>21</sup> „Veličanstveni mačak”.

<sup>22</sup> „Priča o crvenom maku”, „Putovanje stare kornjače”.

<sup>23</sup> „Treća kaktus bajka”.

<sup>24</sup> „Priča o crvenom maku”.

<sup>25</sup> „Putovanje stare kornjače”.

<sup>26</sup> „Izlet sa Sivokapom”, „Priča o crvenom maku”.

<sup>27</sup> „Izlet sa Sivokapom”.

<sup>28</sup> „Izlet sa Sivokapom”.

<sup>29</sup> „Veselo, veselije, najveselije!”.

<sup>30</sup> „Šestinski kišobran”.

<sup>31</sup> „Strašilo na slici”.

<sup>32</sup> „Opanci-rastanci”.

<sup>33</sup> „Priča o malom licitarskom srcu”.

<sup>34</sup> „Kapljica s Plitvica”.

<sup>35</sup> „Prva kaktus bajka”, „Druga kaktus bajka”, „Treća kaktus bajka”, „Priča o crvenom maku”, „Putovanje stare kornjače”, „Divlji kesten iz moje ulice”, „Izlet sa Sivokapom”.

od prirodnih pojava kao protagonisti javljaju vjetar, grom, kiša, munja, kapljica, oblak, vodena maglica i duga,<sup>36</sup> a kod Škrinjarić vjetar i čovječuljak od plamena.<sup>37</sup> Od uporabnih predmeta, kao likovi se pojavljuju košuljica, kišobran, opanci, bilikum, kipovi, licitarsko srce i čovječuljak od tijesta u *Šestinskom kišobranu*<sup>38</sup>, a vrtni patuljak, klavir i čačkalice u *Kaktus bajkama*<sup>39</sup>. Dakle, svi ovdje navedeni likovi ne pripadaju u tipične bajkovite likove, a njihovim uvrštavanjem u bajke autorice stvaraju drugačiji sloj bajkovitosti.

### c) Bajkoviti likovi

Pod izrazom bajkovitih likova podrazumijevaju se oni koji se nerijetko susreću i u klasičnim bajkama.

U *Kaktus bajkama* nekoliko je takvih likova. Riječ je o čarobnjacima<sup>40</sup>, kraljevima<sup>41</sup> i mudracu<sup>42</sup>. Novost je sadržana u njihovom oblikovanju jer čarobnjaci ne mogu uistinu čarati; kraljevi se bave neobičnim stvarima koje ne priliče vladarima (poput vrtlarstva) te nisu uvijek neustrašivi (strahuju od morske bolesti, od visina), njihova odijela su iznošena a krune rđave, a mudri starac ustuknuo je pred kraljevim laskavcem „jer nije volio uzalud trošiti riječi, a neistina ga je ogorčavala više od bolesti. Zato i nije bio u milosti vladara” (Škrinjarić 1970: 55–56).

U *Šestinskom kišobranu* postoje čudesni likovi kakvi su karakteristični za bajke, ali je vidljivo da potječu iz folklora (mitova, legendi i sl.). Primjerice, riječ je o strašilu<sup>43</sup>, Glinenku<sup>44</sup>, peteročiću Šušu<sup>45</sup>, mogu<sup>46</sup> i stricu Opečiću<sup>47</sup>. Strašilo je neobičan antropomorfizirani lik koji posjeduje sve osobine koje strašila nemaju: ono je uplašeno, djetinjasto i druželjubivo. Najprije su ga nazivali Vranin Strah, a potom Ničiji Strah – zbog nje-

gove blage naravi. Nadalje, ljudi su govorili da je Glinenko „neobični dječaćić, nastao iz gline, [...] mali vilenjak-čarobnjak” koji zbog svoje veličine stane u vrč (Iveljić 1972: 11). Glinenko je čitavo vrijeme pomagao lončaru Lojzeku, no za vrijeme suše je presušio i pretvorio se u glineni kip. O peteročićima se priča u narodu da su mala bića s pet rogova na glavi, odakle im i ime, koja žive na otoku, u rupama u zemlji. Prema seoskim pričanjima, od njih je najvragolastiji bio Šuš kojeg su npr. krivili da odvezuje barke, pušta stoku, djevojkama mrsi kosu i sl. Seoske žene su ga istovremeno zazivale kako bi ozdravio bolesne i psovale ako bi se dogodila kakva šteta. Prema narodnim pričanjima, mogut je „ljudski stvor, rođen od mrtve majke”, koji posjeduje natprirodne sile i štiti poštene ljude, a kažnjava zle (Isto: 61). Isto tako, priča se da čarobnjačić Opečić obitava u ciglani pa svatko kod koga dospije cigla u koju on utisne svoj dlan ima sreće u životu. Dakle, moguće je zamijetiti da je svim navedenim likovima zajedničko da potječu iz narodnih pričanja, da posjeduju natprirodne moći i da se sve dobro i loše pripisuje njihovom djelovanju.

<sup>36</sup> „Grom Loši Strijelac”, „Kapljica s Plitvica”.

<sup>37</sup> „Priča o crvenom maku”, „Vjetar na ljetovanju”, „Čovječuljak od plamena”.

<sup>38</sup> „Košuljica s narodnim vezom”, „Šestinski kišobran”, „Opanci-rastanci”, „Bilikum – veseli kum”, „Zmija brončanog ribara”, „Priča o malom licitarskom srcu”, „Pec Ivo, čovječuljak od tijesta”.

<sup>39</sup> „Slikar pod hrastom”, „Sve ima svoj kraj pa i maštarije”, „Neposlušne tipke”, „Druga kaktus bajka”.

<sup>40</sup> „Čarobnjak i bijeli zec”, „Druga kaktus bajka”.

<sup>41</sup> „Neposlušne tipke”, „Igra svjetla”.

<sup>42</sup> „Igra svjetla”.

<sup>43</sup> „Strašilo na slici”.

<sup>44</sup> „Glinenko”.

<sup>45</sup> „Šuš”.

<sup>46</sup> „Mogut”.

<sup>47</sup> „Stric Opečić”.

## 2.2. Mjesto i vrijeme radnje

Razmatrajući razlike klasičnih i suvremenih bajki, Pintarić zamjećuje da je u modernim bajkama češće određeno mjesto i vrijeme radnje (usp. Pintarić 2008: 17). Navedeno je ponajbolje uočljivo, primjerice, u bajci „Sestre čipkarice” u kojoj se spominje da su sestre živjele u „nama nepoznatom sedamnaestom vijeku [...] negdje blizu Dubrovnika” (Iveljić 1972: 26).

Škrinjarić je dio radnje *Kaktus bajki* smjestila u urbana i ruralna, tj. naseljena područja, a dio u prirodu. Neke od bajki čija se radnja zbiva u gradu/selu su: „Traži se naslov”, „Najmanja priča na svijetu”, „Veličanstveni mačak”, „Gdje je opet taj dječak?”, „Sanja uvijek ima vremena”. Radnja bajki u prirodu je smještena, primjerice, u bajkama: „Čarobnjak i bijeli zec”, „Slikar pod hrastom”, „Veselo, veselije, najveselije!”, „Krčag pun snova” itd. Ako su bajke vezane za naseljena područja, radnja se najčešće odvija u neboderima, na ulicama, seoskim putevima, a ako su vezane za prirodu radnja je obično smještena u šumska područja, na planine, u spilje, uz morsku obalu i sl. Dakle, krajolici sami po sebi nisu ni po čemu čudesni, čak ni kad je riječ o mjestima koja se i inače nerijetko susreću u bajkama, poput kraljevstva u bajci „Neposlušne tipke”, „Igra svjetla” itd. Vrijeme u kojem se odvija radnja *Kaktus bajki* jest neodređeno, no ipak se može naslutiti da je riječ o suvremenom vremenu jer se u samim bajkama javljaju suvremeni motivi (sličice *Životinjskog carstva*, filmovi o Indijancima i kaubojima, Pajo Patk, neboderi, podzemna željeznica).

U *Šestinskom kišobranu* Iveljić je, kao i Škrinjarić, smjestila radnju u urbane i ruralne prostore i u prirodu, no u njezinim bajkama lokaliteti su mjestimice posve određeni. Na primjer, spominje se selo Tavankut<sup>48</sup>, selo Zaglav na Dugom otoku<sup>49</sup>,

grad Zagreb<sup>50</sup>, grad Križevci<sup>51</sup> itd. Od prirodnih lokaliteta izdvajaju se gora Medvednica (Sljeme)<sup>52</sup>, rijeka Sutla<sup>53</sup>, Plitvička jezera, planinski masiv Kapela<sup>54</sup> itd. Takav odabir mjesta radnje počiva na činjenici da Iveljić u svojim djelima slijedi trag „narodnih običaja i kazivanja” povezujući na taj način „sadašnjost i prošlost, suvremenost i tradiciju” (Pintarić 2008: 215). Vrijeme radnje u bajkama je neodređeno što se obično vidi iz rečenica poput: „Živio jednom jedan starac” (Iveljić 1972: 10), „Bili tako jednom jedni opanci” (Isto: 35), no ponekad je i djelomično određeno kao u bajci „Sestre čipkarice” – „u onom davnom i nama nepoznatom sedamnaestom vijeku” (Isto: 26) što korespondira s povezanošću bajki i folklor.

## 2.3. Struktura bajki

Hranjec zamjećuje da su „poticaji za žanrovski izbor” u stvaralaštvu Sunčane Škrinjarić „kadšto izvanknjiževni” zbog nastojanja da djeci ponudi „nešto novo što još nisu čula ni pročitala” (Hranjec 2004: 225). Time je stvorila podlogu za modernu bajku u kojoj se stapa „stvaran ljudski svijet s maštovitim”, odnosno dolazi do razgradnje „usmenoknjiževnoga modela” pri čemu autorica zanemaruje čvrstu kompoziciju bajke (Isto: 227, 230). Primjerice, u ponekim bajkama<sup>55</sup> izostaju pojedini elementi fabule (uvod, zaplet, vrhunac,

<sup>48</sup> „Strašilo na slici”.

<sup>49</sup> „Matija, kazivačica”.

<sup>50</sup> „Zmija brončanog ribara”.

<sup>51</sup> „Bilikum – veseli kum”.

<sup>52</sup> „Priča o malom licitarskom srcu”.

<sup>53</sup> „Opanci-rastanci”.

<sup>54</sup> „Kapljica s Plitvica”.

<sup>55</sup> Npr. u bajci „Traži se naslov” razabire se uvod i zaplet, u bajci „Slikar pod hrastom” – „nedostaje čak i zaplet [...], nema nikakvih velikih događanja” itd. (Težak 1991: 91).

rasplet) karakteristični za klasične bajke (usp. Težak 1991: 91).

Dubravka Težak smatra da se Škrinjarić zapravo služi stereotipima narodnih bajki kako bi rušila konvencije bajki (usp. Težak 1991: 88). Odnosno, ona prožima formu bajke „događajima iz realnog svijeta” te stoga realnost ponekad potiskuje fantaziju u drugi plan (Idrizović 1984: 253). Isto zaključuje i Pintarić tumačeći da u njezinim suvremenim bajkama izostaju čudesna pretvaranja, a čudnovatost se postiže antropomorfizacijom ‘čudotvoraca’ kao što je npr. stari hrast<sup>56</sup> (usp. Pintarić 2008: 205). Osvrćući se na autoričina prozna djela, Muris Idrizović pojašnjava da Škrinjarić u bajkama relativizira „misao o tome da se nešto dogodilo u zbilji ili je samo njen privid” jer „moderna bajka podrazumijeva preplitanje mitskog i realnog, sna i jave, prekidanje i ponovo uspostavljanje veze između racionalnog i irealnog” (Idrizović 1984: 252–253). Osim spomenutih autora, i Milan Crnković nudi svoje gledište te je mišljenja da su njezine priče na razmeđu bajke i fantastične priče, a najuspjelijima smatra upravo one koje su bliže fantastičnoj priči (usp. Crnković 1990: 85).

Evidentno je da različiti teoretičari koriste različito nazivlje govoreći o autoričnim bajkama. Tako se u literaturi mogu pronaći izrazi poput: nova bajka (Idrizović 1984), fantastična priča (Crnković 1990), moderna fantastična priča/anti-bajka (Težak 1991), bajkovita priča (Hranjec 2004) i moderna bajka (Pintarić 2008). Iz sadašnje pozicije, odnosno nekoliko desetljeća kasnije od nastanka autoričinih djela, moguće je prihvatiti izraz moderne ili suvremene bajke. Naime, kako bi se sagledao neki (književni) fenomen, u ovom slučaju novobajkovitost, potreban je određeni vremenski razmak da bi se došlo do relevantnih zaključaka.

Nada Iveljić „nadahnjuje se usmenom bajkom” u svrhu proširivanja univerzalnih ljudskih vrijednosti u skladu sa suvremenim vremenom (Hranjec 2004: 259). U njezinim bajkama prožimaju se mašta i realnost kroz čije se preplitanje afirmiraju vrijednosti poput „istine, ljubavi i prijateljstva”, a autorica ne zazire ni od plemenitih pouka (Isto: 276). Dakako, zamjetno je da je „udio imaginacije varijabilan” pa u pojedinim bajkama<sup>57</sup> prevladava realno u odnosu na irealno (Idrizović 1984: 261). Navedeno tumači i Težak:

Iako su priče sazdane na starim vjerovanjima ipak su čvršće povezane s realnim životom nego fantastikom. Fantastika se javlja kao nostalgija za starim vremenima kada je narodna mašta u svom neznanju svijet napučila čudesima i neobičnim bićima. [...] Većinom joj priče osciliraju između realizma i fantastike, sna i jave [...] (Težak 1991: 98, 103).

Za razliku od Škrinjarić, koja nadahnuće pronalazi u izvanknjiževnim poticajima iz svakodnevice, Iveljić „se nadahnjuje zavičajem i djetinjstvom prepuštajući se domišljanju fantastičnih motiva i preplitanju sna i zbilje, istine i legende” (Idrizović 1984: 263). Ipak, ni Iveljić „se ne da sputati nikakvim motivskim niti kompozicijskim kalupom” pa joj se bajke „kreću od impresije, maštanja, oživljavanja [...] do kombinatorike” (Crnković 1990: 85). Zbog takvog ustroja književne zbilje Pintarić sugerira da se njezine bajke „mogu smatrati i fantastičnim pričama” (2008: 227). Dakle, kao što se u literaturi može pronaći različito nazivlje za *Kaktus bajke* tako se i u kontekstu Še-

<sup>56</sup> Npr. u bajci „Njegovo veličanstvo poštar”, „Čarobnjak i bijeli zec”, „Slikar pod hrastom” itd.

<sup>57</sup> Npr. u bajci „Najljepši san tkalje Mare”, „Matija, kazivačica” itd.



*stinskoga kišobrana* javljaju izrazi poput: priče<sup>58</sup> (Idrizović 1984; Crnković 1990; Težak 1991), poetizirane priče (Hranjec 2004), fantastične priče (Pintarić 2008) i moderne bajke (Hranjec 2004; Pintarić 2008).

### 3. Zaključak

Vršnjakinje Sunčana Škrinjarić i Nada Iveljić razvile su različite inačice nove bajkovitosti. Spomenuto je posljedica vlastitih spisateljskih tendencija i izvora inspiracije što se odražava na mnogim bajkovitim razinama. Tako Škrinjarić glavnu inspiraciju crpi iz svakodnevice dok se Iveljić oslanja na folklorni sloj oblikujući ga prema osobnim nahođenjima.

Likove koji se susreću u *Kaktus bajkama* i *Šestinskom kišobranu* moguće je podijeliti na: ljudske zbiljske likove, životinjske likove, biljke, prirodne pojave i predmete te bajkovite likove. Škrinjarićini ljudski zbiljski likovi pripadaju u sferu svakodnevnih suvremenih likova koji posjeduju popularnokulturne predmete i zaokupljeni su zanimacijama iz područja popularne kulture te se stoga može reći da ih na neki način oblikuje popularna kultura, a svakodnevica služi kao osnova pri oblikovanju. Iveljićini ljudski likovi bave se zanimanjima koja pripadaju u domenu folkloru što je sukladno autoričinim izvorima inspiracije. Životinjski likovi te biljke, prirodne pojave i predmeti kao likovi u obje autorice su antropomorfizirani, no šira lepeza navedenih likova prisutna je u *Kaktus bajkama* u kojima je isto tako zamjetno da ih nerijetko oblikuju popularnokulturni elementi. Međutim, posebno je zanimljivo da obje autorice uvrštavaju animalističke i druge likove koji se ne susreću u klasičnim bajkama pa samim time oblikuju segment nove bajkovitosti. U *Kaktus bajkama* i *Šestinskom kišobranu* susreću se i bajkoviti

likovi kakvi su nerijetko prisutni u klasičnim bajkama, no autorice im pridaju nekarakteristične osobine što svakako doprinosi novom viđenju bajkovitosti.

Kao mjesta radnje u *Kaktus bajkama* navode se urbana i ruralna područja te priroda. Slično je i u kontekstu *Šestinskoga kišobrana*, ali su lokaliteti mjestimice posve određeni konkretnim nazivima što nije slučaj u Škrinjarićkinim bajkama. Vrijeme radnje u *Šestinskom kišobranu* uglavnom je neodređeno, no zbog prisutnosti suvremenih motiva za *Kaktus bajke* je evidentno da su smještene u suvremeno vrijeme. Što se tiče same strukture bajki, pri obje autorice izostaje čvrsta kompozicija bajke, a ponekad se i naglasak s čudesnog seli na realno.

Dakle, iako *Kaktus bajke* i bajke iz *Šestinskoga kišobrana* posjeduju dodirne točke s klasičnim bajkama, autorice uvode toliko noviteta u oblikovanju da se oba djela mogu proglasiti modernim bajkama, a obje spisateljice začetnicama drugačije suvremene bajkovitosti.

#### IZVORI

- Iveljić, Nada. *Šestinski kišobran*. Zagreb: naklada autora, 1972.  
Škrinjarić, Sunčana. *Kaktus bajke*. Zagreb: Mladost, 1970.

#### LITERATURA

- Bessière, Irène. Fantastična pripovijest – hibridni oblik kazusa i zagonetke. Tatjana Peruško (ur.). *O fantastici*

<sup>58</sup> Važno je naglasiti da Težak eksplicira u kojemu kontekstu koristi pojam priče (dok kod ostalih navedenih autora nije precizirano) pa tako kaže: „Pod pojmom priča obuhvaćam sve kraće narativne tvorevine koje dalje dijelimo na tri veće podvrste: bajka, fantastična priča i pripovijetka” (1991: 11).

- i fantastičnom. Izbor teorijskih rasprava o fantastičnoj književnosti.* Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2017, 131–148.
- Car-Matutinović, Ljerka. *Odjeci pjesničke riječi: razgovori.* Zagreb: Školska knjiga, 1991.
- Crnković, Milan. *Dječja književnost.* Zagreb: Školska knjiga, 1990.
- Haramija, Dragica. Vrste slovenskoga omladinskoga realističkoga romana. *Život i škola.* Vol. 18, br. 2/2007.
- Hranjec, Stjepan. *Dječji hrvatski klasici.* Zagreb: Školska knjiga, 2004.
- Hranjec, Stjepan. *Suvremeni hod dječje hrvatske književnosti. Kolo, časopis Matice hrvatske.* Vol. XVIII, br. 3–4 (2008). <<https://www.matica.hr/kolo/309/suvremeni-hod-djecje-hrvatske-književnosti-20531/>> 20. 1. 2022.
- Idrizović, Muris. *Hrvatska književnost za djecu. Sto godina hrvatske dječje knjige.* Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1984.
- Pintarić, Ana. *Umjetničke bajke – teorija, pregled i interpretacije.* Osijek: Filozofski fakultet – Matica hrvatska Osijek, 2008.
- Savez DND, bez dat. Nagrada „Grigor Vitez”. <<https://savez-dnd.hr/sto-radimo/nagrada-grigor-vitez/>> 13. 12. 2021.
- Solar, Milivoj. *Teorija književnosti.* Zagreb: Školska knjiga, 2001.
- Težak, Dubravka. *Hrvatska poratna dječja priča.* Zagreb: Školska knjiga, 1991.
- Težak, Stjepko. *Interpretacija bajke u osnovnoj školi.* Zagreb: Pedagoško-književni zbor, 1969.
- Kristina S. SLUNJSKI

FAIRY TALE LIKENESS OF KAKTUS BAJKE  
(CACTI FAIRY TALES) BY SUNČANA  
ŠKRINJARIĆ AND ŠESTINSKI KIŠOBRAN  
(ŠESTINE UMBRELLA) BY NADA IVELJIĆ

Summary

The seventies are of great importance for Croatian children's literature. Precisely in this period the occurrence of new poetics is noted, which is, of course, evident also in context of fairy tales. Sunčana Škrinjarić and Nada Iveljić are one of the most significant authors having different approach to fairy tale likeness reflected in their work. After a brief theoretical insight into characteristics of classic fairy tale and fantastic tale, the focus will be shifted to modern fairy tale characteristics. By using analytic approach, the specifics of *Cacti fairy tales* (1970) by Sunčana Škrinjarić and *Šestine umbrella* (1972) by Nada Iveljić will be shown. It is evident that both authors have distinctive writing styles, and although each author approached fairy tale likeness in unique way, both writings are contemporary fairy tales. In the above-mentioned writings, the fairy tale likeness will be viewed in relation to shaping of characters, locations and time period where fairy tale is set, and fairy tale structure.

Key words: contemporary children's literature, fairy tale, Nada Iveljić, Sunčana Škrinjarić

SAŽETAK: Danas se u savremenom interdisciplinar-

## KNJIŽEVNA ANIMALISTIKA U BAJKOVITIM PRIPOVIJETKAMA AHMETA HROMADŽIĆA

nom naučnom kontekstu konstituiralo posebno istraživačko usmjerenje, sve poznatije pod imenom kulturalne, a onda i književne animalistike. To su svojevrsne „studije o životinjama” (eng. *animal studies*), a čiji je osnovni predmet zanimanja istraživanje svih aspekata pojave životinja u kulturi, odnosno u književnosti, s težnjom ka posthumanističkom nadilaženju antropocentrične hijerarhije. Ova istraživačka orijentacija posebno je važna u proučavanju dječije književnosti, u kojoj je svijet životinja oduvijek jedan od najdominantnijih sadržaja. Ahmet Hromadžić jedan je od najreprezentativnijih autora bošnjačke i bosanskohercegovačke književnosti za djecu od pedesetih do osamdesetih godina 20. stoljeća, dakle od vremena dovršetka socrealizma i početka poratnog premodernizma, pa tokom cijelog perioda poratnog modernizma, a njegove bajkovite pripovijetke predstavljaju bogatu riznicu za proučavanja književne animalistike, kao i za primjenu dualne teorije u dječijoj književnosti.

KLJUČNE RIJEČI: književna animalistika, dualna teorija, Ahmet Hromadžić, bajkovite pripovijetke

Književnost s tematikom životinja postoji koliko i ljudski rod. Od *Panchatantra*, tj. *Petoknjižja* (oko 3. st. prije Krista), drevnih indijskih basni i priča o životinjama u stihovima i prozi, basni Ezo-pa, Jeana de La Fontaina, ali i Dositeja Obradovića, do npr. *Životinjske farme* (1945) Georgea Orwella itd., životinje su oduvijek imale ključnu

ulogu u ljudskoj kulturi i, posebno, književnosti. Svete krave, lukave zmije, strašni lavovi, elegantni labudovi, užurbane pčele i lukave lisice – sve su to karikature samih stvorenja (usp. Sax 2013), ali odražavaju ne samo to kako različite kulture vide sebe kroz svijet prirode koji ih okružuje, već i to kako takve kulture kroz tradiciju baštine životinjski svijet. Biblijska priča o Adamu i Evi i njihovom progonu iz Rajskog vrta posebno je stvarala ustaljene percepcije i svijest o životinjama i čovječanstvu. Ovakve i slične priče stoljećima su kazivane u različitim kulturnim kontekstima, na različitim jezicima, u različitim društvima, ali i u vjerskim podučavanjima, posebno djece. Kroz sva ta pričanja, životinje su bile konstantno prisutne, pozitivno i negativno, aktivno i pasivno, od njihovog stvaranja i njihove pozitivne uloge u životu ljudi, do njihovog negativnog aspekta. Npr. zmija u Rajskom vrtu samo je jedan primjer ambivalencije koja je karakterizirala odnos ljudi i životinja tokom stoljeća u različitim kulturama, društvima i tradicijama (usp. Hadromi-Allouche 2017). Prisustvo neljudskih stvorenja u književnosti uzrokovalo je duboki rascjep u ljudskim pretpostavkama o stvarnosti, i to na način istraživanja životinj-

\* mpkodric@pf.unsa.ba

ske prirode i drugosti životinja u perspektivi iz koje ih gledaju ljudi (usp. Heholt – Edmundson 2020). To je dovelo, zapravo, do svojevrsnog paradoksa, jer koliko god da su životinje bile oduvijek prisutne u književnosti, proučavanje njihove pojave u književnosti donedavno nije bilo ni izbliza u fokusu književnih studija, osim u metaforičkim i alegorijskim slikama životinja koje su, naime, trebale „poslužiti” za bolje upoznavanje čovjeka u književnosti. Ne, dakle, životinja. Ipak, osobito danas, percepcija i uloga životinja u književnosti pokreće niz interdisciplinarnih istraživačkih pitanja, dilema i rasprava koje sežu daleko izvan okvira tradicionalne nauke o književnosti, osobito tradicionalnog proučavanja dječije književnosti, iako upravo ta književnost oduvijek nudi bogati izvor, pa – moglo bi se reći – čak i bazu za upravo ovakve pristupe i proučavanja: „Uz to, animalističke su teme bliske medijevalistima koji se bave besti-jarijama, a nešto su češće i u tumača dječije književnosti” (Marjanić – Zaradija Kiš 2012: 284). Kakve su etičke, pa čak i političke uloge naših odnosa s drugim vrstama te kako razumjeti životinje u ljudskim kulturama, velika su pitanja i antropologije, i sociologije, i filozofije, ali i teorije prava životinja te, naravno, prirodnih nauka. Ovaj važni pomak moguć je posebno na način propitivanja poimanja i uloge životinja u historiji civilizacije, najprije u smislu propitivanja tradicionalne distinkcije, odnosno uobičajenog odvajanja onoga što danas nazivamo „ljudskim” u odnosu na „životinjsko”, svakako uz napomenu da je spomenuta primarna distinkcija upravo ljudska kreacija i da, kao takva, podrazumijeva superior-nu, aktivnu ljudsku ulogu u odnosu na pasivnu i podređenu ulogu životinja:

Ideje ljudske superiornosti ugrađene su u kulturni model dominacije koja oblikuje većinu ljud-

skih društava u ovom historijskom trenutku. Ovo ograničeno antropocentrično razmišljanje bilo je instrumentalno u brutalnim nepravdama prema životinjama svih vrsta, uključujući i ljude, posebno u posljednjih dvjesto pedeset godina globalne industrijalizacije, a najviše u posljednjih pedeset godina intenziviranja stočarstva. Književnost nudi čitateljima način da odgovore na etičku i ekološku štetu uzrokovanu ovim okrutnim privilegiranjem nekih ljudi nad većinom drugih životinja (Pyke 2019: 1).

U nizu literature važne za kulturalnu, a posebno književnu animalistiku posebno je poticajna knjiga *Derrida i tekstualna animalnost: za zoogramatologiju književnosti* Rodolfa Piskorskog, koja analizira ono što je u humanističkim naukama postalo poznato kao „pitanje životinje” u odnosu na književne tekstove, akcentirajući raspravu o neljudskim bićima i njihovoj zastupljenosti u književnosti (2000). Kako to želi prikazati ovaj rad, kao i drugi radovi sličnog usmjerenja, jedan od primarnih fokusa književne animalistike danas je posebno razumijevanje toga kako se formirala i oblikovala dosadašnja historija književnih studija o životinjama, uz zalaganje za drugačiji pristup ovim pitanjima ubuduće (McHugh – McKay – Miller 2021), kroz drugačije slike životinja, životinjskog svijeta i čovjeka:

Više nije moguće razmišljati o socijalnoj pravdi samo iz ljudske perspektive, niti je moguće promijeniti ove sisteme ugnjetavanja bez hvatanja ukoštac s načinima na koje su životinje, kao markeri i upisivači kategorija, definirale čovjeka na isključujući način (Raber – Dugan 2021: 4).

Naime, književna animalistika danas, uz veliki utjecaj zagovornika prava životinja, želi ispitati ustaljene književne kanone promišljanjem o dru-

gačijem shvatanju životinja u književnosti, pa i dječijoj, te insistira na razumijevanju susreta različitih vrsta u književnosti, a posebno na razumijevanju pojave dominacije čovjeka u odnosu na druge žive vrste. Iako jezik jeste ključni marker ljudske razlike u odnosu na druge vrste, životinje također imaju različite „šifre”, odnosno sisteme kojima komuniciraju, i upravo bi taj susret vrsta kao razlika trebao biti tema proučavanja književne animalistike danas (usp. Wesling 2019). To podrazumijeva i preispitivanje dosadašnje historiografije, a naročito dominantne pokušaje standardiziranja i dezindividualiziranja ponašanja životinja, čime književna animalistika širi okvire tradicionalne nauke o književnosti i postaje interdisciplinarno područje i historijskih i kulturalnih studija. Pozivanjem na dublje razumijevanje društveno-političkih i kulturnih konteksta koji pružaju narative koji sežu dalje od ustaljenih slika o životinjama, književna animalistika trebala bi eksperimentirati i s novim individualnim slikama (i) o životinjama, i to upravo preispitivanjem historije s ciljem pokretanja aktivizma i brige za dobrobit (i) životinja (usp. Krebber – Roscher 2018). Svi ovi pristupi književne animalistike i u okviru akademskog, ali i aktivističkog pristupa, posebno su važni za dječiju književnost, jer upravo književnost za djecu, u svojoj najširoj definiciji, podrazumijeva literaturu namijenjenu djeci kao najranjivijoj čitalačkoj publici (usp. Pašić Kodrić – Pečenković 2020: 12) te kao takva neminovno zahtijeva savremene, ideološki što „rastećenije” pristupe proučavanja, i u teoriji, i u praksi u školama. Dječija književnost u školama, u svojim ishodima učenja, uz stjecanja znanja, mora podrazumijevati i izvjesni aktivizam, tako da za dječiju književnost raskoli između akademskog i aktivističkog aspekta književne animalistike mogu biti samo još veći izazov. I to osobito u

školama, naročito kroz savremene korelacije dječije književnosti s ostalim oblastima, odnosno različitim školskim predmetima. Uz druga pitanja, književnu animalistiku posebno zanima i *ekokritika*:

Kao polje, ekokritika je razvila dva primarna načina istraživanja. Prvi se fokusira na sadašnji trenutak dajući važan etički doprinos: povezujući politiku reprezentacije s podacima naučnih istraživanja, ovaj model učenja argumentira političko djelovanje. Ipak, to je s vremena na vrijeme blokiralo historijske modele koji su šire definirali ekokritiku (Raber – Dugan 2021: 3).

Isto tako, historijski pristup pomaže u najistaknutijem i politički najhitnijem zadatku za sve studije o životinjama – prihvatanju činjenice da svijet nije stvoren samo za ljude, da postoje granice onoga što čovjek može znati i iskusiti, poput radosti ili boli drugog stvorenja i sl., te da ljudima nedostaje jezik da čak i opišu to iskustvo (Isto). Svakako, to se odnosi na način kako preispitati i problematizirati odvajanje čovjeka od drugih životinja te koje su etičke i političke uloge ljudskih odnosa s drugim vrstama, ali i kako je moguće locirati i razumjeti djelovanje životinja u ljudskim kulturama (usp. Carey – Greenfield – Milne 2020). Također, nauka o književnosti obogaćena je i tzv. *postkolonijalnom ekokritikom*, a koja iz svoje perspektive razmatra, između ostalog, i probleme životne sredine te pitanja iz domena studija o životinjama, odnosno kulturalne animalistike. Razmatrajući postkolonijalna, najprije ekološka, a zatim i zookritička pitanja, Graham Huggan i Helen Tiffin u knjizi *Postkolonijalna ekokritika: književnost, životinje, okoliš* istražuju transverzalne odnose između ljudi, životinja i okoliša u širokom spektru postkolonijalnih književnih tekstova, ispitujući neke od ključnih problema danas, poput

globalnog zagrijavanja, sigurnosti hrane, prenaseljenosti ljudi i izumiranja životinja itd., kao i veze između postkolonijalne teorije i teorije invalidnosti (usp. Huggan – Tiffin 2015). U tom smislu javlja se i termin *zoopoetika*. Zoopeotika bi, dakle, trebala dati odgovore šta književne studije o životinjama mogu reći o književnosti za koju bi konvencionalno proučavanje književnosti moglo biti „slijepo”, a posebno kako se književnost može oduprijeti tendenciji da se životinje potiskuju u simboličku službu kao metafore i alegorije za čovjeka (usp. Driscoll – Hoffmann 2018). Književne studije o životinjama, odnosno književna animalistika kao istraživačka perspektiva danas istražuje širok spektar tekstova kako bi ispitala teret književnog naslijeđa i predstave odnosa ljudi i životinja te antropocentričnu prirodu fikcije u književnosti. Posebno je fokusirana na odnos između jezika i patnje u književnosti, uz propitivanje inovativnih mogućnosti za istraživanje novih narativnih struktura i oblika izražavanja u savremenoj književnosti (usp. Baker 2019). Zapravo, moglo bi se reći da se upravo književne studije o životinjama na poseban način bave i etičkom kritikom u književnosti, i to dovodeći estetska pitanja u dijalog s ranije sasvim marginaliziranim pitanjima, kao npr. o etici i politici mesa, u smislu pitanja o načinu na koji je ljudski mesni režim oblikovan, reproduciran ili osporen, kako kulturnim i imaginativnim faktorima tako i političkim stavovima i moralnim rasuđivanjem (usp. McCorry – Miller 2019). Naime, studije o životinjama rezonanca su različitih savremenih kritičkih orijentacija, uključujući i postkolonijalne i rodne studije te studije klase i rasnu kritiku, ali proširuju ove fokuse tako da uključuju i neljudska stvorenja, tj. životinje, a što omogućava decentralizaciju ljudskih privilegiranih položaja (Raber – Dugan 2021: 3).

Posebno je zanimljiv i pojam *književne životinje*, koji bi trebao podrazumijevati korektiv za danas sve upitnije pretpostavke i prakse u proučavanju književnosti, na način savremenog zaočketa ka ponovnom promišljanju teorije (engl. *retinking theory*):

Književna životinja vrijedna je ne samo sama po sebi, već i kao korektiv za upitne pretpostavke i prakse koje su već dugo bile povlaštene u proučavanju književnosti. Međutim, budimo jasni, taj starodječački humanizam, sa svojom odbojnošću prema svemu što miriše na teoriju, ne igra nikakvu ulogu u ovoj proširenoj kritici (Crews 2005: 14) .

Ornitološki motivi i simboli zauzimaju posebno mjesto u stvaralaštvu Ahmeta Hromadžića<sup>1</sup>, istaknutog bošnjačkog i bosanskohercegovačkog pisca za djecu,<sup>2</sup> a u tom smislu posebno se izdvaja zbirka *Patuljak vam priča* (1957) koja sarži cijelu lepezu različitih životinjskih likova i njihovih antropomorfnih odnosa, što je neiscrpno blago za književnu animalistiku. Ovakve pojave mogu ukazati i na to da stvaralaštvo Ahmeta Hromadžića kao cjelina predstavlja izrazito angažiranu literaturu u kontekstu onoga što danas nazivamo i knji-

<sup>1</sup> Ahmet Hromadžić rođen je 11. 10. 1923. u Bjelaju kod Bosanskog Petrovca, a umro je 1. 1. 2003. godine u Sarajevu. Bio je bošnjački i bosanskohercegovački pisac, novinar i urednik. Pisao je pripovijetke i romane za djecu i odrasle. Čitalačkoj publici najpoznatiji je po djelima kakva su *Labudova poljana* (roman, 1952), *Patuljak iz Zaboravljene zemlje* (1956), *Patuljak vam priča* (1957), *Okamenjeni vukovi* (1963) itd. Dobitnik je mnogih nagrada i priznanja te jedan od osnivača dječije biblioteke „Lastavica”. Za više informacija o književnom djelu Ahmeta Hromadžića usp. Kukić 2017.

<sup>2</sup> Pojmovi *bošnjačka književnost* i *bosanskohercegovačka književnost* usko su povezani, ali nisu sinonimni. Pojam *bošnjačka književnost* odnosi se na nacionalnu književnost Bošnjaka kao naroda (u skladu s revitaliziranim nacionalnim imenom *Bošnjak*, a umjesto ranijeg pojma *bosanskomuslimanska književnost*), te obuhvata ukupnost književnog stvaranja bošnjačkog naroda,

ževnom ekologijom, a što njen umjetnički ili književni aktivizam (usp. Fortuny 2019) čini bliskim aktivizmu koji se javlja u domenima ekokritike, ekopoetike te kulturalne animalistike. Kao i kod drugih bosanskohercegovačkih dječijih pisaca dovršetka socrealizma i početka poratnog predmodernizma, pa tokom cijelog perioda poratnog modernizma, i kod Ahmeta Hromadžića primjetan je i nesumnjiv utjecaj posebno romantičarske evropske poezije, osobito jer u njegovom stvaralaštvu preovladavaju ornitološki motivi i simboli uz, moglo bi se reći, prizivanje poetike pjesme „Oda slavuju” (1819) Johna Keatsa ili čak Percyja Shelleyja, koje su i šire ostvarile značajan poticaj drugim autorima, pa tako i u južnoslavenskom kontekstu:

Pjesnik je slavuj, proglašava pjesnik Percy Shelley u svojoj slavnoj obrani poezije, istodobno citirajući najpoznatiji životinjski prikaz uzvišenosti ljudskog društva romantičnog umjetnika 1821. (McHugh 2008).

Ako bi se cjelokupna poetika književnog stvaranja Ahmeta Hromadžića pokušala *iznutra* odrediti (kao i u slučaju npr. Nasihe Kapidžić-Hadžić), to bi bila njena izražena, pa čak naizgled i nesrazmjerna *poetska dualnost* i *tek prividna proturječnost*, a koja se u ovoj studiji imenuje *dualnom teorijom* u dječijoj književnosti, a što je vjerovatno i najveći izazov u proučavanju poetike dječije književnosti, pa i stvaralaštva Ahmeta Hromadžića, posebno kada je riječ o razumijevanju književne animalistike ovog autora. Dualna teorija u dječijoj književnosti,<sup>3</sup> najkraće rečeno, propituje književne aspekte teksta u kojima postoji naizgled posve nesrazmjerna dualnost – jednostavnost izraza, s jedne strane, i izrazita složenost sadržaja, s druge, a što, zapravo, u konačnici izrasta u balans, ravnotežu, puni smisao i harmoniju knji-

ževnog djela. Tek podsjećanja radi, plan sadržaja je sposobnost znaka da u sebi pohrani podatak, a plan izraza sposobnost da se taj podatak prenese drugim sudionicima komunikacije, pri čemu razumijevanje znaka nije moguće bez shvatanja ove dihotomije (usp. Škiljan 1980: 13). Međutim, dok su plan izraza i plan sadržaja u okviru jezičkog znaka suštinski odvojeni (dihotomija), u dualnoj teoriji u dječijoj književnosti plan izraza i plan sadržaja književnog teksta kao cjeline samo su naizgled nesrazmjerne jedinice, budući da, naposljetku, upravo zajedno postižu puni smisao književnog teksta. Dualnost, dakle, podrazumijeva, jedinstvenog književnog fenomena, odnosno stapanje suprotnosti koje se, zapravo, harmonično upotpunjuju, baš kao, primjerice, u egipatskoj ikonografiji, gdje ptica i zmija predstavljaju dualnost, a u suštini komplementarnost aspekata ljudske prirode. U obrazovanju, dualni školski sistem preporučena je kombinacija teorije i prakse, a dualnost, na sličan način posmatrana, pronalazi se i u matematici ili fizici i sl. U mnogim situacijama u matematici i fizici stvarnost je opisana na dva načina koji na prvi pogled izgledaju vrlo različiti, no postupno je shvaćeno da su te dvije slike prirode ekvivalentne. Klasični primjer je Fourierova transformacija koja identificira funkcije na dualnim vektorskim prostorima. Ključna korist od poznavanja dualnosti je da pruži informacije od

ne ograničavajući se samo na prostor Bosne i Hercegovine kao države, dok je pojam *bosanskohercegovačka književnost* nadnacionalnog karaktera i odnosi na književno stvaranje u Bosni i Hercegovini, bez obzira na pripadnost autora pojedinoj nacionalnoj književnosti. Riječ je, dakle, o dva različita načina sistematiziranja književne prakse Bošnjaka i književne prakse u Bosni i Hercegovini, od kojih svaki ima svoje književnoteorijsko i književnohistorijsko utemeljenje. Za više informacija o odnosu i književnohistorijskom statusu i identitetu bošnjačke i bosanskohercegovačke književnosti usp. Kodrić 2018.

<sup>3</sup> Autorica ovog rada uvodi dualnu teoriju kao metodu proučavanja dječije književnosti.

interesa koje mogu biti mnogo dostupnije u jednom od dva opisa stvarnosti (Mirković 2020).

Nerazumijevanje (i) dualne teorije u književnosti (iako je fikcijskog karaktera), jedan je od uzroka nepravedne „omalovaženosti” i, *de facto*, „neravnopravnosti” dječije književnosti u odnosu na književnost za odrasle, jer književnost za djecu ponekad podrazumijeva tek naizgled neminovnu jednostavnost. Upravo zbog ovoga i književno djelo Ahmeta Hromadžića doživjelo je mnoge stigmatizacije, osobito roman *Labudova poljana* iz 1952. godine (usp. Prelević 1990: 5) iako ga je Predrag Palavestra nazvao *prvim ozbiljnim pokušajem poslijeratne bosanske proze* (1952: 129). Međutim, već sa zbirkom kratkih bajkovitih pripovijetki *Patuljak vam priča* Ahmet Hromadžić do danas u očima dosadašnje književne kritike ostaje prvenstveno socrealistički pisac te njegovo stvaralaštvo biva uvršteno u okvire lektirnih popisa bosanskohercegovačkih pisaca za djecu. Ipak, do danas njegovo književno djelo u okvirima književne kritike, osobito savremene, ostaje poprilično neistraženo, ali i u kontekstu žanrovskih odlika njegovih pripovijedaka koje nije moguće definirati tek bajkama niti socrealističkim pričama budući da se u njima itekako osjećaju jasni utjecaji poratnog predmodernizma i modernizma, ali i romantizma, kako je već spomenuto (posebno kada je riječ o ornitološkim motivima i simbolima u njegovim bajkovitim pripovijetkama). Naime, iako njegove bajkovite pripovijetke, ali i druga djela, predstavljaju neiscrpnu riznicu animalističkih motiva, njima književna kritika gotovo da nije posvetila pažnju, a današnje književne studije o životinjama, ali i drugačiji pogled na dječiju književnost, zasigurno bi ovaj animalistički koncept stvaralaštva Ahmeta Hromadžića smatralo najinteresantnijom karakteristikom njegove poetike. Iako je na bajkovitim pripovijetkama Ahme-

ta Hromadžića teško primjeniti poststrukturalističke analize književne animalistike, to nije nemoguće, upravo stoga što književne životinje u ovim bajkovitim pripovijetkama, iako jesu antropomorfno prikazane, prečesto sadrže upravo *književni animalni aktivizam* (usp. Fortuny 2019) različitog karaktera, a njegov odjek nikako ne bi smio biti zanemaren. Naime, iz perspektive odraslih, Hromadžićeva poetika tek naizgled podrazumijeva jednostavno prikazivanje književnih životinja, što je donekle očekivano s obzirom na potrebu razumijevanja ove vrste diskursa od strane djece, zbog čega svojim izrazom djela književnosti za djecu ne smiju izlaziti iz mogućnosti dječije percepcije. Književnost za djecu, uostalom, služi i za to da bi djeca iz ove vrste tekstova usvajala i osnovne odgojne i obrazovne sadržaje, kao i govorno-jezičke vrijednosti, jer iako književnost za djecu nije sluškinja ni pomoćnica pedagogije, jasno je da ipak pridonosi odgoju i širem obrazovnom cilju (Crnković – Težak 2002: 8).

Uz ovo, književnost za djecu počiva i na pojačanoj „čaroliji teksta”, posebno zarad pažnje malih čitalaca kao njenih recipijenata – interesa za nastavak čitanja ili čak slušanja teksta, pri čemu književnost za djecu i tematikom mora biti interesantna djeci. Tako djeca i kroz ono što im je tek donekle razumljivo, ali i interesantno vremenom obogaćuju svoj vokabular, ali i osjećaj za umjetnički jezik, kao i svoje vještine kontroliranja i razvijanja pažnje, istovremeno stvarajući, jačajući i njegujući i mnoge druge vještine i kompetencije. Ovako se postiže i „namjena” dječije književnosti, koju ona također ima, iako joj upravo ta namjena, ne nužno, ali ipak često, daje i manje ili više vidljiv ideološki karakter. A svim ovim, na temelju ove prividne jednostavnosti izraza, grade se mnogo kompleksniji sadržaji, izrazi-



to interesantni, ali i višestruko zahtjevni, kako je to i u slučaju stvaralaštva Ahmeta Hromadžića.

U kontekstu primjene dualnosti mogla bi biti interesantna bajkovita pripovijetka „Bijeli slavuj”, koja, jednostavnim stilom i jezikom prikladnim djeci, zapravo, kroz svoju složenost, danas učiteljima služi kao primjer priče o inkuziji. Inkuzija u razrednoj nastavi, kao obavezni model u planiranju, sistematizaciji i izvođenju nastave, zahtijeva jasne i razrađene metodičke modele i principe, a pogotovo onda kada je riječ o predmetu Bosanski, hrvatski, srpski jezik i književnost, gdje pitanja inkluzije još uvijek nisu dovoljno istražena. Da bi se ovakva situacija mogla promijeniti, potrebno je pozabaviti se ovim problemom i iznijeti moguće prijedloge za njegovo rješenje. Naime, situacija još uvijek nedovoljno istraženih mogućnosti inkluzije u procesima nastave iz predmeta Bosanski, hrvatski, srpski jezik i književnost, odnosno ovaj slabo definiran i još uvijek nedovoljno istražen aspekt u okvirima metodike, teorije književnosti, ali i u individualnim metodama specijalne nastave, reflektira se svakodnevno na nastavu i općenito realizaciju inkluzije u okviru obrazovnog procesa. Stoga, preko pripovijetke Ahmeta Hromadžića „Bijeli slavuj”, koja govori o važnosti i ulozi socijalizacije u društvu, prijateljstvu, razumijevanju i prihvatanju razlike, destigmatizaciji, potrebno je buduća istraživanja usmjeriti u pravcu novih metodičkih i književnoteoretskih modela i prijedloga.

Da li je još iko bio ovako nesrećan kao ja, niko neće da me primi u društvo. Ne preostaje mi ništa drugo već da lutam po zemlji i da ne budem ni slavuj, ni golub, ni vrana... (Hromadžić 1990: 119).

U tim okvirima bi se nastavni procesi inkluzije, ali i mnogih drugih izrazito važnih fenomena,

upravo kroz književnu animalistiku bajkovitih pripovijetki Ahmeta Hromadžića, u nastavi književnosti mogli bolje odvijati. S ovim u vezi, upravo kroz veća znanja o književnosti, svi učenici i učenice bolje bi usvojili i svijest o prirodi *Razlika* koje ih okružuju, kao i općenito procese prihvatanja niza *Razlika* u svijetu kojima svakodnevno svjedočimo.

U kontekstu analize savremene književne animalistike, Hromadžićeva poetika je, svakako, klasičnog animalističko-humanističkog, a ne posthumanističkog karaktera, iako je ipak posebno interesira tzv. književni aktivizam, a što jeste interes posthumanističke književne animalistike. Upravo po tome Hromadžićeva poetika ima (i) djelimično savremen književnoanimalistički ton. Naime, u zbirci *Patuljak vam priča* moguće je govoriti o *ekokritici Hromadžićeve humanističke poetike pacifističkog sklada i utilitarno-didaktičkog karaktera*, ali i uz djelimični posthumanistički aktivizam i kontekst na primjerima:

- bajkovitih pripovijetki koje govore o ptičijem književnom aktivizmu prema djeci;
- bajkovitih pripovijetki koje govore o dječijem književnom aktivizmu prema književnim životinjama, tj. prema pticama;
- bajkovitih pripovijetki koje govore o međusobnom ptičijem i pačijem književnom aktivizmu;
- bajkovitih pripovijetki koje afirmiraju harmoniju prirode te pacifistički sklad između svih živih vrsta (različitih ili istih) u njihovom zajedničkom životnom okruženju.

Hromadžićeva poetika kroz prizmu zoopetike generalno ne prepoznaje *odupiranje tendenciji da se životinje potiskuju u simboličku službu kao metafore i alegorije za čovjeka* (usp. Driscoll – Hoffmann 2018), ali, uz već spomenuti književni akti-

vizam, u pojedinim Hromadžićevim bajkovitim pripovijetkama jeste djelimično prisutan i senzibilitet te interes za pregovor i podjednako uvažavanje svih različitih vrsta (uključujući i čovjeka).

*Bajkovite pripovijetke koje govore o ptičijem književnom aktivizmu* kroz različite antropomorfne postupke ptica prema djeci podrazumijevaju pažnju, razumijevanje, saosjećanje, poštovanje, ljubav itd., ali i suživot te „pacifistički susret” različitih živih vrsta na dominantnoj relaciji ptica – dijete. Odličan primjer ovog tipa diskursa je bajkovita pripovijetka „Dječak i ptica”. Bolesnog dječaka ništa nije moglo izliječiti, danima je ležao bolestan, samo ga je mogla izliječiti ptica kada mu je donijela dozrelu jagodu.

Ozdravio je dječak. Već sutradan je ustao iz postelje, a nakon nekoliko dana počeo je i da se igra. U vrtu ispred prozora njegove sobe mala ptica je savila gnijezdo i tako su njih dvoje ostali nerazdvojni prijatelji (Hromadžić 1990: 152).

Bajkovita priča „Dječak i ptica” u kontekstu savremene književne animalistike važan je primjer književnog aktivizma životinja prema ljudima, tj. prema djeci, a koji bi se u posthumanističkom animalističkom tonu odnosio na zanemarenost pozitivne uloge životinja, posebno u periodu odrastanja djece, ali i općenito, jer životinje itekako imaju i terapeutsku ulogu u životima ljudi. Navedena bajkovita pripovijetka Ahmeta Hromadžića upravo ima ovakav terapeutski karakter i kao takva danas bi mogla biti interesantna u okvirima aktuelne biblioterapije, i to (i) kroz književnu animalistiku, jer bi se upravo u procesima stručne pomoći nasilnicima koji zlostavljaju životinje mogli koristiti diskursi sličnih sadržaja, ali i za održavanje te jačanje empatije i prema životinjama te mentalnog zdravlja općenito, osobito kod djece, ali i kod odraslih.

*Bajkovite pripovijetke koje govore o dječijem književnom aktivizmu*, a koje također podrazumijevaju pažnju, razumijevanje, saosjećanje, poštovanje, ljubav itd., ali i suživot te „pacifistički susret” različitih živih vrsta moguće je posmatrati na dominantnoj relaciji dijete – ptica. Odlični primjeri ovakve bajkovite pripovijetke su Hromadžićeve bajkovite pripovijetke, već spomenuti „Bijeli slavuj” ali i „Svirala”. Nakon neizbježne smrti usljed surove zime, dječak s prozorskog zida unosi pticu u dom i tako je spašava. Ova bajkovita pripovijetka posebno je zanimljiva stoga što uz navedeni književni aktivizam, a na kojem insistira savremena književna animalistika, sadrži i izvjesni otklon u odnosu na antropomorfni prikaz ptica u Hromadžićevom djelu, jer susret ptice i dječaka jeste prikazan i kao susret različitih vrsta, a što je jedan od dominantnih interesa savremene književne animalistike i posebno zoopoetike, kako je već spomenuto u uvodnom dijelu ovog rada.

O čemu je pjevala, dječak nije shvatio. Ali je shvatio da pjeva lijepo, ljepše od svih ptica koje je dosad slušao i zaželio samo jedno: da ptica ostane stalno u njegovoj sobi, da pjeva i da ga smatra svojim velikim prijateljem. Ali mala ptica očito nije željela to isto (Hromadžić 1990: 131).

U smislu susreta različitih vrsta bez ljudske dominacije pripovijetka „Svirala” predstavlja barem nagovještaj svega onoga što bi zoopoetika i savremena animalistika općenito nazvale izrazito senzibilnim pregovorom različitih vrsta i to uz puno uvažavanje prirode drugačijih vrsta, bez ljudske superiornosti u odnosu na druge vrste.

*Bajkovite pripovijetke koje govore o ptičijem i ptičijem književnom aktivizmu kroz različite antropomorfne postupke životinja prema životinjama*, a koji opet podrazumijevaju pažnju, razumijevanje, sa-

sjećanje, poštovanje, ljubav itd., ali i suživot te „pacifistički susret” književnih životinja moguće je razumjeti na dominantnoj relaciji ptica – ptica, a primjeri ovakvih diskursa su bajkovite pripovijetke „Plamena”, „Golubovo krilo”, „Rastanak”. Iako ovakve pripovijetke zbog svojih antropomorfnih karakteristika nisu osobito interesantne za proučavanja u okvirima savremene književne animalistike, one bi se, baš zbog svoje pacifističke prirode, ali i utilitarno-didaktičnog karaktera, mogle razumjeti i kao priče o ljepoti individualnosti i razlika, a razumijevanje *Razlike*, posebno u dječijoj književnosti, svakako da ima i svoju odgojnu ulogu.

Ako mi je krilo slomljeno, noge su mi zdrave.  
Biću golub koji ne leti, ali ću živjeti u slobodi na zemlji, u svjetlu, a ne u mraku (Isto: 140).

Dakle, iako ovakve bajkovite pripovijetke jesu antropomorfne karaktere, čemu se, osobito danas, posebno suprotstavlja zoopoetika, baš zbog međusobnog animalnog aktivizma koji promovira *Razliku*, ovakvi diskursi izlaze iz okvira klasičnih socrealističkih priča za djecu. Senzibilna animalna komunikacija u njima, uz sav svoj humanistički antropomorfni karakter, jeste dobar obrazac za senzibilnu verbalnu i neverbalnu komunikaciju među ljudima, ali i za senzibilnu čovjekovu neverbalnu komunikaciju sa životinjama, a koje se mogu također tretirati razlikom u odnosu na ljude, a što bi bio animalistički posthumanistički pristup ovom fenomenu.

*Bajkovite pripovijetke koje afirmiraju harmoniju prirode te svih živih vrsta u njihovom zajedničkom životnom prostoru* kroz njihove različite (i) antropomorfne postupke, a koji također podrazumijevaju pažnju, razumijevanje, saosjećanje, poštovanje, ljubav, itd., ali i suživot te „pacifistički susret”

različitih ili istih živih vrsta te antropomorfnih patuljaka, moguće je shvatiti na relaciji živa priroda – djeca – ptice – patuljci. Reprezentativne Hromadžićeve bajkovite pripovijetke ovog tipa diskursa su „Tajna neobičnog jezera ili kako je nastala ova knjiga”, „Ili kako je otkrivena tajna”, „Tvrđava”. U ovom tipu diskursa posebno su zanimljiva imena likova u navedenim bajkovitim pričama: „Liljan”, „Zlatibor”, „Jasenka”, „Jelen”, „Đurđevak”, jer se upravo i kroz sva navedena imena promovira ekopoetika pacifističkog sklada između prirode te svih različitih vrsta u njoj (uključujući i čovjeka).

Naša je šuma puna tajni i čudnih stanovnika koje nikad niko neće uspjeti sakupiti na jedno mjesto i izbrojati. Tako je Liljanov otac počinjao svoje priče o planini koja se prostirala iza sela, u nedogled prema moru (Isto: 109).

Ovakva podjela predstavlja tek putokaz u istraživanjima aktivističke eko-animalne poetike pacifističkog sklada i utilitarno-didaktičnog karaktera Ahmeta Hromadžića, a ne sveobuhvatnu podjelu navedenih tipova tekstova, posebno jer se fragmentarno u istim pripovijetkama pronalaze različiti ponuđeni obrasci. Osnovna funkcija ove načelne podjele je pomiriti savremene i tradicionalne pristupe u perspektivi književne animalistike, a gdje savremeni pristupi posebno stavljaju fokus na različite vrste aktivizma u književnosti, uključujući njihov širi odjek u interdisciplinarnoj oblasti studija o životinjama, odnosno kulturalnoj animalistici, ali i mnogo šire. Takvi savremeni pristupi, posebno onda kada je riječ o dječijoj književnosti, imaju višestruke koristi, čak i u nastavi uz spomenuti inkluzivni karakter, jer korelacijski povezuju književnu animalistiku u okvirima dječije književnosti s drugim nastavnim predmetima

i oblastima (npr. Moja okolina, Biologija, Geografija i sl.). Tradicionalni pristup razumijevanju književne animalistike tiče se, prije svega, utilitarno-didaktičke funkcije u dječijoj književnosti i kao takav nije zanemariv upravo zbog svoje „namjene”, iako, nažalost, ta namjena često podrazumijeva i ideološki karakter, mada on ne mora nužno biti negativan, već može imati i pozitivne aspekte, o čemu svjedoči i stvaralaštvo Ahmeta Hromadžića.

Uz aktivističku eko-animalnu poetiku pacifističkog sklada i utilitarno-didaktičkog karaktera, u bajkovitim pripovijetkama Ahmeta Hromadžića prisutna je i ovome vrlo bliska i komplementarna *aktivistička eko-animalna poetika osude nasilja*. Već je bilo govora o tome da savremenu animalistiku posebno privlače ideje ljudske superiornosti ugrađene u kulturni model dominacija koje oblikuju većinu ljudskih društava u određenim historijskim trenucima te da je ovakvo ograničeno antropocentrično razmišljanje bilo instrumentalno u brutalnim nepravdama prema životinjama svih vrsta (Pyke 2019: 1). Međutim, brutalna ljudska superiornost često je predmet kritike i osude u stvaralaštvu Ahmeta Hromadžića (ali npr. i Nasihe Kapidžić-Hadžić), baš zbog već spomenute neraskidive harmonije i sklada između životnog prostora i svih živih bića u njemu. Konkretno, u zbirci *Patuljak vam priča* Ahmeta Hromadžića, u kontekstu zoopoetike, ali i književne ekologije, moguće je govoriti i o *bajkovitim pripovijetkama koje osuđuju nasilje, lov, stigmatizaciju i nerazumijevanje* na različitim antropomorfnim relacijama međusobno između ptica, ali i između ljudi i ptica. Tu spadaju pripovijetke: „Jato”, „Slavujeva smrt”, „Plamena”, „Bijeli slavuj”, ali moguće je govoriti i o ptičijem nasilju nad djecom (pripovijetka „San”) te ljudskom nasilju nad životinjama – „Zlatokljuna ptica” (bajkovita pripovijet-

ka koja osuđuje ljudski lov ptica). I ovakva podjela predstavlja tek putokaz u istraživanjima aktivističke eko-animalne poetike pacifističkog sklada i utilitarno-didaktičkog karaktera Ahmeta Hromadžića, ali ne i sveobuhvatnu podjelu navedenih tipova tekstova, posebno jer se fragmentarno, nekada i iz istih bajkovitih pripovijetki, pojedini odnosi između živih bića interpretiraju na različite načine. I njena osnovna funkcija je opet ista – pomiriti savremene i tradicionalne pristupe u perspektivi književne animalistike, a gdje savremeni pristupi posebno stavljaju fokus na različite vrste aktivizma u književnosti, uključujući njihov širi odjek u interdisciplinarnoj oblasti studija o životinjama, odnosno kulturalnoj animalistici, ali i mnogo šire. Iako tematiziraju različite odnose čovjeka, životinja i prirode, zajednička čvrsta poveznica svih spomenutih tipova tekstova je empatijski i nadasve humanistički pristup čovjeka različitim vidovima nesklada i nasilja koji ga neminovno okružuju. Ovakav, istina pomalo i romantičarski pristup prizivanja empatije kod čitalaca u slučaju Ahmeta Hromadžića nema nikakvih ideoloških pobuda, dapače on pasivno osuđuje, ali i priziva pozitivni humanistički i ekološki aktivizam, a poznato je da upravo prizivanje empatije, osobito kod mladih čitalaca književnosti za djecu, može biti itekako zabrinjavajuće, jer prizivanje empatije u djelima dječije književnosti često podrazumijeva i vrlo osjetljive diskurse vrijedne polemiziranja (usp. Pašić Kodrić – Pečenković 2020).

Pristupi književnih studija o životinjama – književne animalistike – izrazito su široki i zahtjevni, nekad i proturječni, naročito u slučaju razumijevanja dječije književnosti, prvenstveno zbog njene specifične prirode. Ipak, ovakvi pristupi neodoljivo su interesantni, pa čak i neminovni u okvirima proučavanja upravo književno-

sti za djecu, koja je predugo bila predmet prvenstveno tradicionalnih kritičkih i književnohistorijskih pristupa, s njihovim i neospornim vrijednostima, ali i nedostacima. Jer, bez obzira na prirodu tradicionalnih ili savremenih izučavanja, pristup književne animalistike dječijoj književnosti prijeko je potreban, naročito s obzirom na neminovan utjecaj „tekstualnih životinja” na djecu i njihovo odrastanje, te zasigurno ova pitanja zavređuju ponovne procjene, širenje, a možda i ponovno oblikovanje književnih kanona dječije književnosti. To se posebno odnosi na bošnjačku i bosanskohercegovačku književnost za djecu, posebno stvaralaštvo Ahmeta Hromadžića, koje tek čeka svoja savremena istraživanja, a koja bi morala uzeti u obzir i poticaje koje danas daje upravo književna animalistika.

#### IZVORI

Hromadžić, Ahmet. *Patuljak vam priča*. Sarajevo: Svjetlost, 1990.

#### LITERATURA

- Baker, Timothy C. *Writing Animals: Language, Suffering, and Animality in Twenty-First-Century Fiction*. Cham: Palgrave Macmillan – Springer Nature, 2019.
- Boria, Sax. *The Mythical Zoo: Animals in Myth, Legend and Literature*. New York: Overlook Duckworth, 2013.
- Carey, Brycchan, Sayre Greenfield, Anne Milne. *Birds in Eighteenth-Century Literature: Reason, Emotion, and Ornithology, 1700–1840*. Cham: Springer International Publishing – Palgrave Macmillan, 2020.
- Crews, Frederick. Foreword, u: *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative*. Jonathan Gottschall i David Sloan Wilson (ur.). Evanston: Northwestern University Press, 2005.
- Crnković, Milan i Dubravka Težak. *Povijest hrvatske dječje književnosti*. Zagreb: Znanje, 2002.
- Driscoll, Kári i Eva Hoffmann. *What Is Zoopoetics?* Cham: Palgrave Macmillan – Springer Nature, 2018.
- Fortuny, Kim. *Animals and the Environment in Turkish Culture: Ecocriticism and Transnational Literature*. London: I. B. Tauris – Bloomsbury Publishing, 2019.
- Hadromi-Allouche, Zohar (ur.). *Fallen Animals: Art, Religion, Literature*. Lanham – Boulder – New York – London: Lexington Books, 2017.
- Heholt, Ruth i Melissa Edmundson. *Gothic Animals: Uncanny Otherness And The Animal With-Out*. Cham: Palgrave Macmillan – Springer Nature, 2020.
- Huggan, Graham i Helen Tiffin. *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*. London – New York: Routledge, 2015.
- Kodrić, Sanjin. *Bošnjačka i bosanskohercegovačka književnost (Književnoteorijski i književnohistorijski aspekti određenja književne prakse u Bosni i Hercegovini)*. Sarajevo: Dobra knjiga, 2018.
- Kreber, André i Mieke Roscher. *Animal Biography: Reframing Animal Lives*. Cham: Palgrave Macmillan – Springer Nature, 2018.
- Kukić, Đana. *Romaneska i pripovjedna proza Ahmeta Hromadžića*. Tuzla: Lijepa riječ – Bosanska riječ, 2017.
- Marjanić, Suzana i Antonija Zaradija Kiš. *Književna životinja. Kulturni bestijarij II*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada – Institut za etnologiju i folkloristiku, 2012.
- McCorry, Seán i John Miller. *Literature And Meat Since 1900*. Cham: Palgrave Macmillan – Springer Nature, 2019.
- McHugh, Susan, Robert McKay, John Miller. *The Palgrave Handbook of Animals and Literature*. Cham: Palgrave Macmillan – Springer Nature, 2021.
- Mirković, Ivan. *Dualnost u matematici*, javno izlaganje održano 16. 1. 2020. u organizaciji Odbora za matematiku Razreda za matematičke, fizičke i kemijske znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. <<https://www.info.hazu.hr/upload/File/2020/mirkovic2020-priopcenje.doc>>
- Palavestra, Predrag. *Ahmet Hromadžić, Labudova poljana*. Sarajevo: Život, 1952, 129.
- Pašić Kodrić, Mirzana i Vildana Pečenković. *Etička kritika i književnost za djecu*. Tuzla – Sarajevo: Lijepa riječ – Pedagoški fakultet Univerziteta u Sarajevu, 2020.

- Piskorski, Rodolfo. *Derrida and Textual Animality: For a Zoogrammatology of Literature*. Cham: Palgrave Macmillan – Springer Nature, 2020.
- Prelević, Rade. Predgovor u: Ahmet Hromadžić, *Patuljak vam priča*. Sarajevo: Svjetlost, 1990, 5.
- Pyke, Mary Susan. *Animal Visions: Posthumanist Dream Writing*. Cham: Palgrave Macmillan – Springer Nature, 2019.
- Raber, Karen i Holly Dugan. *The Routledge Handbook of Shakespeare and Animals*. New York – Abingdon, Oxon: Routledge, 2021.
- Škiljan, Dubravko. *Pogled u lingvistiku*. Zagreb: Školska knjiga, 1980.
- Wesling, Donald. *Animal Perception and Literary Language*. Cham: Palgrave Macmillan – Springer Nature, 2019.

Mirzana I. PAŠIĆ KODRIĆ

## LITERARY ANIMALISTICS IN THE FAIRY TALES OF AHMET HROMADŽIĆ

### Summary

Today, in the modern interdisciplinary scientific context, a special research direction has been constituted, increasingly known as cultural, and then literary animalistics. These are a kind of “animal studies”, whose main subject of interest is the study of all aspects of the appearance of animals in culture and literature, with a tendency toward posthumanist overcoming of the anthropocentric hierarchy. This research orientation is especially important in the study of children’s literature, in which the animal world has always been one of the most dominant contents. Ahmet Hromadžić is one of the most representative authors of Bosniak and Bosnian literature for children from the 1950s to the 1980s, from the time of the end of Social Realism and the beginning of Postwar Premodernism to the entire period of Postwar Modernism, and his fairy tales represent a rich treasury for the study of literary animalistics, as well as for the application of dual theory in children’s literature.

Keywords: literary animalistics, dual theory, Ahmet Hromadžić, fairy tales

## ПЛИШАНА ИГРАЧКА КАО ТРАНЗИЦИОНИ ОБЈЕКАТ У БАЈЦИ Џ. К. РОУЛИНГ БОЖИЋНА ИГРАЧКА

**САЖЕТАК:** Овај рад се бави темом плишаних играчака као транзиционих објеката на примеру романа *Божићна играчка* британске ауторке Џ. К. Роулинг. С једне стране, текст овог романа алудира на традиционалне британске бајке о оживљавању плишаних играчака (*Velveteen Rabbit*, M. Williams), али и упућује на развој еколошке свести код деце, као и на проблем масовне производње играчака. Рад ће показати како је класична бајка о играчкама обогаћена елементима етичких преиспитивања преузетих из дела класичне књижевности. Тиме прича о потрази дечака за изгубљеном играчком добија вишеструку слојевитост тумачења, указујући на сложеност процеса одрастања, али суштински остаје прича о значају пријатељства између детета и плишане играчке, односно транзиционог објекта.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** *Божићна играчка*, Џ. К. Роулинг, оживљавање играчака, дете, плишана играчка, транзициони објекат, рециклажа, одрастање

Деца често показују дубоку приврженост меким, плишаним играчкама у облику меде, зеке или неке друге животиње. Дете спава са играчком, разговара са њом, плаче пред њом, поверава јој се. Изузетно је то што у овом случају плишане животиње „брину” о свом власнику, обраћају му се зрелим, утешним тоном са пуно нежности. У тешким тренуцима, оне могу да детету отклоне бригу или страх и врате му веру

у будућност. Разуме се, сам лик животиње у потпуности је измишљен. Играчка је измишљени артефакт који оживљава у дететовој машти како би оно могло да се брине о неком другом. Енглески психоаналитичар Доналд Виникот (Donald Winnicott) још је шездесетих година XX века описао случај дечака који је за зеку добијеног на поклон од баке рекао: „Нико ме не може разумети као што зека може!” (1989: 65). Виникота је фасцинирало што је дечак зеки сâм дао идентитет и глас, као и посебан начин обраћања. Дечак у ствари говори сам себи – преко зеке – гласом пуним разумевања и саосећања, што је управо оно што тајно прижељкује. Ово указује на чињеницу да је плишана играчка у овом случају *транзициони објекат*. Доналд Виникот је средином XX века развио педијатријску психотерапију и термин *транзициони објекат* означава „било који измишљени предмет које дете одабере за себе, припише му посебне вредности и над којим има потпуну контролу” (1989: 64). У овом фројдовском тумачењу, Виникот је тврдио да транзициони објекти помажу малој деци да се са ране оралне везаности за мајку помере на однос са реалним предметима из свог окружења. Пуњене плиша-

\* spasic\_jelena@yahoo.com

не играчке међу најчешћим су транзиционим објектима и научници претпостављају да је то тако зато што су меке на додир и изазивају осећај пријатности. Оне пружају емотивну и психолошку стабилност, симболишући дом, везаност детета за мајку/оца, као и све детету блиске и драге појаве, попут мириса, звукова и текстура које имају дубље значење. Чак је, 2008, у једном истраживању показано да малом детету оригиналну играчку не може да замени нека друга, ма колико добро њена копија била израђена (Goddard 2018: 6). Транзициони објекти подстичу емотивно сазревање детета и успостављање добрих односа са околином.

Психолози су тиме разјаснили феномен „живих“ меда и зека, али чини се да је појављивање играчака које оживљавају само за децу и због деце веома верно описано и у књижевности. Класични канон књижевности за децу бајковиту причу о оживљавању играчака неретко смешта у контекст чаролије Бадњег дана и Божића. Хофманов (E. T. A. Hoffmann) *Орашар и краљ мишева* (1816), Андерсенов (Hans Christian Andersen) *Храбри оловни војник* (1838) и *Плишани зека* (*Velveteen Rabbit*, 1922) Марцери Вилијамс (M. Williams), чине део ове књижевне културне баштине. Штавише, бајковита прича Џоане К. Роулинг (J. K. Rowling) *Божићна играчка*<sup>1</sup> (*The Christmas Pig*, 2021) успешно обједињује најбољу традицију ових дела са етичким преиспитивањима, нетипичним за књижевност за децу. Тиме се, и на жанровском плану, савремена бајка приближава хорору<sup>2</sup> и добија вишеструку слојевитост тумачења, док наративни ток одређује ограничено треће лице приповедања, вешта примена описа и креирања нових речи да би се осликао један нови свет и његови становници.

Радња ове приче фокусира се на дечака Џека који једне Бадње вечери губи своје вољено плишано прасенце – Доду Прасе. Пошто је Бадње вече резервисано за чуда и разноврсне походе, ноћ када све ствари могу да оживе, па чак и играчке, Џек и Божићно Прасе (замена за изгубљену играчку) крећу на путовање у Земљу Изгубљених, да поврате нестали друг. Овакав сиже најављује лепу приповест о љубави између дечака и плишане играчке као транзиционог објекта. Текст је наизглед једноставан – кратке, сажете реченице подељене су у низ обимом невеликих поглавља, погодних за младу читалачку публику. Међутим, ова једноставност резултат је избрушеног приповедачког стила Џоане К. Роулинг. Прича коју овај текст доноси обилује интертекстуалним алузијама. Наизглед, линеарна фабула божићне приче иступа из овог шаблона јер већ на почетку авантуре Џек мора да се изгуби да би кренуо у Земљу Изгубљених, те он, након изговарања речи: „Изгубио сам се” (Rowling 2021: 59<sup>3</sup>), губи тло под ногама, газећи по поклонима испод новогодишње јелке и, смањен на величину играчке, пада, тонући наниже кроз мрачну рупу – у магични свет изгубљених играчака. Исто тако, на крају авантуре, када се нашао у смртној опасности, склопио је очи и осетио како „пада... пада... пада...” и

<sup>1</sup> Интересантно је приметити усклађеност превода на слова са културолошким контекстом. Наиме, термин „The Christmas Pig” у дословном преводу гласи „божићно прасе”. Преводиоци су избором речи „Божићна играчка” вешто избегли конотацију традиционалне божићне печенице коју овај израз има у српској традицији.

<sup>2</sup> У овом раду под хорором се подразумева „књижевна проза различите дужине која шокира и застрашује, а може да произведе и осећај одбојности или гађења” (Cuddon 1981: 11).

<sup>3</sup> Наводи из *Божићне приче* Џ. К. Роулинг биће у даљем тексту означени само бројем стране у загради.



... тако је падао све ниже и ниже, све док под собом није осетио тепих... Џек отвори очи. Лежао је склупчан на поду испод новогодишње јелке у својој кући, наред свих поклона (253).

Тиме што се авантура смешта у контекст сна, она наликује класичном приповедном маниру Луиса Керола (Lewis Carroll) у *Алиси у Земљи чуда* и Е. Т. А. Хофмана у причи *Орашар и краљ мишева*, што целом наративу доноси уверљивост.

Постављање радње у божићни контекст уписује у причу топлу божићну емоцију и уверење да истинска љубав оплемењује и оснажује свакога, и играчке, и људе. Баш као што плишани зека из приче Марџери Вилијамс постаје Дечков пријатељ „на божићно јутро, онако углављен на врх Дечакове чарапе са стручком зеленике у шапама” (Вилијамс 2020: 5), тако и Џек током авантуре са прасетом добијеним за Божић, у замену за старо прасенце, спознаје праву снагу пријатељства:

Два малена папка загрлише уснулог дечака у тами. „Лаку ноћ, Божићно Прасе. Срећан Божић”, прошапута Џек. „Лаку ноћ, Џек”, прошапута малено прасе коме су се сузе радоснице сливале низ јастук. „И теби срећан Божић!” (258).

Ове две приче илуструју лепоту и значај дететовог односа према плишаној играчки, односно транзиционом објекту. Баш као и играчка, транзициони објекат мора за дете бити један једини, дакле једини прави.

Бити прави нема везе с тим од чега си направљен. То је нешто што ти се догоди. Кад те дете дуго, дуго воли и то не само као играчку већ кад те стварно воли, е тад постајеш Прави... Пре него што постанеш Прави, од силне љубави се скоро

сав олињаш, отпадно ти очи, сав се разлабавиш и офуцаш. Али све то уопште није важно, јер кад постанеш Прави, не можеш да будеш ружан, осим онима који ништа не разумеју. Кад једном постанеш Прави, више не можеш поново да будеш кобајаги. То је заувек (Вилијамс 2020: 9–10).

Зека Марџери Вилијамс своју је вечност постигао поставши прави, живи зец, док Џекове плишане играчке прасићи изгледају заиста као да су прави:

Дода Прасе био је... сивкаст и избледео, с једним уветом које му се скоро укрутило од силног сисања. Поиспадале су му очи... Дода Прасе је услед свих својих авантура стекао крајње занимљив мирис. Била је то мешавина мириса свих места која је Дода Прасе обишао приликом својих пустоловина, затим оне топле мрачне пећине испод Џекових јоргана и тек блага назнака Маминог парфема и пошто би и она увек грлила и љубила Доду Прасе кад би дошла да Џеку пожели лаку ноћ (13–15).

Дода Прасе на крају приче доспева у рај за играчке, Острво Вољених и, иако је у Земљи Живих од њега остало само неколико крпица и комад прљаве тканине, он на Острву Вољених живи заувек. На растанку, он говори Џеку:

Ти си ми то омогућио тиме што си ме силно волео. Нико не би могао овде да нас повреди – љубав наших људских бића начинило нас је бесмртним (215–216).

Да би спознао ову истину, Џек мора да се суочи са страхотним светом Земље Изгубљених и свим мукама на које су остављене и заборављене играчке осуђене. Поучен тим потресним искуством, он доноси важну божићну одлуку – да прихвати нову играчку – Божићно Прасе

које је својом храброшћу и оданошћу током авантуре заслужило место у његовом срцу. Дубина и мудрост његове спознаје кореспондирају са искушењима и откровењима Ебенизера Скруца из Дикенсове (Charles J. H. Dickens) *Божихне приче* (*A Christmas Carol*, 1843). И у једном и у другом случају, лик главног јунака, после трауматичне авантуре и спознаје својих мана, почиње боље да разумева свет у коме живи и мења се у позитивном смислу.

Јунак пролази кроз низ искушења која мора да савлада, сам или уз помоћ помагача, да би остварио свој циљ. Џек као главни јунак, и Божићно Прасе као главни помагач, путују кроз Земљу Изгубљених тражећи Доду Прасе, у жељи да га спасу пре него што га Губитник ухвати и однесе у свој Брлог. На том путу они пролазе кроз неколико градова и крајолика. На уласку у сваку од ових области налазе се тамошњи Проценитељи Вредности, граничари који заводе ред и пазе да свака играчка буде распоређена на право место.

Фабула у функцији развијања наратива смештена је у више него бајковито окружење. Оно доноси и изузетно богат језички фонд необичних израза. То је читав нови свет, са необичним и оригиналним топонимима, као што су: Затуренија (Misland), Потрошна Роба (Disposable), Бестрага-Куд-Нестаде (Bother-It's-Gone), Пустара Нежељених (The Wastes Is of the Unwanted), Град Оних Што Недостају (The City of the Missed), Острво Вољених (The Island of the Beloved), Губитников Брлог (The Loser's Lair)<sup>4</sup>. У овом крајолику има и планина и равница, и трошних градића и богаташких насеља на води. Међутим, живописност творбе нових и необичних речи као топонима доприноси универзалности поруке човековог трагања за смислом живота. Баш као што Кристијан, јунак *Покло-*

*никовој путовања* (*The Pilgrim's Progress*, 1678), енглеског писца пуританског периода, Џона Банјана (John Bunyan), на свом путу до Небеског града (The Celestial City) мора да прође Град уништења (City of Destruction), Брдо потешкоћа (Hill Difficulty), Лепу кућу (House Beautiful), Долину искушења (Valley of Humiliation), Долину сенке смрти (Valley of the Shadow of Death), Вашар таштине (Vanity Fair), Замак сумње (Doubting Castle) и Реку смрти (The River of Death)<sup>5</sup>, тако и Џек долази до важних спознаја на Острву Вољених тек након обиласка целе државе. Банјаново дело из XVII века својевремено је једноставношћу приповедног стила удахнуло ново тумачење искушењима са којима се сусреће сваки хришћанин, па тако његова прича доноси ликове као што су: Милост (Mercy), Господин Застрашујући (Mr. Fearing), Отменост (Grace), Господин Одважни (Mr. Valiant), Завист (Envy), Дарежљивост (Charity), Помоћ (Help)<sup>6</sup> и сл. У том смислу не би требало занемарити ни ликове са апстрактним именима у *Божихној итрачки*. У VI делу њене приповести, у Граду Оних Што Недостају, Џек и Божићно Прасе сусрећу се са Срећом (Happiness), Амбицијом (Ambition), Лепотом (Beauty), Оптимизмом (Optimism), Памћењем (Memory), Принципима (Principles), Моћи (Power) и Надом (Hope), који им суде због уласка у Земљу Изгубљених (170–196). Ово алегорично суђење даје дубље значење целокупној фабули пошто читалац бива сведоком неправедног осуђивања живог дечака који је пошао у потрагу за вољеном играчком. Док га већина чланова ове необичне пороте осуђује а краљ Моћ наређује да га ухва-

<sup>4</sup> Енглески термини преузети су из оригиналне верзије: Rowling 2021.

<sup>5</sup> Енглески термини преузети су из: Bunyan 2021.

<sup>6</sup> Исто.

те и изруче лично Губитнику, Срећа и Нада су на дечаковој страни.

Сама слика зла које влада изгубљеним играчкама може се наћи и у паралелама са *Божанственом комедијом* (1472) Дантеа Алигијерија (Dante Alighieri). Као прва алузија ове врсте, може се посматрати сцена изласка из Затуреније:

Најзад, маказе повикаше: „Добро дошли у свој дом!” А из таме изрони оронули дрвени натпис на којем је љуспастом фарбом било исписано: *Добро дошли у Пошрошну Робу* (85).

Осећај безнађа и туробности одговара сцени уласка у Дантеов Пакао:

Кроз мене се иде у преболан и проклет свет / кроз мене се иде у вечну муку паклену / кроз мене се иде међу изгубљени свет /... / ви што улазите оставите сваку наду! (Aligijeri 2016: 47).

Међутим, јунаци *Божичне играчке* Наду срећу на крају своје авантуре и, упркос страховитим мукама, или можда баш због њих, Нада, у облику птице огромних, моћних крила, односи их као привилеговане до Острва Вољених и тиме их спасава мучења и сигурне смрти. Користећи персонификована имена ликова, Џоана К. Роулинг употпуњује причу духовним и етичким порукама.

Међутим, овде упада у очи чињеница да важно место у тексту има и опис ликова. Наиме, описи, поред своје атрибутске улоге, функционишу и као вредновање описаног феномена/особе. Вредновање особа одаје опис њиховог изгледа, али исто тако и типичних понашања:

А онда, без икаквог упозорења, неко са њих стргну сомотско ћебе. На један ужасавајући тре-

нутак Цек ништа није могао да види, пошто је гондолу испуњавала заслепљујућа златна светлост. Било је то као да је покрај њих седело само Сунце. „Ја нисам ужарени сјај”, рече онај исти женски глас од раније, који је долазио из самог средишта усијаног светла. „Ја сам Срећа” (175).

Амбиција је лепотица која исијава љубичасту светлост, Лепота је оличена у зеленкастом момку а Оптимизам осликан као насмејани, буцмасти дечко. Памћење је стара, отмена дама. Оваква карактеризација одише једноставношћу и уверљивошћу која је упечатљива за читаоца. При томе, сви ликови су међусобно повезани и чине мрежу која функционише као да читалац пред собом има прави свет и комуникацију људи у њему. Роулингова је посебно вешта у осликавању лика помоћника главног јунака, при чему обраћа помну пажњу на њихове особености. Као пример може се навести опис Бусоле:

Бусола је стајала балансирајући ка својој месинганој ивици, била је Цеку и Божичном Прасету тек до струка. Стакло јој беше напрсло, а уместо да показује на север, као што је требало, њена игла је вирила помало укриво (139).

Када проговори, Бусола користи нестандардни говор, као представник Ствари са руба друштва Земље Изгубљених: „Изгубљени су изгубљени, а нађени – нађени, нем-то никак’е везе кад ће се то десити” (139).<sup>7</sup> Као и сви остали помоћници, она је мудра, постојана и способна, упркос физичким манама. Сваки лик је јединствен по својој појави и карактерним особинама а сви заједно чине уверљиву и животворну популаци-

<sup>7</sup> „Lost is lost and found is found, don’t matter when any of it ‘appens” (Rowling 2021: 167).

ју. Овај ефекат реалистичности карактеризације потиче, између осталог, и од тога што су ликови у функцији развијања наратива о потрази за Дода Прасетом, односно авантуре проласка кроз ужасе Земље Изгубљених.

Да појаснимо,

Земља Изгубљених је место на које ствари одлазе након што их деца изгубе. То је чудновато и стравично место којим владају његови сопствени необични закони а Губитник влада Земљом Изгубљених. Он помути ум деци па забораве где су оставили лутку. Жели да има баш сваку ствар која припада људима... Он мрзи живе људе, као и њихове ствари, које мучи и прождире (51–52).

Цек креће у потрагу за својом омиљеном играчком не би ли је спасао страдања у рукама Губитника, па је уочљиво како страх од овог Злог господара, оличења Сатане за играчке, расте из поглавља у поглавље. Затуренија је својеврсно предворје овог играчколиког пакленог света јер играчке имају сат времена да буду пронађене у Свету Живих, у противном – улазе у Губитничково царство. У суштини, оно што се види јесу оживљени делови играчака који су усисани, што значи да су играчке оставиле своја тела у реалном свету, Свету Живих, а да се дечак креће међу душама тих играчака у доњем, подземном свету бога Хада, свету мртвих. Овакво тумачење наизглед класичне божићне приче за децу доноси помало застрашујућу конотацију за читалачку публику којој је бајка намењена.

Међутим, како прича одмиче и читалац увиђа да ова конотација постаје развијена слика и алегорија самог Пакла, па је интертекстуална комуникација са светом Дантеове *Божанствене комедије* неоспорна. Хаотични редови узнеми-

рених луткица, пластичних диносауруса, маке-та аутомобила и комадићи слагалица чекају пред обичним дрвеним вратима, вратима од сјајног челика или пак онима од блиставог злата, да их распореде, зависно од њихове материјалне вредности. Овде се примећује да, за разлику од Дантеове верзије, уместо наглашавања духовних вредности имамо наглашене материјалне вредности, што код читаоца изазива нелагодност у вези са тим колико је модерна цивилизација у којој расту нова поколења сиромашна духом а оптерећена материјалним стварима и богатством. Страх и језа су и даље присутни – на почетку приче, мали плишани зека уз крике нестаје у дубини црне јаме, док приликом уласка у сваки нови круг Пакла (Потрошна Роба, Бестрага-Куд-Нестаде, Пустара Нежељених и Град Оних Што Недостају), приповедач даје назнаке да се јунаци ове авантуре приближавају месту ужаса, веома налик на оно описано у Конрадовом (Joseph Conrad) *Срцу шаме*. Прво се оглашава „јечећа сирена” од које сви дрхте (81), уз напомену да онај ко прекрши правила постаје вишак и Губитник га прождире.

Потом се пустињом пролама урлик уз коментар водича: „Најбоље је не обазирати се на оно што се догађа у Пустари... само радите како Вам се каже и ако будете имали среће никад нећете сазнати узрок тих врисака” (92).

Следећи велики наговештај јесте Људски Бол: „Утом, дуж Пустаре одјекну неки стравични јецај. То је... људски бол... Они лутају у чопорима и завијају” (143). Све ово најављује долазак Губитника, злог господара ове земље:

Управо у том тренутку Пустаром се проломи громогласно БУУУМ. Земља се затресе. „Почео је лов!”, весело потрча Бусола (153).

Овај циновски робот, с рефлекторима уместо очију, корача на челичним шиљцима, као какав двоножни паук... и

... утом испусти страховит крик од кога се затресе тло, а стене задрхташе. Беше то урлик гнева, али и патње, као да је изгубио нешто што је волео, те га више никада неће повратити (155).

Управо због страха проживљеног у наведеним ситуацијама и суочен с овако застрашујућим призором, Цек пита Божићно Прасе: „Шта се догађа са Стварима Тамо Горе након што Губитник исиса оживљени део и раскомада им тела...?“, да би добио одговор:

Након што Губитник исиса њихов оживљени део, они ће ишчезнути и Тамо Горе. Стварима који је Губитник појео нема повратка. Заувек нестане. То је оно што људска бића зову смрт (159).

Ц. К. Роулинг успева да главног јунака постепено доводе до кулминације његове авантуре – спознаје да играчка, уколико изгуби оживљени део, нестаје, односно да човек, ако изгуби душу, престаје да постоји. Смрт није само физичка, већ и духовна категорија. И управо је то тренутак сазревања и трансформације немоћног, уплашеног, али храброг дечака у одлучног и упорног Ходочасника у свет играчака. Пример спасавања зеке, спремног да се жртвује за пријатеље, указује дечаку на то да, помажући другима, човек/играчка спознаје суштину живота. То му се потврђује одласком на Острво Вољених, односно у Рај за играчке. Ту његова душа налази мир и спокој, и он завршава своју авантуру зрелији и мудрији него што је био.

Овакво поимање загробног света, подељеног на Пакао, Чистилиште и Рај из доба хуманизма

и ренесансе, инспирисало је Роулингову да свет класичне бајке и традицију божићне приче обогати етичким, моралним и религијским контекстом, примереним XXI веку. Ако се у Земљи Изгубљених налазе Моћ, Срећа, Амбиција, Лепота, Оптимизам, Памћење, Принципи, па чак и Нада, остаје да се млади читалац запита шта је остало у Земљи Живих. Ако су то Заборав, Немоћ, Несрећа и Непринципијелност, а то је свет деце која бацају играчке и троше животне ресурсе свог окружења не хајући за душу, онда је имплицирано то да је прави Пакао и за човека и за играчку управо савремени свет XXI века. Бајка доноси нове поруке у вези са естетским и духовним вредностима, и буди еколошку освешћеност код нових нараштаја. Бајка је прича о борби добра и зла, а зло је данас, чини се, веће и јаче него што је икада било. И зато сцена борбе Цека и Губитника представља управо борбу савременог Давида и Голијата. Огромна машина је у супротстављању малом дечаку немоћна јер тај дечак верује у спас и љубав, говорећи:

Ја сам људско биће и стало ми је до Вас. За мене ви нисте ђубре и знам како да вас извучем одавде... Постоји излаз одавде за све, обећавам Вам! Само морате да верујете! Ако се сви надамо и верујемо... (155).

Величанствено и невероватно разрешење, у виду блиставог, магичног ковитлаца светлости, даје обећање и наду: „Биће рециклиране. Биће опет нове; Тамо Горе, па ће поново живети“ (247).

На крају приче, звук сата који у Земљи Живих откуцава поноћ, враћа главне јунаке у реалистични свет романа *Божићна играчка*. Дечак спава испод јелке која на почетку и на крају

приповести ствара илузију да је цела ова авантура била само сан, магновење једног дечака који је прошао кроз трауму развода родитеља и прилагођавање новим околностима прихватања очуха и полусестре. Када се узме у обзир да је цео текст испричан из перспективе ограниченог приповедача у трећем лицу, поузданост приповедања бива значајно урушена. Пошто је приповедач главни лик, његове унутрашње мисли, жеље и страхови приказују се директно читаоцу, док су други ликови виђени из његове перспективе. Управо због тога се *Божихна играчка* разликује од класичне бајке са свезнајућим приповедачем – пошто овом привидном објективношћу ограниченог приповедача у трећем лицу даје прилику младом читаоцу да се поистовети са главним ликом, Цеком, и да сазрева уз његову авантуру, уместо да чека поуку на крају приче. За одраслог читаоца, *Божихна играчка* представља упечатљиву алегорију савремене цивилизације и опомену човеку садашњег доба да у ери застрашујуће брзих технолошких иновација не заборави на духовност.

Жанровски посматрано, разлика између бајке и фантастичне приче своди се на следеће: за бајку се везује појам чудесног – онога што не може бити, а за фантастичну причу категорија фантастичног – невероватног, али не и немогућег, већ само човеку недоступног и неприхватљивог. Суштинску разлику између ова два жанра Роже Кајоа (Roger Caillois) види у томе што се „свет бајке и стварни свет узајамно прожимају без икаквих тешкоћа и конфликта” (Кајоа 1971: 71), па ипак њихови јунаци заузимају различит став према појави натприродног (чуда):

ако се чудно прихвата без унутрашње побуне, сумње и неверице као могуће (алтернативна реалност) – оно се категоризује као чудесно (бај-

ка); ако се пак оно не прихвата и одбацује, ако се са појавом чуда јави недоумица, забуна, страх, отпор и агресија јунака – одређује се као фантастика (фантастична прича) (Миленковић 2017: 119).

Такође, истиче се да

овакво разликовање може вредети само у контексту између бајке и фантастичне приче за одрасле (и то оне у којима се натприродно приказује као зло, монструозно и застрашујуће) док се у фантастичним причама за децу чудо готово редовно прихвата као могуће, природно и жељено (Исто: 119).

Искуство дечака Цека у Земљи Изгубљених свакако доноси Зло као монструозни и застрашујући појам, те јасно одређује ову бајковиту приповест о оживљавању играчака на Бадње вече као веома блиску фантастичној причи за одрасле. Џ. К. Роулинг на овај начин, привидно замагљујући слику реалног света ХХИ века, управо стварањем имагинарног света у књижевности за децу, успева да проговори о проблемима тог света. Тиме се актуелизују теме које су за дечји ментални и емотивни узраст табуизирани и прикривени. Имагинарни свет романа *Божихна играчка* успева да у контексту жанра бајке, фантастичне и хорор приче, наведе читаоца да се идентификује са главним јунаком и заједно с њим проживи ситуације које побуђују широк дијапазон емоција – од чисте детиње радости, преко разочарања, туге и обесхрабрениости, до срчаности и одважности, с једне стране, и спознаје снаге спреге бола и љубави, с друге стране. Пошто је плишана играчка учесник у овој авантури, и окидач за бројне емоције, лик по имену Дода Прасе служи као мотив транзиционог објекта. Овај мотив је и

покретач и уточиште главног јунака и они, заједно, у свет књижевности за децу доносе нову, предивну вињету ове нежне љубави. Иако фабула садржи цикличност радње, при чему се предност даје примарном свету, Џеков повратак не означава крај праве приче већ управо најављује почетак нове фазе дечаковог живота, много племенитије и освешћеније него раније, а тиме и приче о грађењу новог света у коме су деца пажљивија према својим играчкама и својој души. Дакле, након краја наратива Џ. К. Роулинг, зло из приче тек треба да буде побеђено – у срцу читаоца.

#### ИЗВОРИ

- Rouling, Dž. K. *Božićna igračka*. Sa engleskog preveli Vesna Roganović i Draško Roganović. Beograd: Čarobna knjiga, 2021.
- Rowling, J. K. *The Christmas Pig*. London: Little Brown Books for Young Readers, Hodder and Stoughton, 2021.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Вилијамс, Марцери. *Плишани зека*. Превела Марија Спасић. Београд: Јети, 2020.
- Кајоа, Роже. *Од бајке до научне фантастике*. Са француског превео Р. Вујачић. Београд: Књижевна критика, 1971.
- Миленковић, Слађана. Имагинарни светови у књижевности за децу. *Суштина поезије*, бр. 37, год. IV, (2017): 112–130.
- Алиџери, Данте. *Božanstvena komedija*. Preveo Dragan Mraović. Beograd: Dereta, 2016.
- Bal, Mike. *Naratalogija – Teorija priče i pripovedanja*. Prevela Rastislava Mirković. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2002.
- Bunyan, John. *The Pilgrim's Progress*. e-book 131, September 23, 2021. <[www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org)> 25. 12. 2021.
- Cuddon, J. A. (ed.). *The Penguin Book of Horror Stories*. Harmondsworth: Penguin, 1984.
- Dikens, Čarls. *Božićna bajka*. Prevela Jelena Kalić Živanović. Beograd: Otvorena knjiga, 2020.
- Hoffman, E. T. A. *Orašar i kralj miševa*. Prevela Gordana Maletić. Zagreb: Znanje 2014.
- Goddard, Calleen. The Significance of Transitional Object in an Early Childhood Classroom for Children and Teachers. *Dimensions of Early Childhood*, Vol. 46, N. 1 (2018): 6–10.
- Mountford, Peter. POV (Part II): Third Limited – Your Limitation's Your Strength. Lecture held at Seattle, Public Library Foundation. <[www.spl.org/seattle-public-library/documents/transcriptions/2018/18-11-21\\_Peter-Mountford-pt.2.pdf](http://www.spl.org/seattle-public-library/documents/transcriptions/2018/18-11-21_Peter-Mountford-pt.2.pdf)> 25. 12. 2021.
- Nikolajeva, Maria. *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Stockholm: Almqvist and Wiksell Internations, 1988.
- Soldatova, Elena. Types of Narration in the Text of J. K. Rowling's Tales. *International Journal on Studies in English Language and Literature* (JJSELL), Vol. 5, Issue 10, October 2017, 7–11.
- Winnicott, D. W. *Playing and Reality*. London and New York: Routledge, 1989.

Jelena G. SPASIĆ

THE VELVETEN TOY AS A TRANSITIONAL  
OBJECT AND A CHARACTER IN  
J. K. ROWLING'S FAIRY TALE  
*THE CHRISTMAS PIG*

Summary

This paper deals with the issue of velveteen toys as transitional object on an example of the novel *The Christmas Pig* by the British author J. K. Rowling. On one hand, the text of this novel alludes to traditional British fairy

tales about the revival of velveteen toys (*Velveteen Rabbit*, M. Williams), but it also point to the development of environmental awareness in children, as well as the problem of mass production of toys. The paper will show how the classic fairy tale about toys is enriched with elements of ethical re-examinations from classical literature. This story of the boy's search for a lost toy is a multi-layered, because it points out to complexity of the process of growing up, but it still basically remains a tale of friendship between a child and a velveteen toy, i.e. transitional object.

Keywords: *The Christmas Pig*, J. K. Rowling, reviving toys, child, velveteen toy, transitional object, recycling, growing-up



## МАГИЈСКЕ РЕЧИ И НАЗИВИ ЗА ФАНТАСТИЧНА БИЋА У РОМАНИМА О ХАРИЈУ ПОТЕРУ

**САЖЕТАК:** Романи о Харију Потеру сврставају се у најпознатија и најпопуларнија дела савремене дечје књижевности. Пажњу привлаче не само због тематике – пустоловина младог јунака Харија Потера већ и због језика којим су писани, односно превођени на српски језик. Специфичност језика ових романа огледа се у оном слоју лексике који чине магијске речи и називи за фантастична бића. Ауторка инспирацију за именовање различитих магијских речи и фантастичних бића проналази у различитим изворима, те или користи већ познате називе/речи или ствара нове. У раду се са лексичкосемантичког и творбеног аспекта анализирају магијске речи и називи за фантастична бића који се појављују у романима о Харију Потеру на српском језику. Ексерпција поменути лексичке грађе вршена је на романима преведеним на српски језик. За магијске речи уједно је бележено њихово значење и њихова магијска функција у комуникацији датој у делу, а за називе фантастичних бића бележен је њихов физички опис, као и њихове особине. Издвојене речи поређене су са речима у романима на енглеском језику да би се утврдило како су преводиоци овај слој лексике преносили у издања на српском језику. Сходно тим преводилачким поступцима, магијске речи су у овом раду подељене у две групе: на оне које су преведене и на оне остављене у оригиналу. Међу називима за фантастична бића налазе се имена бића из митологије и културе разних народа и имена која настају интервенцијом преводилаца (калков и друге преведенице).

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Хари Потер, магијске речи, називи за фантастична бића, лексичко значење, творбени модели

### Увод – Феномен Харија Потера

Узбудљиве пустоловине младог чаробњака који похађа школу за вештичарење и чаробњаштво учиниле су да серијал књига о Харију Потеру буде један од најпопуларнијих међу децом и младима. Чак и након објављивања свих седам делова, књиге и даље налазе нове читаоце, а они који су их већ читали често им се радо враћају (Niebert Alton 2009: 199).

Књиге о Харију Потеру јављају се као продужетак традиције [...] фантастичне књижевности 20. века, у којима се елементи фолклорне фантастике уводе у нови чудесан и модеран свет” (Daković – Mitrović 2012: 393).

Добро осмишљене, са мноштвом пажљиво осликаних детаља, ове књиге се готово савршено уклапају у нашу свакодневицу. Светови чаробњака и *нормалаца*<sup>1</sup> „постоје напоредо, преплићу се на безброј начина” (Димова 2013: 79). Описи Хогвортса, школе за чаробњаке и вештице, Министарства магије, чаробњачке банке Гринготс, чаробњачких спортова, чаробних

\* ljubica.vesic@uf.bg.ac.rs

<sup>1</sup> Термин *нормалац* (енг. *Muggle*) користи се да означи особу која не поседује магичне моћи.

штапића, покретних фотографија, чудесних слаткиша и многих других оригиналних детаља (Niebert Alton 2009: 215) чине свет Харија Потера чаробним и примамљивим а инкантације, магијске речи, као и појава многобројних фантастичних бића, додатно га употпуњују.

Веома важну компоненту у романима о Харију Потеру чини језик – због своје специфичности. Та специфичност огледа се у лексици којом се именују различити предмети са чаробним својствима, и ликови, а нарочиту особеност језика представља онај лексички слој који обухвата магијске речи и називе фантастичних бића. Инспирацију за стварање ових речи ауторка налази у различитим изворима, те тако користи већ познате називе/речи или пак ствара нове. Стога је основни задатак овога рада лексичкосемантичка и творбена анализа магијских речи и назива за фантастична бића у романима о Харију Потеру на српском језику. Циљ такве анализе је указивање на семантичко-деривационе везе између речи овога типа, затим и на то да овај лексички слој у језику романа о Харију Потеру има важну улогу у дочаравању чудесног света овог јунака, као и указивање на то да преводилачке вештине, осим врсног познавања језика са којег се текст преводи, захтевају и одлично познавање језика на који се преводи, нарочито његових лексичкосемантичких и творбених ресурса.

Истраживање је подразумевало издвајање магијских речи и назива фантастичних бића који се јављају у свих седам делова преведених на српски језик. Стога је било важно утврдити којим су се поступцима преводиоци користили. Свака реч је анализирана тако што је бележено шта се њоме означава у самом роману. Ако је у питању магијска реч, забележено је ко-

је значење она има, у којим магијским радњама се употребљава и с којом намером. Ако је посредни назив бића, онда су бележени физички опис бића и његове особине. Издвојене речи упоређиване су са оригиналом, облицима тих речи на енглеском језику, јер се само на тај начин могло утврдити како су преводиоци овај слој лексике преносили у романима на српском језику. Да би што боље дочарали чаробни свет Харија Потера, преводиоци су речи остављали у оригиналу, а у неким случајевима се ослањали на своје језичко стваралаштво. Романи о Харију Потеру на српски језик превели су Весна и Драшко Рогановић. На крају књиге *Хари Потер и реликвије смрти* преводиоци остављају белешку да су у поновљеном издању унете одређене промене и да су исправљене грешке које су настале као последица непознавања целокупне приче, а тичале су се превода симболичних назива ликова или фантастичних бића и сл. Како наводе, у романима постоји близу хиљаду измишљених назива тј. речи, а при стварању те нове лексике трудили су се да не наруше већ устаљено знање читалаца о чаробном свету Харија Потера (ХП7: 631–632). Будући да се у самом раду бавимо магијским речима и називима за фантастична бића, ограничили смо се на то како су ове речи преведене на српски језик иако само питање превођења отвара мноштво проблема.

### Магијске речи

У романима о Харију Потеру чаробњаци и вештице изводе магију на различите начине, али примарно то чине каналишући је кроз чаробни штапић, уз изговарање магијских речи (Sheltroun 2009: 48).

Чини (*магијске речи*, Љ. В.) чудесан су и битан део чаробњачког света. То су враџбине помоћу којих се предметима или створењима додају различита својства (Rouling 2018: 48).

У свих седам романа може се наћи укупно осамдесет осам магијских речи, које су и у оригиналу и у преводу графички посебно истакнуте – исписане су курзивом. Већина ових речи потиче из латинског језика (Eccleshare 2002: 28–29; Colbert 2004: 122), али се могу наћи и оне које су преведене на српски језик или потичу из других језика. Стога смо разматране речи издвојили у две групе:

1. магијске речи које су преведене на српски језик,
2. магијске речи које су задржане у оригиналу.

### *Магијске речи које су преведене на српски језик*

У романима о Харију Потеру мали је број магијских речи које су преведене на српски језик. То су: *заборави*, *зароби*, *језикључ*, *метеоролоурок* (*реканџо*), *ојусџоши*, *осајуњај*, *ошамуџи*, *џакуј се*, *џриџуши*, *усмери ме* и *уџихнус*.

Углавном су ове речи преведене са енглеског језика на српски, осим једне која је преведена са латинског – *заборави* (енг. *Obliviate* од лат. *oblivium* – 'заборав'). Преведенице су, као што се види, глаголи и налазе се у облику 2. лица једнине императива. Јављају се у императивном облику јер у комуникативној интеракцији представљеној у роману имају инструктивну функцију. Њиховим изговарањем вишој сили се даје инструкција шта треба да се деси, а и у оригиналу се оне наводе као глаголи: *ошамуџи* –

енг. *stupefy* ('ошамутити, омамити'); *усмери ме* – енг. *point me* итд. За магијске речи *ојусџоши* и *осајуњај* у оригиналу се користи иста реч: *scourgify*, у чијој се основи налази глагол *to scour* – 'очистити, орибати'. Преводиоци су енглеско *scourgify* превели на два начина – и као *ојусџоши* и као *осајуњај*. Вероватно су имали у виду да се ова реч у изворном тексту појављује у два различита комуникативна ситуацијама, с различитим употребним вредностима. У ситуацији када се жели дати инструкција да се отпаци, остаци нечега уклоне, да се учини да нестане, преводиоци су употребили реч *ојусџоши*. У ситуацији када се даје инструкција да се нешто очисти, ориба, употребили су заповест *осајуњај*.

Један од поступака којим се преводиоци користе јесте и калкирање. Магијска реч *уџихнус*, којом се утишава глас или било какав звук, у оригиналу гласи *quietus*. На реч *quiet* ('тих') додат је наставак *-us*<sup>2</sup>. *Језикључ*, магијска реч којом се чини да неко застане у говору, дословна је преведеница речи *langlock* (енг. *lang(uage)* – 'језик', *lock* – 'брава, закључати'), а магијска реч *метеоролоурок*, чијим се изговарањем спречавају и заустављају временске непогоде, настаје превођењем речи *meteorology* – 'метеорологија' и *jinx* – 'урок'.

Као што се види, за превод датих магијских речи коришћена је глаголска лексика и облик императива као једно од основних морфолошких средстава за изражавање заповести. Транскрипција би пак била пожељна у случају речи *obliviate*, како би се граматички ускладила са другим магијским речима које потичу из ла-

<sup>2</sup> У латинском језику, наставак *-us* обележје је именица мушког рода које се мењају по другој деklinацији (Вулићевић – Маскарели 2003: 27).

тинског језика. Калкирање као поступак јавља се при преводу оних магијских речи које су према творбеном саставу сложенице. И код ових речи значење творбених форманата јасно указује на то који комуникативни ефекат треба да има дата магијска реч.

### Магијске речи које су задржане у оригиналу

Према језику из ког потичу, речи из ове групе могу се поделити на две подгрупе:

- а) магијске речи латинског порекла;
- б) магијске речи другог порекла.

### Магијске речи латинског порекла

Чак шездесет три, од укупно осамдесет осам издвојених магијских речи, своје порекло води из латинског језика. У ову групу спадају: *авис*, *аџарицијум*, *ађио*, *винтардијум левиоса*, *теминио*, *делешријус*, *генсаутео*, *дејримо*, *дефодио*, *дисендијум*, *дисендо*, *дифиндо*, *гуро*, *еванеско*, *ексџектио џаџронум*, *ексџелиармус*, *ексџулсо*, *енерваџе*, *еректио*, *имџедиментиа*, *имџерио*, *инсендио*, *каве инимикум*, *колоџорџус*, *конфринџо*, *конфундо*, *круџио*, *левикорџус*, *леџилименс*, *либеракорџус*, *локомоџор* (ковчеџ), *локомоџор морџис*, *лумос*, *мобиџиарбус*, *мобиџикорџус*, *морсморгре*, *нокс*, *обливаџе*, *обскуро*, *оџуњо*, *џеџрифџикус џоџалус*, *џиерџоџум локомоџор*, *џорџус*, *џриор инканџаџио*, *џроџеџо*, *редуџио*, *реџаро*, *реџело* (нормалкум), *риџикулус*, *риџџусемџра*, *салвио хексија*, *секџумсемџра*, *серџенсорџија*, *силениџо*, *сонорус*, *сџеџиџалис ревелио*, *џерџео*, *ферула*, *финиџе*, *флаџраџе* и *хоменум ревелио*.

У адаптацији наведених речи, у највећем броју случајева, преводиоци су се користили

транскрипцијом. У врло ретким случајевима транскрипција није спроведена, већ је реч остављена у оригиналу, па се уместо *мобиџикорџус*, *џриор инканџаџио* и *дифиндо* јављају облици са *џ* (уместо са *к*) или удвојеним сугласницима: *mobilicorpus*, *prior incantato* и *diffindo*. Осим тога, бележење појединих магијских речи разликује се од наставка до наставка. Тако се магијска реч која у оригиналу гласи *асџио*, у четвртом делу транскрибује као *ађио*, а у петом као *асио*. У другој књизи, магијска реч чијим се изговарањем брише нечије памћење – *обливаџе* – наводи се у овом облику, док се у четвртој преводи на српски – *заборави* (ХП4: 67), иако се у издању на енглеском такође јавља *oblivate* (НР4: 66).

Шта се изговарањем магијских речи у комуникацији постиже, може се закључити превадом наведених речи са латинског језика (Colbert 2004: 122). На пример, једна од најпознатијих магијских речи у романима, која се тумачи као заштитни знак Харија Потера, јесте она чијим се изговарањем разоружава непријатељ – *ексџелиармус* (енг. *Expelliarmus*). Када се преведе са латинског, има значење 'избацити оружје' (лат. *expello* – 'отерати, избацити'; *arma* – 'оружје, опрема'). *Риџџусемџра* (енг. *Rictusempra*), магијска реч чијим се изговарањем код противника изазива осећај као да га неко голица, дословно би се могла превести 'широм отворена уста од смеха' (лат. *rictus* – 'отвореност уста при смеху'; *semper* – 'увек, стално'). Магијска реч чијим се изговарањем гаси светло јесте *нокс*, што на латинском значи 'ноћ' (лат. *nox*), а ако чаробњак/вештица жели да у помоћ призове заштитника, употребиће магијску реч *ексџектио џаџронум*, што потиче од латинског *expecto* – 'чекати, очекивати' и *patron/us* – 'заштитник, покровитељ'.

Употреба латинског језика за стварање магијских речи има две функције. Прва је њихово онеобичавање. Већина читалаца којима је ова књига намењена не познаје латински језик толико добро, или га не познаје уопште, те није у стању да лако препозна значење речи које се користе за призивање магије. Управо та семантичка недокучивост латинског додатно појачава магијску функцију ових речи. Стога, избор преводилаца да магијске речи транскрибују, а не да их преводе, сматрамо погодним, јер се исти ефекат недокучивости, несазнатљивости и сл. постиже и код наше читалачке публике. Додаћемо још и то да се окретањем латинском језику у стварању магијских речи овај слој лексике, с једне стране, и интелектуализује и чини блиским научној терминологијској лексички, што магију ставља у виши ранг од вештина, а то је ранг научног знања<sup>3</sup>.

### Магијске речи групо̄ по порекла

У овој групи налазе се магијске речи које своје порекло воде из других језика, попут енглеског, шпанског, грчког и др.: *авага кедавра*, *аџваменџи*, *алохомора*, *анайнео*, *џлисео*, *еџиски*, *имџревијус*, *муфлиаџио*, *орхидеус*, *редуџио*, *релаџио*, *џаранџалеџра* и *фурнункулус*. Већина ових магијских речи настала је транскрипцијом из енглеског језика где су у оригиналу преобликоване додавањем латинског наставка *-us*, те тако подсећају на латински језик. На пример, *имџревијус*, магијска реч чијим изговарањем ствари истог трена постају водоотпорне, доводи се у везу са енглеским придевом *impervious* – 'који не пропушта воду'. *Фурнункулус*, магијска реч чијим се изговарањем стварају чиреви на нечијем телу, у основи има реч *furuncle*

– 'чир'. Магијска реч *релаџио*, којом се неко ослобађа окова и сл. у оригиналу гласи *relashio*, а претпостављамо да се доводи у везу са енгл. глаголом *release* – 'ослободити'. Реч која има моћ да пригуши звукове, *муфлиаџио*, изведена је од енглеског глагола *to muffle* – 'пригушити звук'. У седмој књизи она се јавља у овом облику, док је у шестој преведена на српски језик, императивом *џриџуџи*.

Две речи вуку порекло из грчког језика: *анайнео*, чијим се изговарањем отварају дисајни путеви ономе који се гуши, и *еџиски*, којом се чини да ране зацеле. Обе речи настале су транскрипцијом речи *анарнео* – 'дисати', односно *епискеи* – 'поправити'.

*Аџваменџи*, магијска реч која се изговара онда када је потребно да се појави вода, у основи има шпанску реч за воду: *agua*, док *џаранџалеџра*, чијим изговором долази до тога да ноге самостално почну да плешу, највероватније комбинује две италијанске речи: *алеџро* – 'весело, живо, брзо' и *џаранџела* – 'италијански плес врло брзог и живог темпа' (РМС).

Једна од можда најпознатијих магијских речи у романима о Харију Потеру, поред *ексџелиармус*, јесте клетва којом се настоји изазвати смрт противника: *авага кедавра*, која се сматра обележјем Лорда Волдемора, главног негативног јунака серијала. Сматра се да потиче из арамејског језика (*\*Abhadda kedhabhra*) и има значење 'нестати као ова реч', а користили су је исцелитељи (Colbert 2004: 22). Семантички, може се довести у везу с речју *абракадабра*, која у српском језику има значење 'мађијска реч без одређеног значења, с чаробном моћи да отклања болести' (РМС).

<sup>3</sup> Чини су један од предмета који изучавају ученици у Хогвортсу, школи за чаробњаке и вештице.

Наведене магијске речи којима се именују различите чини преводиоци подједнако третирају као и оне које долазе из латинског језика. И у овом случају чини се да је транскрипција најбољи избор јер поједине магијске речи својим звучањем утичу на самог читаоца да их доживљава као магичне. Често понављање вокала у њима, и то најчешће отвореног вокала *a*, али и других, чини да ове речи звуче мелодично, готово као праве инкантације.

### Називи за фантастична бића

Фантастична бића која се појављују у књигама о Харију Потеру показују да је Џоана К. Роулинг инспирацију за њих тражила у бајкама, митовима али и у народним причама – енг. *folks tales* (Eccleshare 2002: 8, 43; Hiebert Alton 2009: 216; Daković – Mitrović 2012: 387). Међутим, поједина бића, односно фантастичне звери, творевина су саме ауторке. У покушају да растурачимо њихова имена, користили смо се још једном књигом ове ауторке – *Фантастичне звери и где их наћи* (2014). У овом бестијаријуму Роулингова побраја фантастична бића, описујући их и наводећи њихове особине.

Фантастична бића која долазе из митова и веровања различитих култура јесу: *акроманџуле*<sup>4</sup>, *базилиск*, *башџенски њаџуљак*, *вамџир*, *виле*, *вукодлак*, *џоблин*, *џриндило*, *џрифон*, *дрвобрижници*, *змај*, *једнорог*, *каје*, *келџи*, *кенџаур*, *кербер*, *кућни вилењак*, *леџрикон*, *сирена*, *сфинџа*, *џрол*, *феникс*, *химера*, *хинџиџанк*, *хиџоџриф* и *црвене каје*. Њихове представе се ослањају на митологију, али је код појединих приметно и другачије обликовање<sup>5</sup>.

Кентаури читају судбину из звезда, сирене, односно сирен-људи, јесу бића која настајују

подводни свет и део су магијске заједнице, као што су то и чаробњаџи, сузе феникса имају моћ исцељења итд. Највеће промене у роману увиђају се код Кербера, демонског троглавог пса који чува улаз у подземље (Срејовић – Цермановић 2004: 200; Rouling 2018: 33). У наставку *Хари Потер и камен мудрости* један од ликова поседује троглавог пса као љубимца (термин *кербер* се не помиње), који се уз музику лако успава. Потпуни заокрет од демонског бића ка умиљатом љубимцу види се и у његовом имену Флафи, које потиче од енг. *fluffy* – 'пуфнаст, паперџаст' (Mills 2009: 243; Димова 2009: 79).

*Гоблини* управљају чаробњачком банком, *џролови* служе и као чувари, *длаке* из репа *једнорога* и *змајев* срчани нерв користе се као срж чаробног штапића, а *змајеви* живе у резерватима и представљају неку врсту заштићених животиња (Dendle 2009: 167). Вукодлаџи и вампирџи део су чаробњачког друштва и ретко бивају одбачени као изгнаници. Њихово стање третира се као болест и лечи се напицима и сл. Мање позната створења, као што су *џриндило*, водени демон, *хинџиџанк*, створење које мами путнике у баре, и *црвене каје*, бића која вребају где год се дешава крвопролиће, потичу из народних веровања у појединим крајевима Велике Британије, док *каје*, водена створења налик на љуштурасте мајмуне, корен вуку из јапанског фолклора (Hiebert Alton 2009: 217; Colbert 2004: 33, 108, 120).

Назив *дрвобрижник* (енг. *Bowtruckles*) не настаје превођењем имена, већ његове функције:

<sup>4</sup> Описе фантастичних бића која потичу из митологије и фолклора нећемо посебно наводити, осим када су у питању бића која су мање позната.

<sup>5</sup> О фантастичним бићима која се јављају у романима о Харију Потеру, а потичу из фолклорних представа различитих народа в. Живковић.

да брине о дрвећу од којег се праве чаробни штапићи (*tree-guardians*). Најупечатљивији пример свакако је *келџи*, водени демон који може да мења обличје, а који је *нормалцима* (људима који нису чаробњаци) познат као чудовиште из Лох Неса: „Највећи *келџи* налази се у Лох Несу и његово омиљено обличје је обличје морске змије” (ХП2: 97). Присутност већине наведених бића у другим романима, стриповима, филмовима и компјутерским играма допринела је томе да постану део популарне културе, те је било очекивано да ће постати и део магичног света Харија Потера.

Најзанимљивија бића јесу она која представљају плод ауторкине имагинације, при чему се она у опису мање или више ослања на постојеће моделе (Живковић): *баук*<sup>6</sup>, *загњорасџрскавајући скруџи*, *калашџура*, *кнарл*, *книзл*, *круџи*, *мок*, *мурџилаџи*, *ноџорџи*, *њушкаваџи*, *џлимџи*, *џолускџи*, *џорлок*, *џуфнокожаџи*, *разносороџи*, *џесџрал* и *џинџилиниџи*.

Описи ових бића у књизи *Фанџасџичне звеџри и џде их наџи* директно указују на то како ауторка свет чаробњака преплиће са нашом свакодневицом. На пример, *круџи* је створење које се ни по чему не разликује од цек расел териџера, осим по рачвастом репу и изузетној оданости чаробњацима, а крволочности према *нормалцима*. *Кнарл* је створење које веома личи на јежа, али је за разлику од јежа веома сумњичава животиња. Ако му се, на пример, понуди млеко он помахнита од беса. Оваквим сличностима ауторка на суптилан начин повезује фикцију са стварношћу. Стварање магичних бића која су готово истоветна животињама које нас окружују код младих читалаца може да пробуди машту и одушевљење, поготову при сусрету са животињом од које магично биће настаје.

При превођењу назива ових бића преводиоци су се користили различитим техникама: транскрипцијом, калкирањем, а у неким случајевима и сопственом језичком инвентивношћу.

У највећем броју случајева ти називи су транскрибовани, па тако настају: *џорлок* (енг. *Porlock*), *книзл* (енг. *Kneazle*), *круџи* (енг. *Crup*), *кнарл* (енг. *Knarl*), *мурџилаџи* (енг. *Murtlap*), *џесџрал* (енг. *Thestral*), *мок* (енг. *Moke*) и *џлимџи* (енг. *Plimpies*)<sup>7</sup>.

Ни за једно од наведених бића назив не експлицира какво је створење у питању, док се код оних чија имена настају калкирањем у имену могу препознати особине. *Загњорасџрскавајући скруџи* (енг. *Blast-Ended Skrewts*), што се чита у самом називу, задњи крај експлодира, а *џуфнокожаџи* (енг. *Puffskeins*) представља животињу сферичног облика и тела прекривеном крзном. Име је добила према енглеској речи *puff* – ‘пуфна’ и *skein* – ‘крупко’. Иако се у оригиналу као други део сложенице јавља *skein* (крупко), а не *skin* (кожа), претпостављамо да су преводиоци до решења *џуфнокожаџи* дошли зато што се уклапа у постојеће творбене моделе именовања животиња у српском језику (Клајн 2001: 41; Николић 2000). Тако се, сматрамо, према *џодљокожаџи*, *мекокожаџи*, *џеделокожаџи* јавља и *џуфнокожаџи*.

У појединим случајевима преводиоци су бићима надевали имена водећи се сопственим

<sup>6</sup> Иако је ово биће присутно у словенској митологији (Кулишић и др. 1970: 27), *баук* се у групу нових бића убраја јер је биће онакво какво се представља у роману осмислила Џ. К. Роулинг.

<sup>7</sup> Изглед и особине ових бића приказани су у књизи *Фанџасџичне звеџри и џде их наџи* Џ. К. Роулинг. *Порлоџи* су чувари коња, *книзл* је биће са туфнастим крзном налик на мачку, *мурџилаџи* су створења налик на пацове, крилате коње *џесџрале* могу да виде само они који су видели смрт, *мок* је гуштер који се може смањивати по вољи и, на крају, *џлимџи* је округласта риба која има ноге.

језичким осећањем, те тако добијамо: *баука* (енг. *boggart*), *њушкавица* (енг. *Niffler*), *калашћуру* (енг. *Doxy*) и *џинџилинића* (енг. *Billywig*).

Енглеско *boggart* преводи се као *баук* јер преводиоци уочавају сличности између бића које Роулингова описује и оног из словенске митологије. Баук је у митологији биће које улива страх и крије се по мрачним местима (Кулишић и др. 1970: 27), а у роману се такође крије по мрачним местима и преузима облик онога за шта верује да ће нас највише уплашити (ХПЗ: 97). *Њушкавац* име добија вероватно по својој најоучљивијој особини, а то је дуга њушка помоћу које проналази различите драгоцености. Веома је занимљив избор речи преводилаца за назив бића које има вилинско тело прекривено густим крзном, крила налик бубамариним и отровне зубе. Реч *doxy* значи 'љубавница, блудница', међутим, преводиоци се одлучују за реч која у српском језику има негативну конотацију – *калашћура*. Овај турцизам има значење 'раскалшна, разуздана жена' (РМС), те претпостављамо да су га употребили зарад споне која постоји у значењу. Употреба лексеме *калашћура* може бити мотивисана и творбеним моделом према којем настају изведенице аугментативно-пејоративним суфиксом *-ура*, попут *сељанчура*, *девојчура*, *џијанчура* и сл. (Клајн 2001а: 196). Значењски и творбено употребљена реч *калашћура* могла би се довести и у везу са лексемом *љушћура*, изведеном истим суфиксом (*-ура*), у значењу: 'тврди заштитни омотач, оклоп у коме живе неки мекушци'. Овакав заштитни омотач може се наћи и код инсеката попут бубамаре, која се иначе помиње у опису бића које се назива *калашћура*. На који начин су преводиоци од енглеског *Billywig* добили *џинџилинић*, нисмо успели да утврди-

мо. У питању је инсект јаркоплаве боје, са крилима на врху главе, те једино можемо закључити да је име преузето од Иване Брлић Мажурањић, у чијим бајкама постоји створење Малик Тинтилинић<sup>8</sup> (Brlić Mažuranić: 38).

Као посебни, издвајају се називи: *нојорейи* (енг. *Nogtails*), *разносорој* (енг. *Erumpent*) и *џолускривач* (енг. *Demiguise*), настали комбинацијом транскрипције и превођења једне од основа или превођењем и стварањем речи. Тако *нојорейи* настаје слагањем транскрибоване основе *ној-* и основе *-реј* (од енгл. *tail*), преведене са енглеског. Пошто својим физичким изгледом подсећа на носорога, *разносорој* добија име слагањем форманта *разносо-*, преведеног од латинског *erumpo* – 'да се нешто поломи, експлодира', и *-рој* (од *носорој*). На исти начин добијен је и назив *џолускривач*. *Полу-* настаје преводом од енгл. *dem*, а *-скривач* је мотивисано особином овог бића да постаје невидљиво када се осети угроженим.

Преводиоци су се најчешће користили транскрипцијом, осим у случају назива митолошких бића. За ова бића употребљени су називи који већ постоје у српском језику (*кенџаури*, *сирене*, *џролови*, *једнорози*, *змајеви* и сл.). При уобличавању назива бића која долазе из других култура, али и оних која су плод ауторкине имагинације, преводиоци се најчешће користе транскрипцијом, а у појединим случајевима и својом инвентивношћу или пак преузимањем назива из словенске културе (*баук*) и књижевности (*џинџилинић*). Такође се користе и калкирањем, а труде се да сваки назив уклопе у постојеће творбене моделе у српском језику.

<sup>8</sup> Малик Тинтилинић је у бајци „Шума Стриборова” описан као патуљак обучен у кожух, на ногама има опанке, а на глави капицу (38).



Тако поједина бића добијају назив према својим физичким особинама (нпр. *њушкавац* и *џуфнокожац*).

Ц. К. Роулинг фантастична бића у својим романима ствара преобличавањем митолошких, дајући им посебне особине или моћи. На тај начин она употпуњује магични свет, тако пажљиво и детаљно грађен од прве књиге серијала. Уз поменута магична бића, јављају се и друге животиње (сове, мачке, жабе, пси, пацови, мишеви и сл.) које имају изражена магична својства. На пример, сове доносе пошту, а мишеви, пацови и жабе често су у улози кућних љубимаца. Необичне карактеристике нама познатих животиња чине овај свет додатно необичним и чаробним.

### Закључак

У стварању магијских речи Ц. К. Роулинг у највећем броју случајева посеже за латинским језиком. Нешто ређе служи се енглеским или другим језицима, попут грчког, шпанског и италијанског, али чак и тад поједине речи уобличава по угледу на латински. У романима о Харију Потеру објављеним на српском језику преводиоци су се трудили да овај специфичан слој лексике пренесу тако да очувају чаробност света о којем пише Џоан К. Роулинг. Већина магијских речи је транскрибована, а веома мали број настаје превођењем или калкирањем. Транскрибоване магијске речи делују уверљивије, а магија коју чаробњаци изводе на изванредан начин се мистификује, док код преведеница такав утисак може изостати. У различитим издањима ових романа постоје и размимоилажења у преводилачкој пракси, те се и магијске речи на различит начин преносе. Ако имамо у виду да

тај слој лексике има посебно место у језику ових романа, чини нам се да би ваљало да постоји узус у њиховом превођењу.

Веома слично се у преводу поступа и са називима фантастичних бића. Превођење назива митолошких бића свакако је било једноставније од имена оних која су плод ауторкине имажинације. У тим случајевима преводиоци су се служили транскрипцијом, калкирањем и сопственом језичком инвентивношћу. У стварању калкова трудили су се да творбене језичке елементе уклопе у језички систем српског језика, у складу са творбеним моделима. Проучавајући особине појединих бића, преводиоци као имена одабирају речи које су говорницима српског познате и блиске, које се уклапају у творбени систем назива за животиње у српском језику, или пак преузимају имена фантастичних бића из словенске митологије или од других писаца. Дobar пример представља реч *баук*, којом се означава биће које преузима облик онога што нас највише плаши. С друге стране, одабир имена *калештура*, који смо покушавали да оправдамо језичким разлозима, можда није најбоље решење, јер ова реч не само што има негативну конотацију него је и део периферне лексике у српском језику. Наведени поступци у превођењу отварају одређена питања која превазилазе оквире овог рада, али могу представљати основу за даља истраживања.

Слој лексике који чине магијске речи и називи за фантастична бића свакако представља неизоставни део магичног света Харија Потера, чинећи ове романисе изузетним и аутентичним, а преводиоци на најбољи начин тај свет преносе нашој читалачкој публици. Читаоци прихватају свет чаробњака и вештица и, препуштајући му се, макар накратко, већ у њега верују.

## ИЗВОРИ

- Кулишић, Ш., П. Ж. Петровић, Н. Пантелић. *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит, 1970.
- Николић, Мирослав. *Образни речник српскога језика*. Београд – Нови Сад: Институт за српски језик САНУ – Матица српска, 2000.
- РЕЈ: *Englesko-hrvatski ili srpski rječnik*. Zagreb: Zora, 1974.
- РМС: *Речник српскохрватској књижевној језика*. Нови Сад: Матица српска, 1967–1976.
- Срејовић, Драгослав, Александра Цермановић. *Речник грчке и римске митологије*. Београд: Српска књижевна задруга, 2004.
- ХП1: Rouling, Džoan K. *Hari Potter i kamen mudrosti*. Beograd: Evrobook, 2020.
- ХП2: Rouling, Džoan K. *Hari Potter i Dvorana tajni*. Beograd: Evrobook, 2016.
- ХП3: Rouling, Džoan K. *Hari Potter i zatvorenik iz Askabana*. Beograd: Narodna knjiga, 2001.
- ХП4: Rouling, Džoan K. *Hari Potter i vatreni pehar*. Beograd: Narodna knjiga, 2002.
- ХП5: Rouling, Džoan K. *Hari Potter i Red Feniksa*. Beograd: Evro-Giunti, 2012.
- ХП6: Роулинг, Џоан К. *Хари Потер и Полукрвни принц*. Београд: Народна књига, 2005.
- ХП7: Rouling, Džoan K. *Hari Potter i relikvije Smrti*. Beograd: Evro-Giunti, 2008.
- Brlić Mažuranić, Ivana. *Priče iz davnine*. <[http://gimnazija-sb.com/portal/wp-content/uploads/2020/03/brlicmazuranic\\_priceizdavnine.pdf](http://gimnazija-sb.com/portal/wp-content/uploads/2020/03/brlicmazuranic_priceizdavnine.pdf)> 20. 1. 2022.
- HP1: Rowling, Joanne K. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London: Bloomsbury, 2014.
- HP2: Rowling, Joanne K. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. London: Bloomsbury, 2014.
- HP3: Rowling, Joanne K. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. London: Bloomsbury, 2014.
- HP4: Rowling, Joanne K. *Harry Potter and the Goblet of Fire*. London: Bloomsbury, 2014.
- HP5: Rowling, Joanne K. *Harry Potter and the Order of Phoenix*. London: Bloomsbury, 2014.
- HP6: Rowling, Joanne K. *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. London: Bloomsbury, 2014.

- HP7: Rowling, Joanne K. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London: Bloomsbury, 2014.
- Rouling, Džoan K. *Fantastične zveri i gde ih naći*. Beograd: Čarobna knjiga, 2014.
- Rouling, Džoan K. *Hari Potter – Putovanje kroz istoriju magije* [sa skicama i stranicama originalnog rukopisa Dž. K. Rouling]. Beograd: Evro Book, 2018.

## ЛИТЕРАТУРА

- Вулићевић, Љиљана, Мирјана Маскарели. *Латински језик*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.
- Димова, Виолета. Дијалогизам у роману *Хари Потер и камен мудрости*. *Детињство* 2 (2013): 78–82.
- Живковић, Милош. Један аспект неомедијеализма у свету Харија Потера: „Фантастичне звери и где их наћи” и традиција средњовековних бестијаријума. Бојан Јовић, Тијана Тропин (ур.). *Маргинални и маргинализовани жанрови у књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност (у штампи).
- Клајн, Иван. *Творба речи у савременом српском језику* 1. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001.
- Клајн, Иван. *Творба речи у савременом српском језику* 2. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001а.
- Colbert, David. *The magical worlds of Harry Potters, A Treasury of Myths, Legends and Fascinating Facts*. New York: Berkley Books, 2004.
- Daković, Nevena, Biljana Mitrović. *Holivudska zmajologija*. Мирјана Детелић, Лидија Делић (ур.). *Гује и јакреји*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2012, 385–399.
- Dendle, Peter. *Monsters, Creatures, and Pets at Hogwarts – Animal Stewardship in the World of Harry Potter*. E. Heilman (ed.). *Critical perspectives on Harry Potter*. New York: Routledge, 2009, 163–176.
- Eccleshare, Julia. *A Guide to the Harry Potter Novels*. London: Continuum, 2002.
- Mills, Alice. *Harry Potter and the Horrors of the Oresteia*. Elizabeth E. Heilman (ed.). *Critical perspectives on Harry Potter*. New York: Routledge, 2009, 243–255.

Sheltrown, Nicholas. Harry Potter's world as a Morality tale of Technology and Media. Elizabeth E. Heilman (ed.). *Critical perspectives on Harry Potter*. New York: Routledge, 2009, 47–64.

Ljubica D. VESIĆ

## THE SPELLS AND FANTASTIC CREATURES IN HARRY POTTER NOVELS

### Summary

The exciting adventures of a young wizard attending the School of Witchcraft and Wizardry made the Harry Potter series written by J. K. Rowling one of the most popular books amongst children and young people. However, the magical world of Harry Potter could not be imagined without incantation, magic words, and, in the

end, without many fantastic creatures. J. K. Rowling finds the inspiration for the words used for spells and the names of the creatures from various sources, and thus she either uses already familiar names/words or makes new ones. Therefore, the main goal of this paper is the analysis of those words from the etymological, semantic, and word formation aspect. In this paper are listed the spells and the names of the fantastic creatures appearing in all seven books of the series, and then grouped and analyzed, each one for itself, by comparing them to the original ones. It's noticeable that, in most of the cases, Rowling finds her inspiration in Latin, as well as in Greek mythology, but that often the very important part in creating new words has semantics. With the constant permeating of Latin through the text, constant appearances of mythological creatures, and creating new fantastic ones, the author of the series managed to make the already magical world of Harry Potter even more wonderful.

Keywords: Harry Potter, lexicology, lexical meaning, word-formation models, neologisms

## УДОМЉЕНО ВРИЈЕМЕ КАО (МЕЃУ)ПРОСТОР У ФАНТАСТИЧНИМ РОМАНИМА МОМО МИХАЕЛА ЕНДЕА И КУЋА ВРЕМЕНА ЈЕЛЕНЕ КОЈОВИЋ ТЕПИЋ

**САЖЕТАК:** Рад је посвећен идеји о *удомљеном времену* која почива на тези да су наноси модерности угрозили вријеме убрзаношћу, скраћивањем или одсуством родитеља из времена одрастања, те је потребно да се оно на неки начин сачува, удоми, односно транспонује у одређени простор који нивелише стварност јунака. На примјерима романа *Кућа времена* (2014) Јелене Којовић Тепић и *Момо* (1973) Михаела Ендеа, јасно се уочавају симилярни поступци који му, правећи *џукошине* у времену, приступају просторно. Парадоксално, удомљавају га управо у (об)лику куће или дома, који архајска бајка препознаје као искушенички вријемепростор. Иако имају различито поимање времена (комбинаторички: линеарно, циклично, симултано, опетовано...) ови романи сучељавају исту проблематику: вријеме у иницијацији, користећи се могућностима које даје фантастични роман, те тако отварају један посве културолошки контекст.

**КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ:** вријеме, вријемепростор, ауторска бајка, фантастика, функције бајке, ревалоризација, ресемантизација, простори сигурности, удомљено вријеме, вријеме као међупростор

Далеко комплекснија структура романа *Момо* Михаела Ендеа (Michael Andreas Helmuth Ende), у односу на *Кућу времена* и већи број ликова јунака показаше мултипле ревалориза-

ције и ресемантизације појединих функција бајке, како их излаже Владимир Јаковљевич Проп у *Морфологији бајке* (1982). Функције нардне бајке, мање или више варијабилно, прате и хронологију догађаја, а почетак активације иницијацијског лука је у тренутку када један од чланова породице, углавном најмлађи, одлази од куће, у простор изван сигурности. Момо не одлази од куће, она бива *убачена* у нови историјски контекст из, претпоставка је, неког давнијег времена. Неартикулисаност њене појаве свједочи о фантастичком поријеклу, но то је уједно и највећа биљига да је ријеч о јунаку који ће мултиплицирати своје улоге – Момо неће бити само јунак, већ и чаробни помоћник. Иако је носилац свих хиперхуманих особина, она не познаје дом као такав. Она долази однекуд, не открива се одакле. Занимљиво је како Енде припаја вријемепростор поријеклу своје јунакиње: појављивање изнебуха, у напуштеном дијелу неког града, са археисторијским епитетима, једновремено наслућује даљину и давнину њеног поријекла. То може бити посве

\* jela.knjiga@gmail.com

маштовит, фантастичан предидо, но имајући у виду да она саговорницима не спомиње сјећања на кућу, родитеље или ма какве друге односе, може се доимати како се она *рађа* у тренутку почетка романа и тако бива текстуални производ. Друга, ближа хипотеза рецепције дјечјег читаоца била би сродност у несјећању на рано дјетињство. Њој нимало није чудно што је у амфитеатру, иако на пар мјеста помиње да познаје сиротишта, док ништа друго не указује на то да она јесте дио свијета у којем се појављује. Чињеница је да чудновате бирократске прилике у околини Момо копне, што је савршена предодређеност јунакиње за оно што је чека као мисија у граду у који је доспјела. Такође, ако функције бајке претопимо у иницијацијски лук, важно је примјетити да сва дјеца која долазе у вријемепростор амфитеатра<sup>1</sup> мале Момо јесу иницијанди, који из својих кућа долазе у простор забране. Као једини простор слободе, амфитеатар ће добити етикету опасне зоне која дјецу, али и одрасле, одвлачи од утилитаристичке, репродуктивне и функционалне егзистенције. У *Кући времена* пак Јована и Матија су већ ван куће, и то на повратку из школе. Зима је и већ је мрак. Родитељи не могу доћи по Јовану, па то чини старији брат, наравно, невољно. Но дом као сигурност овдје се не приказује апсолутним, јер је јасно да родитељи воде борбу са мањком квалитетног временаведеног са својом дјецом: углавном, борба се своди на велики број часова проведених у рутинској машини за функционалну егзистенцију. Тако је дом заправо костур, олупина дома. У овом роману забрана се односи на одлазак у парк, ка мистериозној кући која буди nelaгоду читавом колективу. Савремена чаробна шума управо је градски парк, а кућа која се налази усред пар-

ка предмет је испредања разноврсних прича. Кршење ове забране није изричито у смислу у којем би она у архајској бајци носила посљедице које би нарушиле комплетан поредак космогоније. Овдје су присутна нова одступања. То је заправо двоструки цивилизацијски окрет: страх и лијеност/инертност. Страх који је настао измаштавањем најразличитијих прича у вези са кућом, па је прича та која плаши становнике сивог града. Љеност се огледа у недјеловању да се побиједи/поруши кућа коју колектив маркира као демонизовани простор. Прије него што Јована и Матија побиједу страх и заиста се увјере да кућа јесте необична, али и да представља поље моћи, у комичним епизодама преплетања мноштва прича кроз генерације грађана (од мјеста гдје се нешто страшно дешава, до нема ра у којем градоначелник одустаје од њеног рушења из посве баналних разлога), Којовић Тепић маскира, снижава, у Бахтиновом смислу (1978), сваку могућност чаролије. Па чак и када се малени јунаци охрабре и уђу у табуисани простор куће, она до самог краја фигурира као карневал, пршти од карневала, те до самог краја истинску њену моћ читалац не доживљава у пуној снази. Та немогућност савремености да поднесе терет *чаролије* резултира карневалом као једином могућом опцијом. Отуда се кршење забране у овом роману очитује само као кршење забране која је у причи, као кршење приче. Истинска забрана не постоји и Јована и Матија тиме не ремете ништа што би нарушило свеукупни поредак живота. Са *Момо* ствари

<sup>1</sup> Занимљиво је да је *кућа* мале Момо амфитеатар, у њему се први пут појављује и у њему јој мјештани праве собицу-склониште. Симболички, Момо својом одором подсјећа на крпену лутку, па ће и читаво њено магично постојање обиљежити позоришни, сценски *дом* од којег полази.

стоје другачије, постоји неколико забрана које се крше, али на овој тачки треба препознати ко је тај који поставља забрану и коме је поставља. На примјеру у којем Ђићи, понесен причом, не вјерујући у истинитост опасности, организује дјечји штрајк, видимо како штедише реагују на колектив подизањем обавеза како би штрајк прошао неопажено. Забрана је маскирана не-препознавањем. Када је ријеч о улогама, осим Времена, у истинском смислу противник *Куће времена* – не постоји. Он је једини негативац, али уз минималан текстуални простор, који се појављује тек кад су снаге ослабљене толико да може да дела као смрт, што ће рећи да он и нема велику снагу, јер наступа *по позиву*. Он се у функцији извиднице и кушања појављује марионетски, колико да се представи и потом уђе у сат. Његово *извиђање*, дакле, и није експлицитно него наслућивачко. Када је ријеч о непријатељима, добро је примјетити како је главни парадокс у Ендеовом роману у томе што сива господа уистину не постоје, она живе док трају залихе дувана створене од украденог времена. Када се вријеме људи ослободи, сива господа нестају. Даље, искушење жртве од стране зликоваца парадигматски је дато у умјетнички изванредно успјелој сцени сусрета фризера Фузија и сивог господина, у поглављу симптоматичног наслова – „Рачун је погрешан, али ипак без остатка”. Својом потресношћу *уговора са демоном* који напосљетку бива усмен, у атмосфери присуства једног од кодираних агената, хладноћа којом леди како разговор одмиче и још дуго пошто оде, обавија читав роман атмосфером плавичастог дима малих цигарета и наслуте како су се све остале погодбе догађале, јер оно што ће Момо дочекати након годину дана јасно упућује на то да су сви становници

*без остатака* поклекли пред понудом. Представљање дотадашњег живота као изгубљеног, проћерданог времена за колектив бива доказ страха од смрти, а илузија да ће Штедионица то вријеме остатка живота недогледно продужити постаје главна замка. Искушења су многа, а једно од упечатљивијих је покушај да се Момо „купи” механичком лутком, која је прелијепа, али сама игра је представљена посткапиталистичком неутаживошћу поновљене куповине забаве за лутку. Игра је, дакле, као разонода, забава, слобода, креативност, у таквом свијету постала сувишна; и она мора бити бизарно функционална, те да би игра постојала мора јој се обезбјеђивати занимљивост. Укратко: мора јој се робијати. Момо се одупире овом искушењу и још једном њена не чаробна већ посве људска моћ, моћ да саслуша, да размисли, да слободно одлучи, добија димензије магичног. У роману *Момо Ђићи* је пак тај који бива заваран и несвјесно помаже непријатељима, док ће се Бепо појавити као симбол члана породице којем непријатељ истински науди. У роману бањалучке ауторке, у улози бранитеља јавља се Матија, који свој страх потискује ради сестре и на томе се инсистира. Момо пак добија чаробног помоћника у корњачи, а чаробни предмет је свакако онај један цвијет-сат који Момо добија да спаси град/свијет. За Нову чаробне помоћнице су три тетке, али Којовић Тепић их ставља (као и све друго) на клацкалицу између двије крајности. У једној, тетка Вера пише стихове, Љубинка једе и плеше, а Нада личи на кловна и задужена је за моду – дакле: све три су карневалисане. Друга крајност показује да оне ипак посједују истинске моћи, када донесу одлуку да Нову препусте Времену и заробе је са њим у сату, те да нису само три смијешна костима ко-

ја треба да забаве читаоце и држе им пажњу. Видимо да у компаративном низу неких од кључних функција у бајци овако дат пресјек доводи до неколико закључака у компаративним читањима ових романа:

- *Момо* и *Кућа времена* имају другачије поимање времена које је махом линеарно, али и паралелно разгранато, вишедимензионално, дакле не само циклично, и зато саме функције више не могу ни да се изнесу до краја ни до пуног смисла који носе. Отуда су и иницијацијски путеви редефинисани и имају посве другу улогу од оне на коју се наслањају (иницијација сада има потпуно исцрпљен, изигран модел у којем се не прелази у наредни ступањ живота, већ он тако недовршен, крњ, модификован, ревалоризује сам смисао иницијације. Јунаци у овим романима су у криптопотрази за домом, па се сама завршница не огледа у *новом дому* као у народној бајци, женидбом/увадом те тако стицањем *новој дома*, нове сигурности након свих етапа успјешно завршене иницијације, већ потребом да се дом из којег јунак потиче врати у такав пређашњи лик сигурности и топлине који је расформиран и изгубљен);
- Обје књиге одликује отклон из руралног у урбани контекст, што поново онемогућава да функције имају исти облик какав је у архајским; овдје ће се вријеме у пуном лику приказати као *културни феномен/конструкт* (Пешикан-Љуштановић 2018: 24);
- Прелазак у урбани контекст има за последицу индивидуализацију јунака и он не може више ни бити јунак-херој, јер се глобално спасавање одвија на микроплану. Тачније, као последица алијенације, оса-

мљивања, јунаци на микроплану дјелују као метонимије сличних усамљеника;

- Комплетна ресемантизација и ревалоризација функција добија посве додатну димензију ако укључимо чињеницу раслојавања свјетова из једнодимензионалних народних бајки у вишедимензионалне ауторске: „Под огромном претпоставком да *моју* постојати други свјетови ван нашег поимања рађа се више но једна могућност, чак ланац свјетова који воде из једног у други или серије свјетова које су све у вези са основним гледиштем на стварност (*примарни свијет*), прим. аут.”<sup>2</sup> (Nikolajeva 1988: 42).

*Момо* је такође и утопистички роман. *Кућа времена* пак има доста од конструкта, прије него саме фантастике, а то може бити тумачено двојачко: или као слабост да се суочи са темом до краја или као метафикционализација постмодерног наслијеђа. Прогресивна антиципација какав ће свијет постати кад Штедионица времена склопи нечастиве уговоре са свеколиким свијетом, додатно је урешена Ендеовим илустрацијама те се тако у читалачки корелат дозивају *Долазак Шона Тана* (Shaun Tan), а у секундарном контакту и *Црвено штабло* истог аутора. Тематски оквир у којем се породице разарају пред *врлим новим свијетом* који раби њихово вријеме како би могао да преживи креира потпуно нови поредак у којем ниједна позната људска вриједност ни врлина не могу да опстану. То разарање резултира усамљеношћу јунака-дјетета, или, још радикалније, његовом самоћом. Момо након спознајног сна одиста долази у нови поредак који не препознаје, али који ни њу не препознаје као непосједника ште-

<sup>2</sup> Сви преводи у раду су ауторкини.

дионичарских мјерила живота, једнако као и Танову дјевојчицу из *Црвеној сшабла*. Губећи сигурност у дому, дисквалификује се и потреба за реалним изласком из куће у простор забране и опасности, који, опет из истих узрока, слаби, па реална окосница радње постаје унутрашња борба јунака, те тежиште у рецепцији ови текстови одашиљу на емотивном плану. Надрелистичке сцене Танових цртежа појачавају емотивну дисторзију, распад у родитељима и дјечи, који овакав систем намеће, а експлиците је дат у *Доласку*<sup>3</sup>. Град, или мегалополис, који уз много уступака постаје *обећана земља*, геометријски је правилан, што је случај и у Ендеовом роману. Енде даје тек неколико илустрација: шешире агената, творничке димњаке, мали димњак из камене собе чудновате дјевојчице Момо, птицу у кавезу, и сличне симболе који показују два поретка у сукобу. Тако ће Тан у *Доласку* вријеме показати међупросторно увеличавајући детаљ магнум опуса и на тај начин мијењати контекст сцене. *Велика творница ријечи* Агњеш де Лестраде (Agnès de Lestrade) чак много суровије преиспитује мноштво заједничких тема које дијеле и пређашњи примјери. У неколико кључних идеја: да је говорити скупо, имплицира да говоре само они који могу приуштити себи ријечи у буквалном смислу, те се дешава семиотички парадокс у којем ријечи које Филеас скупи на улици (*шрешња*, *штолица* и *прашина*) значе много више од онога што устину јесу. У ликовним дочаравањима, интензиван је однос према дјетињству који показује извјестан парадокс – дјетињство је идеализовано и оно што му предстоји у књижевној обради јесте додиривање управо најрањивијих његових дијелова, о чему прецизно пише Љиљана Пешикан-Љуштановић, описујући палимпсестност *привилеђоване времена одра-*

*стања*: „Одговори за којима дете одрастајући трага и које добија могу сами по себи бити неугодни, збуњујући, застрашујући”, јер „свет детињства, судећи према фантастичним романима за децу, никада није у потпуности стабилан и безбедан” (Пешикан-Љуштановић 2018: 42, 43). Одатле је јасно зашто је потребно онемогућити реалне просторе сигурности. Тако је у *Кући времена* Матија носилац терета и свијести да он и сестра не могу добити жељене новогодишње поклоне, јер родитељи немају новца. Уз то, јасно нам је из његовог гунђања да ти исти родитељи много раде, те Јована постаје његова обавеза. Вријеме одрастања за Матију је готово неподношљиво: „Одрасли су стварно невјероватна створења. Ја нећу постати одрасли, никад!” (Којовић Тепић 2014: 19) али и: „Наравно, одрасли не вјерују у чуда. Чим порасту заборава...” (Исто: 25). Заборав дјетињства такође је важан вријемепросторни тренутак који се везује уз сваки *locus amoenus*, који је потребан да се одрасли сјете дјетињства – то је случај са Беповим повратком у Момоин собичак у амфитеатру кад ње ту више нема. Простор у којем је боравила задржава је у времену, у *исосјећању* на оно што јесу вриједности које ће Бепо третирати до краја.

Дакле, дисхармонија између *радиџи* за *дјечу* и *биџи* са њима кључна је тема дјечје књижевности и аутори је тематизују на различите

<sup>3</sup> Занимљиво је уочити, рецимо, помоћнике које Тан додјељује сваком емигранту у новом окружењу: то су животињце које дјелују као мутирана бића која већ познајемо. Оне су мале, гуштер-диносаурус који је додијељен главном јунаку, или боље јунаку-метонимији многих породица, испрва буди страх и начиње осјећај сигурности у покушају асимилације. Међутим, како вријеме одмиче, та животињца постаје вјерни пратилац и симбол присаједињења са новим свијетом.



начине, понајчешће мултипликацијом свјетова, чиме фантастика, природно, има главну ролу.

Идеја о многострукости других свјетова чини се популарном у научној фантастици, што има додира са фантастиком која постаје наративни образац (Nikolajeva 2003: 41).

Одатле је јасно да остваривање ових модела тражи нов однос према хронотопу, каквим га Николајева преузима од Бахтина: „Вријеме и простор појављују се као два вида једне апстракције...” (Nikolajeva 1988: 64), те их раздваја на примарни (примарни простор и примарно вријеме) и секундарни (секундарни простор и секундарно вријеме) хронотоп. Ево како се практично разлама вријемепростор: у народној бајци, како иста ауторка наводи, јунак одсуствује три дана или седам дана, али по повратку у дом промјена је готово хиљадугодишња. „Фантастични јунаци могу лако живјети читав живот у имагинарном свијету, а да вријеме не пролази у њиховој стварности” (Nikolajeva 2003: 143). Професор Хора, или, у другом роману, Време, немају апсолутну управу над временом у апсолуту, јер интроспекција дјецe-јунака мора просторно допунити вријеме које није апстраховано већ дубоко конкретизовано. Момо управо спасава вријеме од заборављавања, од свијета одраслих. Матија и Јована помажу Новој да се искобеља из апсолута Времена у индивидуализовано вријеме. Занимљиво је да Николајева маркира цјелокупна своја читања „магичним кодovima”, у овом случају магичног времена, гдје ћемо у примјеру *Куће времена* присуствовати временском симултанizmu (све године старе и Нова постоје истовремено у садашњости – у кући времена) и оно је постмодернистички де-

конструисано, такође симултаном постојањем: посебно лика Времена, а посебно јунака његових дијелова, па се уистину може поставити питање о крњем лику иницијација, гдје Нова само формално обавља све етапе пријелаза, док су прави иницијанти Јована и Матија. Ово камуфлирање иницијанда посљедица је постмодернистичког поигравања и демистификације, не само необичне куће у парку, већ и велике тајне како се „рађа” млада, Нова година. Јер, „у причи се појављује много сатова који час раде, а час не” (Којовић Тепић 2014: 16), те само обесмишљавање времена доживљава врхунац. У нешто старијој књизи, још увијек постоји паралела вријемепростора, гдје вишеструке иницијације теку паралелно, али имају другачије услове. Момо има иницијантски сан од годину дана, док свијет стаје на само један сат. Проблематизовање иде даље, утолико што се свијет не успављује већ зауставља, замрзава, као што и сива господа замрзавају цвјетове-сате. И након „искупљења” које им пружа Момо свијет се враћа за годину дана уназад, без временске машине, односно враћа се на раније функционисање. Другим ријечима, Момо не рјешава проблеме заувјек и то је социјални моменат који ауторска бајка не може да пробије, док у народној јунак неријетко добија и богатство. Као што ни у *Кући времена* Јована и Матија неће добити благостање, већ ће након магичног искуства и даље живјети своје животе не претјерано промијењене, али са једним незамјенљивим искуством. Пукотине времена које додирују сви јунаци ту су да „обоје” свакодневицу и немају космогонијски значај. Индивидуални, дакако, али особито у новијем роману, не и круцијални. И то је цивилизацијска лишеност смисла који се далеко одвојио од архајског. Авантура у

оба романа постаје интермецо, пукотина вријемепростора након којег се живот наставља у тачки у којој је и био прије ње.

### (Међу)вријеме и (међу)простор

Полазећи од тога да се циклично и линеарно вријеме појављују као опоненти различитих представа свијета, архајског и модерног, они конструктима дјетета дају и различите могућности: преплећу се или користе системе овог другога за моделовање инвентивних поступака. Такви, не само да рјешавају питање заинтересованости дјетета-читаоца, већ раслојавају читање на много нивоа, гдје се и пред одраслог читаоца, такође, постављају високи захтјеви. Оно што за дијете-читаоца постаје занимљивост и *држач њажње* касније се може остварити у одраслом читаоцу као *иреиспјитивач стварности* и, важније, *истраживач имагинативних домета*.

Фантастични романи за дјецу препознају поремећаје времена у различитим варијаблама:

Може бити реч о порицању иреверзибилности времена, о гранању и увишестручавању временских токова, о паралелним, међусобно опречним, временским токовима, о успоравању временског тока, смештање радње у древну прошлост или далеку будућност и сл. (Пешикан-Љуштановић 2018: 25).

Више пута помињани амфитеатар, са којег је на самом почетку скинута копрена временског протицања и приказана једна активна слика из прошлости, даје његову функционалност у пуном сјају. Из те живе прошлости испада мала Момо, необичног изгледа и необичног поимања времена. Могло би се устврдити како Момо из архајског цикличног времена долази у ли-

неарну осу, те су отуда њени дарови моћ/вријеме да саслуша друге (и дјецу и одрасле) и да их инспирише на игру без утилитаристичких намјера које доноси модерно поимање времена. Како Момо тако и професор Хора. Отуда ће она једина и моћи да спаси град/свијет, но не вјечно, али ће му вратити за то додијељено битисање, сјај љубави и тоpline. Дакле, не знамо експлиците је ли Момо дошла из далеке прошлости, али једнако тако не знамо ни да ли Момо стари, да ли ће одрасти, да ли ће умријети, или је заиста безвремено дијете бајколиког свијета. Једини лик који доиста и комплетно припада чистој фантастици јесте корњача, која има дар да види само пола сата унапријед, али не и да корача брже од обичне корњаче. Међутим, „Олуја у игри и невреме у стварности” је глава у којој Енде чини највећи умјетнички захват на вријемепростору, упркос самој теми и заплету читавог романа, јер успијева да на тренутак повеже *матично* појављивање Момо на сцени / у амфитеатру који у игри бродоломника постаје фантастични простор измјештајући га игром/маштом у реално вријеме игре/маште, те паралелизујући га са линеарним током којим се роман одвија.

Поступак измјештања из линеарног тока који Којовић Тепић употребљава сличан је ономе што га Тијана Тропин чита код Вилијама Голдмана (William Goldman) у *Принцези невести*, гдје

анахронизам представља средство за подривање бајковитог света и његово постмодерно преиспитивање баш као и његови метатекстуални поступци и интервенисање на имагинарном оригиналу дела које он 'препричава', али ни у једном тренутку не доводи у питање интегритет и аутентичност ликова, нити линеарност радње и сврховитост и коначност поступака протагониста (Тропин 2020: 7).

С тим да анахронизам добија судруге у овом поступку, а то су: снижавање и карневал. Треба имати на уму да ова ауторка интенционално у својим дјелима обрће устаљене мотивско-структуралне елементе класичне бајке, утолико што рецимо, серијал *Трба и Дуи*<sup>4</sup> у првом дијелу, који је основа, показује нарушавање змајеве отмице принцезе тиме што принцеза бјежи код змаја, јер не жели да се уда а камоли да пази на линију због исте те удаје; као што ни змају пламен не служи за страшне масакре већ за печење колача. Трба и Дуги, као маргиналци и усамљеници, налазе свој смисао у немогућој мисији да стигну до принцезе, а до ње, тачније до змајевог замка, има три језера, свако са својим искушењима, која ови јунаци пролазе захваљујући пријатељству. Ова се потрага не завршава женидбом, већ пријатељством које у малом кругу има свој проблемско-сликовничарски карактер, у бити инклузивне природе. Ова четворка на окупу, у даљим наставцима продужиће да нарушава мотиве на које смо навикли у бајкама. То је блиско увидима Љиљане Пешикан-Љуштановић у којима

заплет фантастичног романа за децу тако може почивати на представи о мултипликованим паралелним световима (...) али може се градити и као делимично, хуморно интонирано, изневервање оваквог концепта (Пешикан-Љуштановић 2018: 23).

Хуморни елемент јесте тај који преовладава у дјелима Којовић Тепић, а та постмодернистичка енигма фигурира на једној ерудитној превари на којој демистификација класичне бајке у корист хуморног елемента вјешто тка изразе које бисмо лако приписали *високом сџилу*. У серијалу о Трби и Дугом, она осим жаргона, којима доноси присност, користи и ријечи са

којима, можемо бити сигурни, рачуна да ће бити посве нове читаоцима и које откривају један класични слој са додатним новим контекстом. На крају сваке „епизоде” побјеђују, што стицањем необичних нових пријатељстава (зец Владимир фармакомајстор, жар-птица, вјештица Слатка Трећа...), што њиховим, које бива све јаче и јаче. У *Кући времена*, персонификовано Време, које је самостални јунак, разломљено је на неколико ликова, гдје се јавља својеврстан парадокс у којем Време као јунак јесте негативац, „страшно биће које се састоји од црног плашта и дубоког, исто тако црног гласа” (Којовић Тепић 2014: 14), али постоје и дијелови времена који му не припадају иако су међузависни, како он од њих, тако они од њега, али нису интегрисани. Такво, дезинтегрисано вријеме отвара могућност за окупирање простора.

Додуше, понекад је ту и један прехлађен нос и једна црна марамица. Помоћник му је Секундица, и он би да изгледа страшно, па зато носи плашт, али, има мали проблем. Он, наиме, муца (Исто: 14).

Секундица има функцију чаробног помоћника, али са маном. Такав, несавршен, помоћник последица је приступа елементима бајке које Којовић Тепић детронизује. Они, осим хуморног елемента, носе и потребу за иронизацијом стварности. Ако бајка постане *снижена*, ако се њени елементи и функције ослабе, митско вријеме се укида и остаје само оно линеарно, које има муцаве секунде. Такође, Нова (година), која је млада иницијанткиња (занимљиво је да она већ постоји у свеукупном времену иако у

<sup>4</sup> До сада је објављено пет наставака: *Аваншуре Трбе и Дуи*, *Поштраја за Змајосјасом*, *Изубљени рецетии доктор зец*, *Ништа без принцес шорше* и *И змај ионекад потријеш*.

индивидуалном времену Јоване и Матије припада пољу будућности. Нову за пријелаз у свијет треба да припреме тетке које наликују суђајама: Љубица, Вера и Нада, а она, као ни старе године, не припада Времену иако је он у могућности да је затоми. Човјек робује времену, али не и вријеме, зато су дијелови времена (Секундица, Нова, старе године) ипак у простору слободе и независности. Самим тим што Љубица, Вера и Нада, већ именима, когнимијом прилазе очекиваној карактеризацији, чињеница да „смртност и временска ограниченост... постају основ хуманизације лика” (Пешикан-Љуштановић 2018: 24), оне као *вјечне особине* отуда бивају испражњене од хуманог елемента и дјелују као лутке-функције, без обзира на то шта заправо имају у задатку. Ово можемо још мало продубити: тетке су приказане ипак у једном историјском контексту и за Нову су оне *гемогe*, па је занимљиво читати врхунац апсурда у којем вјера, љубав и нада, иако на крају обаве своје задатке, бивају схватане као празни елементи који морају бити у систему да би тај систем функционисао. Старе године и даље живе у усједној просторији:

Она одшкрину друга врата, а Матија и Јована угледаше непрегледно велику просторију препуну жена, на блесав начин све су биле различите, али истовремено се видјело да имају неке међусобне везе. Овако на окупу биле су нешто између маскенбала, бајке и позоришта, све то одједном и ниједно од тога (Којовић Тепић 2014: 50).

Од оне у којој је Нова на припреми, дјелују као успјешне или не, у односу на кључне елементе које су им подариле тетке. Иако је чињеница да је завиривање у собу са старим годинама готово безначајно, треба примјетити да су то све старе даме које и даље постоје, односно да

роман перципира прошлост као симултаност, будућност је такође тамо, јер су оне *биле* Нове, као и чињеницу да стварну, линеарну будућност нећемо дочитати, јер ће Нова, као успјешна, што је најавио срећан крај (успјешно ослобађање од Времена), завршити кроз годину дана у истој тој соби.

Занимљив је дијалог брата и сестре који најављује да ће се открити шта се деси са протеклим временом, односно старим годинама:

– А гдје оде стара кад дође Нова?

– Нигдје, само оде. Прође... Ма откуд ја знам. Само питаш будалаштине.

– Како нигдје? – заинатила се Јована. – Не може отићи нигдје. Све што постоји може само да оде негдје. Ја то не разумијем. Гдје су сад све те старе године? (Којовић Тепић 2014: 21).

Вријеме отуда постаје синоним смрти, а то је онда и суштина *Куће времена*: да вријеме постоји само у садашњици, што ће рећи да је то роман-бајка који покушава да се опре инстант времену у којем живимо, али не успијева. Нова је самосвјесна, млада, храбра, модерна, али и помодна, а колико јој то помаже толико јој и одмаже. Освјешћена млада дјевојка која уистину нема снаге да спроведе оно што посједује и поново остаје: конструкт. Крње циклично вријеме овдје носи посве нови облик – вријеме је у иницијацији. Кућа времена смјештена је у парк, издвојен од града, који представља страшни, искушенички простор. Она је и обиљежена, маркирана као посебна, премрежена мноштвом кажа које је гнијезде као простор надземалске моћи. Као што и Енде боји град сивилом под нападом Штедионице, тако и код Којовић Тепић кућа времена „овако, издалека, изгледала је нестварно плаво, у граду у ком су готово све куће сиве” (2014: 30), дакле нешто

посве чудесно. Оно што јесте сурово у писању за дјецу код ове ауторке јесте то да и поред срећног краја постоји дидактички моменат у којем бајка постаје искључена. Модерна бајка, у контексту савремених елемената који су у комбинацији са чудесним, немогућа је, јер је бајка као жанр дисквалификована, па остаје да модернизована бајка не може да опстане. Чудесно је недовољно јако изражено да би засјенило или потпуно промијенило стварност, која каже: да су главни јунаци старији брат и млађа сестра, да је он невољно чува, да је она бескрајно радознала што је додатни разлог његове нервозе и досаде („да постоји досадомертар, Јована би освојила максимум” – Исто: 21), да родитељи немају новца и времена... што су све (пре)големе бриге малих људи.

У споју митског „великог” времена и историјског, личног времена, одвија се велики дио дјечје књижевности, управо зато што дјечја перцепција дозвољава себи тај „успорени”, репетитивни ход времена. Пешикан-Љуштановић, а према Мирчи Елијаде, пак примјећује једну ствар од важности: да „линеарно може бити и митско” иако „није циклично време вечног повратка” (2017: 19).

Мала Момо искупљује свијет/град. Сепарација није долазак из прошлости у садашњост, него одлазак из прошлости у садашњост. Ми не знамо ко је она заправо, те ма колико она фигурирала са наизглед нечудесним моћима, слушање другог показује се као изузетна чаролија, дар. Оно, слушање, успорава вријеме, а заправо дејство Другог, у овом случају Момо, није чаробно колико је одговорност и одлука индивидуе. Она ништа не чини. Она подсјећа. Њене истинске магичне моћи не постоје, али предодређеност, изабраност, указују на посебност јунакиње тек када професор Хора по њу пошаље

корњачу. До тада, њена улога јесте улога чаробног помоћника. Парадокс јесте у томе да улога коју тада има, као и сама помоћ, ни потиче типично из архајске бајке, већ савремености. Лиминална фаза јесу авантуре са Хором и корњачом, а агрегација настаје након једногодишњег сна. Тај иницијацијски сан показује шта ће се десити ако се свако не позабави собом него препусти Штедионици времена, агрегација ће бити њено стапање са временом. На трагу Толкина, даље, Пешикан-Љуштановић закључује да удаљеност у времену у дјечјој перцепцији функционише као удаљеност у простору. Ово јесте важно, управо у чињеници да корњача осваја, задобија простор, бјежећи са Момо од штедиша временом од пола сата, за које види унапријед. Корњача, такође, функционише у симултанizmu садашњег и будућег и отуда се јавља као истински чаробни помоћник. Момо посједује људске моћи и има само један сат да спаси свијет/град. Овако се на три нивоа код Ендеа показују чаробни помоћници. Када испуне своју функцију, они је мијењају у улогу правих јунака.

У првом нивоу је дијете Момо, које је чаробни помоћник другима, у другом животиња (корњача) која помаже Момо и, напосљетку, Хора који помаже свијету, а преко Момо, те тиме она и њему бива чаробни помоћник. У цикличној поставци „позитивних” јунака одвија се и циклизирано вријеме. Занимљиво је примјетити, али и запитати се о лику Бепа Чистача Улица. У роман га Енде уводи као антипод Ђиђију и док та два њена најближа пријатеља сједе уз Момо, први ће бити оличење разума, ћутње, спорости, а други маште, причања (понекад брбљања), исхитрености. Момо је у функцији баланса, равнотеже којој нагињу оба карактера. Након *огласка у групи свијет*, иницијацијског сна у којем Момо не расте, чак није ни свјесна

протицања времена па се њено субјективно поимање времена судара са објективним, линеарним у граду и безвременим, сваковременим временом у кући професора Хора. У тих годину дана, Момо стиче сазнања. Вријеме није мјерна јединица пролазности, вријеме као индивидуална љепота, метонимија сваког човјека понаособ, као какав лијепо цвијет који се троши како се не умива унутрашњом љепотом самог човјека, вене, суши и бива смрадни дуван, напојна мјера дима који агенти без имена, нумерисаним, држи у пролазности. Дакле, након годину дана Бепо ће бити презаузет као и многи (сви), управо јер његово првобитно чистћење улица, које је споро и детаљно, а да не примјети да је остао без даха, постаје брзина коју његово тијело не може да постигне. Његов сан се коси са самом суштином обављања посла. Ћићи, са друге стране, има коначно остварен сан о слави и богатству, али његове приче се троше и све постаје напор. Нова и Ћићи се овдје додирују по сличности. Они доносе свјежину младости, коју не прати искуство и зато им се дешава да морају интроспективно „пропасти” у својој сигурној и непобитној слави. Како је Нова ипак у главној улози, јер се очекује смјерна година, она ће доживјети свој *иницијацијски сан* тиме што ће је Љубав, Вјера и Нада заробити у Време, односно дозволити Времену да је затоми у часовник. Занимљив поступак инверзије хијерархије и поновног враћања у одређени поредак неријетко проналазимо код ове списатељице. Страшно Време фигурира као смрт: „Кроз наш прозор свијет се види / сваком мора да се свиди, / наша кућа крије бремене / то се бремене зове вријеме” (Којовић Тепић 2014: 43). Симболичка смрт за Нову од које ће је ослободити детаљ времена Секундица, јунак који је покушај да изгледа страшно и храбро, а запра-

во је онај који је синоним свих *обилежених јунака*. Код Ендеа, вријеме се доима као палимпсестно и о томе управо Бепо говори:

„То се догађа понекад... у подне, кад јара све успава... Тад свет постане прозиран... као река. Разумеш? Поглед сеже све до дна.”

Климну и заћута на тренутак, па још тише рече: „Тамо доле, на дну, леже друга времена” (Енде 2021: 33).

Зато ће Бепо бити прва карика са Момо након једногодишњег *сна*.

### Удомљено вријеме

На линији очигледног стоји потреба оба романа да највећу концентрацију времена смјесте у кућу. Ту се идеја о *удомљеном времену* доима као простор сигурности. Сви задаци који се испуњавају и којима се оброчи моћи зарађују доводе до чињенице да индивидуализована дјеца-јунаци модерних романа-бајки које смо анализирали не напуштају простор сигурности нити доспијевају у други такав простор који би затворио иницијацију, већ да се сигурност одржава *на међи*, на *илола* пута, у пукотини времена као међупростора, који је удомљено вријеме. Односно, (међу)вријеме као (међу)простор значајно помјера границе вријемепростора у Бахтиновом смислу, али и ревалоризује функције народне бајке. Ако бисмо иницијацијски лук описали као потребу за сигурношћу, за новим контекстом, који је цивилизацијске природе, онда је суштина оба романа да куће које чувају вријеме успијевају да задрже сигурност. А то могу само уз помоћ дјеце, јунака-помоћника у времену као (међу)простору.

Удомљено вријеме са културолошког аспекта настанка романа показује и важну цивили-

зацијску промјену у којој успоравање/замрзавање одрастања мора смјестити вријеме у објекат у којем ће вријеме показати све своје могућности. Кућа времена је препуна сатова који нису јунаци већ само справе, украси који мјере вријеме или стоје, али је препуна и дама-година. Што је најважније, у њој живи и Време у црном плашту, које носи животе. У дому професора Хоре у улици Никад кућног броја Нигдје поприлично је слично, особито што се вријемепростор негира овим смјерницама како би се пукотина отворила. С тим што Момо мора ријешити и загонетку која је показује као праву јунакињу, а која дешифрује вријеме прошло, садашње и будуће као вријеме у апсолуту што јој, опет, омогућава да види цвјетове-сате. Да није ових сликовитих и конкретизованих објеката времена, простора дјечје сигурности који би у архајској бајци били управо најстрашнији простори, урушио би се концепт сигурног полазишта или крајњег долазишта. Управо у томе и јесте највећа чаролија одрастајућег периода – вријемепростор у којем се читав поглед на свијет дјече мијења у нови степен зрелости смјештен је у доживљај удомљеног времена. Да није удомљеног времена, вријеме ван ових објеката је, бартовски речено, *мртво значење*, за дјечју књижевност непрепознато трајање. Кристојунаци у кошуљици чаробних помоћника, Секундица и корњача, остају у домену „писцима примамљивих минијатурних јунака којима лакше баратају јер су по мјери дјетета” (Nikolajeva 1988: 7), са грешком (Секундица муца, корњача је спора) али и посебним даровима (без Секундице нема Времена, корњача као метонимија Хорине куће је удомљено вријеме као симултани чувар свих могућих протока времена и његовог симултаног трошења у садашњости и пола сата у будућности), па као такви постају

интимни одблесци дјечје иницијације у зрелији период него што су сама дјеца-јунаци. Ови минијатурни прорези постају простори (читалачке) сигурности, а последица су промјена начетих крајем прошлог и дочињу се у овом вијеку.

#### ИЗВОРИ

- Енде, Михаел. *Момо*. Београд: Одисеја, 2021.  
 Којовић Тепић, Јелена. *Кућа времена*. Бања Лука: Бесједа, 2014.  
 Тан, Шон. *Долазак*. Нови Сад: Комико, 2019.  
 De Lestrade, Agnès. *Velika tvornica riječi*. Zagreb: Artresor, 2019.  
 Kojojić Tepić, Jelena. *Avanture Trbe i Dugog. Knjiga prva. Prva ilustrovana bajka*. Banjaluka: AEON produkcija, 2015.  
 Tan, Shaun. *Crveno stablo*. Zagreb: Artresor, 2015.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, Михаил Михайлович. *Сјваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњеј века и ренесансе*. Београд: Нолит, 1978.  
 Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Моћ искона и непонљива чаролија одрастања: обликовање времена у фантастичним романима Уроша Петровића. *Детињство*, XLIII, 2 (2017): 18–37.  
 Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Привилеговано време одрастања у савременом српском роману за децу. *Књижевности за децу у науци и настави*, књ. 21 (2018): 21–47.  
 Проуп, Владимир Јаковљевич. *Морфологија бајке*. Београд: Просвета, 1982.  
 Тропин, Тијана. Мебијусова трака: временска петља у роману Дејана Алексића „Ципела на крају света”. *International Journal of Slavistic Studies*, 2, 2020.  
 Nikolajeva, Maria. *Magic Code*. Stocholm: Almqvist & Wiksell International, 1988.  
 Nikolajeva, Maria. Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern. *The History and Development of Literary Fairy Tales*, Vol. 17, Nr. 1 (2003): 138–156.

Jelena S. KALAJDŽIJA

HOMED TIME AS (INTER)SPACE IN THE  
FANTASTIC NOVELS *MOMO* BY MICHAEL  
ENDE AND *KUĆA VREMENA*  
(*THE HOUSE OF TIME*) BY JELENA  
KOJOVIĆ TEPIĆ

Summary

The paper is dedicated to the idea of homed time, which is based on the thesis that the deposits of modernity endangered time by acceleration, shortening or absence of parents from the time of growing up, and it is

necessary to preserve, adopt or transpose it into that makes heroes secure. On the examples of the novel *The House of Time* by Jelena Kojović Tepić (2014) and *Momo* (1973) by Michael Ende, similar actions are clear in *making a crack in time* the authors approach it spatially. Paradoxically, they are housing it in a real house or a home, which an archaic fairytale recognizes as a testing space-time for the one in initiation. Although they have different understandings of time (combinatorial: linear, cyclical, simultaneous, repeated...), these novels collide with the same issue: time in initiation, using the possibilities provided by a fantastic novel, thus opening a purely cultural context.

Keywords: time, time-space, author's fairy tale, fiction, fairytale functions, revaluation, resemanticization, secure spaces, homed time, time as interspace



# ЗМАЈЕВИ И ЈУНАЦИ НА СЦЕНИ

Ивана С. ИГЊАТОВ ПОПОВИЋ\*

Висока школа струковних студија за образовање васпитача  
Нови Сад  
Република Србија

Оригинални научни рад  
UDC 821.163.41.343.09 Sretenović M.  
Примљено: 1. 2. 2022.  
Прихваћено: 21. 3. 2022.

## МОТИВ ПЕПЕЉУГЕ У ИСТОИМЕНОЈ ДРАМИ МИХАИЛА СРЕТЕНОВИЋА

**САЖЕТАК:** Михаило Сретеновић је, уз Бранислава Нушића, био оснивач дечјег Малог позоришта у Београду (1905–1907), за чије је потребе писао комаде с тематиком из дечјег живота, бајки и националне историје.

У раду ћемо се осврнути на мотив *Пепељује* и распростањеност истоимене бајке, али и на то како Сретеновић у верзији своје драме обрађује познати мотив. Указаћемо на то да је, градећи своју *Пепељују*, Сретеновић био усредсређен на то да пред гледаоца изнесе причу о томе да ће свако ко је смиран, благородан, поштује родитеље и Богу се моли на крају остварити своју срећу. Управо услед фокусираности на те елементе, неки делови драме остали су неразрађени и мотивски неутемељени. У већини, ослањајући своју верзију драме на варијанту бајке „Пепељуга” Вука Стефановића Карацића, Сретеновић своје дело боји израженим националним колоритом. Захваљујући овоме, његова *Пепељуја* се уклапа у „инсценирање у циљу (подстицања) колективног осећања”, за шта је Ранко Младеновић истакао да је, поред музичко-кореограф-

ског инсценирања и инсценирања веселих бајки, једна од три врсте театра које би требало да буду потенциране у „савременом” позоришту за децу. Значај Сретеновићеве *Пепељује* свакако је у томе што се појавила на самом почетку позоришног стваралаштва за децу у Србији, али и у чињеници да је посредни прва драматизација ове бајке код нас.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Пепељуга, морална начела, богобојажљивост, колективни дух

„Пепељуга” је једна од најпопуларнијих бајки на свету, али и бајка с највише верзија. Нил Филип (Neil Philip) у књизи прича *Пепељуја*, многобројне њене варијанте назива „циклусом Пепељуга” јер ова бајка „живи” на широком географском пространству (Европа, Азија, Америка), и напомиње да њена популарност, најве-

\* ignjatovivana@yahoo.com

роватније, лежи у томе што, као и многе забележене народне приповетке, из различитих углова истражује природу тензија унутар породице. Настављајући своје тумачење варијанти „Пепељуге”, Филип истиче да се у њиховим особеностима препознају области и традиције из којих су те варијанте потекле.

За све верзије „Пепељуге” карактеристично је да главна јунакиња готово увек<sup>1</sup> припада средњој или вишој класи, а каткад је и „плаве крви” (нпр. код Базилеа), губитак мајке представља нарушавање породице, а долазак особе са стране утиче на промену Пепељугиног статуса. Појава чувара/водича, који је обично женског рода (уколико је људско биће или вила) – представља својеврсну мајчинску фигуру (коју је Пепељуга изгубила), а ретко се може јавити и мушкарац (обично мудри старац – у чему можемо препознати траг патријархалног наслеђа).<sup>2</sup> Битан елемент различитих варијанти јесте и прикривање идентитета, ципела/папуча као знак препознавања и срећно здружење двоје заљубљених. Бајка о Пепељуги указује на различите идеале: од важности независности и мудрости до женске трпеливости и марљивости, али најбитнија је нада да ће угњетавана особа, која трпи неправду, на крају тријумфовати.

Када је реч о европским верзијама „Пепељуге”, у најпознатије се убраја Пироова (Charles Perrault) „Пепељуга и мала стаклена папуча” („Cendrillon ou la petite pantoufle de verre”), објављена 1697. у збирци *Приче и бајке из прошлих времена с моралном поуком: Приче моје мајке Ђуске*. Верзија браће Грим (Jacob Grimm, Wilhelm Grimm), „Aschenputtel”, носи дозу суровости – зло мора бити кажњено – те наилазимо на сакаћење стопала сестара како би пошто-пото обуле ципелицу, а на крају им голулови

ископају очи. Међутим, на почетку је истакнута својеврсна мајчина заклетва на самрти, тј. савет кћери – да буде добра и честита, па ће јој она свако притећи у помоћ. Ову појединост проналазимо у Сретеновићевој верзији, где Мара истиче да ју је покојна мати научила да срећу дели с другима, а несрећу да подноси сама и због тога жели из дубине душе да опрости свима због којих је патила (у чему опет препознајемо крај из Пироове верзије).

Споменућемо овде и варијанту коју је забележио Ђамбатиста Базиле (Giambattista Basile), „Пепељугу мачку” („La Gatta Cenerentola”), постхумно објављену у збирци *Прича о њрици (Pentamerone, 1634. и 1636)*. Занимљивост ове верзије јесте у томе што гувернанта, која представља водича, подучава Зезолу како да убије злу маћеху. Када девојка уклони маћеху, на њено место долази поменута гувернанта са својих шест кћерки и ситуација постаје још гора. Мотив да се преко несрећне девојке која је остала без мајке дође до жељеног циља – удаје за богатог удовца – срешћемо и код Јована Суботића, у делу под називом „Србска Пепељуга”.

## 1. Верзије бајке „Пепељуга” у српској књижевности

У српској књижевности познате су две „Пепељуге”. Прву је забележио Јован Суботић у *Србском лисћу* (год. XVI, књ. 56) из 1842, под

<sup>1</sup> Употребљена је формулација *још*во увек јер се, на пример, у верзији коју је забележио Вук Стефановић Караџић не може утврдити материјални статус породице из које Мара (Пепељуга) потиче.

<sup>2</sup> Као што је случај у драмској верзији *Пепељуге* Михаила Сретеновића, где се као чувар/водич појављује седобради, мудри старац (о чему ће се опширније говорити касније).

насловом „Србска Пепељуга”, сврставши је у народне гатке.<sup>3</sup> Амбијент у коме се радња бајке одвија је варош, а посебна занимљивост лежи у томе што на почетку наилазимо на својеврсну уводну драмску радњу (која у извесној мери подсећа на почетак Базилеове верзије, али без подстицања на убиство) – удовица се улагује девојци, другарици своје кћерке, не би ли девојка наговорила оца да се удовицом ожени, уз обећање да ће пасторку пазити као да јој је рођено дете. Када је остварила наум, маћеха се претвара у типичан пример горопаднице која као и све

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

Она је „јела свог мужа док га није у гроб стерала” (Суботић 1842: 85), а пасторку претвара у Пепељугу. Нарочито је занимљива градација казни које ће задесити Пепељугу ако не испуни маћехину заповед да отреби житарице – прва два пута запрећено јој је физичким нестајањем – да скочи у бунар, односно у ватру, док трећи пут следи претња духовним и моралним нестајањем – да оде у бели свет (девојка без заштите у белом свету тешко би опстала и остала „неукаљана”). Као трећу занимљивост навешћемо приказ естетског тренда који је владао средином XIX века – маћеха говори кћерки да би била иста као лепотица из цркве само да набаве такве тканине за хаљине, али и да је мало пунија и да се више утегне. Мада Снежана Самарџија ово тумачи као „малограђанско оговарање и ћаскање о моди” (2005: 10),<sup>4</sup> ипак ћемо истаћи да је тим кратким, али сажетим маћехиним коментаром приказан идеал лепоте у то

време – пунија фигура као одраз изобиља и путености, што су у уметност увели још барокни сликари (опширније у: Еко 2004: 209–212) и танак струк као одраз женствености (присутан кроз многе историјско-уметничке епохе), али представља и показатељ да су у српским варошима тога доба покушавали да прате владајући тренд у европским градовима. Ипак, да се и у варошкој средини још увек задржало просто-народно празноверје говори детаљ где голуб саветује Пепељугу да када пође из цркве каже: „Магла за мноме, магла за мноме! Да те не виде где уђеш” (Суботић 1842: 88). Ову бајалицу ће Пепељуга у причи употребити три пута. Оно по чему је ова верзија такође занимљива и јединствена (барем када имамо на уму Пероа, браћу Грим и Вука Караџића), јесте мотив препознавања – маћехиној ћерки лепа незнанка у цркви личи на Пепељугу, али је маћеха не слуша (мотив препознавања имамо код браће Грим, али је Отац тај који сумња да је реч о Пепељуги). Мотив препознавања увек носи емотивну ноту, управо због чињенице да онога кога препознајемо дубље осећамо од пуког физичког

<sup>3</sup> О појму *гајка* проналазимо следећа тумачења: „Народна приповетка пуна маште, бајка, уводи у познавање народних обичаја, старе жене (бабе) причају бајке пуне језе; измишљотина, празна прича; легенда; врачарска формула, басма” (РМС 1967: 471) или „прича о невероватним, чудним, фантастичним догађајима; бајка; легенда; према Вуку Караџићу: ’женске приповијетке оне у којима се приповиједају којекаква чудеса што не може бити (њемачки *Mährchen*)’; прозна прича, измишљотина; претерана, невероватна прича; краћа народна умотворина у којој слушалац треба нешто да погоди или да се нечему досети” (РСАНУ 1966: 210).

<sup>4</sup> Ако размишљамо на овај начин и обратимо пажњу на однос према моди, ни Пепељуга у Вуковој верзији није наивна већ из недеље у недељу из сандука бира бољу хаљину (свилену, сребрну и на крају златну – где је вредност гардеробе представљена градацијом), изазивајући тако све веће дивљење окупљених у цркви.

обличја. Све наведено даје уметничку драж верзији коју је објавио Јован Суботић.

Друга забележена верзија јесте „Пепељуга” Вука Стефановића Карацића, објављена у *Српским народним приповећкама* (1853). Сам Вук у предговору овом издању наводи да је записао верзију како је се сећао из Тршића, мада:

Као што се пјесме по народу различно пјевају тако се и приповијетке различно приповиједају: ја сам Пепељугу имао написану и од госпођице Милице Стојадиновић и од Г. Чобића, али је овдје наштампа онако као што сам је ја у детињству слушао. Приповијетка је ова наштампа и у Љетопису у I. ч. од године 1842. с потписом на крају J. С. (Јован Суботић), и ова се од моје највише по том разликује што у њој о крави нема ни спомена.

Вукова „Пепељуга” је рустична, самим тим и ближа ширим народним слојевима. Епизода с кравом, с једне стране, има смисла, како би се показало да српска народна култура представља саставни део индоевропског наслеђа,<sup>5</sup> но

<sup>5</sup> Крава, као симбол плодности, везује се за ратарски циклус тема и ведског је порекла. Касније тај мотив срећемо и у германској митологији и фолклору. Крава хранитељка Аудумла, код Германа је прва пратила дива Имира и премак свега живог. Она је облак пун плодноне кише која се спушта на земљу кад духови ветра – душе умрлих – убију небеску животињу и њоме се хране. Као симбол облака небеских вода, раскомадана крава на небу поново задобија свој земаљски облик, захваљујући храни коју киша чини обилном (опширније у: Gerbran – Ševalije 2004: 422).

И крава у Вуковој верзији добија нови живот и могућност да помогне кћерки, захваљујући закопаном костима, а на том ће месту Мара наћи ковчег изобиља и два бела голуба (који ће јој помоћи у кућним пословима). Комуникација Пепељуге с умрлом мајком симбол је комуникације с култом предака и помоћ јој стиже управо када дође на место где су похрањене мајчине кости.

„Од свих веровања о (органиској) души најзанимљивије и, по својим последицама, најплодније је веровање да је душа

представља и казну за кршење забране, што „узрокује метаморфозу мајке у краву, довођење маћехе и даљи низ издвајања” (Самарција 2011: 116).<sup>6</sup>

Опште место народне традиције приказано је на самом почетку – пасторални приказ девојачка које чувају стадо. Став да је марљивост врлина сваке девојке уткан је кроз чињеницу да руке не смеју бити беспослене, па тако девојке преду вуну. Отуда ће и Мари упасти вретено у јаму – где се крши забрањена веза с мртвима (Исто: 116), што ће изазвати несрећу коју је прорекао старац беле браде до појаса. И овде, као и у Суботићевој варијанти, Пепељуга/Мара ће се са царевићем сусрести у цркви на недељној литургији:

Далеко од балских салона европских дворова, приповедач ликове смешта у препознатљиве околности, блиске сваком члану колектива (Исто: 10).

У обе верзије, помагачи су бели голубови, с тим што се они у Вуковој појављују у својству сво-

везана за кости [...]. Док постоје кости, дотле живи и душа, и према томе постоји могућност за евентуално ускрснуће” (Чажкановић 2014: 456), због тога мајка/крава и саветује Мари да пошто је закољу и поједу покупи њене кости и склони их.

Такође, у поменутој епизоди можемо назрети и остатке тотемистичких култова, где се бог-тотем истовремено сматра и светим и проклетим, чланови једне заједнице га се и боје и обожавају га, воле га и мрзе, до момента када, зарад добробити те заједнице, на светковини не буде жртвован и поједен. Георг Тамарин трагове овог култа прати од семитских народа Вавилона и Сирије, преко Египта, Грчке и завршава с хришћанским погубљењем божјег сина (опширније у: Тамарин 1962: 113–114).

<sup>6</sup> Имајући све наведено у виду, ауторка овог рада ипак се не може отети утиску који је о епизоди с кравом стекла још у детињству – а то је да се цела епизода одликује прилично насилним елементима, управо због кудеље која у облику жице излази крави на ухо, а затим клања краве и конзумирања њеног меса.

јеврских медијума, спона између оног света (где је мајка) и овог света (где је Мара). Такође, и у једној и у другој верзији девојка је сакривена од цараића под коритом, а петео кукурицањем открива где се она налази.

Поредећи две забележене верзије „Пепељуге” у српској књижевности, можемо закључити да Суботићева носи у себи својеврсну универзалност, приближавајући се европској књижевности одвојеној од народне традиције, за разлику од Вукове која је у традицију дубоко укорењена. Управо због те укорењености и осећања колективног јединства Вукова ће верзија бити ослонац за настанак прве драмске верзије *Пепељуге* у српској књижевности, коју је написао Михаило Сретеновић.

## 2. Прва драмска верзија *Пепељуге* у српској књижевности

Михаило Сретеновић (1866–1934), заједно је с Браниславом Нушићем, у Београду, септембра 1905. основао дечје Мало позориште. Због проблема с простором у коме би се представе играле, позориште је радило до 1907. године. Репертоар су чинила Сретеновићева и Нушићева дела. Сретеновић је био окренут развоју дечјег стваралаштва, и самом стваралаштву за децу. Уређивао је дечје листове *Мала Србадија* и *Зорица*, писао дечје приповетке и позоришне комаде с тематиком из дечјег живота, али и из бајки и националне историје. Уређујући „Библиотеку Малог позоришта” објавио је четрдесет свезака, од којих је тридесет било његово. Рад Малог позоришта започео је управо извођењем своје представе, *Цара Душана Силној*, 6. новембра 1905. године. Поред овога, на истој позорници изведени су његови комади: *Пепељуга*,

*Цар Ђира*, *Чаробни џршен* (бајка у три чина), *Цар иасиир* (по народној причи „Све, све, али занат”), *Цар Душан* (историјска слика у четири чина), *Јосиф* (библијска слика у три чина), *Не бежи од школе*.

Читајући Сретеновићеву *Пепељугу*<sup>7</sup> примећујемо неколико нивоа на којима аутор гради своје дело. На првом месту, стичемо утисак да се он водио идејом да направи *дело блиско бајци*, како би оно било што ближе деци, али уз то и *да својом представом подучи младе ђедаоце*. Сам почетак драме подсећа на Вукову верзију „Пепељуге” – девојке на пропланку чувају ста-

<sup>7</sup> Осим у Малом позоришту (не постоји податак о години извођења), постављена је на сцену и у Народном позоришту у Београду, 4. марта 1904. и 1. јанура 1921. (Волк 1995: 839). Боривоје Стојковић наводи податак да је играна и у Српском народном позоришту у Новом Саду, у периоду између 1931. и 1935. (2017: 193). Међутим, према писању Павла Јефтића, објављеном у књизи *Дневник предсташа новосадских позоришта 1919–1941*, *Пепељуга*, дечја игра у шест слика од А. Гернера (превод), играна је током 1931. и 1932. као гостујућа представа у многим градовима Војводине, а у Новом Саду је гостовала 15. фебруара 1932. године.

На овом месту би требало разрешити и мистерију око потенцијалног постојања *Пепељуге* Бранислава Нушића, за којом се већ дуго трага. Податке о извођењу Нушићеве *Пепељуге* сусрећемо код М. Томандла, Б. Стојковића и П. Волка. Прегледом у Библиотеци СНП-а, Библиотеци Матице српске, Библиотеци Музеја позоришне уметности Србије, ауторка овог рада није пронашла Нушићев текст *Пепељуге*, а (до сада) није објављен ни у једној едицији сабраних дела овог аутора. Редослед података који говоре о њеном постојању је следећи:

Миховил Томандл наводи: „У овој сезони приказани су ови новитети: опера *На уранку* од Станислава Биничког; драма *Слашка породица* од Есмана; *Пепељуга* од Нушића; оперета *Јесењи маневар* (*A tatárjárás*) од И. Калмана; *Кошћана* од Боре Станковића, с музиком П. Крстића; слика с певањем *Женидба Милоша Обилића* од Пере Данкулова; *Јесења киша* од Нушића; драма *Часиј* од Х. Судермана... и остало”. Све је то објављено на основу текста Тихомира Остојића који је анализирао рад СНП-а: Тих. О. *Глосе на рад Народної позоришта у Новом Саду у сезони 1911/12*, ЛМС 285, 78–81. (Томандл 2005: 104).

да, а када се појави Отац, који тражи Мару, одбеглу од куће, Марина другарица Смиља прича како је овој вретено упало у јаму, мајка се претворила у краву, отац се поново оженио, маћеха и њена кћерка Мару не зову именом већ Пепељуга – те се Марина судбина открива кроз препознатљиве елементе Вукове бајке. Мешајући свет бајке и „реални” свет драмске радње, Сретеновић на занимљив начин уводи гледаоца у причу.

Поред овога, бајковита је, мада неоправдана, Очева монолошка секвенца у којој објашњава куда ће ићи да потражи Мару:

... ја ћу овуда низ поток, јер ми рекоше када од „Кумова гроба” прођем седам јабланова и се-

Боривоје Стојковић у другој књизи своје *Историје српског позоришта* (стр. 560) пише о репертоару Српског народног позоришта:

„*Рејершоар за управе Жарка Савића*

Од 1911. до 1913. године домаћи комади су малобројно заступљени, понеки без књижевне, али мање или веће сценске вредности ако су извођени у солидној инсценијацији. Ту су: *Пейељуга*, *Јесења киша* Б. Нушића, *Кошћана* Боре Станковића, *Злумћар* С. Ђоровића, *Омер* и *Мерима* др Николе Ђорића... Сви у 1911. години.”

У књизи Петра Волка *Писци националног театра* (стр. 634), налазимо податак да је *Пейељуга* Бранислава Нушића играна у СНП-у новембра 1910. године. Нема ни тачног датума, а ни података о извођачима.

Јован Љуштановић се у неколико наврата враћао питању Нушићевог ауторства *Пейељуге*, но такође је налазио на непотпуне или непоуздане податке. У тексту „Допринос Бранислава Нушића развоју српског позоришта за децу”, пише да је *Пейељуга* изведена 21. децембра 1904. у СНП-у, али се не наводи име аутора адаптације, већ се у листу *Позориште* спомиње „српски приређивач”, те Љуштановић претпоставља да је реч о Нушићу с обзиром на то да је он у сезони 1904/1905. био управник позоришта (Љуштановић 2021: 83). У тексту „Нушићеве ‘Мале сцене’ између комедије ‘за одрасле’ и позоришта за децу” он истиче податак који је навео Јован Грчић, пишући о Нушићу у *Нашем народном мезимењу* (1937), да је за време док је био управник у СНП-у драматизовао и *Пейељугу* (Исто: 97).

дам пута прегазим воду, наћи ћу један стотетни храст, и под њим колибу у којој живи старац од сто и седам година. Он ће ми моћи казати где је моја Мара, ако је ви не нађете, јер за њега веле да може све казати и да за њега тајне нема (Сретеновић 1921: 12–13).<sup>8</sup>

Истакли смо да је неоправдана, јер се након овога фокус радње премешта и аутор се више не враћа на разраду овог елемента. Једино што нам се намеће као оправдање ове секвенце јесте Сретеновићева жеља да Оца ипак представи као племенитог, спремног да се жртвује за кћер, чиме излази из оквира приказа очева у верзијама „Пепељуге” (о овоме ће више речи бити касније).

Такође, бајколики елемент, уз изразиту поучност, јесте и појава хора вила који посећује уснулу Мару (овај елемент употребио је касније и Вукадиновић у својој верзији „Пепељуге”, али без спомињања Бога). Вила главној јунакињи прориче да је чека лепша судбина, јер,

Ко Богаштује, њему се моли,  
Тога Бог чува и тога воли  
Невоље твоје Богу су знане,  
И патња твојих скратиће дане,  
Пођи у живот са вером већом

Може се закључити да се *Пейељуга* Б. Нушића везује искључиво за СНП.

Из свега наведеног, а с обзиром на то да су Сретеновић и Нушић заједно оформили Мало позориште и да је *Пейељуга*, изведена у њему, везана искључиво за Михаила Сретеновића, и издата као публикација под његовим именом, намеће се закључак да је, можда, спомињањем Нушићеве верзије *Пейељуге* начињена грешка (Миховил Томандл бележи погрешан податак, који се касније само преписује). У прилогу ове ме говори и то што је 1939. од Живојина Вукадиновића затражено да за потребе Родиног позоришта напише *Пейељугу*.

<sup>8</sup> Сви наредни цитати из *Пейељуге* Михаила Сретеновића биће обележени само бројем стране.

Бог ће ти путе озарит' срећом.  
А сада спавај и сном се теши  
Јер лепша судба на теб' се смеши (17–18).

Иначе, кроз целу драму, и у свакој сцени у којој се појави и проговори, Мара увек спомиње Бога и моли му се.

Још један елемент који ову драму везује за бајку јесте простор, с тим што га Сретеновић у извесној мери ресемантизује. Тако ће се Мара безбедно осећати на отвореном, али зато табуирани простор куће постаје реална опасност, па сазнајемо да јој Маћеха даје да једе само црни хлеб, а њега ни убогом старцу намернику не би дала, јер је справљен од пепела и мало брашна. Такође, Маћеха је та која је отерала Мару од куће, а не дозвољава јој ни одлазак у цркву – но, током драме ћемо сазнати да је Бог свуда и на сваком месту!

Следећи слој Сретеновићевог дела открива да је посредни *типична романсичарска сценска бајка, с изразитим пасторалним елементима*. Романсичарски елемент посебно је истакнут у окренутости ка народном усменом стваралаштву – док чувају говеда, девојке причају народне приче („Међедовић”, „Лаж за опкладу”, „Змија младожења”, „Чардак ни на небу ни на земљи”, опис Марине судбине кроз Вукову „Пепељугу” смо већ споменули). Колективни дух и моћ позитивног јединства народа истакнути су чињеницом да ће Царевић, након недељне литургије, изабрати себи жену међу девојкама које буду играле коло пред црквом. На тај начин Сретеновић слика простор и активности блиске нашем народу (неколико деценија касније, Вукадиновић ће у својој верзији јунаке поставити у простор двора и балске сале) – играње кола на прелима или народним светко-

винама представљало је савршену могућност да се младић и девојка упознају и „загледају”.

Пасторални елемент истакнут је и доминацијом сцена на отвореном (пољана, пашњак, планина, простор пред црквом). Отац тражи одбеглу Мару на планини, јер она не познаје други пут осим тог куда је стадо водила на испашу – на посредан начин сазнајемо да Мара није склона скитању, већ се креће у радијусу који захтевају њене свакодневне дужности и познаје само то окружење. И на тај начин указано је на чистоту Марине душе и њену смерну природу.

*Патријархални морал* чврсто је уткан у ткиво Сретеновићевог драмског текста. Поред тога што Мара поштује Бога и моли му се, истакнута је и њена љубав према оцу. Она ће се вратити кући кад сазна да ју је отац тражио и због њега је спремна да подноси све патње које јој Маћеха намеће. Сам лик Оца Сретеновић прилагођава патријархалном начину размишљања српског друштва. Мада се оженио Маћехом, и мада ће је послушати да просјаку пред црквом не удели ни динар, он ће ићи да тражи Мару, али ће и рећи да је он газда у кући кад Царевић дође с папучом. На тај начин можемо рећи да се уклапа у део одредница о очевима описаним у разним верзијама „Пепељуге”: „не игра истакнуту улогу; није ни добар ни лош” (Франц 2017: 214), али Сретеновићев Отац ипак задржава нешто од свог мушког интегритета.

У прилог очувању фигуре Оца свакако говори и сусрет Маре и Царевића у планини. Царевићев долазак најављује звук рога након чега се појављује он с дружином која иде у лов – слика која у себи носи дозу племићке узвишености (својеврсни одблесак племићке традиције немањичке Србије). Мара се сакрива иза чесме да

је не нађу, међутим, Царевић је открива када се сагнуо да попије воде. Овај мотив девојке иза чесме и племића који долази по воду представља својеврсну ресемантизацију како песме „Девојка на студенцу” Бранка Радичевића, тако и истоимене слике Уроша Предића.

Такође, епизода с одбеглом/отераном Маром врло је занимљива јер у односу на варијанте већ поменутих „Пепељуга” представља иновативни елемент. Изолованост представља један од аспеката обреда иницијације. Ограничен простор Пепељугиног/Мариног кретања био је усмерен на кућу, а одлазак на литургију једина „награда” култа предака, јер је јунакиња прошла проверу прописним сахрањивањем костију (Самарџија 2011: 119). Михаило Сретеновић, у својој драми, Мари даје готово мушку снагу и храброст, јер одлазак од куће представља почетак иницијације у јуначкој бајци, а решавање тешког задатка могло би представљати Марино скривање од Царевића и дружине. Ипак, управо ће овај обред прелаза бити један од корака до новог статуса, јер се среће с Царевићем, све ће бити „убрзано” сусретом у цркви, а излазак испод корита које „има облик погребног ковчега и асоцира на раку” (Исто: 120) затвара круг обреда иницијације и Мара је спремна за нови статус у заједници – удају за Царевића.

Изађемо ли из контекста иницијацијских искушења, сусретом пре самог свечаног догађаја (одласка на бал или у цркву) Сретеновић одступа од устаљеног мотива *Пепељује*, али омогућава паљење искре љубави која ће се касније неминовно родити – Царевић упознаје убогу сиротицу Мару пре него што ће је у цркви видети у златним хаљинама и у том лику наслутити девојку из планине (дакле, и овде је присутно препознавање, које поседује емотивни смисао).

Царевић открива да поштује патријархалну норму и саветом који даје Мари:

Врати се девојко дому твом, крај оца твог, трпи и пати, али поштуј оца свог, а ако су ти невоље големе, ево ћу ти и ја помоћи. Ево ти ова кеса злата, златом ћеш се сваке невоље откупити (22–23).

Мари материјално благостање не значи много, јер златом не може купити Маћехину милост, али ће зато све златнике разделити сиротињи, а последње дати просјаку пред црквом. На тај начин Мара се још више успиње на лествици моралности.

Једна од патријархалних карактеристика ове верзије свакако је и појава седобрадог Старца у улози заштитника и водича. Из самог драмског текста не може се јасно разлучити да ли је то Старац „од сто и седам година” код кога се Отац распитивао о одбеглој Мари, да ли он представљамо само оваплоћење Бога на земљи, или пак посредника чаробњачких моћи који повезује два света. У сваком случају, Старац се појављује онда када Мара остаје сама код куће, пребирајући житарице из пепела и песка. Овде ћемо се осврнути на још један битан детаљ – мада због добијеног задатка не може да иде у цркву, Мара се ипак, чувши црквена звона, Богу помолела – на тај начин Сретеновић подучава да се ваља Богу помолити, јер „Бог је свуда и на сваком месту” (30), чак и када постоји неодложан посао.

Дакле, Старац долази Мари пред кућу, моли за ојачање (она му даје воде, али белог хлеба је и сама жељна) и пита је зашто није у цркви – и то је, у суштини, тест Марине доброте и смерности, па када сазна да јој Маћеха не да у цркву – прориче: „ко Бога воли, тога и Бог по-



маже”. Даље се нижу већ познати мотиви – Старац позива голубице, оне доносе златну хаљину коју су виле изаткале, Мара одлази у цркву, а голубице одрађују посао. Међутим, Старчев задатак се овде не завршава. Он ће пратити Мару из прикрајка, све док не пође за Царевића, коме ће, између осталог, дати и подстрек да не губи наду у потрази за правом девојком.

Пренаглашено истицање молитве и освртања на Бога представља својеврсно успоравање драмске радње. Због тога само један одлазак у цркву, а потом и одлазак до Марине куће ради пробања изгубљене папуче, представља добро дошлу нивелацију темпа Сретеновићеве драме.

Чињеница да *човечности* и *блајородности* морају бити награђене такође се провлачи кроз Сретеновићеву *Пепељуу*. Појава просјака пред црквом завршни је тест човечности и благородности свих ликова у драми. Просјака сви дарују, па и Царевић. Једино Маћеха брани Оцу да му удели динар. Због тога њена превара пред црквом, где потура Зору да обује папучу – неће успети, а Царевић је видно разочаран, будући убеђен да папуча припада девојци коју је срео у планини, а касније и у цркви. Ипак, на Старчев наговор он креће од куће до куће, да тражи праву девојку, јер „Бог не да да лаж победи” (65). Зора поново проба папучу, а Старац напомиње да у тој кући живи још једна девојка, јер му је тог дана дала воде. Голубица Мару открива под коритом.

Драма се завршава Старчевим наравоучењем:

Упамти Маро, а упамтите и ви сви: ко Бога поштује и ко му се моли, тога Бог помаже и тога воли. Патила си, трпела си, чедо моје много, али си се увек Бога сећала и Бог тебе није заборавио. Опрости онима због којих си патила, јер Бог то

воли. Не понеси се својом срећом, као год што се ниси поништила својом несрећом! Остани увек мудра, честита и ваљана и Богу одана, па ће те његов благослов, кроз цео живот пратити (70).

Сазнајемо, такође, да је Мару покојна мајка научила да срећу дели с другима, а несрећу да подноси сама и она због тога жели да од свег срца опрости свима због којих је патила. Указује се блештава светлост и у њој Марина мајка – што можемо тумачити као директно обраћање Бога.

### 3. Закључак

У својој књизи *Детје и сценска уметности* Миленко Мисаиловић указује на то да су „сценске бајке, углавном, поетизација неке моралне тенденције” (1991: 82). Ову тврдњу можемо у извесној мери применити и на Сретеновићеву верзију *Пепељује*. Морални стандарди који се очекују, првенствено од девојке (да буде смерна, да поштује оца, помаже убогим, моли се Богу), али и од друштва у целини, истакнути су без посебне поетске обојености. Ипак, ова се верзија драме уклапа у „инсценирање у циљу подстицања колективног осећања”, а Ранко Младеновић истиче да је, поред музичко-кореографског инсценирања и инсценирања веселих бајки, посредни једна од три врсте театра које би требало да буду потенциране у „савременом” позоришту за децу. Имајући ово у виду, не чуди што се Сретеновић окренуо Вуковој „Пепељуји”.

Ова верзија не поседује посебне драматуршке вредности, али речито одсликава тенденције заступљене почетком XX века, у време када код нас почиње да се развија драмска књи-

живност за децу. Својеврсни напредак у српској дечјој драматургији може се приметити управо поређењем Сретеновићеве *Пейељује*, која је настала између 1905. и 1907. (иако је објављена 1921) и Вукадиновићеве, из 1939. године. Сретеновић своју драму не замишља као игру својствену деци, већ као представу одраслих о моралним начелима. Стога јој мањка игривости и акционости, хумор постоји тек у назнакама (на пример, девојке се препиру хоће ли да чују смешну или страшну причу; Маћеха се премишља где да склони Мару – неће у подрум јер се боји да ће појести мед, а неће ни на таван јер су тамо крушке и јабуке), а једини траг драмске фантазије јесте Марин сан у коме јој се јавља вила и то с поруком да је чека лепша судбина уколико поштује Бога и моли му се. У комаду Живојина Вукадиновића проналазимо и децу која се праве да су одрасла, иронију и гротеску, и прибегавање разним драмским врстама, сонгове, плес и лаку комедију (опширније у: Игњатов Поповић 2021).

Чини се да је, градећи своју *Пейељују*, Михаило Сретеновић био усредсређен на то да пред гледаоца изнесе причу о смерности и моралности које увек бивају награђене (у подтексту: ако награда не стиже од друштвене заједнице, Бог ће се за то побринути). Управо фокусираност на ове елементе узроковала је да неки делови драме остану неразрађени (Очева потрага за старцем од сто седам лета; Зорино испробавање папуче пред црквом, а затим и пред кућом, иако је већ установљено да јој не одговара). Додуше, можда ова друга нелогичност за циљ има наглашавање дефинитивне пропасти Маћехиних мера.

И поред свега наведеног, чињеница је да је *Пейељуја* Михаила Сретеновића прва драмска

варијанта познате истоимене бајке у српској књижевности, те самим тим поседује књижевнo-историјску вредност.

#### ИЗВОР

Сретеновић, Михаило. *Пейељуја: бајка у 4 чина*. Библиотека Малог позоришта, св. III. Београд: Књижарница Рајковић и Ђуковић, 1921. (у библиотеци Позоришног музеја Србије, у Београду, води се под бројем бар-кода 000000981).

#### ЛИТЕРАТУРА

- Волк, Петар. *Писци националној шеашира*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1995.
- Еко, Умберто. *Историја леиоше*. Београд: Плато, 2004.
- Игњатов Поповић, Ивана. Специфичност ликова и структура драмске бајке *Пейељуја* Живојина Вукадиновића. *Дешињство 2* (2021): 83–94.
- Јефтић, Павле. *Дневник председства новосадских позоришта 1919–1941*. Нови Сад: СНП, 2018.
- Караџић, Вук Стефановић. *Пепељуга (169–173)*. У: *Српска књижевност у сто књија, књ. 7: Антологија народних приповедака*. Нови Сад – Београд: Матица српска – СКЗ, 1969.
- Љуштановић, Јован. *Позориште кроз зечије уши*. Приредила Зорица Радмиловић. Нови Сад: Стеријино позорје, 2021.
- Мисаиловић, Миленко. *Дете и сценска уметност*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1991.
- Младеновић, Ранко. Питање дечјег позоришта. *Време* 4080 (16. 5. 1933), 6.
- РСАНУ: *Речник српскохрватској књижевној и народној језика, књ. III*. Београд: САНУ, 1966.
- РМС: *Речник српскохрватској књижевној језика, књ. I*. Нови Сад – Загреб: МС – МХ, 1967.
- Самарџија, Снежана. „Којеква чудеса што не може бити”: (Особености народне бајке) (5–21). У: *Антологија народних бајки*. Београд: Политика – Народна књига, 2005.
- Самарџија, Снежана. *Облици усмене прозе*. Београд: Службени гласник, 2011.

- Стојковић, Боривоје С. *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба*, књ. II (2015); књ. III (2016); књ. IV (2017). Београд: Музеј позоришне уметности Србије.
- Тамарин, Георг Р. *Теорија пројеске*. Сарајево: Свјетлост, 1962.
- Томандл, Миховил. *Српско народно позориште у Војводини*. Репринт 2 (1868–1919). Панчево: Историјски архив, 2005.
- Франц, Марија-Лујза фон. *Женски принципи у бајкама*. Београд: Федон, 2017.
- Чажановић, Веселин. *Из српске религије, митологије и фолклора: изабране студије*. Београд: Евро-Giunti, 2014.
- Philip, Neil. *The Cinderella Story: The Origins and Variations of the Story Known as „Cinderella”*. New York: Penguin Books, 1989.
- Tucker, Nicholas. The Grimms' wicked stepmothers (41–51). *Where texts and children meet*. Ed. by Eve Bearne and Victor Watson. London – New York: Routledge, 2000.
- Ševalije, Žan, Alen Gerbran. *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Novi Sad: Stylos – Kiša, 2004.

#### ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

- Карацић, Вук Стефановић. *Предговор* (за *Српске народне приповешке* из 1853). <[https://www.rastko.rs/knjizevnost/usmena/vkaradzic-price/vkaradzic-price\\_2.html](https://www.rastko.rs/knjizevnost/usmena/vkaradzic-price/vkaradzic-price_2.html)> 30. 1. 2022.
- Суботић, Јован. *Пепељуга*. <<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=numerated&id=2930&m=2#page/90/mode/2up>> 30. 1. 2022.
- Foley, Catherine. *If the Shoe Fits: A Cultural Analysis of Cinderella*. <<https://baylor-ir.tdl.org/handle/2104/11303>> 30. 1. 2022.

Ivana S. IGNJATOV POPOVIĆ

### CINDERELLA MOTIF IN EPONYMOUS PLAY BY MIHAILO SRETENović

#### Summary

Mihailo Sretenović, along with Branislav Nušić, was the founder of the children's Little Theater in Belgrade (1905–1907), for whose needs he wrote pieces with themes from children's lives, fairy tales, and national history.

In this paper we will speak about *Cinderella* motif and how widespread this fairy tale is, but we will also see how this famous motif Mihailo Sretenović use in his eponymous play. We will point out that, while he was building his *Cinderella*, Sretenović was focused on telling the viewer the story that everyone who is humble, respects his parents and prays to God must finally achieve his happiness. And precisely because of the focus on these elements, some parts of the drama remained undeveloped and motively unfounded. For the most part, relying his version of the play on the version of Vuk Stefanović Karadžić's *Cinderella* fairy tale, Sretenović coloured his work with a pronounced national color. Thanks to this, Sretenović's *Cinderella* fits in "staging in order to encourage collective feeling", for which Ranko Mladenović pointed out that in addition to musical-choreographic staging and staging merry fairy tales, one of the three types of theater that should be emphasized in "modern" children's theater. The significance of Sretenović's *Cinderella* is certainly in the fact that it appeared at the very beginning of the creation of a theater for children in Serbia, but also in the fact that it is the first dramatization of this fairy tale in our country.

Keywords: Cinderella, moral principles, piety, collective spirit

## FANTASTIČNA PRIČA U LUTKARSKOM KAZALIŠTU – PRIMJERI LUTKARSKIH UPRIZORENJA FANTASTIČNIH PRIČA U GRADSKOM KAZALIŠTU LUTAKA RIJEKA

**SAŽETAK:** U radu se polazi od spoznaja o fantastičnoj priči kao priči u kojoj čudesno nastaje tako da se unutarnja stvarnost likova prikazuje kao pojavna stvarnost. Ključni trenutak u takvoj priči je pomak u irealno, u čudesni novi svijet u kojem se likovi priče kreću. Pomak fantastične priče u irealno povezuje se s animacijom lutke u lutkarskoj predstavi, koju Milan Čečuk naziva tvarnim poetskim čudom zbog kojeg je lutka najmetaforičniji protagonist scenskog zbivanja. Književno-teatrološkim pristupom analiziraju se odabrane lutkarske predstave Gradskoga kazališta lutaka Rijeka, izvedene prema klasičnim fantastičnim pričama, s ciljem utvrđivanja lutkarskih izražajnih sredstava kojima je u njima ostvaren pomak u irealno. Analizirane predstave izvedene su suigrom glumaca i lutaka, animacijom različitih vrsta lutaka i tehnikom crnog teatra kao osebujnim lutkarskim scenskim izrazima.

**KLJUČNE RIJEČI:** fantastična priča, lutkarsko kazalište, Lewis Carroll, Carlo Collodi, Antoine de Saint-Exupéry, Gradsko kazalište lutaka Rijeka

### 1. Uvod

Predmet istraživanja u radu lutkarske su predstave čiji književni predlošci pripadaju, u cjelini ili prema pojedinim elementima, žanru fantastične priče.

Milan Crnković i Dubravka Težak (2002) definiraju fantastičnu priču kao priču koja se, tijekom razvoja umjetničke priče, postupno odvaja od narodne, napuštajući mitološki svijet kao paralelnu stvarnost. U fantastičnoj priči čudesno nastaje tako da se unutarnja stvarnost (snovi, želje, podsvjesne spoznaje, strahovi, potisnuti doživljaji) prikazuje kao pojavna stvarnost. Ključni trenutak u takvoj priči je pomak u irealno, u čudesni novi svijet u kojem se likovi kreću stvoreni upravo za te likove i za tu priču.

Pomaku u irealno fantastične priče u lutkarskoj predstavi odgovara animacija lutke koju Milan Čečuk (1981) naziva tvarnim poetskim čudom zbog kojeg je lutka najmetaforičniji protagonist scenskog zbivanja.

U radu se analiziraju lutkarske predstave Gradskoga kazališta lutaka Rijeka, izvedene 80-ih i 90-ih godina 20. stoljeća prema klasičnim fantastičnim pričama europske dječje književnosti: *Mali princ* Antoineta de Saint-Exupéryja, *Pinokio* Carla Collodija i *Alisa u Zemlji čudesa* Lewisa Carrola.<sup>1</sup>

\* mverdonik@ufri.uniri.hr

<sup>1</sup> Podatci o predstavama analiziranim u radu, o autorima i izvođačima navedeni su prema *Monografiji Gradskog kazališta lutaka Rijeka (1960. – 2010.)* (Verdonik 2010).

Cilj je istraživanja utvrditi izražajna sredstva lutkarskog kazališta primijenjena u navedenim predstavama te odgovoriti na pitanje na koji je način ostvaren pomak u irealno, prisutan u njihovim književnim predlošcima.

## 2. Teorijske odrednice fantastične priče

Milan Crnković i Dubravka Težak (2002) definiraju fantastičnu priču kao priču koja se, u kontekstu razvoja umjetničke priče

postupno odvaja od narodne priče napuštajući mitološki svijet kao paralelnu stvarnost. U njoj čudesno nastaje tako da se unutarnja stvarnost (sanje, želje, podsvjesne spoznaje, strahovi, potisnuti doživljaji) prikazuje kao pojavna stvarnost. Ključni je trenutak u takvoj priči tzv. pomak u irealno koji se izvodi posebnim postupkom (san, nesvijest, bolest, igra i sl.) (2002: 23–24).

Pomakom u irealno u dječjoj fantastičnoj priči oslobodit će se dječji intelektualni, emocionalni i fantazijski svjetovi u kojima se pretpostavlja izokrenutost s gledišta djetetove stvarnosti (Visinko 2001). Riječ je o novoj stvarnosti, utemeljenoj na drugačijem sustavu djelovanja „koje je izazvano možda neznatnim, ali vrlo uspjelim iskorakom protagonista u irealni svijet” (Isto: 44).

S obzirom na to da se 90-ih godina 20. stoljeća<sup>2</sup> u priručnicima i antologijama suvremenih hrvatskih autora fantastična priča smješta u poglavlja o bajkama (usp. Težak – Težak 1997; Težak 1998; Pintarić 1999, prema: Visinko 2005), pišući o razlikama između bajke i fantastične priče, Dubravka Zima ističe zbivanje u dječjoj fantastičnoj priči koje je, za razliku od bajke, najčešće smješteno u odrediv vremensko-povijesni okvir te individualizirane likove koji su u pravilu djeca. Pritom, prema riječima autorice, onostrano u fantastičnoj pri-

či kod čitatelja i kod likova, za razliku od bajke, izaziva neodlučnost, čuđenje, zaprepaštenje pa i strah (Zima 2001, prema: Hameršak – Zima 2015).

Dok je bajka [...] jednodimenzionalna, fantastična priča je dvodimenzionalna, podijeljena na dvije razine događanja, realnu i fantastičnu. Štoviše, fantastična priča je obično strukturirana kao prodor fantastike u stvaran, realan svijet, pri čemu su obje razine u tekstu ravnopravne, a događaji se razmjenjuju na objema razinama (Hameršak – Zima 2015: 258–259).

## 3. Fantastičnost u lutkarskom kazalištu

Prema riječima teoretičara i povjesničara hrvatskoga lutkarstva, Milana Čečuka (1981), dramaturgija lutkarskog kazališta počinje od animacije odnosno od oživljavanja nežive tvari umješnošću glumaca lutkara. Kao što piše ruski teoretičar lutkarstva Mihail Mihailovič Koroljev, „umjetnosti teatra lutaka svojstvena je tajnovitost, čudesnost, nevjerojatnost, bajkovitost ili, točnije, ispremiješanost realnog i irealnog” (prema: Čečuk 1981: 21). Koroljev ovu osobitost lutkarskog kazališta naziva fantastičnošću, držeći ju svojstvenom poetici i dramaturgiji lutkarskog kazališta te proizašlom iz tzv. čuda animacije (Isto).

Animacija, to

stvaralački artikulirano prenošenje lutkareve ljudske sposobnosti izražavanja pokretom i glasom na mrtvi, vizualno unaprijed od likovnog umjetnika fiksirani predmet lutku u trenutku scenskog čina (Čečuk 1981: 18),

proces je koji Milan Čečuk naziva stvaranjem novog mikrosvijeta ili mikrokozmosa unutar scen-

<sup>2</sup> Riječ je o okvirnom razdoblju premijernih izvedbi lutkarskih predstava analiziranih u radu.

skog prostora u kojem je lutka najmetaforičniji protagonist scenskog zbivanja, a kazalište lutaka – kazalište metafore (Isto). Stoga se u kontekstu ovog rada Čečukov metaforični mikrosvijet, ili mikrokozmos, stvoren animacijom lutaka, poistovjećuje s pomakom u irealno Crnkovića i Težakove, kao ključnim trenutkom fantastične priče, odnosno s prijelazom likova u novostvoreni, irealni svijet u kojem se metaforično odražavaju njihovi realni svjetovi.

### 3.1. Antoine de Saint-Exupéry – Nikša Eterović: *Mali princ*

Autori Milan Crnković i Dubravka Težak (2002) žanrovski određuju priču Antoinea de Saint-Exupéryja *Mali princ* kao dječju fantastičnu priču. Prema njihovim riječima, dječjom ju čini namijenjenost djeci, razvidna iz posvete prijatelju Léonu Werthu, koja predstavlja most između djetinjstva samog i odnosa odraslog čovjeka prema djetinjstvu, te jednostavnost fabule (Isto). Exupéryjev pomak u irealno u ovoj priči Milan Crnković (1987) vidi u halucinacijama, beznadnom meditiranju i ispitivanju smisla života avijatičara koji je aterirao u pustinji zbog kvara aviona, satkanom od želje za prijateljem, od straha pred samoćom i od traženja utočišta u djetinjstvu. U avijatičarovo podsvijesti *Mali princ* prerasta u lik dječaka – utjelovljenje njegovih (odnosno pišćevih) snatrenja i sudova, „vapaj za smislom života” (Crnković 1987: 223–224), za prijateljem i za pribježištem u simboličkoj pustinji apsurdnog svijeta odraslih (Isto).

Fantastična priča Antoinea de Saint-Exupéryja *Mali princ* uprizorena je u Gradskom kazalištu lutaka Rijeka 1985. godine u režiji i dramaturgiji Nikše Eterovića, te s lutkama i scenografijom Ladislava Šošterića.

Eterović je u dramaturgiju, umjesto lika avijatičara, kao glavni lik uveo pisca Antoinea u interpretaciji glumca koji dolazi na pozornicu iz gledališta i u gledalište se na kraju predstave vraća. Likove Malog princa, Lisice i stanovnika planeta koje *Mali princ* posjećuje utjelovile su lutke kreirane od stiropora, spužve i platna, a u predstavi su korišteni i ekran za videoprojeksije – za tekst posvete Léonu Werthu i za crtež ovce, te kugle promjera 65 cm i platno koje su glumci animirali.

Lutkarske i glumačke izvedbene komponente ove predstave mogu se rekonstruirati prema detaljnim didaskalijama navedenim u tekstu dramaturgije Nikše Eterovića. Slijedi nekoliko ulomaka iz teksta dramaturgije kojima je cilj ilustrirati odnos glumaca i lutaka, odnosno ulogu animacije kao pomaka u irealno u ovoj predstavi.

U uvodnom dijelu predstave, na pozornici su tri kugle presvučene spužvom i platnom. Prizor je zamišljen kao

gibanje elemenata (oblika) u preljevima boja, uz glazbu idejnog naslova *Radanje (stvaranje) svijeta*. Kad se elementi smire u formaciji koju odredi režiser, započinje dijalog. Lica (lutke) se ne vide, čuje se samo glas.

Mali princ: Molim vas... nacrtaj mi ovcu!

Na platnu u dubini scene pojavljuje se uzastopno nekoliko crteža ovce dok *Mali princ* ne bude zadovoljan crtežom kutije u kojoj je ovca (Eterović 1985: 2. slika).

Dolazak Malog princa: na sceni je

prozirna kugla sa svjetlom (žarulja je nacrtana unutar kugle) Svjetlo. Sunce izlazi. Gibaju se, oživljavaju elementi. U oživljavanju mogu se koristiti brojne asocijacije podesne za lutkarsku animaciju (suncokret, put sunca, lopte u igri i sl.). Ova slika odvija se uz glazbu (...) od izlaska do zalaska sunca, s nazivom *Oda suncu*. Pri zalasku Sunca, uz

Antoinea pojavljuje se i Mali princ, nakon što izgovore dio teksta (Isto: 3. slika).

Ruža – na sceni je

šuplja kugla kaširana papirom, prednjeg dijela od spužve i s obručem od šper-ploče širine 10 cm u kugli, postavljena na drvenom štapu koji ulazi u aluminijsku cijev pa u drveni štap visine 1 m na stalku; dio od spužve je nataknut na žicu, a iznutra je crveno platno. Kugla se rastvara u cvijet (Isto: 4. slika).

Kao što pokazuje osvrt kritičarke Ingrid Žic na premijernu izvedbu, redatelj i dramaturg Nikša Eterović približio je Exupéryjevu priču dječjoj i odrasloj publici:

Publika najrazličitije dobi uživala je u glumi cijelog ansambla, u izvrsnim lutkama Ladislava Šošterića, glazbenim numerama Zdravka Šljivca, brzoj ritmičnoj izmjeni scena od kojih nijedna nije trajala duže od tri minute i nadasve ljepoti poruke sadržane u toliko jednostavnim i istovremeno izuzetno dubokim mislima (Žic 1985).

Predstava je izvedena suigrom glumca i lutaka kojom je do izražaja došla distinkcija između znakovnog sustava kazališta živog glumca i lutkarskog kazališta. Pomak u irealno iz Exupéryjeve priče postignut je animacijom lutaka Malog princa i drugih nestvarnih likova, te predmeta – kugli kao planeta kojima Mali princ putuje, čime je uprizoren zasebni svijet podsvijesti jednog od dvojice glavnih likova – avijatičara, odnosno pisca Antoinea.

### 3.2. Carlo Collodi – Magdalena Lupi – Edi Majaron: *Pinokio*

Prihvati li se žanrovsko određenje priče (romana) Carla Collodija *Pinokio* kao fantastične (Crnković 1987), ova je priča o pustolovinama drve-

nog lutka u izravnoj vezi s bitnim obilježjem poetike lutkarskog kazališta: fantastičnost priče, odnosno pomak u irealno zasniva se na oživljavanju naslovnog lika, lutka Pinokija, istesanog iz cjepanice. Od trenutka njegova oživljavanja kao drvenog lutka, Pinokio se ponaša kao pravi dječak, ali Collodi u svakoj pogodnoj prilici podsjeća čitatelja na njegovo podrijetlo, primjerice kad Pinokio zaspi u blizini peći, izgore mu drvene noge te mu Geppetto mora izraditi druge itd. Uz oživljavanje neživog, pomak u irealno u ovoj priči predstavlja i ostvarenje želje majstora Geppetta koji želi obići svijet prikazujući „živog” drvenog lutka kao atrakciju i tako zarađivati za život (Isto).

Lutkarska predstava *Pinokio* izvedena je premijerno u Gradskom kazalištu lutaka Rijeka 1994. godine, u režiji slovenskog redatelja Edija Majarona i u dramatisaciji Magdalene Lupi. Autor vizualnog identiteta predstave bio je riječki kipar Bruno Paladin, a scensku glazbu skladao je Igor Karlić.

Predstava je, u vrijeme premijere, u više segmenata bila provokativna u kontekstu problematike suvremene lutkarske umjetnosti. Prema riječima kritičarke Ljubice Ostojić (1995), dramatisacija Magdalene Lupi čitanje je Collodijeve priče u kojem je mlada publika mogla prepoznati bitne značajke vlastitog odrastanja, kao i kazališni jezik s kojim joj je bilo moguće komunicirati s psihološkog kao i s estetskog aspekta.

Izvorni tekst Carla Collodija je i moralistička priča o tome kako se od neuobličene mase (drvenog lutka) postaje živi dječak, odnosno čovjek (Crnković 1987). U dramatisaciji Magdalene Lupi, međutim, tema igrokaza nije preobražavanje Pinokija iz lutka u dječaka, nego Pinokijevo odrastanje i osamostaljivanje u životu uz prihvaćanje sebe onakvim kakav jest, što u Pinokijevom slučaju znači – biti i ostati lutak. Magdalena Lupi ne

prikazuje Pinokija kao nestašnog dječaka sklonog nepodopštinama tj. ne naglašava tu stranu njegove ličnosti, već je ona prisutna po prirodi stvari s obzirom na to da se radi o dječaku, makar i drvenom. Ujedno, u prizorima u kojima Pinokio upoznaje lutke iz lutkarskog kazališta, Lupijeva naglašava temu manipulacije putem odnosa lutaka prema glumcima lutkarima i obrnuto:

Pinokio dolazi na pozornicu. Na njoj je mala pozornica kazališta lutaka, na kojoj vise lutke. Pozornica je ili okrenuta, tako da je vidimo odostraga ili sa strane, ili je to neka kutija koja se kasnije rastvara u pozornicu. Važno je da se odmah ne otkrije da je to pozornica lutkarskog kazališta jer je riječ o sceni predstave u predstavi.

Pinokio: (Lutkama koje vise.) Tko su ovi? Dobar dan! (Lutke ne reaguju.) Spavaju! Dobar daaan! (Dolaze glumci animatori i počinju animirati lutke).

Colombina: Bratac Pinokio nam je došao u posjet! Pinokio, dođi i baci se u zagrljaj svoje drvene braće! (Glumcu animatoru) Skinite nas, molim.

(Glumci skidaju lutke. Lutke se vesele, grle i ljube. Kad vide da dolazi vlasnik, lutke se preplaše i skrivaju Pinnokija. Colombina ga sakriva iza pozornice. Pozornica se okreće, ili otvara, prema publici. Zastor koji je zatvoren otvara se za početak predstave.) (Lupi 1994: 3–4).

Pomak u irealno u ovoj predstavi postignut je animacijom više vrsta lutaka i rekvizita kao što su maske na licu (Geppetto, žandar, vlasnik lutkarskog kazališta), na potiljku (vlasnik cirkusa), na ruci i ramenu (Lisica i Mačak), ginjoli (Zrikavac, zečevi-grobari), stolne lutke (Pinokio, Lucignolo, djeca u školi), marionete (lutke u lutkarskom kazalištu) i animacija rukama (plamen na ognjištu u Geppettovoj kući). Osim toga, oponašanjem pokreta mehaničkih lutaka glumci su, na tragu teorije o nadmarioneti Edwarda Gordona Craiga (usp.: Jurkowski 2007: 105), u uvodnim i završnim prizorima predstave preobraženi u lutke.

### 3.3. Lewis Carroll – Davor Žagar – Zoran Mužić: *Alisa u Zemlji čudesa*

Godine 1865. objavljeno je „jedno od najzanimljivijih djela britanske dječje književnosti i jedno od najvažnijih djela u razvoju dječje priče” (Crnković – Težak 2002: 67) – *Alisa u Zemlji čudesa* te 1872. godine i druga priča o Alisi s naslovom *Kroz ogledalo*. Struktura prve priče temeljena je na igri karata, a druge na šahovskoj igri. Zbog istih ili sličnih karakteristika ove se priče doživljavaju i interpretiraju kao jedinstveno djelo s obzirom na to da se u njima pojavljuje ista glavna junakinja, slično su oblikovana sporedna lica, isti su pripovjedni postupci te pomak u irealno u vidu sna, kao stanja u kojem se Alisina stvarnost odražava na poseban način – u iskrivljenim, nonsensnim i grotesknim oblicima proizašlim iz njezine podsvijesti (Crnković 1987; Crnković – Težak 2002).

Lutkarska predstava *Alisa u Zemlji čudesa* premijerno je izvedena u Gradskom kazalištu lutaka Rijeka u režiji Zorana Mužića i dramaturziji Davora Žagara 1997. godine.

Predstava započinje prizorom u kojem djevojčica Alisa razgovara sa svojom mačkicom dok vani pada snijeg. Kad majka, kao glas iz *offa*, upita: „Tko je dirao kolače?”, Alisa optužuje mačkicu i u tom trenutku ugleda na prozoru Bijelog Zeca, tijela u obliku srca, čime započinje njezin san i prelazak u Zemlju čudesa. Alisa ondje, uz Bijelog Zeca, susreće sve važne likove iz Carrollove priče: gusjenicu, žabu i ribu, vojvotkinju, Cerigradsku mačku, Ožujskog zeca, Ludog klobučara i Puha, Kraljicu, Kralja i ostale karte – podanike. Lutke su osmišljene kao štapne, a kreću se na crnoj pozadini pozornice. Time je postignut učinak crnog teatra: lutke – Cerigradska mačka kao



cjelina i u dijelovima, igrače karte i Kraljičine ruže – doimaju se luminiscentno, naglašavajući tako snovitost Alisinih doživljaja u Zemlji čudesa.

U nekoliko prizora lutke su prikazane iz gornjeg kuta gledanja što je postignuto okretanjem lutaka i scenografije za 90 stupnjeva. Riječ je o prizoru u kojem Alisa stoji na gljivi nakon razgovora s gusjenicom o rastu i smanjivanju, zatim je to i prizor u kojem preplašena ptica brani gnijezdo s ptićima od Alise optužujući ju da je zmija – što publika vidi kao da se nalazi na stablu iznad ptice, te prizor lude čajanke. Na spomen riječi: vrijeme, stol za kojim lutke sjede okreće se u okomit položaj pa publika dobiva iluziju gledanja prizora odozgo, a na stolu vidimo nacrtan okrugli sat s kazaljka postavljenim na 17 sati, što je prema engleskom običaju vrijeme za poslijepodnevni čaj. Predstava završava malim dramaturškim pomakom od izvornog Carrollovog teksta: kad se Alisa probudi i vrati u stvarnost, umjesto majčinih, na pladnju su kolači iz prizora suđenja u Zemlji čudesa, na što Alisa obeća majci da će joj o tome ispričati nekom drugom prilikom.

Koristeći tehniku crnog teatra, redatelj Zoran Mužić ostvario je, prema riječima kritičara Dalibora Foretića (1997), nekoliko antologijskih prizora, fantastičnih u svojoj začudnosti, počevši s pojavama gusjenice, nastavivši se s prizorom karata – čuvara Kraljičinih ruža, koji pod prijetnjom odsijecanja glave uvlače svoje sitne glavice u tijelo, te iznimno ostvarenim prizorom dezintegriranja Cerigradske mačke koja se raspada u nekoliko zasebno animiranih dijelova da bi na kraju na sceni ostao samo Mačkin nacereni osmijeh.

Alisin san – pomak u irealno iz Carrollove priče – ostvaren je vizualnošću predstave postignutom tehnikom crnog teatra, jednostavnom scenografijom, animacijom četrdesetak lutaka kreatori-

ce Gordane Krebelj te decentnom glazbom Arsena Dedića kao potkom snovitosti priče. Davor Žagar

malim čudom – povratkom Alise u stvarnost s kolačima iz Zemlje čudesa efektno zaokružuje dramaturgiju, ali i određuje precizno snovitost radnje: cijelo putovanje dogodilo se u tren oka, u mislima djevojčice prebujne, dječje mašte, koja njime inhibira krivnju zbog prijestupa (Foretić 1997).

#### 4. Zaključak

Fantastična priča posebna je vrsta priče čija je osnovna karakteristika i mjesto razlike u odnosu na druge vrste priča tzv. pomak iz realnog u irealni svijet podsvijesti likova. Prostor irealnog svijeta, koji uvijek na izokrenut način odražava realni svijet likova priče, mogu biti snovi, mašta, želje likova, dječja igra i sl. Pomak u irealno, u novostvoreni unutarnji svijet likova, kojim se ostvaruje karakteristika čudesnosti u fantastičnoj priči, komplementaran je s animacijom kao polazišnom točkom dramaturgije lutkarske predstave koja pak, kao umjetnost (uvjetno rečeno) oživljavanja neživog, predstavlja osnovnu razliku između sustava scenskih znakova lutkarskog i kazališta živog glumca.

U radu su komparativnim književno-teatrološkim pristupom analizirane lutkarske predstave Gradskog kazališta lutaka Rijeka, izvedene 80-ih i 90-ih godina 20. stoljeća prema klasičnim fantastičnim pričama europske dječje književnosti: *Mali princ* Antoineta de Saint-Exupéryja (1985), *Pinokio* Carlla Collodija (1994) i *Alisa u Zemlji čudesa* Lewisa Carrolla (1997). Rezultati istraživanja lutkarskih izražajnih sredstava primijenjenih u scenskim realizacijama navedenih priča pokazuju sljedeće. Uz animaciju lutaka, svaka od predstava sadrži i pojedinačne karakteristike lutkar-

skog izraza kojim su za lutkarsku pozornicu stvoreni irealni fantastični svjetovi izvornih priča. U predstavi *Mali princ* to je suigra glumca i lutaka kao kontrast realnog svijeta koji predstavlja glumac i irealnog koji predstavljaju „oživljene” lutke. U predstavi *Pinokio* riječ je o animaciji različitih vrsta lutaka te o pretvaranju glumaca u lutke kao simboličnom prikazu različitih vidova manipulativnosti u društvu pa tako i u odgoju djece. U predstavi *Alisa u Zemlji čudesa* dominiraju scenski učinci tehnike crnog teatra kao vizualizacija irealnog prostora sna protagonistice priče, u kojem se likovi kreću.

Karakteristike analiziranih lutkarskih predstava pokazuju komplementarnost s ključnim karakteristikama fantastične priče te se može reći da su u vrijeme premijernih izvedbi bile (kao što bi to mogle biti i danas) bliske dječjoj, ali i odrasloj publici lutkarskog kazališta.

#### IZVORI

- Eterović, Nikša. *Mali princ* (rukopis dramatizacije prema de Saint-Exupéryju). Rijeka: Arhiv Gradskog kazališta lutaka Rijeka, 1985.
- Lupi, Magdalena. *Pinokio* (rukopis dramatizacije prema Collodiju). Rijeka: Arhiv Gradskog kazališta lutaka Rijeka, 1994.

#### LITERATURA

- Crnković, Milan. *100 lica priče – Antologija dječje priče s interpretacijama*. Zagreb: Školska knjiga, 1987.
- Crnković, Milan, Dubravka Težak. *Povijest hrvatske dječje književnosti od početka do 1955. godine*. Zagreb: Znanje, 2002.
- Čečuk, Milan. *Lutkari i lutke – Ogleđi i osvrti*. Sarajevo: Zajednica profesionalnih pozorišta Bosne i Hercegovine, 1981.

- Hameršak, Marijana, Dubravka Zima. *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam international, 2015.
- Jurkowski, Henryk. *Teorija lutkarstva – Ogleđi iz istorije, teorije i estetike lutkarskog teatra*. Subotica: Međunarodni festival pozorišta za decu, 2007.
- Verdonik, Maja. *Monografija Gradskog kazališta lutaka Rijeka (1960. – 2010.)*. Rijeka: Gradsko kazalište lutaka Rijeka, 2010.
- Visinko, Karol. *Alica u Zemlji čudesa Lewisa Carrolla*. Zagreb: Mozaik knjiga, 2001.
- Visinko, Karol. *Dječja priča: povijest, teorija, recepcija i interpretacija*. Zagreb: Školska knjiga, 2005.
- Zima, Dubravka. Moderna bajka u hrvatskoj dječjoj književnosti. Ana Pintarić (ur.). *Bajke od davnina pa do naših dana, Zbornik radova s Međunarodnog znanstvenoga skupa Zlatni danci 3*. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Pedagoški fakultet, 2001, 165–176.

Kazališne kritike:

- Foretić, Dalibor. Čudo Zemlje čuda. Rijeka: *Novi list*, 1997.
- Ostojić, Ljubica. Čarolija drvenog lutka. Post festum: Lutke '95. Rijeka: *Novi list*, 1995.
- Žic, Ingrid. Predstava za sve uzraste. Rijeka: *Novi list*, 1985.

Maja S. VERDONIK

#### FANTASY STORY IN THE PUPPET THEATRE – EXAMPLES OF PUPPET THEATRE PERFORMANCES OF FANTASY STORIES IN THE RIJEKA CITY PUPPET THEATRE

##### Summary

The fantasy story is a story in which a wonder is created by presenting the inner reality of the characters as an apparent reality. The key moment in such a story is moving to the unreal, to the wondrous new world in which the characters of the story exist. Moving to unreal in the fantasy stories is linked in the paper with the animation of puppets in a puppet theatre play, which Milan

Čečuk calls a material poetic miracle, due to which the puppet is the most metaphorical protagonist of the puppet theatre. By using the literary-theatrical approach in the paper selected puppet theatre plays of the Rijeka City Puppet Theatre are analyzed, adapted from the classic fantasy stories, with the aim of determining the puppet theatre expressive means by using which the moving to

the unreal was achieved. The analyzed performances were performed by actors and puppets, animation of different types of puppets and the black theatre technique as distinctive puppet stage expressions.

Key words: fantasy story, puppet theatre, Lewis Carroll, Carlo Collodi, Antoine de Saint-Exupéry, Rijeka City Puppet Theatre

## ТРАНСФОРМАЦИЈА ФРАЗЕОЛОГИЗАМА У ДРАМСКИМ БАЈКАМА АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА И ЊЕНА СТИЛСКА ФУНКЦИЈА

**САЖЕТАК:** Александар Поповић један је од наших најзначајнијих драмских писаца XX века, чијем обимном опусу припадају и драме намењене деци. У овом раду разматраћемо три Поповићеве драмске бајке (*Снежана и седам иашуљака*, *Пејелеуџа* и *Црвенкаја*), односно одређене језичке особености у њима. Сматрамо да својеврсну динамичност језику ових текстова даје специфична употреба фразеологизама, које Поповић за потребе својих драма декомпонује и наново ствара. Фразеологизми су, наиме, по дефиницији, устаљене језичке јединице које се састоје од најмање две речи, а могу се заменити једном речју. Они имају јединствено значење, при чему се ни ред речи ни саме речи у њима не могу мењати. Циљ овога рада јесте да покаже какав је Поповићев однос према фразеологизмима, на који начин су они трансформисани, те каква је функција новостворених фразеологизама и осталих фраза у језику наведених драмских бајки.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** драмске бајке Александра Поповића, фразеологија, фразеологизми, трансформација фразеологизама, стилска функција

Александар Поповић (1929–1996) један је од најзначајнијих савремених драмских писаца не само у српској култури већ и на ширем, југословенском простору. Његово стваралаштво обележило је другу половину XX века, нарочито касне шездесете, када за само пет година (1964–1969) чак тринаест његових драма бива

постављено на сцену и када добија две Стеријине награде<sup>1</sup> (Љуштановић 2015: 7). Дrame Александра Поповића предмет су различитих проучавања – драматуршких, стилских, језичких. Ипак, језик овог писца, иако је континуирано предмет мање или више детаљних анализа, пре свега са стилистичког и семантичког аспекта, није подвргнут систематској и свеобухватној књижевно-језичкој анализи (Пешикан-Љуштановић 2017: 19).<sup>2</sup> Истраживачи јасно истичу да је Поповићев језик равноправан са осталим драмским начелима (Миочиновић 2015: 247), да је најважнији елемент (Селенић 1979: LIX), па чак и основна вредност (Бабић 1988: 61) и срж његовог стваралаштва (Млађеновић 2005: 95). Већина тумачења када је реч о овом сегменту Поповићеве драматургије углавном се ослања на став Мирјане Миочиновић,

\* milena\_zoric\_ns@yahoo.com

<sup>1</sup> Ванредну Стеријину награду за „експеримент у области комедије” добија за *Крмећи кас* (1966), а Стеријину награду за *Развојни пут Боре шнајдера* (1967).

<sup>2</sup> На Филозофском факултету у Новом Саду одбрањен је мастер рад који у фокусу има фразеологизме у драмама Александра Поповића (в. Миладиновић 2020) те би то могао бити искорак у правцу свеобухватног изучавања језика овог веома плодног писца (и из драматуршког, али и из језичког аспекта).

први пут изнет 1969. у *Књижевној историји*, а затим у неколико наврата поновљен и надграђен:

Поповићев језик се једноставно од специфичног инструмента претвара у јединствен инструмент, чиме се сложен механизам функционисања позоришне игре своди на функционисање механизма језика. Основно Поповићево начело јесте начело *слободної лексичкої одабира* (*истахла М. З.*) из којег настаје самосталан, ни просторно ни временски условљен језички ентитет (Миочиновић 2015: 246).

На низу примера из драма за одрасле ова ауторка показује и специфичну употребу речи, односно лексике, као језичког слоја који код Поповића има потпуну аутономију у односу на језик као систем, где се реч често своди на звучање (Миочиновић 1987: 21–26; 2015: 247). Поповић језик схвата као игру у којој правила израстају из ње саме (Селенић 1977: LX), односно језик којим се он служи у својим драмама поседује своју иманентну граматику,<sup>3</sup> која је у функцији тога дела. Како Селенић каже,

када поверујемо да смо открили природу приказиване ситуације, Поповић је помери према значењу које је у потпуној супротности, или макар у каузалној неподударности, са претходном (Исто: LXII).

Иако Слободан Селенић сматра да Поповић различите врсте устаљених израза (па тако и фразеологизме – *прим. ауџ.*) не користи да би испричао своју причу, већ да би их пустио да својим значењем говоре сами за себе (Исто: LX), Љиљана Пешикан-Љуштановић показује да Поповић гради једну сложену и особену игру, како с представама традиционалне културе тако и „у домену језичког идиома (послови-

це, изреке, поређења)”, те да на тај начин обликује одговарајућу слику света (који је у драмама за одрасле руковођен себичношћу и потребом за задовољењем нагона – 2009а: 54–56).

Језик Поповићевих драмских бајки, *Пейелује, Црвенкаје и Снежане и седам џајшуљака*<sup>4</sup> до сада није био предмет посебних изучавања. С пуним правом примећено је да је реч о „посебном језику” којим су писана и сва остала Поповићева дела (Млађеновић 2005: 95). Тај је језик описан као онај у којем преовлађује идиом нашег времена, са елементима из старине, језик близак колоквијалном, са особинама говора различитих друштвених слојева, уз доста провинцијализама и жаргонизама, али и с елементима дечјег вокабулара и жаргона, саткан од микроструктурних елемената (Исто: 94–95).

Природа ексцерпираних грађе условила је да у испитивану грађу осим фразеологизама буду уврштене и устаљене фразе (пословице, изреке, афоризми и сл.), које се посматрају као фразеологизми у ширем смислу, а што је уобичајена пракса у новијим разматрањима заступљености и функције фразеологизама у књижевним делима.<sup>5</sup> Анализом су обухваћене само оне фразе које су претрпеле одређене измене и разматране су засебно.

<sup>3</sup> О Поповићевом „ослобађању језика” писао је и Душко Бабић у својој монографији посвећеној драмским делима А. Поповића (1988).

<sup>4</sup> Три драме настале по моделу бајке премијерно су изведене у београдском Позоришту „Бошко Буха”: *Пейелуја* (1966, у режији М. Беловића), *Црвенкаја* (1968) и *Снежана и седам (увозних) џајшуљака* (1969, обе у режији Љ. Драшкића). Објављене су тек 1986, под насловом *Три свейлице с џозорнице* („Вук Караџић”, Београд). Ауторка илустрација била је Милица Поповић-Андрије (Milica Popović-Andrieux), а наслов *Снежана и седам (увозних) џајшуљака* лишен је информације о пореклу патуљака (*Снежана и седам џајшуљака*).

<sup>5</sup> В. на пример Вучетић (2004), Пешикан-Љуштановић (2009а, 2009б), Ушћебрка (2014), Миладиновић (2020).

Да бисмо дефинисали предмет интересовања свога рада, теоријско разматрање је потребно засновати нешто шире од дефинисања саме језичке појаве која је у фокусу пажње. Будући да ексцерпирана грађа припада својеврсној фразеологији особеног језика Александра Поповића, неопходно је најпре показати шта је полазиште, не би ли се тиме јасније истакле све финесе и мајсторије својствене књижевнојезичком изразу овог великог драмског писца, доказаног логотета (Тодорић 2012)<sup>6</sup>. Предмет анализе у овом раду биће управо трансформација, односно модификација фразеологизама<sup>7</sup> и њихова стилска функција у драмским бајкама *Пељеућа*, *Црвенкаја* и *Снежана и седам пашуљака*.

Фразеологизми (за које у литератури налазимо и термине: идиоми, фразеолошки обрти, фраземи, устаљене конструкције) јесу устаљене језичке јединице које се састоје од најмање две речи и имају јединствено значење и јединствену синтаксичку функцију која се понекад огледа и у томе да читав фразеологизам може да се замени једном речју (Драгићевић 2007: 24–25). Ово одређење у великој мери се ослања на претходна запажања, пре свега Антице Менац (1970/71) и Јосипа Матеша (1982).<sup>8</sup> А. Менац, ипак, сматра да чврсту структуру фразеологизама не треба посматрати строго, будући да су могуће различите врсте замена<sup>9</sup>, али опет у строго одређеним границама (1970/71: 3), те се може говорити о релативно устаљеном лексичком саставу (Мршевић-Радовић 1987: 21).

Наведеним одређењима Драгана Мршевић-Радовић додала је и експресивну функцију<sup>10</sup> фразеологизама, као особину битну за њихово диференцирање од сродних устаљених структура, што је у вези са конотативним (асоцијативним) значењима која се развијају у фразеологизмима, а којима се изражавају различите

емоције и ставови говорника (1987: 16–24). Будући да могу бити замењени једном речју, фразеологизми се посматрају као део лексикона, што није случај са устаљеним фразама које „су по структури реченице, а не реченични конституенти” (Драгићевић 2007: 40–41), о чему говори и Матеша у свом предговору (1982: V).

Најважније карактеристике фразеологизама јесу, дакле, стабилност, чврстоћа, јединство значења. Међутим, на основу онога што је речено о језику Александра Поповића (а у контексту проучавања његових драмских дела за одрасле), у његовом књижевнојезичком изразу фразеологизми су подложни променама и деконструкцији, па и својеврсној деструкцији. То је разумљиво ако се има у виду да је „језичко стваралаштво [...] откривање и коришћење нових могућности комбиновања датих јединица” (Bugarski 1983: 163).

<sup>6</sup> Тодорићева у монографији *Лугус и лојошезис Александра Поповића* показује како његови јунаци „живе у језику”, који је због тога „хипертрофиран до гротескних размера”.

<sup>7</sup> Овом појавом у оквиру проучавања фразеологизама бавила се Владислава Петровић на корпусу језика новина (1982; 1989: 117–128), значајно место посвећено јој је и у радовима о фразеологизмима у комедијама Јована Стерије Поповића (Петровић 1998), драмама Душана Ковачевића (Вучетић 2004), приповеткама Мома Капора (Ушћебрка 2014), комедијама Александра Поповића (Миладиновић 2020), а своје место добила је и у монографијама посвећеним фразеологизмима уопште (Мршевић-Радовић 1987; Менац 2007).

<sup>8</sup> Обоје аутора истичу чврсту везу нерашчлањиве групе речи која има ново значење у односу на појединачно значење тих речи, те јединствену синтаксичку функцију.

М. Дешић на грађи из српских речника показује да и појединачне речи могу бити у функцији фразеологизма, нпр. *џлавом* – лично, сâм, или: *мајла!* – бежи, одлази (1984: 54).

<sup>9</sup> О томе в. у: Менац 1970/71; 2007; Дешић 1984; Мршевић-Радовић 1987; Петровић 1989.

<sup>10</sup> На експресивност утичу необичност лексеме, употреба метафоре, хиперболе, парадокса, контраста, сликовито повезивање необичних, неочекиваних или немогућих појава (Мршевић-Радовић 1987: 19–20).

Грађа за овај рад ексцерпирана је на следећи начин – најпре је узета целокупна фразеолошка грађа, а затим је у адекватним речницима проверавано присуство, односно одсуство забележених фразеологизама и устаљених фраза. Коришћени су: фразеолошки речници Јосипа Матешића (1982) и Ђорђа Оташевића (2012), речници дати уз монографије Драгане Мршевић-Радовић (1987: 149–156) и Антице Менац (2007: 214–253), затим *Речник српској жаргону* (Gerzić 2012), *Речник урбане свакодневице* (Ђирковић 2016), речници РСАНУ, РЈАЗУ, РМС (шестотомни и једнотомни), те *Рјечник* Вука Ст. Карацића, као и поједини интернетски извори<sup>11</sup>. У грађу су ушли они примери који су претрпели одређене измене у односу на већ забележене (било да су ти примери наведени као одреднице у фразеолошким речницима или изрази у осталим речницима, или пак као потврде значења у РЈАЗУ). Уочено је безмало две стотине оваквих примера. Природа и обим овога текста не допуштају да се сви иновирани фразеологизми и изрази наброје, а камоли опишу, стога ће бити представљени само они који су се учинили најрепрезентативнијим. Трансформација, односно модификација фразеологизама, као део процеса својеврсног иновирања језика, посматрана је са становишта стилске функције и употребе у разматраним драмским бајкама. Предмет овог рада, дакле, није типологија трансформације фразеологизама као таква него испитивање књижевно-стилске функције те трансформације у конкретном делу. За потребе рада уочени су и разматрани следећи поступци трансформације: супституција и перифраза, додатна детерминација главне речи у фразему, редукција фразе, стварање нових изразица и неочекиваних поређења, али и демета-

форизација, односно употреба фразеологизама у дословном значењу.

Супституција је један од најчешћих поступака трансформације фразеологизама приликом које се једна реч замењује другом речју или групом речи, а да се значење притом не мења, осим што израз добија на експресивности. Поповић врло често у речницима забележену реч замењује другом којом се не означава нужно већи интензитет, али која носи у себи одређену модификацију основног значења, чиме се постиже ефекат изразитијег истицања првобитног значења. Тако, на пример, ловац у *Црвенкаји* каже: „ноге ми се скочањиле” (Ц, 22)<sup>12</sup> уместо очекиваног *охладиле* (Matešić 1982, под *нога*). Тиме се, у суштини, психосоматски феномен „охладити се од страха” повезује са физичком манифестацијом да се од превелике хладноће ноге скочање, односно ‘укоче од студени’ (РМС, под *скочањили*). Маћехин брат Токи-воки све ради за своју сестру па тако каже: „вучем на њену страну” (С, 48), уместо да вуче на *своју* (Matešić 1982, под *страна*). Када му се учини да је ловац претерао у својим захтевима, те да је почео да негодује, Токи-воки му замера: „заринглао си се превише” (С, 53) јер је овај, очито, *иао у вајру* (РСАНУ, изр. под *вајра*<sup>1</sup>), односно загрејао се и врућ је као рингла. Истим поводом употребљена је и фраза „сними мало температуру” (С, 53) односно *охлади* (‘учинити хладним, равнодушним, стишавајући нечији занос, страсти, узбуђење, смирити’ – РСАНУ, под *охладити* 3. а.), где је овај глагол супститу-

<sup>11</sup> Ови извори, попут сајта „Лезикословац”, коришћени су ради провере значења појединих фразеологизама, те утврђивања њиховог постојања и ван одабраног корпуса.

<sup>12</sup> Приликом цитирања или парафразирања делова из драмских бајки Александра Поповића у загради је дато почетно слово бајке и број стране.

исан адекватном перифрастичном конструкцијом. Да перифраза<sup>13</sup> може бити ефектна види се и онда кад ловац изражава своју сумњу да ће заиста добити награду, плашећи се да ће његови налогодавци „бити сумњичави и тврди кад дође до исплате” (С, 59), односно да ће бити *шврџ(и) на њари – врло штедљив(и), шкрп(и)* (Matešić 1982, под *њара*<sup>2</sup>). Супституција се уочава у Поповићевом коришћењу облика компаратива, односно суперлатива уместо уобичајеног позитива. Тако Црвенкапина другарица Иванка није само *љуља као клада* (Matešić 1982, под *клада*), она је „глупља и од најглупље неотесане<sup>14</sup> букве цепанице” (Ц, 12), а уз то се њени недостаци још више истичу, јер не само што није добро дете из добре куће него је и „горе дете из боље породице” (Ц, 13). И када говори о осећањима, Поповић води рачуна о нијансама, чиме такође постиже одређени комични ефекат. Осећања су у Поповићевим бајкама пренаглашена, па се од среће не плаче већ Снежанина маћеха „грца од среће”<sup>15</sup> (С, 59). Врло успео комичан ефекат постиже се и спајањем различитих животних искустава, па ађутант у *Пейлеуљи* каже да се ујутру нема где „дрмнути ратлук на чачкалици” (П, 150).<sup>16</sup> Тако се успоставља асоцијативна веза између ратлука на чачкалици који је био уобичајени део ритуала испијања кафе у кафани или посластичарници и испијања жестоког пића на брзину, с ногу.

Додатна детерминација речи која је носилац значења у фразему још је један поступак којем Поповић прибегава ради истицања значења. Тако је Иванка глупа као „црна ноћ” (Ц, 12), Токи-воки за подмићивање користи „видан мали знак пажње” (С, 51),<sup>17</sup> Снежану ће прогутати „најдубљи црни мрак” (С, 54; 65; 66). Поповић показује да није свеједно ни да ли ћете у животу подизати ишта теже од кашике или „сребр-

не кашичице за шлаг” (П, 101) – јасно је да је ово друго много елегантније и лагодније, чега се као животног концепта Пепељуга ужасава, сањарећи притом о принцу којег рођени отац пореди са „куваном пилећом ногом” (П, 126), као да није довољно да буде ’крут и неприлагођен’ (РСАНУ, изр. под *ноћа*) већ је и слабашан и бледуњав (на шта неминовно асоцира кувана пилећа ногица).

Редукција фразе такође утиче на промену њеног значења, док редуковани део чува своја обележја (Мршевић-Радовић 1987: 60), али се свакако појачава експресивност израза. Поповић понекад скраћује постојеће изразе, зарад интензификације. У његовим драмским бајкама наилази се на фразем који се употребљава у ироничном смислу: „Идем, идем! Све трчим...” (Ц, 29), где се изостављањем уобичајеног *ља за љињем* наглашава иронично значење. Пепељугина зла полусестра њене приче користи на балу као своје, а да би се истакло да то што ради није у реду употребљен је део израза *љроџаваљи шљосове – вараљи/лаљаљи служељи се шљиковима* (Matešić 1982, под *шљос*): „испричај, нека она после то прода на дворском балу као своје” (П, 105). Део фразеологизма *љромашиљи за коњски нокаљи* – ирон. *љревише љромашиљи љџе је љребало биљи љрељизан* (Matešić 1982, под *нокаљи*) употребљен је као мерна јединица која

<sup>13</sup> В. Мршевић-Радовић 1987: 44.

<sup>14</sup> Овде је можда реч о „контаминацији” два, по смислу блиска, фразеологизма: *биљи љуљ као клада* и *биљи неотесан* (неуљудан, нецивилизован).

<sup>15</sup> Комичну несразмеру између осећања и понашања уочава и М. Миоциновић у драмама за одрасле (1987: 28).

<sup>16</sup> За глагол *џрмнуљи* ни у једном од консултованих речника није забележено значење *љољиљи на брзину, с ногу* које сугерише познавање културе и језичко искуство. О томе в. Biljetina 2020: 3.

<sup>17</sup> Овде се комични ефекат додатно истиче употребом оксиморона.



значи управо превише нечега, појачана другом, по свој прилици измишљеном „мерном јединицом”, која је још већа: „за коњски нокат и магареће уво, па ће госпођици Пепини цела нога без пете стати у ципелицу...” (П, 159).<sup>18</sup>

Стварање нових израза, сличних постојећим фразеологизмима,<sup>19</sup> за потребе својих текстова, односно осликавање својих јунака, још је једна од одлика Поповићевог књижевнојезичког израза. Тако, на пример, фразу *шишај да те не ошиша* („Десно нека шиша да те не ошиша” – Ц, 23) повезује користећи исту основу глагола, односно перфективни и имперфективни облик глагола *шишајти* (чиме настаје својеврсна „бурлескна алитерација” коју Мирјана Миочиновић истиче и као одлику језика драме за одрасле – 1987: 29), и њихова експресивна значења: 1) ошишати експр. ’отимајући, плачкајући оставити без новца, материјалних добара, огулити, опељешити, опљачкати (некога)’ – РСАНУ, под *ошишајти* I. 1. в. експр.; 2) ’шишати – у наше доба говори се у значењу право и брзо ићи’ – РЈАЗУ, под *шишајти* b. у пренесеном смислу с.); ’јурити бесомучном брзином, пројурити, не обазирати се на друге (ни на кога), претицати’ (Ђирковић 2016). Да је ефектна веза успостављена на нивоу звучања (чини се и само због њега), потврђује чињеница да у тој реплици, која се завршава леонијском римом: „Шта то миче кроз шибљиче” (Ц, 23), вук из *Црвенкаје* говори у стиховима, те да је било важно наћи риму и уклопити је са жељеним значењем. На овај начин Поповић ефектно „из језичког материјала производи смех” (Миочиновић 1987: 27). Спајањем два фразема настала је особена сентенциозна изјава Снежанине маћехе: „изговор који пара вреди док не избледи” (С, 59) – парафразирајући значење речи *изговор* из *Речника* САНУ, ’оно што неко наводи као оправ-

дање, не откривајући праве разлоге’, има велику вредност док не ослаби (РСАНУ, под *изговор* 3).

Поређење је једна од најједноставнијих, Александру Поповићу чини се омиљенијих, стилских фигура. Оно се заснива на поређењу једног елемента другим, на основу бар једне заједничке особине, при чему је та заједничка особина најважнији елемент од којег зависи да ли је поређење складно, односно да ли је успело (Роровић 2007: 551). Управо тај средишњи елемент поређења представља извор иновације у Поповићевим текстовима. Тако Црвенкапина мама кори њену другарицу Иванку да ће остати „за сва времена без знања, а то је исто као да колица остану без точкића” (Ц, 12) – дакле нефункционална и бескорисна. Ако пођемо од фразема *нису кому сви шочкови на мјесту* (Matešić 1982, под *шочак*), са значењем ’не бити нормалан, бити будаласт/шашав/луд’, онда се значење Поповићевог поређења може проширити на то да онај ко остане без образовања бива не само нефункционалан већ и ментално оштећен, у најбољем случају неозбиљан. Снежанина маћеха није *љуша као рис* (Matešić 1982, под *љуш*), али јесте „бесна [...] као побеснела мачка” (С, 61). Придеви *бесан*, односно *йобеснео* интензивнијег су значења од придева *љуш* (’врло љут, разјарен’ – РСАНУ, под *бесан* 2.а.), који би се у овом контексту могао посматрати као неутралан. Осим тога, ако се у виду има узраст рецепијената<sup>20</sup>, значење синтагме „побеснела мачка” свакако им је ближе од значења појма *рис*. Не би ли намамила Снежану да јој отвори, маћеха се жали на жеђ: „Уста су ми сува као

<sup>18</sup> Ово би могао бити и рефлекс комичних мера које се користе у дечјој игри *Царе, царе, колико је саши*.

<sup>19</sup> О овој врсти контаминације фразеологизама в. Петровић 1982: 104.

<sup>20</sup> В. „Читалачки афинитети у разним фазама дјетињства” (Vuković 1996: 37–51).

цера кора” (С, 71), додатно истичући: „Грло ме пече као да сам прогутала аспирина без воде” (С, 71). Ова градација полази од нечега ван дечјег искуства, будући да је за њено разумевање потребно знати да је цер дрво изразито храпаве, испуцале коре,<sup>21</sup> и наставља се нечим блиским потенцијалном дечјем искуству – гутањем лека без воде – чиме се доживљај тог осећаја интензивира.

Још једно поређење важно је истаћи, будући да је потпуно у складу са Поповићевим књижевнојезичким изразом. У *Пејелуји*, грофица Крофница, плешући са царем, каже: „као да сте целог живота само паркет жицом стругали” (П, 127). Овде се уочава Поповићево познавање занатске терминологије и уопште заната,<sup>22</sup> карактеристично и истакнуто када је реч о његовим драмским делима за одрасле.<sup>23</sup>

Како у својим драмама промовише окретање природи, здрав начин живота, традиционалне вредности и повратак на село, неретко у поређењима користи елементе који су у складу са тим: „он има у новинама три ступца као три каиша *ужичке* сланине (*курзив* М. З.)” (Ц, 13) – сличност новинског ступца и каиша је јасна, али иновативно је просторно локализовање каиша сланине у Ужице. Просторна локализација с навођењем конкретних топонима једна је од основних разлика између усмених бајки (које су предлошци Поповићевих драмских бајки), које карактерише апстрактност и уопштеност простора и времена, и ауторске бајке, која се често везује за конкретне локалитете и историјске периоде (в. Пешикан-Љуштановић 2009в: 9–28). Увођењем атрибуције Поповић недвосмислено конкретизује простор дешавања *Снежане* и *седам љајуљака*, што је једна од основних разлика између усмене и ауторске бајке (в. Пешикан-Љуштановић 2007). Здравље се про-

мовише и спајањем два аутономна фразема – „да га лупиш по једном образу, други би му пукао!... Што се каже: пуца од здравља!” (С, 81). У првом примеру веза је, због глагола пуцати, успостављена између два фразема различита по смислу. Први означава гојазну особу пуначких образа, па тако, на пример, и код Сремца у *Пој Бири* и *Јој Сјири* стоји: „Краву је музла Жужа слушкиња, здрава једна дунда једрих образа, што кажу: *да удариш јо једном, јрснуо би онај друји!*” (Сремац 2011: 50, *курзив* М. З.). Други, *јуцаши од здравља*, значи ’бити веома здрав, бити одлична здравља’ (Matešić 1982, под *здравље*). Тиме је на изванредан начин извршена и деметафоризација<sup>24</sup> потоњег израза.

Деметафоризација, као особина дечјег мишљења, види се и у својеврсном декомпоновању пословице ’кад мачка код куће није, онда се миши веселе’ (РСАНУ, под *миш* НПосл.): „могу да играм коло као што играју мишеви кад у кући нема мачке” (вук, Ц, 23). Увођење поредбеног везника и употреба презенте сведоче да се пренесено значење пословице да без главе породице не постоји ред у кући, односно да без чврсте социјалне хијерархије у заједници влада неред замењује буквалном сликом мишева

<sup>21</sup> Штавише, чешће је поређење „груб као цера кора”, или иронично: „нежан као цера кора”, док се као уобичајено поређење за сувоћу обично користи *сува дреновина*.

<sup>22</sup> Паркет се могао репарирати тако што се оштећени површински слој стругао жицом причвршћеном за стопала.

<sup>23</sup> Детаљан преглед заната и припадајуће терминологије в. у Миочиновић 1987: 23–24.

<sup>24</sup> Деметафоризација је једна од битних одлика дечјег размишљања будући да они мисле о стварима и појавама из материјалног света (Čukovski 1986: 70).

Дијалог у којем се набраја шта све може да убије (дугмад, ципеле, досада...) један је од најефектнијих у овој драми, са врло успелом игром речима у чијој основи је деметафоризација, карактеристична и за Поповићеве текстове намењене одраслима (Тодорић 2012: 177–194).

који кроз кућу играју коло. Такође, питање смрти у *Снежани и седам њајшуљака* решава се на сличан начин – њу би могла да убије досада или промаја<sup>25</sup> (С, 52), али је на крају ипак убија ружноћа (С, 75; 77; 78; 79).

Постоје у тексту, међутим, и они изрази за које се не може с поузданошћу тврдити да ће деци бити јасни. За два се може рећи да имају извесну еротску конотацију – „блузе на њима пуцају, тако су лепе и здраве” (С, 81) и „ја ћу увенути као што вене дуња у фиоци” (П, 113). У првом је реч о затегнутим блузама на једрим девојкама, док је у другој реч о парафрази стихова: „Иструли ми дуња у фиоци / мој је драги код Драже у војсци”,<sup>26</sup> чиме се алудира на немогућност љубавног сусрета због војне службе момака, док у бајци маркиза Лиза (слика која оживљава и испуњава Пепељугину жељу) пати јер желе да је удају за старог и ружног човека. Извесна сексуална алузија постоји и у Иванкиној реплици: „Откуд сам му дала?... Нисам му дала! [...] Узео би и мене,<sup>27</sup> да ја нисам урадила свакојакe фискултуре” (Ц, 33) – која је блиска Бетелхајмовом (Bruno Bettelheim) тумачењу *Црвенкаје* (1979: 187–188). Оваква се алузи-

ја наслућује и у ловчевом опредељењу да лови аутограме филмских тигрица и позоришних лавица (С, 54) – великих мачака (*мачка* – ’згодна атрактивна жена’ – Герзић 2012), док простор његовог лова – џунгла на асфалту (С, 54) – упућује на Хјустонов (John Huston) филм ноар из 1950 (*The Asphalt Jungle*), који свакако не припада филмографији за децу.<sup>28</sup>

Израз „нечитка ко министарски потпис” (С, 47) иначица је уобичајеног *нечитки* као *лекарски њошћис*, али се у потпуности уклапа у Поповићево разбајчење и поступак осавремењавања и актуелизације (Млађеновић 2005: 97), у наведеном примеру у виду увођења свакодневне политичке ситуације, где министри само потписују различита акта и законе. Овде припадају и изрази *наше је царство њред ликвидацијом* (П, 139) и *њасћи њод њринудну уђраву* (Исто).

\* \* \*

Фразеологија се посматра као „један од најважнијих извора за реконструкцију језичке слике света” (Мршевић-Радовић 2008: V). Александар Поповић обликовао је свет својих драма

<sup>25</sup> Интересантно је да уобичајени и распрострањени фразеологизам „убиће (те) промаја” није забележен ни у једном од консултованих речника, иако је несумњиво у употреби, о чему сведочи и низ података на интернету. Кад се у Google претраживач укуцају речи „промаја” и „Срби” добије се преко 30.000 резултата о томе зашто се Срби (не) плаше промаје.

<sup>26</sup> <<https://www.youtube.com/watch?v=x7iGQwvG8NY>>

Увенуће/труљење воћа, јабука или дуња, јавља се као мотив и у старијој усменој лирици, на пример, у Вуковој збирци: „Ој Французу, царе силовити! / „Пуштај момке, осташе девојке; / „Потрунуше гуње и јабуке, / „И кошуље златом навезене” (СНП I: бр. 347). Овде је јасна даровна, свадбена функција овог воћа, а недвосмислено је засведочена и улога дуње и јабуке као љубавног дара и еротског симбола (девојачка недра у словенској антитези миришу „или дуњом, ил’ неранцом”).

<sup>27</sup> Ова нас реченица (најпре ’дати коме’ – *вулі. њрискити* на сексуални однос (о жени), *јодати се* – РСАНУ, под *дати* I. 1. г., а затим ’узети кога’ – ’обавити сексуални чин’ – према гл. *имаћи* 4. г., РСАНУ) упућује на ПEROОВУ верзију бајке у којој Црвенкапа без поговора леже без одеће поред вука који, како каже, има велике руке да је боље загрли, што, према Бетелхајму, ништа не препушта машти, а од Црвенкапе чини посрнулу девојку (1979: 187–188). Да ли су и у којој мери Поповићу биле познате ране верзије ове бајке, није познато.

<sup>28</sup> У наведеним примерима, као и у драмама за одрасле, од јасног говорног знака Поповић прави вишеслојан текстуални знак (Бабић 1988: 34), чије тумачење подлеже и субјективном и колективном искуству истовремено – „Сваки исказ ’вуче’ за собом мноштво референцијалних поља из различитих сфера личног и колективног искуства”, са означавања је прешао на сугерисање (Исто: 62–64).

црпећи грађу и принципе из народског духа,<sup>29</sup> при чему се свет народног креће „од различитих облика усмене књижевности, преко обичаја, веровања и предања, до новокомпонованог, шлагерског кич-менталитета” (Бабић 1988: 27).

Ако се посматра начин на који је Поповић иновирао фразеологизме и устаљене фразе употребљене у текстовима својих драмских бајки, види се да је све прекомерно, хиперболисано, пренаглашено, што је у складу са експресивношћу уоченом и у језику његових драмских текстова за одраслу публику, али, унеколико неочекивано, и са сликом света која у тим текстовима доминира. Врло је важна чињеница да је преобликовањем фразеологизама и устаљених фраза успео и да их учини ближим примарним рецепијентима – деци, посежући за елементима из дечје свакодневице, а да притом, што је још и важније, свој израз не ушећери и не патетизује, него да остане веран себи и својој главној теми, а то је српско друштво друге половине XX века. Заједничка нит везује ове две Поповићеве стваралачке сфере – његово увиђање и истицање људске потребе за задовољењем основних нагонских потреба (оно што Љиљана Пешикан-Љуштановић истиче девизом из *Чарлаје од сто њећли*: „У се, на се и пода се” – 2017: 19) и, истовремено, згражавање над тим. Иако тај слој текста до деце не допире, свакако га уочавају одрасли читаоци и гледаоци (који су у пратњи деце) и он, као и овом приликом, отвара многе могућности тумачења. Захваљујући вишеслојности трансформисаних израза (било по структури било по употреби у датом контексту), Поповић је успео да од својих драмских бајки, као што је приметио Петар Волк, направи забаву за целу породицу (Volk 2002).

<sup>29</sup> В. о томе: Селенић (1977: LXII–LXV), Бабић (1988: 27–36), Пешикан-Љуштановић (2009а).

## ИЗВОРИ

- РЈАЗУ: *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika, I–XXIII*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1880–1976.
- Рјечник: Српски рјечник иштумачен њемачкијем и латинскијем ријечима*. Скупио га и на свијет издао Вук Стеф. Карацић. У Бечу: У штампарији јерменскога наместира. 1852. Београд: Нолит, 1977.
- РМС: *Речник српскохрватској књижевној језика, I–VI*. Нови Сад – Загреб: Матица српска – Матица хрватска, 1967–1976.
- РМСа: *Речник српској језика*. Нови Сад: Матица српска, 2007.
- РСАНУ: *Речник српскохрватској књижевној и народној језика, I–XXI*. Београд: Институт за српски језик САНУ. 1959–.
- СНП I: Вук Стеф. Карацић. *Српске народне њесме. Књига прва (1841)*. Сабрана дела Вука Карацића. Приредио Владан Недић. Београд: Просвета, 1975.
- Сремац, Стеван. Поп Ђира и поп Спира. У: *Стеван Сремац*. Приредио Горан Максимовић. Антологијска едиција *Десет векова српске књижевности*, књ. 42. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2011.
- Popović, Aleksandar. *Tri svetlice s pozornice*. Илустрације: Milica Popović-Andrieux. Београд: Vuk Karadžić, 1986.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бабић, Душко. *Позориште ирационално. Студије о драми Александра Поповића*. Нови Сад: Матица српска, 1988.
- Вучетић, Јасмина. Фразеологија у драмама Душана Ковачевића. *Прилози проучавању језика*, 35. Нови Сад: Одсек за српски језик и лингвистику Филозофског факултета у Новом Саду (2004): 231–285.
- Дешић, Милорад. Критеријуми за одређивање фразеологизама у рјечницима савременог српскохрватског језика. *Лексикографија и лексикологија: зборник радова*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за српскохрватски језик САНУ, 1984, 53–67.
- Драгићевић, Рајна. *Лексикологија српској језика*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.

- Љуштановић, Јован. Живети међу крхотинама света. У: *Александар Појовић*. Приредио Јован Љуштановић. Антологијска едиција *Десет векова српске књижевности*, књ. 80. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2015, 7–24.
- Миладиновић, Јелена. *Фразеологизми у драмама Александра Појовића*. Завршни рад на мастер академским студијама српског језика и књижевности. Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, 2020. <[http://remaster.ff.uns.ac.rs/materijal/punirad/Master\\_rad\\_20200721\\_sjk\\_230068\\_2017.pdf](http://remaster.ff.uns.ac.rs/materijal/punirad/Master_rad_20200721_sjk_230068_2017.pdf)> 6. 2. 2022.
- Миочиновић, Мирјана. Предговор, у: Александар Поповић. *Избране драме*. Приредила Мирјана Миочиновић. Београд: Нолит, 1987, 5–29.
- Млађеновић, Миливоје. *Сценске бајке Александра Појовића*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2005.
- Мршевић-Радовић, Драгана. *Фразеолошке глатолошко-именичке синтаме у савременом српскохрватском језику*. Београд: Филолошки факултет Београдског универзитета, 1987.
- Мршевић-Радовић, Драгана. *Фразеологија и национална култура*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2008.
- Оташевић, Борђе. *Фразеолошки речник српског језика*. Лингвистичке едиције. Едиција „Мали речници”, књ. 3. Нови Сад: Прометеј, 2012.
- Петровић, Владислава. Неки типови трансформација фразеолошких израза у језику новина. *Зборник за филологију и лингвистику*, XXV/2 (1982): 103–111.
- Петровић, Владислава. *Новинска фразеологија*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1989.
- Петровић, Владислава. Употреба фразеологије у комедијама Јована Ст. Поповића. *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*, LXI/2 (1998): 103–111.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Усмена и ауторска бајка у настави. *Унајређивање наставе српског језика и књижевности*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2007: 36–58.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Кратке говорне форме у Нушићевој 'Госпођи министарки'. У: *Кад је била кнежева вечера?* Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2009а, 17–30.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Употреба сабље димскије – ресемантизација фолклорних форми у раним фарсама Александра Поповића, у: *Кад је била кнежева вечера?* Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2009б, 53–64.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Усмено у писаном*. Београд: Београдска књига, 2009в.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Динамично огледало културе – српска драма у другој половини 20. века. *Српска драмска књижевност данас. Српска књижевност за децу данас: окрутили смо*. Ур. Мирко Вуксановић. Нови Сад: Српска академија наука и уметности, Огранак, 2017, 13–29.
- Тодорић, Гордана. *Лугус и логотезис Александра Појовића*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2012.
- Ђирковић, Симо Ц. *Речник урбане свакодневице: кулисе изнад времена*. Београд: HERAedu, 2016.
- Ушћебрка, Бојана С. О фразеологији у приповеткама Мома Капора. *Детињство – Часопис о књижевности за децу*, XL/4 (2014): 41–51.
- Betelhajm, B. *Značenje bajki*. Preveo Branko Vučićević. Beograd, Jugoslavija – Prosveta, 1979.
- Biljetina, Jelena. *Doslovna i prenesena značenja glagola jedenja i pijenja u engleskom i srpskom jeziku: kognitivnolingvistička analiza*. Doktorska disertacija. Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, 2020. <[https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija161415341642330.pdf?controlNumber=\(BISIS\)117601&fileName=161415341642330.pdf&id=17534&source=NaRDuS&language=sr](https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija161415341642330.pdf?controlNumber=(BISIS)117601&fileName=161415341642330.pdf&id=17534&source=NaRDuS&language=sr)> 7. 2. 2022.
- Bugariski, Ranko. *Lingvistika o čoveku*. Beograd: Prosveta, 1983.
- Čukovski, Kornej. *Od druge do pete*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1986.
- Gerzić, Borivoj. *Rečnik srpskog žargona (i žargonu srodnih reči i izraza)*. Beograd: SA, 2012.
- Matešić, Josip. *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskog jezika*. Zagreb: IRO Školska knjiga, 1982.
- Menac, Antica. O strukturi frazeologizma. *Jezik – Časopis za kulturu hrvatskoga književnog jezika*, XVIII/1 (1970/71): 1–4.
- Menac, Antica. *Hrvatska frazeologija*. Zagreb: Knjigra, 2007.
- Popović, Tanja. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos art, 2007.

Volk, Petar. *Pisci nacionalnog teatra*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, 1995. *Projekat Rastko* <<https://www.rastko.rs/drama/pvolk-pisci/pvolk-pisci.html>> 8. 2. 2022.

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

#### КОНСУЛТОВАНИ САЈТОВИ

<<https://jezikoslovac.com/word/vl15>>

<<https://leksikon.thinking-garment.com>>

<[https://www.imdb.com/title/tt0042208/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0042208/?ref_=fn_al_tt_1)>

<<https://www.youtube.com/watch?v=x7iGQwvG8NY>>

Milena S. ZORIĆ

### TRANSFORMATION OF PHRASEOLOGISMS IN ALEKSANDAR POPOVIĆ'S DRAMATIC FAIRY TALES AND ITS STYLISTIC FUNCTION

#### Summary

Aleksandar Popović is one of our most important playwrights of the 20<sup>th</sup> century, whose extensive oeuvre also includes plays intended for children. In this paper,

we will consider his three dramatic fairy tales (*Snow White and the Seven Dwarfs*, *Cinderella*, and *Little Red Riding Hood*), i.e. certain linguistic specifics in them. So far, in the literature which analyses the language of these works, it is stated that it is specific, but it is not explained why this is so, and in addition, it is viewed in the same vein as the language of Popović's dramatic texts intended for adult audiences, where the sounding, as stated, takes precedence over meaning. By carefully reading the above-mentioned dramatic fairy tales, as well as in the previous research, we came to the conclusion that the case, when it comes to the use of language, could be somewhat different. We believe that the specific use of phraseology that Popović decomposes and re-creates for the needs of the plays gives a certain kind of dynamism to the language of these texts. Namely, phraseologisms are, by definition, established linguistic units that consist of at least two words and have a unique meaning, whereby neither the order of words nor the words themselves in them can be changed, but can be replaced by one word. The aim of this paper is to show what is Popović's attitude towards phraseologisms, in what way phraseologisms have been transformed, and what is the function of newly created phraseologisms and other phrases in the language of the above-mentioned dramatic fairy tales.

Keywords: dramatic fairy tales by Aleksandar Popović, phraseology, phraseologisms, transformation of phraseologisms

## БАЈКОВИТО И ДРАМСКО У БАЈЦИ О ЈАРЦУ САМУИЛА МАРШАКА

**САЖЕТАК:** Рад се бави разматрањем бајковитих и драмских елемената у позоришном комаду за децу *Бајка о јарцу*, познатог руског писца и драматурга Самуила Јаковљевича Маршака. Реч је о кратком поетском тексту, чији наслов већ на почетку сугерише атмосферу имагинарног и чудесног, а који је писан према одређеним бајковитим моделима и архетипској матрици представљања сукоба добра и зла. Присуство бајке и њених својстава, као и поједини рефлекси фолклорног наслеђа (народна веровања, успаванка, мит) показују да је усмена традиција значајан конститутиван сегмент руске драме за децу и, заправо, њен заједнички именитељ. Игра и поука, такође, додатно обогаћују целокупну драмску структуру и уметничко значење овог интригантног и динамичног комада.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** бајка, драма, поетика, фантастика, стил, мотиви

### Увод

Познатији и признатији као песник и један од родоначелника совјетске/руске литературе за децу и младе, Самуил Јаковљевич Маршак (Самуило Јаковлевич Маршак, 1887–1964) ипак није остварио крупну прекретницу у драмским поетикама и стваралачким иновацијама, будући да је, углавном, остао привржен традиционалном изразу и моралистичко-дидактичким тенденцијама исказаним у манифестном при-

логу *О великој књижевности за мале*,<sup>1</sup> у коме се бавио теоријским разматрањима и поетиком књижевности за децу. „Оснивач руске дечје литературе”, како га је Горки својевремено називао, писао је поезију за децу и одрасле, сценарија и књижевну критику, а бавио се и преводилаштвом са неколико језика. У сарадњи са поетесом Е. Васиљевном (Елизавета Ивановна Васильева-Дмитријева) објавио је бајковите драмске игре *Позориште за децу (Театр для детей)*, 1922). Из низа његових драмских комада издваја се *Бајка о јарцу* која је невеликог обима, али врло карактеристична и пријемчива по својој жанровској поливалентности.

У графичком и мелодичком смислу примећује се извесна строфичка неуједначеност (стих, двостих, катрен, сестина, октава, децима), као и стиховна хетерометрија (петерац, осмерац, деветерац, десетерац), што свакако не треба схватити као стваралачки недостатак већ пре као слободан однос према римама и ритму, односно покушај да се постигне већи степен динамичности и изражајне спонтаности. Такво начело слободе, уосталом, у великој мери ка-

\* mdjurickovic@yahoo.com

<sup>1</sup> С. Ј. Маршак. *Собрание сочинений*: В. 4 т. / Вступ. ст. А. Т. Твардовского; Ил. А. А. Шпакова. – М.: Правда, 1990.

раактерише и одређује скоро целокупан песнички Маршаков опус намењен деци и младима, у коме доминирају лудистички, пародички и хумористички елементи. Његова бајка у стиху, међутим, захтева кратку генезу ове необичне и ретке форме.

Наиме, један од зачетника бајке у стиху у руској и светској књижевности свакако је А. С. Пушкин (1799–1837), који је аутор следећих шест дела овог жанра: „Бајка о попу и његовом надничару Балди” (1830), „Бајка о медведима” (1830, недовршена), „Бајка о цару Салтану” (1831), „Бајка о рибару и рибици” (1833), „Бајка о мртој царевни” (1833) и „Бајка о златном петлићу” (1834).

Очигледно је да су Пушкинове поетске бајке за децу биле претходница и узор не само Маршаку већ и многим другим руским и светским писцима за децу. То донекле потврђује и ово Маршаково запажање:

Пушкинова бајка је прави наследник народне бајке. Док је Жуковски из народне бајковите поезије узимао тематску основу и необичне, фантастичне узоре, Пушкина је привлачила не само фабула и спољашња форма руске бајке, већ и реалистичка подлога, њена стварна и социјална садржина (према: Милинковић 2012: 108).

Говорећи о особеностима ауторске бајке, нарочито оне у стиху, Стана Смиљковић наглашава да је Пушкин у руској књижевности

своје бајке богатио мотивима присутним у фолклору, обликовао стихом и од тога стварао животну драму која до данашњег дана задржава пању деце и проучавалаца (1999: 33).

Зачетке бајке у стиху у нашој књижевности пак налазимо у делима Стевана Бешевића (1868

–1942), од којих се посебно издваја „Бајка о Змају Огњеноме”, а затим су ову форму неговали и успешно наставили Б. Ђопић (*Шумске бајке, Чаробна шума*), Д. Максимовић (*Златни лејшпир*), Љ. Ђокић (*Позоришне бајке*), М. Станисављевић (*Немушћи језик*), Б. Трифуновић (*Бајка о цару и њасширу*), Р. Ршумовић (*Усијавана лејшница*), И. Бојовић (*Мачак у чизмама*) и други.

### Елементи бајковитог и драмског

Идејно-тематско извориште и порекло ове драмске бајке почива у руској митологији и усменом предању, које је Маршак зналачки обрадио и обогатио другачијим садржајима. Али, са друге стране, овај мотив и прича припадају и светској усменој баштини, јер се ради о варијанти која је у незнатно измењеном облику позната и у другим народним бајкама (на пример, норвешка бајка „Три јарца Брусца”).<sup>2</sup> Непосредна и директна поука представља битно семантичко и стилско обележје ове драмске бајке, што је, иначе, и те како својствено послератним и традиционалним руским текстовима за децу и младе. Елементи бајковитог и драмског, односно поучног и игривог међусобно се прожимају и допуњују, чинећи на тај начин целокупну структуру знатно богатијом и сложенијом, а истовремено означавају афирмацију и осмишљавање нових семантичких образаца.

Кроз (не)уобичајене животне згодне двоје старих људи (деда и баба) који немају деце

<sup>2</sup> *Istočno od sunca, zapadno od mjeseca – Antologija norveške narodne bajke*. Izabrao i s norveškoga preveo Munib Delalić. Zagreb – Međugorje: Meander – Obzor, 2004.



(„штета што немамо сина”, Маршак 2020: 18)<sup>3</sup> представљена је прича о помоћи изнемоглим и усамљеним особама, а све то кроз песму, неизвесну драматургију и са познатим бајковитим елементима, односно улогом помоћника, у овом случају јарца, који се сукобљава са седам вукова и из тог дуела излази као победник. Однос јарца према изнемоглom деди и баби заснован је на несебичној солидарности, пажњи и разумевању, што резултира посебном анимистичком антропоморфизацијом и повратком вере у бољи живот. Јасна поларизација на добре и зле у Маршаковом комаду прегнантна је и уочљива, те као таква непосредно указује на артикулацију етичке и естетичке самосвести код људских и антропоморфизованих ликова.

На самом почетку, међутим, поставља се питање због чега је баш јарац, а не нека друга животиња, узет као лик и главни јунак. Разлог томе може се наћи у античким трагедијама и сатирским играма, у којима је јарац главни протагониста те отуда његова појава није случајан избор. Ваља подсетити, такође, да назив трагедија (грч. *τραγῳδία*) потиче од грчких речи *ἴπριος* (јарац) и *οἶδε* (песма). У старој Грчкој, чланови хора били су заогрунути јарећом кожом, што је асоцирало на митске пратиоце бога Диониса. Корелација са античким позориштем помаже савременом детету да упозна генезу и историјат овог мотива, а истовремено да направи дистинкцију између сатирске игре, трагедије и пародије. У слободној сценској интерпретацији за децу, наравно, лик јарца у овом примеру има другачију улогу и значење, са нескривеним елементима етике и поуке истовремено. Временски и просторно недетерминисан, овај бајковити драмски комад има значајну улогу у обликовању и афирмацији етичке свести код младих читалаца, која има за циљ, пре свега, да

укаже на основне људске вредности и сталну потребу за њиховим неговањем и подстицањем.

Како запажа Љиљана Пешикан-Љуштановић,

у ауторској бајци јунаци могу бити животиње, који нису зачарани људи и неће се на крају бајке вратити у људски лик [...]. Ови нељудски јунаци најчешће представљају алегорију људских односа и тежњи, али могу бити и неалегоријско обликовање антропоморфизованог нељудског јунака (2009: 19).

Као и у многим народним бајкама, и у овом драмском тексту јунаци и ликови су безимени. Главни актери су људи (деда и баба) и животиње (јарац и седам вукова). Осим што се наводи да је деда *слаб*, *лењив* и *болестан*, а баба *стара* – других физичких описа и психолошких карактеристика готово и нема. Такође, изостала је и конкретнија карактеризација анималних ликова, мада је јарац у кратком сукобу са вуковима приказан као храбар и неустрашив:

ЧЕТВРТИ ВУК: Баш је јак овај јарац!

ПЕТИ ВУК: Тврд као рогати магарац!

ШЕСТИ ВУК: Мени је ухо пробио!

СЕДМИ ВУК: Трбух ми је мало распорио!

(Маршак у: *Шарени букети*, 2020: 24<sup>4</sup>).

Број седам, такође, представља један од четстих конститутивних чинилаца сваке бајковите структуре, па тако и Маршакове. Седмица је једнички симбол за многе религије, иако има различита значења (у хиндуизму – срећа, у исламу – блаженство), док се у Библији везује

<sup>3</sup> С. Маршак. Бајка о јарцу. У: Милутин Ђуричковић и Владимир Бабошин: *Шарени букети. Руска драма за децу и младе*. Београд – Санкт Петербург: Алма – Свежи зглед, 2020.

<sup>4</sup> Цитати из Маршакове *Бајке о јарцу* у даљем тексту биће означени само бројем стране у заградаи.

за седмодневно стварање света. У бајкама, међутим, бројеви три и седам врло су карактеристични и отуда није случајно што Маршак посеже за употребом броја седам, уводећи њиме галерију анималних ликова (седам вукова).

Овај драмски комад обилује кратким и ефектним дијалозима, односно репликама, а казивање је остварено у првом и трећем лицу. Дедино и бабино стоичко покоривање судбини прати паралелна драмска и бајковита неизвесност, која постепено прониче у смисао моралног живљења и оптимизма, упркос животним недаћама и искушењима сваке врсте. Иако социјално стање деде и бабе није конкретизовано ни јасно назначено, оно се кроз контекст и топос дешавања радње (*Колиба*) ипак може донекле наслутити. У дијалогу они откривају да су стари и болесни, али то не значи да се ради о недостатку виталности или трагичном осећању живота. Напротив. То није у духу поетике књижевности за децу, а истовремено њихова обзнана није резултат песимизма нити продукт промашених жудњи. Дакле, дедина и бабина кратка исповест углавном је лична, без осећања безвредности и препуштања судбини, а њихову спознају пролазности сасвим неочекивано прекида јарац, који им приступа са искреним поверењем и отвореношћу:

ЈАРАЦ (*појави се на праћу*):  
Слушај, баба, слушај, деда.  
Спремићу вам ја обеда.  
Вама би шчи сада сео,  
Каквог ни цар није јео.  
Где је купус, где катао?  
(*Штавља кошао у пећ*) (19).

На тај начин, тегобан и неизвештан живот двоје старих људи на селу одједном постаје

идиличан и бајковит, односно поприма нове облике елана, смислености и задовољства. У тој узајамној повезаности јунака и помоћника релативизују се границе стварног и имагинарног, па је на крају читаоцима остављена могућност да интерактивно суделују у креирању радње и сами домишљају њен коначан исход. Маршаков драмски и бајковити исечак из живота као да носи обресе веровања да се добро добрим враћа и да на крају свако добије оно што заслужије (деда и баба су награђени, а седам вукова је растерано и кажњено). Хоризонт очекивања је тако испуњен, док су се реалистичка својства лирског казивања помешала са фантастиком, која се бави људским стрепњама и страховима, али који ипак доносе неку врсту наде у коначно избављење. Својства бајковитости и имагинације прихватају се, дакле, као нешто сасвим нормално и уобичајено, те као таква допуњују и обогаћују свакодневни свет стварности.

Драмски комад је подељен на два кратка чина. У првом, дијалог се одвија искључиво између деде и бабе, а потом између њих и јарца. У другом, обимом такође невеликом чину, дијалошку говорну ситуацију појачавају и обогаћују седам вукова, чиме се подстичу драмски сукоби и конфликти, а истовремено откривају и њихови етички и психолошки карактери („И бежимо од овог јарца”, 27). Усмеравајући пажњу на алокуциону ситуацију, дијалози вукова доносе различите погледе и ставове, а нарочито поједини искази којима се усложњава укупан утисак на саговорника:

ШЕСТИ ВУК: Вуци, вуци, ја се бојим! (25).

Оваквим говорним чином постижу се различита дејства на саговорнике и њихово окружење, при чему се комуникативна активност

првенствено своди на елиптично изражавање и могућност навођења неке друге радње:

ДРУГИ ВУК: Ја ћу радо побећи... (26).

Референцијални оквир питања и одговора, односно кратких дијалога и монолога у другом чину употпуњују кратке дидаскалије (*Бежи; Бацају се на првој вука; Трици за првим вуком*), које су у функцији изражавања различитих мишљења, дилема и недоумица:

ПРВИ ВУК: Опраштајте, ако је тако.  
Бити вођа није лако (26).

Као тип драмског говора, дидаскалије су кратке и ефектне, али су свакако у функцији давања додатних упутстава читаоцима/гледаоцима. Наиме, оне пружају одређене информације о појединим радњама, догађајима или описима који значајно утичу на целокупан драмски ток или на психолошку и физичку карактеризацију ликова. Будући да је развој догађаја укратко приказан, смањена је употреба дидаскалија које првенствено имају циљ да: 1. додатно мотивишу дијалог; 2. дају потпуније информације о амбијенту збивања; 3. допринесу опису појединих поступака главних јунака.

Декор је, такође, као интегрални део дидаскалија, у служби конкретизовања и натуралистичког описивања стања и атмосфере у просторима збивања, а то су колиба и шума.

Сукоби супротних начела (не)очекивано су избили на површину у репликама првог, другог и трећег вука, што је изазвало већи степен драмске напетости и психолошке неизвесности у крајњем исходу. Са друге стране, услед страха и панике, дијалози вукова постепено се претварају у полемику, након чега долази до ко-

начног решења и расплета (победа јарца над вуковима). Иако страх није иманентан вуку и његовој неустрашивој природи, он је овде дат у иронично-пародичном контексту и у циљу означавања одређених карактерних особина (страх, невера, кукавичлук).

Обилујући (не)скривеним педагошким, естетским и етичким вредностима, *Бајка о јарцу* обрађује парадигматичан мотив о помоћи животиње људима и то са архетипским сликама компатибилним са истом и/или сличном тематиком усмене бајке. Овај детаљ, дакле, био је довољно инспиративан и делотворан да Маршак створи не толико разуђену колико интригантну и слојевиту поетско-драмску структуру са фолклорном матрицом као поетичком доминантом, која усмерава и одређује основну радњу и њене узрочно-последичне токове. Са традиционалним конструкционим моделом и линеарним развојем радње по Аристотеловим принципима (од почетка до краја), догађаји су каузално конституисани сходно законима вероватноће и нужности. Другим речима, свака нова сцена најављује и донекле објашњава следећу, што никако не утиче на драматуршку окосницу неизвесности и узбудљивости. Поигравање жанровско-типолошким облицима и драмским конвенцијама, уосталом, чини битну стилско-поетичку одредницу руске драме за децу и младе, која је у послератном периоду, па све до данас, претрпела многоструке утицаје и стваралачке преображаје.

Говорећи о преобликовању модела бајке у драмској књижевности за децу, Миливоје Млађеновић истиче:

Драма настала на основу модела бајке, са свим одликама драмске структуре (поделом на сцене, чинове, дијалозима, јасном радњом, изни-

јансираним карактерима итд.) тематизује свакодневни, историјски или митски миље, с актуелизацијом као тенденцијом, не одриче се ни педагошког, васпитног деловања на публику. Ипак, њена највећа вредност јесте игра и комуникација која се рађа из игре као основе драмског, и то игра у комбинацији са чаролијом, фантастиком, која подстиче радњу, стварање нових драмских ситуација и саиграчко учествовање и асоцирање. Бајка у основи има особине контактне комуникације, што је и у основи драмске структуре (2009: 104).

Упркос својој сажетости и језгровитости, *Бајка о јарцу* поседује све кључне драмске елементе:

1. *експозицију* (живот деде и бабе на селу),
2. *зайлеш* (појава и одлазак јарца у шуму),
3. *кулминацију* (сукоб јарца и седам вукова),
4. *йерийешцију* (победа јарца над вуковима),
5. *расилеш* (дедина и бабина песма).

Врло једноставан и комуникативан у драмском смислу, овај комад је дубоко укореван у бајколику структуру и проширује властити семантички хоризонт настао транспоновањем одређених митских и архетипских образаца (старост, самоћа). Дозу чудесности појачава активација ониричких представа и преплитање сна и стварности, али тиме се не губи потпун осећај сигурности у рационалној перцепцији окружења:

ДЕДА: Је ли то сан?

БАБА: Баш није сан (19).

Све до изненадне појаве јарца, као помоћника и избавитеља, заједнички живот деде и бабе приказан је као свакидашњи и „у узјамном деловању и коегзистенцији” (Бахтин 2000: 32),

што на први поглед делује реалистички уверљиво и прихватљиво (*Колиба*). Међутим, тек након тога елементи бајковитости и имагинације почињу да се манифестују, конституишући тако сасвим другачију слику од оне уобичајене и постојеће:

ЈАРАЦ (*погледа кроз прозор*):

Здраво, баба, здраво, деда!

Спремићу вам ја обеда (19).

Ово нарушавање миметичке илузије уводи младог читаоца/гледаоца из једног у други свет, односно из реалног у чудесни, при чему се успоставља другачији поредак и пројекција света. Одступање од законитости стварности у складу је са поетичким и стилским обележјима бајке, која имплицирају непознате хронотопске категорије и функционишу као јединствен симболички систем. Корелацију архајске културе са савременом потврђују митске представе везане за персонификацију животиња (јарац и седам вукова), чија обличја у словенској митологији и народним веровањима имају посебна значења. Манифестација ирационалног света је не само бајковита и чудесна већ и динамична и слојевита, нарочито ако се има у виду да деца воле фантастичне садржаје и оне у којима су животиње главни ликови. *Бајка о јарцу* у својој драмској структури истовремено сажима елементе чудесног, фантастичног и поетског, што на илустративан начин потврђује и запажање Нова Вуковића:

Као што се битније не може одвојити од чудесног, фантастично у књижевности за дјецу не може се лако одвојити ни од поетског (1996: 64).

Бајковито и драмско два су коегзистентна и међусобно повезана феномена у овом жанров-

ски хибридном тексту, што га чини необичним и парадигматичним за рецепцијско доживљавање, вредновање и сазнавање. Као и у другим бајкама, и у Маршаковом драмолету просторно-временски континуум поседује типске семантичке и структурне одлике, које поред своје хронотопоцентричности подразумевају одвијање два напоредна тока: реалности (деда и баба) и фантастике (јарац и седам вукова).

Ова динамична интеракција остварује се на симболичан начин, кроз материјалне објекте (колиба, шума) и кроз одређене временске релације (дан, вече, две недеље). Топоси колибе и шуме представљају реалан и аутентичан простор у коме се одвија уобичајен живот двоје старих људи, нарушен изненадном појавом јарца (први чин), што се поима као другачији систем просторно-временских односа, нови распоред актера и узрочно-последична догађајност. Поетско казивање у трећем лицу (са честим римама) поседује елементе фолклорне бајке, а то су, пре свега: метаморфоза главног јунака (јарац – младић); утицај анимизма и митологије; прожимање реалног и фантастичког; успешан подвиг јунака; победа добра над злом; срећан завршетак.

Као носилац радње и добротвор, јарац успешно савладава све препреке и искушења, тријумфално окончавајући започету мисију. Он тако постаје идеализован јунак, у чије успехе и постигнућа деда и баба гледају са дивљењем а неретко и неверицом:

А каква је паметница био.

Дрва нам је насекао.

[...]

По воду он је ишао.

И кашу нам је кувао (27).

[...]

Све је вукове победио (29).

Пошавши у шуму да оствари свој наум и обећање дато деди и баби, јарац се

ничему не чуди јер све што му се догађа, догађа се у једној димензији у којој су заједно и свет природног и овострани, земаљски свет (Милова новић 2002: 24).

За разлику од фолклорне бајке, у овом поетско-драмском комаду јарац нема ометаче ни помоћнике, већ сам решава ситуацију и сукоб успешно приводи крају упркос неправедној борби против седам вукова. Он, међутим, не добија заслужену награду, али зато вукови добијају заслужену казну (прогон, смрт). Награда се, заправо, огледа у олакшаном остатку живота двоје старих, а јарчев тријумф пропраћен је веселом игром и песмом (сонг). Песник се, дакле, на известан начин, бавио егзистенцијалним питањем, те смислом и суштином постојања, проблематизованим кроз животну свакодневицу и немоћ двоје старих људи. Појава јарца поима се као праслика религиозног и митолошког типа, иначе врло честог и својственог руској и уопште словенској традицији и усменом наслеђу. Као јунак, јарац је заштитник старих, нејаких и тај мотив Маршак је зналачки уобличио у поетско-драмску форму, задржавајући притом одређена обележја фолклорне бајке и мита. У том смислу,

митска димензија служи за успостављање везе са фолклором, али још више за продубљивање значења, односно симболизацију текста (Опачић 2011: 415).

Није тешко закључити да је јарац оличење доброте, племенитости и хуманости, али и одважности, одлучности и храбрости. Он је непоколебљив и неприкосновен у свакој акцији и

догађају у којем учествује, на овај или онај начин. Врло је активан и поседује све позитивне особине јунака из народне бајке. Мотивисан жељом да помогне деди и баби, он се не либи ничега и не плаши се животних искушења. Његова активност и предузимљивост типичне су за јунака из бајке а поступци оправдани настојањем да другима помогне у невољи. Према томе, може се рећи да је јарац успешно и доследно представљен драмски карактер а индивидуализација његовог лика с правом је заузела много више простора и пажње у односу на остале актере. Акционост и динамичност које јарац све време испољава сасвим су довољне за потпунију карактеризацију и уверљивост његовог драмског лика.

Јунак савладава све препреке, оне које му постављају волшебне или земаљске силе или противници из света оностраног или реалног. Описи природе су веома ретки, јер је акција главног јунака у првом плану. Лепоте природе су у другом плану, описује се само пејзаж у којем дела главни јунак. Спољашње ознаке света присутне су само онолико колико су у функцији радње (Милинковић 2012: 61).

Иако се превасходно односи на основне поетичке и стилске карактеристике фолклорне бајке, ово запажање и те како важи за Маршаков комад, будући да он поседује сличну тематику и епска обележја.

Као антропоморфно биће, јарац истовремено оличава и својеврсну метаморфозу јунака („БАБА: То није јарац, већ јунак млад”, 21), чији поступци додатно појачавају дозу чудесности и оправдавају свет фантастике. Описи догађаја нижу се хронолошки, кроз тзв. сукцесију просторно-временских чињеница и брзо решавање

настале акције (сукоб јарца са вуковима). Оваквим начином обликовања хронотопског континуума постигнуто је линеарно одвијање радње, без непотребних дигресија или сувишне ретардације. Време о којем се говори и које се описује употребом аориста („чуше”), крњег перфекта („донео”) и приповедачког презента („почиње”) карактеристично је, углавном, за бајковиту нарацију, али је, такође, у сагласју са синхронијом и унутрашњом композицијом дела. Будући да се ради о поетском тексту оствареном у драмској форми, елементи бајковитог и драмског су кохезиони и јављају се као средство моделовања чудесног и фантастичног. Међусобно супротстављање паралелних планова (младо – старо, тужно – весело, добро – зло) у функцији је симболичког и бајковитог контрастирања карактерних особина, чији се дидактичко-педагошки контекст сагледава управо у завршном чину (хепиенд), при чему свако добија оно што заслужује. Жанровско-типолошка флукуалност и маркирање конститутивних изражајних чинилаца ово дело чине не само сложеним и јединственим у идејно-тематском смислу, већ указују и на његову унутрашњу јединствену и композициону усклађеност. Конкретизацијом и величањем етичких врлина (солидарност, добротинство, предузимљивост, храброст), Маршак се умногоме приближио бајковеликим моделима, те отуда и сам наслов дела није случајно одабран. Таквим педагошким интенцијама указује се на морални чин и вишеструку спознају, односно потребу људског/хуманог деловања и активизма. Осим естетске, сазнајне, поучне и забавне, *Бајка о јарцу* поседује и изразиту социјалну функцију, присутну већ од самог увода и почетних сцена у којима се открива друштвени и животни статус деде и бабе, као главних људских протагониста.

Придржавајући се Проповог става

да можемо и сами да стварамо нове варијанте сижеа бајки, али под условом да сви сижеи морају одражавати основну схему бајке (према: Миловановић 2002: 26),

Маршак је своју бајколику варијанту вешто прилагодио поетици и структури драмске форме готово у сваком смислу. Успевајући да помири и усклади композиционе законитости помених жанрова, писац је уједно постигао и јединство радње, избегавајући притом улогу приповедача која је, упркос својој анахроности, и даље врло присутна у руској драми за децу и младе. Истовремено, транспозиција конститутивних чинилаца једне књижевне врсте у другу, односно и у трећу, захтева умешан стваралачки поступак који интегрише унутрашња структурна својства сваког од ових жанрова понаособ. Те промене нису само стилске, поетичке и формалне, колико се односе и на тзв. мутацију централног мотива и његово узајамно дејство са новим значењем и делотворном функцијом.

Рефлекси усменог наслеђа појављују се и у завршници првог чина, тачније у сцени када јарац након ручка успављује деду и бабу:

Буји-паји и бајушки-бај.  
(Преде и џева)  
Буји-паји, бају-бај.  
Песму ја вам испевам (21).

Присутни елементи успаванке, уз ономото-пеичне припеве и призоре ткања/предења осликавају етнографски миље и атмосферу древног руског домаћинства и патријархалне хармоничне задруге, а са друге стране сведоче о томе

колико је Маршак црпео грађу из народне традиције и културне баштине. Овде се, наравно, не ради о успављивању новорођенчади, већ се тај архаични обредни аспект користи како би се дочарала величина, улога и ангажовање главног јунака, као и целокупан његов душебрижнички однос према старим особама којима су сан и одмор и те како потребни. Истовремено, тиме се постиже нека врста заштите од урока, болести, злих демона и других појава које могу угрозити здравље и живот двоје усамљених и онемоћалих старца. У том смислу, успаванка коју јарац пева деди и баби има, пре свега, превентивну и магијску улогу, па се отуда појављују и поједине формуле („Буји-паји, бају-бај”). Инкорпорирање успаванке, народних веровања, мита и бајке у структуру овог поетско-драмског комада сведочи заправо о његовој сложености, жанровској хибридности и митолошком контексту, који носи разноврсна значења и идејне слојеве.

Игра и поука у овом комаду представљају значајне поетичке конституенте. Иако није видно наглашена нити у првом плану, игра се феноменолошки и каузално надовезује на песму с краја другог чина, која у драмској дисперзивности делује као сонг и завршница:

Убадао их је роговима,  
Газио их је копитама!  
Ми ћемо о јарцу стати  
И деци песму запевати.  
(Певају)... (19).

Као у скоро свим бајковитим садржајима, и овде је поука назначена на крају, откривајући поенту да добро увек побеђује зло. Савладавши и отеравши вукове, јарац је заправо стао у заштиту старих и усамљених људи, којима је по-

требна пажња и помоћ. Прелазак из примарног у секундарни свет, односно из реалног у фантастички не изазива никакво очуђење ни изненађење, већ настаје као сплет природних околности и врста аутоматске иницијације која умногосте утиче на крајњи исход радње.

### Закључак

Ова драмска бајка има очекиван и поучан завршетак, а његова поента сагледана је и у томе што, у складу са захтевима и моделима усмене бајке, људима не помажу само људи, већ помагачи могу бити и животиње. Наиме, невеселу и типизирану слику о старим и бездетним особама употпуњава јарац, на изванредан начин надокнађујући њихову судбину и тежак животни положај у осами (*Колиба*). Тиме се, дакле, афирмишу позитивне људске вредности (љубав, несебичност, племенитост), а посебно значење садржано је у персонификацији етичке свести, односно спознаји моралне истине: да након одређених препрека и савладавања тешкоћа, скромност и стрпљење пре или касније бивају награђени. У том смислу драмски текст *Бајка о јарцу* (у преводу Дајане Лазаревић) поседује донекле стандардну композицију бајке, са класичним уводом (први чин) и хронолошким развојем радње, која има повремених застоја и психолошких обрта (стрепња, страх, задовољство). Упркос доминацији примарних обележја синкретизма, стиховане нарације и изразите бајковитости, Маршаков поетско-драмски комад за децу, ипак, омогућава да се у извесној мери утврди његов основни жанровско-типолошки идентитет, не толико стабилан колико формално и композиционо флексибилан.

Глорификација добрих дела и поступака одраз је традиционалистичке и позитивистичке васпитно-образовне вредности, која је дуго била поетички доминантна и конститутивна у послератној совјетској/руској књижевности за децу. Међутим, елементи бајковитог и фантастичног, исказани стихом у драмској форми, показују инвентивност и особеност Маршаковог стваралачког поступка, који је у идејно-темаатском и жанровском смислу остварио извесне утицаје на поједине драмске писце за младе, као што су: Валериј Куклин (Валерий Куклин) – *Цин*; Михаил Љвовски (Михаил Григорьевич Љвовский) – *Плавокаја*; Наталија Голованова (Наталья Голованова) – *Чаробни шишић* и др.

За своје драмске игре Маршак често позајмљује из фолклорних модела наративну форму, садржај, уметнички поступак и стилски израз. Волшебна и чудесна преплићу се са обичним и свакодневним, у моделима поетизоване бајке која брижљиво чува идеолошки контекст свремених порука (Миљковић 2006: 412).

Маршак није редефинисао или изокренуо поетику ауторске бајке у стиху, али је, ипак, унапредио и обогатио овај необичан хибридни жанр. Вешто сједињавајући елементе драмског (сукоб, неизвесност, дијалог), лирског (игра, песма) и бајковитог (чудесно, победа добра над злом), Маршак показује да је писац од искуства који хибридизацијом поменутих жанрова синтетизује интерактивну и поливалентну уметничку структуру, и те како погодну за сценско извођење. Песниково осавремењавање и модификација назначених бајковитих мотива и митских представа постигнути су на драмски уверљив начин, а све то у садејству са елементима игре, хумора и поуке.



Круцијална поента и/или порука *Бајке о јарцу* била би, дакле, садржана у свести и сазнању о потреби деловања у складу са етичким вредностима, општим нормама и принципима, који у деци и младима треба да пробуде осећај дужности и емпатије према старим и болесним особама. Та кантовска неопходност деловања и потчињавања моралним начелима има за циљ, пре свега, да подстакне дечје врлине, одговорност и понашање у оскудним и преломним тренуцима по нечијој живот. На тај начин профилисана је етичка и сазнајна компонента, која алудира и индиректно позива на солидарност са другима, а у складу са препорукама хришћанске традиције о ширењу вере, наде и љубави. Такође, међуоднос бајке, драме и поезије у овом комаду поседује изузетну етичку и уметничку сугестивност, која подстицајно делује на дечју свест и морална осећања.

Страх и пораз вукова заправо представља антипод борби и храбрости усамљеног јарца, као представника правде, отпора и одважности. Акционост и племенитост главног/анималног јунака доживљава се као израз субјективне самосвести и одговорности, али и као интенција дужности која прелази у етичку врлину. Сходно Хегеловој филозофији да треба унапредити срећу других, антропоморфизовани јунак самоиницијативно одлучује да помогне деди и баби, руководећи се властитим моралним принципима и осећањима дужности која су утемељена искључиво на аксиологији општег добра. Као пример моралне вредности, *Бајка о јарцу* открива индивидуално деловање и карактерне црте са наглашеним васпитно-поучним тенденцијама. Циљ главног јунака је, дакле, очигледан и наглашен, а остварен кроз начела етичког кодекса на која треба да се угледају деца и млади.

## ИЗВОРИ

- Ђуричковић, Милутин и Владимир Бабошин. *Шарени букети*. Руска драма за децу и младе. Београд – Санкт Петербург: Алма – Свежи зглед, 2020.
- Маршак, С. Ј. Дом, увенчанный глобусом. *Заметки и воспоминания*. Маршак С. Ј. Собр. соч.: В 4 т. – М.: Правда, 1990. – Т. 4. – С. 259–318.
- Собрание сочинений*: В 8 т. – М.: Худож. лит., 1968–1972. Самое полное из существующих ныне собрание сочинений Самуила Яковлевича Маршака.
- Собрание сочинений*: В 4 т. / Вступ. ст. А. Т. Твардовского; Ил. А. А. Шпакова. – М.: Правда, 1990.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, Михаил. *Проблеми њојетике Досјојевској*. Београд: Zepher Book World, 2000.
- Башлар, Гастон. *Поетика њројора*. Београд: Култура, 1969.
- Бетелхајм, Бруно. *Значење бајки*. Београд: Просвета, 1979.
- Детская литература*. Том 11. Москва: Просвещение, 1968.
- Детская литература*. Учебник под редакцией Е. О. Путиловой. Москва: Академия, 2016.
- Иберсфелд, Ан. *Чишање њозоришта*. Београд: Вук Караџић, 1982.
- Лити, Макс. *Евројска народна бајка*. Београд: Орбис, 1994.
- Марјановић, Воја и Милутин Ђуричковић. *Књижевност за децу и младе у књижевној кријици*. Књига 1. *Поетика*. Алексинац – Краљево: Висока школа за васпитаче струковних студија – Libro Company, 2007.
- Миленковић, Слађана. *Бајковити свети дешњства*. Сремска Митровица: Висока школа струковних студија за васпитаче, 2010.
- Миљинковић, Миомир. *Страни њисци за децу*. Чачак: Легенда, 2006.
- Миљинковић, Миомир. *Бајковите форме у књижевности за децу и младе*. Ужице: Учитељски факултет, 2012.

Миловановић, Ана. *Српска бајка у грами за децу*. Београд: Задужбина Андрејевић, 2002.

*Модерна теорија граме*. Приредила Мирјана Миочиновић. Београд: Нолит, 1981.

*Народна бајка у модерној књижевности*. Приредила Мирјана Дрндарски. Београд: Нолит, 1978.

Огњановић, Драгутин. Дечје доба. *Сјудије и олеги из књижевности за децу*. Београд: Пријатељи деце Београда, 1997.

Опачић, Зорана. *Поешика бајке Грозане Олујић*. Београд: СКЗ – Учитељски факултет, 2011.

*Словенска митологија – енциклопедијски речник*. Редактори С. М. Толстој, Љ. Раденковић. Београд: Zerber book world, 2001.

Смиљковић, Стана. *Ауторска бајка*. Врање: Учитељски факултет, 1999.

Пешикан-Љуштановић, Љильана. *Усмено у писаном*. Београд: Београдска књига, 2009.

Проп, Владимир. *Морфологија бајке*. Београд: Просвета, 1982.

*Istočno od sunca, zapadno od mjeseca – Antologija norveške narodne bajke*. Izabrao i s norveškoga preveo Munib Delalić. Zagreb – Međugorje: Meander – Obzor, 2004.

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

Милутин Б. Джуричковић

## СКАЗОЧНО И ДРАМАТИЧНО В СКАЗКЕ О КОЗЛЕ САМУИЛА МАРШАКА

Резюме

Статья посвящена рассмотрению сказочных и драматических элементов в пьесе для детей *Сказка о козле* известного русского писателя и драматурга Самуила Яковлевича Маршака (1887–1964). Речь идёт о коротком поэтическом тексте, название которого с самого начала передает атмосферу воображаемого и чудесного, написанном по традиционной сказочной модели и архетипической матрице представления конфликта добра и зла. Наличие сказки и её свойств, а также отдельных элементов фольклорного наследия (народные поверья, колыбельная, миф) показывают, что устная традиция является важным составным звеном русской детской драматургии и, по сути, её общим знаменателем. Течение сюжета и мораль дополнительно обогащают общую драматическую структуру и художественную значимость этой интригующей и динамичной пьесы.

Ключевые слова: сказка, драма, поэтика, вымысел, стиль, мотивы

# CROSSOVER ДРАМСКЕ БАЈКЕ

Лола Д. СТОЈАНОВИЋ\*, докторанд  
Универзитет у Београду  
Учитељски факултет  
Београд  
Република Србија, докторанд

Оригинални научни рад  
UDC 821.163.41-93-2.09 Marković M.  
Примљено: 8. 2. 2022.  
Прихваћено: 15. 3. 2022.

## ПРЕОБЛИКОВАЊЕ БАЈКЕ У ДРАМИ *БРОД ЗА ЛУТКЕ* МИЛЕНЕ МАРКОВИЋ

**САЖЕТАК:** У овом раду се разматра преобликовање бајковне традиције у драми *Брод за лушке* Милене Марковић. Тежиште рада огледа се у тумачењу драмске дезинтеграције чувених бајковних јунакиња, попут Снежане, Златокосе, Алисе, Палчице и Марице. Приказаће се ексцентрично, готово гротескно, сажимање женских субјеката традиционалне бајке у драмску (анти)јунакињу. Посебно се разматра развојни процес женског субјекта од тинејџерског доба до старости, те преобликовање идентитета, од Алисе која одлази од куће како би „радила што нико није”, до вештице која заспи у снегу јер жели да умре (како би се поново родила). У фокусу рада биће интертекстуалност, разградња традиционалних наратива, те улога женске сексуалности у савременом друштву.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Милена Марковић, *Брод за лушке*, (анти)бајка, савремена драма, женски идентитети

### 1. Бајковна (анти)драма

Драма *Брод за лушке* значајна је како за Милену Марковић тако и за савремену српску позоришну сцену. Поводом ове драме, ауторка 2005. године постаје први лауреат награде „Борислав Михајловић Михиз” за драмско стваралаштво. Након што Ана Томовић поставља овај драмски текст у Српском народном позоришту<sup>1</sup> (2008), уследила су бројна признања, међу којима је кључна Стеријина награда Округлог стола 54. Стеријиног позорја за најбољу представу. Наша анализа драме *Брод за лушке* усмерена је

\* lola.stojanovic@uf.bg.ac.rs

<sup>1</sup> Прва премијера драме, у режији Слободана Унковског, изведена је у јуну 2006, у Југословенском драмском позоришту.

ка испитивању деконструкције бајковне традиције. Бајковни, митски и архетипски елементи чине основу овог драмског текста који позива на тумачење симболичких значења која нас доводе до разоткривања сложених идентитетских слојева јунакиње у развоју.<sup>2</sup>

И Сергеј Балухати (Сергей Дмитриевич Балухатый) у својим радовима, од којих нас већ дели готово један век а они су и даље подстицајни и представљају важан корак у развоју теорије тумачења драме, истиче како се тумачење драме заснива на аналитичком приступу који допушта рашчлањивање њених конститутивних елемената. Специфичност драмске речи, језички материјал, Балухати види као „форму самоисказивања“:

форма искључиво управног говора користи се у драми и као средство карактеризације лица које говори и као поступак очигледног развијања говорне теме и као ослонац снажних драмских тренутака (1981: 45).

Говор лица у драми преузима вишеструку функцију преношења тема, емоција, аутокарактеризације и идеја, те, пратећи Балухатијеве постулате, „језички материјал у драми можемо дефинисати као – емоционалну и динамичку реч“ (Исто: 45). Тема, целина самог драмског предмета, и емоција, основа његовог обликовања и могућности деловања њима, преношења на читаоца и публику, дакле, чине окосницу сваког драмског текста, изузев специфичних драмских облика, авангардне драме и, посебно, драма које припадају театру апсурда, те су у својој бити атематске, попут *Ђелаве Ђевачице* (1950) Ежена Јонеска (Eugène Ionesco). Читалац мора да сам говор јунака, кроз сцене и чинове, преузима као тематске јединице које

постепенно сажима у општи идејни оквир. Могло би се, можда, помислити како је овај дијалог (успостављен на релацији драма–читалац) друга страна свих оних дијалога, реплика у самом драмском тексту и да он самом читању/рецепцији драме даје једну црту драмског. Свака тема у драми мора бити емоционално обојена јер говор лица никада није мотивисан темом по себи, већ емоцијом која тему производи.<sup>3</sup>

Драма, дакле, „драматизује теме и емоције врлудавим развојем догађаја у сижеу, сценским поступцима компоновања сижеа, карактера, говора“ (Балухати 1981: 47), док се сиже драме „гради с намером да се истакне основна емоционална тема и створи утисак динамичности“ (Исто). То је уобичајени опис драмског дела, а овде, у оваквом аналитичком погледу на драму, битно је истаћи да се све нити оваквих емоционалних набоја обједињују у оној врсти целине која је одређена као идејна: она, дакле, није тек сазнајна и разумска, како се на идеје иначе гледа, већ је драмска и емотивна, потресна, узбудљива у једном бољем смислу речи. То је битна разлика оваквог поимања драмске идејности од

<sup>2</sup> Идентитетско обликовање јунакиње у развојном процесу веома је важна тема у стваралаштву Милене Марковић. Њен први роман, *Деца* (награђен Ниновом наградом), изграђен је на (аутобиографском) конституисању женског идентитета, те се у великој мери, поетички и мотивски, прожима са драмом *Брод за лушке*. Лирски роман и (бајковна) драма успостављају дијалог не само у домену изградње (ексцентричног) идентитета већ и у домену општих места, мотива и јунака који се појављују у оба дела. Уколико бисмо компаративно посматрали, што опсег овог рада не дозвољава, *Децу* и *Брод за лушке*, читање романа би нам омогућило шире и дубље разумевање саме драме.

<sup>3</sup> „Емоционална природа драмских тема одређује сижејно обликовање драме [...], ток основног заплета, ствара саму драму. Драма је демонстрација емоција не једног већ неколико сукобљених, груписаних лица [...]. Карактери у драми и јесу основне материјалне јединице – главни носиоци драмске радње“ (Балухати 1981: 46).

уобичајених погледа на статус идеја у књижевним делима.

Самоисказивање у функцији карактеризације лица и развијања тема у драми *Брод за лутке* реализује се на специфичан начин. Читалац прати емоционални, егзистенцијални и идентитетски развој јунакиње драме кроз осам сцена. Свака сцена носи симболички наслов који упућује на јунакињин развојни процес у датом тренутку. Тај развојни пут се протеже од тачке детињства (сцена прва, Колибић) преко изласка из доба невиности (сцена трећа, Шума) све до смрти (сцена осма, Ивица и Марица). У осам сцена фигурира иста јунакиња, али другачије именована, боље речено неименована, већ означена као Мала сестра, Алиса<sup>4</sup>, Снежана, Златокоса, Палчица, Принцеза, Жена и Вештица, чиме се из сцене у сцену рађа у новом идентитетском одређењу.

У првој сцени (Колибрић) упознајемо девојчицу, Малу сестру, чији дечји кревет завеса раздваја од себе у којој се играју сенке одраслих људи. Глас мајке упозорава: „У тој соби су звери” (Марковић 2012: 121<sup>5</sup>). Параван сасвим јасно симболички раздваја свет детињства од света одраслости, те антиципира даљи ток драме који отвара кретање кроз пут сазревања. Сонг који мајка пева на крају сцене дијалогски је устројен у односу на радозналост на почетку сцене када девојчица пита: „А зашто не можемо да уђемо у ту собу?” (111). Ту је, на граници те претње, назначена иницијална тема драме – излазак из детињства и прелазак у свет бола, свет одраслости. Антиципацију основне драмске теме видимо у издвојеним елементима сонга:

[...]

Ја направих гнездић,  
Мали, мали колибић,

А богић  
Дуне ветрић  
Па однесе тај гнездић  
Боли, боли трпи,  
Боли, боли трпи (123).

Сцена друга, самим насловом (Пут) уводи тему – одабир пута на изласку из детињства. Јунакиња је сада преименована у Алису која одлучује да напусти породични дом. Њена воља и одлука изражене су речима: „Ја бих да радим што нико није” (127). Велика сестра затвара сцену сонгом Газдарица који актуализује баналну перцепцију младе девојке савременог друштва у ишчекивању будућности са богатим мушкарцем. Алиса упада или, боље речено, пропада у „Земљу чуда”, а драмска радња у овом моменту започиње развој догађаја.

Сцена трећа Алису трансформише у Снежану која доспева у шуму седам патуљака. Сцену Шума можемо посматрати као тренутак иницијације, те конструисања сексуалног идентитета који ће обележити каснију емоционалну дегенерацију јунакиње. Сам простор шуме, архетипски посматрано, симболизује својеврсни прелазак, сусрет са силама оностраног, демонизовано искуство. Архетипски бајковни модел пренесен у драмски простор актуализује пун интензитет бола и напетости модерног андерграунд друштва. Хтонски простор митског кода преиначен је у простор „овде доле” (139) савременог света. Пред јунакињом се отвара простор другости у којем владају демони порока, насиља, блуда и охолости. Ритуал њене иницијаци-

<sup>4</sup> Овде је реч о јунакињи фантастичног романа која због своје препознатљивости бива прикључена традицији ауторске бајке.

<sup>5</sup> Наводи из *Драма* Милене Марковић биће обележени само бројем стране у загради.

је завршен је еротским чином са, претпоставља се, седам мушкараца јер се налази у изолованом простору са седам патуљака<sup>6</sup>. Дубински слој бајковне традиције (конкретно бајке „Снежана и седам патуљака“) у овој сцени бива експлициран до крајњих граница. Огољени архетипски кодови сами себе деконструишу и испишују драмски облик антибајке – седам патуљака се претвара у седам хероинских зависника, док Снежана жели еротски однос са сваким од њих. Архетипски подтекст бајке се на овај начин банализује и постаје огољени подтекст који помаже да се одреди друга страна друштвеног идентитета. Савремена друштвена драма узима себи слободу да вриштећи проговори о ономе што бајка шапуће. Еротски идентитет који традиција увија у рукавице бајке, савремена драма испољава као спољашњи слој свог сижеа. Другим речима, Милени Марковић не треба симболичка смрт Снежане у стакленом ковчегу из којег је буди принц да би кренула у живот (а након изолације у кући седам патуљака). У сцени коју тумачимо, драматуршкиња деконструише бајковно како би преузела оно архетипско и позиционирала га у делању модерног женског субјекта.

Сцена четврта произлази из претходне јер након, батајевски речено, „мале смрти“ (в. Батај 1972) принцезу (Снежану или било коју другу) мора пробудити принц. Јунакиња драме се сада самоисказује маском Златокосе у срећеном стану три медведа. Окосница дијалога Златокосе и Медведића је, као и у свим претходним и потоњим дијалозима, еротски интонирана. На разини саме драмске радње, дијалог упућује на измењени положај женског субјекта у односу на претходне сцене. Алиса је наставила свој пут кроз „земљу чуда“, те се из шуме изме-

шта у један (мало)грађански стан, а демонизоване патуљке замењује добрим Медом који ће, бар накратко, преузети улогу принца. Млада јунакиња са друштвене маргине доспева у простор транспарентног грађанског начина живота који се показује готово једнако емоционално изобличен. Поигравање бајковним репликама („Мама М: Неко је пио из моје шоље; Тата М: Неко је јео из мог тањира; Мама М: Она је преспавала; Тата М: Каква је то девојка?!“ – 142) пародира друштвене табуе који су доведени до врхунца у тренутку рођења болесног детета.

Низ реплика које изговара породица медведа („Моје семе је добро, то је она крива“, „Меда ће да има здраву децу“, „Она је пушила, пила, како је могла да роди нешто добро“ – 145) проблематизује положај жене у (мало)грађанском друштвеном устројству. Женски субјект се позиционира маргинализовано и у простору поткултуре којим владају патуљци и у простору грађанских оквира. Упоредо са динамизацијом драмске радње и гомилањем тематских јединица, емоционална напетост постаје интензивирана. Говор јунакиње наговештава тежњу за

<sup>6</sup> Бруно Бетелхајм појаву патуљака у бајци „Снежана и седам патуљака“ тумачи као позадину „за истицање важних развоја који се одигравају у Снежани“ (Бетелхајм 1979: 221), будући да су они „зауостављени на преедиципалном ступњу (патуљци немају родитеље, не жене се, нити имају децу)“ (Исто). Марија Лујза фон Франц (Marie-Louise von Franz), са друге стране, улогу патуљака у бајкама тумачи на далеко сложенији начин. Између осталог, као негативног Анимуса: „У питању је компензација за одвећ попустљиву женску природу [...]. Патуљак је фигура која наткомпензује нежност и доброту (...), потпуно егоистична и незахвална фигура која [...] надокнађује [...] пренаглашену женскост“ (Фон Франц 2017: 95). Овакво отелотворење Анимуса се, према Фон Францовой, нужно појављује у појединим бајкама како би јунакиње, пошто превазиђу поменути наткомпензацију, могле доћи до принца.

припадањем<sup>7</sup> и својеврстан покушај конструисања идентитета у прећутном, али строго дефинисаном друштвеном устројству.

Она, ипак, не проналази своје место ни у централизованом ни у маргинализованом друштвеном коду, штавише, и један и други покушај позиционирања превазилази искорак на новом покушају идентитетског конструисања. Женски субјект драме *Брод за лутке* у свакој сцени разара по једну безуспешну улогу јер игра носи горак укус бола. Нестанак Алисе рађа Снежану, из Снежаниног сна се буди Златокоса из чијег неуспеха произлази Палчица која израста у Жену да би умрла као Вештица у снегу. Баш свака бајковна јунакиња симболизује по једну женску функцију – девице, мајке, супруге и љубавнице – али разарање ових улога ствара драму која тематизује жену у потрази за сопственим одређењем у савременом друштву. Сексуално ослобођење Снежани не доноси слободу, већ трауму обојену насиљем. Златокоса не успева да створи породични дом јер рађа дегенерисано дете. Самим тим, две кључне тачке у којима се идентитет женских субјеката бајке конституише – раздевичење и брак – у драми *Брод за лутке* доводе до деконструкције традиционалних образаца и баш на тим рушевинама, на трауматском искуству промискуитета и пропалог брака, исписују интимну драму јунакиње која превазилази бајку. Када оскрнави невиност и разори брак, јунакиња коначно излази из бајке, али тада улази у драму сопствене интими. Вишеструко именована јунакиња самостално прави изборе, она бира да ради „оно што нико није”, она напушта шуму са патуљцима и срећан стан три медведа чиме са себе скида стеге два опонентна друштвена устројства – централизовано (патријархално) и маргинализовано – те у потоњим сценама корача новим стазама.

У сцени петој, Мочвари, Златокоса се трансформише у Палчицу, младу уметницу у друштву старог Жапца са огромном главом. Простор сцене је, и даље, хтонски обојен. Јунакиња се налази у Жапчевој јазбини, али је она, за разлику од медвеђег стана, „пуна лепих и скуких ствари” (148). Златокоса је идентитетски преобликована у уметницу, те су јунакињин говор и понашање у овој сцени другачије интонирани. Дијалог са старим Жапцем, очигледно угледним професором, указује на изградњу нове друштвене позиције. Алиса је сада у новој „земљи чуда”. Издвојићемо неколико реплика којима Палчица изграђује аутокарактеризацију у овом моменту драме:

– Много је лепо сада. И немојте да причате о деци. Не трпим разговоре о деци.

– Јел се вама стварно свиђају моји радови?

– Прва љубав су били патуљци. Тако их ја зovem.

– То је била једна кућа напиштена, ту су живели ти моји другови, и ја сам ишла сваки дан код њих, уместо да идем у школу.

– Ја сам била тако поносна што су ме прихватили. Радил сам све што су и они радили. Било

<sup>7</sup> На такво тумачење нас наводи сама бајковна подлога јер јунакиња у бајци (прецизније речено, у верзијама бајке) „Златокоса и три медведа”, према Бетелхајмовом тумачењу, трага за идентитетом, услед борбе са едипалним тегама. Златокоса, изгубљена у шуми, доспева у медвеђу кућу у којој нарушава успостављену компактност. Изгубљеност јунака у шуми не призива спасење које долази од трећег лица, већ симболизује покушај откривања пута који га доводи до сопства (в. Бетелхајм 1979). Када поменути бајковни код пренесемо у простор драме, закључујемо да драмска јунакиња, након блиског контакта са демонима (патуљцима) које упознаје у шуми, наставља свој пут. Драмска Златокоса је субјект у потрази за идентитетом и позиционирањем у друштву, али конструкт породице у који привремено доспева производи сасвим супротан ефекат – доводи до интензивније дестабилизације њеног бића.

је ту још неких девојака, али сам ја била поносна што сам била ту са њима као део...

– Ја мислим да не вредим.

– Била сам љута и ништа ми није ишло. И Студен није био добро, нису ме пуштали да га виђам викендом. Нервирала сам га. Кад ме види удара главом о зид (149–154, *одвукла Л. С.*).

Јунакиња први пут проговара о догађајима из прошлости, штуро, али у довољној мери сугестивно за тумачење емоционалне подлоге. Напуштање сина доноси немир који тежи да потисне, њена улога мајке је изгубљена, на шта посебно упућује реакција детета које удара главом о зид када је види, као да се сусреће са нечим демонским. Сцена са старим професором одише девијантним еротским набојем: када је Жабац пољуби, Палчица осећа гађење; док говори о болесном сину, Жабац мастурбира поред ње. Женски субјект, као и у претходним сценама, не успева да се измести из сексуалног контекста, њени саговорници готово да остају глуви на оно што говори, што целокупну сцену доводи до апсурда. Самим тим, дијалог се претвара у испражњени монолог јунакиње чије емоције тужно одзвањају простором у којем је суштински сама. Управо из овог угла треба тумачити њена питања о сопственој вредности, као и о вредности уметности коју ствара. Приказани дијалог ментора и младе уметнице (можда још увек студенткиње) проблематизује још један трагични положај женског субјекта у савременом друштву. Емоционални капацитет јунакиње ни у овом, академском, отменом простору не успева да се реализује. Једнако као у шуми патуљака или малограђанском стану медведа (премда у другачијем тону) женски субјект се перципира као објект мушке жудње. Та сукцесивна објективизација жене, која мења тон и

боје али не суштину, у различитим друштвеним конструктима, доводи до идентитетске дестабилизације субјекта у драми. Два кључна тренутка у овој сцени бивају еротски реализована – тренутак у којем Палчица проговара о сумњи у вредност свог уметничког дела и тренутак у којем говори о немогућности да виђа сина. Прва тема је прекинута пољупцем, друга мастурбацијом. Оба сексуална чина инхибирају потребу јунакиње да се исказе у свом емоционалном и субјективном потенцијалу. Сцена је завршена сонгом Успех. Певају га Палчица и Жабац у дуету. Женски субјект се коначно позиционира у друштвеном устројству, што, ипак, не доводи до успостављања здравог субјективитета. Симболизација жабе какву виђамо у бајкама не доноси емоционални преображај из гађења у љубав. И на овом месту бајковни симболи служе само да се оголе, не и да резултирају врлином у превазилажењу напетости. Стари Жабац се пољупцем не претвара у принца, женски субјект не спознаје љубав нити у себи мири анимуса да би коначно заокружио принцип индивидуализације<sup>8</sup>. Ерос агресивно прождире јунакињу, те се чини да у њеном бићу више нема помирења. Када се испразни простор трауме, у јунакињином бићу остаје празнина. На овај начин драма тежи огољењу оне друге стране трауматског: одговара на питања шта се деси са Снежаном ако је не пробуди принц (већ едипални медвед), куда одлази Златокоса ако не успе да пронађе прави

<sup>8</sup> Марија Лујза фон Франц управо у оквиру тумачења бајки (в. *Женски принцип у бајкама* 2017) инсистира на њиховом архетипском подтексту у домену, између осталог, Аниме и Анимуса. Анима подразумева доминацију женског принципа, а посебно је важно истаћи да елемент Аниме готово увек постоји у бићу мушких јунака, као што принцип Анимуса окупира део бића јунакиња. Другим речима, процес индивидуализације бајковних јунака успешно бива завршен тек онда када се успостави баланс између Аниме и Анимуса.



пут кад напусти туђу кућу, те у какву се Жену преобрази Принцеза када бајка закључи крај.

Чини се да сцена шеста, Гнездо, тематизује последњи покушај јунакиње да се идентитетски успостави. Палчица је преображена у Принцезу, може се претпоставити, на врхунцу каријере, позиционирана у стану у којем не живи принц, већ Ловац – спасилац. Издвојићемо неке од кључних реплика које преносе емоционалну дестабилизацију женског субјекта:

- Ја помислим да бих била мртва да тебе нема.
- Мислим да ми је добро.
- Мислиш ли ти да сам ја добра?
- А да родим дете? Да родим здраво дете. Знаш да бих сад родила здраво дете (156–161).

Мушком субјекту се препушта позиција моћи, од њега се очекује делање које ће довести до интегрисања идентитета женског субјекта. Тематизују се функције које жена треба и мора реализовати у друштву – бити мајка здравог детета, бити добра, довољно добра у оку посматрача. Овај ловац, међутим, није „превасходно заштитничка фигура која нас може избавити, и избавља нас, од опасности наших и туђих насилних осећања” (Бетелхајм 1979: 226). Уколико га чак и посматрамо у том, симболично бајковном, значењу, драма и на овом месту деконструише устаљени фолклорни образац. То видимо у тренуцима његовог самоисказивања.

- Ловац: Ништа тебе не чека то да ти је јасно. Сад ћеш да седнеш да радиш нешто, гола, а ја ћу да гледам и уживам.
- Ловац: Ја нећу децу.
- Ловац: [...] Не занимају ме деца уопште.
- Принцеза: Мене занима.
- Ловац: Ко тебе пита? (160–161).

Ова мушка фигура преузима измењену функцију у односу на претходне мушкарце које јунакиња среће на свом путу. Он преузима симболичну улогу ловца који потискује разарајуће еротске нагоне у младој жени, али не да би јој отворио сигуран пут ка самоостварењу, већ да би прогутао свој плен. Мотивација његовог делања усмерена је првенствено ка сопственој афирмацији, чиме се јунакиња и у овој сцени објективизује, дакле, идентитетски инхибира. Ипак, демони са којима у трећој сцени (Шума) општи не напуштају јунакињино биће. Штавише, остаци демонског мотивишу сва потоња делања женског субјекта, као последицу трауматске иницијације. Њено биће обузима и пакао и рај („Свет је твој, пакао је твој” – 162), постоји нешто изузетно, можда дар који јој доноси снагу да се изнова измешта из егзистенцијалних образаца које, премда их сама бира, напушта када их прозре. Драмска принцеза деконструише, из сцене у сцену, сопствени објективизовани положај. Стога, Ловац нема моћ да је заштити (јер његова снага не лежи у љубави) од силе нагона.

Када се у сцени седмој, Тамном вилајету, Принцеза трансформише у Жену, јунакињин идентитет готово у целости подлеже демонизацији. Мушки субјект је преображен у Орла<sup>9</sup>, а Жена остварује деструктивну везу са Ловчевим сином (из претходне сцене). У овом тренутку женски принцип задобија моћ разарајуће силе. Можемо рећи да Анимус потискује последњи одсјај Аниме у јунакињи. Будући да пут индивидуализације женског субјекта није заокружен

<sup>9</sup> Симбол орла упућује на снагу огромних размера, али и аспект разарања када се његова симболика пренесе на ризну живота, „где се ток живота тим аспектима доводи у питање, обузет продрљивим страстима духа” (Бидерман 2004: 272).

(јер иницијација с почетка драме није разорила страхове, већ је успоставила непревазиђену трауму), јунакиња се препушта сили разарајућег Ероса. Свака сцена ове драме руши по један покушај помирења женског бића у самој себи (зато што жељено идентитетско самоостварење детерминише јак уплив објективизације коју врше мушки субјекти над женом), те у овом моменту, у седмој сцени, Она пристаје на уништење. У готово инцестуозно еротској вези са Орлом, последње нити женскости бивају покидане, али тумачење ове драме не треба усмерити ка пројекцији жене – жртве. Алиса сама бира пут на којем ће радити „оно што нико није”. Када разори и последњи бајковни образац; кад пољубац жабу не претвори у принца ни ловац принцезу не заштити од агресивног Ероса; јунакиња своју женскост поклања Орлу да је прождере. Управо тада женски субјект реализује коначни процес иницијације, јер у тој последњој сексуалној игри умире Жена да би се у финалној сцени родила Вештица. Не треба заборавити да Орао у седмој сцени извршава самоубиство, те у коначници женски принцип (на врхунцу еротског потенцијала) поништава све мушке субјекте.

Закључна сцена драме не успоставља коначну доминацију ни надмоћ женског субјекта (Вештица умире пијана у снегу, нервно растројена и обузета патњом за сином којег је напустила), али се опире бајковној традицији чије устаљене моделе разоткрива и деконструише.

## 2. Женски принцип у актанцијалном моделу (анти)драме

Да бисмо заокружили анализу различитих бајковних јунакиња обједињених једним жен-

ским субјектом, неопходно је успоставити међусценски дијалог који ће нас довести до коначног идејног значења драме *Брод за лушке*. Посебно овакву анализу намећу последице унутрашње драмске поделе успостављене дијалогом и дијалектиком трансформација од треће до седме, са једне, и осме сцене, са друге стране. Најпре се треба вратити на сам почетак драме (сцена друга, Пут) и утврдити мотивацију за јунакињин одлазак од куће.

Велика сестра: И шта ћеш сад да радиш?

Алиса: [...] Само ћу да одем од куће.

Велика сестра: А тата и мама?

[...]

Алиса: Ухватио ме је за браду и гледао ме ружно.

[...]

Велика сестра: Била си закључана у подруму са оним идиотом.

Алиса: Јесам.

Велика сестра: Била си гола.

[...]

Алиса: То је била игра. Ја сам се скинула а он је морао да ме гледа у очи (124).

Цитирани дијалог сестара расветљава релацију између дечије игре, игре изазова и заправо врло комплексног, софистицираног еротског испољавања, што ствара напетост у приказивању раскола веома младе јунакиње и ексцеса њеног овако деликатног и провокативног разоткривања, које делује као врло елабориран еротски план, а заправо представља ексцес у амбијенту детињства и одрастања. Реакција околине (родитеља) указује на типичан, стереотипан и, да употребимо ову незграпну реч, прохибитативан (условљен друштвеним системом забрана) општи друштвени однос према сексуалности – она залази у простор недозво-

љеног, срамотног и кажњивог. Друштвено устројство модерног доба, како је то назначио Мишел Фуко (Michel Foucault), са развојем капитализма гради нови, другачији образац гушења сексуалности, јер је он сједињен „са грађанским редом” (1982: 11). Фуко се пита „како је дошло до тог премештања које нас све, претендујући на то да нас ослобађа грешне природе секса, преоптерећује големом историјском грешком која се састоји баш у томе што се замишља та погрешна природа те се из тог веровања извлаче погубне последице” (Исто: 14). Ми се овом приликом нећемо освртати на узроке потискивања сексуалности које је Фуко у тротомној *Историји сексуалности* расветлио, већ на последице које то има за модерни женски субјект. Јунакињин отац, на пример, уопште не проговара о начињеном преступу, о томе се ћути и то се презире. Велика сестра, са друге стране, саветује другу стратегију брисања онога што се догодило – „Само је требало да се правиш луда” – што нам указује на њено разумевање правила друштвеног устројства и сасвим добро интегрисање у систем који их прописује. Алиса не прихвата правила која не разуме, а сенка забране је појачано мотивише ка испитивању тог нејасног простора. Мотивација њеног одласка у шуму кореспондентна је класичној бајковној мотивацији која наводи жену Плавобрадог, на пример, да отвори забрањену одају<sup>10</sup>. У овом кључу, наиме, можемо посматрати све даље корак на јунакињином путу. У простору породичне куће Ерос је прећуткиван, док је, међутим, у простору шуме огољен до изопачења. Њен долазак код патуљака демистификује табуизирано поље сексуалности, али то је само друга страна екстрема. Утврђивање мотивације јунакињиног ступања у простор супкултуре

патуљака важно је да се разјасни немогућност успостављања идентитетске кохерентности женског субјекта. Различите бајковне функције (а заправо архетипске структуре) пренесене на драмску јунакињу, као што смо видели, нису довеле до успешне, заокружене и прихваћене индивидуализације женског субјекта. Један од кључних узрока идентитетске дестабилизације даје драми друштвеноисторијски смисао јер је хронична тенденција објективизације женског субјекта тако предочена и у драми. Свака сцена, дакле, свака фаза развоја јунакиње, обележена је специфичним еротским контекстом који инхибира њен идентитетски развој. Сада треба одговорити на питање који су разлози за базични уплив Ероса на свим пољима њеног делања, и да ли је то повратак на индивидуалнопсихолошки, па чак и инстинктивно-физиолошки ниво обликовања и мотивације, или је друштвеноисторијска динамика обликовања идентитета и његових противречности улогом еротичког појачава.

Какве су последице гушења, пригушивања, затомљавања еротичког бића јунакиње? Да ли то долази од стране друштвеног устројства које производи инхибиране субјекте? Јунакиња одлази из простора куће (према Алтисеровим [Louis Althusser] поставкама једног од кључних државних идеолошких апарата – в. Алтисер 2015) након еротског ексцеса који је обележа-

<sup>10</sup> Мотивација за преображај Алисе у Снежану, дакле, за одлазак у шуму, може се и чврсто везати за симболичко тумачење саме бајке (односно њених варијанти) „Снежана и седам патуљака” коју износи Бруно Бетелхајм. Реч је о проблематичном положају јунака (детета) у породичном окружењу из којег жели да се измести како би на даљем самотном путу пронашао себе. „У ‘Снежани’ године које ова проводи с патуљцима означавају њено раздобље невоља, решавања проблема, њен период раста” (Бетелхајм 1979: 222).

ва као презрену и доспева у простор маргиналног друштвеног слоја јер једино он у датом тренутку бива довољно отворен и довољно привлачан за урушавање граница табуа. Њено делање у овом моменту драме, а онда и у свим потоњим, мотивише потреба за интеграцијом која би требало да доведе до конструкције субјективитета. Процес оживљавања бајковних јунакиња у идентитетском исписивању које доводи до дезинтеграције (и архетипског и драмског принципа) покушаћемо да закључимо актанцијалним моделом читања драме.

Анализу актанцијалног модела вршимо према поставкама Ан Иберсфелд (Anne Ubersfeld). Она се ослања на Гремаса (Algirdas Julien Greimas) и Суриоа (Étienne Souriau)<sup>11</sup>, али даје завршну реч и, према нашем мишљењу, усавршава поменути структуралистички модел, који је, треба поменути, проистекао управо из чувеног Проповог (Пропп) морфолошког тумачења тридесет две функције јунака у бајци<sup>12</sup>. Схема актанцијалног модела у драми подразумева шест основних кућица – адресанта, адресата, субјекта, објекта, помоћника и противника. Према Иберсфелдином тумачењу Гремасове схеме, основна идеја подразумева следеће:

Ако развијемо имплицитну реченицу ове схеме, проналазимо силу (или биће А1); вођен њеном радњом, субјекат С тражи објекат О у корист или по жељи бића А2 (конкретног или апстрактног), у том трагању субјекат има помоћнике П или противнике П1 (Иберсфелд 1982: 53).

Наше тумачење (које је ограничено обимом овог рада) биће усмерено ка односу субјекта, објекта, адресанта и адресата. У складу са тиме, приказаћемо две основне схеме на којима, према нашем виђењу, почива драма *Брод за лутке*.

Прва схема је активна у драми од треће до седме сцене. Она подразумева силу Ероса у кућици адресанта који мотивише субјекат (мушке фигуре које се појављују у драми) да у сопствену корист (ради задовољења својих жеља и нагона) усмерава делање према објекту (женском субјекту). Сликавито, схема би изгледала овако:

A1: Ерос

A2: Мушки субјекти

C: Мушки субјекти

O: Женски субјект

Субјект и адресант су изједначени јер мушке фигуре женски објекат (јунакињу) желе за себе. Мотивација за њихово делање, од треће до седме сцене, је сила Ероса, што смо показали у првом поглављу рада. Сада се можемо усмерити на три кључне кућице које у анализираним сценама врше функцију троугла. Реч је о троуглу двоструке карактеризације,

истовремено идеолошкој и психолошкој – односа субјекат-објекат; он у анализи служи томе да се покаже како је идеолошко присутно у психолошком или, тачније, како је психолошка карактеризација односа субјекат-објекат [...] тесно зависна од идеологије (Иберсфелд 1982: 66).

Конкретно, од треће до седме сцене драме *Брод за лутке* сила Ероса у функцији адресанта уско је повезана са друштвеним устројством јер је објективизација јунакиње (у различитим друштвеним структурама, од брака до универзитета) продукт различитих друштвених идеоло-

<sup>11</sup> Више о овоме у: Сурио, Етјен. *Двеста хиљада драмских ситуација*. Београд: Нолит, 1982. и Гремас, Алжирдас Жилијен. *Актанти, актери и фигуре*, у: *Структурални њриаз књижевности*. Београд: Нолит, 1978.

<sup>12</sup> Више у: Проп, Владимир. *Морфологија бајке*. Просвета: Београд, 1982.

шких апарата. Медведић-С (сцена четврта), на пример, задовољава силу Ероса-А1 бирањем објекта жудње, док Златокоса своју функцију објекта може задржати само под условом да реализује функцију мајке (здравог) детета. Њена функција бива условљена жељама мушког субјекта и утицајима друштвеног устројства. Идентичан однос функција у троуглу адресант-субјекат-објекат видимо и у осталим сценама где у кућици субјеката фигурирају Жабац, Ловац, Орао.

Уколико, пак, заменимо фигуре у кућицама субјекта и објекта (јер је јунакиња она која у драми активно дела), добићемо следећу схему:

A1: Конструкт идентитета	A2: Припадање
C: Јунакиња	O: Мушке фигуре

Ово је модел у оквиру којег женски субјект, вођен жељом за изградњом идентитета, дела како би коначно успоставио припадност. Јунакиња тежи проналажењу места у друштву, али се чини да је оно условљено мушком фигуром, чак и када је она у функцији објекта. Идентитет женског субјекта у драми условљен је потврдом мушкарца која увек остаје на разини еротизма. Судар два актанцијална модела доводи до неспоразума унутар јунакињиних мотива и делања. Она се у готово свим сценама еротски исказује, али не са циљем сексуалног, већ индивидуалног остварења, зато што не успева да се ослободи јаког маскулинарног утицаја. Управо доминација маскулинарног принципа у друштвеном устројству чини да у актанцијалном моделу драме објекат (када је мушка фигура у тој кућици) остварује функцију која драстично утиче на обликовање субјекта. Радикална опречност у мотивима деловања (адресанти-

ма) јунакиње и мушких фигура доводи до фаталног преображаја у завршној сцени. Трансформација Жене у Вештицу показује трагичне последице примарног гушења слободе унутар друштвеног система. Вештица, као и зла вила, у бајковној традицији често може бити „персонификација повређених осећања, таштине или озлојеђености [...]” (Фон Франц 2017: 48). Према тумачењима Марије Лујзе фон Франц, овакав вид архетипског отелотворења указује на немоћ „да се превазиђе нека рана, озлојеђеност или зловоља које су проузроковане разочарењем у домену осећања” (Исто: 48). У овом кључу посматрано, непревазиђене ране доводе до доминације Анимуса који је отелотворен обликом Вештице на крају драме. Јунакиња је у завршној сцени обузета траумом болесног детета и девијантног Ероса (иако је стара, жели да посматра Ивицу и Марицу у сексуалном чину), али превласт Анимуса јесте и „прерушена молба за љубављу” (Исто: 49), те она допушта Ивици да је пред смрт грли, мази и љуља.

Актанцијални модели на којима су изграђене драмске функције од треће до седме сцене показују последицу једног друштвеног устројства у оквиру којег се еротска објективизација жене разрешава на трагичан начин. Преображај Жене у Вештицу затвара драму, али отвара питање како данас читати бајку као карактеристичну књижевну лектуру млађе публике. Деконструкцијом Принцезе створена је Вештица, док је дезинтеграцијом бајке исписана (анти)драма. Поставља се питање да ли је, након овакве разградње традиционалног књижевног облика и пародирања модерног друштвеног устројства, бајкама у којима принц буди успаване лепотице дошао крај, те да ли је ова драмска деконструкција традиције један облик позива на буђење.

## ИЗВОРИ

Марковић, Милена. *Драме*. Београд: Лом, 2012.  
 Марковић, Милена. *Деца*. Београд: Лом, 2021.

## ЛИТЕРАТУРА

Алтисер, Луј. *Идеологија и државни идеолошки апарати*. Београд: Карпос, 2015.  
 Балухати, Сергеј. Проблеми драмске анализе. У: *Модерна теорија драме*. Прир. Мирјана Миочиновић. Београд: Нолит, 1981.  
 Батај, Жорж. *Ероизам. Сузе Еросове*. Београд: Зодијак, 1972.  
 Бетелхајм, Бруно. *Значење бајки*. Београд: Зенит, 1979.  
 Бидерман, Ханс. *Речник симбола*. Београд: Плаго, 2004.  
 Гремас, Алжирдас Жилијен. Актанти, актери и фигууре. У: *Сцруктурални прилаз књижевности*. Београд: Нолит, 1978.  
 Иберсфелд, Ан. *Чишање позоришта*. Београд: Зодијак, 1982.  
 Проп, Владимир. *Морфологија бајке*. Просвета: Београд, 1982.  
 Сурио, Етјен. *Двеста хиљада драмских ситуација*. Београд: Нолит, 1982.  
 Фон Франц, Марија. *Женски принцип у бајкама*. Београд: Федон, 2017.  
 Фуко, Мишел. *Историја сексуалности: воља за знањем*. Београд: Просвета, 1982.

Lola D. STOJANOVIĆ

RESHAPING OF THE FAIRY TALE  
 IN THE DRAMA *THE DOLL BOAT*  
 BY MILENA MARKOVIĆ

## Summary

This work examines the reshaping of the fairy tale tradition in the drama *The Doll Boat (Brod za lutke)* by Milena Marković. The focus of the work is reflected in the interpretation of the dramatic disintegrations of the famous heroines like Snow White, Rapunzel, Alice, Gretel, and Thumbelina. They are being shown in an eccentric manner, almost grotesque, turning them as subjects of the traditional fairy tale into a drama (anti)heroine. The process in which the female subject goes from adolescence to old age is especially being examined, as well as reshaping of the identity from Alice who leaves the home to do what no one did before to the witch who falls asleep in the snow out of the wish to die (to be born again). The focus lies in intertextuality, deconstruction of traditional narratives as well as the role of female sexuality in modern society.

Keywords: Milena Markovic, *The Doll Boat*, (anti)fairy tale, modern drama, female identities

## СЦЕНСКЕ БАЈКЕ ЖЕЉКА ХУБАЧА

САЖЕТАК: У раду ће бити анализирани комади за децу Жељка Хубача: *Лейошница и звер*, *Мала сирена*, *Успавана лейошница*, *Царево ново одело у земљи чуда*, *Размажени ѝринци* и *Чаробна свирала вилењака Милана*. Ови комади могли би се детерминисати као сценске бајке, с обзиром на то да су сви наведени, осим последња два, драматизације познатих бајки. Ипак, у Хубачевом драматуршком поступку уочљиво је проширивање и осавремењивање сижеа бајке и изневеравање читаочевог хоризонта очекивања. Аутор то најчешће постиже увођењем нових ликова у сплет радње, њиховим изнијансираним говором, језичко-стилском игром и хумором. Његови оригинални драмски текстови такође се могу одредити као сценске бајке, будући да несумњиво садрже мотиве, ликове и структурне елементе жанра бајке. Рад тежи да испита на који начин се Хубач односи према елементима класичне бајке и у ком кључу ствара нову бајку савремене драмске уметности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Жељко Хубач, сценска бајка, структурни елементи бајке, функција ликова, стилске одлике, хумор, идеологија

Сценска бајка најчешћа је подгрупа драмских текстова за децу широм света. Мисаиловић истиче како је „сценска бајка у светским размерама основно сценско богатство дечјих позорница” (1991: 81), Зора Бошкан-Ганурџић запажа да „сценска бајка-драма за децу заузима најзначајније место у области дечје драме”

(2001: 3), док Млађеновић потврђује како и у театру за децу у Србији „апсолутно господари бајка, ако се занемаре драматизације класичних романа наше и светске књижевности за децу” (2009: 47–46). Жанр бајке веома је погодан за „превод” у драмску форму, захваљујући својим фантастичним призорима, занимљивим ликовима, динамичној радњи, интригантним заплетима и недвосмисленој семантици. Када се приступа преобликовању бајке у драмску форму<sup>1</sup>, најчешће методе јесу осавремењивање и иновирање изворног текста.

Драма настала на основу модела бајке, са свим одликама драмске структуре (поделом на сцене, чинове, дијалозима, јасном радњом, изнијансираним карактерима итд.) тематизује свакодневни, историјски или митски миље, с актуелизацијом као тенденцијом, не одриче се ни педагошког, васпитног деловања на публику. Ипак, њена највећа вредност јесте игра и комуникација која се рађа из игре као основе драмског, и то игра у комбинацији са чаролијом, фантастиком,

\* vmjelena@yahoo.com

<sup>1</sup> Поступак преобликовања бајке у драмску форму одређује се терминима: *драматизација*, *адаптација*, *драма по мотивима*, *осавремењивање*, *разбајчивање* (Цвијетин Ристановић), *одсшуйница од бајки* (Бранка Јакшић Провчи) и *трансмисија епике у драмашкику* (Миодраг Станисављевић).

која подстиче радњу, стварање нових драмских ситуација и саиграчко учествовање и асоцирање (Mladenović 2009: 104).

Међу писцима који су доказали своје умеће у писању драмских бајки са наших простора ваља поменути: Љубишу Ђокића, Бошка Трифунчића, Александра Поповића, Миодрага Станисављевића, Љубивоја Ршумовића, Стевана Пешића, Игора Бојовића, Миливоја Млађеновића, Милену Демоло и Жељка Хубача. Готова свака бајка оставља довољно простора за домишљање и преосмишљавање, што различитим драмским писцима омогућава да се посве другачије односе према истоветном предтексту, зависно од својих замисли, инвенција и драматуршког стила. На пример, бајка „Црвенкапа” је и Поповићу и Млађеновићу послужила као предлог, али је модификована и прилагођена рецепцијском оку савременог гледаоца на сасвим различите начине: Поповић знатно шири границе оригиналне бајке, креира нове ликове и додатне заплете, у амбијенту који је актуелан и близак савременом детету, док Млађеновић деконструира предтекст, мења функције ликована, изокреће и нарушава догађаје и значења из предтекста, чиме твори сценску антибајку (Veljković Mekić 2010: 350). Ипак, ново значење, контексти и корелације не укидају старе па је структура ових комада у сталној корелацији са структуром бајке и тек у судару предзнања, с једне стране, и нових „информација”, из неверених очекивања и утисака, с друге, реципијент може формирати одређен естетски суд.

У овом раду анализирани су сви досадашњи комади за децу Жељка Хубача и они се сви могу детерминисати као сценске бајке. *Лейошница и звер*, *Мала сирена* и *Усљавана лејошница* у јасној су релацији према истоименим бајкама, *Царе-*

*во ново одело у земљи чуда* модификује познати сиже бајке препознатљиве у наслову савременим аспектима, новим ликовима и додатним сукобима, док *Размажени принц* и *Чаробна свирала вилењака Милана*, иако оригинални драмски текстови, несумњиво садрже мотиве, ликове и структурне елементе жанра бајке. Циљ ове анализе јесте да утврди на који начин се Хубач односи према елементима класичне бајке и у ком кључу ствара нову бајку савремене драмске уметности.

У луткарско-драмском комаду *Лейошница и звер* радња и ликови остају углавном верни познатој бајци. Међутим, у Хубачевом поступку преобликовања бајке лако се запажа продубљење, комплексније и животворније сликање ликована и њихових односа. Незавидни породични и социјални односи приказани су кроз сукобе између Лепотице и њених сестара, између двеју ћерки и оца и између сестара и њихових просаца. Малина и Габина су Лепотичине зле сестре и незахвалне ћерке, истоветне у сваком смислу. Њихови ликови имају двоструку функцију: поред примарне функције негативаца, оне су и комични карактери. Хубачу су оне изванредно послужиле за критику нескромности, среброљубља, притворности, дволичности, злонамерности и сл. Њихови поступци и реплике буде одбојност код читаоца, али и смех. Поред све своје злобе, оне су веома духовите, нарочито у коментарисању својих просаца, Филипана и Филипона, који су у истој мери пандани као и њихове изабранице. Стари, болесни, слаби и смешни, Филипан и Филипон желе да се ожене само како би добили неговатељице и домаћице које ће водити рачуна о кућним пословима. Малина и Габина, пристајући на брак са њима како би се спасиле беде, али у нади да ће живети боље, отменије и слободније (чак, у нади да



ће рано остати удовице), упадају у замку и постају још незадовољније својим статусом.

ФИЛИПОН: Како је дивно бити ожењен.

ФИЛИПАН: Да сам то знао раније, сигурно бих се још у тридесетој везао.

ФИЛИПОН: И ја. Каква би то била уштеда.

ФИЛИПАН: Право велиш. Кад имаш жену, не треба ти ни куварица, ни служавка...

ФИЛИПОН: Ни баштован, ни праља...

ФИЛИПАН: Све то имаш на једном месту, у својој дражесној женици.

ФИЛИПАН: И то бадава!

ФИЛИПОН и ФИЛИПАН: Како је живот леп.

МАЛИНА и ГАБИНА: Како је живот грозан!<sup>2</sup>

Разочаране, сестре се враћају оцу и тамо за-  
тичу Лепотицу у дивним хаљинама и са ску-  
поценим накитом. Отимајући се око бисерне  
огрице, кидају је, а бисери падају у бунар те  
обе скачу за њима и даве се. Реплике о њиховој  
смрти су оскудне и разговор између оца и Ле-  
потнице брзо креће у другом смеру. „Претпо-  
ставка смрти која следи никад се у бајци не на-  
меће као проблем, односно, она представља  
чињеницу коначне природе” (Лакићевић 2010:  
24). Мудрост бајке не гаји предрасуде о вечном  
животу, те смрт не могу избећи ни најбољи ни  
најмудрији њени јунаци, о чему сведоче типич-  
ни завршеци бајки. Прерана смрт сестара, као  
заслужена казна, огледа се управо у овом одсу-  
ству туговања најближих за њима. И отац и Ле-  
потница су „сагласни” са тим да је њихова смрт  
логичан след у бајци која се залаже за правед-  
ност и успостављање равнотеже. Оштре опози-  
ције између брака из користи и искрене љуба-  
ви у тренутку Малинине и Габинине смрти и  
Лепотичиног свесног повратка Звери кулмини-  
рају и воде ка разрешењу карактеристичном за  
многе народне и ауторске бајке.

Паралелно са поменути драмским ситуа-  
цијама одигравају се и унутрашњи сукоби Ле-  
потнице и Звери. Вербални агон између њих го-  
тово да изостаје и једини моменат у којем дола-  
зи до *удаљавања* јесте када Звер разоткрива се-  
бе, у тренутку када је преображај започео, тј.  
када је Звер на пола пута да постане човек. Не  
би било вероватно нити идеологијом и етиком  
бајке оправдано да Лепотица прихвати Звер за  
супруга и љубавника пре но што се процес про-  
мене оконча. Ипак, њена одлука да се врати  
указује на то да је спремна на ризик, будући да  
у том тренутку не зна да ли је Звер постала чо-  
век или су превагу однели дивљи импулси. Звер,  
с друге стране, води борбу са својим негатив-  
ним и самодеструктивним импулсима, са сво-  
јом великом моћи, самозаљубљеношћу и само-  
живошћу који су је осудили на отуђеност и са-  
мотњаштво. Велика (тешко контролисана) моћ,  
одсуство страха и „савршенство” зверског лика  
видљиви су у Огледалу које представља друго *ја*  
Звери, њену анималну природу – „ОГЛЕДАЛО:  
Узалуд се опиреш. Лик ти и нарав у једно биће  
срастају!” У једном тренутку Огледало прера-  
ста у *gruocii*, застрашујући лик „видљив” Зве-  
ри. Разбијајући га, Звер се одриче своје анимал-  
не природе и тријумф „душе која се буди” чини  
да постане леп, али слаб и болестан младић.

Лепотица је најхрабрији лик овог драмског  
комеда. За разлику од већине јунакиња из бај-  
ки (Пепељуге, Успаване лепотице, Златокосе),  
она није обележена само спољашњом лепотом<sup>3</sup>,  
већ су у свим репликама и поступцима видљив-  
ви и њени морални квалитети. Два одласка у

<sup>2</sup> <<https://www.zeljkohubac.com/radovi/komadi-za-decu/11-lepotica-i-zver>>

<sup>3</sup> Етика бајке је посве једноставна и велики број тумача истиче њену *примитивност* и апсолутну поделу на *добро* и *зло* (Радуловић 2009: 155–162). Слично је и са опозицијама

непознато условљена су различитим побудама. Први пут, она напушта родитељски дом, свесна опасности, у жељи да спаси оца (жртвује се ради других), док други пут, свесна ризика, одлази у нади да ће пронаћи љубав (лични разлози). Када напушта Звер, њени мотиви су посве разумни: страх од анималног, ружног и изопаченог. Ипак, да би Звер сузбила анималне и еготиичне пориве неопходна је и њена интервенција. „Отуда схватамо смисао поетског у овој бајци: зато што ју је лепотица ипак заволела, и сама звер постаје лепа и преображава се у прекрасног младића” (Антонијевић 1991: 124). Ово је моменат који је Хубач у свом драмском тексту успео да додатно истакне.

*Мала сирена* је лутка-мјузикл за децу, написан према мотивима истоимене бајке Ханса Кристијана Андерсена.<sup>4</sup> Сиже је углавном истоветан: Мала сирена жели да оде на површину мора, на први поглед се заљубљује у принца, спасава га, одлази код вештице и у замену за ноге даје свој глас, принц је посматра као најбољу пријатељицу, отац му доводи девојку за коју мисле да га је спасила и она постаје принцеза, Мала сирена скаче у море и претвара се у морску пену. Сам почетак комада подсећа на Шекспирову комедију *Сан лејње ноћи* – свађа између Оберона и Титаније донекле одговара свађи између Краљице морских стена и Краља свих ветрова. Она не пристаје да се уда само због „записа од давнина”, без љубави, питања и њене сагласности. Њихов дијалог је веома занимљив, поетичан, агоналан и, у исто време, веома духовит. Иначе, комад обилује драмским сукобима углавном вербалног карактера, а између Окатог и Ушатог долази понекад и до физичких обрачуна, док папагај Џо стално добија ћушке. Као у *Сну лејње ноћи*, тема је увек

актуелна – младалачка љубав и незрелост ликова да уоче разлику између заљубљености и искрене, зреле љубави, која често изискује жртву и одрицања. У Андерсеновој бајци ова дистинкција није довољно подвучена, вероватно због сублимног карактера жанра бајке и недостатка дубинске перспективе њених ликова (Liti: 1994), док је у Хубачевом комаду, поред недвосмислених наума и чињења Мале сирене, као средство појачавања и појашњавања појединих епизода, присутан *коменшар*. Парадоксално, најкомичнији ликови, Папагај Џо, Туна ушати и Оката ципола, уједно су задужени за коментарисање најозбиљнијих семантичких ниЛитити комада. С друге стране, они понекад делају као антипомоћници зато што радњу воде у „непожељном” смеру: Окати и Ушати својим брбљањем ненамерно информишу Малу сирену о вештичним моћима, док је Џоу, папагају, у кључном тренутку завезан кљун. Они су такође заслужни и за сегменте текста који понајвише изазивају смех код реципијената:

СЛУГА: Драги принче, ја, ваш верни слуга „Куд ви скоком, ту ја оком” најављује вам величанствени ватромет за Ваш осамнаести рођендан, дан када постајете прави наследник своје племените лозе.

ПАПАГАЈ ЏО: Своје лозе, своје лозе, чувај козе, чувај козе, козе, козе!

(Скочко лупи папагаја по глави)

*лејо* и *ружно*, те се унутрашње најчешће представља спољашњим, односно уколико је јунакиња лепа то би значило и да је добра, паметна, вредна и обрнуто, уколико је ружна онда је зла, неморална, безвредна.

<sup>4</sup> Млађеновић истиче да бајке Ханса Кристијана Андерсена „садрже значајан драмски потенцијал (богату радњу, разрађене дијалоге, динамичне слике...), што потврђују бројни примери преобликовања његових бајки у драмску и сродне, или са истог подручја настале форме, у светској и домаћој драмској књижевности за децу” (2017: 67).

СКОЧКО: Цо!

ЦО: Не ударај ме, бре, више, ја нисам бубањ, не-  
го папагај! Угрожена врста, племенита пти-  
ца...

(Скочко лупи папагаја још једном по глави)

ЦО: Тужићу те друштву за заштиту пернате жи-  
вине!<sup>5</sup>

Женски ликови овог комада приказани су у различитим релацијама. Поред блиског односа са сестрама сиренама, и негативног али спора-  
зумног односа са вештицом, Мала сирена ос-  
тварује и изванредан вид присности са девојком  
која ће постати принчева изабраница. За разли-  
ку од односа међу припадницама истог пола и  
узраста који су у бајкама најчешће супарнич-  
ки, Звездана и будућа принцеза не улазе ни у  
једном тренутку у конфликт. Одлука Мале си-  
рене да потражи девојку коју је принц по спа-  
сењу прву угледао, као и принцезин коментар  
при завршетку комада („Буди спокојан, најдра-  
же моје. Мала сирена је добила бесмртну ду-  
шу!“) потврђују Звезданину величину, племе-  
нитост и безусловну љубав.

*Усијавана лејошица* започиње рођењем Ру-  
жице, ћерке доброг Стевана, краља Добронзи-  
је. Песми и весело придружен је комичан ефе-  
кат претераног плакања краља Стевана. Вила  
Добрила дарује Ружицу срећом и лепотом и  
пре но што изговори трећу чаролију појављује  
се Грдана која баца клетву: Ружица ће се на свој  
шеснаести рођендан убити на вретено и умре-  
ти. Како није могла да поништи Грданине чаро-  
лије, вила Добрила их ублажава тако што ће  
Ружица заспати, а из сна ће је пробудити пољу-  
бац праве љубави. Сижеи бајки Шарла Пероа и  
браће Грим и сиже Хубачевог драмског комада  
до овог тренутка су веома слични (варирају у  
броју вила или суђаја које походе новорођену  
принцезу), док се у даљој радњи, перипетији и

расплету знатно разликују. Одлазак краља Сте-  
вана, виле Добриле и Ружице у добровољно  
изгнанство, у шуму<sup>6</sup> где ће живети као дрвосе-  
ча, његова жена и ћерка наредних шеснаест  
година, донекле је немотивисан. Једини дога-  
ђај који обележава њихов тамошњи живот је  
сусрет принца Филипа и Ружице и њихова љу-  
бав на први поглед, само дан пре Ружичиног  
шеснаестог рођендана. Краљ прекорева ћерку  
због непажње и опомиње је да ју је обећао  
принцу Филипу, не слутећи да је залутали мо-  
мак управо он. Како би се уверила да је њена  
љубав права, Ружица дозива Грдану и пронала-  
зи вретено. Из сна је нешто касније буди пољу-  
бац краља Филипа и драма се завршава венча-  
њем, као и бајка.

Хубачеву *Усијавану лејошицу* карактеришу  
једноставнија радња, изостављање појединих  
ликова (зла свекрва, деца Зора и Дан) и језивих  
епизода (припрема свекрве „људождерке“ да  
поједе своју снају и унукe) из Пероове бајке, те  
је ближа верзији браће Грим. Најбитнија разли-  
ка јесте у лику шеснаестогодишње Ружице, тач-  
није у њеној пасивности, која се може схватити  
и као „дуготрајно, мирно усредсређивање на  
себе“ (Betelhajm 1979: 247), док је у Хубачевој

<sup>5</sup> <<https://www.zeljkohubac.com/radovi/komadi-za-decu/12-mala-sirena>>

<sup>6</sup> Додатно изненађује одабир шуме као склоништа, с  
обзиром на то да је опозиција просторног типа шума–кућа  
једна од најјаснијих опозиција у бајкама. Шума се у бајкама  
најчешће тумачи као отворен, непријатељски и туђ простор  
(Детелић 1989: 161). Ипак, Хубач не користи све структурне  
елементе бајки на класичан начин, те је у случају овог кома-  
да *шума* простор отворен за избор: у дворцу је Ружица „обе-  
ћана“ Филипу и то је коначна ствар – у шуми, она је та која  
бира. С друге стране, дворца се за Ружицу није показао као  
безбедно место будући да се ипак убола на вретено, док јој  
је шума из Хубачевог драмског текста дозволила да сама  
призове вретено и свесно пристане на сан како би провери-  
ла своју и младићеву љубав.

интерпретацији њена свесна одлука и брза реакција да провери своју и младићеву љубав у великој мери усмерила радњу и разрешење драме.

У Хубачевом поступку разбајчивања од пресудне су важности деконструкција сижеа, измене функције ликова, комичне реплике, ситни вербални сукоби, а присутне су и ироничне опаске и двосмислени критички осврти на политичке прилике, као нпр. у следећем дијалогу:

КРАЉ СТЕВАН: Јесте ли ме видели, а? Овога пута сам оборио све рекорде шуме.

ВИЛА ДОБРИЛА: Тужићу те друштву за заштиту краљевске шуме.

КРАЉ СТЕВАН: То друштво сам ја основао, ја сам у њему једини члан и председник.

ВИЛА ДОБРИЛА: Какав је то непотизам.

КРАЉ СТЕВАН: Краљевски!<sup>7</sup>

Драмски комад *Царево ново одело у земљи чуда* оригинално надограђује књижевне текстове из наслова и ликове из бајке „Царево ново одело” (цар, ткачи, министри) и романа *Алиса у земљи чуда* (зец) комбинује са новим, оригиналним бајколиким (Није Шија; Него Врат) и реалистичним ликовима (Жељко, Сани и беба Матеја). Хубачева сценска коктел-бајка своју фабулу развија на два равнима: првој, реално постојећој и другој, фантастично једнодимензионалној (Liti 1994), које се захваљујући „великој проводљивости” бајке (Лихачов 1972) не мимоилазе, већ равноправно коегзистирају. Рампа између ова два света је телевизор који Матеју и његовог оца „транспортује” у земљу чуда где ће упознати необичне ликове и присуствовати голишавој царевој шетњи. Млађеновић запажа да су имена ликова посве неконвенционална и да имају симболичко значење, те да, на пример, антропоним Цар Фешн (Fashion) Први

представља досетку, која носиоца, свакако, деградира у хијерархији озбиљности и своди на ниво дечје игре (Није Шија, Него Врат) али указује и на померање бајке према савремености (2017: 65).

Занимљива је замисао да у глумачком извођењу у првој слици учествује једна лутка-марионета, беба Матеја, док родитеље играју живи глумци, везани концима за цугове. Уласком у бајковит свет и Жељко постаје лутка и тек по повратку у реалност првобитна поставка ликова ослобођена је коначно. Честе дидаскалије којима се дочарава изглед сцене и ликова показују да је драматург имао веома јасну визију на који начин би његов драмски текст требало да се реализује на сцени. Посебно су интересантне замисли да три министра буду оживљена анимацијом једне лутке са три главе и да је лутка-телефон „велики нервозни телефон, женског рода који стално нешто зврнда”. Цео драмски текст обележавају кратке, елиптичне и језгровите реплике и зрео, ироничан, врцав и лаган хумор.

БЕЛИ ЗЕЦ: Уф, уф... Ви сте очајни... Ја сам очајан! Ова два башибозлука потпуно су ми избркала све путоказе на путу ка Великом царству, где наш вољени владар, Цар свих царева, и земаљских и небеских, прави модну ревију на којој морају бити присутни сви грађани. Ко закасни даће се да му царска гарда одруби главу! То је очај, а не тамо неки телевизор...

ЖЕЉКО: Али ми смо кроз тај телевизор дошли у ову чудну земљу, и сад не можемо да се вратимо кући без њега.

БЕЛИ ЗЕЦ: Телевизор, па телевизор...

<sup>7</sup> <<https://www.zeljkohubac.com/radovi/komadi-za-decu/39-uspavana-lepotica>>

НИЈЕ ШИЈА (Изговори са акцентом на трећи слог): Телевизор.

НЕГО ВРАТ (Изговори са акцентом на други слог): Телевизор.

НИЈЕ ШИЈА: У боји?

НЕГО ВРАТ: Колорни?

НИЈЕ ШИЈА: Није шија...

НЕГО ВРАТ: ... Него врат!<sup>8</sup>

Хубач се у овом драмском тексту показао као изврстан мајстор блиц-комедије, пошто је скоро сваки сукоб између ликова последица сплетки, смицалица, вербалних игрица и миш-маш ситуација. Једина оштра критика у овом комаду упућена је цару<sup>9</sup>, док су сви остали ликови веома симпатични у својој несавршености, те ће им читалац/гледалац засигурно бити наклоњен. Радња је наглашено хуморна и зачуђујућа, али и недвосмислена, што води ка томе да се текст чита са лакоћом и пуном пажњом. Могло би се закључити да је Хубач овим комадом за децу посебно одговорио на захтеве данашње публике која, под утицајем дигиталних наратива, преферира брзу смену догађаја са честим ефектима изненађења, разноврсне форме, облике и пренаглашен колорит. Све ово Хубач постиже разобличавањем и деконструкцијом познатих дискурса, креирањем интригантних и необичних ликова, упечатљивошћу лутака и стилизованим ритмом лутка-игре, језичким игрицама и хумором. И у овај комад аутор је уврстио певачке сегменте (три пута се јавља „Путујућа песма“, два пута „Ткачко-кројачка песма“ и једном „Весела песма“) који доказују да је ритам једно од основних ауторових правила у складној и веома пажљиво „скројеној“ композицији. За разлику од осталих његових комада за децу, ова сценска бајка је посебно савремена. Аутор је као ликове-реквизите увео веш-машину и телевизор, помињу се мобилни

телефони и стално је присутна тензија савременог урбаног живота и дневнополитичког дискурса са негативним конотацијама у односу на медије и њихово креирање „истина“.

Комад *Размажени принц* започиње апсурдном ситуацијом: вештица Гроздана прерушена је у дадиљу и гура колица у којима се налази принц Матеја. Њена јадиковка је права експозиција: из ње сазнајемо положај и статус лика, упознајемо се са поводом драмске радње и са лицима која ће се тек појавити на сцени.

ВЕШТИЦА: Уфф... Гр... Јаoooo... Да сам мачка сад бих фрктала! Да сам змија сад бих сиктала! Да сам тигрица сад бих страшно рикала и сво би вам се тло под ногама тресло! Јао, куку, леле... шта све не смем да сам, а шта морам да јесам! Уместо да земљом харам и чинима вештицијим ужас сејем, ја јадна чувам ово неподношљиво пашче од принца непринципијелног који само седи, гуче и гугуче к'о нека баба, а не к'о нека здравобезобразна и бесна беба! Да викне барем, заплаче се, сломи нешто, проспе воду макар, ама једну пакост да начини, пуно би ми срце било. Јао мени, што ме мајко роди у ово несретно вре-

<sup>8</sup> <<https://www.zeljkohubac.com/radovi/komadi-za-decu/9-carevo-novo-delo-u-zemlji-uda>>

<sup>9</sup> Имплицитно, критика је упућена властодршцима, полтронима и свима онима који пристају на прокламовање лажних идеологија, те не изненађују последње ремарке ове сценске бајке: „... ако мислите да су после овог голишавог скандала ухватили преваранте, сменили министре или сте можда помислили да је Цар абдицирао, грдно сте се преварили. Народу су на ТВ Дневнику све објаснили. Странци су, рекоше они, били плаћеници који су дошли из непријатељског окружења са задатком да буне колебљивце и подривају темеље срећног и берићетног живота у Великом Царству. Али, на срећу, све се завршило добро. Колебљивцима је поштено суђено, у присуству, као и плаћеницима, али у одсуству. Нажалост, министри су морали да повећају порезе, због непланираних издатака везаних за ову успешну акцију одбране народа!“ <<https://www.zeljkohubac.com/radovi/komadi-za-decu/9-carevo-novo-delo-u-zemlji-uda>>

ме, до те мере политички нестабилно и непредвидиво да је на трон краљевски некада славне и моћне Злоћудије уместо моћног Краља Злоћка засео, пресело му дабогда, Краљ Веселин, онај млитави, блесосмешни, никакви бљак, пу, бљак бљак добричина који се, молим вас лепо, усудио да земљу прекрсти у Веселију, да из ње све вештице протера па да за врховног чаробњака краљевине прогласи вилу Добр... Додобр... Добродобрдоб... Име не могу да јој изговорим, сва ми се вилица кочи...<sup>10</sup>

Вештица Гроздана пева смешну песму која се завршава бајалицом и принц добрица потпуно побесни, док дадиља ужива у том призору. Ово је уједно и почетак заплета јер су сви остали поступци малог Матеје и незадовољство његовог оца, краља Веселина, последица бачених чини. Ускоро Вила Добрила открива да су на Матеју бачене чини које може победити само права љубав. Проглас иде широм Веселије и принцу доводе бебе принцезе (лутке) које он све до једне баца. У виду пантомиме, Матеја се ружно опходи према разним животињама, напослетку и према псу који припада Лепој Кати, такође беби, у коју се принц заљубљује на први поглед. Вештица бесни због скинутих чини, краљ и Вила Добрила се задовољно смеју, те се комад завршава срећно, као у класичној бајци. Али да ли је овакво читање једино релевантно? При крају комада наилазимо на дијалог:

ЛЕПА КАТА: Хеј, имаш можда резервну пелену?

МАТЕЈА: Имам, шта ће ти?

ЛЕПА КАТА: Укакила сам се од среће!<sup>11</sup>

Предшколска деца, која се чине најпогоднијим реципијентима овог комада, имају ограничено читалачко искуство и нису у могућности да схвате подтексте који и те како постоје у књижевним текстовима за децу. Транспарен-

тан и лако схватљив слој овог комада јесте игра удвајања (добра–лош), ремећење постојећег поретка и једноставан захтев за проналажењем праве љубави која ће успоставити нарушену равнотежу. Иронично, за разлику од класичних бајки, које у центар збивања стављају јунаке или јунакиње у прелазном стадијуму одрастања, постављајући пред њих изазовне задатке, како би њиховим успешним разрешењем задобили заслужену награду, у овом комаду бебе делају и разговарају као напола одрасли актери. Ово може донекле бити критика или пародија окоснице класичне бајке, али и одраз приклањања укусу најмлађе публике, којој би овакав заплет могао да буде симпатичан и смешан.

Хубач је комад *Чаробна свирала вилењака Милана илићи* Како је Милан *йолетшо* без крила написао у две варијанте, драмској и луткарској. Посреди је оригинални драмски текст са бајколиким мотивима, ликовима и елементима. Главни јунак је Милан, заљубљени вилењак, који својом промућурношћу и пожртвованостју отапа лед, спасава становнике шуме, ослобађа цара Гонгора и осваја љубав принцезе Гордане. Храбри вилењак Милан има занимљиве и предане помоћнике, Дрвенка (листопадно дрво – букву), Гаврану (црну птицу, као виши еволутивни ниво у односу на Дрвенка) и Краљицу Вилену (у драмској варијанти), односно Кнеза Вилотија (у луткарској варијанти). Вилински, животињски и људски свет супостоје и функционишу потпуно равноправно, као и у многим бајкама.

Заплет је предочен дијалогом који нам открива класичан сукоб, али и савремен моменат – феминистички став о равноправности полова и праву девојака на самосталне изборе:

<sup>10</sup> <<https://www.zeljkohubac.com/radovi/komadi-za-decu/38-razmaeni-princ-dramska>>

<sup>11</sup> Исто.

БРДИМИР (оф): Гонгоре, то сам ја, Брдимир, Велики деспот брдске царевине Зимије. Последњи пут те питам, хоћеш ли ми дати кћер за жену?

ГОНГОР: За њену руку пита се она, а не ја.

БРДИМИР (оф): Њу сам већ питао.

ГОНГОР: И шта ти је рекла?

БРДИМИР (оф): Усудила се да ме одбије!

ГОНГОР: Ако је она тако одлучила, онда је то и моја одлука.

БРДИМИР (оф): Не играј се царством, Гонгоре.

ГОНГОР: Срећа моје кћери, мог јединог драгуља, нема цену!

БРДИМИР (оф): Мекан си ти владар, Гонгоре...<sup>12</sup>

Естетика комада огледа се у складу етичких уверења већине ликова и отклона од претеране сентименталности, оличеног у духовитим репликама.<sup>13</sup> Сви ликови у комаду су позитивни, сем Брдимира, деспота Зимије брђанске. Њихово заједништво, храброст и истрајност воде их успешно ка циљу – отапању Вилинске шуме и залеђеног срца краља Гонгора и остварењу Миланове жеље да задобије Горданину љубав. Ипак, завршетак је, као код неких ауторских бајки, сетан, замагљен и двосмислен. Милан и краљева кћи лете „на крилима љубави” као две звезде, што се може схватити као да је њихова овоземаљска приземна љубав неостварљива, али да је зато нашла испуњење у неком другом, лепшем универзуму.

\*

Хубачеве сценске бајке писане по мотивима познатих бајки веома су актуелне, али се оне, чак и када подразумевају обиље инвенција, не могу тумачити засебно, без осврта на предложак. Читаочев хоризонт очекивања се изневерава тако што аутор у познате просторе бајке уводи нове ликове, једнодимензионалне лико-

ве чини комплекснијим и њихов говор више изнијансираним, инкорпорира елементе мјузикла, дијалоге зачињава језичко-стилским играма и оригиналним хумором. У Хубачевом поступку разбајчивања од пресудне су важности деконструкција сижеа и измењене, углавном усложњене, функције ликова. Такође, региструје се интензивно присуство савременог момената, пре свега у речнику ликова, феминистичким тенденцијама и модификовању патријархата. Законитости драме омогућиле су аутору да надомести ограничења жанра бајке, као што су одсуство дубље психолошке карактеризације ликова и дијалогских партија, те је његов донекле иронично-пародијски однос према предтексту евидентан у језичко-стилским одликама комада, нпр. у двосмисленим репликама, апсурду, каламбуру, сатири, персифлажи и травестији. С друге стране, његови оригинални драмски текстови такође се могу одредити као сценске бајке, будући да несумњиво садрже мотиве, ликове и структурне елементе жанра бајке и да се управљају идеологијом и етиком карактеристичним за свет фантастике.

При читању бајке / сценске бајке веома је важан моменат идентификације деце читалаца / гледалаца са њиховим јунацима, као и специфичан рецепцијско-саиграчки однос који деца остварују са овим текстовима или глумачким

<sup>12</sup> <<https://www.zeljkohubac.com/radovi/komadi-za-decu/40-arobna-svirala-vilenjaka-milana-dramska>>

<sup>13</sup> Веома су упечатљиви ликови Гавране и Дрвенка, њихови разговори и преписке. Нарочито су духовите Гавранине реплике: „Молим дотичне фотосинтетичне персоне нижег еволутивног нивоа да се не накашљавају...”; „Е, да ми је видети то чудо које ти смислиш, па да умрем...”; „Што би рекли моји отомански преци, цивцани: куд сви Турци, ту и мали Муја! Мора да сам полудела...” <<https://www.zeljkohubac.com/radovi/komadi-za-decu/40-arobna-svirala-vilenjaka-milana-dramska>>

реализацијама на сцени, о чему је, чини се, Хубач посебно водио рачуна. Јунаци његових сценских бајки најчешће су деца најмлађег узраста (бебе), склона несташлуцима и играријама и деца која се налазе у осетљивом добу (пубертет/адолесценција), што отвара могућности за разноврсне изазове и опасности. Комади *Усиавана лејошница*, *Мала сирена* и *Лејошница и звер* у центар свог интересовања стављају јунакињу која при крају пубертета превазилази до тадашње Ја, градећи самосталну, самосвесну личност са новим прохтевима и потребама. Зле виле, вештице или зле сестре и у овим се случајевима јављају као претња по овакав развој, а тиме и по живот. Узрок проблемске ситуације може бити и негативан мушки принцип, оличен, на пример, у лику Звери (*Лејошница и звер*) или пак у лику непожељног и неадекватног просиоца (*Чаробна свирала вилењака Милана*). Свим јунакињама заједничко је проблемско стање које се огледа у сукобу са самом собом, а ограничену могућност бајке у индивидуалном сликању карактера Хубач је превазишао креирајући убедљивије и животворније ликове, који својим делањем и говором верно дочаравају своје емотивно и психолошко сазревање. Драматург се показао посебно иновативан и успешан у креирању „својих” ликова. На пример, веома упечатљив утисак остављају готово сви ликови и њихови поступци из *Чаробне свирале вилењака Милана*. Вилењак Милан и његова луцкаста заљубљеност и несебична жртва, смешан и незабораван пар Дрвенко и Гаврана, Краљица Вилена и Кнез Вилотије, чија је функција да успостави нарушени склад, активираће код деце већ усвојене обрасце из познатих бајки (сукоб добра и зла, ликови-помоћници, захтеван задатак, срећан крај) и омогућиће им да драмски комад прате са пажњом и разумевањем.

Заједнички мотив свих Хубачевих драмских комада за децу (изузев *Царевој новој одела у земљи чуда*) јесте љубав. На основи љубавног изазова или проблема гради се заплет, а завршетак је, по правилу бајке, срећан. Чуковски пише да је „оптимизам потребан деци као ваздух” (1986: 151), али да деца не воле и не прихватају другачије завршетке бајки чак и када оне приповедају о суровој казни и смрти. Смислен, лако читљив крај: казна, чак и смртна, за злочинца, и срећан и дуговечан живот за позитивног јунака најпогоднији је за резонување несазрелог рецепијента. Углавном су такви и завршеци Хубачевих сценских бајки. Тежња да се удовољи малим и младим гледаоцима захтеваће присутност хумора, те се ове сценске бајке (неке више, неке мање) могу сматрати и комедијама. Сценски комад који највише одговара жанру комедије јесте *Царево ново одело у земљи чуда*, у којем се, поред интересантних и веома духовитих дијалога, оштро критикују систем заснован на страховлади, испразни властодршци и кукавичлук полтрона.

Иако се већ при читању запажа Хубачев изразит осећај за сценску реализацију, питања режије и утицај његових сценских бајки на публику остављамо за нека даља театролошка истраживања.

#### ИЗВОРИ

- Hubač, Željko. *Carevo novo odelo u zemlji čuda (lutkarska)*. <<https://www.zeljkohubac.com/radovi/komadi-za-decu/9-carevo-novo-delo-u-zemlji-uda>> 10. 1. 2022.
- Hubač, Željko. *Čarobna svirala vilenjaka Milana (dramska)*. <<https://www.zeljkohubac.com/radovi/komadi-za-decu/40-arobna-svirala-vilenjaka-milana-dramska>> 10. 1. 2022.



- Hubač, Željko. *Čarobna svirala vilenjaka Milana (lutkarska)*. <<https://www.zeljkohubac.com/radovi/komadi-za-decu/10-arobna-svirala-vilenjaka-milana>> 10. 1. 2022.
- Hubač, Željko. *Lepotica i zver (lutkarsko-dramska)*. <<https://www.zeljkohubac.com/radovi/komadi-za-decu/11-lepotica-i-zver>> 10. 1. 2022.
- Hubač, Željko. *Mala sirena (lutkarska)*. <<https://www.zeljkohubac.com/radovi/komadi-za-decu/12-mala-sirena>> 10. 1. 2022.
- Hubač, Željko. *Razmaženi princ (dramska)*. <<https://www.zeljkohubac.com/radovi/komadi-za-decu/38-razmaeni-princ-dramska>> 10. 1. 2022.
- Hubač, Željko. *Uspavana lepotica (dramska)*. <<https://www.zeljkohubac.com/radovi/komadi-za-decu/39-uspavana-lepotica>> 10. 1. 2022.
- Čukovski, Kornej. *Od druge do pete*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1986.
- Liti, Maks. *Evropska narodna bajka*. Beograd: Orbis, 1994.
- Misailović, Milenko. *Dete i pozorišna umetnost*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1991.
- Mladenović, Milivoje. *Odluke dramske bajke: preoblikovanje modela bajke u srpskoj dramskoj književnosti za decu*. Novi Sad: Sterijino pozorje, Pozorišni muzej Vojvodine, 2009.
- Veljković Mekić, Jelena. Crvenkapa, scenska osavremenjena bajka Aleksandra Popovića i scenska antibajka Milivoja Mladenovića. Biljana Mišić-Ilić i Vesna Lopičić (ur.). *Zbornik radova sa multidisciplinarne i međunarodne konferencije Jezik, književnost, promene*. Niš: Filozofski fakultet, 2010, 341–351.

## ЛИТЕРАТУРА

- Антонијевић, Драгана. *Значење српских бајки*. Београд: САНУ, 1991.
- Бошкан-Танурић, Зора. *Бајке за позоришну ијру: избор драмских шекспирових за децу*. Београд: Креативни центар, 2001.
- Детелић, Мирјана. Поетика фантастичног простора у српској народној бајци. *Зборник радова Српска фантасијика, књ. XLIV*. Одељење језика и књижевности, књ. 9. Београд: Српска академија наука и уметности, 1989, 159–168.
- Лакићевић, Драган. *Пејлеуина иајуча: иприрода усмене књижевности*. Београд: Партедон, 2010.
- Лихачов, Димитрије Сергејевич. *Поетика старе руске књижевности*. Београд: СКЗ, 1972.
- Млађеновић, Миливоје. *Узамку замки: драмски и сценски пошеницијал поезије и ирозе за децу*. Сомбор – Нови Сад: Градска библиотека „Карло Бијелички” – Међународни центар књижевности за децу Змајево дечје игре, 2017.
- Радуловић, Немања. *Слика светла у српским народним бајкама*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2009.
- Betelhajm, Bruno. *Značenje bajki*. Beograd: Prosveta, 1979.

Jelena P. VELJKOVIĆ MEKIĆ

## STAGE FAIRY TALES BY ŽELJKO HUBAČ

## Summary

The paper will analyze plays for children by Željko Hubač: *The Sleeping Beauty*, *The Little Mermaid*, *Beauty and the Beast*, *The Emperor's New Suit in Wonderland*, *The Pampered Prince* and *The Magic Flute of the Elf Milan*. These pieces could be defined as stage fairy tales, considering that all of them, except the last two, are dramatizations of famous fairy tales. However, in Hubač's dramaturgical procedure, one can notice the expansion and modernization of the fairy tale's plot and the betrayal of the reader's horizon of expectations. The author usually achieves this by introducing new characters into the plot of the work, their nuanced speech, linguistic and stylistic play and humor. His original dramatic texts can also be defined as stage fairy tales, since they undoubtedly contain motifs, characters and structural elements of the fairy tale genre. The paper seeks to study how Hubač relates to the elements of a classical fairy tale and in what tone he creates a new fairy tale of contemporary dramatic art.

Keywords: Željko Hubač, stage fairy tale, structural elements of a fairy tale, function of characters, stylistic features, humor, ideology

# НОВА ИСТРАЖИВАЊА

Миливоје В. МЛАЂЕНОВИЋ\*  
Универзитет у Новом Саду  
Педагошки факултет Сомбор  
Република Србија

Слободан Љ. САЏАКОВ\*\*  
Универзитет у Новом Саду  
Педагошки факултет Сомбор  
Република Србија

Оригинални научни рад  
UDC 821.163.41-93-2.09  
Примљено: 15. 1. 2022.  
Прихваћено: 22. 3. 2022.

## ГРОТЕСКА КАО ЕСТЕТИЧКА КАТЕГОРИЈА У СРПСКОЈ ДРАМИ ЗА ДЕЦУ\*\*\*

**САЖЕТАК:** У раду се истражује стилски аспект гротескног, пројектован у српској драми за децу. Полазиште је филозофско одређење гротеске као естетичке категорије, уз наглашавање ефекта комичног у функцији дидактике. Надаље се пажња усредсређује на специфичне облике гротескног у драмским делима за децу Љубише Ђокића, Александра Поповића, Миодрага Станисављевића, Љубивоја Ршумовића, Игора Бојовића и других савремених драмских писаца, уз оцену да је ефекат гротеске у драми за децу могуће применити приликом објашњавање добра и зла и сродних појмова те се на основу тога закључује да је гротеска у блиској вези са дидактичким и образовним циљевима књижевности за децу.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** гротеска, комично, драма за децу, Александар Поповић, Миодраг Станисављевић, Игор Бојовић

### Филозофско одређење гротеске

Гротеска је отворена и динамичка естетичка категорија која се у извесном виду може пронаћи у свим уметностима.<sup>1</sup> У овом раду насто-

\* milivoje\_mladjenovic@yahoo.com

\*\* slobodansadzakov@yahoo.com

\*\*\* Рад је резултат истраживања у оквиру научно-истраживачког пројекта „Друштвени феномени и савремена школа: иновације у настави у функцији ефикасног усвајања садржаја о друштву”, евиденциони број 121, који од 2019. финансијски подржава и реализује Педагошки факултет у Сомбору Универзитета у Новом Саду.

<sup>1</sup> У литератури често постоји различита употреба појмова „естетске категорије” и „естетичке категорије”, која се у одређеним случајевима „стапа” и води њиховој синонимној употреби. У овом раду, полазећи од тога да се „естетичко” односи на (научну) рефлексiju одређених појава у сфери уметности, користимо појам „естетичке категорије”: *лейо, узвишено, шрапично, ружно* итд. (в. Узелац 2003: 69–168).

јаћемо да предочимо сличности и разлике у поимању гротеске на примерима из драмске књижевности за децу. Отуда је важно да најпре сагледамо различите дефиниције и тумачења појма гротеске као естетичке категорије.

Израз естетичка категорија настаје крајем XIX stoleћа захваљујући утицају Кантове терминологије и први га користи француски естетичар Виктор Баш (Victor-Guillaume Basch) да би њиме означио форме, односно, модификације лепог. Средином XX stoleћа Етјен Сурио (Etienne Souriau) под овим појмом подразумева „средство исказивања изричитих и директних вредносних судова”. У овом смислу категорије „одговарају утисцима” који су у исти мах „непосредни и једноставни”, а то значи да естетичке категорије представљају „особене вредности и укусе” (Узелац 2003: 69).

Термин *естетичка категорија* означава, дакле, форме, односно модификације лепог. Сурио обухвата представе за исказивање изричитих и директних вредности судова и укуса. Систематизација Шарла Лалоа (Charles Lalo) разликује естетичке категорије: *лепо, дивно, љубко, узвишено, драматично, духовито, комично, хумористично*. Етјен Сурио овом попису додаје и: *елегично, пастично, фантастично, сликовито, лирско*. *Лепо* је, као једна од естетских категорија, у блиској вези с појмом *уметничко*, а подразумева симетрију, хармонију, узвишеност, савршену структуру, пропорционалност делова (за питагорејце), вечно, идеално, бесконачно (за Платона). *Ружно*, као супротност *лепом*, одликује се ирационалношћу, изобличеношћу, дисхармонијом и као такво је у основи гротеске.

Михаил Бахтин (Михаил Михайлович Бахтин) најбитнијим обележјем гротескног стила сматра „преувеличавање, хиперболизам, пре-

комерност, претераност” (1978: 321). Вишња Ристер нас подсећа на Кајзерову (Wolfgang Kayser) тврдњу да је гротеска „од техничког термина постала естетска категорија” те да припада различитим сферама:

стваралачком процесу, самом умјетничком дјелу и његовој рецепцији и у том смислу треба је проматрати као свеобухватно структурално начело умјетничког дјела (Rister 1984: 31).

Осим често коришћеног стилског ефекта комичног, разлози за гротескна извитоперења могу бити и политичка и филозофска сатира, пројектоване у облику параболе, комичне, романтичарске или нихилистичке гротеске, са мање или више скривеним идеолошким претензијама. И у драмској књижевности гротеска има своју основну функцију: начело изобличења, ојачано својством конкретних и реалистичних појединости.

Мејерхолдово (Всеволод Емилевич Мејерхолд) инсистирање на прилично фреквентном појављивању гротескног духа у театру, засновано на намерном претеривању, изобличавању природног и другим поступцима, манифестује се и у драмској књижевности за децу. „Отуд у драмским бајкама исправке ’феудалног бајковног кода’ углавном са снажном комичком дозом” (Млађеновић 2017: 30) које

уз остале просеее из комичког и фарсичног репертоара, уноси у ове бајке неодољиву веселост и све „страшно” претвара у смешно, па дакле савладиво (в. Miočinović 2016: 343 и даље).

Жанровска неодредивост између смешног и трагичног директна је последица стања савременог друштва у коме је наказно и ружно врло учестала појава па је облик гротескног наро-

чито подесан да се њиме изрази, критикује и коментарише хаотична слика света. Отуда мешавина жанрова и стилова, преплитање и стапање оштре комике и трагичког израза. Мешање опречних елемената карактеристично је за гротеску. Иго (Victor Marie Hugo) тврди да „живот не познаје класификацију која предвиђа чисту комедију или чисту трагедију” (Žmegač 1978: 14). Подсетимо се да Хегел (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) комично уопште дефинише као ону субјективност која уводи противречност у своје радње, а да при њиховом разрешавању остаје непо ремећена и посве самоуверена, те да основу и полазиште комедије чини оно чиме трагедија може да се заврши: у себи апсолутно измирена и ведра душевност (1986: 62).

Бахтин критикује концепцију гротеске немачког научника Шнеганса (Heinrich Schneegans, *Geschichte der grotesken Satire*), сматрајући је нетачном – његово преувеличавање ускосатиричног циља, пре свега, као и њену амбивалентност али и фолклорне изворе гротескног (Bahtin 1978: 322). Отуда присуство гротескног у драмским делима за децу и не представља велико изненађење, с обзиром на фолклорно порекло највећег броја драмских дела за децу у српској књижевности.

### Функција гротескних елемената у драми за децу

Гротеска је естетичка категорија, битно је то истаћи, чије се значење различито схвата у појединим раздобљима, зависно од владајућих епистемолошких и естетичких начела одређених уметничких раздобља. Главне особине гротеске, доминација комичног и страшног, послу-

жиле су као дистинктивни фактор при класификацији ове естетичке категорије. Углавном је то подела на смешно и страшно или на сатирично и фантастично, као појавни облик гротеске. Неки аутори уз комично гротескно придодају и карикатуру. Проп (Владимир Яковлевич Пропп) дефинише гротеску као највиши степен комичног преувеличавања у подручју подсмешљивог смеха (1984: 81). Анализирајући различите дефиниције гротеске, Проп упозорава да је граница између прсте хиперболе и гротеске условна (1983: 82).

Он указује на особен облик комике заступљен у позоришту лутака:<sup>2</sup>

Принцип луткарског позоришта састоји се у аутоматизацији покрета који имитирају и тим самим пародирају човекове покрете (1984: 69).

Отуда је, тврди Проп, у луткарском позоришту једва могуће приказати „људску трагедију”, него је реч о гротескним сценама које не производе комичне ефекте, већ стварају „помало пријатни ужас” (1985: 69), као луткарска верзија Гетеовог *Фауста*, на пример.

<sup>2</sup> Такав пример представља и први луткарски комад у српској драмској књижевности, Змајева *Несрећна Кафина*. „Има нешто што нас до краја зачуђује. То је елеменат 'театра апсурда', готово бисмо рекли антиципације надреалистичког поступка. Дотле је Змаја довела жеља да се у игри иде до краја, до привременог негирања логике стварног света. Узимајући апсурдност као један од елемената хумора, Змај је антиципирао и једну а најбољу струју наше савремене литературе за децу” (Ковачек 1975: 351). Љубомир Симовић Змајеву једину драмску игру, *Несрећну Кафину*, најдиректније назива гротеском: „ибидјевска гротеска и фарса, неколико година пре премијере *Краља Ибија*” (1991: 63). Василије Радикић такође запажа да се у овој луткарској игри, првенцу овог жанра у српској књижевности за децу, налазе елементи гротеске, „пародично поигравање бајковним мотивом, карикатурална ишчашеност драмских ситуација и ликова и, изнад свега, језички лудизам” (2003: 92).

Бодеж забоден у противникова прса са сцене луткарског позоришта код савременог гледаоца изазива једино смех (Prop 1984: 69–70).

Типично гротескни мотиви, као што су тела налик на аутомате и укочена лица претворена у маске животиња и биљака, затим хибридна, човеколика бића (кентаури, вештице, дивови и сл.), ноћне и друге нечисте животиње (гмизавци, пауци, инсекти, сове, мачке), прикази не-сразмерних делова тела или њихов неприродан распоред јављају се у драми за децу (главе чудовишта и Брзоговорече жене у *Кайеџану Цону Пилфоксу* Душана Радовића, ала у Ђокићевој драми *Биберче*, Звер у Бојовићевој драми *Лейошица и звер*, Цин с цветом у устима у драми *Царев зашочник* Миодрага Станисављевића, Див ле Гиш у *Мачору у чизмама* Игора Бојовића итд.). Мотив ђавола је међу оним учесталим мотивима који подразумевају гротескни поступак. У драмским делима за децу ђаво је представљен тако да зло, језиво и окрутно, наказно и противљудско делују комично, блесаво. Тако је Ваво у драми *Небеска свирала* Божидара Тимотијевића „беспослен“: „Најтеже је бити ђаво кад немаш посла“ (2001: 29). Међутим, дечје читалачко искуство заснива се на фабули која се остварује у равни директног значења, у снажним и бизарним сликама.

Несвакидашњи догађаји, неочекиване реакције и чудна бића најпре га збуњују и привремено застрашују, али му истовремено отварају у виду једну нову димензију – могућност да читавањем хуморног аспекта превазиђе језовитост у приказаном призору и открије доживљај хармоније у исприповеданом (Димитријевић 2014: 376).

Преовлађујући култ разума и култ укуса утицао је да се значење гротеске припише и обли-

цима комике као што су бурлеска и карикатура које је међу драмским облицима за децу такође могуће идентификовати. Разлику између гротеске и бурлеске Женет (Gerard Genette) објашњава тумачећи појам апсолутно комичног:

Том обичном, значајном комичном, супротставља се, дакле, „апсолутно“ комично, које изражава не више идеју о надмоћности „човека над човеком“, већ „човека над природом“. То комично Бодлер назива и „гротескним“ – али ово класицистичко и романтичарско одређење (Готје) не може се више користити у том смислу, данас када је примило једно много пејоративније значење и према томе потпуно „значајно“: „Ви сте гротескни!“ значи једноставно: „Ви сте смешни!“ – или, по Хофману, комично чији знак, по њему, није толико смех колико вртоглавица. Бурлескно би можда овде било прикладније него гротескно (2002: 219).

Тако је у препознавању гротескних својстава драмских дела за децу од значајне помоћи и ближе аутопоетичко жанровско означавање.

Гротеска је необично присно везана с другим естетским категоријама, па ипак има неке специфичне разлике, она је у неку руку хибридна, варијабилна, и чини се да је зато тако тешко дефинирати тај појам, јер она можда и није „аутономна“, већ се друге категорије могу претворити у гротеску (Tamarin 1962: 6).

Ваља истаћи да процес пародирања који се остварује у поступку преобликовања бајке у драму за децу тече аналогно процесу који је захватио и структуру бајке.

Хумор потпуно разграђује унутарњу логику бајке, док се апсурдни детаљи убрзано надовезују као у духовитим надлагивањима. Уланчавањем

слика не постижу се ритам и ефекат чудесних авантура бајке. Хиперболизовани, јунаци истичу деформацију стварности, у којој се не сналазе. Мада су једнодимензионални, они нестају у свом дисхармоничном окружењу, показујући налицје фантастике и комике (Самарџија 2004: 82).

Хумор је наглашена одлика књижевности за децу и близак је детињству.

Понекад хумор фолклора има неке специфичне особине, којим се разликује од хумора професионалних писаца. Често, међутим, народно стваралаштво управо садржи веома добар и илустративан материјал који је немогуће игнорисати (Прор 1984: 19).

Ведар, благонаклон хумор, који озарује и блажи, који се одликује лакоћом, безазленошћу и добродушношћу представља, дакле, ону спону којом се најлакше постиже истовремено задовољавање и педагошких и естетских циљева књижевности.

Одредница „херојска комедија” коју, на пример, Игор Бојовић даје уз *Мачора у чизмама*, већ својим оксиморонским спојем наговештава одлику гротескне природе, својство варијабилности, променљивости жанра. Појам гротескног објашњава и Ана Ледерер у *Кључу за казалиште*:

Гротескно се може схватити као драмску одредницу, обликотворно начело којим се мијења првотни жанр [...] гротескно се, наиме, радије увлачи или преоблачи у неки други жанровски модел, да би га затим изнутра деструирао (2004: 117).

Тако бројни драмски облици за децу, а нарочито они који су настали преобликовањем бајке,

односно пародирањем њеног обрасца, показују да су претрпели промену жанра, од типично бајковног до гротескног обличја. Често ликови ових комедија за децу (да их тако жанровски без дилеме означимо) припадају нижим слојевима а уздижу се у финалу бајке до високог положаја (Биберче у Ђокићевој истоименој драми рођен је „у колиби малој на ивици села”, Митар Пјевац у *Царевом зашточнику* Миодрага Станисављевића баштини „кућицу трошну и мали кућевни плац”, сви ликови Трифуновићеве *Бајке о цару и њасици* су сељаци и сељанке итд.). И срећан расплет у овим драмским делима такође има гротескне црте: „љубавна срећа” у *Усјаваној лепошници* Љубивоја Ршумовића, царска гозба и свадба у *Пејелуји* Александра Поповића, свечано балско финале у *Мачору у чизмама* Игора Бојовића итд. Циљ драмских аутора је да насмеју публику/реципијенте: читаоци изражавају благонаклоност и подршку јунацима, смеју се глупостима и грубостима комичних ликова. Механизми претеривања, контраста и изненађења такође стварају код читалаца осећај заштићености. У том процесу долази до инверзије знакова: контраст и комични ефект изгледаће много упечатљивији, као што је, на пример, слика „царства пред ликвидацијом” у *Пејелуји* Александра Поповића.

Елементе гротеске садрже и драме за децу Љубише Ђокића и Бошка Трифуновића. У њима се хумор јавља као нова и посебна вредност, постигнута надградњом народне бајке. Апсурдно и гротескно добило је јарке боје у текстовима Александра Поповића. Рушилац многих конвенција у драмским текстовима за одрасле, Поповић је не мање ригорозан и неконвенционалан у луткарској драматургији. Душан Радовић открива један необичан, фантастичан ме-

ђусобни однос наизглед обичних ствари, а Поповић настоји да ту фантастичност открије у стварима.

И Душан Радовић, пародирајући духовну подлогу, смисао и склоп лаких и забавних жанрова (гусарски романи, каубојски филмови, приче о краљевима и принцезама), уводи елементе гротеске. Трагајући за наличјем озбиљне литературе, пародија је такође део игре у Радовићевом књижевном делу. То је игра ругалица, али никако злонамерна и сурова. Пародија је „једно од најмоћнијих средстава друштвене сатире” (Прор 1984: 77) покретачка енергија, динамичка величина свеукупности игре у Радовићевим књигама. Радовић озбиљан садржај бајке контаминира хумором, пародира га, и тиме не само да га деградира него и разграђује.

*Прича о царевом зајшочнику* Миодрага Станисављевића такође је драма која провоцира пародирањем и обртањем ситуација карактеристичних за свет класичних бајки. Тотални каламбур и гласовно понављање, као елементи гротескне структуре, доминантни су у овој драми за децу. Комика је проистекла из маштовитих обрта, игре речима („колиба што се колеба да л’ да и даље стоји ил’ да се сруши” – Станисављевић 2001: 39), измењене синтаксе, сувереног владања лексиком, чак и фонетиком (комика се гради још од прве две речи комада у имену једног од главних ликова, цара Птрптрптислава). Тако се од типских јунака бајке изграђује гротеска, у којој дворска луда и јунак из простог пука постају најдинамичнији ликови.

Представљање живота у оквиру гротеске омогућило је Станисављевићу да значењско језгро изгради према народном бићу, превођењем основних импресија у примарне идеје и њиховим укључивањем у јединствену уметничку представу,

закључује Христо Георгијевски (1987: 34–37) анализирајући *Причу о царевом зајшочнику*. За ову тврдњу као пример најбоље може да послужи завршна слика у комаду. Дистанцирањем од закономерности бајке и продубљивањем Митровог лика симболима „хајдучког и пророчког мита”, карикатурално-гротескна слика (омеђена распоном лажне реторичке царске великодушности и Митрове скромности) транспонована је у универзалну мисао о бесмислу великог јуначења. Песник-луда налази за све ситуације разложно објашњење:

Дужност је сваког човека да се бори  
против сподоба и немани злих  
А за награду ће, можда, певач неки бедни  
испевати о томе који стих  
(Станисављевић 2001: 39).

У изградњи ликова у драми *Усјавана лејошница* Љубивоје Ршумовић поштује њихове одлике истакнуте у класичном узору, задржава јасну поларизацију на добре и зле, а вешто и одмерено додаје сваком типизираним лику понешто од особина „смртних и грешних” свакодневних бића, постижући тако реалистичност и благу комiku. Хумор настаје као последица употребе преобликованих народних пословица. Оне понекад постају афористички исказ: „Ко се први смеје – последњи не зна где је”, „Променићеш име, али ћуд никако” (Ршумовић 2001). Необични језички облици, постижу се комбиновањем пословица с игром речи: „Ивер не пада далеко од кладе! – Кад је неко клада – чему да се нада?!” Пародира се етикеција:

његово дуговечно мужевство, његово очинско презадовољство, њена мајчинска високорадост, њено мало бебинско височанство принцеза беба, њено краљевско будалаштво, учена али неодуче-

на, дворска лудача... моје церемонијално мајсторство, моје нискоходајуће а високогледајуће радозналство (Ршумовић 2001).

У Ршумовићевој драми, припадници краљевског двора говоре жаргоном. Употреба фраза политичког, бирократског идиома такође рађа комично дејство: „Нисам бирао средства да ујединим наше две краљевине.” Високопарне фразе у говору ликова бајке својом неочекиваношћу такође изазивају смех: „резигнирано констатујем”, „божопрости, вербални деликт”. Такав ефекат гротескног постиже се и игром речи: „Не врдај, не лолај, већ збрдај и здолај, одговор тај нам дај!” (Исто). Неретко игра речи бива нит добро написаног дијалога. Личности у међусобној комуникацији користе игру речи која постаје самој себи сврха, а истовремено и средство описа, карактеризације ликова. Ршумовићеве драме натруњене су и финим сатиричним отровом који је управо толико „јак” да у одраслом читаоцу буде дејствујући, а младом не нашкоди, већ да га суочи са суровим реалним светом одраслих:

Живот је трговина, мој колега Стефане! Удишемо кисеоник, а враћамо ваздуху угљен моноксид! Танте за бупе!... Закони тржишта, драги моји... Понуда и потражња! (Исто).

Отприлике у исто време, крајем шездесетих и почетком седамдесетих година прошлог века, када су промене у сфери позоришта инициране појавом театра апсурда биле већ извршене, јавио се Стеван Пешић са својим драмским текстовима намењеним дечјој публици (*Крилаша крава*, *Чудесни виноград*, *Гуска на Месецу*). Пешић комично најчешће налази у ситуацијама, и обликује га тако да га доведе до гротескног.

Примијенимо ли је на театар (драмска књижевност и сценско приказивање), гротеска задржава своју основну функцију начела изобличења, којој ваља придодати изражен смисао за конкретно и за реалистични детаљ (Pavis 2004: 123).

Овај поступак скоро је идентичан поступку у бајкама.

Поремећени су и облици и димензије животиња, птица, инсеката и биљака. То је свет постављен наглавачке, „уз нарушавање обичног и општеприхваћеног”. Прецизност временског одређења радње распрскава се у апсурдном поретку (Самарџија 1997: 78).

Користећи се гротескним, писац присиљава читаоца да, сасвим изненада, с плана на који га је сместио пређе на план којем се није надао. Али, код Пешића и гротескно мора да буде особено, оно је испољено на начин како га доживљава Бодлер:

има у себи нешто дубоко, аксиоматско и исконско што је много ближе невином животу и апсолутној радости него смијех који изазива комика обичаја (цитирано према Pavis 2004: 123).

Она је могућа захваљујући редукацији трагичног и грубог коју је аутор извршио, опредељујући се за примарно комично. Уз гротеску у драмским делима Стевана Пешића уочавају се и елементи сатире као другостепено значење. Сатирично својство, најуопштеније схваћено, настаје спајањем апсурдног и гротескног.

У драми *Мачор у чизмама*, промена се открива већ у наслову, у одређењу главног лика – именица *мачак* замењена је колоквијалним изразом *мачор* који асоцира на искуство, старост. Та је измена, потврдиће се, сасвим функционална



и мотивисана, јер означава померања рода, жанра и стилског устројства у иронијско-пародијском смеру. Бојовић жанр своје драме ближе одређује термином „херојска комедија”.<sup>3</sup> Парадокс у овој жанровској одредници упућује на пародију јуначког стила, прозаичан опис племенитих и узвишених дела, драму у којој херој својим деловањем изазива комичан ефекат. Савремени језик, жаргон, даје овој драми неопходну свежину, као и повремене, али благе сатиричне инвективе и алузије на свакидашњицу. Стилске одлике уметности данашњице јесу иронија, гротеска, персифлажа, цитатност, интертекстуалност. Игор Бојовић их делотворно користи као новостворени предложак сопствене епохе. Његови текстови карактеристични су по непрестаном поигравању мотивима масовне и потрошачке културе, персифлажи текстова рок песама, што драмама даје елементе бурлеске за коју смо већ утврдили да има својства блиска гротески. Употребљени цитати или алузије уведени су са намером да остваре комично-пародичан ефекат. У изградњи негативних ликова аутор удружује страшно и смешно, блиско и застрашујуће.

Негативни ликови, фантастична бића – дивови и чудовишта, насликани су са одсјајем симпатије, доброћудности; они су смешни, приглупи и, у исти мах, оличење зла. Иако зли и округли, „негативци” се приказују као нежна, симпатична или размажена деца: Баш Челик носи цветне извезене марамнице, Звер из *Лейошице и звери* приказује се са ноћном капицом и розе креветом, а Капетан Кука одбија ручак као размажено дете. На овај начин, њихова негативност постаје комична и топи се (Опачић 2003: 63).

Драмска дела за децу припадају, у највећем броју, комедијском жанру. Трагедија за децу не

постоји. Комично је категорија којом се наглашава главно стремљење књижевности: својство које јунака мири са друштвом за разлику од трагичног које га из њега издваја. То је карактеристично за књижевност за децу уопште.

Књижевност за децу узела је слободу да озбиљан садржај бајке контаминира хумором, да га пародира, да га не само деградира него и разграђује (Љуштановић 2004: 24).

Присуство комичног намеће се, дакле, као законитост, општа одлика драме за децу.

### Закључак

Гротеска депатетизује оно што представља, откривајући у томе неки саркастични несклад, и отвара специфичне увиде у природу реалности доводећи у везу углавном неспојиве елементе. Гротескни садржаји у драми за децу омогућавају најмлађим реципијентима да

замишљају, поистовећују се, да се чуде и изненађују спојевима смешног и страшног, да се суочавају са својим страховима и покушају да их превазиђу (Димитријевић 201: 382).

Њихове неспутане реакције на необичне језичке и смисаоне конструкције активирају рецептивни потенцијал, утичу на то да лакше схвате значење алузија, хиперболе, иронијско-пародијски садржај и унапреде језичко осећање.

<sup>3</sup> „Као пријелазна врста између трагедије и комедије, јуначка комедија сучељава ликове из високог сталежа кроз заплет који завршава сретно, у којем се 'не појављује никаква опасност која би нас могла натјерати да се сажалимо или да страхујемо'” (Pavis 2004: 151).

Једно од основних питања и бајке и савременог друштва: лепо или ружно, добро или зло, преноси се, логично, и у њен драмски облик за децу. То говори да је гротеска врло подесан начин да се деци прикажу и објасне, упечатљиво и снажно, појаве добра и зла. Реакције на публику (у првом реду тензија, нелагодност и гађење), које настају као дејство гротескних садржаја у драмском делу, у директној су вези са дидактичким и образовним циљевима књижевности за децу. Својство је гротеске да отвара другачији поглед на стварност. Она је поглед искоса (Пијановић 2001: 119) и искључује нас из реално могућег (Прор 1984: 82). У том се смеру може тражити њена функција у књижевности намењеној најмлађима, јер је обележје надреалног, немогућег, чудесног и фантастичног једна од темељних категорија књижевности за децу. Битан чинилац поетике књижевности намењене деци јесте реафирмација изгубљене хармоније, аксиолошко и смисаоно уједначавање. У књижевности за децу увезивање разнородних елемената, нарочито комичног и језивог, наглашено карикирање које изобличава и обесмишљава воде ка укидању табуа.

Тражи се прилагођавање, маркирање и оних вредносних нијанси између црно-белих полова, антиципирање исхода догађаја у којима се добро и лоше преклапају (Димитријевић 2014: 375).

На гротескне садржаје емотивне реакције су углавном: изненађење, смех, страх и гађење. У драмским делима за децу то су најчешће изненађење и смех. Аутори драмских дела за децу већ приликом конструисања фабуле драмског дела и на плану идеја које заступају свесно избегавају онај комплекс емоција у које спадају страх и гађење.

## ИЗВОРИ

- Бојовић, Игор. *Мачор у чизмама – Херојска комедија*. Београд: Позориште „Бошко Буха”, 2001.
- Ђокић, Љубиша. *Бибере – Позоришни комад за децу у IV чина*. Београд: Просвета, 1964.
- Поповић, Александар. *Пейџуа – Бајка за играње у три чина*. Београд: Позориште „Бошко Буха”, 2001.
- Ршумовић, Љубивоје. *Усљавана лејошница*. Београд: Позориште „Бошко Буха”, 2001.
- Станисављевић Миодраг. *Царев зашточник*. Београд: Позориште „Бошко Буха”, 2001.

## ЛИТЕРАТУРА

- Димитријевић, Маја. Методички изазови у интерпретацији гротескних јунака савремене српске приче за децу. Јагодина: *Књижевности за децу у науци и настави*, пос. изд., књ. 18 (2014): 375–384.
- Ковачек, Божидар. Напомене уз књигу *Јован Јовановић Змај: Огабрана дела*. Књ. 7. Нови Сад: Матица српска, 1964.
- Љуштановић, Јован. *Црвенкаја тричка вука*. Нови Сад: ДОО Дневник – новине и часописи – Змајеве дечје игре, 2004.
- Млађеновић, Миливоје. *У замку замки – драмски пошеницијал поезије и прозе за децу*. Сомбор – Нови Сад: Градска библиотека „Карло Бијелички” – Змајеве дечје игре.
- Опачић, Зорана. „Персифлаже и парадигме”. Од архетипског до постмодерног у драмама за децу Игора Бојовића, *Дешинство* 1–2 (2002): 57–61.
- Пијановић, Петар. *Поешика прошеске*. Београд: Народна књига – Алфа, 2001.
- Потић, Душица М. Карневализација слике света књижевности за децу. *Зборник радова Међународној скупштини слависта*. Београд: Филолошки факултет, 2017, 405–41.
- Радкић, Василије. *Змајево јесништво за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2003.
- Самарџија, Снежана. *Поешика усмених прозних облика*. Београд: Народна књига – Алфа, 1997.

Самарџија, Снежана. *Пародија у усменој књижевности*. Београд: Народна књига – Алфа, 2004.

Симовић, Љубомир. *Дуило гно*. Београд: БИГЗ, 1991.  
Тимотијевић, Божидар. *Небеска свирала*. Београд: Позориште „Бошко Буха“, 2001.

Узелац, Милан. *Естетика*. Нови Сад: Стило, 2003.

Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit, 1978.

Bojović, Igor. *Praizvedba Oštećenih moguća u Banjaluci*. <<http://www.glassrpske.com/kultura/pozoriste/Igor-Bojovic-Praizvedba-Ostecenih-moguca-u-Banjaluci/lat/77998.html>> 13. 11. 2021

Georgijevski, Hristo. Bajka kao inspiracija. *Detinjstvo* 1–2 (1987): 34–37.

Hegel, Georg Fridrih. *Estetika, III*. Beograd: BIGZ, 1986.

Lederer, Ana. *Кључ за kazalište*. Osijek: Matica hrvatska – Ogranak Osijek, 2004.

Miočinović, Mirjana. *Dramske bajke i antibajke Miodraga Stanisavljevića*. <[http://pescanik.net/wp-content/PDF/mirjana\\_miocinovic.pdf](http://pescanik.net/wp-content/PDF/mirjana_miocinovic.pdf)> 14. 01. 2016.

Pavis, Pavice. *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti – Centar za dramsku umjetnost, 2004.

Prop, Vladimir. *Problemi komike i smeha*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1984.

Rister, Višnja. Groteska/roman. U: *Pojmovnik ruske avangarde*. Prvi svezak. Ur. Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske – Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1984, 25–45.

Škreb, Zdenko. Naturalizam i estetika ružnoće. *Književna kritika* IX/6 (1978): 43–53.

Tamarin, G. R. *Teorija groteske*. Sarajevo: Svjetlost, 1962.

Ženet, Žerar. *Figure V*. Novi Sad: Svetovi, 2002.

Žmegač, Viktor. Opсени elementi u književnosti. *Književna kritika* IX/6 (1978): 5–43.

Milivoje V. MLAĐENović  
Slobodan LJ. SADŽAKOV

## THE GROTESQUE AS AN AESTHETIC CATEGORY IN SERBIAN DRAMA FOR CHILDREN

### Summary

The paper explores the stylistic aspect of the grotesque projected in Serbian drama for children. The starting point is the philosophical definition of the grotesque as an aesthetic category, emphasizing in particular the effect of the comic in the function of didactics. In children's dramatic literature, corrections of the feudal fairy tale code are usually made, mostly with a strong comic dose which, using the means of comic and farcical repertoire, gives these forms cheerfulness and turns "horrible" into funny, i.e. manageable. Furthermore, attention is focused on specific forms of the grotesque in children's plays by Ljubiša Đokić, Aleksandar Popović, Miodrag Stanisavljević, Ljubivoje Ršumović, Igor Bojović and other contemporary playwrights. Typically, grotesque motifs appear in their works, e.g. bodies resembling automats and stiff faces turned into animal and plant masks, then hybrid, human-like creatures, nocturnal animals, depictions of disproportionate body parts or their unnatural arrangement. The devil's motif is also among those which frequent imply a grotesque feature. With the notion and assessment that the effect of grotesque in children's drama can be applied when explaining good and evil and related concepts, the paper concludes that the grotesque is closely related to the didactic and educational goals of children's literature.

Keywords: grotesque, comic, children's drama, Aleksandar Popović, Miodrag Stanisavljević, Igor Bojović

# ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Приказ  
UDC 06.05SOVICA:821.163.41-93"2021"  
821.163.41-93-31.09 Klisarić S.  
Примљено: 1. 2. 2022.  
Прихваћено: 5. 2. 2022.

„СОВИЦА”  
– НАГРАДА ЗА НАЈБОЉУ  
НЕОБЈАВЉЕНУ КЊИГУ  
ЗА ДЈЕЦУ У 2021. ГОДИНИ  
(Сања Клисарић: *Шушуова чудесна авантюра*, Завод за уџбенике и наставна средства, Источно Ново Сарајево, 2021)

Завод за уџбенике и наставна средства у Источном Новом Сарајеву сваке године додјељује награду за најбољу необјављену књигу за дјецу, под називом „Совица”. Жири је радио у саставу: Милена Ковачевић Ивановић, Александра Чворовић и Зорана Опачић (предсједница жирија). На конкурс су пристигла тридесет три рукописа, од којих су се у најужем избору наша три: *Шушуова чудесна авантюра* (шифра „Звезда репатица”), *Правила за џустоловине* (шифра „Маштаријум 17”) и *У џошрази за Балачком* (шифра „Тиха чежња”). Издвојени романи плијенили су идејном концепцијом и

стилским уобличењем, те мотивском разноликошћу проистеклом из различитих извора инспирације (митолошких, ентомолошких или зоолошких), надахнутом авантуристичком нарацијом и прецизно конструисаним ликовима. Роман који је у оштрој конкуренцији освојио највише бодова јесте *Шушуова чудесна авантюра* ауторке Сање Клисарић.

Специфичношћу стилског ткања и аутентичношћу магичних чари дјетињства, Сања Клисарић нас одводи на чудесно путовање кроз рајске вртове најљепших предјела планете, пјешчане плаже и смарагдна острва, упознајемо цвркутаве птице живописног колорита, шарени лептири испијају нектар из задивљујућих цвјетова, сусрећемо дружељубива морска створења и још безброј најљепших представника флоре и фауне које нуди свијет природе на Земљи.

Шушу је архетип дјетета чија душа трага за узвишеним идеалима, чезне да освоји и украти срећу, не пристаје на црно-бијели свијет, јер зна да је свијет обојен најраскошнијом палетом боја (10). Шушу је мала коала која, суочавајући се са свакодневним проблемима у шуми еукалиптуса, сања о путовању ка звијездама, маштајући о томе да је свака звијезда један свијет насељен безбројним необичним бићима.

Књигом доминирају топле емоције, првенствено љубав према природи и њеној љепоти,

уживање у најразличитијим формама и облицима живота на земљи, увиђање да су сва бића повезана и нераскидиво уплетена у савршено складну цјелину која нам, упркос бројним различитостима, омогућава да будемо јединствени и повезани дубоким пријатељством и саосјећајношћу.

Потреба да се досегну звијезде, да се путује далеко и види много, присутна је и обрађивана тема, како у домаћој тако и у свјетској књижевности за дјецу. Ова романескна авантура задовољава ту потребу, употпуњује искуство постојања и даје свој допринос богатој приповједачкој традицији невјероватних путовања.

Желећи да пренесе јасну перцепцију свијета и дубоке спознаје о свијету уопште, ауторка их одважно претаче у слике блиске дјечјој когницији, те имагинарно путовање користи као процес буђења свијести о себи и другима, а у сврху развијања емпатије и алтруизма.

Путовање започиње у Аустралији из које, као слијепи путници на броду, Шушу и Фасу успијевају да се пребаце на Папуу Нову Гвинеју, а након тога сплавом од трске коју вуку сабљарка и Орфиш стижу до Јапана. Доживљавају цунами који их одбацује на океан преко којег доплове до Кине, а крећући се кроз Азију два пута бивају заробљени. Уз много среће стижу до самог сјевера, гдје посматрају *аурору бореалис*. Један морж им открива кратер кроз који пречицом долазе у Грчку, а одатле затим, преко Средоземног мора, уз помоћ добронамјерне роде и њене пријатељице корњаче, настављају за Африку. Пошто је Фасу сломила крило, иду у Мароко код доктора мајмуна, а кроз Сахару путују на камили. Настављају преко Атлантског океана, на комаду чамца, уз помоћ туне која усмјерава пловило ка Америци. Након те посје-

те, уз помоћ кита Оскара враћају се кући преко Тихог океана. Шушу се буди у свом селу у Аустралији, док га мама њежно грли. Сврха овог несагледивог путовања лежи у Шушуовом срцу јер он „је на тај пут пошао како би открио свет о којем ће испричати свим својим коалама да напоскон свима буде јасно да он није безвредна и опасна коала, већ један велики јунак, визионар и пустолов” (75).

Еколошка освјешћеност важна је фокусна тачка Шушуове авантуре; многобројне животиње које сусрећемо, не без разлога, имају лоше мишљење о људима и вријеђају се на поређење с њима. У разним приликама животиње приповједају своја ружна искуства са људима: они им угрожавају станишта, тјерају их на ропску службу, китови и корњаче упетљавају се у рибарске мреже, људи немилосрдно истребљују одређене врсте због исхране, лове их замкама и трпају у кавезе, користе њихово месо, крзно, кожу... „Свет човека је свет зла” (82), примјећује мудра панда Хаи Шен у једном разговору о намјерама људи. Приповиједан из угла животињских јунака, роман даје много јаснију слику о злоупотреби природе и живих бића. Чежња за звијездама, та тежња за нечим недодатним и далеким, претвара се у путовање око свијета, које (макар било и у машти) помаже да упознамо љепоте реалне стварности коју занемарујемо.

Осим главног јунака – коале Шушу – протагонисти приче су и његова неизбјежна сапутница, брбљива рајска птица Фасу, затим Казуми, мали леопард који познаје мистериозну природу Јапана и многи други. Шушу и Фасу су контрастни али комплементарни ликови, он је наиван и миран, она неповјерљива и наметљива: његова добродушност стоји насупрот њеној агресивности; његова чежњива пасивност насупрот њеној проактивности, но, заједно чине

савршен тим, обједињујући различите квалитете. Фасу је свјетска путница, љепотица раскошних боја, брбљива и неодговорна, жељна лажне доминације, редовно напушта своју дјецу јер не може одољети зову далеких предјела и узбудљивих путовања. Она је покретачка сила, усковитлана и заносна енергија, која ће малу коалу одвући на далеко путовање и отргнути је из мајчиног топлог крила. Захваљујући људима, ови животињски јунаци ће се наћи у бројним невољама, спознати разна зла и несреће, али у исто вријеме сагледати и невиђене љепоте.

Еколошки освјешћујућа, ова нас пустоловина упознаје са великим бројем створења, која можемо сврстати у три групе. Прву чине бића које живе на земљи: коале у Шушуовом селу, Леополд, гроф папуанских мајмуна, тужни лабрадор Цек који прича о животу са људима, леопард Казуми, панда Хаи Шен који вјешто избјегава смрт све док га људи не убију ватреним оружјем и, на крају, мудра камила која познаје историју свијета. Другу групу чиниле би врсте које господаре ваздушним висинама а прва представница је, наравно, Фасу, која зна да су „крила сада њен сигурни спас и предност у односу на све друге” (61), али ту су и фазан, лептири који шапућу тајне, рода која преноси Фасу преко мора. У трећу групу сврставају се становници вода. Пред Шушуовом дружином израњају: прелијепа сребрна сабљарка; Орфиш, риба сребрно-плавог змијоликог тијела и јаркоцрвене кресте и пераја, која предвиђа земљотресе; љубопитљиви, ружичасти слатководни делфин; Цинану, велика стара корњача удовица; Бандаа, туна сироче коју су одгојили китови орке, и млади бандаи кит звани Оскар. Иако многобројни и разнолики, ликови су добро осмишљени, у складу са предјелом у којем живе и карактеристикама своје врсте, но опет

осјенчени и неком специфичношћу и самосвојственошћу која им даје посебну допадљивост.

*Шушуова чудесна авантура* написана је са много љубави, доброте и жеље за очувањем природе и живих бића. Ауторка настоји да дјеци пренесе позитивну и добронамјерну поруку о вриједности свега што нас окружује и човјекском негативном утицају на природу. Ово је књига са чијих страница често а ненаметљиво заблиста мудар и користан савјет. На примјер, Шушу једном каже: „Па, ја сам видео немогуће ствари! Розе делфине у реци! Пределе који личе на дугу, цвеће које једе инсекте, све је могуће, Фасу, само никада не одустај!” (102). Свеопшта повезаност и блискост са звијездама које дотичемо душом суштина су Шушуове авантуре, из које дјеца уче о највишим идеалима живота.

Александра М. ЧВОРОВИЋ\*

\* anhelalu@hotmail.com



