

# ДЕТИЊСТВО CHILDHOOD

Часопис о књижевности за децу  
Година L, бр. 4,  
зима 2024.  
<https://doi.org/10.46793/Childhood24.4>

## 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](mailto:zdigre@gmail.com)  
[www.zmajevedecjeigre.org.rs](http://www.zmajevedecjeigre.org.rs)

## За издавача

Душица Мариновић, директорка

## Главне и одговорне уреднице

Др Зорана Опачић  
(бројеви 1 и 2)

Др Тијана Тропин  
(бројеви 3 и 4)

## Секретарица редакције

Мсп Маријана Јелисавчић  
Карановић

## Лектура и коректура

Светлана Зејак

## Превод, лектура и коректура шекспирове на енглеском језику

Преводилачка агенција  
AD INFINITUM

## Ликовно решење корица

Ненад С. Лазић

## Графичка уредница

Весна Карајовић

## Прелом

NEO KONS, Нови Сад

## Штампа

AS Dizajn, Нови Сад

Часопис излази тромесечно  
Цена овог броја: 600,00 динара  
Рачун Змајевих дејчјих игара:  
340-11006551-47

# САДРЖАЈ

## ТРАНСМЕДИЈАЛНЕ АДАПТАЦИЈЕ

### КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ /

### CHILDREN'S LITERATURE ACROSS MEDIA

(уредиле Ивана Мијић Немет и Emma Bálint) ..... 5

**Nakim A. Boussejra**, The State of Fairy-Tale Video Games:  
How Classic Stories Are Being Told in the Video Game Medium..... 6

**Милош П. Живковић**, *Наслеђе Хоџворџса (Hogwarts Legacy)*  
и свет Харија Потера ..... 20

**Дивна З. Стојанов**, Шта је старије, реч или гест:  
драматизације и режије Јакуба Максимова ..... 35

**Маја S. Verdonik**, Puppet Theatre Adaptations  
of Hans Christian Andersen's Stories ..... 44

**Мина А. Петрић**, Ко се боји Лујзе Меј Алкот? Шта чини  
адаптацију верном оригиналу? Компаративна анализа  
филмских адаптација романа *Мале жене* Лујзе Меј Алкот ..... 55

**Zsófia Anna Tóth**, Cinderella Revisited. An Examination  
of the Postmodern Comic Approach in *Cinderella* (2021) ..... 70

## НОВА ИСТРАЖИВАЊА

**Јелена Љ. Спасић**, Разиграни језик романа  
*Капуџ од маховине* ..... 84

**Биљана М. Ковач Бејин**, Имена и топоними  
у преводу сликовнице *Једнорој НЕЂУрој* ..... 92

**Милош Д. Михаиловић**, Доба краљице Симониде:  
од *Златној руна* до „златне легенде” ..... 101

**Владимир М. Вукомановић Растегорац**, Смрт, траума  
и сећање у савременом српском роману за младе  
– интерпретативни и методички аспект ..... 113

## ЈУБИЛЕЈ ДЕТИЊСТВА

**Мирјана С. Карановић**, Лето њихових незадовољстава.  
*Дејшњство* и критика у рукама Владимира Миларића ..... 127

## ГОДИШЊИЦЕ

### ПЕДЕСЕТ ГОДИНА ОД СМРТИ ЕРИХА КЕСТНЕРА

**Николина Н. Зобеница**, *Емил и гејткџиви* Ериха Кестнера  
као реалистично-утопијски роман ..... 140

### ПРЕВОДИОЦИ КАО КРИТИЧАРИ

**Spomenka V. Krajčević**, *Rasadnik dobrog raspoloženja*  
(Alisa Pantermiler: *Dnevnik jedne skoro pa tinejdžerke 4:*  
*U tom grmu čuči zec*, Odiseja, Beograd, 2024) ..... 151

**Софија Р. Вуковић Петрик**, *Вештице, али праве*  
(Aina Baso: *Na lomaču!*, Urban Reads, Beograd, 2024) ..... 154

### ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

**Sanja S. Lovrić Kralj et al.**, *Nagrada „Grigor Vitez”*  
*za 2023. godinu* ..... 157

**Маријана С. Јелисавчић Карановић**,  
*Трагати све до краја земље* (Милош Михаиловић:  
*Веверџух*, Пчелица издаваштво, Чачак, 2024) ..... 164

**Даница В. Столић**, *Необична стваралачка сарадња баке*  
*и њене унуке* (Olivera Jelkić: *Vila od Fila i Princeza od Pekmeza*,  
HERAedu – Institut za dečju književnost, Beograd, 2024) ..... 167

**Лариса Кочић Замбо**, *Поетика и политика викторијанског*  
*нонсенса: метамедијална игра у Кероловом свету чуда*  
(Anna Kérchy: *A viktoriánus nonszensz poétikája és politikája.*  
*Metamediális játék Lewis Carroll fantáziavilágában*,  
Akadémiai Kiadó, Budapest, 2024) ..... 169

### БЕЛЕШКЕ О АУТОРИМА / NOTES ON CONTRIBUTORS

**L ГОДИШТА ДЕТИЊСТВА** ..... 173

**УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ ТЕКСТА** ..... 188

**UPUTSTVO ZA PRIPREMU TEKSTA** ..... 192

Овај број часописа *Детињство*  
финансијски су подржали:



Министарство културе  
Републике Србије



Министарство науке,  
технолошког развоја и иновација  
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 Тијана Тропин. –  
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

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

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

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

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

Доц. др Ивана Мијић Немет  
Академија уметности у Новом Саду

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

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

Проф. др Валентина Хамовић  
Учитељски факултет  
Универзитета у Београду

Проф. др Снежана Шаранчић Чугура  
Педагошки факултет у Сомбору  
Универзитета у Новом Саду

# РЕЦЕНЗЕНТИ

Др Јана Алексић, виши научни сарадник  
Институт за књижевност и уметност, Београд

Проф. др Драгана Вукићевић  
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Др Нина Живковић  
Факултет педагошких наука Јагодина  
Универзитета у Крагујевцу

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

Доц. др Ненад Крцић  
Филолошки факултет Универзитета у Београду

Др Александра Кузмић, научни сарадник  
Филолошка гимназија, Београд

Доц. др Андреја Марић  
Филолошки факултет Универзитета  
у Бањој Луци

Доц. др Ивана Мијић Намет  
Академија уметности у Новом Саду

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

Проф. др Јасмина Мојсиева-Гушева  
Институт за македонску књижевност  
Универзитет „Св. Кирил и Методије“, Скопље  
Република Северна Македонија

Проф. др Весна Мојсова-Чепишевска  
Филолошки факултет „Блаже Конески“  
Универзитет „Св. Кирил и Методије“, Скопље  
Република Северна Македонија

Доц. др Снежана Перишић  
Учитељски факултет у Призрену – Лепосавићу  
Универзитета у Приштини – Косовској Митровици

Проф. др Љиљана Пешикан-Љуштановић, емеритус  
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду

Проф. др Валентина Хамовић  
Учитељски факултет Универзитета у Београду

Проф. др Зорица Хацић Радовић  
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду

# ТРАНСМЕДИЈАЛНЕ АДАПТАЦИЈЕ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ / CHILDREN'S LITERATURE ACROSS MEDIA

Књижевност за децу и младе одликује се отвореношћу према другим медијима и формама (позориште, филм, радио, телевизија, стрип, илустрација, видео-игре итд.). У 20. веку ова се књижевност учестало адаптира за потребе сценских уметности и екрана, да би на прелому столећа појава електронског медија пружила нови простор за експериментисање и поигравање њеним жанровским конвенцијама, тематско-мотивским склоповима и препознатљивим ликовима.

Полазећи од тога да је књижевност за децу и младе готово увек у спречи с неком другом уметношћу или другим медијем, дводелни темат у четрдесетом годишту *Детињства* – „Књижевност за децу и интермедијалност” – био је

посвећен илустрацији и илустраторима и, у нешто мањој мери, стрипу, филму и новим медијима у којима се ова књижевност појављује.

Пуну деценију касније, засебан тематски блок у четвртом броју *Детињства* у 2024. години посвећен је различитим трансмедијалним адаптацијама књижевности за децу и младе, при чему је фокус стављен на позориште, филм и видео-игре. С обзиром на ширину и обухватност теме, намера нам је била да осветлимо различите примере транспоновања књижевних дела за децу и младе у друге медије те да пружимо увид у поједине правце којима се изучавање овог феномена данас креће.

*Ивана Мијућ Немећ  
Emma Bálint*

## THE STATE OF FAIRY-TALE VIDEO GAMES: HOW CLASSIC STORIES ARE BEING TOLD IN THE VIDEO GAME MEDIUM

**SUMMARY:** Fairy tales are constantly being rewritten and retold in new ways, including computer and video games for over 40 years. In this paper, we will look at how fairy tales have been rendered in video games, drawing from examples gathered in a database collecting and classifying more than 300 video games related to such tales, including titles released from the early 1980s to 2024, and a few upcoming games. We have concluded that there are three major methods of portraying tales in video games: there are direct adaptations of classic tales, those that are part of transmedia franchises like Disney, and those that use fairy tale structures and tropes to create something original. Thanks to this classification, we aim to provide an up-to-date and clear overview of the state of fairy tale video games.

**KEYWORDS:** video games, fairy tales, video game adaptation, children's literature, adventure

### Introduction

Fairy tales, before assuming their current written forms, were rooted in oral traditions that are thousands of years old (Zipes 2006: 13). Jack Zipes reminds us in the introduction of his 2006 book titled *Why Fairy Tales Stick* that if they stick, it is because they transform to adapt to new settings and to the problems of ordinary people, in turn

allowing them to “survive and adapt to their environments” (Zipes 2006: xii). This, of course, also applies to our current society: “we use the classical fairy tales in mutated forms through new technology” (Zipes 2006: xii), and based on this assumption, it is no surprise that they have mutated into video games. Video games as a form of everyday household entertainment now have a history dating back to the early 1970s, with the release of the very first home console, the Magnavox Odyssey, in 1972, which already hinted at the possibility of video games being created with and around fantasy themes in its launch titles, for instance with *Haunted House* (Sanders Associates 1972), where you play a detective investigating a haunted house, trying to escape from a ghost. Eventually, the thematic genre of fantasy video games became omnipresent both in the East and the West with big franchises such as *Final Fantasy*, *The Legend of Zelda*, *Dragon Quest*, *The Elder Scrolls* or *The Witcher*. While admittedly fantasy games owe a lot to J.R.R. Tolkien's work (Barros 2021) as well as tabletop role-playing games such as *Dungeons and Dragons* (Mariucci 2023), here

---

\* hakim.boussejra@u-bourgogne.fr

we are arguing that they also owe to fairy tales in terms of themes, stories, and characters. Fantasy literature borrows, among other genres, from fairy tales (Nikolajeva 2003), hence there is reason to think that fantasy video games borrow from fairy tales as well.

Video games developed quickly, and by the end of the 1970s and early 1980s many more consoles were released along with the introduction of home computers and computer games, which created opportunities to have classic tales transformed into this new and emerging popular medium. Cathlena Martin's assertion that video games offer "the opportunity to analyze and revisit classic children's literature characters and tales" (Martin 2010) when considered alongside the growing popularity of video game adaptations (Stobbart, 2018) suggests that there must be a lot of games inspired by or adapted from fairy tales, even more so considering the explosion of independent video games in recent years. Amateur game developers have appropriated the medium for their own creations (Anthropy 2012: 117). In this paper, we will look at what has become of fairy tales in the video game format from the 1980s up until today. We will first question the nature of video games and the structural relations they may have with fairy tales, and then we will focus on examples of games that were adapted from different kinds of tales, which all have been collected in a database classifying more than 300 fairy tale video games that was created as part of the author's PhD project. Fairy tales are not subject to copyright, which makes the reuse and recycling of settings and characters very easy while profiting off the success and familiarity of classic stories and characters. Among the games collected are adaptations that attempt to be faithful to the canonical versions by authors such as

the Grimm Brothers, Charles Perrault, or Hans Christian Andersen, games that exist as part of a greater transmedia franchise, as well as other games that draw on existing tales or indeed their structural and conceptual aspects in a more abstract manner.

### How are video games like fairy tales?

When thinking about the similarities in radically different media, like oral or written tales on the one hand and video games on the other, it seems pertinent to first focus on the thematic and structural rules of the tales. Fairy tales usually rely on "marked fantastic or magical content and a high moral standpoint" (Anderson 2020: 1). Such content can include fairies and a vast amount of varied fantastic and magical beings such as ogres, dragons, unicorns, talking animals, witches, and sorcerers, as well as items granting special powers such as the magic lamp in "Aladdin" from *The Arabian Nights*. Such creatures or items are drawn from elements of folklore, myths, legends, and traditions, with tales from various regions of the world having their own cultural differences, such as the appearance of djinn in Arabian and Middle-Eastern tales and brownies in British tales. The settings of fairy tales, aside from being purely magical elements, also often introduce characters that are socially and chronologically remote from the readers' reality, such as knights, kings, and princesses. As for the "high moral standpoint" Graham Anderson mentions (Anderson 2020: 1), fairy tales often offer teachable lessons or morals that will be useful in the readers' lives. Originally, "the literary fairy tale for children was designed both to divert as amusement and to instruct ideologically" (Zi-

pes 1983: 34). They are often read to children to improve language literacy and cultural knowledge as well as to teach valuable lessons. As Leland et al. also explain, one of the roles of children's literature as a whole is to allow readers to "use what they learn to get things done in life, advocate for equity, and make the world a better place" (Leland et al. 2023: 4). Fairy tales often use evil characters for moral purposes, either to remind the reader of what they should not do, thus serving as a cautionary tale (as in *Little Red Riding Hood* where the wolf's actions illustrate the fact that children need to be wary of strangers), or evil is portrayed to precisely delineate good from bad (as in *Sleeping Beauty*, where the evil fairy serves no other purpose than to curse the newborn child and take the role of the antagonist of the story, the antithesis of the other fairies and the prince who are inherently good, with one fairy alleviating the curse and the prince lifting it).

Structurally, fairy tales correspond to various tropes used over and over, and many stories have several versions with variants that can be found in different parts of the world. These tropes, which can be understood as bigger categories under which many tales can be classified, were arranged initially by Finnish folklorist Antti Aarne in 1910, then updated by American folklorist Stith Thompson, with the latest version of the classification having been made by German folklorist Hans-Jörg Uther in 2004. Whatever the category they fit in, the plots of such texts revolve around concepts repeated in every tale, as evidenced in Vladimir Propp's *Morphology of the Folktale*, published in 1928, where he enumerates tropes such as the departure of the hero, the kidnapping of someone or the fight against a villain. Each concept has subcategories depending on the

context of the tale. For example, fighting the villain could be set outside in a field, within the rules of a competition, or the fight could be resolved by playing a card game. It is similar to how recurring elements and stories in fairy tales have been described as "memetic" (Zipes 2006: 5), referring to memes, which were introduced by biologist Richard Dawkins to explain the propagation of cultural concepts and ideas (Dawkins 1976: 192).

Fairy tales abound in video games (Whatman-Tedeschi 2018) and often correspond to the magical and moral components Anderson described, while also fitting in the Aarne-Thompson-Uther classification as well as Propp's morphology. A lot of games use fantasy settings drawing from the same elements fairy tales do: magic, monsters, fantastic creatures, wizards, and more. What separates a strictly fairy-tale video game from a fantasy or high fantasy one is whether the story of the game can fit within the ATU classification or not. For example, in mainline *Mario* games (Nintendo 1985–Present), the titular character goes on an adventure in the Mushroom Kingdom to save Princess Peach, who has been kidnapped by the evil fire-breathing turtle, Bowser. Because of that, Super Mario games fall into the category of ATU 300 – The Dragon-Slayer as well as ATU 301 – The Stolen Princesses. A high fantasy game like *World of Warcraft* (Blizzard Entertainment 2004–Present) offers a more complex world-building set on the premise of two opposite factions, the Horde and Alliance in the world of Azeroth, with every tribe within every faction having their own stories, and within them individual characters having their own plots and subplots. Within these embedded narratives, there are various examples of fairy tales, some of which have actually been published in print outside of the game under the



supervision of Blizzard personnel (McKinney et al., 2021). Such a game exemplifies the hybridity of what can be considered high fantasy with direct fairy-tale influences in its multiple stories.

Video games, like fairy tales, are very diverse. Usually, video games are classified by a genre which is defined depending on the various styles, graphics, stories, and gameplay of the games. As in other art forms, often several genres overlap. However, apart from the one we created for the sake of this research, there is no proper fairy-tale genre among gamers, although many games demonstrate large amounts of fairy-tale elements. Thus, we have attempted to classify fairy-tale games to make working with them easier.

### The database

To have a clearer view of what games are related to fairy tales, we have collected information on existing titles and gathered the findings in an Excel sheet for further visualization.<sup>1</sup> The database is an ongoing project as more games are to be added over time. At the moment of writing this article, it holds 310 different titles. The data has been gathered by looking for specific keywords (such as “fairy tale”, “fairy” or the titles of classic folk and fairy tales) in the digital libraries of the different major actors of the video game industry (Nintendo, Sony, Microsoft, Steam, as well as mobile stores such as Android and iOS). Older titles that may not have had a re-release in recent years have been mostly found thanks to archival websites collecting data on abandonware (programs and games that are no longer distributed by their developer or copyright holder)<sup>2</sup> as well as the author’s personal video game collection. The oldest title in the database dates from 1980 and the most recent releases are from 2024. It also

includes a few upcoming games that are still in Early Access or Demo status, provided there is enough information to determine their content. To be included, games needed to respect either of the two following criteria: the game employs characters or settings from known written fairy tales that have been already classified as part of the ATU classification, or, if the game does not use such characters or settings, can be categorized within the ATU classification. This includes games that are direct adaptations of fairy tales, others that are hybrid fictions that use characters and settings from fairy tales without strictly being fairy tales in terms of storytelling and narration (with complex embedded narratives or subplots as discussed earlier in relation to *World of Warcraft*) and others that are original creations that fit the ATU classification, like mainline *Mario* games. Games have been added without reference to their commercial success. There are critically acclaimed games as well as some that were less well received. It also includes very obscure titles and games that only received a limited release. The database thus aims to help quantify fairy tale video games, whatever their quality, as fairy tales appear to be used frequently in independent games and more and more in the productions of bigger companies in the video game industry, as is the case with *Child of Light* (Ubisoft Montreal 2014), *Disney Dreamlight Valley* (Gameloft Montreal 2023) or *The Witcher III: Wild Hunt* (CD Projekt Red 2015).

Video games are classified in alphabetical order and include the following information, as shown in the sample below (Fig. 1):

<sup>1</sup> The database is part of the author’s PhD project and can be accessed on demand. Please reach out by email if needed.

<sup>2</sup> A good example of such website is <https://www.myabandonware.com/>




Video Game (or series) Title	Developer	Release Year	Platform	Genre	Direct Adaptation	Transmedia Adaptation	Original Creation	Description	Screenshot
A Faerie's Tale	Steamberry Studio	2024	PC	Visual Novel			Yes	A Faerie's Tale is a light-hearted and playful fantasy story about accepting change and finding a new home. The story follows Aell, a half-Sylph, who has spent their life in seclusion in the forest of Lyfthelm Mountain. They are forced to relocate to the town of Byrne in the valley after a mudslide destroys their cabin and a family of frogs takes over the fireplace. Having never spoken to humans other than the grandfather that raised them, and having never dealt with human society, they are wildly curious about the new experiences and people they encounter.	
A Juggler's Tale	kaleidoscube	2021	PS4/5, PC, Switch, Xbox One, Series X/S	Adventure Puzzle			Yes	Guide the puppet Amy to solve puzzles and mysteries in this adventure inspired by traditional fairy tales.	
A Mars Moose Adventure - Cosmic Quest 2: Fairy Tale Island	The Lightspan Partnership Inc.	1998	PS1	Edutainment			Yes	In this adventure, your child will join Mars Moose as he searches a marvelous place called Fairy Tale Island for the torn-up pieces of a map that will help him find his playful dog, Cosmo.	

Figure 1: Excerpt of the Fairy Tale Video Game Database

The information displayed includes the title of the game, name of the developer(s), release year, platform, genre, whether it fits into one or more of the three categories of fairy tale games, as well as a brief description, and a screenshot. All the information has been retrieved either from the aforementioned digital libraries, the abandonware websites, or the original boxes of the listed games. In the case of the unavailability of such information in English, it has been adapted from another language (usually French or Japanese). The three categories of fairy tale video games will be discussed in more detail in the following sections. One game could possibly fit into one or more of these categories, which sometimes overlap within a given game.

The first of these three categories is the direct adaptation, which transforms an existing tale into a video game without transiting through another medium (i.e. movie, cartoon, etc.). However, it does not include games adapted from works that

share elements of fairy tales like Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* or L. Frank Baum's *The Wonderful Wizard of Oz*, since those are technically novels. While they do expand on fairy tale elements, work on such games might be the subject of further research.

The second category is the transmedia product, which is part of the marketing and storytelling strategies of a brand or franchise, such as Disney or Dreamworks. In its current state, the database only shows one such transmedia adaptation per movie, but we are aware that for most major animated Disney movies, there have been several video game adaptations available (a Disney video game database could be another work of its own). For example, the database only shows the 1991 *Disney's The Little Mermaid* game developed by Capcom for the Nintendo Entertainment System and the Game Boy. However, there are at least seven other games based off Disney's *The Little Mermaid*, including *Ariel the Little Mermaid*

(BlueSky Software 1992) released for Sega's Mega Drive, Master System, and Game Gear consoles; *Ariel's Story Studio* (Media Station 1997) released on home computers; *The Little Mermaid II* (Blitz Games 2000) released for the Playstation; *The Little Mermaid II: Pinball Frenzy* (Left Field Productions 2000) released for the Game Boy Color; *The Little Mermaid: Ariel's Majestic Journey* (Disney Interactive 2004) for the V.Smile educational console; *The Little Mermaid: Magic in Two Kingdoms* and *The Little Mermaid: Ariel's Undersea Adventure*, both developed by Gorilla Games and released in 2006 on the Game Boy Advance and Nintendo DS, respectively. All these games have been released by different developers under Disney's supervision, which shows that the company aims to continue expanding its range of products even long after the release of their movies. Disney characters also appear in other games that are not adapted from movies but are independent creations part of the company's products, such as *Disney Dreamlight Valley* (Gameloft Montreal 2023) on the Nintendo Switch.

The third category is that of original creations, which use structures, themes, and tropes of fairy tales while being neither a direct adaptation nor part of a transmedia storytelling effort. They include a lot of standalone games and franchises, but in the case of the latter, only include one title of the franchise to make the database easier to understand. For example, for the *Final Fantasy* franchise, only the first game appears in the database, developed by Square and released in 1987 for the NES, whereas today the whole franchise comprises more than a hundred games. All these categories are porous, however, as one game can easily fit into more than one. We will discuss that matter in more detail in the following sections by looking at examples registered in the database.

## Direct adaptation

As stated before, direct adaptation here is understood as a video game that is created from any given tale without first being adapted into a movie. We will call those adaptations "mutations," as Linda Hutcheon does, since these stories have adapted to a new medium without abandoning their source material (Hutcheon 2013: 176). Thomas Leitch said of adaptations in cinema "that fidelity itself, even as a goal, is the exception to the norm of variously unfaithful adaptations" (Leitch 2007: 127). The same can be said of video game adaptations, even if some games strive to be as faithful as possible to their source texts, as, due to the mechanics of video games, they can hardly strive for fidelity. Our database currently contains 72 games that are direct adaptations, but none are exact reproductions of the texts, because game designers have to create means of interaction with the story (otherwise it would not be a video game). They are made "with rules with which players actually interact" (Juul 2005: 1), which means that video games are rule-based systems that give information about what a player can and cannot do, which essentially can be summarized as a set of choices, or what Bettina Bódi calls a "possibility space" (Bódi 2023: 30). This space is what makes video game adaptation naturally unfaithful, as faithfulness would break their potential for interactivity.

Let us analyze the game *Cinders* (MoaCube 2012), a visual novel based on "Cinderella" (ATU 510A). Visual novels are text-based video games that display text and dialogues over mostly still images, regularly offering the player choices as they progress to lead up to different outcomes. *Cinders* has the particularity of using solely "Cinderella" as its source material and its plot follows

the principle of the original story, albeit with a twist. The game is described on its Steam page as follows: "A mature take on Cinderella that's all about player choices and breaking the classic fairy tale in any way you like." In the game, you play as Cinders, with a setting that follows the classic pattern of the poor stepdaughter being mistreated by her stepsisters and stepmother in a kingdom where the Prince organizes a ball and invites the local bourgeoisie to find a suitable wife, where Cinders eventually finds a way to get in. However, the game fleshes out the story more than the short tales we know from Perrault or the Grimm Brothers. It gives a backstory to Cinders involving elements related to her biological parents; the game has the player work around the errands that Cinders is asked to do by her stepfamily in and out of the house; and while doing so she meets new characters, with whom she may interact in different ways. The player can ask questions, choose to use Cinders' charm to sway people, or may try to threaten them, leading to different story paths that can themselves lead to four different endings, each with more than ten possible subplots, which can include a love interest, one of your character traits, like being a malevolent or a good person, or becoming an ally or enemy of the stepfamily. These story paths may or may not conform to the classic tale. For example, to be able to enter the ball, Cinders can get the blessing of the fairy as happens in the classic tale, or she can ask for the help of Madame Ghe-de, the local witch. These are seen as opposing sides and show different perspectives on the story as well as different character evolutions. When using Cinders' charm in conversations, it is possible to romance some of the characters, which means she does not have to end up with the Prince if she does not want to, and she also has the

option to not romance anyone at all. Out of the four main endings, it is possible to conform to the classic path of going to the ball, marrying the Prince, and becoming Queen. The other three endings offer alternatives to the original story: Cinders can become the head of the house (with or without her stepmother's support), she can flee from the kingdom and live a quiet life with someone else, or for the fourth ending, she can be imprisoned and die.

*Cinders* is a great example of Hutcheon's concept of mutation that holds true for other games as well. The *Cinderella* story has been mutated to fit the video game format by offering the player choices. It exploits the labyrinthine component of game narrative (Aarseth 1997: 3), which offers non-linearity, making it stand apart from its literary counterpart. Any written version of "Cinderella" is a linear story, in which the reader only has to follow the lines and turn the pages, but in the game offering choice and multiple outcomes allows for the creation of many unknown possibilities corresponding to the choices that were not made. It allows players to relive the classic story in the same way that the Grimm Brothers or Charles Perrault wrote it if they choose the path to do so, or, thanks to the video game medium they can make their own Cinderella story. They are given the opportunity to play around with the classic tale and make a new story of their own.

### The transmedia product

A transmedia video game is part of a bigger franchise within a company that sells a wide range of products within that same franchise, which can include toys, movies, books, plushies, clothing and accessories, video games, and more.

Disney, with its Disney Princess brand, has created a “multibillion dollar franchise with over 25,000 different consumer products” (Haas–Trapedo 2018). This is the result of the phenomenon of “economic convergence” (Jenkins 2001), which in this case profits from the fact that Disney stories are already beloved by the public and perceived as safe by parents and consumers at large. The risk factor is low when making a video game based on one of their movies and the endeavor will most likely be financially profitable. Disney often releases video games alongside its animated feature movies and has a dedicated subsidiary called Disney Interactive to produce and publish these games. Up until 2016 they would develop games in-house within Disney Interactive Studios (itself part of Disney Interactive), but now rely solely on third party developers. Other brands, like Dreamworks, The Simpsons, and The Looney Tunes, have also created numerous games. Fairy tale video games in transmedia franchises come in three different forms. The first one is extremely simple and follows a pattern of “the movie–the game,” seeking to sell a similar product in terms of story structure in a different medium. Most classic movies have inspired numerous games, like *The Little Mermaid* mentioned earlier. The second type moves the setting of a franchise unrelated to fairy tales to a fairy-tale world, like in *The Simpsons: Bart and the Beanstalk* (Software Creations 1994) on Game Boy, which, as its title suggests, is a retelling of *Jack and the Beanstalk* with Bart taking the role of Jack and Homer taking the role of the giant. The third type of video games, rather than transposing the same story in a different medium, expands on its universe or creates a new one set in the universe of the brand, which is a common practice with Disney characters.

When starting *Disney Dreamlight Valley* (Gameloft Montreal 2023), it becomes rapidly obvious that the player is not in control of a famous Disney character, but of a character they create and customize. The game itself acts as a collection of numerous characters and locations from the Disney franchise, making it not an adaptation of one specific story, but rather an expansion of the Disney universe constructed from numerous already-known stories, forming a new narrative. Players discover the Dreamlight Valley and are greeted by Merlin from *The Sword in the Stone*, who explains that the valley has fallen prey to a curse that has made its inhabitants lose their memories while thorns entrap different locations in the valley, reminiscent of those found in “Sleeping Beauty” (ATU 410). The game is a life simulation/adventure hybrid. Part of the game is tending to the valley, your house, and the rest of the town, while the rest of the game is investigating the memory loss of the inhabitants of the valley and the thorns having appeared everywhere, with the objective of lifting the curse and finding the cause of all this turmoil. The player will explore different areas, each with their own environments and characters, and try to solve their problems as part of the bigger mystery of the valley. They will meet many Disney characters who will provide quests, help, and support throughout the story, from various movies including *The Little Mermaid*, *Tangled*, *Frozen*, *The Lion King*, and more, as well as other characters from animated series and shorts and comic books including Mickey Mouse, Scrooge McDuck, and others. The game is regularly updated with new content and characters and, similarly to *Cinders*, offers the player the opportunity to build their own story. However, there is a major difference between the two: *Cinders* offers branching narratives and mul-

multiple endings, all of which are alternate versions of the main story, while *Disney Dreamlight Valley* has a nonlinear main story with one outcome instead of several, but its nonlinearity gives players freedom to choose where to go rather than having only one straight path. This narrative is only a story within another: the game does not end after you clear the valley from the thorns and the curse but functions as a sandbox simulation (like *SimCity* or *Animal Crossing*), which means that it offers creativity and freedom without clear goals and the possibility of endless gameplay. In *Disney Dreamlight Valley*, it translates into the general objective the player has, which is tending to the valley, which they do by customizing the village, adding more houses, talking to the villagers and Disney characters, running errands, and completing requests for them, acting like the mayor of this community, which the player can do indefinitely.

Transmedia video games bring familiarity to consoles and computers. Within the video game market, they appear as family-friendly for parents buying games for their children and call on their own memories of these movies they saw when they were younger or with their own families. They allow players to relive the classic stories in the case of games based on animated movies and offer new stories when brands want to expand their universes, as with *Disney Dreamlight Valley*. At the same time, they provide an excellent way for the brands to capitalize more on their characters and maximize sales thanks to a release on various popular gaming systems.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> *Disney Dreamlight Valley* is available at prices ranging from 40 to 55 euros on Nintendo Switch, Windows and Mac PCs, Playstation 4 and 5, Xbox One and Series X/S and iOS, which is every commercial platform currently in use as of 2024, except Android.

## The original creation

This last category, the most frequent one in our database with 217 entries, consists of video games that are neither part of a brand or franchise nor adaptations of classic fairy tales. Rather, they use fairy tale elements and structures to create an independent story. However, they may use preexisting characters that are familiar to players. Such is the case with *Little Red Riding Hood's Zombie BBQ* (EnjoyUp 2007) for the Nintendo DS. The box of the game describes it as follows:

Something has gone terribly wrong in Fairy Tale Land! An Army of Zombies has invaded Fairy Tale Land! Your Favorite characters have been reborn as the hungry undead, including the Three Little Pigs, Pinocchio and more. Only one heroine can stop this horrible army. Her name is Little Red Riding Hood and now she's armed and dangerous! (EnjoyUp 2007)

The game is set within a fairy tale environment with fairy tale characters and puts the player in control of Little Red Riding Hood, but, at the same time, it is a shooter game as much inspired by horror movies as by fairy tales, where the character is armed with guns and shoots at zombies to restore Fairy Tale Land, and she has nothing to do with the character of the original story apart from her name and appearance.

Other original creations will not use preexisting characters and have fully independent universes, like *The Cruel King and the Great Hero* (Nippon Ichi Software 2022), a Role-Playing Game released for the Playstation 4 and the Nintendo Switch. Beginning with "once upon a time" is one of the defining elements of fairy tales, with magic and child characters (Lindahl 2018). The

game follows these elements and begins with the words “Our story begins far away, long ago,” which is an equivalent to “Once upon a time,” and stars a child main character, a young girl named Yuu, who lives in the forest along with monsters and other creatures, and has been raised by the gentle Dragon King, who is the ruler of the monsters. The dragon tells Yuu stories every day before sleep, including her favorite one about her biological father who entrusted her daughter to the dragon before passing away, a great hero who had saved the kingdom from an evil dragon in the past. This backstory is in fact central to the game’s main plot, linking it to ATU 300–The Dragon-Slayer. Yuu wants to become a hero herself and sets out on an adventure to help others, both humans and monsters. The game tells a tale of harmony and love and wants to teach that being a true hero is about doing good deeds and being nice to others. The questing system does not use the usual RPG vocabulary and aptly names them “Acts of Kindness.” Yuu is constantly helped by other characters and creatures, and her stepdad, the Dragon, is always hidden in the background to help make Yuu go unnoticed whenever necessary. Visually, the game is entirely hand-drawn in 2D which reminds the player of children’s books and illustrations. Sayaka Oda, who served as scenario writer and visual artist for the game, confessed in an interview available on the game’s website that she had originally wanted to become a picture book author but had given up that dream, eventually returning to this aspiration by working with Nippon Ichi Software (Oda 2021). The visual style as well as the scenario were intended to be aimed at children and drawn naturally from fairy tales to that effort, with the pattern of the quest/adventure that Yuu lives through and the moral lessons that she learns in the story. This

game, contrary to the others discussed in the previous sections, has a linear narrative with a clear ending. However, when she interacts with other characters, she is given side-quests, more “acts of kindness” that serve as additional subplots that are entirely optional, but the player is encouraged to do these good deeds because of the generous and selfless personality of the main character and the relationships she has with others. While the player learns that they usually get rewards from helping others, the “acts of kindness” menu never tells the player what reward they will get, it only provides guidance towards the objectives of the good deed, which highlights that the main motivation for players to help others is to learn more about them and their personal story rather than a reward (which may or may not be useful).

A game like *The Cruel King and the Great Hero* shows that video games can become new and original fairy tales, with original creations in general offering the possibility of creating new classics that can appeal to a broad audience as classic oral and written tales do. These original titles are most numerous among fairy tale games, and, with games being one of the most popular entertainment forms today, we can hypothesize that many more fairy-tale games will be made, both within the titans of the industry and independent developers, giving the opportunity for video games to become “the new fairy tales” (Morie–Pearce 2008).

## Conclusion

Fairy tale video games come in many forms derived from classic tales, either as direct adaptations that mutate the originals and retell them in new and interactive ways, or as an important part of the products of companies like Disney that profit off the success of their animated movies by

creating another form of entertainment to their viewers and players. Apart from these two different kinds of adaptations, there are original creations that depart from the classic tales of Andersen, Grimm, or Perrault and make their own modern fairy tales in a modern digital medium. Even if using famous characters appeals to players since they are familiar with the fairy tales, it is not necessary to create great games. The majority of fairy-tale video games are in fact original creations, among them old and widely successful franchises like *Final Fantasy* or *Mario Bros*. While they share structural components and are often goal-oriented and quest-based similarly to classic tales, video games are inherently interactive and give the player, to paraphrase Bettina Bódi, a space of possibilities. It makes the experience of playing a game different, active, and multimodal, which means that this experience will always be different from watching the movie or reading the written tale the game is adapted from, even if at its core it is the same story. Video games, thanks to these possibilities, allow players to craft their own stories while playing, and different play-throughs may end up telling different stories, owing to what Aarseth described as their labyrinthine narratives. No fairy-tale video game has a story written exactly like a classic fairy tale. The latter is linear, only ruled by paper and the act of turning the pages, whereas video games give players options, several versions of the story at once, and many subplots to expand the original narrative. Such games can, like written tales, impart morals and be used to teach valuable lessons. Since video games are played by virtually everyone (Juul 2010), especially by children and teenagers for whom they are one the main cultural products they interact with in everyday life, we argue, like Morie and Pearce, that games like

those collected in our database have become modern fairy tales. If fairy tales have a long history of being used in education, there are more and more studies about the persuasive power of video games (Bogost 2010; Flanagan–Nissenbaum 2014), as well as their potential and uses in education (Gee 2007; Brown 2008; Berry 2012; Burn 2022). As such, video games can become modern fairy tales both in terms of structure and the values we aim to provide people with by reading or playing them.

We created a database sorting all the fairy tale video games we could find, but it is still a work in progress. At the time of writing, it contains 310 different titles. Over a video game history that is more than fifty years old, some games must have been missed, and new ones will be developed and released in the future. We aim to continue collecting them, in the spirit of the Grimm Brothers and Antoine Galland, to be able to more easily study these new video-game fairy tales. More work is required on the portrayal of fairy tale characters in video games and video game adaptation, and given the number of games to study, there is a clear need for such efforts worldwide.

#### BIBLIOGRAPHY

- Aarseth, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Johns Hopkins University Press, 1997.
- Anderson, Graham. *Ancient Fairy and Folk Tales: An Anthology*. Routledge, 2020.
- Anthropy, Anna. *Rise of the Videogame Zinesters: How Freaks, Normals, Amateurs, Artists, Dreamers, Dropouts, Queers, Housewives, and People like You Are Taking Back an Art Form*. Seven Stories Press 1st ed, Seven Stories Press, 2012.
- Barros, Michael. "Fantasy Video Games and Archetypal Criticism." *Academia Letters*, July 2021. DOI.org (Crossref), <<https://doi.org/10.20935/AL1346>>



- Berry, Vincent. *L'expérience virtuelle : jouer, vivre, apprendre dans un jeu vidéo*. Presses universitaires de Rennes, 2012.
- Bódi, Bettina. *Videogames and Agency*. Routledge, 2023.
- Bogost, Ian. *Persuasive Games: The Expressive Power of Videogames*. 1. MIT Press paperback ed, MIT Press, 2010.
- Brown, Harry J. *Videogames and Education*. Routledge, 2008.
- Burn, Andrew. *Literature, Videogames and Learning*. Routledge, 2022.
- Dawkins, Richard. *The Selfish Gene*. Repr. with corr, Oxford Univ. Pr, 1981.
- Flanagan, Mary, and Helen Fay Nissenbaum. *Values at Play in Digital Games*. The MIT Press, 2014.
- Gee, James Paul. *What Video Games Have to Teach Us about Learning and Literacy*. Rev. and Updated ed, Palgrave Macmillan, 2007.
- Haas, Lynda, and Shaina Trapedo. "Disney Corporation." *The Routledge Companion to Media and Fairy-Tale Cultures*, edited by Pauline Greenhill et al., Routledge, Taylor & Francis Group, 2020 [2018], pp. 178–87.
- Hutcheon, Linda, and Siobhan O'Flynn. *A Theory of Adaptation*. 2nd ed, Routledge, 2013.
- Juul, Jesper. *Half-Real: Video Games between Real Rules and Fictional Worlds*. MIT Press, 2005.
- Juul, Jesper. *A Casual Revolution: Reinventing Video Games and Their Players*. MIT Press, 2010.
- Leitch, Thomas M. *Film Adaptation and Its Discontents: From "Gone with the Wind" to "The Passion of the Christ"*. Johns Hopkins university press, 2007.
- Leland, Christine, et al. *Teaching Children's Literature: It's Critical!* Third edition, Routledge, Taylor & Francis Group, 2023.
- Lindahl, Carl. "Definition and History of Fairy Tales." *The Routledge Companion to Media and Fairy-Tale Cultures*, edited by Pauline Greenhill et al., Routledge, Taylor & Francis Group, 2020 [2018], pp. 11–19.
- Mariucci, Andrea. "From Dungeons & Dragons to Dragon Quest: Cultural Dialogue and Material Shifts." *Mutual Images Journal*, no. 11, Dec. 2023, pp. 27–50. DOI.org (Crossref), <<https://doi.org/10.32926/2023.11.3>>
- Martin, Cathlena. "Wonderland's Become Quite Strange": From Lewis Carroll's Alice to American McGee's Alice." *Beyond Adaptation: Essays on Radical Transformations of Original Works*, edited by Phyllis Frus and Christy Williams, McFarland & Co, 2010, pp. 133–43.
- McKinney, L. L., et al. *Folk & Fairy Tales of Azeroth*. Edited by Allison Irons and Chloe Fraboni, Blizzard Entertainment, 2021.
- Morie, Jacquelyn, and Celia Pearce. "Uses of Digital Enchantment: Computer Games as the New Fairy Tales." *Proceedings of the Vienna Games Conference 2008: The Future of Reality and Gaming (FROG)*, 2008. Semantic Scholar, <<https://www.semanticscholar.org/paper/Uses-of-Digital-Enchantment%3A-Computer-Games-as-the-Morie-Pearce/e924f7d79d082886b01c3f0ceea1b5485e1fd46d>>
- Nikolajeva, Maria. "Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern." *Marvels & Tales*, vol. 17, no. 1, 2003, pp. 138–56. DOI.org (Crossref), <<https://doi.org/10.1353/mat.2003.0014>>
- Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*. Translated by Evgueni Meletinski, Seuil, 1973 [1928].
- Stobart, Dawn. "Adaptation and New Media: Establishing the Video Game as an Adaptative Medium." *The Routledge Companion to Adaptation*, edited by Dennis Ray Cutchins et al., Routledge, Taylor & Francis group, 2020, pp. 382–89.
- Uther, Hans-Jörg. *The Types of International Folktales : A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. 2004.
- Whatman, Emma, and Victoria Tedeschi. "Video Games." *The Routledge Companion to Media and Fairy-Tale Cultures*, edited by Pauline Greenhill et al., Routledge, Taylor & Francis Group, 2020 [2018], pp. 634–41.
- Zipes, Jack. *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*. Routledge, 2006.
- Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. Routledge, 2012.

## WEBOGRAPHY

- Jenkins, Henry. "Convergence? I Diverge." *MIT Technology Review*, 2001, <<https://www.technologyreview.com/2001/06/01/235791/convergence-i-diverge/>>

MoaCube. *Économisez 50 % sur Cinders sur Steam*. <<https://store.steampowered.com/app/293680/Cinders/>> Accessed 3 July 2024.

Oda, Sayaka. *The Cruel King and the Great Hero | Coming Early 2022*. <<http://nisamerica.com/cruel-king/special/interview>> Accessed 3 July 2024.

Utopiaweb. "My Abandonware: Because Old Video Games Were Better." *My Abandonware*, <<https://www.myabandonware.com/>> Accessed 2 July 2024.

#### FILMOGRAPHY

*Frozen*. Directed by Chris Buck and Jennifer Lee, Walt Disney Studios Motion Pictures, 2013.

*Sleeping Beauty*. Directed by Clyde Geronimi et al., Buena Vista Distribution, 1959.

*Tangled*. Directed by Nathan Greno and Byron Howard, Walt Disney Studios Motion Pictures, 2010.

*The Lion King*. Directed by Roger Allers and Robert Minkoff, Buena Vista Pictures Distribution, 1994.

*The Little Mermaid*. Directed by John Musker and Ronald Clements, Buena Vista Pictures Distribution, 1989.

*The Sword in the Stone*. Directed by Wolfgang Reitherman, Buena Vista Distribution, 1963.

#### LUDOGRAPHY

Blitz Games. *The Little Mermaid II*. Playstation, 2000.

Blizzard Entertainment. *World of Warcraft*. PC, 2004.

BlueSky Software. *The Little Mermaid: Ariel's Undersea Adventure*. Mega Drive, Master System, Game Gear, 1992.

Capcom. *Disney's The Little Mermaid*. NES, Game Boy, 1991.

CD Projekt Red. *The Witcher III: Wild Hunt*. PC, Xbox One, PS4, 2015.

Disney Interactive. *Ariel's Majestic Journey*. V.Smile, 2004.

EnjoyUp. *Little Red Riding Hood's Zombie BBQ*. Nintendo DS, 2007.

Gameloft Montreal. *Disney Dreamlight Valley*. Nintendo Switch, PC, PS4, PS5, Xbox One, Xbox Series X/S, 2023.

Gorilla Games. *The Little Mermaid: Ariel's Undersea Adventure*. Nintendo DS, 2006.

Gorilla Games. *The Little Mermaid: Magic in Two Kingdoms*. Game Boy Advance, 2006.

Left Field Productions. *The Little Mermaid II: Pinball Frenzy*. Game Boy Color, 2000.

Maxis. *SimCity*. MS-DOS, Mac OS, Amiga, IBM PC, Commodore 64, 1989.

Media Station. *Ariel's Story Studio*. PC, 1997.

MoaCube. *Cinders*. Nintendo Switch, PC, PS4, Xbox One, MoaCube, 2012.

Nintendo. *Super Mario Bros.* NES, 1985.

Nintendo. *Animal Crossing*. GameCube, 2001.

Nippon Ichi Software. *The Cruel King and the Great Hero*. PS4, Nintendo Switch, Nippon Ichi Software, 2022.

Sanders Associates. *Haunted House*. Magnavox Odyssey, 1972.

Software Creations. *The Simpsons: Bart and the Beanstalk*. Game Boy, 1994.

Square. *Final Fantasy*. NES, 1987.

Ubisoft Montreal. *Child of Light*. PC, Wii U, PS3, PS4, PS Vita, Xbox 360, Xbox One, 2014.

Hakim A. BOUSSEJRA

#### THE STATE OF FAIRY-TALE VIDEO GAMES: HOW CLASSIC STORIES ARE BEING TOLD IN THE VIDEO GAME MEDIUM

##### Abstract

As Jack Zipes explained in *Why Fairy Tales Stick* (Zipes, 2006), fairy tales are part of a long-lasting tradition that stands the test of time. Fairy tales are being retold, transformed, adapted and appear in numerous multimedia forms today, including video games. Video game adaptations are becoming more and more popular (Stobart, 2018). According to Cathlena Martin, video games offer "the opportunity to analyze and revisit classic children's literature characters and tales" (Martin, 2010).

In this paper, we aim to explain how fairy tales have been adapted into video games. Throughout our research, we have observed three greater types of such adaptations. First, those which adapt a written or oral version of a tale without using another medium like film in-between, such as the game *Cinders* (MoaCube, 2012). These are adaptations fitting a more traditional sense of the definition, or as Linda Hutcheon calls them, “mutations” that fit a new medium (Hutcheon, 2013). Secondly, there is a wide array of games that are part of huge transmedia franchises like Disney. As Tatjana Ri-

stić and Darjan Kubik explained, this is what Henry Jenkins calls “economic convergence”, which in other words means that “old stories sell well” (Ristic & Kubik, 2024). The third type we will mention is games that are original stories that are based on fairy-tale structures and tropes, rather than preexisting settings, such as *The Cruel King and the Great Hero* (Nippon Ichi Software, 2022).

Thanks to this classification, we hope to provide an overview of the state of fairy tale video games now.

Keywords: video games, fairy tales, video game adaptation, children’s literature, adventure

## НАСЛЕЂЕ ХОГВОРТСА (HOGWARTS LEGACY) И СВЕТ ХАРИЈА ПОТЕРА

**САЖЕТАК:** Игра *Наслеђе Хоџвортса* (*Hogwarts Legacy*, Avalanche Software, Portkey Games, 2023) акциона је RPG игра, настала на основу мотива књига Џоане Роулинг (објављених у периоду 1997–2007) и филмова студија Warner Bros. (2001–2011). У раду се упоређују корпоративно и персонално ауторство и тумачи начин на који је корпоративни тим приступио наслеђеном магичном свету. Потенцирање субјективности и неутрализовање ауторског света две су основне стратегије корпоративног аутора. На њиховом тумачењу заснива се ова анализа.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Хари Потер, *Hogwarts Legacy*, RPG, инклузија, корпоративни аутор

У првим деценијама 21. века корпоративно ауторство потискује персонално (традиционално) и преузима примат у популарној култури. Компанија Дизни покренула је ту промену у Холивуду, померивши равнотежу креативне моћи „од људи ка брендovima” (Kidman 2021: 3). Природа створеног дела зависи од студија који је у поседу одређене интелектуалне својине, а не од доприноса радника и уметника (Isto). Напорима Дизнија придружили су се други конгломерати који управљају глобалном културном индустријом (*Warner Bros.*<sup>1</sup>, HBO, Netflix, Paramount Global, Universal Pictures). Они производе видео-игре, друштвене игре, серије,

драме, филмове, графичке романе и обликују нова остварења франшиза као што су *Хари Потер*, *Рајнови звезда* или *Господар њрсиенова*.

Нову врсту ауторства тек треба разумети, а почетак анализе мора бити започет правилним именовањем. Употребом термина *корпоративни аутор* критички се поставља проблем, за разлику од коришћења неутралнијих термина *колективно* или пак *студијско ауторство*. Њиме се истиче чињеница да креативни тимови великих компанија као приоритете свога рада постављају профит и корпоративну стратегију. Општа стремљења условљавају културу – уколико мора бити профитабилна, она утолико постаје пасивна и бива колонизирана, лишена дуга класичне естетике (Hancock 2009: 62).

### **Warner Bros. и Џоана Роулинг**

Однос корпоративног и традиционалног аутора може се размотрити на основу односа ауторке Џоане Роулинг (J. K. Rowling) и корпо-

\* miloscc.mz@gmail.com;  
<https://orcid.org/0000-0001-5298-7722>

<sup>1</sup> Пун назив компаније гласи: Warner Bros. Entertainment Inc.

рације Warner Bros. Потребно је пратити хронологију, постепено повлачење Роулингове и осамостаљивање корпоративног аутора. Последња књига о Харију Потеру, *Хари Потер и реликвије смрти*, објављена је 2007. године; 2009. настаје бренд *J. K. Rowling's Wizarding World* који су списатељица и Warner Bros. заједно основали. Ово оснивање потврдило је претварање серијала о Харију Потеру у франшизу. Исте године, Роулингова је, у сарадњи са својим креативним тимом, покренула сајт *Pottermore*, неку врсту интерактивне интернет енциклопедије посвећене њеном делу. Она се потписивала као једини аутор сајта, док су други били назначени као *гојисници* (*Pottermore Correspondent*).

Повлачење Џоане Роулинг почиње 2016. године, када ауторка учествује у настанку више дела која су била производи колективног ауторства. На основу већ постојећих чланака на сајту *Pottermore*, уз минималан допринос Роулингове, 2016. објављене су три електронске књиге: *Хоџворџс: нејошћуни и нејоузгани водич* (*Hogwarts: An Incomplete and Unreliable Guide*); *Кратке хоџворџске приче о моћи, ђолиџици и госагним ђолиџеријасџима* (*Short Stories from Hogwarts of Power, Politics and Pesky Poltergeists*) и *Кратке хоџворџске приче о херојсџиву, џешкоћама и оџасним хобијума* (*Short Stories from Hogwarts of Heroism, Hardship and Dangerous Hobbies*). Књиге су се могле купити на сајту и преузети у дигиталном формату.

Кључан тренутак било је објављивање „осмог наставка“ серијала, драме *Хари Потер и уклето дете* (*Harry Potter and the Cursed Child*), такође 2016. године. Ово остварење прво је у франшизи чији примарни аутор није Џоана Роулинг, иако је њено име, као маркетиншки потез, истакнуто на корицама (Rowling – Torn – Tifani 2016). Први аутор драме је Џек Торн

(Jack Thorne), док је Роулингова, заједно са Торном и Џоном Тифанијем (John Tiffany), сарађивала на причи која је затим претворена у драмско дело (Anania 2021: 8). Садржај драме сасвим се уклапа у шире холивудске матрице, као дело које настаје по корпоративном моделу. Радња *Уклето дете* састоји се од путовања кроз време у којем живе потомци главних ликова серијала. Као у „блокбастер“ филмовима које производе велике компаније, садржај се рециклира ради комерцијализације већ познатих прича.

Свет Харија Потера додатно се приближио корпоративном ауторству током припреме три дела филмског серијала *Фантастичне звери и где их наћи* (*Fantastic Beasts and Where to Find Them*, 2016, 2018, 2022). Роулингова је потписана као сценаристкиња у прва два филма, док је на сценарију трећег сарађивала са Стивом Клоувсом (Steve Cloves). Филмове је режирао Дејвид Јејтс (David Yates), а продуцирао Дејвид Хејман (David Heyman). Њихов допринос равноправан је доприносу Роулингове. У *Фантастичним зверима*, чланови креативног тима препознати су као „аутори, а не као занатлије“ (Anania 2021: 9). Имена појединаца наткриљује корпорација Warner Bros. која је убирала профит од филмова, али још увек дозвољавала присуство извесног ауторског печата.

Корпоративни аутор осамосталио се на дан 12. марта 2018. године, када су иницијали Џоане Роулинг уклоњени из имена бренда који је преименован у *Wizarding World*; настао је нови лого и потврђена је нова креативна стратегија, усмерена на будуће трансмедиијалне адаптације (*Wizarding World* 2018). Бренд *Wizarding World*, под чијим окриљем ће даља остварења франшизе бити развијана, припада само конгломерату Warner Bros. и одражава нови, кор-

поративни идентитет. Џоана Роулинг задржала је права на свој књижевни рад, на будућа издања својих књига. Корпорацији припадају адаптације: серије, филмови, видео-игре, форме које доминирају савременом популарном културом, које обликују и које ће обликовати начин на који Харија Потера доживљавају најмлађи потрошачи.

Међутим, и поред промена, још увек није настало дело које би припадало универзуму Харија Потера а да није било у некаквој вези са Џоаном Роулинг. Било је потребно остварење које ће корпорацију, и само корпорацију, афирмисати као аутора. После нове драме и нових филмова, трансмедиаљни „ланац“ производа у посткњижевном животу франшизе нужно је водио ка новим<sup>2</sup> видео-играма и то ка RPG (*role-playing game*) жанру који у дотадашњим дигиталним адаптацијама није био заступљен.

Развој игре *Наслеђе Хоџворџа* (*Hogwarts Legacy* 2023)<sup>3</sup> почет је 2017. године, у време снимања филмова серијала *Фантасијичне звери*, исто време када се припремало стварање брэнда *Wizarding World*. Тада је Warner Bros. купио дигитални студио *Avalanche Software* (Dring 2017). Игра је објављена 2023. године. *Legacy* је акциона RPG игра доступна на платформама *PlayStation 4*, *PlayStation 5*, *Xbox One*, *Xbox Series X/S*, и *PC*.<sup>4</sup> Игра је 2023. године продата у двадесет два милиона примерака (Tassi 2024). *Legacy* је до сада најбоље оцењена игра о Харију Потеру (OpenCritic 2024).

Припрема игре обележена је негативним односом публике према Џоани Роулинг: „Видео-игра није оно о чему људи причају када говоре о 'Hogwarts Legacy'” (Jennings 2023). Јавни говор интернет фандома пратио је развој игре, утицао на корпоративног аутора и био концентрисан на контроверзу око познате књижевни-

це. Ауторка *Харија Потера* је на свом налогу током 2020. године објавила више твитова у којима је инсистирала на томе да је биолошки пол важан и да не може бити замењен родним друштвеним конструкцијама.<sup>5</sup> Њени ставови изазвали су дубоке поделе у фандому. Многи су њене ставове тумачили као трансфобичне. Од мишљења Роулингове дистанцирала се већина глумаца из филмова (Phillips 2023), сајтови фанова (Reuters and Guardian staff 2020), и креативни тим који стоји иза игре *Hogwarts Legacy* (FAQ 2024).

*Legacy* је званично најавио Дејвид Хадад (David Haddad), председник Warner Bros. Interactive Entertainment, лице на челу корпоративне ауторске машине. То се догодило 2020, исте године када је избио скандал. У својој изјави Хадад је поменуо брэнд *Wizarding World*, огранак

<sup>2</sup> Старије игре о Харију Потеру адаптације су филмова студија Warner Bros.; студио Electronic Arts произвео је осам игара (2001, 2002, 2004, 2005, 2007, 2009, 2010. и 2011). Њихов гејмплеј (*gameplay*) оживљавао је одабране делове филмских сценарија. У овим играма, играч није могао да направи свог аватара, радња је увек била у вези са већ познатим ликовима. Нешто креативнији приступ приметан је у авантурама, такође насталим у оквиру студија Warner Bros., авантурама које су спојиле свет Харија Потера и Лего франшизе у играма *Lego Harry Potter: Years 1–4* (2010) и *Lego Harry Potter: Years 5–7* (2011), насталим заједничким напорима студија *Traveller's Tales*, *TT Fusion* и *Double Eleven*. Законитости Лего универзума изнудиле су визуелно креативнија решења и израженије присуство хумора. Нискобуџетне игре као што су: *Harry Potter: Quidditch World Cup* (2003), *Harry Potter: Hogwarts Mystery* (2018) – мобилна симулација школског искуства у Хогвортсу, *Harry Potter: Wizards Unite* (2019), игра слична *Pokemon GO* и *Harry Potter: Puzzles & Spells* (2020), игра препознавања образаца (*match 3*) нису вредне разматрања у овом контексту.

<sup>3</sup> Надаље *Hogwarts Legacy* или само *Legacy*. Преводи са енглеског језика су ауторови.

<sup>4</sup> Мноштво информација доступно је на сајту (*Hogwarts Legacy* 2023).

<sup>5</sup> Видети сумирање читавог случаја, заједно са твитовима Џоане Роулинг (Gardner 2024).

*Portkey Games*, „кћерку” компанију конгломерата *Warner Bros.* и, на последњем месту, *Avalanche Software*, студио који ће развити дигитално остварење. Џоана Роулинг није поменута (Green 2020).

Колективно „поништење” (*canceling*) традиционалног аутора отворило је простор корпоративном аутору (Anania 2021: 12). Игру је произвело 3.429 људи, запослених у *Avalanche Software*-у и помоћним студијима. Они су били распоређени по одељењима задуженим за продукцију, програмирање, звук, причу, анимацију и слично (Moby Games 2023). Сваки од запослених, укључујући председника студија *Avalanche Software*, Стефана Роја (Stephane Roy), за играча је потпуно анониман, све до краја игре и екрана који набраја неке од чланова креативног тима (*credits*). Тај екран ће већина играча прескочити притиском на дугме. Због тога ћемо о корпоративном аутору говорити у једнини, као о једном лицу. Аутор игре је *корпоративни аутор* који убира профит за деоничаре корпорације *Warner Bros.* Он је могао да управља франшизом независно од воље Џоане Роулинг, одржи је профитабилном, сачува од бојкота, прилагодивши је идеолошкој клими првих деценија 21. века и захтевима „културе отказивања” (*cancel culture*). Видео-игра била је одговарајућа форма за улагање таквог напора, јер је мноштву „освешћених” (*woke* – дословно: „пробуђених”) фанова могла показати Хогвортс какав су они желели.

### Синопис игре

Играчев аватар (протагониста) креће у пету годину Хогвортса, из непознатих разлога прескочивши претходне. Сазнаје да може да контролише тајанствену древну магију. За њом та-

кође трагају побуњени гоблини које предводи моћни Ранрок (Ranrok), као и претече смртождера чији је вођа тамни чаробњак Виктор Руквуд (Victor Rookwood). После низа задатака које протагонисти задају чувари (*keepers*), моћни чаробњаци и вештице, који су долазили у додир са том истом магијом, он (или она) успева да превазиђе изазове и порази противнике, укључујући Ранрока који је стекао невероватну моћ и преобратио се у змаја. У борбама са гоблинским вождом страда професор теорије магије, Елиеззар Фиг (Eleazar Fig) који је пратио свог штићеника (или штићеницу) од почетка авантуре.

Мапа игре (Gamescensor 2023) покрива замак Хогвортс, али и село Хогсмид, Забрањену шуму, а у једном кратком задатку (*quest*) и чаробњачки затвор Аскабан. Локације нуде велики број споредних задатака који прате основну причу. Најважнији међу њима везани су за NPC ликове (*non playable characters*), међу којима се истичу пратиоци (*companions*), хогвортски ђаци Себастијан Салоу (Sebastian Sallow), Попи Свинтинг (Poppy Sweeting) и Нацај Онај (Natsai Onai).

### Корпоративне креативне стратегије

Приметне су две основне имплицитне стратегије корпоративног аутора: 1) потенцирање субјективности; 2) неутрализовање наслеђеног света. Прва се надовезује на бројна остварења фан фикције и жељу фанова да постану део магичног света. Остварена је уз помоћ механике *креирања аватара* и посебним инсистирањем на *инклузији*. Друга стратегија последица је прве: наслеђени свет мора се обезличити да би био што прихватљивији што ширем кругу потрошача. Мотиви из књига се *рециклирају*; ма-

гија се рашчарава и *обезличава*; историјски период у који је игра смештена (крај 19. века) *површински* се, али не и суштински, рекреира; политичка ангажованост игре је „козметичка” и то се најбоље примећује анализом њеног основног заплета, који је у вези са гоблинском побуном.

## 1. Потенцирање субјективности

### 1.1. Креирање аватара

Игре су медиј који одражава политичка кретања. Њихова интерактивност и могућност имерзије (утапања) у предочени свет омогућавају играчу да кроз игру размишља о свом идентитету. Високобуџетне игре (такозвани ААА наслови), настале у првим деценијама 21. века, одраз су индивидуалистичке, неолибералне културе. ААА видео-игре обележене су егцентричним дизајном који игнорише играчево социјално окружење (Keogh – Jaumetanne 2019: 91). Свет једне „блокбастер” игре прилагођен је вољи појединца, представљајући отворено поље за испољавање његовог ега, отелотвореног у аватару који учествује у гејмплеју.

Због тога је креација аватара први и најважнији избор *Legacy* остварења. Каснији наративни избори су ограничени. И пре почетка игре, познато је *каква* ће прича бити испричана. Биће то прича која ће подсећати на романе. Важније је одабрати *ко* ће спасити Хогвортс од следеће велике претње. Слика (*Hogwarts Legacy* 2023) са промотивних постера представља нам биће окренуто леђима, посматрајући чувену школу која се назире у даљини. Протагониста је чаробњак/вештица, биће недефинисане расе и пола. Не видимо му лице, сакривено под кабаницом. Хогвортс је јасно видљив, и поред ма-

гле. Порука је јасна – искуство играња несумњиво ће бити хогвортско и у њега можемо уписати било какву его-форму. Одабрани его имаће могућност да се слободно изрази, у причи која ће коначно бити усредсређена на њега:

*Hogwarts Legacy* је имерзивни, акциони RPG, смештен у отворени свет који је први пут виђен у књигама о Харију Потеру. Имаћете прилику први пут да доживите Хогвортс у 19. веку. Ваш лик је ученик који држи кључ древне тајне која прети да уништи свет чаробњака. Наћи ћете се у центру сопствене авантуре у чаробњачком свету и управљати дешавањима. Ваша заоставштина је оно што сами направите од ње (*Hogwarts Legacy* 2023).

Аватар прати Мери Су (*Mary Sue*), топос фан фикције. Мери Су је идеализовани лик који се уноси у неки већ постојећи свет.<sup>6</sup> Овај троп у игри *Hogwarts Legacy* удовољава нарцизму играча-потрошача. Протагониста је, иако похађа пету годину, у стању да испуни задатке које постављају чувари древне магије, затим да порази Руквуда, најављиваног као моћног чаробњака, а на крају и самог Ранрока који, овладавши древном магијом, постаје змај, вероватно и најмоћније биће које се икада појавило у универзуму Харија Потера.

Разлика између моћи коју поседује аватар и моћи коју би требало да поседује један ученик пете године могла би нас довести до лудонаративне дисонанце, „тенденције да механике гејмплеја игре нарушавају окосницу њене приче” (Travis 2010: 98). Ова „пукотина” карактеристична је за видео-игре, које често треба до-

<sup>6</sup> Термин је настао на основу пародичне фан фикције о *Звезданим стазима* Поле Смит (*Paula Smith*) и њене јунакиње Мери Су. Мушка варијанта лика може се звати Гари или Марти Су.



живети другачије него што бисмо читали књигу. Међутим, то није случај са игром пред нама. У њој не постоји разлика између приче коју прича игра и приче коју прича гејмплеј. Моћ у гејмплеју стапа се са моћи која пршти из наратива.

То је део стратегије корпоративног аутора. Играчи имају могућност да остваре своје жеље – они су платили да им наратив буде подређен и купују производ који одговара њиховој пројекцији себе. Ни забрањена библиотека, ни директорова канцеларија не смеју им бити недоступне. Хари Потер је зависио и од својих пријатеља и од срећних околности. Протагониста је моћнији од Потера. Он или она биће обдарени древном магијом коју ни Дамблдор ни Волдеморт нису познавали.

У романима је протагониста био белопути, хетеросексуални британски мушкарац. Корпоративни аутор покушава да задовољи све своје потрошаче, да „оснажи“ (*empower*) потиснуте, немаскулине појединце. Девојчица или тамнопути дечак могу подједнако успешно спасити свет, као што је то Потер учинио. Постоји више насумично поређаних предложених аватара (*presets*) који се могу одабрати (*Tales of Lumin 2023*). Родни идентитет се не претпоставља. Традиционално мушки и традиционално женски глас и тело означени су бројевима 1 и 2. Играчи могу именовати своје ликове, иако ова имена неће бити употребљена током дијалога и „филмских“ сцена (*cutscenes*). Игра ће протагонисту називати родно неутралним заменицама (*they/them*) или ће њу/њег називати једноставно „дететом“ (*child*).

Одабрани изглед може се даље прилагођавати. Могуће је мењати облик лица, кожу (боја, пеге, младежи, ожиљци), фризуру, обрве, наочаре. Не могу се мењати висина или телесна те-

жина аватара. Последњи додатак у креирању лика тиче се родног идентитета. Игра нуди могућност да се аватару NPC јунаци обраћају са *вештица* или *чаробњак* (*witch/wizard*), али такође нуди и могућност да се одабере и спаваоница за дечаке или девојчице. Касније, током играња, постоји и велики избор опреме и одеће која се може носити.

Омогућено је укрштање класичних родних одлика. Разбија се конзервативно схватање сексуалности у романима, где је феминино понашање маскулиних јунака, попут Гилдероја Локхарта, било негативно приказивано.<sup>7</sup> У петој књизи, Рон је неуспешно покушао да уђе у женску спаваоницу. Дошао је само до шестог степеника, а онда се зачу „гласно завијање, налик бродској сирени, и степеници се стопише једни с другима, направивши дугачак, гладак камени тобоган“ (*Rouling 2022b: 324*). Претећи звук и камен спречавају Рона да трансгресира, сам замак и његова магија чувају конзервативне моралне норме. Овакве препреке у игри не постоје. *Hogwarts Legacy* може се играти из идентитетске позиције која није традиционално мушка или традиционално женска. Тело, глас, име, заменице којима се NPC ликови обраћају аватару, одећа и опрема – променљиви су. Очигледан је напор да се *Warner Bros.* огради од ставова ауторке и приближи ставовима фандома и „освешћеном“ моралу.

## 1.2. Инклузија

У свет игре укључена је и прва трансродна јунакиња, што такође сведочи о противљењу ставовима Роулингове. У питању је Сирона Ра-

<sup>7</sup> Више о концепту опозиционог сексизма в. у Serano 2007: 326.

јан (Sirona Ryan), NPC вештица која управља крчком *Три метле* у Хогсмиду. Она ће рећи да је њеним колегама из школе требало времена да прихвате њено родно опредељење (Romano 2023). Сирона је позитивно окарактерисана и оштро ће се супротставити Виктору Руквуду и његовим покушајима да злоставља протагонисту. Женски ликови добијају више простора него у романима. Чак је и најмоћнија вештица (снажнија од осталих чувара древне магије), Исидора Морганх (Isidora Morganach) женског рода.

Михаил Љубански (Михаил Любанский) критиковао је маргинализацију небелачких и небританских ликова у романима Роулингове: „Проблематична је чињеница да небелачки ликови једва постоје и ниједан не заузима позицију ауторитета” (Lyubansky 2007: 236). Једина јунакиња од извесне важности која је неочекиваног етничког порекла јесте Чо Чанг (Cho Chang). Колико је њено име стереотипно, толико је и њена улога неразвијена и везана првенствено за Харијево сексуално сазревање. Корпоративни аутор настоји да измени овакво стање. Тако ће продавац магичних свитака и књига Томас Браун (Thomas Brown) бити тамнопут. Појављују се и први хогвортски професори који нису британског порекла и нису белци: професор чини Абрахам Ронен (Abraham Ronen) и професорка летења Чијо Когава (Chiyo Kogawa).

Најважнија међу представницима нових култура јесте Нацај Онај, млада вештица из Зимбабвеа. Нацајине магичне моћи су изузетне, она је анимагус, може да се претвори у газелу. Пре Хогвортса, похађала је Вагаду (Uagadou), уганђанску школу за вештице и чаробњаке и тврди да је Вагаду већи од Хогвортса: „Вагаду школа магије највећа је школа магије на свету.

Да, јесте. Већа је од Хогвортса” (MKIceAndFire 2023). Тамошњи ђаци, за разлику од хогвортских, немају потребу да користе чаробне штапиће како би каналисали магију.

Расна и етничка инклузија вишеструко се испољава: онај ко *обезбеђује* магију (продавац Браун), онај ко *учи* магију (професори Ронен и Когава) и она са којом протагониста *дели* магију (Онај) – нису стереотипни белопути чаробњаци (или ређе вештице), као што је то случај у романима. Чаробњаци различитих раса и различитог етничког порекла не морају таворити на рубовима дешавања.

Постоји још једна битна разлика у конструкцији идентитета између видео-игре и књиге. У књигама је припадност једној од четири хогвортске куће (Грифиндор, Слитерин, Хафлпаф, Рејвенкло) била веома важна. Одређене карактерне црте међусобно су делили сви чланови хогвортских кућа. Њих је препознавао магични шешир за разврставање. Промена куће после разврставања није била могућа. Већина ђака проводила је време углавном са пријатељима из своје куће и ова пријатељства трајала су и после завршетка школовања. Чланови Грифиндора у романима су фаворизовани, овој кући припадају скоро сви најважнији ликови (Хари, Хермиона, Рон, Дамблдор, Сиријус Блек, Харијеви родитељи). Грифиндор осваја скоро сва школска такмичења и најбоље се показује у борби против Волдемора, чија је кућа (Слитерин) негативно дочарана.

У игри су ове поставке измењене. Припадност кући не доноси никакве предности, нити утиче на начин играња. Играчи сами бирају кућу, али без обзира на њу ученици из осталих кућа прихватају их без предрасуда, дају им задатке и прате протагонисту кроз замак и његову околину. Постоји један једини различит задатак

(*quest*), повезан са постојањем хогвортских кућа, али основна прича нема никаквог додира са њима. Хогвортске куће су *козметички* детаљ – дневни боравак Слитерина у тамницама изгледа другачије од дневног боравка Хафлпафа поред кухиње. Корпоративни аутор инсистира на личном, а не на групном идентитету.

### 1.3. Илузија избора

Нагласак на инклузији део је глобалне корпоративне маркетиншке стратегије (Thuillas – Wiart 2024: 304). Концепти рода, пола или расе не проблематизују се током играња. Они не утичу ни на задатке које играч мора довршити, нити на дијалошке опције. Њихово истицање током креирања аватара или појављивање неколицине нетипичних јунака и јунакиња задовољава потребу за „сигнализирањем врлине” (*virtue signaling*). Због тежње да се игра продаје што већем броју потрошача (и што млађима), *Hogwarts Legacy* не садржи чак ни могућност развијања романтичних односа (а допушта избор спаваоница). Идентитет Харија Потера, привилегованог белог мушкарца, негира се али се уместо њега као протагониста намеће неуверљива и идеализована фигура Мери Су.

Омогућени избори су неважни, приметна је илузија избора. У многим видео-играма, нарочито високобуџетним, играчу се само оставља да потврди потрошачки идентитет који одговара неолибералном систему и корпоративном аутору (Dyer-Witthford – De Peuter 2009: 193). Слобода да се одабере спољашњи изглед аватара супротстављена је неслободи да се начини било какав важан избор током приче. Ниједна играчева одлука (осим одлуке да ли ће пријавити Себастијана Салоуа директору Блеку због

употребе мрачне магије) није динамична и искуство гејмплеја је линеарно.

То је посебно очигледно на крају игре. Тада се пред играча поставља избор: да ли ће отворити ризницу древне магије или неће? Уколико одабере „лошу” опцију, отвори ризницу и упије у себе нову моћ, неће се догодити ништа. Аватар неће добити никакве моћи, нити ће се физички променити, Министарство магије неће га гонити. Како год да поступи, страдаће професор Фиг, говори на његовој сахрани биће исти, играч ће моћи да настави игру и освоји Школски куп. Традиционални аутор Џоана Роулинг и играч као потенцијални коаутор немају контролу над светом. Игра се не завршава све док је комерцијално исплатива. *Hogwarts Legacy* је „отворено” дело, само једно у низу остварења која припадају франшизи. Функционер студија *Warner Bros.*, Гунар Виденфелс (Gunnar Wiendenfels) већ је најавио нови наставак. То је (очигледно симболично) учинио на конференцији корпорације Америчка банка (*Bank of America*), саопштивши да се припрема наставак мотивисан *комерцијалним* успехом првог дела (Maas 2024).

## 2. Неутрализовање света

### 2.1. Рециклажа материјала из књиџа

Дигитална трансмедијална адаптација не мора се верно односити према свету на основу кога настаје (Hutcheon 2009: 7), али мора креативно и маштовито приступити предлошку (Isto: 29). Међутим, ново дело може, без иновација, рециклирати основне поставке старог текста, његове јунаке, формалне и структуралне особености (Kudlac 2019: 196). Корпоративни аутор, ослањајући се на носталгију, продаје ре-

циклирану, обезличену верзију старог света, долази до комодификације сећања (Whalen – Taylor 2008: 7).

То је случај са корпорацијом *Warner Bros.* и игром *Hogwarts Legacy*. Њени ликови, свет, структура наратива – сачињени су од „остатака” књига о Харију Потеру. Очигледно је да фабула игре подражава типичну структуру књиге из серијала (изузимајући последњу). Уводом се наговештава проблем. Увод представља туторијал током којег професор Фиг и протагониста одлазе у Гринготс. Током посете банци, играч ће стећи прва знања о древној магији и гоблинској побуни. Затим игра прати школску годину, у овом случају пету, дешавања у школи мешају се са другим авантурама. У игри *Hogwarts Legacy* њихову окосницу чине задаци које постављају чувари древне магије. Ови задаци подсећају на загонетке и изазове из прве или четврте књиге Џоане Роулинг.

Лик професора Фига потврђује старе образце, он је одрасли магични помагач који преноси знање о чаробњачком свету (Дамблдор). Фиг се може „налепити” на место фигуре која страда да би Хари морао сам завршити одсудни задатак (Дамблдор, Снежп). Поменути ученици-сапутници (Себастијан, Попи, Нацај) доприносе препознатљивој атмосфери књига у којима је Хари уз помоћ своје дружине спасавао свет. Јединствени магични штап који се мора направити да би се ваљано користила древна магија јасна је алузија на старозовни штапић из седмог дела серијала. Посета Забрањеној шуми, посета Хогсмиду, коришћење сита за мисли, лет метлом или јахање хипогрифа евоцирају епизоде из серијала. Ове типичне радње приближавају играчевог аватара Харију. Протагониста само што није подигао руку током пете године студија и прогласио Потера за вођу

Дамблдорове армије (Rouling 2022b: 358). Рециклирање садржаја посебно потврђује легенда о реликвијама смрти коју играч „проживљава” током задатка који пред њега поставља чуварка Нив Фиццералд (Niamh Fitzgerald). Ова легенда је била важна у последњем делу књижевног серијала. Протагониста волшебна „улази” у књигу Барда Бидла. У стилизованом црно-белом свету, који је цртан по узору на филм, он покушава да на тренутак превари Смрт (Leane 2023). Овај задатак дословно нас уводи у књигу, старију од игре. Поново можемо доживети њену причу, али овога пута посредовану, лишена важних детаља – рециклирану.

Рециклирање наратива остварује се и непосредније, помињањем ликова и породица из књижевног серијала. Директор школе је Финелас Нигелус Блек (Phineas Nigellus Black), његова заменица Матилда Визли (Matilda Weasley), део фамилије Харијевог најбољег пријатеља Рона. У причу је укључен и Оминис Гонт (Ominis Gaunt), слепи чаробњак који долази из породице лорда Волдемора и похађа школу у исто време када и протагониста. Укључивање предака ликова из романа повезује два света. Тежи се ка стварању једне, линеарне временске равни. Имена Блек, Визли, Гонт, важнија су од ликова игре који их носе. Њихови носиоци само треба да подсети на живље и важније ликове из романа, наслањајући се на већ постојећи читалачки или филмски утисак.

На поменуте ликове надовезује се и постојање „ускршњих јаја” (*easter eggs*) која представљају „остатке” старијег света. У питању су „тајне” до којих долазе или посвећени играчи који су овладали механикама игре или они који на њих наиђу случајно. Протагониста може да храни циновску сипу хлебом, а може и да пронађе књигу коју је Волдемор користио не би ли

направио хоркруксе и у њих похранио делове своје душе (Grantham 2023).

Аватарово време – крај 19. века – само је одблесак Харијевог времена, иако му претходи. Игра пред нама живи кроз носталгију, кроз сећање на књиге и на филмове. Корпоративни аутор своје дело чини препознатљивим, саставља га од минулих дешавања, ликова и мотива на које „лепи“ нова имена. Не доноси нам суштински нов материјал, већ поново предочава стари, лишен снаге, рециклиран, преточен у „крхотине“ које се могу конзумирати.

## 2.2. Однос према историји

Радња романа о Харију Потеру укрштала је два временска плана. Свет Роулингове је са једне стране модеран, његова радња одвија се крајем 20. века (1991–1998). Приказ „нормалске“ стране Харијевог живота, књижевно промишљање идентитетских проблема времена на раскршћу векова било је довољно убедљиво да се са Харијем посебно идентификује генерација миленијалаца (Clark 2018: 2). Са друге стране, свет Роулингове је средњовекован, она се игра нашим представама и мишљењима о древној епохи. Њени пехари, таписерије, латински језик и алузије на легенду о краљу Артуру „преведени“ су у модерна времена и нужно су медијевалистички, нови, промењени, „стога је тачније рећи да је Хогвортс медијевалистичан, а не медијевалан: средњовековне референце су бројне, али их не занима историјска истина“ (Petriņa 2005: 165). Ауторка не покушава да дубље разуме доба средњег века.

*Hogwarts Legacy* надовезује се на ову тенденцију. *Legacy* је постављен у касне деведесете године 19. века. У том тренутку викторијанска епоха је на издисају, период се може назвати

„добом прелаза векова“ (*fin de siècle*) (Thacker – Webb 2002: 73–85). Креатори игре неће се освртати на прецизнија историјска разграничења и нагласиће да их је инспирисала викторијанска епоха.<sup>8</sup> Мојра Сквајер (Moirā Squier), у тиму *Avalanche Studios* задужена за причу (*story development*), нагласила је да је викторијанска епоха, понајпре, „прелепа са становишта дизајнера“ (The Wizarding World Team 2023). Наилазимо на „козметички“ приступ прошлости – одећа ликова, сеоски амбијент, архитектура, омоти бомбона који нису смели бити од папира – све је инспирисано епохом краљице Викторије. Њен приказ је површан, ништа од строгих, ритуализованих моралних и културних норми ове конзервативне епохе није дочарано у животу дигиталног Хогвортса. Оваква представа краја претпрошлог века изневерава образовну функцију једне трансмедиијалне адаптације и онемогућава дубље разумевање историје. Поступак је близак поступку Роулингове, којој је средњи век послужио као позоришна кулиса која раздваја чаробњаке од нормалаца и чини их посебним.

Међутим, корпоративни аутор одлази корак даље. Џоана Роулинг не читава сопствену садашњост у далеку прошлост. Њено схватање прошлости је искривљено, али њено разумевање књижевне „садашњости“, тренутка у којем борави Хари Потер, одговара последњој деценији 20. века. Са друге стране, корпоративни аутор брише историју, правећи од ње декор, и затим у празнину уписује одлике сопственог света, пре свега морал какав одговара „пробу-

<sup>8</sup> Утицај викторијанске литературе на серијал посвећен Харију Потеру очигледан је ако романи посматрамо као један велики дикенсовски развојни роман, као причу о сирочету и причу о образовању, школама, интернатима (Coу 2016).

ђеној” интернет култури 21. века. Заменица директора Матилда Визли уложиће напор да хогвортски наставнички колегијум учини расно и родно праведнијим – омогућиће Чијо Когави и Мудиви Онај (Mudiwa Onai) да предају летење и предсказивање. Оминис Гонт, иако потомак Салазара Слитерина, противиће се коришћењу мрачних вештина. Његова реченица: „Тамне вештине делују безопасно док није исувише касно” (TinyRobot 2022) као да је изговорена у неком чаробњачком корпоративном интервјуу...

Родна, класна, политичка питања сматрају се решеним – уместо прошлости представљена нам је једна идеализована и непроблематична, а тиме и неубедљива верзија наше садашњости. Овакво виђење прошлости блиско је Нетфликсовим историјским серијама и филмовима. Резултат ових напора јесте једна уска перспектива, омеђена очекивањима потрошача који уместо Другог види себе. Без знања о прошлости, потрошач је сигуран у себе, корпоративни аутор га умирује, „пружајући сваком претплатнику тачно оно што очекује, показујући свет који одражава његове бриге и склоности” (Thuillas – Wiart 2024: 15).

### 2.3. Маџија

У романима, маџија се није могла научити без дугогодишњег напора и уложеног времена, а такође је постојао и табу учења маџије која је могла неке да нашкоди. Ученици су у борби користили углавном чини за разоружавање и ошамућивање. Када Хари употреби чин *секшумсемјира* која проузрокује обилно крварење, са саосећањем се описује тело погођеног Драка Мелфоја „чије је лице сада било скерлетно, док се белим шакама држао за крвљу натопљене груди” (Rouling 2022с: 411).

*Hogwarts Legacy* је акциони RPG. Није у питању симулација школског живота или авантура. Бројне борбе и дуели (уз повремене загонетке) чине њену окосницу. Већина радње одвија се изван зидина замка, управо да би противници и простор за борбу били што разноврснији. Протагониста је дочаран као да је аурор (специјално тренирани „полицајац”) Министарства магије који би требало да регулише побуну гоблина. Он или она без проблема користе клетве које за последицу имају смрт мрачних чаробњака, гоблина, опасних звери, чак и ловокрадица.

Корпоративни аутор обезличава магију првобитног света. Маџија је у игри *Hogwarts Legacy* лако доступна и једноставна за учење. Потребно је да се акциони део гејмплеја олакша и учини забавним. Као студент пете године, протагониста има на располагању велики број чини, између осталих и оних офанзивних: *инсендио* (изазивање ватре), *бомбарда* (експлозија), *конфринџо* (бацање ватре у даљину), *дифиндо* (напад који шаље „шрапнеле” енергије). Ту је и помињана недефинисана *древна маџија* која постоји само да би се протагониста истакао у односу на остале ђаке.

Да је маџија „рашчарана” најочигледније показује представа такозваних неопростивих клетви: *авадакедавра* (смртна клетва), *имџерио* (контролишућа клетва) и *круцио* (клетва бола). Њих играч може научити уз Себастијанову помоћ, уколико то жели. У књигама је коришћење неопростивих маџија кажњавано доживотном робијом у Аскабану. У игри, таква казна прети Себастијану, али не и протагонисти. *Legacy* награђује коришћење мрачних чини, потенцирајући њихову снагу у борбама. Коришћење неопростивих клетви не повлачи никакве последице – нити привлачи пажњу магичне полиције, нити има утицаја на довршетак

главне приче или споредних задатака. Повремено ће противници или сапутници, попут Нацај Онај, критиковати употребу тамне магије, али ништа више од тога.

Обиље магије још је једна илузија. Чини лице једна на другу, представљају црвени, зелени, плави сноп светла који штети противницима. Коришћење одређене магије не профилише протагонисту као херболога, аурора, илузионисту, мрачног чаробњака. Циљ корпоративног аутора јесте потенцирање играчеве моћи над производом који је купио. Играч треба да доминира над светом, а не да учествује у њему – због тога је магија сувишна и „рашчарана”.

#### 2.4. „Козметички” њолиџички активизам

Корпоративни аутор морао је понудити и некакву окосницу предочене приче. Заплет игре гради се око гоблинске побуне. Приказ гоблина у романима критикован је као антисемитски и стереотипан. Гоблини су ситна бића великих, повијених носева, усредсређени на управљање новцем у банци Гринготс; бића другог реда. Гоблинске побуне у књигама узроковане су забраном коришћења магичних штапића, али и упркос томе, гоблини су достојни противници чаробњацима (Rouling 2022a: 374). Корпоративни аутор имао је прилику да се другачије постави према овом проблему. Међутим, фокус у игри није на гоблинима као врсти, већ на страшном гоблинском војду Ранроку. Побуна је условљена његовом жудњом за моћи и он не преза од савеза са претечама смртождера. Ранрок убија друге гоблине и гаји расистичке ставове према чаробњацима. Однос чаробњака и гоблина није суштински претресен. *Avalanche Studios* нуди причу о борби против једног поје-

динца, против непријатеља чији мотиви остају непознати. Гоблинска претња није ништа више од нити која увезује различите задатке.

Страх је „уткан” у причу која се развија пред играчима – страх од реакције фандома на друштвеним мрежама. Због тога су, попут гоблинске побуне, и остали политички проблеми покренути само површински. О инклузији и илузији слободног избора већ смо расправљали. Површност овог приступа најбоље се огледа у поређењу Нацај и Себастијана. Нацај Онај је идеализована, без мане, колективни аутор се плашио да дубље истражи њену причу. Задаци повезани са њом недовољно су разрађени и непамтљиви. Са друге стране, Себастијан Салоу најбоље је окарактерисан NPC читавог остварења. Он узалудно изучава мрачну магију не би ли покушао да помогне својој болесној сестри и улази у трагични сукоб са својим ујаком, бившим аурором. Питање да ли ће пријавити Себастијана после ујакове смрти, или ће ћутати и постати његов имплицитни саучесник, остаје са играчем и након завршетка игре. Прича о Себастијану показује смер у којем се основна прича могла кретати – да се корпоративни аутор усудио да покрене нека од питања која су само назначена. Али корпоративни аутор не дозвољава себи да постане аутор који ризикује, његова креација мора остати *безлична*; стрепећи од сопствене публице, он посеже за најлакшим решењима.

#### Закључак

Да ли квалитет адаптације зависи од односа према оригиналу? Одговор на ово питање зависи од намере аутора. У случају игре *Hogwarts Legacy* обећање њених твораца да ће се са па-

жњом односити према књижевном наслеђу да-то је у одговору на питање о учешћу Џоане Роулинг:

Џ. К. Роулинг није учествовала у стварању игре, али њено изузетно дело темељ је свих пројеката у чаробњачком свету и она је један од највећих светских приповедача. Ово није нова прича Џ. К. Роулинг, али смо тесно сарађивали са њеним тимом на свим деловима игре, како бисмо обезбедили да игра буде у складу са магичним доживљајима које фанови очекују (FAQ 2024).

Изјава је безлична, бирократска, дехуманизована – Џоана Роулинг је „поништена”. Аутор је замењен *корпорацијом*, уметничко дело замењено је *производом*, а читалац (гледалац) *пошрошачем*.

Тумачење игре *Hogwarts Legacy* осветлило је особености једног корпоративног остварења. У њему постоји само илузија наративних избора, играч је привидно слободан, он поседује само слободу да одабере изглед свога аватара. Игра намеће илузију партиципативне културе у којој су фанови аутори посматраног света (Jenkins 2013). Свет игре само симулира искуство фан фикције и њену снагу да мења познату причу. Уместо правог активизма постоји неуверљиво „сигнализирање врлине” (*virtue signaling*). У тумаченој игри, наслеђени свет филмско-књижевне франшизе се негира, како би постао непроблематичан. Настојећи да удовољи публици, корпоративни аутор створио је игру без тензије, усклађену са очекивањима играча (потрошача). Тумачено остварење неутрализује, „брише” изворни материјал. Избор хогвортске куће у игри нема значаја, магија нема тежину, позно викторијанско доба површно је дочарано, борба против гоблина сведена је на борбу против њиховог вође.

И поред тога што јесте забавна – акциона RPG игра *Hogwarts Legacy* није уверљива адаптација света Џоане Роулинг, нити снажна самостална творевина. Корпоративни аутор, доминантни аутор дела популарне културе почетком 21. века, рециклира већ изречено, не ствара нова, оригинална дела. У кретању од књига, преко осам филмова, драме *Уклејто гејше*, филмова у серијалу *Фантастичне звери и где их наћи*, до игре *Hogwarts Legacy*, квалитет остварења опадао је упоредо са повлачењем личног, традиционалног ауторског печата. *Hogwarts Legacy* је игра у којој привидно слободан појединац живи у привидном Хогвортсу и чини некакве, привидно важне изборе. Игра нас упозорава на опасност брисаног простора, на замену аутора корпорацијом, на замену Хогвортса „наслеђем” Хогвортса.

#### ИЗВОРИ

- Hogwarts Legacy, 2023, <<https://www.hogwartslegacy.com/en-gb>> 6. 7. 2024.
- Rouling, Džoana, Džek Torn, Džon Tifani. *Hari Poter i Ukleto dete 1, 2*. Beograd: Evro Book, 2016.
- Rouling, Džoana. *Hari Poter i Polukrvni princ*. Beograd: Čarobna knjiga, 2022a.
- Rouling, Džoana. *Hari Poter i Red feniksa*. Beograd: Čarobna knjiga, 2022b.
- Rouling, Džoana. *Hari Poter i Vatreani pehar*. Beograd: Čarobna knjiga, 2022c.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Anania, Valentina. The Author is Cancelled, Long Live the Author(s): Alternative Authorial Authorities and Fluid Authorship in the Wizarding World. *Makings 2*, 1 (2021): 1–17.
- Clark, Leisa. Preface. Amanda Firestone, Leisa Clark (ed.), *Harry Potter and Convergence Culture. Essays on*



- Fandom and the Expanding Pottermore*. Jefferson: McFarland, 2018, 1–7.
- Coy, Caleb. *The Victorian Legacy of Harry Potter*, 21. 11. 2016, <<https://calebcoy.blog/2016/11/21/the-victorian-legacy-of-harry-potter/>> 5. 7. 2024.
- Dring, Christopher. *Warner Bros re-opens Avalanche Software to develop new Cars game. Partners with Disney on new project*, 25. 1. 2017, <<https://www.gamesindustry.biz/warner-bros-re-opens-avalanche-software-to-develop-new-cars-game>> 4. 10. 2024.
- Dyer-Witheford, Nick, Greig de Peuter. *Global Capitalism and Video Games*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Femininity in the Harry Potter books*, 6. 1. 2020, <<https://lo-lynx.tumblr.com/post/190104537482/femininity-in-the-harry-potter-books>> 6. 7. 2024.
- Frequently Asked Questions, 2024, <<https://www.hogwartslegacy.com/en-us/faq>> 10. 6. 2024.
- Gamescensor. 9. 2. 2023, <<https://medium.com/@game-scensor/hogwarts-legacy-s-map-s-size-how-long-is-hogwarts-legacy-map-714d681ee71>> 5. 7. 2024.
- Gardner, Abby. *A Complete Breakdown of the J.K. Rowling Transgender-Comments Controversy*, 3. 9. 2024, <<https://www.glamour.com/story/a-complete-breakdown-of-the-jk-rowling-transgender-comments-controversy>> 4. 10. 2024.
- Grantham, Joe. *Hogwarts Legacy: 12 Easter Eggs Only Die-Hard Fans Noticed*, 10. 2. 2023, <<https://gamerant.com/hogwarts-legacy-easter-eggs-secrets>> 5. 7. 2024.
- Green, Brienne. *A Legend Two Years in the Making: Warner Bros. Games Announces 'Hogwarts Legacy' RPG*, 16. 9. 2020, <<https://www.mugglenet.com/2020/09/a-legend-two-years-in-the-making-warner-bros-games-announces-hogwarts-legacy-rpg/>> 5. 7. 2024.
- Hancock, Philip. *Aesthetics and Aestheticization*. Philip Hancock and Andre Spicer (ed.), *Understanding Corporate Life*. London: SAGE Publications, 2009, 46–78.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York – London: Routledge, 2009.
- Harry Potter Wiki, 2024, <<https://harrypotter.fandom.com/wiki/Keepers>> 5. 7. 2024.
- Jenkins, Henry. *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. New York – London: Routledge, 2013.
- Jennings, Rebecca. *How the Harry Potter video game became an ethical minefield*, 15. 2. 2023, <<https://www.vox.com/the-goods/23599799/hogwarts-legacy-review-rowling-trans>> 9. 10. 2024.
- Keogh, Brendan, Darshana Jayemanne. “Game over, man. Game over”: Looking at the Alien in film and videogames. Darshana Jayemanne (ed.), *Gaming and the Arts of Storytelling*. MDPI: Basel – Beijing – Wuhan – Barcelona – Belgrade 2019, 86–99.
- Kidman, Shawna. *The Disneyfication of Authorship: Above-the-Line Creative Labor in the Franchise Era*. *Journal of Film and Video* 73, 3 (2021): 3–22.
- Kudlac, Martin. *Transmedia Storytelling: The Many Faces of Video Games, Fluid Narratives and Winding Seriality*. David Callahan, Anthony Barker (ed.), *Body and Text: Cultural Transformations in New Media Environment*. Cham: Springer, 2019, 191–203.
- Leane, Rob. *Hogwarts Legacy Easter eggs: Best Harry Potter references so far*, 10. 2. 2023, <<https://www.radiotimes.com/technology/gaming/hogwarts-legacy-easter-eggs/>> 5. 7. 2024.
- Lyubansky, Mikhail. *Harry Potter and the Word That Shall Not Be Named. The Psychology of Harry Potter*. Neil Mulholland (ed.), *An Unauthorized Examination Of The Boy Who Lived*. Dallas: Benbella Books, 2007, 233–249.
- Maas, Jennifer. *Harry Potter 'Hogwarts Legacy' Sequel From Warner Bros. Games Is 'One of the Biggest Priorities' WBD CFO Says*, 4. 9. 2024, <<https://variety.com/2024/gaming/news/harry-potter-hogwarts-legacy-sequel-game-warner-bros-1236130719/>> 10. 8. 2024.
- MKIceAndFire, 2023, <[https://www.youtube.com/watch?v=Q7Q14lawLY&t=4714s&ab\\_channel=MKIceAndFire](https://www.youtube.com/watch?v=Q7Q14lawLY&t=4714s&ab_channel=MKIceAndFire)> 5. 7. 2024.
- Moby Games, 2023. <<https://www.mobygames.com/game/199341/hogwarts-legacy/credits/windows/>> 10. 9. 2024.
- OpenCritic, 2024, <<https://opencritic.com/game/13898/hogwarts-legacy>> 5. 7. 2024.
- Petrina, Alessandra. *One Thousand Magical Herbs and Beasts: Medieval Elements in the Harry Potter Saga*. Nickianne Moody and Clare Horrocks (ed.), *Children's Fantasy Fiction: Debates for the Twenty-First Century*. Liverpool: Association for Research in Popular Fic-

- tions and Liverpool John Moores University, 2005, 161–175.
- Phillips, Jamie. *Which Harry Potter stars have backed JK Rowling – and who has spoken out against the author amid transgender controversy?*, 31. 1. 2023, <<https://www.dailymail.co.uk/news/article-11696205/Which-Harry-Potter-stars-backed-JK-Rowling-spoken-against-author.html>> 5. 7. 2024.
- Reuters and Guardian staff. *Harry Potter fan sites distance themselves from JK Rowling over transgender rights*, 3. 7. 2020, <<https://www.theguardian.com/world/2020/jul/03/harry-potter-fan-sites-distance-themselves-from-jk-rowling-over-transgender-rights>> 5. 7. 2024.
- Romano, Nick. *Hogwarts Legacy seemingly introduces Harry Potter's first trans character amid J.K. Rowling controversy*, 6. 2. 2023, <<https://ew.com/gaming/hogwarts-legacy-trans-character-sirona-ryan/>> 10. 6. 2024.
- Serano, Julia. *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*. San Francisco: Seal Press, 2007.
- Tales of Lumin, 7. 2. 2023, <[https://www.youtube.com/watch?v=gNI8h-2edDg&ab\\_channel=TalesofLumin-CharacterCreation%26More%21](https://www.youtube.com/watch?v=gNI8h-2edDg&ab_channel=TalesofLumin-CharacterCreation%26More%21)> 10. 6. 2024.
- Tassi, Paul. *'Hogwarts Legacy' Barely Holds Off 'Tears Of The Kingdom' For Most Sales Of 2023*, 6. 2. 2024, <<https://www.forbes.com/sites/paultassi/2024/02/06/hogwarts-legacy-barely-holds-off-tears-of-the-kingdom-for-most-sales-of-2023/>> 5. 6. 2024.
- Taylor, Laurie, Zach Whalen. *Playing the Past: An Introduction*. L. Taylor; Z. Whalen (ed.), *Playing the Past: History and Nostalgia in Video Games*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2008, 1–15.
- Thacker, Deborah, Jean Webb. *Introducing Children's Literature. From Romanticism to Postmodernism*. London – New York: Routledge, 2002.
- The Wizarding World Team, 25. 1. 2023, <<https://www.wizardingworld.com/fr/features/hogwarts-legacy-interviews-with-the-experts>> 5. 9. 2024.
- Thuillas, Olivier, Louis Wiart. *Cultural diversity according to Netflix: a means of legitimizing an industrial strategy?* *Online Media Glob. Commun.* 3, 2 (2024): 1–17.
- TinyRobot, 24. 8. 2022, <<https://www.facebook.com/tinyrobotkk/videos/hogwarts-legacy-sebastian-sallows-dark-legacy-ps5-ps4-games/579944717165888/>> 5. 7. 2024.
- Travis, Roger. *Bioshock in the Cave: Ethical Education in Plato and in Video Games*. Karen Schrier (ed.), *Ethics and Game Design Teaching Values Through Play*. New York: Information Science, 2010, 86–102.
- Wizarding World, 12. 3. 2018, <<https://www.wizarding-world.com/news/wizarding-world-brand-logo-launch>> 5. 10. 2024.

Miloš P. ŽIVKOVIĆ

## HOGWARTS LEGACY AND THE WORLD OF HARRY POTTER

### Summary

*Hogwarts Legacy* (2023) is an action role-playing game set in the world of Harry Potter, developed by *Avalanche Software* and *Portkey Games*, owned by *Warner Bros.* and based on the work of J. K. Rowling. This paper examines the relation between corporate and individual authorship. It analyzes how a corporate creative team has reinterpreted and expanded upon the established magical universe. The paper focuses on two key implicit strategies employed by the corporate author: the emphasizing of subjectivity and the neutralization of the original author's vision.

Keywords: Harry Potter, *Hogwarts Legacy*, RPG, inclusion, corporate authorship

## ШТА ЈЕ СТАРИЈЕ, РЕЧ ИЛИ ГЕСТ: ДРАМАТИЗАЦИЈЕ И РЕЖИЈЕ ЈАКУБА МАКСИМОВА

**САЖЕТАК:** Кроз примере представа младог чешког редитеља Јакуба Максимова ауторка овог рада жели да сагледа процес одабира текста за луткарске представе и процес драматизације. Следећих пет изведби: *Бамби*, *Коралина*, *На вуковом шраћу*, *Седм тавранова* и *Хроно љаишуљци*, настале су на основу прича и романа за децу. Луткарство тежи редуцирању речи и примат даје покрету, односно анимацији лутке, а редитељ проналази узбудљив позоришни израз којим приче, на први поглед комплексне за драматизацију и са лепезом ликова, успешно поставља на сцену.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Јакуб Максимов, књижевност за децу, драматизација, позориште за децу, луткарство

На почетку беше реч? Или на почетку беше гест? Одређују ли укоченост лутке и њен непроменљив израз лица луткарску представу или су ипак драмски текст и реч носиоци смисла? Лутка дела и говори мало, и то кратко и јасно. Само када се креће у простору, померајући делове свога тела, она постоји. Џорџ Бернард Шо (George Bernard Shaw) тврдио је да су га лутке научиле режији јер је помоћу њих схватио колико је покрет на сцени важан. „Када се једна од њих преврће, остале, мада остају у потпуном видокругу, као да постају невидљиве” (Голдов-

ски 2017: 71). Како је Антоан Витез (Antoine Vitez) објаснио:

Реч је повезана са живим бићем: она захтева да буде изговорена живим устима, лицем и живим телом. Марионета има сопствену синтаксу гестова која може да функционише путем опозиције, привида, путем хармоније са синтаксом речи, али она чува своју аутономију (Lazić 2004: 277).

Или, речима бугарског драмског аутора Румена Владимира Николова: „Казивање текста, и то кроз лутку, увек је био јако тежак задатак, зато што онај који гледа представу мора да поверује лику-лутки, или да се пронађе у њој” (Lazić 2013: 24). Како онда одабрати текстуалну, полазишну основу за луткарску представу? Како, упркос луткиној лимитираности, инсистирати на речима? Да ли наротив прилагодити лутки и луткарству пониклом из ликовног, визуелног театра? Ово теоријско питање, чини се једноставно, практично је решио чешки луткарски редитељ Јакуб Максимов (Jakub Maksy-

\* divnans@gmail.com;  
<https://orcid.org/0009-0004-8409-3175>

тов). Приликом режирања представа он полази од књига за децу. Овај текст ће се фокусирати на драматизацију и режију пет представа које је Максимов поставио на сцену у Србији или су биле део селекције међународних фестивала у земљи, те је домаћа публика имала прилике да их види.

Редитељ Јакуб Максимов рођен је 1992. године у Чешкој. Завршио је Академију сценских уметности у Прагу, након чега се усавршавао на Институту примењеног позоришта у Гисену. За себе каже да је редитељ, драматург, перформер и луткар. Област његовог рада јесте савремени луткарски театар и театар објеката, који је такође и главна тема његовог докторског истраживања на Академији сценских уметности у Прагу. Први његов значајан пројекат био је луткарски путопис под називом *Хиљаду тучица* (*The One Thousand Dozen*) из 2016. године. Представа заснована на кратким причама Џека Лондона (Jack London) награђена је на неколико међународних фестивала. Године 2020. добио је Награду позоришних критичара „Таленат године”. Сарађује са неколико позоришта и независних група у Чешкој, Немачкој, Словачкој, Македонији и Србији. У Позоришту младих у Новом Саду Максимов је поставио две представе. Прва, *На вуковом шрају* (премијерно изведена 2018), заснована на роману *Зов дивљине* Џека Лондона, једна је од најнаграђиванијих представа у историји овог позоришта. Касније, 2023, уследила је *Коралина*, по новели Нила Гејмена (Neil Gaiman). Обе искорачују из шаблона луткарских представа које се постављају на основу традиционалних бајки и лектира, којима су едукативност и посматрање позоришта као продужене руке образовног система на првом месту. Осим хабријих избора полази-

шне основе, Максимов не страхује ни од еклектичног приступа форми, стилу и жанровима.

### 1. *Луткарски шешар и шешар објеката су похлепни јер трабе од сродних уметности*<sup>1</sup>

У луткарском позоришту није ретка појава да се лутке користе за радњу која је могла да буде испричана и без употребе лутака, да се увођењем лутака само ствара какофонија сценских знакова. Бугарски писац за децу Пачо Панчев у једном интервјуу наводи:

У луткарском театру требало би да има, по могућству, највише ствари које не могу да се одиграју на драмској сцени. Запитај се: зашто си сео да пишеш за луткарски театар, зар није могао тај сиже да се развије и у драму за драмску сцену? (Lazić 2013: 21).

Избор књиге која за главног лика има пса даје јасан одговор на то питање или нас макар приближава одговору. Представа *На вуковом шрају* (драматизацију, поред редитеља, потписује и Каролина Арандија [Carolina Arandia]) води публику до Аљаске крајем 19. века, у доба *златне трознице*. Мноштво ликова, ситуација и описа редуковано је на причу о псу Баку, његовом односу са људима и природом. Лутке Бака, других паса и вукова не говоре. Свака емоција и околност која је могла да се дочара музиком или покаже, прећутана је, а промене места, времена и околности саопштава Наратор. Ње-

<sup>1</sup> „Puppen- und Objekttheater ist gierig, weil es in den benachbarten Künsten wildert”, из: Jörg Lehmann, Markus Joss, *Lektion 7, Theater der Dinge, Puppen-, Figuren- und Objekttheater*. Berlin: Theater der Zeit, 2016, 342.

гова улога подсећа на међунатписе, тј. интертитлове какви су постојали у немим црно-белим филмовима. Они функционишу неприметно, усмеравајући радњу, појашњавајући контекст и не одвлачећи пажњу. Такође, увођењем нараторових концизних, кратких реченица врло једноставно је избегнута замка прераспричавања и „умртвљавања” лутке, а, са друге стране, лутке не делују немо јер прича говори о споју људи и животиња па је и оправдано што животиње ћуте.

Луткарство и филм деценијама утичу једно на друго. Ране оптичке машине, примитивни уређаји за гледање, стварање визуелних фантазмагорија у филму и начин на који се до њих долази, никли су из луткарског семена. Филмска монтажа и коришћење механичких фигура ослањају се једно на друго. „Монтажа атракција”, идеја коју је 1923. године створио Сергеј Ајзенштајн (Сергей Эйзенштейн), који је тада позориште напустио због филма, произашла је из „биомеханичких” вежби његовог учитеља Всеволода Мејерхољда (Всеволод Эмильевич Мейерхољд) које се директно доводе у везу са позориштем марионета. Као техничко-технолошка инспирација, јунак, као метафора и као објекат контемплације, лутка је била значајна у филму од самих његових почетака (Grazioli 2014).

У представи *На вуковом њрају*, комбиновање филмског и позоришног језика уочљиво је и по питању форме. Како то видимо? Редитељ вешто спаја лутке и објекте. Употреба објекта послужила му је, у конкретном случају, за мењање перспективе. Оно што се у кинематографији врло лако решава променом филмског плана или ракурса, на позоришној сцени, услед њене статичности и димензија, може да се преобригне употребом предмета. У представи,

изблиза гледамо животни пут дивљег пса (публика је постављена камерно на сцени), а када је настала потреба да се слика „одзумира” одабрано је редитељско решење да се догађај прикаже на просценијуму помоћу предмета, малих играчака саоница и неколико фигурица вукова које се анимирају. Тако се у позоришту добило оно што би на филму био тотал снимљен из птичје перспективе. Колико пажљиво Максимов ради на визуелном плану представе, толико студиозно приступа и дизајну звука и користи могућности музике (Лазар Новков чест је редитељев музички сарадник). Глумци звуке производе на сцени не мистификујући позоришну технологију. Стварање фоли-ефеката пред публиком поступак је који ће редитељ користити у скоро свим представама поменутих у овом тексту, креирајући тако додатну динамику и стварајући од позоришта још већу магију (напросто је магично када се употребом траке из касета „створи” звук таласа).

## 2. *Лушкарски њеајар је ојасан јер може да ѡреокрене свеи*<sup>2</sup>

Макар половина читалаца књига женског је рода, али ипак су мушкарци најчешће главни јунаци. Слична ситуација је, барем донедавно, била и у књижевности за децу. Последњих година приметан је, додуше, пораст романа за децу са главним женским ликовима (в. Seelinger Trites 1997; 2018). Позориште за децу рефлектује неједнаку заступљеност оба рода. У луткарству се проблеми додатно усложњавају јер се лутка, колико год да се верује у њену родну нео-

<sup>2</sup> „Puppentheater ist gefährlich, weil es die Welt aus den Angeln heben kann” (Lehmann – Joss 2016: 342).

дређеност, ако није наглашена и означена женским карактеристикама, перципира као мушкарац.

Луткарство може бити место родне пристрасности због мита о неутралности, али такође може представљати субверзивно место које отвара врата за проблематизовање и откривање конструкције идентитета кроз телесност (Purcell-Gates 2013).

Чешки редитељ Максимов труди се да у свом опусу успостави родну равноправност те на сцену поставља аутентичне женске гласове. У интервјуу за лист *Дневник* рекао је:

Многе књиге, многе добре приче за децу, имају мушког главног јунака, што је у реду ако је у питању институционално луткарско позориште, ако балансирају у драматургији, јер постоји исти број дечака и девојчица у разредима, међу децом, тако да је добро да то балансирају у репертоару. Али, то нема везе с оним што је мени изгледало логично, тако да сам, када сам уназад гледао моје драматургије, помислио да ту нешто недостаје у њима, и да бих морао да се фокусирам на то. Такође, то ми даје више простора за рад са глумицама. У једном тренутку почео сам да осећам да мушкарци увек имају више простора и веће улоге у мојим представама. Зато сам се питао шта морам да урадим, да променим, радим на томе. Тако сам почео да трагам за литературом и причама у којима могу више да ангажујем глумице, и да сарађујем са њима (Пејчић: 2023).

С истом намером, у Театру за децу и младе Скопље поставио је роман Астрид Линдгрен (Astrid Lindgren) *Роња, разбојничка кћи*, и представу *Коралина*. Драматизација прича о паметним, смелим, проницљивим, емпатичним, ра-

дозналим главним јунакињама свакако је пут да уметност преиспита и преокрене свет.

У *Коралини*, Максимов се са лакоћом поиграва хорором као жанром, убацујући елементе комедије. Деца често, чини се, воле хорор јер је узбудљив и допушта им да истражују страх у врло контролисаним условима, будући да је, на крају крајева, јасно да се ради само о причи (в. Reynolds – Brennan – McCarron 2001). Како аутори студије *Застрашујућа фикција (Frightening Fiction, 2001)* објашњавају, уважавање хорор фикције код младих читалаца произлази из истог корена као и њихово учешће у застрашујућим играма: мешавине страха, адреналина и олакшања. Ипак, хорор је у позоришту тешко извести или барем много теже него на филму. Јакуб хороричност гради добро осмишљеним и изведеним сценским триковима (тешко је изгледалишта одгонетнути одакле долази дим из малене рерне на сцени), сценским изненађењима (рука Друге Мајке наједанпут се издужује и граби Коралину) и атмосфером (мистична музика, пригушено светло). Драматизација верно следи књигу, чак и тамо где чувени стоп-анимирани (*stop-motion*) филм из 2009. године (режисера и сценаристе Хенрија Селика [Charles Henry Selick Jr.]) одступа од оригиналне приче. Тако Коралина у позоришту, рецимо, нема пријатеља који је у цртаном филму присутан. Редитељ Селик је стварањем лика, другара Вајбија, учинио Коралину несамосталнијом, несташнијом и зависнијом од помоћи других, док је у роману и представи девојчица од почетка зрелија и практично размишља о решењу проблема, што је чини интересантнијим карактером и убрзава радњу. Смањењем броја лица редитељ представе је такође лутке растеретио дијалога. Са друге стране, у књизи протагонисткиња схвата истину о свету иза затворених врата,

одмах након првог доласка у свој дом, док се у филму и представи информације откривају постепено. Градација доводи до сталног ишчекивања и страха да ли ће Мајка из другог света наудити Коралини. Максимов комбинује елементе романа и сценарија, тако да драмски текст лишава дигресија (нема заплета о лутки налик Коралини, коју девојчица проналази на своме прагу), али задржавајући основну линију радње о сазревању девојчице, пригрљавању сопствених страхова, значењу слободе и породичној слози. Када се текст „очистио“ од вишкова, лутки је било дозвољено да се размаше и покаже шта све може да уради. А може свашта – мишеви могу да одиграју циркуске тачке, две старије, пуначке даме могу да буду вичне акробатици, Коралина може да пронађе заробљене духове у кући... Јасноћа и добра одмереност речи готово да су довеле до свемогућности лутке. А ако лутка главне јунакиње може све, ускоро ће и девојчице из публице моћи све.

### **3. Театар лутака је велик јер оставља довољно простора за експериментално истраживање<sup>3</sup>**

При избору текста, редитељ подједнако брине о уникатности протагонисте и маштовитости света представе, а глумац аниматор не служи лутки већ лутка служи његовој машини. „Луткар служи лутки а то значи да служи реализацији програма утврђеног у моменту када смо призивали њено постојање“ (Jurkovski 2006: 262). Пример за то је представа, луткарски биоскоп *Хроно папуљци* (по књизи Томаша Кончинског [Tomáš Končinský] и Барборе Кларове [Barbora Klarova], Позориште лутака, Братислава, премијера 2019), која је на фестивалу Новосадске

позоришне игре такође гостовала у Позоришту младих. *Хроно папуљци* су прича о слугама Зуба времена који оштећују рачунаре, избељују одећу, бришу ознаке на путу, стварају рђу, чине да све на овом свету застари, избледи, поквари се, уништи. Најбољи другари, хроно папуљци Типо и Ским, једнога дана одлазе на школску екскурзију у људски свет. Типо се пење на хаљину младе жене, желећи да је упрља чоколадом и тако јој уништи одећу. Уместо да се радује, она плаче. Тада ентропијски вилењаци схватају да стварни свет не само да не цени њихов рад, него да се свим силама труди да умањи њихове ефекте, што чини да малена створења преиспитају своју веру и ауторитет Зуба времена. Када престану да обожавају свог идола и верују у његову свемоћ, они одрасту. Говор малих бића био је у служби објашњавања контекста и успостављања правила света представе. Можда су понекад говорили више него што су делали, али оправдано. Дијалог је био у функцији туристичког водича на путу у измаштано, невидљиво место.

Не сцени редитељ не крије да руши уверења хроно папуљака. Он разбија позоришну илузију тако што се авантуре снимају, а сценографија мења и намешта пред публиком, а увећани приказ догађаја гледамо на платну. Зачудан свет који објашњава и доказује проток времена кроз измишљена бића приказан је кроз видео сниман на сцени и оставља утисак као да читав микрокосмос гледамо кроз микроскоп. Дакле, редитељ поново имплементира филмски језик у луткарски, и мења перспективу, овај пут директно се користећи камером и платном – чуварима филмске уметности. О поступку драма-

<sup>3</sup> „Puppentheater ist groß, sobald es den Raum für experimentelle Forschung eröffnet“ (Lehmann – Joss 2016: 342).

тизације тешко је говорити јер књига за децу није преведена на српски језик, али је јасно да је редитељу послужила као основа за (успешно) пропитивање граница жанра уметничке бајке на сцени и експеримент са луткарским биоскопом.

#### 4. *Луткарски театар може да боли јер доушћа да осетимо крхкост конструиције нашег тела*<sup>4</sup>

Максимов за сада одолева зубу времена и не запада у репетитивност. За разлику од сићушних лутака, једва видљивих голим оком, какве је користио у *Хроно пајшуљцима*, у представи *Седам гавранова* (на основу бајке браће Грим, Дјечије позориште Републике Српске, премијера 2021, одиграно на Новосадским позоришним играма и на Међународном фестивалу позоришта за децу у Суботици) редитељ користи застрашујуће, гротескне лутке (Олга Зибинска стална је редитељева сарадница на изради лутака и сценографији). Овај пут, бира мекше материјале, платно и сунђер. Једино је главна јунакиња Богданка (поново имамо протагонисткињу) акцентована чвршћим материјалом, што указује на њену храброст, одважност и одлучност. У једном тренутку, означавајући Богданкину дугу потрагу за несталом браћом гаврановима, лутки су додате танке нити и неколико глумаца анимира њен покрет, разложен у поступке до најситнијих детаља. Готово смо могли да видимо микропокрет и најмањег мишића на њеном телу. Луткино тело у потпуности је оживело!

Уместо речи, гаврановима је дата музика. Браћа не говоре већ „проговарају” помоћу седам различитих дувачких инструмената. Гавранови су симболички приказани кроз седам ко-

шуља, у сценама „флешбека” у њихово детињство; постоји седам малих лутака, али у суштини гавранови су представљени инструментом. Инструменти не оживљавају на начин на који би то учинио анимиран предмет, но глас и тело сваког брата отелотворени су кроз њих. Музика и звук неодвојиви су део луткарског позоришта. Један од доказа засигурно су и италијанске и француске опере из 17. века, где су глумци анимирали лутке на сцени, не изговарајући реплике. Позориште лутака, сматрао је Ханс Јелмоли (Hans Jelmoli), композитор луткарског позоришта у Швајцарској, у својој суштини састављено је од испреплетености визуелних компонената и звука. По његовом схватању, музика је средство за појачавање ефекта илузије, који је потребан луткарском позоришту. „Невидљива и нематеријална природа звука омогућава музици да се лакше стопи у простор поред покретних и визуелно снажних облика какве су лутке” (Grazioli 2010). У својим представама Јакуб Максимов управо тако преплиће музику, звук и слику. Готово увек он на сцену поставља бенд, оркестар, инструменте, и поиграва се звучним ефектима. Међутим, у *Гаврановима* је отишао корак даље, приказујући ликове као звук. Звук је одличан избор јер је неухватљив попут птице, мистичан као што су и браћа која су се претворила у гавранове, ритмичан и ритуалан као ток бајке. Такође, користећи седам различитих инструмената, лако је постигнута диференцијација међу браћом. Дакле, у истој представи комбинује се анимирање апстрактног елемента (звуча) за магијске ликове, а реалистична лутка намењена је за тело и карактер стварне девојчице.

<sup>4</sup> „Puppentheater kann schmerzen, weil es die Brüchigkeit unserer Körperkonstruktionen spüren lässt” (Lehmann – Joss 2016: 342).



## 5. Лушкарство њолази од есенције јер се њоирава њерцеицијом њублике<sup>5</sup>

Као у представама *На вуковом шрају*, *Коралина* и *Седам њавранова*, редитељ и у *Бамбију* (по роману Феликса Салтена [Felix Salten], Позориште за децу и младе Крагујевац, премијера 2020), поставља музичаре на сцену ради динамике и мапирања простора у којем се одвија радња. Овде је инкорпорирана још једна врста театра, а то је позориште сенки. Све застрашујуће сцене, ситуације које изазивају језу (приказивање крволочног човека који лови јелене; бег животиња у шуми; приказ у којем ловац убија јелена) изведене су иза паравана. На тај начин ситуације делују уверљивије. Са друге стране, традиционално позориште сенки повезано је, од својих давнина, са тренутком смрти, мртвима, сном и оностраним. Кинеска легенда казује да је настанак позоришта сенки подстакао цар Вуди (140–86. год. п. н. е.) желећи да разговара са својом преминулом женом (Foley – Reusch 2010). Иако се ова анегдота не може прихватити као историјска чињеница, она сведочи о обрасцу: позориште сенки концептуализовано је као уметност која брише границе између оног реалног, рационалног, конкретног, опипљивог и онога „са друге стране”, ирационалног, натприродног, метафизичког. Савремени театар сенки не држи се чврсто ове симболике, али у *Бамбију* се препознају обриси (или, слободно можемо рећи, *сенке*) оваквог размислања.

Аутори комада – творци *dramatis personae* – веома ретко узимају у обзир посебна својства лутака. Замишљају их као људе, као антропоморфна или фантастична бића, и у свом деловању теже кохеренцији и логици (Jurkovski 2007: 248).

Према Јурковском, један од метода којим се аутори пак могу користити како би превазишли посматрање лутке као директне замене за глумца јесте промишљање материјала од ког је лик саздан. Лутке су у *Бамбију* дрвене и хиперреалистичне, направљене из пуно делова како би покрет животиње био што реалнији и блискији животињи из стварног живота. Свет је за новорођеног Бамбија истовремено застрашујући и узбудљив па је чврстина његовог тела одговарајући контрапункт крхкости непознатог окружења. Драматизација романа *Бамби* пати, додуше, од нејасног фокуса приче – с једне стране Бамбијево детињство и смрт мајке, а са друге прича о његовом пријатељу Ронуу којег хвата ловац. Делује као да аутори представе нису могли да одлуче које наративне линије би се одрекли. Осим промене главног јунака и фокализације приче, *Бамби* је поетична шумска бајка о одрастању.

## 6. Покрет је говор

У почетку беше реч, и реч беше гест, и гест беше реч. Постављање луткарске представе налик је, дакле, *моншажи* у којој се сваки елемент сусреће са захтевима других и зависи од њих. Реч је условљена лутком, покрет је у спрези са текстом, а музика постаје језик и гласне жице.

Ако глумац може да се служи речима, онда може да се служи такође и луткама и предметима. Зависно од тога на који су начин предмети показивани и покретани, добијају нарочита зна-

<sup>5</sup> „Puppentheater geht an die Substanz, weil es mit der Wahrnehmung der Zuschauer spielt” (Lehmann – Joss 2016: 342).

чења и постају елементи властитог језика. Подједнако за глумца и за гледаоца ту се крије пут до људске уобразиље, разумљив на сваком језику и у свакој култури (Jurkovski 2006: 260).

Јакуб Максимов успева да се у свакој наредној представи опроба у стилу који до тада није користио, да храбро експериментира, да меша елементе ритуала, драмског и постдрамског театра са луткарским, да смело комбинује различите луткарске форме и филмски језик док, наредом, аналитично приступа књижевном делу за децу од којег полази. Редитељ такође бира приче за које постоји јасно оправдање због чега се третирају кроз луткарску визуру. То су жанрови који би били неуверљиви на драмској сцени, новеле са животињама као ликовима, измаштани, непостојећи светови... Глумац може да се преруши у вука, срну или, уз мало више потешкоћа, у једача времена, али лутка може *бити* вук, срна и једач времена. Лутка може деформисати пола тела, вући саонице кроз Аљаску, појести време, изгубити главу на сцени и носити је под руком. Будући да је тога свестан, Јакубове драматизације написане су у служби лутке и наглашавају њене физичке могућности, а не њене лимите. Радња се поједностављује у најбољем смислу те речи, све док не буде толико изострена да је ситуација јасна уз употребу минималног броја речи. Све ово је српска и регионална луткарска сцена добила доласком Јакуба Максимова.

#### ЛИТЕРАТУРА

Голдовски, Борис. *Историја драматургије позоришта лутка*. Београд: Позориште лутака „Пиноккио“, 2017.

Пејчић, Н. Интервју: Јакуб Максимов, редитељ нове луткарске представе у Позоришту младих. *Дневник*, 24. април 2023, <<https://www.dnevnik.rs/kultura/sce-na/intervju-jakub-maksimov-reditel-nove-lutkarske-predstave-u-pozoristu-mladih-24-04>> 13. 10. 2024.

Jurkovski, Henrik. *Metamorfoze pozorišta lutaka u XX veku*. Subotica: Otvoreni univerzitet – Međunarodni festival pozorišta za decu Pionir, 2006.

Jurkovski, Henrik. *Teorija lutkarstva – ogledi iz istorije, teorije i estetike lutkarskog teatra*. Subotica: Međunarodni festival pozorišta za decu, 2007.

Lazić, Radoslav. *Svetsko lutkarstvo: hrestomatija. Istorija, teorija, istraživanja*. Beograd: Foto futura, 2004.

Lazić, Radoslav. *Lutkari o lutkarstvu: dijalozi u potrazi za poetikom, estetikom umetnosti savremenog lutkarskog teatra = Puppeteers on Puppetry: dialogs for the search of poetics, aesthetics and the art of puppetry*. Beograd: R. Lazić, 2013.

Lehmann, Jörg, Markus Joss. *Lektion 7, Theater der Dinge, Puppen-, Figuren- und Objekttheater*. Berlin: Theater der Zeit, 2016.

Purcell-Gates, L. *Women and Puppetry: The Monster and the Corpse: Puppetry and the Uncanniness of Gender Performance*, <<https://doi.org/10.4324/9781315225999-3>> (2013).

Reynolds, Kimberley, Geraldine Brennan and Kevin McCarron. *Frightening Fiction*. London and New York: Continuum, 2001.

Seelinger Trites, Roberta. *Waking Sleeping Beauty: feminist voices in children's novels*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997.

Seelinger Trites, Roberta. *Twenty-first-century feminisms in children's and adolescent literature*. Jackson: University Press of Mississippi, 2018.

#### ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

Foley, Kathy, Rainer Reusch, 2010, <<https://wepa.unima.org/en/shadow-theatre/>>

Grazioli, Cristina. Cinema, 2014, <<https://wepa.unima.org/en/cinema/>>

Grazioli, Cristina, 2010, <<https://wepa.unima.org/en/music/>>

Divna Z. STOJANOV

WHAT CAME FIRST, THE WORD  
OR THE GESTURE: THE DRAMATIZATIONS  
AND DIRECTING OF JAKUB MAKSYMOW

Summary

Through the examples of plays directed by the young Czech director Jakub Maksymov, the aim of this paper is to examine the process of selecting texts for puppet the-

ater and the process of dramatization. The following five of his plays, *Bambi*, *Coraline*, *On the Trail of the Wolf*, *The Seven Ravens*, and *Chrono Dwarfs*, are based on stories and novels for children. Puppetry tends to reduce the use of words, giving priority to movement, i.e. the animation of the puppet, and the director finds an exciting theatrical expression through which he successfully brings to the stage stories that, at first glance, appear complex for the stage and full of diverse characters.

Keywords: Jakub Maksymov, literature for children, dramatization, theater for children, puppetry

## PUPPET THEATRE ADAPTATIONS OF HANS CHRISTIAN ANDERSEN'S STORIES

**SUMMARY:** This paper analyses contemporary puppet theatre adaptations of selected Hans Christian Andersen stories. It aims to explore the connection between Andersen's stories and the puppet theatre, as well as the characteristics of some of these shows to answer the question: what makes the analyzed stories work on the puppet stage? Results of the analysis have shown the connection between the selected stories and puppet theatre in terms of bringing the inanimate to life as a characteristic inherent to puppet theatre, and in the shift to the unreal as a key feature of fantasy stories, which in puppet shows is achieved through the animation of puppets or the interplay between actors and puppets. The anthropomorphization of animal characters in Andersen's stories is realized by animating the dolls, which aligns with the fact that the magical aspects of these stories can be brought to life with the expressive tools of puppet theatre.

**KEYWORDS:** Hans Christian Andersen, story, fairy tale, puppet theatre, animation

### 1. Introduction

Danish author Hans Christian Andersen's fairy tales and stories can be found among those adapted for the puppet theatre stage. According to scientific findings from the field of literary the-

ory, certain Andersen fairy tales and stories have characteristics similar to the expressive tools of puppet theatre (Dujčić 2005). Bringing the inanimate to life, such as objects, toys, or animals and plants, which is present in some of Andersen's fairy tales and stories, is inherent to puppet theatre as a form of stage expression in which the animation of the doll is an important characteristic. Some of Andersen's stories have elements of the fantasy story genre, or more precisely, the step into the unreal which is also connected to the puppet stage expression. This paper analyses puppet theatre adaptations of Andersen's selected stories, performed on the stages of Croatian and Slovenian puppet theatres during the second half of the 20th century and the first decades of the 21<sup>st</sup>. The stories in question are: *The Steadfast Tin Soldier*, performed at the Zadar Puppet Theatre in 1978, *The Little Match Girl* performed at the Rijeka City Puppet Theatre in 1995 and at the Children's Theatre Branko Mihaljević in Osijek in 1996, *The Nightingale* performed at the Rijeka City Puppet Theatre in 2009, and *Thumbelina*,

---

\* mverdonik@uniri.hr;  
<https://orcid.org/0000-0002-2677-5205>

performed at the Split City Puppet Theatre in 2020 and at the Ljubljana Puppet Theatre in 2023.

This paper aims to explore the connection between Andersen's stories and the puppet theatre, as well as the characteristics of some of these shows to answer the question: what makes the analyzed stories work on the puppet stage? The relationship between puppets and actors, the types of puppets used, and the role of stage scenery and other expressive tools used in a puppet play as a whole are also considered.

## 2. The role of Hans Christian Andersen in the development of the artistic fairy tale and story<sup>1</sup>

As Milan Crnković and Dubravka Težak write (2002), artistic fairy tales are stories that, although they come from artists, retain a certain palpable connection to the folk tale, which can encompass all the artistic fairy tales in which the real and unreal, i.e. the magical coexist without canceling each other out in the story itself. Hameršak and Zima also describe the artistic fairytale as being much freer when compared to the folk tale, i.e. a fairytale that isn't necessarily schematic and predetermined and can have individualized and more complex characters, building, and style (Hameršak-Zima 2015).

Hans Christian Andersen started the process of deconstruction from the classic fairytale to a modern artistic fairytale. While descriptions in a classic fairytale are brief, the artistic fairytale elevates the narrative technique, its descriptions of characters, places, and time are more substantial and richer, as are functional landscape descriptions and stylistic figures of speech, while the characters' actions are more motivated. All these characteristics are also present in Andersen's fa-

iry tales and stories (Pintarić 2008). In the words of Anne-Marie Østergaard, Danish children's literature began developing from 1830 onward. However, at the time, only a few adults took children seriously and respected their emotions. Andersen was the first author after Rousseau who took children seriously and tried to depict their true essence in his stories. The first edition of Andersen's fairy tales from 1835, titled *Fairy Tales Told for Children* is considered a revolutionary shift in world literature because Andersen allowed children of all ages and genders to gain a voice through his fairy tales and stories.

Hans Christian Andersen is considered the creator of the modern artistic fairy-tale genre, considering he gave the fairy tale a personal flair and brought everyday life into the fairy tale (Nikolajeva 2000). He usually brings magical elements to his stories by anthropomorphizing animal and plant characters and, in a manner of speaking, bringing the inanimate to life — objects such as toys, furniture, decorative porcelain figures, or street lamps and old houses. He does so by starting with his perspective and developing the possibilities certain characters present through their looks and other characteristics (Crnković-Težak 2002). Apart from making a significant change in the development of the artistic fairy tale as opposed to the folk tale, Andersen also crossed over into the field of the fantasy story (Crnković 1987)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> The term *story* as the superior term, as well as the terms *folk tale*, *artistic fairytale* and *fantasy story* are used in this paper in accordance with the study *One Hundred Faces of a Story (Sto lica priče)* by Milan Crnković (1987).

<sup>2</sup> For instance, Andersen's story *Little Ida's Flowers* "has all the elements of a fantasy story: the dream as a process through which the real gains the form of the unreal by allowing the subconscious discover them and the child as the main hero" (Crnković-Težak 2002: 58).

### 3. Hans Christian Andersen's stories and the puppet theatre

Bringing the inanimate to life as well as the characteristics of the fantasy story, such as the step into the unreal<sup>3</sup> make some of Andersen's stories, which have all these characteristics, close to the puppet theatre because they possess the attribute called puppetry<sup>4</sup> which makes them adaptable for the puppet stage. In the words of Croatian puppetry theorist and historian Milan Čečuk (2009), the dramaturgy of puppet theatre starts with animation, i.e. bringing the inanimate thing to life through the puppeteer's artistry. The dramaturgy of the scene act in puppet theatre also refers to total animation in which all other visual and audio elements of a scene (i.e. space, characters, music, etc.) purposefully become signals in the service of the main signal — the puppet. It's the animation of the puppet — bringing an inanimate object to life through the puppeteer's artistry, that defines the main difference between the two sign systems — the puppet theatre and the living actor's theatre and “the important difference in their dramaturgical bases, even when they have the same literary (or script) source” (Čečuk 2009: 13). Thanks to animation, the puppet is the most metaphoric protagonist on the stage, which is why puppet theatre could be called the theatre of metaphor (Čečuk 2009). Livija Kroflin's views on puppet theatre as the ideal medium for showcasing stories and fairy tales align with this, considering that fairy tales don't have the psychological motivation live actors need to build their characters in their theatre. For such a genre:

The puppet, which is a sign, stylization, and archetype, is a more suitable expressive medium be-

cause it reduces certain characteristics while amplifying others. (...) Moreover, puppet theatre has the technical capabilities to create a 'different' world where animals speak, objects are alive, and various magical and supernatural phenomena appear completely natural (Kroflin 2012: 192–193).

According to the author Lidija Dujić, some of Andersen's stories are:

almost ready-made theatrical (puppet) pieces. Not in the sense of explicit puppet techniques, but more in the direction of opening up the modalities of puppet theatre (Dujić 2005: 113).<sup>5</sup>

Therefore, Dujić continues, “one can also view Andersen as a kind of restorer of contemporary puppet theatre. With his stories, Andersen not only does not narrow the scope of this medium but articulates its various voices” (2005: 113–114).

<sup>3</sup> More on the connection between the fantasy story and the puppet theatre can be found in the following article: *The Fantasy Story in the Puppet Theatre, Examples of Puppet Reenactments of Fantasy Stories at the Rijeka City Puppet Theatre (Fantastična priča u lutkarskom kazalištu, Primjeri lutkarskih uprizorenja fantastičnih priča u Građskom kazalištu lutaka Rijeka)* (Verdonik 2022).

<sup>4</sup> Puppetry is a term that the Czech puppet theatre director Erik Kolár (1992) uses to define the unique characteristic of puppet stage expression, which includes text, visual elements, music, and acting, and is best expressed through the puppet itself. The stage realization of “*lutkarskost*” gives a puppet performance the characteristic of so-called “*lutkovnost*”, a concept that encompasses all the factors that ensure a puppet performance is based on the specific qualities that make puppet theatre a distinct branch of theatrical art.

<sup>5</sup> Lidija Dujić cites Andersen's stories *The Shirt Collar*, *The Shepherdess and the Chimney Sweep*, and *The Needle* as models for object theatre performances, the story *The Shadow* as a model for shadow theatre, and the story *The Nightingale* as, on an episodic level, a model for performances using masks (Dujić 2005). This is confirmed by the illustrations for *The Nightingale* by artists Vilhelm Pedersen and Lorenz Frølich (cf. Andersen 1950).

By analyzing the characteristics of selected puppet shows performed during the second half of the 20<sup>th</sup> century and the beginning of the 21<sup>st</sup> on the contemporary Croatian and Slovenian scenes, the following sections explore their connections to the Hans Christian Andersen fairy tales they're based on.

#### 4. Puppet shows based on Hans Christian Andersen's stories

##### 4.1. H. C. Andersen: *The Steadfast Tin Soldier*, Zadar Puppet Theatre, 1978

*The Steadfast Tin Soldier* was first published in 1838 (Krešić 1950) and is part of Andersen's stories in which the author brings objects to life (Crnković 1990). The story stems from envisioning a boy playing with tin soldier figurines putting them in situations that align with their marks, environment, and the boy's mood, i.e. the mood of the one playing (Crnković 1987). The boy's toys come alive at night which leads to the conclusion that this is his dream which makes this story a fantasy one. As Milan Crnković writes: "Two important elements in the later development of the story — play and the child's world — are clearly outlined in this story" (Crnković 1987: 88).

In 1978, the Zadar Puppet Theatre put on the iconic puppet show *The Steadfast Tin Soldier*, based on the story of the same name by Hans Christian Andersen, marking the beginning of modern Croatian puppetry (Bogner-Šaban 1986). The show was directed by Luko Paljetak, with Marijan Blaće as the dramatist, and Branko Stojaković<sup>6</sup> creating the puppets and sets. The director, Luko Paljetak, started with the premise that in

modern puppetry, it is no longer sufficient to animate just the puppets but the entire stage space as well. This space was no longer defined by pre-existing technical specifications but solely by the idea and structure of the textual template (Seferović 1997). Paljetak views the entire puppet stage as a large puppet itself, because in puppet theatre, everything is subject to the law of action rather than staticity, to the law of collective action without soloists, and to a logic of thinking where the verbal level is merely a starting point, not the ultimate goal of expression (Vigato 2008). Understanding puppetry as a theatre of forms and the image as the bearer of concepts and thoughts, Luko Paljetak, in collaboration with Branko Stojaković, executed the idea in which the scenographic framework was transformed into a constitutive part of the show. At the same time, Antun Dolić's music allowed for the deverbalization of the show, transforming both auditory and visual metaphors into stage elements. The result was a show where the idea was driven by animation rather than text, focusing more on poetry than drama (Seferović 1989). This dramatization of Andersen's story represented a significant advancement in contemporary Croatian puppetry.

##### 4.2. H. C. Andersen: *The Little Match Girl*, Rijeka City Puppet Theatre, 1995; Children's Theatre Branko Mihaljević in Osijek, 1996

Andersen's story *The Little Match Girl* was first published in December 1845 (Krešić 1950). In this story, using a method typical for a Carrollian

<sup>6</sup> Information regarding the creative team and the cast of the show is available on the Zadar Puppet Theatre's website <<https://www.klz.hr/repertoar/predstave/postojani-kosireni-vojniki>> 12. 8. 2024.

fantasy story, Andersen replaces the usual magic with a psychological state in which: “intense excitement produces images that do not fully align with conventional reality” (Crnković 1987: 90), creating an unreal world. The story of *The Little Match Girl* poetically depicts the medical description of a little girl freezing. This is shown through the unreal images of the warm furnace, the decadent holiday table, the Christmas tree, and the holiday atmosphere of a happy home with the central character of the grandmother as the only person who has ever loved the little girl (Crnković 1987).

Dubravka Težak and Stjepko Težak call this story a balladic fairy tale and divide its structure into three parts they titled: *The Little Girl in the Snow Storm*, *The Match Play*, and *The Dead Body on New Year's Morn*. According to these authors, the story's three-part structure is composed of layers of reality in the first part, the unreal in the second part, and once again a reality in the third and final part which fits in with a fairy tale (Težak – Težak 1997). However, it can be concluded that the presence of the unreal layer — the visions, i.e. the hallucinations of the little girl freezing to death, make this Andersen story a fantasy one.

The puppet theatre version of Andersen's story *The Little Match Girl* subtitled *A Play for Puppets and the Light*, was staged at the Rijeka City Puppet Theatre in 1995, directed and dramatized by Luko Paljetak. The puppets and set design were created by Dalibor Laginja<sup>7</sup>. The show was staged on an elevated stage space framed in a gray border with a black background. Large undressed mannequins, typically used for clothing store displays, were used as puppets. These puppets were mounted on wheeled stands, and the actors “ani-

mated” them by pushing them from behind. Some puppets consisted of only certain body parts, representing the depersonalization and fragmentation of the modern urban crowd. The puppet of the little girl was designed as a children's toy equipped with strings and was animated as a marionette.

According to critics, Paljetak reached directorial heights in the scenes depicting the dreams the little girl experiences as she lights the matches. Using tangible objects like umbrellas and spheres, Paljetak successfully materialized this dreamlike world, where the ensemble achieved its greatest accomplishment by forming a large New Year's tree using their bodies (Foretić 1995). Video projections<sup>8</sup> represented everything that was out of reach for the little girl and reflected in her visions: the city during New Year's Eve, footage of fancy festive shop windows, and scenes of visions of a fire in a furnace, a dance hall, a Christmas tree, and the grandmother who takes the little girl away.

Directed and dramatized by Dubravka and Marin Carić, Andersen's *The Little Match Girl* premiered in 1996 at the Children's Theatre Branko Mihaljević in Osijek (Bogner-Šaban 2009). The puppets and set design for the show were created by Željko Zorica<sup>9</sup>.

Through their dramaturgical enhancement the creators of the show sought to soften the tragic elements of Andersen's story, which they told

<sup>7</sup> Information regarding the creative team and the cast of the show is available in *The Rijeka City Puppet Theatre's Monograph (1960–2010)* (Verdonik 2010: 141).

<sup>8</sup> Recording of *The Little Match Girl* production, Rijeka City Puppet Theatre Archives.

<sup>9</sup> Information regarding the creative team and the cast of the show is available in *The Children's Theatre Branko Mihaljević in Osijek 1858–2008* (Bogner-Šaban 2009).



exclusively through stage elements, without a single word, except for occasional onomatopoeic sounds, but primarily through visuals, puppets, masks, movement, and music. The show, a collaboration between actors and puppets, opens in a cozy room of a living girl playing with new toys who then falls asleep. In her dream, the toys begin to dance, and when Batman gives the signal, the walls open, leading her to deserted streets where she experiences the fate of her unfortunate peer, represented by a puppet (Foretić 2002).

The entire room comes to life, and the scene transforms into the streets of an imaginary city where a puppet — the Little Match Girl — is desperately fighting to survive, trying to sell matches to help her poor family. By lighting the matches, the puppet's owner, the Girl, shows her beautiful images — a warm furnace, a rich feast, a Christmas tree — well known from Andersen's story. After the last match goes out, a puppet of the grandmother appears and takes the little girl with her. The show ends with the transformation of the city scene back into the girl's bedroom, where the dream of the living girl ends.

Various types of puppets are animated in the show: giant puppets that emphasize the sense of how lost the Little Match Girl is in the adult world, rod puppets, glove puppets, hand puppets, and black light theatre. Characters from other Andersen stories appear intertextually in the show, such as Ole Lukøje, whose appearance frames the part of the play that takes place in the living girl's dream, as well as The Shepherdess and the Chimney Sweep and The Steadfast Tin Soldier and his ballerina — characters from the eponymous stories where Andersen brings objects to life, and who appear in this show as toys brought to life in the living girl's dream (Biskupović 2010).

#### 4.3. H. C. Andersen: *The Nightingale*, Rijeka City Puppet Theatre, 2009

*The Nightingale*, first published in 1843 (Krešić 1950), is part of Andersen's stories in which he bestows the attribute of anthropomorphism to animals, in this case, a bird. Andersen dedicated the story to the eternal battle between real, natural artistic talents and the fake, but skillfully executed and imposed quasi-giftedness (Katušić Balen, 2015). *The Nightingale* is a story that offers us insight into Andersen's thoughts on art and the challenges that come with sticking to one's convictions even if it means being lonely in one's artistic visions (Daniel 2013).

*The Nightingale* puppet show premiered at the Rijeka City Puppet Theatre in 2009, directed and dramatized by Lary Zappia as a puppet choreodrama (Vujović 2010). Luči Vidanović created the puppets for the show and Dalibor Laginja<sup>10</sup> did the set design. The director Zappia, alongside his creative team, attempted to tell the story through theatre language while maintaining Andersen's basic narrative flow. They explored a form that shaped the world of sound and picture as threads of the nonverbal stage expression of this show<sup>11</sup>.

The show is an example of a directorial approach to theatre as the theatre of metaphor (Čečuk 2009) in which objects are animated<sup>12</sup>. For instan-

<sup>10</sup> Information regarding the creative team and the cast of the show is available on the Rijeka City Puppet Theatre's website <<https://www.gkl-rijeka.hr/index.php/slavuj/>> 10. 8. 2024.

<sup>11</sup> "A word from the director" (*ibidem*), 10. 8. 2024.

<sup>12</sup> Livija Kroflin writes of object theatre: "Object theatre is a form of puppet theatre where figurative puppets are not used; instead, objects that are recognized as things from everyday, non-theatrical life are used. In object theatre, we alternately see an object (which we recognize as an ordinary, everyday item) and a character in a theatrical performance. Henryk Jurkowski refers to this phenomenon as opalization" (Kroflin 2020: 167–168).

ce, the Chinese Emperor's subjects are introduced as ping-pong balls while the Emperor is represented by a big, shiny ball that turns white when he's healthy and red when he's sick (Vujo-  
vić 2010). According to the director, the story of the Emperor and the Nightingale was told with reduced visual and scenic cues. The set is dominated by a circular frame within which the story takes place and which can also be perceived as a physical barrier between the happenings at the imperial court and life outside it, i.e. the free nature.

During the show, the changing of the scene is announced by intertitles in the vein of silent films, and such is the animation of the optical toy that depicts the Nightingale's captivity in the cage.

While the artificial nightingale's doll was created as a combination of a winding watch mechanism, the doll that represents the natural nightingale is visually depicted as a tiny hand puppet and vocally with the singing voice of Giorgio Suriano, the operatic bass-baritone. This was used to emphasize the strength of the Nightingale's inner beauty, i.e. his art<sup>13</sup>.

#### 4.4. H. C. Andersen: *Thumbelina*, Split City Puppet Theatre, Ljubljana Puppet Theatre

*Thumbelina* was first published in 1836. Alongside *Little Ida's Flowers* and *The Little Mermaid*, it is Andersen's first original story (Krešić 1950). *Thumbelina* is also Andersen's first story in which animals are depicted in an anthropomorphized manner (Katušić Balen 2015). In this story, as well as the ones that followed, Andersen expanded the standard fairy tale animal world by por-

traying animals realistically in their natural environment, while adding the ability to speak to express the symbolism of the characters in relation to humans (Crnković 1990). According to Ludwig Bauer, one of the main motifs of the classic folk fairy tale, the motif of initiation, was transformed by Andersen in *Thumbelina* into the motif of growing up, thus bringing this story closer to children (Bauer 2005).

The puppet show *Thumbelina* was performed at the Split City Puppet Theatre in 2020, directed and dramatized by Branimir Rakić. The puppets and set design were created by Luka Duplančić<sup>14</sup>. The introductory part of the show was realized using black theatre techniques, depicting colorful flowers in *Thumbelina's* dream. The show continued with shadow theatre, showing scenes of planting the flower in which *Thumbelina* is found (Vujo-  
vić 2021). The rest of the show was entirely carried out with tabletop puppets, featuring visual effects in the scenes of the swamp, with blue ribbons used for animation, a river depicted by animating fabric with projected water effects and accompanying sounds and music, and the set design representing a molehill and mouse burrow (Parić 2020). In the final scene, *Thumbelina* arrives at a flower-filled meadow on the wings of a swallow, placed at the stage level, unlike the previous scenes that were performed on an elevated part of the stage. Upon meeting her male counterpart, *Thumbelina* enters a world where she belongs<sup>15</sup>, bringing her journey, i.e. her

<sup>13</sup> Recording of the production, Rijeka City Puppet Theatre Archives.

<sup>14</sup> Information regarding the creative team and the cast of the show is available on the Split City Puppet Theatre's website <<https://gkl-split.hr/predstave/palcica/>> 12. 8. 2024.

<sup>15</sup> Recording of the production, Split Puppet City Theatre Archives.

quest for inner fulfillment, which is the core of this show, to a close<sup>16</sup>.

The puppet show *Thumbelina* premiered at the Ljubljana Puppet Theatre in 2023, directed by Maja Kunšič and dramatized by Tajda Lipicer and Maja Kunšič<sup>17</sup>. In the show, puppeteer and actress Maja Kunšič narrates the story, sings, creates sound effects using a synthesizer, and animates puppets, objects, and materials, while incorporating masks<sup>18</sup>.

A large wooden table that resembles a school desk, complete with openings for books and a small classroom laboratory is placed in the center of the stage set. Various dried plants can be found underneath the table. Among the objects on the table is a large sieve filled with soil (Cuculić 2023). On the stage, there is also a globe, herbariums, paper notebooks, and blocks transformed into “pop-up” picture books, as well as origami maps and collages (Jazbec 2023).

The dramatization authors Maja Kunšič and Tajda Lipicer interpreted Andersen's story by showing Thumbelina as a girl who, through a series of events, avoids obligations imposed on her and, at the end of the show, does not end up with a prince but instead chooses her own path in life. The emancipation aspect of the show branches out from the very dramaturgical thread, aligning with the character's portrayal. The character of Thumbelina appears in two-dimensional form as a paper doll, representing a fresh, as-yet-unscathed being. During the trials presented throughout the story, she changes in a pivotal initiation scene, where she transforms into a three-dimensional form, animated as a small tabletop puppet. In line with the message of the show, where Thumbelina refuses to succumb to the desires of others and instead wishes to live life by her own rules, the image of the swallow that Thumbelina saves from death is also created as a three-dimen-

sional tabletop puppet. The friendship between Thumbelina and the swallow in the show symbolizes freedom and taking responsibility for one's own life. All other characters in the story are created as two-dimensional paper puppets. In some scenes, the actress uses masks in the form of transparent foils, emphasizing the superficiality and greed of certain characters. The costume and set design choices for clothing and objects on stage are designed in the style of 19<sup>th</sup>-century conventions, specifically during Andersen's lifetime, thus allowing the creative team to retain the spirit of Andersen's era, a time when botanical research and the development of technological advancements were on the rise (Jazbec 2023).

## 5. Summary and conclusion

Hans Christian Andersen's fairy tales and stories have often been adapted for the puppet theatre stage in Croatia and the region. The reason for this can be found in the characteristics of Andersen's fairy tales and stories, which are closely related to the expressive nature of puppet theatre. The analyzed puppet performances are based on features of Andersen's stories, such as the animation of inanimate objects, elements of the fantasy story tale as a distinct genre within children's literature, and the anthropomorphization of the animal world.

*The Steadfast Tin Soldier* puppet show performed by the Zadar Puppet Theatre in 1978 under

<sup>16</sup> Split Puppet City Theatre website <<https://gkl-split.hr/predstave/palcica/>> 12. 8. 2024.

<sup>17</sup> Information regarding the creative team and the cast of the show is available on the Ljubljana Puppet Theatre's website <<https://www.lgl.si/si/predstave/vse-predstave/1110-Palcica-Festival-LUTKE>> 12. 8. 2024.

<sup>18</sup> Recording of the production, Ljubljana Puppet Theatre.

the direction of Luko Paljetak and dramatized by Marijan Blaće, is based on the eponymous story by Andersen, in which the author brings objects — specifically, toys — to life. This concept is closely related to a fundamental characteristic of puppet theatre: the animation of the inanimate, i.e. the puppet. Additionally, the plot of Andersen's story is based on the play and imagination of a boy who received the toys as a gift, which gives the story the quality of a fantasy story where the shift to the unreal, as a key moment, is realized as a child's play. The puppet show by the Zadar Puppet Theatre marked a significant moment in the history of Croatian puppetry by introducing a new approach — narrating through stage images achieved by animating both the puppets and the entire set design.

Puppet performances based on Andersen's story *The Little Match Girl* were staged at the Rijeka City Puppet Theatre in 1995, directed and dramatized by Luka Paljetak, and at the Children's Theatre Branko Mihaljević in Osijek in 1996, directed and dramatized by Dubravka and Marin Carić. The shows utilized different types of puppets and other forms of expression to highlight the duality of the real and unreal layers of Andersen's story. The visions experienced by the Little Match Girl as she freezes in the Rijeka City Puppet Theatre's show were depicted through video projections to contrast the puppet animation. In the Children's Theatre Branko Mihaljević in Osijek, the story was dramatized as the dream of a contemporary girl, played by an actress, about the poor Little Match Girl. The modern girl's dream was realized as a puppet show.

The puppet show of Andersen's story *The Nightingale*, staged by the Rijeka City Puppet Theatre in 2009, directed and dramatized by Lary Zappia, is an example of a production that showcases one of the essential characteristics of puppet theatre

— the theatre of metaphor. Objects were animated as characters from Andersen's story, and along with stage music, they evoked the space and culture of China, where the story is set.

Andersen's story *Thumbelina* was staged at the Split City Puppet Theatre in 2020, directed and dramatized by Branimir Rakić, and in 2023 at the Ljubljana Puppet Theatre, directed by Maja Kunšič and dramatized by Tajda Lipicer and Maja Kunšič, who also performed in the show. The creative teams of both productions employed multiple types of puppets and puppetry techniques, with the Ljubljana Puppet Theatre's performance featuring a combination of live acting and puppetry. The anthropomorphism of the characters in Andersen's story was predominantly expressed in the Split City Puppet Theatre's production through voluminous tabletop puppets. The Ljubljana production used thin, paper tabletop puppets except for the characters of Thumbelina, from the moment she grows up, and the Swallow. They were created as three-dimensional tabletop puppets. This visualized the characters' desire for freedom and their own life choices, in contrast to the other characters who conform to societal conventions.

The puppet shows analyzed in this paper demonstrate the connection between Andersen's stories and the expressive form of puppet theatre. This is evident in the animation of objects or the inanimate, a characteristic of Andersen's story *The Steadfast Tin Soldier* (and many others), which is inherently linked to puppet theatre. Additionally, the shift into the surreal, a key feature of the fantasy story, is present in Andersen's stories *The Steadfast Tin Soldier* and *The Little Match Girl*. Depending on the approach taken by the creative teams, this element is realized in the puppet shows through the animation of the puppets or the interaction between actors and pup-

pets. The anthropomorphization of the animal characters in Andersen's stories *The Nightingale* and *Thumbelina* is achieved through puppet animation, which aligns with the fact that the expressive means of puppet theater can convey the sense of wonder inherent in these stories. Therefore, Hans Christian Andersen's stories are classics not only of children's and adult literature but also serve as exceptional material for puppet theater productions.

## SOURCES

- Andersen, Hans Christian. *Priče i zgone (Stories and adventures)*. Zagreb: Novo pokoljenje, 1950.
- Biskupović, Alen. „San ili java?” (“Dream or reality”), <<https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1232>> 12. 8. 2024.
- Cuculić, Kim. „Andersenova bajka postavljena na drukčiji kazališni način” (“Andersen's fairy tale in another theatrical form”), <<https://www.novolist.hr/ostalo/kultura/kazaliste/palcica-lutkarskog-kazalista-ljubljana-andersenova-bajka-postavljena-na-drukaciji-kazalisnacin/>> 6. 11. 2023.
- Foretić, Dalibor. „U svijetu manekena” (“In the world of mannequins”). *Novi list*, Rijeka, 29. 11. 1995.
- Foretić, Dalibor. *Iluzija nije opsjena (Illusion is not a mirage)*. Rijeka: Adamić, 2002.
- Jazbec, Maša. „Palčica v obleki 19. stoletja in z mislijo današnjega časa” (“Thumbelina in a dress from the 19th century and with the thoughts of today”), <<https://www.contempuppetry.eu/novice/palcica-v-obleki-19-stoletja-in-z-mislijo-danasnjega-casa/>> 1. 8. 2024.
- Parić, Jasmina. „Palčica GKL-a Split” (“Thumbelina PST's Split”), <<https://slobodnadalmacija.hr/kultura/kazaliste/palcicu-gkl-a-split-u-dramatizaciji-i-reziji-branimira-rakica-obiljezio-raskosni-likovni-sloj-predstave-luke-duplancica-i-lutke-u-publici-1025181>> 1. 8. 2024.
- Seferović, Abdulah. „U Engleskoj to nije viđeno” (“This has not been seen in England”). *Slobodna Dalmacija*, Split, 24. 2. 1989.

- Vujović, Olga. „Basovski pjev ptice pjevice” (“The bass song of the songbird”), <<https://www.kazaliste.hr/index.php?p=article&id=1190>> 1. 8. 2024.
- Vujović, Olga. „Mala poželjna nevjesta” (“Little Desirable Bride”), <[https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/51375/Mala\\_po%20C5%BEeljna\\_nevjesta](https://kritikaz.com/vijesti/Kritike/51375/Mala_po%20C5%BEeljna_nevjesta)> 1. 8. 2024.
- Archive material — texts of adaptations and recordings of performances — was made available with the kind permission of the “Branko Mihaljević Children's Theater in Osijek”, the “Split Puppet City Theater”, the “Ljubljana Puppet Theater” and the “Rijeka Puppet City Theater”.

## REFERENCES

- Bauer, Ludwig. Kako je Andersen bajku približio djeci (How Andersen Introduced Children to Fairy Tales). Hans Christian Andersen. *Slavuj (Nightingale)*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2015, 27–32.
- Bogner-Šaban, Antonija. Povijest lutkarstva u Hrvatskoj od 1916-1985 (Skica) (History of Puppetry in Croatia from 1916-1985, Sketch). Nikola Batušić i dr. (ur.). *Dani hvarskog kazališta, Stoljeća hrvatske dramske književnosti i kazališta (Provjere i poticaji) (Days of Croatian Theater, One Hundred Years of Croatian Drama and Theater (Investigations and Encouragements))*. Split: Književni krug, 1986, 251-263.
- Bogner-Šaban, Antonija. *Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku 1858–2008 (Branko Mihaljević Children's theatre in Osijek 1858–2008)*. Osijek: Dječje kazalište Branka Mihaljevića u Osijeku, 2009.
- Crnković, Milan. *Sto lica priče: antologija dječje priče s interpretacijama (One Hundred Faces of the Story: an Anthology of Children's Stories with Interpretations)*. Zagreb: Školska knjiga, 1987.
- Crnković, Milan. *Dječja književnost (Children's Literature)*. Zagreb: Školska knjiga, 1990.
- Crnković, M. i Težak, D. (2002). *Povijest hrvatske dječje književnosti od početaka do 1955. godine (History of Croatian Children's Literature from the Beginning to 1955)*. Zagreb: Znanje.
- Daniel, Noel. *The Fairy Tales of Hans Christian Andersen*, Köln: Tachen 2013.
- Dujić, Lidija. Andersen među lutkama — lutka i(li) tekst, pitanje narativnog prestiža (Andersen among Puppets

- Puppet and (or) Text, Question of Narrative Prestige). Ranka Javor (ur.). *Dobar dan, gospodine Andersen* (*Good Day, Mr. Andersen*). Zagreb: Knjižnice grada Zagreba, 2005, 111–117.
- Čečuk, Milan. *Lutkari i lutke (Puppeteers and Puppets)*. Zagreb: Međunarodni centar za usluge u kulturi, 2009.
- Hameršak, Marijana, Dubravka Zima. *Uvod u dječju književnost (Introduction to Children's Literature)*. Zagreb: Leykam international d.o.o., 2015.
- Katušić Balen, Anka. Pogovor. Hans Christian Andersen. *Najljepše bajke (The Most Beautiful Fairy Tales)*. Zagreb: Znanje, 2015.
- Kolár, Erik. *Sto i jedno poglavlje o lutkarskoj režiji (One Hundred and One Chapters on Puppetry)*, Zagreb: Zajednica kulturnoumjetničkih društava Zagreba, Scena kazališnih amatera, 1992.
- Krešić, Stjepan. Napomene (Notes). Hans Christian Andersen. *Priče i zgode (Stories and Adventures)*. Zagreb: Novo pokoljenje, 1950.
- Kroflin, Livija. "Storytelling through puppet theatre". Henryk Jurkowski, Miroslav Radonjić (ur.). *Theatre for Children — Artistic Phenomenon*. Subotica: Otvoreni univerzitet, Međunarodni festival pozorišta za decu, Pozorišni muzej Vojvodine, 2012, 192–193.
- Kroflin, Livija. *Duša u stvari (Soul in Objects)*. Osijek: Akademija za umjetnost i kulturu Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, 2020.
- Nikolajeva, Maria. Andersen, Hans Christian. Jack Zipes (ed.). *The Oxford Companion to Fairy Tales*. New York: Oxford University Press Inc., 2000, 13–14.
- Østergaard, Anne-Marie. Hans Christian Andersen (2. travnja 1805. – 4. kolovoza 1875.) (Hans Christian Andersen, April 2, 1805 – August 4, 1875). Ranka Javor (ur.), *Dobar dan, gospodine Andersen (Good Day, Mr. Andersen)*. Zagreb: Knjižnice grada Zagreba, 2005, 25–31.
- Pintarić, Ana. *Umjetničke bajke: teorija, pregled i interpretacije (Artistic Fairy Tales: Theory, Overview and Interpretations)* Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Filozofski fakultet, Matica hrvatska, 2008.
- Seferović, Abdulah. Kazalište lutaka Zadar (Puppet Theater Zadar). Livija Kroflin (ur.). *Hrvatsko lutkarstvo (Croatian Puppetry)*. Zagreb: Hrvatski centar UNIMA, Međunarodni centar za usluge u kulturi, 1997, 62–89.
- Težak, Dubravka, Težak, Stjepko. *Interpretacija bajke (Interpretation of the Fairy Tale)*. Zagreb: Divič, 1997.
- Verdonik, Maja. *Monografija Gradskog kazališta lutaka Rijeka (1960. – 2010.) (The Rijeka City Puppet Theatre's Monography, 1960–2010)*. Rijeka: Gradsko kazalište lutaka Rijeka, 2010.
- Verdonik, Maja. „Fantastična priča u lutkarskom kazalištu, Primjeri lutkarskih uprizorenja fantastičnih priča u Gradskom kazalištu lutaka Rijeka” (“The Fantasy Story in the Puppet Theatre, Examples of Puppet Reenactments of Fantasy Stories at the Rijeka City Puppet Theatre”). <chrome-extension://efaidnbnmnni bpcajpcglcfindmkaj/https://zmajevedecjeigre.org.rs/wp-content/uploads/2022/06/Detinjstvo\_02\_2022\_color.pdf> 10. 8. 2024.
- Vigato, Teodora. „Principi lutkarske dramaturgije u kazalištu lutaka Zadar” (“Principles of puppet dramaturgy in the Zadar puppet theater”), <https://hrcak.srce.hr/indeks.php?show=clanak&id\_clanak\_jezik=52068> 1. 6. 2024.

Maja S. VERDONIK

## LUTKARSKE ADAPTACIJE PRIČA HANSA CHRISTIANA ANDERSENA

Rezime

U radu se analiziraju suvremene lutkarske adaptacije odabranih priča Hansa Christiana Andersena. Cilj rada je istražiti povezanost ovih priča s lutkarskim kazalištem te karakteristike pojedinih njihovih lutkarskih izvedbi kako bi se odgovorilo na pitanje: što analizirane priče čini izvedivima na lutkarskoj sceni. Rezultati analize pokazali su povezanost odabranih priča i lutkarskog kazališta u vidu oživljavanja neživog kao obilježja immanentnog lutkarskom kazalištu te u pomaku u irealno kao ključnom obilježju fantastične priče, a koji se u lutkarskim predstavama ostvaruje animacijom lutaka ili suigrom glumaca i lutaka. Antropomorfizacija životinjskih likova Andersenovih priča ostvarena je animacijom lutaka što je u skladu s činjenicom da je izražajnim sredstvima lutkarskog kazališta moguće ostvariti obilježje čudnosti prisutno u pričama.

Ključne riječi: Hans Christian Andersen, priča, bajka, lutkarsko kazalište, animacija

## КО СЕ БОЈИ ЛУЈЗЕ МЕЈ АЛКОТ? Шта чини адаптацију верном оригиналу? Компаративна анализа филмских адаптација романа *Мале жене* Лујзе Меј Алкот

**САЖЕТАК:** Рад користи метод компаративне анализе четири филмске адаптације романа *Мале жене* Лујзе Меј Алкот како би испитао однос верности адаптације оригиналу, те пресуђујуће елементе у односу на које се филм може одредити верном адаптацијом. Филмске адаптације *Малих жена* из 1933, 1949, 1994. и 2019. године велики део наративних елемената преузимају из романа те се, у различитој мери, све сматрају верним адаптацијама. Овај рад, међутим, испитује може ли се сматрати верном адаптацијом она која није на линији *моралне премисе* (како је у истоименој књизи дефинише Стенли Д. Вилијамс) аутора/ке, али поштује скуп драматуршко-наративних средстава оригинала.

Питање верности посматра се као последица интертекстуалности између филма, оригинала и контекста, будући да су промене лука карактера које условљавају промену моралне премисе, у сваком филму контекстуалне природе, те рад аргументује да је упутније мерити верност адаптације поређењем моралне премисе у односу на оригиналом задату причу него кроз количину наративних елемената задржаних из оригинала.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** филмска адаптација романа, верност адаптације оригиналу, морална премиса, драматуршки лућ карактера, *Мале жене*, Лујза Меј Алкот

### Увод

Одмах по објављивању, први део књиге Лујзе Меј Алкот (Louisa May Alcott, 1832–1888) – *Мале жене*<sup>1</sup> (*Little Women*) стекао је популарност какву ниједно дело америчке књижевности за младе никада раније није имало, а она опстаје и данас, када се *Мале жене* сматрају класиком светске књижевности. Природно је што жеља филмских аутора/ки да адаптирају овај роман за платно не јењава – од првог до последњег филма *Мале жене* прошле су стотину и две године. Екранизацијама овог дела претходиле су бројне позоришне и радио-адаптације, а два истоимена нема филма, из 1917. и 1918, на-

\* mina.petric2212@gmail.com;  
<https://orcid.org/0009-0006-2414-1053>

<sup>1</sup> Лујза Меј Алкот објавила је *Мале жене* 1868. године, а годину дана касније и наставак романа – *Добре суйрује*. У наредним издањима, међутим, оба дела често су објављивана заједно под насловом *Мале жене*, те и четири разматране филмске адаптације за основу узимају обе књиге. У наставку рада, под насловом *Мале жене* подразумеваће се садржај оба дела књиге ако није другачије назначено.

стала су на крилима прослављеног бродвејског мјузикла.

Ако не рачунамо изгубљене верзије, на филму су се *Мале жене* до сада појавиле пет пута: 1933. године у режији Џорџа Кјукора (George Cukor), према сценарију Саре Мејсон (Sarah Mason) и Виктора Хермана (Victor Heerman); 1949. у режији Мервина Лироја (Mervin LeRoy), према сценарију Саре Мејсон, Виктора Хермана и Ендруа Солта (Andrew Solt); 1994. у режији Џилијан Армстронг (Gillian Armstrong), према сценарију Робин Свикорд (Robin Swicord); 2018. у режији Клер Нидерпрум (Clare Niederpruem), према сценарију Нидерпрумове и Кристи Шимек (Kristi Shimek); и 2019. у режији и по сценарију Грете Гервиг (Greta Gerwig).

Овај рад анализираће четири<sup>2</sup> филмске адаптације *Малих жена*, са циљем да утврди у којој мери померање моралне премисе у иначе прилично сличним сижеима значи одступање од оригиналом задате приче, те на који начин оно утиче на класификацију филма као *верне* адаптације.

Термин *морална премиса* увео је др Стенли Д. Вилијамс (Stanley D. Williams) у својој истоименој књизи, где каже:

Моралне премисе су важне јер артикулишу прво писцу, а затим публици, о чему је заиста филм. За писца ово значи да постоји кратка реченица спрам које може да мери сваку сцену како би проверио њен фокус. [...] Овакво слагање сцене на сцену, указује на моралну позицију коју писац заузима у односу на тему дела (2006: 27).

Вилијамс излаже форму моралне премисе кроз четири компоненте: *врлину*, *ману*, *пожељне последице* (*победу*) и *нежељене последице* (*поруз*), и то на следећи начин: „(Мана) води ка

(поразу, нежељеним последицама), али (врлина) води ка (успеху, пожељним последицама)”<sup>3</sup> (Williams 2006: 83).

Морална премиса односи се на унутрашње/емоционално путовање протагонисте од мане ка врлини, а у контексту овог рада морална премиса у вези је са карактером протагонисткиње романа и филмских адаптација – Џо Марч.

Како бисмо анализирали утицај померања моралне премисе ка верности оригиналу, важно је најпре разјаснити проблем *верности* адаптације. Будући да су бројна вредна литеарна дела вишеструко адаптирана у филмове који нису постигли велику гледаност, нису процењени као квалитетни нити су оставили значајног трага на историју филма, као и обрнуто – петпарачки романи послужили су као основа за високо оцењене филмове, верност оригиналу не може се разумети као предуслов квалитета филма.

Адаптација није бољи филм ако је верна интерпретација, насупрот средње верној или слободној интерпретацији. [...] Верност, дакле, не треба посматрати као термин којим се оцењује квалитет филма, већ дескриптивни термин који води у далеко интересантнију дискусију о компликованом односу литеарног текста и филма (Desmond – Hawkes 2006: 43).

Уместо бинарне опозиције *верна/слободна интерпретација*, Дезмонд (John Desmond) и Хокс

<sup>2</sup> Адаптација из 2018. осавремењује радњу романа сместивши је на почетак 21. века, а однос предлошка, филма и контекста такав је да се она недвосмислено може класификовати као слободна адаптација, због чега је мање интересантна у функцији овог огледа, од преостале четири адаптације које су све у већој или мањој мери верне.

<sup>3</sup> (Vice) leads to (defeat), but (Virtue) leads to (success).



(Peter Hawkes) предлажу три степена – верна адаптација, средње верна и слободна, како би се избегло аутоматски позитивно, односно негативно вредновање адаптације. Притом, верну адаптацију описују као „филм у ком је већина наративних елемената предлошка задржана, неколицина одбачена и не много елемената додато”, средње верна адаптација је она у којој „су неки елементи приче задржани, а други одбачени и замењени другачијим”, а слободна је „кад је већина наративних елемената литерарног текста одбачена и замењена другим” (2006: 44). Све четири екранизације *Малих жена* садрже значајну количину наративних елемената романа, уз мања одступања у сваком филму, те би се према наведеној класификацији све сматрале верном или средње верном адаптацијом. Но, како је то могуће кад нам та четири филма приказују четири потпуно аутономна погледа на живот и четири сасвим различите моралне премисе?

### Прича романа: *Мале жене* Лујзе Меј Алкот

Радња романа *Мале жене* прати одрастање сестара Марч у малом граду у Новој Енглеској, за време Америчког грађанског рата (1861–1865). Сестре Мег, Џо, Бет и Ејми, одрастајући с мајком док је отац у рату, прелазе праг из детињства у одрасло доба, суочавајући се на том путу са различитим изазовима. Као протагонисткиња романа издваја се Џо, мушкобањаста и маштовита девојка која жели да постане списатељица.

Роман је у великој мери заснован на елементима живота Лујзе Меј Алкот и њених трију сестара те се могу пронаћи различите класифи-

кације *Малих жена* као што су аутобиографија, аутофикција и псеудоаутобиографија. Овај податак је важан утолико што две скорије адаптације (из 1994. и 2019) експлицитно повлаче паралелу између књижевне јунакиње и саме списатељице, Лујзе Меј Алкот.

У првом делу романа, петнаестогодишња Џо пише драме које изводи са сестрама, објављује своје прве приче за које добија преко потребан новац и упознаје суседа Лорија, вршњака који јој постаје најближи пријатељ. Паралелно, најстарија сестра Мег (стара шеснаест година), која сања о високом друштву, заљубљује се у Лоријевог сиромашног учитеља Брука, пијанисткиња Бет (тринаестогодишњакиња) кроз пријатељство са Лоријевим дедом учи да победи своју стидљивост, а најмлађа, сликарка Ејми (дванаест година) учи да постане саосећајнија и превазиђе своју уображеност. Прва књига (која ће касније бити издавана заједно са другим делом) завршава се очевим повратком из рата и веридбом Мег и учитеља Брука. Међутим, судбина Џо Марч изложена у другом делу романа, па самим тим и садржај филмских адаптација, везана је за извануметничке факторе које овде морамо поменути.

По објављивању првог дела, цео тираж од две хиљаде копија продат је у првих месец дана, а издавач је одмах од Алкотове наручио други део.

Писма читалаца пристизала су са захтевима да сазнају шта ће се десити са четири сестре Марч, или, најважније, за кога ће се удати, „као да је то једини циљ женског живота”, негодовала је ауторка (Rioux 2018: 24).

Радња другог дела *Малих жена* – *Добре сујрује*, отпочиње три године након завршетка првог

дела – Мег и Брук се венчавају и добијају близанце, Ејми путује са богатом тетком у Европу да се бави сликарством и нађе мужа, а Џо одлази у Њујорк да се осамостали и пронађе књижевну инспирацију. Бет се, затим, разболева и умире, а Џо одбија Лоријеву просидбу због чега он бежи у Европу где се среће са Ејми и заљубљује се у њу. Ејми и Лори се такође венчавају. Џо, након великих списатељских криза, ипак успева да објави роман. Но, и она се напослетку удаје за средовечног професора Бера, кога је упознала у Њујорку. Тетка јој у тестаменту оставља велику кућу и Џо одлучује да ту отвори школу.

Лујза је писала пријатељу: „Џо је требало да остане литерарна уседелица, али толико ентузијастичних младих дама ми је писало очајнички захтевајући да је удам за Лорија или већ неког, да се нисам усудила да одбијем и из перверзије сам јој доделила смешног партнера. Очекујем салве гнева да ми се сруче на главу и радујем се томе” (Rioux 2018: 57).

Алктова је и сама остала *литерарна уседелица*, иако није успела да се избори за исту судбину свог алтерега: „Ја бих радије била слободна уседелица и веслала у сопственом кануу” (Isto: 58). Но, очекиване салве гнева нису уследиле, јер прича је ипак окончана у романтичном маниру, карактеристичном за женски билдунгсroman, који се, по традицији, завршава јунакињиним венчањем, као крајњим циљем сазревања жене.

Структура романа, последично, делује конструисано. Касно увођење Бера као љубавног интереса, те простор који се додељује развоју њиховог односа, оставља утисак као да започиње сасвим нова прича, те се питање шта је за Џо

важније – остваривање унутрашње потребе да се докаже као списатељица и освоји економску и личну слободу или остваривање потребе за љубављу и брачном сигурношћу – на крају романа испоставља арбитрарним.

Четири филмске адаптације које разматрамо заузимају сасвим различите ставове спрам (у роману амбивалентног) драматуршког лұка карактера (енг. *character arc*) протагонисткиње Џо, што резултује различитим моралним премисама у сваком од четири филма.

### Велика депресија: *Мале жене* (1933)

Кјукоров филм из 1933. гледаоци су оценили као омиљени те године (Rioux 2018), а освојио је и „Оскара” за најбољи адаптирани сценарио. Огромна популарност овог филма објашњава се, између осталог, тиме што филм, с једне стране, нуди носталгичну слику *јегношавнијих времена*, док, са друге, алудира и на савремени контекст Велике депресије те позива на вредности заједништва и породице зарад превазилажења кризе. Овај контекст успоставља се већ у првој сцени, која је у роману тек узгредни коментар – мајка Марч на Божићно јутро пружа хуманитарну помоћ сиромашном човеку који је у рату изгубио синове.

Селекцију материјала из романа сценаристи су спровели тако да у први план истакну слику складне, иако сиромашне, породице у којој одраста мушкобањаста Џо која треба да превазиђе мане свог карактера и постане узорна госпођа. Филм је окарактерисан као

репрезентација врло стварних потешкоћа које је Депресија изазвала, као и раширеног става да ће снага доћи из „заједништва”, „старих и драгоцене

них моралних вредности” и „строгог извршавања дужности” на које је Рузвелт позивао представљајући свој социјални програм (Kellet 2002: 24).

Прва сцена, у којој видимо сестре Марч на окупу, прва је и у роману и представља их у дебата да ли је исправно да долар који је свака добила од богате тетке за Божић потроше на оно што желе, кад у земљи влада таква оскудица. Овде се одређује њихова међусобна динамика, која је у односу на роман пацифизована, а, вероватно у циљу поједностављивања приче, карактери других сестара сведени су на *тхилове* – Мег је уштогљена и лепо васпитана, Ејми размажена и уображена, а Бет је *анђео домаћинства*, те све три сестре демонстрирају прихватљиве одлике женствености оног доба. У Џоином карактеру у првом чину филма инсистира се на перформативности мушког рода – она звижди, говори у сленгу и у божићној представи коју сестре приређују глуми мушкарца.

Међутим, након дирљиве сцене читања очевог писма, у којем отац поручује кћеркама да се нада да ће по повратку из рата бити поносан на своје „мале жене”, Џо изјављује: „Покушаћу да будем татина 'мала жена', и да не будем груба и дивља. И да вршим своју дужност овде код куће, уместо да прижељкујем одлазак у рат да помогнем оцу” (Cukor 1933: 00:17:30). Сценаристи кроз ову реплику сигнализирају *грамску иошреду*, коју ће Џо до краја филма и остварити.

Џо свој циљ такође дефинише у првој групној сцени: „Чекајте да постанем прослављена ауторка, тада ћемо се све возити у луксузним кочијама, обучене као Фло Кинг” (Cukor 1933: 00:14:10), а њени прелиминарни циљеви су да изведе божићну представу и да упозна суседа Лорија. Занимљиво је да обе поменуте сцене

*кажњавају* мушкобањастост протагонисткиње. У сцени приредбе, након серенаде и љубавног монолога који Џо изговара у улози Родрига, на њу се сруши картонска кула, након чега плачним женским гласом она моли публику да не паничи. У сцени упознавања са Лоријем, која је дописана у односу на роман, Џо је поново у улози кавалера под кулом тј. она грудвом гађа прозор на ком се појављује Лори и долази код њега у салон где се играју мачевања и Џо, наравно, изгуби. Важно је приметити родну инверзију у надимцима Џо и Лори (Џо будући мушко, а Лори женско име), јер она указује и на нетипичну родну перформативност ова два лика. У филму из 1933. Џоине *мушке* карактеристике су мана коју је потребно превазићи, док се Лоријева фемининост уопште не приказује.

Џо не жели да одрасте и то демонстрирајући се са Лоријем кроз шуму и детњасто одговарајући Мег да ће се понашати дивље све док не буде „стара и укочена” (Cukor 1933: 00:49:55). Међутим, друга половина филма примораће Џо на промену. Након Мегине удаје за Брука и Џоиног одбијања Лоријевог просидбе, Џо се одлучује да оде у Њујорк, у нади да ће Лори, ако се она склони на неко време, можда превазићи своју заљубљеност и да ће њих двоје опет моћи да буду пријатељи.

Џо у њујоршком пансиону ради као учитељица двеју девојчица и упознаје средовечног професора Бера. Њено понашање у овом чину већ је сасвим супротно оном с почетка – Џо говори тихим и нежним гласом, раније неуредна коса сада је савршено почешљана, Џо се матерински односи према девојчицама и скоро никада је не видимо у покрету. Уместо тога, филм је често приказује како обавља традиционалне женске послове. Зближава се с професором,

између осталог и тако што му пришива дугме. Да промена буде потпуна, од одласка у Њујорк сви јој се обраћају пуним именом – Џозефина.

Женственост која се у овој ери захтева је дамска, пристojна и изражена лепим манирима. Иако су неке дечачке карактеристике дозвољене у младости, оне се морају забранити како девојка расте. Морални стандарди који су од жена захтевали субмисивност у директној су вези са Великом депресијом (Wang 2021: 16).

Кјукоров филм садржи тек две сцене које приказују Џо како пише, а писање се, у складу са тренутком у ком је филм снимљен, не приказује као могућа каријера већ хоби који може обезбедити џепарац.

Једна од преломних сцена у роману, када Бер каже Џо да је незадовољан њеним писањем, јер мисли да она може боље, у филму не представља драматуршки обрт. Уместо да се Џо увреди или да је ово потакне на било какву акцију – најпре списатељску – она утеху проналази у одласцима у оперу, музеје и на предавања са професором Бером. Због погоршања Бетиног стања, Џо се хитно враћа кући да је негује. Бет умире, а Џо, подстакнута емоцијама, почиње да пише роман *Моја Бет*.

У сцени „Под кишобраном”<sup>4</sup> професор Бер саопштава Џо да је дошао да јој донесе примерак књиге *Моја Бет* коју је његов пријатељ објавио. Џо се, међутим, ни не обрадује кад ово чује, јер чека оно што ће уследити – он је проси, она пристаје и последњи кадар приказује их како улазе у кућу и врата се за њима затварају, затворивши Џо заувек у оквиру дома.

Велика депресија је натерала женски покрет који је до тада напредовао да се преда преживљавању. [...] Суоченим се тешким условима запо-

слења и променом значења женског рада – од самостварења ка преживљавању, женама су поново додељене традиционалне родне улоге (Wang 2021: 16).

Писање је у овој верзији тек средство у љубавном заплету, а објављена књига изговор професору Беру да се појави пред Џоиним вратима.

Протагонисткиња у филмској верзији *Малих жена* из 1933. мора да се од дивље, мушкобањасте девојчице преобрази у љупку, мајчинску фигуру – то је њен лүк карактера и остварење њене драмске потребе. Прихвативши своју друштвену улогу, Кјукорова Џо може успешно да се интегрише у друштво и да у браку са Бером пронађе срећу.

Учинивши дистинктивну црту Џоиног карактера маном, филм се определио за моралну премису која поручује: *неконформирање друштвеним стандардима води усамљености, док прихватање наметнутих друштвених стандарда води прихваћености и срећи.*

### Послератне године: *Мале жене* (1949)

Прву колор-верзију *Малих жена* режирао је Мервин Лирој, 1949. године. Уместо адаптацијом романа, ову верзију можемо сматрати и римејком ранијег филма, будући да је рађен по истом сценарију из 1933. који је за потребе новог доба модификовао Ендрју Солт. Нова верзија осим сценарија задржава и велики део мизансцена Кјукоровог филма, па и музику, те се стиче утисак да је последица жеље да се познати филм једноставно колоризује. Међутим, иако су измене на сценарију невелике, оне уно-

<sup>4</sup> Наслов поглавља у роману, али и заједничка сцена све четири екранизације.

се довољно особености у ову екранизацију да је у циљу овог истраживања ипак можемо разматрати као аутономну адаптацију.

Ако је Кјукоров филм из 1933. одражавао морал Велике депресије, Лиројево остварење, настало у годинама након Другог светског рата, носи печат развијања конзумеризма у друштву коме је потребна економска обнова. Нови филм ублажава теме рата и сиромаштва у корист развоја романтичних односа између ликова. Чак је и плакат ову верзију *Малих жена* рекламирао као највећу љубавну причу на свету, а први кадар филма – кућа породице Марч на гоблену – најављује нови филм као ушећерену капиталистичку романсу.

Џо је у поратној верзији мање мушкобањаста, а више детињаста и неусиљена. Сцена уочи Божића готово је идентична као у претходној верзији, осим што Џо сада свој циљ дефинише овако:

Не желим никакво сажаљење, јер, једног дана намеравам да постанем чувена списатељица и зарадим богатство пишући приче. *Онда ћу моћи да живим и њонашам се како јод желим* и сви ће мо се возити у лепим кочијама (LeRoy 1949: 00:05:27),

те даље набраја шта ће којој сестри купити од свог богатства.

Лори је у односу на претходни филм добио романтичну позадинску причу (енг. *backstory*) – побегао је из школе, преузео други идентитет и лагао о својој старости како би учествовао у рату из ког се враћа повређен. Чувши ово, Џо смишља начин како би се могла упознати са Лоријем, на шта јој Мег одвраћа како не мисли да је то нарочито романтично. „Ко је помињао романтику?!“ (LeRoy 1949: 00:09:36), каже Џо

и тиме у деветом минути сигнализира главну тему овог остварења – романтичну љубав, и жанр – мелодраму.

Као и у претходним адаптацијама, такозване *мале жене* одрасту страшно брзо. Нема Пиквиковог клуба, Замкова на небу, нити снова о будућности, само брзи марш до олтара за три девојке и тужна смрт, наравно, за Бет. Девојке се од самог почетка претварају у романтичне објекте (Rioux 2018: 119).

Кроз Џоин сукоб са тетком Марч сазнајемо да је породица Марч осиромашила зато што је отац инвестирао новац у преваранта. Лори је, са друге стране, богати наследник, што је популарни оквир приче о љубави која превазилази класне разлике – попут савремене Пепељуге. А новац у овој адаптацији игра једну од главних улога. Демонстрација уживања у чарима новца огледа се и у предугој и за наратив сасвим неважној сцени куповине божићних поклона, у трајању од скоро четири минута.

Филм тако подржава идеју да је конзумеризам патриотска дужност америчких жена након рата. Оне су морале да обнове популацију и економију тако што ће се удати, рађати децу и испуњавати своје домове новим производима (Rioux 2018: 121).

Упознавање Џо и Лорија сада се дешава на улици, када Лори галантно подигне колач који је Џо испустила, након чега Џо неусиљено заподене разговор. Истовремено се упознају и Брук и Мег, чија је љубавна прича главни подзаплет (енг. *subplot*). Сцена била готово је идентична са претходном верзијом, изузев опаске коју пролазница изговара о томе како би госпођа Марч тријумфовала када би успела да неку од својих

кћерки уда за Лорија. Ово јако узнемири Бет која пожели да пође кући. Разлог за одлазак са бала у Кјукоровој верзији из 1933. била је Џоина неспретност када се полила лимунадом, што је на главној линији приче о претварању дивљакуше у даму, исто као што су романтични планови тема у новој верзији филма. У одласку са бала Мег заборавља рукавицу коју Брук сачува – још једна алузија на Пепељугу.

У преломној тачки филма, Џо у сузама изјављује како се никада неће удати, те су у другој половини филма напори аутора екранизације усмерени ка томе да је демантују и у томе успевају. Џо у овој верзији пише први пут тек у десет другом минути филма. Међутим, много атрактивнија од писања јесте чињеница да Џо плаче завршавајући своју мелодраматичну причу, што је приказује као романтичну и сентименталну.<sup>5</sup> Постављајући ову сцену одмах након Џоиног декларативног одбијања брака као таквог, сценаристи упућују на њену несвесну жељу тј. *грамску пошребу* – да воли и буде вољена.

Важна интервенција у односу на роман, а и у односу на претходну верзију, јесте то што Лори сада не одобрава Џоино писање. Овакав Лори у љубавном заплету чини Џоино касније одбијање његове просидбе уверљивим – иако јој је драг и богат, она се неће удати за њега зато што је он не разуме. У корист романтичног заплета говори и замена редоследа сцена у трећем чину – од Џоиног одласка у Њујорк, сцене са професором Бером теку непрекинуто, приказујући континуирани развој њихове љубавне приче. Тиме што разуме Џоино писање Бер се потврђује као прави љубавни интерес, за разлику од Лорија.

Сцена „Под кишобраном” незнатно је измењена.

Бер: Мој пријатељ, издавач, гаји велике наде за књигу. Он мисли...

Џо: О, небитно је шта он мисли! Шта ти мислиш? Да ли ти се допало? (LeRoy 1949: 2:00:20).

Џоино писање у функцији је љубавног заплета, потребно јој је да је воли неко ко је разуме. Новац који је доскора био важна тема у контексту писања, ни не занима је у моменту кад пристаје да се уда. Учинивши писање подзаплетом који помаже у остваривању главне радње – одабиру правог љубавног интереса – Бера, насупрот Лорију, филм из 1949. остаје доследан свом мелодрамском моделу.

Џо у овом филму доживљава промену и од одбијања идеје романтичне љубави долази до учења како да прихвати своју осећајност и заљуби се. Моралну премису зато можемо дефинисати на следећи начин: *одбијање сојсџивених емоција води у очајање, док емоџивно оџољавање води хармонији*.

### Сестринство Марчових: *Мале жене* (1994)

Филм Џилијан Армстронг, по сценарију Робин Свикорд, из 1994, представља адаптацију *Малих жена* која пуно пажње посвећује Џоином литерарном ауторству, толико да филм и започиње гласом из *офа*, нарацијом у првом лицу која је, у ствари, почетак Џоиног романа. „Покушала сам да напишем филм онако како сам замишљала да би га она [Лујза Меј Алкот] писала данас, ослобођена културних стега времена у ком је живела”, изјавила је сценаристкиња Робин Свикорд (Rioux 2018: 131).

<sup>5</sup> У роману *Мале жене* инсистира се управо на супротном, јер Џо пише криминалистичке и хорор приче.

Након обавезне божићне сцене, филм већ у шестом минути приказује Џо у чину писања на тавану, као сакралном месту. Следећи пут ће таван бити искоришћен за *Пиквиков клуб*, кад се сестре маскирају у уреднике новина и свака чита свој прилог за измишљени недељни лист – Џо, разуме се, чита своју авантуристичку приповетку подражавајући гласове, након чега је Бет охрабрује да причу заиста објави. „Кад постанем списатељица купићу ти најбољи клавира на свету” (Armstrong 1994: 00:11:35), обећава Џо сестри. Чак је и Џоин циљ у овој верзији формулисан не само тако да подразумева њен уметнички развој већ и тако да подржава Бетин.

Адаптација *Малих жена* из 1994. прва је у којој су све четири сестре Марч представљене као сложени карактери, са манама и потребама, а односи међу сестрама заузимају далеко већи простор него развој романтичних подзаплета – чак и за разлику од књиге, продаја прве Џоине приче прво се обзнањује сестрама, а не Лорију.

Филм Армстронгове створио је носталгију за кућом и породицом, нарочито снажну деведесетих када је идеализовано домаћинство деветнаестовековне литературе деловало као упозорење „растављеним породицама” које су тада постајале норма (Rioux 2018: 130).

Не треба губити из вида, међутим, да је и породица Марч *расстављена* и да на свом челу има мајку; и док је отац у рату, а и након очевог повратка – његова фигура је потпуно маргинализована. Мајка, са друге стране, предводница је и пуноправна чланица *сестринства* Марчових, које је срж ове филмске адаптације.

Џоин циљ да се бави писањем интегрални је део њеног карактера – она често цитира литературу, искрада се како би читала књигу по свом

избору (у сцени са тетком Марч) или пише. Бет континуирано подржава Џоино писање, тражећи од ње наставак приче. И Џоин одлазак у Њујорк први пут је заиста везан за литерарне аспирације. Она се састаје са издавачима, бори са њиховим предрасудама о свом писању, трудећи се да објави свој рад. Џоино зближавање са професором Бером такође се дешава захваљујући литератури, због њихове заједничке љубави према Гетеу и Витману, а њихово упознавање се дешава када Џо испусти свој рукопис у судару са Бером.

Овога пута, Бер је у улози ментора, говорећи Џо да пише из срца уместо да копира оно што чита, али Бет на самрти је та која поново охрабрује Џо да се посвети писању:

Бет: Ја никада нисам ковала велике планове за будућност као ви. Нисам велика уметница као Ејми или велика списатељица као ти.

Џо: Ја нисам велика списатељица.

Бет: Али бићеш (Armstrong 1994: 01:35:22).

Џо након Бетине смрти зацељује душу пишући, у дугој монтажној секвенци. Књига коју пише први пут се и зове *Мале жене*, а наратори из *офа* током секвенце су Лори, Ејми, Бет и Мег који приповедају о сценама које смо гледали у првом делу филма.<sup>6</sup>

Драматуршки лук карактера протагонисткиње везан је за њену унутрашњу борбу са идентитетом списатељице. За разлику од претходних адаптација, у новој верзији затичемо Џо како у чак шест сцена пише, а простор тавана овде има троструку улогу – као скровиште по-

<sup>6</sup> Ово није једино преплитање Лујзе Меј Алкот са ликом Џо у филму. Џо каже Беру, на пример, да је школа њеног оца затворена јер је примио тамнопутог ученика, што је био случај са Лујзиним оцем Бронсоном Алкотом, док је у књизи отац породице Марч пастор.

десно за литерарни рад, као место за позоришне пробе (текста који је Џо претходно написала) и као место на ком је могућа травестија и инверзија родних улога коју све девојке практикују преоблачећи се у мушкарце за *Пиквиков клуб*. Будући да деведесетих није било потребе инсистирати на мушкобањастости као скандалозној особини, Џо се приближава перформативу мушке родне улоге само кроз чин писања – традиционално мушког занимања. Зато и не чуди што је управо у физичком простору писања дозвољено истраживање граница понашања условљеног родом.

У духу свог времена, филм Џилијан Армстронг инсистира на феминистичким вредностима у које је Лујза Меј Алкот веровала и о којима је експлицитно писала у свом дневнику. Алкотова је била поборница идеја Мери Вулстонкрафт (Mary Wollstonecraft) и Маргарет Фулер (Sarah Margaret Fuller). Феминистичке вредности у филму вербализоване су често у помало дидактичком маниру од стране мајке Марч. Чак и синтагма *мале жене* у овом филму припада мајци, уместо да дође из очевог писма.<sup>7</sup> Оваква мајка није само симбол нежног мајчинства, као у претходним верзијама, већ и практична и интелигентна особа. Она је та која ће охрабрити Џо да оде у Њујорк: „Спремна си да одеш и пронађеш сврху свом таленту, иди и прихвати своју слободу” (Armstrong 1994: 01:10:25). Адаптација из 1994. прва је у којој Џо наслеђује кућу од тетке Марч (у том погледу доследна заплету романа), а управо мајка је та која јој даје идеју да у кући отвори школу.

Овако јака мајчинска фигура има и своје недостатке:

Укратко, мајка је постала „супержена” савременог западног друштва: компетентна на радном месту и у домаћинству; у кораку са најсавреме-

нијим трендовима у развоју друштва, образовања, политике и здравства (Keeck 2009: 27).

Заштићене мајчиним супермоћима, сестре Марч одрастају у много мањем сукобу са патријархатом него што је то случај у књизи, а приказ маскулиности у филму далеко је прогресивнији него у претходним верзијама. Џоина борба за прихватање идентитета списатељице није толико фокусирана на сукоб са друштвом колико на мајчина очекивања и сопствено сазревање. Мајка је недостижни идеал *жене која има све*, који се деведесетих рекламирао женама као императив, зато не изненађује то што се Џо определила за конзервативнију судбину него што је она коју јој је мајка наменила: мајка шаље Џо у Њујорк по слободу, а Џо из Њујорка доводи мужа. Професор Бер долази, као и у претходним верзијама, да лично достави штампани примерак књиге. Ауторство јој је донело љубав, а љубав је помогла њеном ауторству. Али овај пут, у сцени „Под кишобраном”, објављивање књиге и веридба подједнако су важни, као што је случај и у роману.

Џо у филму из 1994. има потребу за писањем, али не и за самосталношћу и судбином списатељице, са свиме што она подразумева. Самоостварење креативности, највиша тачка Масловљеве пирамиде потреба, достићи ће се у филму након што се задовољи нижа лествица, потреба за љубављу, у овом случају – романтичном. Моралну премису филма *Мале жене* из 1994. зато ћемо дефинисати овако: *одбијање личној развоја води малодушношћу, а њерманенцијни рад на себи води до остварења свој њуној њошеницијала*.

<sup>7</sup> Једино је у овој верзији отац по повратку с ратишта приказан рањен, те је фрагилна очева фигура у контрасту са снажним мајчином.



Од свих адаптација, верзија Џилијан Армстронг највернија је литерарном оригиналу – и у проценту и третману сцена које преузима, и у доследности драматуршком луку протагонисткиње какав је у литерарном предлошку Лујзе Меј Алкот.

### Џо Алкот: *Мале жене* (2019)

Верзија Грете Гервиг из 2019. инсистира на дубљем прожимању карактера Џо Марч и биографских података о Лујзи Меј Алкот и прва, од прве секунде филма, формулише *унушрашњу иошребу* протагонисткиње да се оствари у каријери списатељице. Филм се отвара кадром у којем Џо стоји пред вратима уредништва литерарног часописа.

Наратив је организован двојако: на плану садашњости – од поменутог кадра надаље приказује се Џоин живот у Њујорку и настанак романа *Мале жене*; и на плану прошлости – приказане кроз флешбекове, тј. одрастање сестара Марч и формирање њихових личности, односно – садржаја романа који ће Џо написати. Фокус филма се тако са приче о сазревању (енг. *coming-of-age*) помера на борбу протагонисткиње за остваривање циља – формално постајање списатељицом тј. објављивање под сопственим именом – и испуњавања потребе, тј. самоактуализације путем креативности.

У првој сцени, нервозна Џо прилази уреднику с жељом да прода своју причу. Уредник успутно изговара: „Уколико је главни лик женско, гледај да је до краја удата или мртва, свеједно” (Gerwig 2019: 00:03:45). То су судбине четири сестре из Алкотине/Џоине књиге, али је то и судбина којој ће јунакиња филма по први пут умаћи. Одмах након позиционирања Џоин

ног карактера (поносита, несигурна, креативна), видимо је у чину писања коме се предаје толико дубоко да не примећује да јој је пламен из камина захватио сукњу. У овој сцени уводи се и лик професора Бера, пре Лорија, на самом почетку, те по први пут он постаје љубавни интерес за који публика може од почетка да навика. Подједнако важно је то што се у дијалогу са Бером илуструје начин на који Џо представља своје писање – оно је средство за долазак до новца којим помаже породицу – Џо нема самопоуздања да призна да је писање њена највећа страст.<sup>8</sup>

Када дође до сукоба са Бером, који је по први пут у свим екранизацијама прави сукоб у ком обоје имају чврсте аргументе, Џо доживљава прву озбиљну негативну критику у животу, те њено самопоуздање бива пољуљано – и сама донекле сумња да може боље од онога како тада пише. У сукобу Џо изговара реченицу у којој се огледа њена потреба: „Ти ћеш увек бити критичар, а никада аутор, свет ће заборавити да си икада постојао, али нико неће заборавити Џо Марч!” (Gerwig 2019: 00:23:45). Криза која захвата Џо – *ко сам ја као ауторка, о чему желим да пишем и какав ушницај желим да остварим* – продубиће се наглим одласком кући, по примању вести да се Бетино здравствено стање погоршало. Џоин прелиминарни циљ тада постаје брига о Бет, а тешка животна ситуација у

<sup>8</sup> Лујза Меј Алкот и сама је у ситуацији великог сиромаштва зарађивала пишући петпарачку прозу: „Звала је те радове 'причама крви и грмљавине' и рекла свом пријатељу Алфреду Витману да се не шокира уколико поштом прими новине са њеном причом под називом *Манијакална млада или Куйка од крви – узбудљива прича о стираси*” (Rioux 2018: 17); Међутим, ни Лујза, као ни Џо у овој екранизацији, није потписивала такве приче својим именом већ их је објављивала анонимно или под родно неутралним псеудонимом А. М. Барнард (А. М. Barnard).

којој се осећа беспомоћно наводи је на закључак да је и њено писање јалово и без икаквог утицаја на читаоце.

У средишњој тачки филма Бет успева да наговори Џо, тачније да је учени својом болешћу, да јој пише и чита своје приче. Међутим, Бет ипак умире и Џо губи снагу да се бори за свој глас: „Не радим то више [писање]. Није је спасило” (Gerwig 2019: 01:40:06). Предајући се малодушности у погледу свог списатељског умећа, суочена са дубоком усамљеношћу, она креће линијом мањег отпора и пише писмо Лорију, у ком ипак прихвата његову просидбу, ако она и даље стоји. Међутим, Лори се у међувремену венчао са Ејми.

Џо, притиснута очајањем, узима перо и присећа се детињства, пишући у монтажној секвенци од скоро четири минута. Овај пут она писању приступа не са амбицијом да јој се дело објави и буде широко читано, већ зато што осећа потребу да пише оно што јој је *на души*. Тиме је Џо задовољила своју потребу, што јој омогућава да оствари и циљ с почетка – објављивање романа. До објављивања ће доћи не зато што је уредник пријатељ професора Бера, као у претходним верзијама, нити зато што се уреднику допада роман, већ зато што ће уредникове кћерке кришом прочитати рукопис и натерати оца да га објави. Ово је анегдота преузета из живота ауторке, а која говори о томе да је Џо успела у свом подухвату – можда њено писање није успело да спасе Бет, али пружиће утеху, забаву и простор за идентификацију бројним девојчицама. „Најлс [уредник] је тражио друго мишљење и ускоро писао Алкотовој да се његова нећака, читајући нека поглавља, смејала до суза” (Rioux 2018: 23).

Филм Грете Гервиг, као и све претходне адаптације, садржи сцену „Под кишобраном”.

Међутим, овде је та сцена само коментар, део Џоине фикције – она је паралелно монтирана са сценом разговора између Џо и уредника:

Уредник: Не, не, то неће функционисати опште!

Џо: Па кроз целу књигу говори да не жели да се уда.

Уредник: Кога брига! Девојчице желе да виде девојке удате, а не последне.

Џо: Не, то није прави крај!

Уредник: Прави крај је онај који се продаје (Gerwig 2019: 02:03:00).

Ова сцена функционише као огледало прве сцене – поново у уредничкој канцеларији, али сада самопоуздана и уверена у исправност свог рукописа, Џо се бори за своја ауторска права и непоколебљиво преговара. Она ће, напослетку, пристати да измени крај књиге, у замену за могућност да задржи ауторска права, али ће њена прича, као и прича овог филма, ипак бити крунисана објављивањем романа – последњи кадар аналоган је првом – Џо своју књигу која излази из штампе посматра с осмејком и самопоуздањем. Новостечени осећај сврхе омогућиће јој да, за разлику од претходне верзије, сама дође на идеју да у старој теткиној кући отвори школу.

Моралну премису верзије *Малих жена* из 2019. године дефинишемо овако: *сумња у себе води неосићварености, док вера у себе води осићварењу сојсћивених снова*.

Ипак, филм из 2019. није само адаптација романа *Мале жене* већ и делова дневника Лујзе Меј Алкот, градећи тако снажну паралелу између ауторке и протагонисткиње. Последица тога јесте да је филм веран духу писања Алкотове, али је од све четири верзије, према наведеним

параметрима које постављају Дезмонд и Хокс (2006), најслободнија од четири адаптације романа.

### Закључак

Уколико применимо класификацију коју предлажу Дезмонд и Хокс (верна, средње верна или слободна адаптација), могли бисмо закључити да је верзија из 1994. верна адаптација, а да преостале три припадају средње верној групи. Оваква подела подложна је расправи зато што не постоји прецизан принцип по ком би се могла успоставити непобитна дистинкција између те две групе.

Приметили смо да у свакој од четири филмске адаптације Џо има другачију драмску потребу, те да сваки од ових филмова има сопствену моралну премису:

1933. – Неконформирање друштвеним стандардима води усамљености, док прихватање наметнутих друштвених стандарда води прихваћености и срећи;

1949. – Одбијање сопствених емоција води у очајање, док емотивно огољавање води хармонији;

1994. – Одбијање личног развоја води малодушности, а перманентни рад на себи води до остварења свог пуног потенцијала;

2019. – Сумња у себе води неостварености, док вера у себе води остварењу сопствених снова.

Разлози за диференцијацију карактера протагонисткиње, која даље утиче на формирање моралне премисе, контекстуални су. У филмовима из 1933. и 1949. каријера успешне списатељице је циљ који је у колизији са унутрашњом

потребом – интеграцијом у друштво тј. проналаском љубавног/брачног партнера. У верзијама из 1994. и 2019. циљ и потреба су на истој линији – Џо ће доживети самоостварење кроз писање, у првој верзији одабиром правог партнера који ће подржавати њен даљи развој, а у другој проналаском свог списатељског гласа који ће јој дати самопоуздање да одабере животни пут *литерарне уседелице*.

Наравно, као што је изложено у уводу, филм пре свега треба вредновати као аутономно дело, а питање верности адаптације не треба у сваком случају доводити у везу са оценом квалитета филма. Како то Макфарлан појашњава:

За мене је идеал, с једне стране, храбро и интелигентно дело, а са друге одлучно да буде истовремено повезано са својим претходником и свеже. Филм има право да буде вреднован као филм; а тек онда, међу бројним другим стварима, као адаптација (он је такође производ одређеног индустријског система, жанра, део националне традиције итд.). То јест, литерарно дело које претходи филму тек је један аспект интертекстуалности филма, од веће или мање важности у односу на гледаочево познавање оригинала (McFarlane 2007: 9).

Дакле, можемо закључити да се сва четири филма *Мале жене* могу сматрати веома успешним, јер сваки функционише као дело за себе и кореспондира са тренутком у ком настаје.

Са друге стране, треба узети у обзир да је роман Алкотове један од најчитанијих омладинских романа у Америци и свету и да је литерарни предлог познат великом делу гледалаца. А адаптација романа нуди гледаоцима *једну* интерпретацију литерарног текста. У том смислу, морамо се осврнути на први део Макфарланове изјаве и запитати се да ли у свакој од четири

адаптације има *храбрости*. Роман *Мале жене* био је далеко испред свога времена и поставио је карактер Џо као парадигму девојке која се бави писањем:

„Не делује као много”, признаје Ле Гвинова, „али не знам где другде бих ја или било која друга девојка попут мене, у мојој генерацији, генерацији моје мајке или кћерке, могла да пронађем овај модел, ову валидацију”. Како је то песникиња Соња Санчез срочила, „Џо је сломила калуп” (Rioux 2018: 150).

Зато питање подударности моралне премисе адаптације и оригинала, у овом случају, постаје додатно важно – све четири моралне премисе филмова *Мале жене* универзалне су и добро спроведене те дају целовита филмска остварења, али само је адаптација из 1994. на истој линији с романом, те се само она може сматрати верном адаптацијом, а у којој се не губи храброст израза ауторке. Филмови из 1933. и 1949, иако високо оцењена остварења и средње верне адаптације, које притом велики део дијалога преузимају директно из књиге, делују политички реакционарно у односу на роман. Филм из 2019, премда најдаљи од оригинала у смислу односа задржаних и додатих наративних елемената, веран је основном духу романа – ауторка адаптације морала је да се удаљи од текста романа, да би се приближила основној интенцији Алкотове. Иако је разлика у сценаријима филмова из 1994. и 2019. далеко већа од разлике између сценарија из 1933. и 1949. моралне премисе су им далеко сличније.

Зато закључујемо да је, поготово у социјално освешћеној причи, упутније мерити верност адаптације оригиналу у односу на подударност моралне премисе филма и предлошка, него у

односу на количину наративног материјала преузетог из романа, како то чине Дезмонд и Хокс (2006). Иако је број задржаних наративних елемената мањи, адаптација ће остати верна оригиналу ако њена морална премиса одговара поруци романа.

## ИЗВОРИ

- Алкот, Лујза Меј. *Девојчице расш*. Сремски Карловци: Каирос, 1999.
- Алкот, Лујза Меј. *Девојчице*. Сремски Карловци: Каирос, 2001.
- Armstrong, Gillian (Director). *Little Women*. [Film]. Columbia Pictures – DiNovi Pictures, 1994.
- Cukor, George (Director). *Little Women*. [Film]. RKO Radio Pictures, 1933.
- Gerwig, Greta (Director). *Little Women*. [Film]. Columbia Pictures – New Regency Productions, 2019.
- LeRoy, Mervin (Director). *Little Women*. [Film]. MGM, 1949.

## ЛИТЕРАТУРА

- Desmond, John, Peter Hawkes. *Adaptation: Studying Film and Literature*. New York: McGraw – Hill, 2006.
- Keck, Michaela. Reading Films. Patricia Haseltine (ed.), *Changing Iconologies in Twentieth Century Film, Three Versions of Alcott's Little Women*. Taiwan: Providence University, 2009, 12–31.
- Kellett, Katherine. Cukor's *Little Women* and the Great Depression: Sacrifice, Morality, and Familial Bliss. *The Oswald Review* 4 (2002): 11–29.
- McFarlane, Brian. The Literature/Film Reader, Issues of Adaptation. James M. Welsh and Peter Lev (ed.), *It Wasn't Like That in the Book...* Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, Inc., 2007, 3–15.
- Rioux, Anne Boyd. *Meg, Jo, Beth, Amy, The story of Little Women and why it still matters*. New York – London: W. W. Norton & Company, 2018.

Wang, Haiyu. *Four Hollywood Film Adaptations of Little Women: Identifying Female Subjectivity in Characters, Plots, and Authorship*. University of South Florida, 2021.

Williams, Stanley D. *The Moral Premise*. Los Angeles: Michael Wiese Productions, 2006.

Mina A. PETRIĆ

## WHO'S AFRAID OF LOUISA MAY ALCOTT?

What makes an adaptation faithful to the original?

A comparative analysis of the *Little Women* film adaptations

### Summary

This paper analyzes four film adaptations of *Little Women* (Cukor 1933; LeRoy 1949; Armstrong 1994; Gerwig 2019), to determine to what extent the shifting of the moral premise in otherwise quite similar plots creates a deviation from the original story, and how it affects the classification of the film as a faithful adaptation.

The term “moral premise” was coined by Stanley D. Williams in his book of the same name (2006). Williams presents the form of a moral premise through four components: virtue, vice, desirable consequences (success) and undesirable consequences (defeat) as follows: “/Vice/ leads to /defeat/, but /virtue/ leads to /success/” (Williams 2006: 83).

The moral premise refers to the inner/emotional journey of the protagonist from flaw to virtue, and in the con-

text of this paper, the moral premise is related to the character arc of the protagonist of the novel and its film adaptations, Jo March. In each of the four film adaptations, Jo has a different dramatic need, which creates a different character arc, therefore each of these films has a different moral premise.

Even though all four moral premises of the *Little Women* films are universal and well implemented, only the adaptation from 1994 can be considered a faithful adaptation, in which the courage of the novel is not lost.

The films from 1933 and 1949 which copy a large part of the dialogue directly from the book and are in many ways considered faithful adaptations, seem politically reactionary compared to the novel. The 2019 film, although farthest from the original in terms of the ratio of retained and added narrative elements, is faithful to the basic spirit of the novel. Although the difference in the screenplays of films from 1994 and 2019 is far greater than the difference between the screenplays of films from 1933 and 1949, their moral premises are far more similar.

Therefore, especially in a socially conscious story, it is more appropriate to measure the fidelity of the adaptation to the original in relation to the similarity between the moral premises of the adaptation and the original, than in relation to the amount of narrative material taken from the novel, as Desmond and Hawkes (2006) do. Although the percentage of retained narrative elements is lower, the adaptation will remain faithful to the original if its moral premise matches the message of the novel.

Keywords: film adaptation, faithfulness of the adaptation, moral premise, character arc, *Little Women*, Louisa May Alcott

## CINDERELLA REVISITED

### An Examination of the Postmodern Comic Approach in *Cinderella* (2021)

**SUMMARY:** The paper examines how Cinderella's story was turned into a postmodern comic rendering in the 2021 film version. The comic reinterpretation of this classic fairy tale fundamentally changed the protagonist while also affecting the entire arch of the narrative. Due to this comic approach, Cinderella got transformed into an independent woman with agency standing up for herself while refusing to be victimized. It is argued that the rather unfavorable reception of the film might greatly be due to this comic take as viewers are typically accustomed to the traditional concept that Cinderella is a victim and that we are supposed to feel sorry for her. This film is a radical departure from the customary approach to the Cinderella story since through humor not only Cinderella but the other female characters are also given agency and power.

**KEYWORDS:** *Cinderella* (2021), folk tale, fairy tale, film adaptation, humor, comic, postmodern

In this paper, I intend to examine *Cinderella* (2021) from the point of view of humor and I aim to point out that this much reviled film is actually the most postmodern from the standpoint of humor use. Almost every aspect of the film has been much criticized, while it apparently meant to be very postmodern and contemporary concerning all kinds of social justice projects. The rea-

son why people reacted to this film version with so much hostility (e.g. on Rotten Tomatoes it got 41% on the Tomatometer and 57% on the Popcommeter) is still not entirely revealed.

My interpretation as to why this happened is that many people (general viewers as well as critics) misinterpreted the irony (or were not receptive of it) that permeates the whole film because Cinderella story versions are not supposed to be funny and everybody is much influenced by Disney's classic version, which is not specifically funny either except for the world-renowned antics of the mice. Hence, at the centre of the controversy surrounding this postmodern comedic film is humor production and its reception. A quite remarkable aspect of the 2021 film is that, apart from the mice/footmen, humor is used mostly by the female characters, who are ironic or even utter sarcastic comments. So, the humorous agency is almost entirely granted to the female characters, thus rendering them powerful and influential within the narrative. Additionally, it is a major factor that the film was written and

---

\* tothzsofianna@gmail.com;  
<https://orcid.org/0000-0002-6258-6081>

directed by a woman with a clear agenda to be witty and ironic. However, probably exactly because of the gendered questions of humor use, its interpretations missed its humorous mark since women are still not supposed to be funny (to read about why men are still considered to be more funny than women as well as why women are not supposed to be funny see e.g. Rebecca Krefting 2014: 47, 65, 110, 118, etc.).

In this Cinderella film, we have several female (and also male) characters who are ironic on purpose or are conscious humor producers, still, the majority of this humor production lies with Cinderella, the protagonist, who is typically represented as the ultimate embodiment of the unfortunate orphan for whom we are supposed to feel sorry for her desperate state and unjust fate. This film, however, has an ironic take on this story and endows the protagonist with humorous agency.

First, I would like to give an overview of what we know about Cinderella as a protagonist as well as the folk and fairy tales that this film challenges by focusing on humor. Lewis C. Seifert (1996) pointed out that irony in fairy tales (*contes de fées*) and the marvelous tales is sometimes used (surprisingly more often than we might expect) to distance this version of the story from the folkloric origins or the folkloric *merveilleux* because these previous stories are viewed as infantilizing and moralizing. This implies that irony is used to subvert the existing discourse and to reinvest it with new meaning. This also involves the suggestion that the original Cinderella versions were also rather moralistic and didactic thus humor was not part of these first versions. However, Seifert also adds that “[t]o date, however, relatively few critics have recognized the importance of irony in the corpus of *contes de fées* as a whole”

(1996: 44), which also suggests that even if there were ironic reinterpretations of certain folk or fairy tales, scholars and critics still did not take them into consideration or little attention were paid to them. thus indicating that humor is not taken seriously as a rhetorical device. Hence, critics did not really research this aspect and did not consider it important even if it would be worth more scrutiny. Seifert also adds that already in 17<sup>th</sup> century France — for example Perrault’s tales are relevant here — they often added humor to change storytelling and irony was used to highlight the contrast between how these are usually told and what other meanings can be extracted from these stories, yet as soon as these fairy tales got published, they started to “entirely refrain from overt irony” and “the signs of an ironic reading (more or less) disappear” (45). Seifert interprets irony as a strategy that “allows readers to enjoy but also to disavow, to advocate but also deny the genre’s playfulness” (47), which would provide more richness to the stories themselves but the official treatment of these tales discredited the playful element and restricted its possible meanings. Thus, even if there was a vogue to use irony even in fairy tales, especially those of Perrault, when these tales got published and apparently became “serious” and viewed as business and an educational tool for children, it lost its ironic stance. Consequently, these fairy tales were supposed to be taken seriously for educational purposes and instilling morality as well as expected social behavior and this training continued so effectively for centuries that, even when in 2021, they made a version of Cinderella that was rendered ironic, most people were taken aback.

Seifert also highlights several outstanding fairy tale heroines (in his opinion, they primarily teach us the differences between men and women

and what is acceptable behavior for both) and among them Cinderella stand out as one of “the most notorious of the fairy-tale heroines who haunt our collective imaginations and, as many scholars have argued, influence our expectations of femininity” (175). This is of utmost importance as Cinderella is especially singled out as the quintessence of perfect femininity and apparently she is so ingrained in our imagination that she is part of the collective unconscious of humanity determining what we think about women. Thus challenging this universal perfect femininity in the 2021 film version by running counter to all established ideals concerning her especially by empowering her through her wit was a daring step. According to Seifert, Cinderella is an exemplar of the “mass produced varieties [of] these archetypal women [who] have been imbued with highly conservative prescriptions,” and she is the quintessence of “submission” (ibid.). Thus, Cinderella stands for a very traditional and highly conservative ideal of patriarchal expectations towards women as being the epitome of perfect femininity, who is silent, obedient, submissive, angelic, who serves others and suffers without any protest. This is what was challenged by this 2021 film as Cinderella is the exact opposite of all this and this is very markedly expressed by her humor, witicism and ironic comebacks. In addition, the queen, who is rarely present in any versions and is supposedly also the epitome of perfect femininity does the same as Cinderella aligning the two women and postulating Cinderella as the rightful heir/ess to the queen’s place in the kingdom. So, what Seifert emphasized as “‘proper’ feminine conduct” that Cinderella exemplifies the most (together with Sleeping Beauty) as the “universal Woman, who is supposed to define all women of all times and cultures” within the “patriarchal

Western consciousness” (175) is questioned by the comic take of this film and also by making the most iconic representative of Western femininity question her own stance as such through her own tomfoolery. However Seifert also adds that these are exactly the folk and fairy tales that have a great potential for countering patriarchal and hegemonic expectations as well as dealing with collective fears and desires (176). So that is why it is interesting that people are yet not ready for a “spunky” and witty Cinderella even in the 21<sup>st</sup> century when the fairy tale genre supposedly always served such function to open up collective spaces for discussion and negotiation in the public sphere.

Maria Tatar (1999), when discussing Cinderella in its many versions, highlights that this story and the titular character exists all over the world and can be found in almost every culture (101–102). Suzy Woltman also discusses this and both authors as well as Bacchilega (123) and Short (21) label it the ATU 510A tale according to the Aarne-Thompson classification (1–2). In addition, Susan Ohmer also argues that there are over 700 versions of the tale all over the world while there are “recurring tropes and patterns” (231) and Marina Warner also emphasizes the extreme popularity of this tale worldwide (201) and that this story is part of “secular mythology” (269). All of these really make Cinderella “the universal woman.” However, Tatar mentions an important aspect that Cinderella actually has a very elastic and flexible personality while also being endowed with a wide-ranging set of characteristics, so she changes according to the versions, even being cruel or violent in some (102). That is why, it is intriguing why it is baffling to viewers that, in this film, there is a Cinderella who stands up for herself, makes jokes and witty as well as sarcastic



remarks. Additionally, in the film *Into the Woods* (2014) we have already seen a very determined Cinderella who stands up for herself as well as questions and refuses the undeserving prince in the end.

Yet, it is true that, in the West, we are mostly influenced by the Grimm's and, also due to Disney probably even more, by the Perrault's version. This is also claimed by Woltmann: "Charles Perrault's and the Brothers Grimm's adaptations, as well as the immensely popular Disney film version, further act as foundational texts against which later adaptations can be assessed," and she also adds that the Perrault's version (that Disney also used) became "the most widely used source text" (2020: 4). In addition, Tatar also suggests that the Charles Perrault's version is the nicest and most elaborate one considering feminine perfection (101) and Jack Zipes agrees with this (2011: 180), while Woltmann also asserts that this version focuses most on Cinderella's vulnerability, graciousness and the patriarchal constructs of what it is to be a woman (4–5). As a result, our expectation is still constituted as Cinderella being the absolutely kind, refined, demure, submissive, polite, and perfectly feminine girl/young woman. Woltmann also states that Grimm's version mostly focuses on "retribution and ancestry" while emphasizing morality, inner beauty, and hard work (5). All of which suggest that Grimm's version did not mean to resort to humor use but together with Perrault's version intended to inculcate rules of exemplary behavior for women that absolutely excluded humor production.

About the Disney version, Woltmann claims that "[t]his Disneyfied Cinderella is a sympathetic character, but not one with agency" and that it is entirely without the potential of "subversion or empowerment" (5–6). Thus, Disney further

strengthens our expectations that Cinderella is not a character who challenges any expectations or rules of society concerning women and definitely will not display a comic side. Zipes, who is well-known for his deep-seated hatred of Disney animated films, even declares about Disney's 1950 *Cinderella* that "[i]t is difficult to understand why this film [...] had so much success." (2011: 180–181) Zipes' opinion about the Disney version clearly reflects how unremarkable this version is and marvels at how this film could become successful at all since it does not offer anything exceptional or outstanding. He also uses such words to describe the Disney version as "mediocre," "trite" and "boring," and ascertains that it is only due to the funny antics of the mice or the old king that save the film and without these "the film would not be worth mentioning in the Cinderella discourse" (181). We can only agree with him, still, the Disney version is the one that defines the most what recent generations think about this story and the characters because they (and often not even their parents) usually do not even know the "original" versions anymore and even if they do, the Disney version overwrites every other one. Sue Short is also of the opinion that the Disney version (of various tales) has "prominence and alleged power" (27). Cristina Bacchilega is also of the opinion that the Disney version is too powerful and influential claiming that "Disney is key to the image of the fairy tale in popular cultural memory" (11) but she also adds that more and more "people are questioning the authority (on their lives) of the Disneyfied fairy tales that sugarcoated the Brothers Grimm's and Charles Perrault's tales to produce a romantically enchanting happily ever after" (11). Still, these supposedly Western (written or visual) *urtexts* (Brothers Grimm, Charles Perrault, Walt Disney) within the

Cinderella discourse are all pitted against what the 2021 film meant to achieve. That is why, this 2021 version is still an outstanding achievement because it dared to question these previous versions primarily with the help of female wit.

What Tatar also highlights is that, no matter what happens in the various versions, one common aspect is that Cinderella suffers and is tormented because of her father's failed marriage choice and the persecution by the stepmother and stepsisters (102). Jack Zipes (2011) also pinpoints the most important feature of Cinderella: she is "abused" (172), additionally Zipes calls both Grimm's and Perrault's versions "didactic and moralistic" (173) first and foremost. Sue Short also emphasizes that Cinderella is an "innocent persecuted heroine" (15). Marina Warner also points it out that in the many versions of the Cinderella story worldwide, at the centre, we find "a young woman suffering a prolonged ordeal" while the "agents of her suffering" are other women (202), which all point to the word suffering as paramount in the story as well as her virtue and goodness (204), so it is also implied that it is even more unjust to have such a fate. Warner also adds that due to the fact that "the Grimm's version of 'Cinderella' [...] includes [...] some of the bloodthirstiest moments of interfemale vengeance of all the famous tales. [...] A storyteller invites the audience to sympathize with the heroine" (239). Thus, all over the world we have an iconic female character who unjustly suffers as the victim of circumstances, so supposedly we are asked to feel sorry for her and sympathize with her terrible ordeal. Although in the 2021 film version, we still have some suffering, bullying, coercion, threats and so on and so forth, these are still not that harsh e.g. her ball gown is not torn apart like even in the Disney version that is one of the most

iconic and least violent ones. What is more, the stepmother is also given a chance to tell her own story and reasons why she is doing what she is doing and her hardships are also revealed, even more interestingly, she never prevents Cinderella from marrying the Prince, but she encourages her to go back to him and say yes after the rejection, etc. So, this version tries to see what is behind this iconic persecution and rivalry that is so common in all versions and even if it does not try to vindicate the stepmother, at least, we have a discussion of viewpoints and a reconciliation. Thus, this very basic abuse, unjust suffering as well as unprovoked punishment that is prevalent in all Cinderella stories is rewritten in this comic reinterpretation of the story, where Cinderella gets empowered by humor either on the character or the narrative level.

Apparently, even when film versions were generally made out of these folk and fairy tales, the basic approach was the same despite the (trans)medial and generic differences. For example, Kristian Moen (2013) argues that when folk and fairy tales were made into films, the trend was a "sentimental modernism" especially typical of Walt Disney (but not only him), which was meant to combine the original messages of the tales with the modern aesthetic, the challenges of the modern world as well as the technological advancements of modernity and the film (xvi–xvii). According to Moen, the fairy-tale films "contained the possibilities of fantasy in the depiction of a dynamic, changing and unstable world" and were especially useful tools to make a change in the new world (xvii). Hence, supposedly these fairy-tale films are really adept devices to negotiate changes and create a balance among opposing opinions in a changing world providing a relatively stable background where

new aspects can emerge. Thus arises the question again as to why it is shocking to have a funny Cinderella in 2021 after the great paradigm shift concerning women's humor that was partly represented by the watershed moment of *Bridesmaids* (2011) especially since *Cinderella* (2021) is a fairy-tale film that was made a decade later and is far less radical in its humor use. What is definitely true about this film is that it is not sentimental, so the film was probably not such a favorite with audiences because it turned the sentimental modernism into an ironic post-modernism that people were not ready for — although they could have been by this time because of several previous products of the same kind, yet, it is also evident that not so much within the field of feature films that were remakes of folk or fairy tales. Thus, ironically, this film really reaches that transformative effect that Moen suggests in the case of fairy-tale films. Although Moen primarily discusses such films in the first half of the 20<sup>th</sup> century, he writes in his afterword that by the 1990s especially fairy-tale films turned into potent means to rework “narratives, tropes and situations of fairy tales” distancing themselves from sentimentality and daringly discussing social problems and suggesting societal change (212). He also highlights that “fairy tales have become increasingly central to contemporary film, often in multifaceted and complex ways” and these films are usually really big budget Hollywood productions, although he doubts whether they reached the level of being the red pills of awakening from *The Matrix* (1999) even if they are influential (Moen 2013: 212–213). He even discusses *Shrek* (2001), briefly emphasizing how “the old-fashioned and sentimental fairy tale becomes the subject of parody and ridicule” (211) but he does not discuss this topic further even if

it would be great to see how an ironic turn in animated films influence all fairy-tale films. And most importantly, considering all this potential mentioned above, it is still a quandary why *Cinderella* (2021) did not manage to succeed with all these factors tested in it, because this fairy tale film really makes and attempt to address all kinds of social problems raising awareness concerning various social ills while trying to incorporate all kinds of social justice projects e.g. by making the protagonist a Latina woman or the Fairy Godmother an openly gay African-American man, etc. Additionally, in the midst of all this, there is this underlying irony as if subverting the Cinderella story throughout by making the major female characters humorous. Maybe, we are still not ready for the red pill because this film was really serving us one.

An important issue that Jack Zipes mentions is that when somebody makes a fairy-tale film, it is always a dual process of expropriation as well as appropriation through which the hypotext (which in the case of a fairy tale is hard to pin down which one that is) becomes translated, interpreted, recreated, and renewed from a new perspective (2011: 11). This is what happens in the 2021 version in quite daring ways because the expropriation and appropriation balance is threatened by humor. Additionally, Zipes warns that this process is not innocent as the filmmaker owes “a certain ethical responsibility to the source, the hypotext and the audience” and the filmmaker also translates himself/herself into this new interpretation of the “original” text (2011: 12). Although I do not think that writer-director Kay Cannon did not apply an ethical approach to making this film and the humorous interpretation is a brilliant idea, it still seems that audiences' expectations were still violated thus resulting

in overwhelming rejection. Additionally, Zipes also claims that an adaptation is good if it results in “an awakening” (2011: 12), and this film entirely meets this requirement with its many statements that could be called feminist about the powerlessness of women or how they are not taken seriously or are silenced and not listened to, etc. while all this is served with humor to make it more acceptable. Maybe, all together it proved to be too much to process, and maybe, people did not take these messages about female empowerment and equality seriously exactly because of the humor, or exactly it was the power (granted through humor) that was given to women that bothered people. Exactly because as Zipes argues, the Disney fairy-tale films that we are so accustomed to and greatly influenced by, were all created to lull us into a utopist “hallucinatory” world where everything is fine and where all kinds of “discomforting aspects of social reality” are discredited and all social conflict is eliminated (2011: 26). This is what the 2021 film goes against because it openly addresses various social ills or (in)delicate issues and draws attention to all kinds of othernesses even if in a comic way but this might be disconcerting to some people. Zipes also emphasizes that these are wry, subtle, deadpan humor and irony that can actually subvert the Hollywood culture industry and these can actually comment on culture, society and criticize everyday realities effectively (98–104). This is what the 2021 film version does precisely, and it might be shocking to some.

Suzy Woltmann (2020) edited a volume about the most recent Cinderella adaptations but it could not include our version because it came out a year earlier, however, the various papers in it really made an attempt at presenting the current reinterpretations, the focus of which was woke

culture. According to Woltmann, the Cinderella fairy tale is the story that is farthest from what we call woke (1). This implies that if we want to make a Cinderella story that is tailored to our current culture, real big changes have to be made to the characters and the story. This, our film in question did, still, it was not received with an ovation. Woltmann also states — what all scholars usually mention — that it is “[t]he most published, researched, and highly-rated fairy tale worldwide” as well as that it has the greatest popularity among all tales and it is the best-known and best-loved one (1). This might indicate that this story could really be the best candidate to talk to us in an updated version during our times, so it is puzzling why it failed so miserably in cinemas. Woltmann also explains that the most recent “woke” Cinderella adaptations “point[s] out systemic forms of oppression and subjugation” (6). *Cinderella* (2021) joins these works by a comic take on the story, in which the source of humor are women, who comment on the various injustices of society either on the character or the narrative level but usually with irony, e.g. that Cinderella points it out to the king that the poor are in a disadvantaged position by always being in the background, and at the same moment, she also makes a self-deprecating remark that her joke was not taken well. What is more, it is also applicable to the 2021 version what is generally said about these “woke” Cinderella remakes that “the adaptation reframes the tale to point out gender and sexual identity-based oppression and allow for feminist viewpoints; creates space for divergent and diverse forms of representation; reproduces the tale in a manner that creates new avenues for analysis” (ibid.) because there is comment and new approaches to visibility about gender and sexuality-based opinions that are diffe-

rent from the systematically promoted ones, there is evidently feminist comment throughout about the disadvantages of womanhood while many female characters become empowered, and evidently the parody as well as the irony all create new discursive ways as well as modes of understanding. According to Woltmann, these recent woke remakes “indicate[s] societal awareness of traditionally oppressive practices and the ways in which contemporary literature tries to subvert or otherwise destabilize them” (ibid.) and “[c]ontemporary revisionism also rewrites the traditional fairy tale in a postmodern way” (233) while providing “perspective plurality” (234). All this is achieved with the help of humor in the 2021 film by also including all kinds of people reflecting the diversity of American culture. Woltmann also mentions “metafictional parody” (237) as a major strategy in demythologizing storytelling nowadays but the 2021 film does not employ that as it does not call attention to its own metafictional existence and thus questioning the past versions while calling attention to its own fictionality. Maybe, this is the problem that the film does not invite us as viewers into its realm with self-reflective irony but it just presents us a parody of the story and an ironic approach, which might be alienating to some but it is definitely demythologizing.

Mara Tatar (2010) ironically writes that “Cinderella haunts the cinematic imagination in what appears astonishing repetition compulsion in films” (58), and she is right considering the innumerable remakes of this fairy tale not only in oral and printed versions but also on screen within the realm of transmedia storytelling, and as Bacchilega also suggests as “a web of intertextual relations” (19). Tatar emphasizes why fairy tales still matter and why there are more and more multi-

medial retellings of these tales: “[t]he transformative power of fairy tales can be approached from a variety of angles, and I want to propose first analyzing how the stories themselves function as shape-shifters, morphing into new versions of themselves as they are retold and as they migrate into other media” (56) and through this transformation they also have “transformative effects” (59). All this is relevant in the case of the 2021 version of Cinderella. Zipes (2011) highlights that over 130 Cinderella films have been made during the twentieth and the early twenty-first centuries, so covering the whole Cinderella cinematic discourse is almost an impossible endeavor (174). He also quite sarcastically remarks that the most recent “modern remakes” have a “faux feminist touch” (ibid.), which is generally true, however, I would venture to say that the 2021 version (that he did not mention as his book was published a decade earlier) really makes an attempt to be feminist as the future successor to the throne (and who eventually is really crowned) is a second-born female (and she is really capable as a leader and have plans to improve the country in effective ways e.g. by improving the living conditions of the poor or ending wars and concentrating more on building the economy within the country). The queen also has agency and expresses her opinion and vents her criticism. Cinderella’s primary aim is not to get married but to start a dressmaking business, and eventually she does not get married while succeeding at becoming the dressmaker of another queen and being recognized for her talent. Thus, she primarily focuses on her career even if accidentally she finds love on the way likewise. Additionally, this love happens to be the prince who was supposed to become the king, but who steps down and into the background to support the wo-

men both in his original and new families, etc. And most importantly, the humor of the female characters and the whole narration that was written by a woman are the ones that make the film the most feminist one, which ironically probably alienated viewers the most because it was so unusual.

Cristina Bacchilega (2013) also took under scrutiny fairy-tale film adaptations in the twenty-first century with an aim to see what changes the new millennium brought about. She highlighted the great impact of these fairy-tale films on the identity formation as well as modification of the viewers declaring that “North American feminists were arguing vehemently in the public sphere about the value of fairy tales in the shaping of gendered attitudes about self, romance, marriage, family, and social power” (7). This is absolutely applicable to the 2021 *Cinderella* film because one of the major goals of the film was the amelioration of women’s lives through a feminist rhetoric and with many instances of feminist humor several problems concerning the above mentioned issues were brought to the forefront and induced all of us to think them over and to find solutions to them – the film also offers such solutions often with the help of humor. For example, many jokes are about the romantic relationship and marriage of the king and the queen and how they are fighting to keep a balance and equality, and the queen is the one who usually makes the jokes about all this. Bacchilega also mentions that “some educators and scholars blamed classic and Disney fairy tales for reinforcing female passivity” (ibid.). I agree with them as this is often the case that the most well-known versions exactly take away women’s agency and train girls into submission and to have a sole aim in their lives: marriage. This is again questioned by this

film and offers alternatives to it. Although Bacchilega does not name the critics (even if there are numerous examples) but I would like to mention Sue Short (2015: 21) or Marina Warner as examples, since in *From the Beast to the Blonde* she analyses many stories also providing criticism especially about the treatment of women in these stories. Warner claims, for instance, that she focuses on such issues as “the painful rivalry and hatred between women in tales like ‘Cinderella’” in order to understand why this often occurs in the tales or the fear of forced marriages to monstrous males etc. (xxiv) or she adds that “[f]airy tales like Cinderella bear witness against women” (210). Warner also declares that there is “misogyny” in such classic tales such as Cinderella from ancient times (227). Yet Warner also adds that “fairy tale offers a case where the very contempt for women opened an opportunity for them to exercise their wit and communicate their ideas” (xxiii), which is applicable to our 2021 version where this happens exactly in a new retelling of the fairy tale. According to Bacchilega, there are evident changes taking place and feminist reinterpretations and perspectives are more and more included in the twenty-first century but she is still skeptical claiming that some of them are “faux” feminist but there are really feminist interpretations likewise: “in twenty-first-century North America, the popularization of feminist critiques and ideals is making a difference in people’s investment in and relation to the fairy-tale genre” (12). The 2021 *Cinderella* clearly belongs to this trend and is also witness to Bacchilega’s next claim especially considering women’s humor: “new creative and critical consciousness is also evident in new media texts adapting the fairy tale” (13). Bacchilega concludes that “[w]hile the main struggle in the early twenty-first century no

longer seems to be between psychological and sociological approaches, the debates continue, from my perspective, to have everything to do with how we conceptualize the genre's history in relation to a politics of inequality" (196) — and this also applies to the 2021 version still because it is also struggling with inequalities on various levels. Just as well, "the politics of othering and domination is constitutive of modernity sets in motion an epistemological relocation of thinking, of knowledge, of stories in action" (200) could also be stated about the 2021 Cinderella with its targeting of many delicate and pressing issues even in our current society e.g. the treatment of people from lower social classes or the financial situation of women that is still typically worse than that of men, etc.

Sue Short (2015) claims, based on Greenhill and Matrix, that a tale like Cinderella (due to its popularity and being well-known) is much more likely to be remade than any other tale (9) and she takes under scrutiny several Cinderella-themed films where the "humour undercuts romanticism," where the heroines "pierce the restrictive conventions" while pursuing studies and a career "in line with a more egalitarian age" (9), additionally, these films are typically comedies that "give 'Cinderella' a modern makeover" (14). This might imply that the 2021 Cinderella film just adjusts its agenda, rhetoric and performative tactics to the recent trends due to its humor use, due to the heroine's egalitarian efforts to pursue a career and choosing herself and her dreams over marriage while several female characters have feminist leanings, joke around and they pierce the restrictive conventions of the supposed age. Then, why did it not succeed just as well as the others? According to Short, to place the Cinderella story in a humorous context in the modern variations

quite often happens and it tells a lot about our view of romance today (26) and that these films reflect "contemporary gender politics" (27). Although I would add that she analyses many films where the Cinderella theme is quite liberally treated or rather from a distance and maybe not all of them are specifically Cinderella versions. However, despite all kinds of updates in these films to tailor them to the current changes in society Short also adds that "a feminist Cinderella [...] may sound like an implicit contradiction, [...], yet what is commonly held to be the oldest tale in existence is enduringly popular not only in the appeal of its rags-to-riches plot but the way its heroine overturns expectations" (48). Maybe, the 2021 Cinderella managed to be "too feminist," "too humorous," "too Horatio Alger Myth-realizing," while she and the other female characters managed to overturn "too many expectations." Short eventually concludes that what these recent fairy tale films achieve is "defamiliarization" and the postmodern fairy tales usually do that, for example by mocking the tradition (140). This is what the 2021 film also does. So, since this film is apparently in line with all the recent trends concerning how to remake fairy tales, then, its less than welcome reception is hard to understand. However, the question at hand is still probably humor use because irony is often misunderstood, and comedies also have many variants while humor styles and strategies also differ from film to film. This film's humor use might be too radical for the tastes of general audiences.

Finally, I would like to discuss the functions of humor as well as the questions of women's humor briefly to see why *Cinderella* (2021) might appear radical or unfavorable for some viewers. First, as it has been mentioned, these recent postmodern reinterpretations defamiliarize the viewers with

the “traditional” story. One of the major functions of humor is exactly this, so the humor of this film, being ironic throughout on the character as well as the narrative level while also creating a parody musical of the story, served exactly this de as well as re-familiarization process because humor distantiates us from something we already know through defamiliarization, then refamiliarizes us with it in a changed form to make it more acceptable. Simon Critchley (2004) argues that a “true joke [...] lets us see the familiar defamiliarized, the ordinary made extraordinary and the real rendered surreal” (10) and vice versa. Hence the point is to make us see things anew, which allows us to reinterpret issues as we see them turned upside down and the change of perspective allows us to think further. For Critchley, humor is “a form of critical social anthropology,” which defamiliarizes, demythologizes and inverts common sense (65). In this film, a very radical cultural anthropological work takes place through the use of humor where various perspectives rewrite the traditional modes of storytelling with a special focus on women’s point of view. Thus, humor, through defamiliarization as well as refamiliarization, creates a *new sensus communis* out of the old *sensus communis* through *dissensus communis*. The problem of the film might be that the new *sensus communis* got stuck at the level of the *dissensus communis* and did not manage to entirely rewrite the old *sensus communis* because the humorous situation has to be acknowledged by all parties involved and if not everybody is willing “to play the game of humor” and follow the rules of the game, then the humorous situation does not work, as Critchley also explains (4). According to Critchley, e.g. jokes (“tiny explosions of humor”) are *sensus comunis* because they work with implicit meanings in a culture, and while returning us the familiar they also signal transformation and

how things could be improved; thus they turn into *dissensus communis* since they offer a new kind of *sensus communis* that is diverts from the dominant common sense (90). That is why humor use needs a *sensus communis*, what we know and share, to create a new kind of *sensus communis* out of it because the point is to change what is problematic in the existing common sense. Most importantly, both Morreall and Critchley opine that comedies and humor use always find a way out of the problems and offer solutions (Morreall 2009: 131; Critchley 2004: 16). Critchley also points out that “[h]umor defeats our expectations by producing a novel actuality” and the surprise rises out of not meeting the expectations and supposedly this makes us laugh (1). This 2021 film version is full of novel actualities concerning social awareness, maybe so many that not even the humor could soften their impact. It is because as Steve Neale and Frank Krutnik (2001) highlight, comedies have a special “ability” to function as a “site for the *allowable* disruption of both cultural and fictional rules”, since while allowing the transgressions to happen it also cushions the impact of the disruption with its own specific mechanisms (149). John Morreall (2009) argues that humor is able to show issues in multiple and/or various perspectives at the same time, this way enabling us to see things from other perspectives likewise (79). During the humorous situation, we are supposedly switching back and forth between perspectives (Morreall 2009: 42), and this raises us out of our automatic perspective and helps us to understand the other ones likewise (Morreall 2009: 67). By seeing and possibly accepting the new perspectives we also get disengagement, and as a result, a cognitive shift occurs, which is the main point of humor (Morreall 2009: 127). As the reception of the film was not that positive, this might imply that the cog-



nitive shift did not occur in most viewers' minds either because they missed the irony or there were too many switches to handle or the evident empowerment of women through humor was too challenging.

Audrey Bilger (2002) researched the origins of how women's humor use was treated in Anglo-Saxon cultures and stated that "women and comedy were both seen as potentially disruptive to the social order" (15), so allowing women to create humor and comedy or having women's comic perspectives appeared to be too threatening. Bilger continued that "conduct-book writers" made definitive efforts to "suppress women's laughter and humor" because they could lead to social upheaval; and women's humor and laughter were presented in their books as a "threat to the social order" as well as "as a menace to society's very foundations" (Bilger 2002: 16). It was also claimed that "the critical spirit of comedy" is not suitable for proper women because humor/comedy creates disruption, insubordination as well as noncompliance (Bilger 2002: 21). James Fordyce, for instance, was rather vocal about that a woman is not marriageable if she is witty because men do not like criticism and it is impossible to feel "safe" next to such a woman (Bilger 2002: 22). All this is presented in the film, especially from the point of view those who tried to guard the bastions of society such as the king, but the prince immediately liked Cinderella when they first met exactly because she publicly expressed said noncompliance and openly joked about the rules questioning their legitimacy; and since the prince wanted to go against everything the father/king said, he supported Cinderella's joking throughout and laughed every time.

Delia Chiaro and Raffaella Baccolini (2014), while dealing with the current scene of women's humor, are still of the opinion that a humorous

woman is seen as being "against the status quo of female behavior" while challenging "an unwritten law of female demeanor" (8). However, Cinderella was obviously not bothered by that in this film version because she did not want to get married, and being a lower-class woman who was not seen as a lady, she was very bold with her humorous statements. Sabrina Fuchs Abrams (2017) also argues (together with many humor scholars) that humor is traditionally associated with aggression, intellect, and sexuality and that is why it is mostly "inaccessible to women" (2). Fuchs Abrams also points out that female empowerment is connected to humor while female freedoms are always seen as "a threat to the existing patriarchal power structure" (2). And this is exactly what happens in the film: through the various humorous actions and utterances of the female characters and the narration of the female script writer, the patriarchal system and all its rules are questioned and a new order is instated. Joanne Gilbert (2013) also views humor as "a powerful rhetorical tool; it arms the speakers and disarms the listeners, amusing audiences even as it advances agendas" (186). Hence, the humor gives the humor producer power, and in this film women mostly wield this power through their humorous comments and the overall ironic tone of the film, advancing their own agendas. Nancy Walker (1988) also argues that a female humorist is potentially dangerous and is looked upon as an anomaly exactly because she "confronts and subverts" the power structure that keeps women as well as other minorities oppressed and powerless (9). This also happens in the 2021 film version of *Cinderella*. Some instances of these humorous utterances are when Cinderella climbs up to the previous king's statue and tries to defend herself with witty remarks when the current king questions her about it. Another such comic remark

is when Cinderella is rushing to meet her prospective employer and clearly left the prince and his marriage offer behind, but they meet up and he is very intent on explaining why he is there and she just claims ironically with a desperate expression that this will probably be a lengthy conversation — showing that she is not interested in the emotional turmoil of the male character and his explanation why he still wants her, despite the fact that she loves him in return. Another example is when the queen ironically remarks that maybe it is only her imagination but the king's throne seemingly grew taller than it had been the day before, and she is visibly not happy with it. When the king starts to serenade the queen towards the end, she sarcastically comments on his lack of musical talents but also acknowledges this proof of love and the king's willingness to make a fool of himself for her love. They also make fun of the royal waving and how Cinderella does not want to be integrated into the royal family based on traditional concepts of positions. Towards the beginning, there is a marriage offer made to the prince by a woman of royal standing where it is also ridiculed how these rituals usually happen and it is also suggested that the prince behaves like a child and while she would run everything he could continue his childish endeavors, etc. So, usually the women are the ones who make the ironic or even sarcastic remarks and mostly the men laugh at their jokes.

All in all, the reason why *Cinderella* (2021) was not so welcome by the audiences might well lie in its humorous capacity to turn upside down the rules and expectations about how a Cinderella story can be told, what she can look like and how she can behave as well as what points of views are presented and which ones are favored. This Cinderella broke many boundaries but most impor-

tantly, she did not let herself be victimized, she spoke up for herself, she stood up for herself and her witty tongue was not constrained; this was not a silently suffering innocent girl waiting for the prince to save her. What is more, she refused the prince's marriage offer and pursued her career single-mindedly and focused on her dreams, which were not about men. Additionally, the other female characters were also given more agency while having a chance to present their own point of views, and many of them were also very witty and ironic. So, women's humor, and not just some romantic comedy with benign humor use, apparently still has the capacity to cause disruption.

#### REFERENCE LIST

- Bacchilega, Cristina. *Fairy Tales Transformed? Twenty-First Century Adaptations and the Politics of Wonder*. Detroit: Wayne State University Press, 2013.
- Cannon, Kay (dir.). *Cinderella*. Written by Kay Cannon. Columbia Pictures, 2021.
- Chiaro, Delia and Raffaella Baccolini. Introduction. Delia Chiaro and Raffaella Baccolini (eds.). *Gender and Humor. Interdisciplinary and International Perspectives*. New York and London: Routledge, 2014, 1–9.
- Cinderella on Rotten Tomatoes, <[https://www.rottentomatoes.com/m/cinderella\\_2021](https://www.rottentomatoes.com/m/cinderella_2021)> 15. 8. 2024.
- Critchley, Simon. *On Humour*. London and New York: Routledge, 2004.
- Fuchs Abrams, Sabrina. No Joke: Transgressive Humor of American Women Writers. Sabrina Fuchs Abrams (ed.), *Transgressive Humor of American Women Writers*. London and New York: Palgrave Macmillan, 2017, 3–12.
- Geronimi, Clyde (dir.). *Cinderella*. Written by Bill Peet et al. Walt Disney Animation Studios, 1950.
- Krefting, Rebecca. *All Joking Aside. American Humor and Its Discontents*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.

- Neale, Steve and Frank Krutnik. *Popular Film and Television Comedy*. New York and London: Routledge, 2001.
- Marshall, Rob (dir.). *Into the Woods*. Written by James Lapine and Stephen Sondheim. BBL Motion Picture Studios, 2014.
- Moen, Kristian. *Film and Fairy Tales. The Birth of Modern Fantasy*. London and New York: I. B. Tauris, 2013.
- Morreall, John. *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor*. Malden: Wiley-Blackwell, 2009.
- Ohmer, Susan. 'That Rags to Riches Stuff': Disney's Cinderella and the Cultural Space of Animation. *Film History* 5, 2, Animation (June, 1993): 231–249.
- Seifert, Lewis C. *Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France, 1690-1715. Nostalgic Utopias*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Short, Sue. *Fairy Tale and Film. Old Tales with a New Spin*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- Tatar, Maria (ed.). *The Classic Fairy Tales: Texts, Criticism*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1999.
- Tatar, Maria. Why Fairy Tales Matter: The Performative and the Transformative. *Western Folklore* 69, 1 (Winter 2010): 55–64.
- Walker, Nancy A. *"A Very Serious Thing": Women's Humor and American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Warner, Marina. *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and their Tellers*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1994.
- Woltmann, Suzy (ed.). *Woke Cinderella. Twenty-First-Century Adaptations*. New York: Lexington Books, 2020.
- Zipes, Jack. *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-Tale Films*. New York and London: Routledge, 2011.

Zsófia ANNA TÓTH

CINDERELLA REVISITED  
An Examination of the Postmodern Comic Approach  
in *Cinderella* (2021)

## Abstract

The paper investigates how Cinderella's classic fairy tale was transformed into a postmodern comic rendering in the 2021 film version. It is discussed how the comic reinterpretation of this classic fairy tale fundamentally changed the protagonist's characteristics as well as the entire arch of the narrative. Due to this comic approach Cinderella was transformed into an independent woman who stood up for herself and liberated herself while refusing to be victimized and did not allow anybody to make decisions for her. It is argued that it is quite likely that the unfavorable reception of the film is greatly due to this comic take as viewers are typically accustomed to the traditional concept that Cinderella is a victim and that we are supposed to feel sorry for her. This film is a radical departure from the customary approach to the Cinderella story primarily through humor use. It is a remarkable film because through humor not only Cinderella but the other female characters are also given agency and power, yet, probably this is what caused a shocking effect for audiences. Nevertheless, it is a paramount achievement within the Cinderella oeuvre since it dared to look at Cinderella as somebody fundamentally different and showed that it is high time to acknowledge women's humor production.

Keywords: *Cinderella* (2021), folk tale, fairy tale, film adaptation, humor, comic, postmodern

# НОВА ИСТРАЖИВАЊА

Јелена Љ. СПАСИЋ\*

Универзитет у Крагујевцу

Факултет педагошких наука, Јагодина

Катедра за филолошке науке

Јагодина, Република Србија

Оригинални научни рад

UDC 821.163.41-93-31.09 Mitić S.:81'33

<https://doi.org/10.46793/Childhood24.4.84.S>

Примљен: 10. 7. 2024.

Прихваћен: 12. 8. 2024.

## РАЗИГРАНИ ЈЕЗИК РОМАНА КАПУТ ОД МАХОВИНЕ<sup>1</sup>

**САЖЕТАК:** Предмет проучавања у раду јесте језик романа *Капут од маховине* аутора Стефана Митића Тићмија. Применом критеријума интегралне стилистике анализирају се уметнички ефекти фонетских игара речима и графостилемских онеобичења у *Капуту од маховине*, који се може сврстати у лирску прозу, али поседује и одлике бајке и романа о одрастању. Митићев роман води читаоца до дубљег интроспективног увида, истовремено захтевајући рашчитавање језичке структуре, у коју су, уз различите врсте онеобичења, уткане и фоностилеме и графостилеме, чиме се уједно отежава рецепција и изискује веће ангажовање читаоца.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Стефан Митић Тићми, књижевност за младе, лингвостилистика, интегрална стилистика, фоностилема, игра речима

### Увод

У раду се применом критеријума интегралне стилистике анализира језик романа *Капут од маховине* (2020) Стефана Митића Тићмија. Циљ рада је да се осветле уметнички ефекти које аутор постиже употребом фоностилема и графостилема.

Стефан Митић Тићми (1992) вишеструко је награђивани аутор који пише за децу и одрасле. Добитник је „Змајевог песничког штапа“ за 2023, плакете „Дечја књига године“ на Међународном фестивалу „Трг од књиге“ у Херцег Новом за роман *Ја сам Акико* (2018), Награде *Полићикиној Забавника* за најбољу дечју књигу намењену младима у 2018. години. У пишевом родном Лесковцу и неким другим градовима у Србији, роман *Ја сам Акико* постаје

\* jelenaspasic2410@gmail.com;

<https://orcid.org/0000-0003-2811-5865>

<sup>1</sup> Реализацију овог истраживања финансирало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор бр. 451-03-65/2024-03/ 200140).

изборна лектира у основним и средњим школама.<sup>2</sup> Идеја за *Кајуић од маховине* родила се током писања романа *Ја сам Акико*, чији је својеврсни продужетак, а, према речима самог писца, првобитно је био замишљен као сликовница.<sup>3</sup> Оба романа уврштена су међу двеста најбољих дечјих књига на свету, по избору часописа *White Ravens*, који издаје Минхенска библиотека.

Главни лик романа *Кајуић од маховине* је дечак Најдан, сањар и усамљеник, коме из леђа израста дрво, као метафора терета, неког бремена с којим свако од нас одраста, али превасходно је реч о терету уметничког дара. На путу одрастања, сликовито приказаном кроз гранање дрвета, уметност доноси разрешење. Усамљеност, отуђење, издвојеност оних који су другачији – вишеструко су наглашени у лирским пасажима, али и у дијалозима, на пример када Најдан свом пријатељу Гмитру, када га овај после много времена посети у напуштеном замку, каже: „Ја сам напуштенији од овог замка, само да знаш” (93)<sup>4</sup>.

*Кајуић од маховине* особена је форма романа о одрастању, развојна психологија у првом лицу јединице (Antić 2020: 147). Док класичан роман о одрастању приказује животни пут јунака као кретање и савладавање низа препрека, Митићева лирска проза прати статичног јунака који живи на планини, далеко од обичних људи, а његов лични раст и уметнички развој метафорично се приказују као раст и гранање дрвета.

Пишући роман за младе, који са уживањем читају и одрасли чијем сензибилитету одговарају лирска проза и магијски реализам, Митић се сврстава у ред великих писаца као што су Радовић, Андрић, Ршумовић (Isto: 152).

## Методологија истраживања

У роману *Кајуић од маховине* применом критеријума интегралне стилистике анализирани су стилске фигуре. Интегрална стилистика уједињује лингвостилистику, која се бави стилематичношћу, са књижевном стилистиком, која се бави стилогеношћу, односно књижевним ефектом онеобичених језичких јединица, почевши од фонеме као најмање језичке јединице, до текста, као највише (Ковачевић 2021: 314). У фокусу нашег истраживања су одступања од уобичајеног коришћења фонема и графема, као графичких репрезентација фонема, као и њихов уметнички ефекат у *Кајуићу од маховине*.

## Преглед досадашњих истраживања

Колико нам је познато, о роману *Кајуић од маховине* до сада су објављени књижевни прикази, али није анализиран из угла лингвостилистике или интегралне стилистике. Досадашња

<sup>2</sup> Stefan Tićmi Mitić: „Ja sam Akiko”, najbolja knjiga za mlade *Politikinog Zabavnika* za 2018. godinu – kompletna ocena žirija. Medija centar 016, 20. januar 2019, <<https://medijacentar016.com/index.php/2019/01/20/intervju-stefan-ticmi-mitic-ja-sam-akiko-prva-nagrada-politikinog-zabanika-za-2018-godinu/>>; Пример за узор: Стефан Митић (ТићМи), лесковачки књижевник и његов чувени роман за децу *Ја сам Акико*. *Медија центар 016*, 26. септембар 2021, <<https://medijacentar016.com/primer-za-uzor-stefan-mitic-ticmi-leskovacki-knjizevnik-i-njegov-cuveni-roman-za-decu-ja-sam-akiko/>> 20. 3. 2024.

<sup>3</sup> Идеја је настала у пишевом разговору са Добросавом Бобом Живковићем, аутором илустрације за насловну страну књиге *Ја сам Акико*. Девојчица на леђима носи дрво, као симбол тешког бремена свакидашњице за неког ко је другачији од своје средине (Стефан Митић Тићми за *Љешиње ириче* Радио Котора: *Кајуић од маховине* прешао занимљив пут од сликовнице до романа, *Радио Кошор*, 15. јул 2021).

<sup>4</sup> Цитати из *Кајуића од маховине* (Лагуна, 2020) означени су бројем стране у заградама.

истраживања о делима С. Тићмија бавила су се његовим романом *Ја сам Акико* (Илишевић 2018; Настасић 2021).

О жанровској хибридности *Кајуша од маховине* Милица Стојиљковић пише:

Најновија књига младог а већ озвезданог приповедача Стефана Тићмија не може се омеђити одређеним жанром. Конкретизација изостаје због необичности нараторолошке матрице, структуре поглавља, инкорпорираних стиховних сегмената, авангардистичких колажних поступака. Ово је алегорични роман, роман за децу, фантастични роман, роман-бајка, дидактични роман, социјални роман, књига за одрасле и о одраслима (2021: 137).

*Кајуш од маховине* перципиран је као модерна бајка за младе, али и као фантастична прича, у којој главни јунак, симбол свих одбачених, различитих, неуклопљених, након фазе сепарације пролази етапу симбиозе са природом (Sretović 2021: 69). Израстање дрвета из Најданових леђа представља књижевно преобликовање Јунгове идеје о космичком дрвету, које симболизује човеков развој и самоспознају (Алексић 2020: 305).

### Језичко-стилски поступци

У анализираном роману *Кајуш од маховине* онеобичења налазимо на свим језичким нивоима. Она фоностилемска и графостилемска издвајају се својом бројношћу, те су стога предмет анализе овог рада, али роман одликују и лексикостилеме и семантостилеме, као што су сливенице и модификација фразеологизама, док се од синтаксостилема својом бројношћу издвајају реченичне парцелације.

Кључ за разумевање алегорије Тићми даје на самом почетку, пре него што започне приповедање, између наслова и садржаја: „У почетку беше коштица, / а потом ја, вероватно”.

Модификујући библијски стих из *Јеванђеља по Јовану* аутор нам сигнализира да у алегоричном роману *кошћница* представља *Реч*, комуникацију између Бога и људи, а да је главни јунак тај који из коштице ниче, расте и грана се кроз своју уметност.

### Фоностилемска онеобичења

Честа и при преношењу туђег говора, фоностилематска онеобичења одлика су разговорног језика (Ковачевић 1998: 12).

Од гласовних стилских фигура, у *Кајушу од маховине* својом бројношћу издвајају се онома топеје којима се опонашају звукови из природе, што језик романа чини блиским језичко-стилским поступцима карактеристичним за књижевно стваралаштво за децу Душана Радовића (Ковачевић 2022: 77).

Озвучавање природних појава или животиња наглашава значај предмета гласовног опонашања у животу главног јунака, јер се на путу личног развоја Најдан постепено стапа са природом.

Док, изолован од света, „животињицама својим милим” рецитује песму посвећену Изинги, девојчици „трилећасте душе”, „душе умочене у три врсте млека”, и „лица попут акварела” (66), животиње изражавају своје одушевљење песмом, производећи многоструке звукове. Верица производи звук *кри*, који се понавља четрдесет пута, творећи полиалитерацију понављањем кластера са слоготворним *p*. Мултиплицираном интерјекцијом ствара се акустичка представа аплауза и појачава изражајност:

Животињама мојим се баш допада песма.

Веверици понајвише.

Крц. Крц. Крц. Крц. Крц. Крц. Крц. Крц. Крц. Крц.  
Крц. Крц. Крц. Крц. Крц. Крц. Крц. Крц. Крц. Крц.  
Крц. Крц. Крц. Крц. Крц. Крц. Крц. Крц. Крц. Крц.  
Крц. Крц. Крц. Крц. Крц. Крц. Крц. Крц. Крц. Крц.  
Кò аплауз (66).

Када говори о животињама које су дечака спасиле од људи, аутор прибегава редуплицираној интерјекцији како би биалитерацијом потцртао чињеницу да су Најдана штитиле све животиње, од курјака до најсићушније бубице:

Оне су мој бедем. Оне су ме спасиле, окружиле, миле моје, заједно са лептирима, пчелама, мушицама, бумбарима и бубамарама.

Бззз. Бззз (67).

Изнова и изнова, Најдан у самоћи слуша симфонију звукова из природе, на које више обраћа пажњу, јер нема саговорника кога би слушао и коме би причао о одрастању без родитеља: „Опет тај Пустути поток који пенуша. / Опет тај жир. / Крц. Крц” (75).

Имитација је особен фоностилистички поступак остварен подражавањем говорног поремећаја у говору лика, што доприноси његовој карактеризацији (Потић 2008: 117). У анализираним роману имитација се јавља када Најдан у самоћи, дружећи се једино са својим животињама, замишља како му се курјаци обраћају: „Све као да им мало фали да проговоре, баш мало. Таааа-таааа. Наааа-јдааан” (46); „Умало не проговоре, реч по реч, слог по слог, таааа – таааа, Наааај – даааан, верујте” (46).

Опонашање разговорне интонације, гласовна сегментација речи, фоностилемско је онеобичење којим се наглашава категоричност тврдње у приповедању баке Варваре (истакну-

том италиком), која је живела две куће даље од Најдана и његове баке: „Пре само неколико месеци заклела бих се да никада, *н-и-к-а-г-а* тамо не бих крочила. *Н-и-к-а-г-а*” (125).

Проток времена у роману често се исказује узвицима с редупликацијом слогова (*охо-хо* и *ихахај*), што је одлика разговорног језика, а уједно доприноси и карактеризацији лика. За Најдана, изгнанника из друштва, временске одреднице немају никакав значај. Он не зна који је месец, дан или сат, примећује једино да је од неког догађаја прошло доста времена, исказујући своја осећања поводом своје дуге изопштености помоћу језичке сонорности:

Нањушиле су још од *охо-хо* (42); Прошло је *охо-хо* (87); Прошло је *ихахај* времена (117); *Охо-хо* након тога се зачу звиждукање, само знатно гласније (89); Нисам се купао има већ *охо-хо* (91); Него, реци ми, вратићеш се? За колико? За *охо-хо* векова као последњи пут? (92).

Јавља се и каламбур који се заснива и на парегменону (*цвећара-цвећаро*), звуковној игри речима која се темељи на поигравању основним и метафоричним значењем глагола *цвећарити*: „посао у цвећари је напросто цветао” (64).

Каламбур, као игра речима која се темељи на сличности звука и различитости значења (Ковачевић 2000: 222), може настати различитим плус- или минус-поступцима. Тићми користи каламбуре настале минус-поступком, и то елиминацијом почетне фонеме, поигравајући се речима *храси* и *раси* (47), као и изостављањем почетка речи, што је додатно истакнуто графостилемским поступком прецртавања у примеру *преживели* (63). Успеле игре речима наводе читаоца на размишљање и помажу му да открије да у алегоричном роману *храси* који израста из Најданових леђа значи лични

*раси* те да не смеемо бити само они који су своје трауме *преживели*, већ они који су *живели*.

### Графостилемска онеобичења

Нонсенсна стилистика<sup>5</sup> која карактерише литературу намењену деци и младима подразумева између осталог и *раговићевску* употребу графема, необичну употребу верзала, величине слова и украсних слова (Спасић 2022: 55).

За афективно наглашавање Тићми у *Кайушу од маховине* користи и читав низ *фиџура* *џисма*. У роману доминирају графостилеме које се односе на графем. Употребом италика сигнализирана је *Er*-форма, док је *Ich*-форма дата обичним фонтом. Другачијим фонтом штампани су и стихови које је Најдан испевао Изинги, а уткани су у наративно ткиво романа. Посебним фонтом истакнута су и Најданова писма упућена преминулој, вољеној баки Анети, која га је одгајила (101–106).

Када старац Виктор угаси светло у поткровљу, јер Најдану жели да покаже свемир који је сам створио, текст је штампан белим словима на црној позадини (19), а када упали светло, на почетку следеће стране реч *блесак* је графостилистички истакнута другачијим фонтом, величином слова и одштампана је по средини, окружена цртицама које се радијално шире, да графички дочара *блесак* (20). На сивој позадини, посебним фонтом, штампани су и ученички састави о Најдану, са књижевног конкурса „Чудак из нашег краја” (52–58), како би се истакла чињеница да је Најдан, звани Тобо, постао не само медицински већ и друштвени феномен.

Крупнијим словима и посебним фонтом графостилемски је истакнута и игра судбине о којој Најдан приповеда, која је налик на дечју

игру, што је додатно истакнуто понављањем реченица: „Ербедечке-ербеду! Кога ћете?” (43). Сивим словима и посебним фонтом истакнута је и уметнута информација у загради, једно зачуђено: „Молим?!” (74), да би се додатно нагласила Најданова изненађеност.

Бакине речи: „Има нас празних”, које постају назив Најдановог пројекта, изложбе, односно експеримента који реализује са Гмитром и Изингом, кроз који се поново враћа заједници, такође су истакнуте другачијим, крупнијим фонтом и штампане центрирано, попут наслова (107).

Састављено писање речи такође је један од графостилемских поступака у роману *Кайуш од маховине* и њиме се дочарава Најданова логореичност у обраћању животињама, као и у бакином непрекидном вајкању „шта ће људи рећи”, када је Најдану на леђима почела да ниче избочина:

Не знам како да им захвалим па се осмехујем (тад никну моји маслачци) и причам им, причам: блаблаблаблаблаблаблабла (46); Понављала је час себи у браду, час мени, час окол. Блаблаблаблаблаблаблабла (62).

Стилско појачавање изостављањем белина међу речима у ученичком саставу, уз многоструко понављање множине, дочарава вербалну збрку у глави шеснаестогодишње девојчице

<sup>5</sup> Нонсенсна стилистика бави се стилским онеобичењима у нонсенсној поезији и прози, као што су фоностилистичка онеобичења, морфолошке игре речима, лексикостилеме и семантостилеме (народна етимологија, нонсенсна аналогичност, каламбур, тмезички каламбур, неологизми и опортунизми, нонсенсна метатеза, анаграми и сл.), синтаксичким онеобичењима (нпр. нонсенсна акумулација речи), као и графостилемска онеобичења (поигравање правописом, смером писања, величином слова и сл.). Више о поменутиим поступцима в. у Crnković 1980.





ИЗВОРИ

Пример за узор: Стефан Митић (ТићМи), лесковачки књижевник и његов чувени роман за децу *Ја сам Акико. Медија центар 016*, 26. септембар 2021, <<https://medijacentar016.com/primer-za-uzor-stefan-mitic-ticmi-leskovacki-knjizevnik-i-njegov-cuveni-roman-za-decu-ja-sam-akiko/>> 20. 3. 2024.

Стефан Митић Тићми за *Љетиње приче* Радио Котора: *Кајути од маховине* прешао занимљив пут од сликовнице до романа. *Радио Котор*, 15. јул 2021, <<https://radiokotor.info/clanak/kultura/stefan-miti%C4%86-ti%C4%86mi-za-ljetnje-pri%C4%86e-radio-katora-kaput-od-mahovine-pre%C5%A0ao-zanimljiv-put-od-slikovnice-do-romana/0>> 19. 3. 2024.

Antić, Zoran. Kaput od mahovine ili Najdan, Tićmi... ili reparativna moć umetnosti. U: Stefan Tićmi, *Kaput od mahovine*. Beograd: Laguna, 2020.

Mitić, Stefan [Stefan Tićmi]. *Kaput od mahovine*. Beograd: Laguna, 2020.

Stefan Tićmi Mitić: „Ja sam Akiko”, najbolja knjiga za mlade *Politikinog Zabavnika* za 2018. godinu – kompletna ocena žirija. *Medija centar 016*, 20. januar 2019, <<https://medijacentar016.com/index.php/2019/01/20/intervju-stefan-ticmi-mitic-ja-sam-akiko-prva-nagrada-politikinog-zabanika-za-2018-godinu/>> 20. 3. 2024.

ЛИТЕРАТУРА

Алексић, Милица. Једна нова прича о самоспознаји и уметности (Стефан Тићми, *Кајути од маховине*, Лагуна, Београд, 2020). *Градина: часопис за књижевност, уметност и културу*, 92–93 (2020): 305–306.

Илишевић, Милена. Необична прича/песма о препознавању. *Свеске: часопис за књижевност, уметност и културу*, 129 (2018): 81–84.

Ковачевић, Милош. *Стилске фигууре и књижевни текстови*. Београд: Требник, 1998.

Ковачевић, Милош. *Стилистика и драматика стилских фигура*. Крагујевац: Кантакузин, 2000.

Ковачевић, Милош. *Српски стилистичари*. Београд: Српска књижевна задруга, 2021.

Ковачевић, Милош. *Стилска играња у књижевности и огласања*. Београд: Јасен, 2022.

Настасић, Ленка. Ко је Акико? (Стефан Тићми: *Ја сам Акико*. Лагуна, Београд, 2021). *Годишњак Института за децу књижевност*, 1(1) (2021): 282–284.

Потић, Душица. Алонжман, имитација, синестезија, каламбур. Д. Радуновић Столић, М. Ђуричковић (ур.), *Култура јовора: хрестоматичја са практикумом*. Краљево – Алексинац: Висока школа за васпитање струковних студија – Libro company, 2008, 115–121.

Спасић, Јелена. Кенинг у књижевности за децу. В. Јовановић, Т. Росић (ур.), *Књижевност за децу и омладину – наука и настава*. Јагодина: Факултет педагошких наука, 2012, 139–159.

Спасић, Јелена. Језичке игре у *Полећарцу* Душана Радовића. *Детињство*, XLVIII, 4 (2022): 51–62.

Стојиљковић, Милица. Најданов преображај или ти верујеш ли у (о)звездане метаморфозе?. *Повеља – часопис за књижевност, уметност, културу, просветна и друштвена питања*, 3 (2021): 137–139.

Crnković, Milan. Nonsensna gramatika in stilistika Zvonimira Baloga. *Otrok in knjiga*, 10 (1980): 43–52.

Nikolić, Davor. Antonomazija u pripovijetkama Ive Andrića. *Hum*, 8 (2012): 168–186.

Sretović, Sonja. Moderna bajka ispod kaputa. *Krugovi detinjstva*, 1 (2021): 69–71.

Jelena LJ. SPASIĆ

THE PLAYFUL LANGUAGE  
OF THE NOVEL *THE MOSS COAT*  
(*KAPUT OD MAHOVINE*)

Summary

The subject of study is the language of the novel *The Moss Coat (Kaput od mahovine)*, written by Stefan Mitić Tićmi. Using the criteria of integral stylistics, the paper analyzes the artistic effects of phonetic word games and

graphostylic idiosyncrasies in the novel *The Moss Coat*, which can be classified as lyrical prose, but also has the characteristics of a fairy tale and a coming-of-age novel. Mitić's novel leads the reader to a deeper introspective insight, and at the same time requires the reading of the linguistic structure, in which phonostyles and graphostyles are woven together with various types of deviation, which at the same time complicates the reception and requires greater engagement of the reader.

The main character of the novel *The Moss Coat* is the boy Najdan, a dreamer and a loner, who has a tree growing out of his back. The tree is a metaphor for a burden, a burden that each of us grows up with, but above all it is the burden of an artistic gift. On the path of growing up, vividly depicted through the branches of a tree, art brings release.

The poetic story of maturation and isolation necessary for creation abounds in phonostylistic and graphostylistic figures. Playing with sounds is realized through onomatopoeias, multiplied interjections, imitation, vocal segmentation of words, sound games with words and puns realized by minus-procedure.

The emotional attitude of the main character and the change of the narrative form are expressed by the graphostylemic process. Stylogeny is also realized by writing words together, as well as by kenning and antonomasia, tropes that are created by graphological deviation, and are characteristic of the language of literature for children and young people.

Keywords: Stefan Mitić Tićmi, literature for youth, linguistic stylistics, integral stylistics, phonostyleme, graphostyleme, word play

## ИМЕНА И ТОПОНИМИ У ПРЕВОДУ СЛИКОВНИЦЕ ЈЕДНОРОГ НЕЋУРОГ

**САЖЕТАК:** Превођење књижевних дела за децу подразумева специфичне преводилачке изазове који од преводилаца често захтевају да у већој мери мењају текст него што би то био случај са књижевним делима за одрасле читаоце. Када су у питању сликовнице, поред других фактора који формирају коначан превод, и илустрације усмеравају или ограничавају број стратегија које преводиоцима стоје на располагању. За анализу превода у оквиру дечје књижевности, функционални стил показао се као погодан, јер јачи акценат ставља на потребе и интелектуалне способности реципијената, које у највећој мери усмеравају преводиоце у њиховом раду. Сливовница *Једнорог НЕЋУрог* Марка Увеа Клинга обилује креативним језичким творевинама, при чему су нарочито занимљива имена и топоними, због чега њихов превод на српски језик представља предмет анализе у овом раду. Највећи број примера преведен је адекватно из перспективе циљног читаоца.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** превођење дечје књижевности, теорија скопоса, превод сликовнице, немачко-српски, *Das NEINhorn*, Марк Уве Клинг

### 1. Превођење за најмлађе читаоце

Сваки преводилац у свом раду наилази на изазове и потешкоће, тзв. преводилачке про-

блеме, о ком год језичком пару или врсти текста да се ради. Тако и сваки књижевни превод подразумева савладавање специфичних препрека које варирају зависно од текста, те самим тим и превођење дела за најмлађе читаоце са собом доноси специфичне *проблеме*.

Преводиоци се служе бројним стратегијама како би текст оригинала учинили приступачним и занимљивим циљној публици. При томе се често суочавају и са ситуацијом да у мањој или већој мери морају да мењају текст у односу на оригинал како би реципијенту циљне културе био приближно привлачан, комичан, стран, близак и др. као и реципијенту оригиналног текста. Они који преводе дечју књижевност притом често уживају више слободе, и чак су приморани да преводе слободније него што то чине када је текст намењен одраслим читаоцима (Landers 2001: 108). То се може објаснити потребом да се текст прилагоди узрасту циљне публике, језичким, културним и другим компетенцијама, али и чињеницом да текстови намењени деци врло често обилују играма ре-

\* biljana.kovac@ff.uns.ac.rs;  
<https://orcid.org/0000-0003-2183-8841>

чима, оказионализмима, креативним кованицама, хумористичким описима или римом – елементима који ретко кад могу да се преведу употребом истог језичког материјала и уз преношење свих формалних и садржинских елемената оригинала. Поред тога, постоје бројни ванјезички аспекти, нпр. табуи, који су културно условљени, те политичка коректност која је, рецимо, у Сједињеним Америчким Државама фактор који значајно утиче на изборе преводилаца (Isto: 106), као и отвореност ка упознавању непознатог. Чини се да је, када су преводи дела дечје књижевности у питању, већа одговорност преводилаца да се бави реципијентом, његовим интересовањима и интелектуалним способностима, у односу на одговорност приликом превођења за одрасле.

Знатан број књига за децу које су лако доступне у књижарама, али и у супермаркетима, тржним центрима или дрогеријама, показује колико су нам питања и проблеми везани за детињство блиски и важни. Иако се данас можда подразумева да је детињство значајна животна фаза која утиче на бројне аспекте одраслог живота, дечја књижевност први процват доживљава релативно касно, тек у другој половини 19. века (Shavit 1986: 3). Упркос томе, она је врло брзо надокнадила пропуштено време, па тако, по узору на белетристику намењену одраслој читалачкој публици, данас постоје и класици који су и те како вредни и на високом естетском нивоу (Zobenica 2015: 128).

На појединачне одлуке преводилаца дечје књижевности великим делом утиче и њихов поглед на детињство и виђење деце (Oittinen 2000: 41), а, поред индивидуалних ставова, и важеће норме у оквиру књижевности циљне културе (Oittinen – Ketola – Garavini 2018: 6).

Избор шта ће се преводити зависи од потреба тржишта. Одлуку о томе свакако не доносе (само) преводиоци, већ пре свега издавачи, чији циљ је, у крајњој линији, да преведена литература нађе своје купце. Зато треба имати у виду да дечја књижевност заправо има двоструку публику – најпре децу, али и одрасле (Isto).

Додатни елеменат који краси бројне дечје књиге, а тако и *Једнорога НЕЋУрога*, јесу илустрације. Уколико су илустроване, а књиге за нижи узраст готово увек јесу, и тај аспект преводиоци морају да имају на уму. У случајевима када се преузимају илустрације оригинала, преводиоци морају обратити пажњу и на детаље који би евентуално могли да онемогуће поједине измене или ограниче избор преводилачких стратегија. Илустроване књиге повезују визуелне и вербалне елементе који су неодвојив део саме приче, а у визуелни идентитет целе књиге убрајају се и изглед слова, као и насловна страна и сви остали визуелни елементи (Oittinen 2008: 11). Уколико се ови фактори занемаре, превод може да буде збуњујућ или погрешан, на шта је у свом раду репрезентативним примерима указала Тијана Тропин – тако се, на пример, у српској верзији *Хајгу* појављује учитељ, док илустрација недвосмислено приказује протестантског свештеника (2014: 8).

Превођење дечје књижевности је процес у којем учествују многи актери – читаоци, писци, илустратори, издавачи и преводиоци (Simó 2008: 57). Сваки од ових учесника у већој или мањој мери утиче на процес превођења и обликује коначни резултат. Од преводилаца ове књижевности посебно се очекује висок ниво емпатије и начитаности како би донели исправне одлуке и пре свега препознали где су манипулације неопходне (Simurdić 2016: 164).

## 2. Функционални приступ

Функционални приступ настаје крајем седамдесетих година у Немачкој, а имена која се везују за његов развој јесу Катарина Рајс (Katharina Reiß) и Ханс Ј. Вермер (Hans J. Vermeer), који су објавили заједничку општу теорију превођења у оквиру које је Вермер представио и своју теорију скопоса, затим Јуста Холц-Ментери (Justa Holz-Mänttari) која се бави преводачким деловањем, и Кристијане Норд (Christiane Nord), која у функционални приступ уводи и појам лојалности. У оквиру овог приступа, фокус се ставља на функцију коју превод треба да испуни. Скопос (грч. *σκοπός* = сврха) транслата притом може, али не мора, да буде једнак скопосу оригинала. Оваквим приступом теорије превођења стављају акценат на реципијента и дају већи значај преводиоцима, истовремено се удаљавајући од лингвистичког приступа, у оквиру ког је централни појам еквиваленција. Недостатност лингвистичког приступа Вермер објашњава тиме што превођење не представља искључиво лингвистички процес, те овај приступ не пружа одговоре на све преводачке изазове (1987: 29).

Функционални приступ не одбацује у потпуности појам еквивалентности, већ га редефинише као „посебну врсту адекватности, тј. адекватност под условом да скопос захтева да изворни и циљни текст постижу исту функцију” (Reiß – Vermeer 2014: 128). Појам адекватности односи се на процес, а превод се сматра адекватним онда када се преводачка решења поклапају са сврхом превода (Isto: 127). Овакв приступ превођењу више је окренут циљном тексту него оригиналном, при чему скопос свакако није произвољан, већ произлази из комбинације низа фактора. Реципијенти читају текст

с одређеном функцијом која корелира с њиховим претходним знањем, потребама али и очекивањима, те је стога главни фактор за одређивање скопоса циљног текста управо циљна публика (Nord 1997: 28–29).

Узимајући у обзир особености превода дела дечје књижевности и специфичности преводачког задатка приликом рада на текстовима намењеним најмлађим читаоцима, функционални приступ представља одговарајући теоријски оквир за анализу ових књижевних остварења, која у фокус стављају дете и његове потребе и способности.

## 3. О НЕЋУрогу

Сликовница *Das NEINhorn* (2019) представља плод сарадње писца Марка Увеа Клинга (Marc-Uwe Kling) и илустраторке Астрид Хен (Astrid Henn). Преведена је на десет језика, између осталог на кинески, италијански, мађарски, француски, енглески (британски) и фински, што сведочи о њеној популарности<sup>1</sup>.

*Једнорог НЕЋУрог* је прича о једнорогу који долази на свет у једној финој породици једнорога која живи у Чаробној шуми, у Земљи снови, где је све плишано и ружичасто, небо је пуно шећерне вуне, а уместо хлеба се једе кекс; где сунце увек сија и нема никаквих брига. Међутим, НЕЋУрог је мргуд, смета му константна употреба риме осталих једнорога и много радије једе труле јабуке него детелину с четири листа, те на бројне примамљиве понуде забринуте околине, која сматра да би толика негатив-

<sup>1</sup> О великој популарности НЕЋУрога у Немачкој говоре и бројне дечје представе о њему, картична игра, те два наставка сликовнице који су изашли 2021. и у септембру 2024. године.

ност могла да се одрази на његово здравље, одлучно одговара: „Нећу”. НЕЋУрог полази у Нигде, а успут упознаје пријатеље ШТАкуна, ДАИпса и ПринцКМЕЗУ, с којима база наоколо и бива *бандоїлав*. Уколико читалац на крају ове авантуре очекује некакву поуку, карактеристичну за дечје књиге, онда тражи на погрешном месту:

Питао сам НЕЋУрога, зар не би требало да прича има неку поуку, да би из ње могло нешто да се научи, али НЕЋУрог је рекао: „Не.” А ја сам рекао да многи одрасли сматрају да књиге за децу треба да имају поуку и да буду педагошки вредне. ДАИпас је рекао: „Да и?” А ШТАкун је питао: „Шта значи ~~педагошки~~ вредан?” Ако ти треба поука, ти је, једноставно, сам измисли. *педагошки*<sup>2</sup> (Клинг 2021: s. p.<sup>3</sup>).

На овом месту читалац открива важну карактеристику сликовнице, наиме, да она не носи никакву поуку, сасвим у складу с карактером НЕЋУрога, насупрот чему се рецепијентима

препушта да сами измисле поуку – крај који доприноси савремености овог дела које не претендује да поучи и да буде педагошки вредно, већ да забави. Да ли то заиста значи да дело не садржи никакву поуку, остаје на појединцу да одлучи за себе.

*Једнорог НЕЋУрог* у преводу Гордане Тимотијевић објављен је 2021. године. У преводу су садржане и оригиналне илустрације, те је и на српској насловници поред пишевог наведено и име илустраторке. Превод, дакле, визуелно веома наликује оригиналу, и то како по сликама, тако и по величини и стилу слова, која варирају у зависности од тога ко говори, али и по детаљима попут прецртаних погрешно написаних речи и *руком* дописаних коректура.

Како је Једнорог НЕЋУрог фантастично биће, тако су и сви ликови који га окружују, као и места на којима обитавају, фантастична и магична. Ова особина видљива је и у њиховим називима и именима.

### 3.1. Превод топонима

На предњем форзецу приказана је карта Земље снова. Појединачни топоними преведени су на следећи начин:

1. Das Land der Träume	Земља снова
2. Die zahlreichen zauberhaften Zypressen	Начичкани магични чемпреси
3. Der sprudelig schäumende Seifenblasensee	Пенушаво искричаво Језеро са балонима од сапунице
4. Der hübsche Herzwald	Фина чаробна шума
5. Der wunderbare Waschplatz	Магично место за умивање
6. Der supersonnige Sonnenhügel	Супер осунчани топли брежуљак
7. Der wild wallende Wasserfall	Велики валовити водопад
8. Die schimmernden Silberseen	Светлуцава сребрна језера
9. Der Turm der totalen Tristesse	Кула баш праве ПринцКмезе
10. Nirgends	Нигде

Табела 1: Топоними

У оригиналу, карактеристика свих топонима у Земљи снова, коју чак и они који не говоре немачки већ на први поглед могу да уоче, јесте да сви називи садрже алитерацију (нпр. „Der wild wallende Wasserfall”). Ова стилска фигура подвлачи креативну употребу језика, и омогућава најмлађим читаоцима да лакше памте називе. Алитерација, која у немачкој књижевности има дугу традицију, чиме се остварује веза с усменом традицијом изворника, на читаоце оригинала има ефекат који свакако не може потпуно да се пренесе у преводу, те ће алитерација у циљној култури имати другу функцију.

Блиске ономотопеји су и асонанца (понављање истих самогласника у више речи у стиху) и алитерација (понављање истих сугласника у више речи у стиху). Често су здружене и једна и друга фигура и то понављање истих сугласника (нарочито оних који јако делују на слух: с, з, ш, ж, ч, р) и истих самогласника изазива одређену емоционалну напрегнутост, баш преко тог слушног, мелодиског [мелодијског] елемента (Живковић 1955: 58).

У преводу је ова карактеристика задржана код „Начичканих магичних чемпреса”, „Магичног места за умивање”, „Великог валовитог водопада” и „Светлуцавих сребрних језера”. Како би била задржана алитерација „zahlreiche Zypressen”, ’бројни чемпреси’ постали су „начичкани”, што свакако иде и уз илустрацију. Место за умивање које је у оригиналу „wunderbar” (’дивно’) постаје магично, што опет има исти ефекат на читаоца превода као и оригинал. „Фина чаробна шума” на илустрацији је приказана у облику срца, због чега се немачки назив састоји из сложенице састављене од лексема „Herz” (’срце’) и „Wald” (’шума’), што није задржано и у преводу, јер српски језик не дозво-

љава једнаку слободу у грађењу сложеница као немачки, премда је постојала могућност да се од именице „срце” изведе придев и да му се придода још један придев с истом почетним словом. У преводу, дакле, није уочљива мотивација за назив шуме, што у изворнику сугерише подударане назива с илустрацијом.

„Кула баш праве ПринцКмезе” („Der Turm der totalen Tristesse”) у српској верзији прилагођенија је језичким компетенцијама трогодишњака, будући да дете у том узрасту сигурно зна за лексему „принцеца” и, вероватно, придев „кмезав” изведен од ономотопеје плакања „кме”, наспрам чега је вероватноћа да дете чији је матерњи језик немачки разуме лексему „Tristesse” (’очај’) мала. Иако лик ПринцКМЕ-ЗЕ на том месту још није уведен у причу, јер прича још није ни почела, превод је ипак потенцијално пробудио већу знатижељу читалаца за ову необичну даму него што је то учинио изворник.

Због своје дужине, која је, опет, условљена немогућношћу да се у српском језику с лакоћом формирају сложенице, мање је вешт превод „Пенушавог искрицавог Језера са балонима од сапунице”. И овде, међутим, превод задржава разиграност особену за оригинал, а притом се уклапа с илустрацијом, дакле, превод испуњава функцију да се читалац, а то је дете, заинтересује за причу и забави занимљивим и сликовитим описима.

### 3.2. Превод имена

Имена ликова у *Једнорогу НЕЋУроју* представљају игре речима засноване на ономе што ликови говоре, а што их, опет, на неки начин и карактерише. НЕЋУрогово име, дакле, открива да



је мрзовољан, да не воли да учествује у активностима које воле његова породица једнорога и друга бића у Земљи снова, те његов одговор често гласи: „Нећу!”. У немачком језику име му је *NEINHorn*, што је игра речима настала асимилацијом одричне речце „nein” (‘не’) и именице „Einhorn” (‘једнорог’). У српском преводу име је морало да буде проширено, јер, рецимо, „НЕрог” можда не би одмах асоцирао на једнорога. Осим тога, једнорогово име уједно је и наслов сликовнице, па је посебно важно какав ће он утисак оставити, узимајући у обзир да представља први сусрет читаоца али и купца с делом. На корицама се испод наслова налази и занимљива илустрација слатког, шареног али и намргођеног једнорога, која сигурно може да заинтригира циљну публику. Оно што оригинал успева, а превод само делимично, јесте да *NEINHorn* на све опште упитне реченице може да одговори са „не”, док НЕЋУрог не може баш на свако питање да одговори са „нећу”. То је пак недостатак који дете неће приметити, а одрасла особа која му чита наглас хоће само ако зна оригинални назив и довољно добро познаје немачки језик те може да претпостави како је питање гласило у оригиналу. Може се, дакле, рећи да превод свакако испуњава функцију карактеризације лика.

Поред НЕЋУрога, најважнији ликови су његови пријатељи које упознаје на путу за Нигде, од којих је први ШТАкун. Већ само име говори да његов носилац често поставља питање: „Шта?” и то зато што не чује добро, или зато што не жели да чује. У оригиналном тексту овде је посредни игра речима заснована на немачкој лексеми „Waschbär” (‘ракун’), која представља сложеницу од лексема „waschen” (‘прати (се)’) и „Bär” (медвед), а у којој је први елемент замењен упитном речцом „was” (‘шта’). На илустра-

цијама се јасно види да је у питању ракун, те се може рећи да овај превод сасвим испуњава своју функцију карактеризације овог лика и занимљиве игре речима која је потпуно примењива и у циљном тексту.

Следећи лик на који НЕЋУрог и ШТАкун заједно наилазе јесте ДАИпас, чија је узречица „Да и?”. На немачком се он зове „NAhUND”, јер често одговара: „Na und?” (‘па шта?’), што у комбинацији с лексемом „Hund” даје име овом љубопитљивом псу. На српском је ова његова омиљена реплика преведена са „Да и?”, те отуда и име ДАИпас. Будући да је у питању пас који се претерано не узрујава и не пристаје лако на наредбе ПринцКмезе, тиме је у преводу остварена карактеризација лика. Међутим, чини се да ова реплика на српском језику није толико честа у односу на алтернативни превод „па шта” и да, осим тога, није део уобичајеног дечјег вокабулара, па се поставља питање мотивације за ово преводилачко решење, с обзиром на то да је лик, примера ради, потенцијално могао да се зове и ПАШТАпас. Претпоставља се да је разлог тај што „Да и?” представља питање, те по је по структури ближе изворнику, но, оваквим преводом у извесној мери се губи аутентичност и експресивност израза.

Последња чланица ове дружине јесте ПринцКмеза коју избављају из куле, у коју ју је отац затворио зато што је „увек противречила” (Kling 2019). Само име – ПринцКмеза – говори о њеној размажености, а ДАИпас је тај који је описује као „тамо нек[у] кмезав[у] принцез[у]”. Она, сем тога, отеже док говори („моратеее”), вришти и наређује, стога јој име у потпуности пристаје. У оригиналном тексту, ову принцезу ословљавају са „KönigsDOCHter”, што представља комбинацију сложенице „Königstochter” (‘краљева кћи’), и речце „doch”, која се користи

као позитиван одговор на одричну изјаву или питање. Њено име читаоцу оригинала пружа одговор на питање зашто је била затворена у кули, наиме, јер је „увек противречила”. Превод на српски, међутим, такође даје одличну карактеризацију принцезе, те самим тим може да се каже да испуњава своју функцију у циљном тексту.

Последње четири странице књиге нуде илустрације разних животиња с облачићима у којима се налазе за њих карактеристични искази, на основу којих су добили имена. Они не чине део приче о НЕЋУрогу, али се читаоцима предлаже да смисле своје приче за те преостале ликове. У наставку је табела животиња с преводом њихових имена на српски, од којих ће само појединачни занимљиви примери бити детаљније коментарисани.

1. der Iiiihgel	ИИИЈУјез
2. das Drohmedar	ЈедноТрба
3. die Schmatze	Мљачка
4. der Abär	ПЛАЧКОмед
5. das Reichhörnchen	Веверица хвалисавица
6. der Habich	Јастреб птица опасница
7. die Schlaumeise	Сеница-паметница
8. der Hähmster	КАКОхрчак
9. die Warummel	Ззззумбар
10. der Aaadler	ОООорао
11. der Jaaberguar	ЈА-АЛИ-гуар
12. der Ählch	ИрвасКО
13. der Plappergei	БЛАБЛАгај
14. der Angebär	Меда-каратеда
15. der Auahahn	Пегао Кукурик
16. die Heule	СОУУУва
17. der Bibber	ДаБРРРар
18. der Jammerhei	ЈАОЈкула
19. der Egaal	Јегуља-безбригуља
20. der Schauwal	Хит-Кит

21. der Werwolf	Вукоје
22. die Schlangeweile	Змија-сморија
23. die Niebelle	Силин коњиц
24. der Pausenfüßler	СТОПнога
25. das Musspferd	Нилски ПИШкоња
26. das Willschwein	Прасац-кмезавац
27. der Gegenwurm	Кишна Блиста
28. der Gähpard	Зееепард
29. der Schnarcheopteryx	Успавана Лепотица
30. das Känguruhe	КенГУМ

Табела 2: Имена ликова

Олакшавајућа околност за преводитељку у разрешавању ових имена била је та што су описи кратки, и што ови ликови нису део главне радње, те су и њихови искази могли да се мењају и на тај начин осмисле другачија креативна имена на циљном језику, без последица по квалитет превода, с тим што треба напоменути да је и овде било важно преводити у складу с расположењем приказаним на илустрацији, како видно тужан или уплашен лик не би добио весело име.

Добар пример за такав преводилачки поступак је пример број 27 (в. Табелу 2). У оригиналу је реч о кишној глисти ('Regenwurm'), која носи име „Gegenwurm” – од предлога „gegen” ('против'), и она на немачком говори: „Das finde ich aber blöd” ('мени је то без везе'), док на српском овај исказ сасвим друкчије изгледа: „Лепо сам се окупала. Сијам!”, због чега добија име Кишна Блиста. У функционалном смислу ово представља одлично решење, јер је посредни занимљива игра речима, настала по истом принципу као и оне из оригинала, само с другим језичким материјалом и друкчијим асоцијацијама.

Од преводилачких решења која су изузетно креативна може да се издвоји и трећи пример, мачка, која стално мљацка, због чега се и зове Мљачка. Име је настало по истом принципу као и у оригиналу, у ком јој је име „die Schmatze”, што је комбинација глагола „schmatzen” (‘мљацкати’) и именице „Katze” (‘мачка’). Већина деце засигурно може да разуме мотивацију за овакво име и оно може да им буде занимљиво.

#### 4. Закључак

Циљ овог рада био је да се анализом превода топонима и имена у сликовници *Једнорог НЕЋУрог* укаже на изазове превођења креативних назива заснованих на играма речима и специфичним асоцијацијама, као и особеностима творбе сложеница у немачком језику. Притом се функционални приступ показао као погодан при испитивању да ли превод, уз измене које су морале да се спроведу већ и због самих разлика у језику изворника и циљном језику, испуњава своју функцију.

Превод имена главних јунака ове приче показао се као најизазовнији, због чињенице да се она заснивају на њиховим узречицама, које су комбиноване с називима за ове животиње у немачком језику. Превод је у највећој мери, међутим, успео да дочара циљној публици мотивацију за имена, те се може рећи да је циљ успешно постигнут. Преводитељка је имала на уму шта може да разуме трогодишње дете у циљној култури и шта би могло да му буде занимљиво и разумљиво, те је на прикладним местима прибегла неопходним манипулацијама.

#### ИЗВОРИ

- Клинг, Марк Уве. *Једнорог НЕЋУрог*. Пчелица: Београд, 2021.
- Kling, Marc-Uwe. *Das NEINhorn*. Hamburg: Carlsen Verlag GmbH, 2019.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Живковић, Драгиша. *Теорија књижевности*. Београд: Народна књига, 1955.
- Тропин, Тијана. Како преводити илустрацију?. *Детињство*, XL, 1 (2014): 3–14.
- Landers, Clifford E. *Literary Translation. A Practical Guide*. Clevedon – Buffalo – Toronto – Sydney: Multilingual Matters LTD, 2001.
- Nord, Christiane. *Translating as a Purposeful Activity. Functional Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.
- Oittinen, Riitta, Anne Ketola, Melissa Garavini. *Translating Picturebooks. Revoicing the Verbal, the Visual, and the Aural for a Child Audience*. New York: Routledge, 2018.
- Oittinen, Riitta. *Translating for Children*. New York – London: Farland Publishing, Inc., 2000.
- Oittinen, Riitta. Audiences and Influences: Multisensory Translations of Picturebooks. *Whose story? Translating the verbal and the visual in literature for young readers*. Newcastle: Cambridge Scholars Pub, 2008, 3–18.
- Reiß, Katharina, Hans J. Vermeer. *Towards a General Theory of Translational Action. Skopos Theory Explained*. Translated from the German by Christiane Nord. New York: Routledge, 2014.
- Shavit, Zohar. *Poetics of Children's Literature*. Athens – London: The University of Georgia Press, 1986.
- Simó, Salvador. Bearers of the Human Spirit: The Translator as a Social Activist. *Whose story? Translating the verbal and the visual in literature for young readers*. Newcastle: Cambridge Scholars Pub, 2008, 57–71.
- Simurđić, Iva. Prevođenje jezičkih varijeteta u dečjoj književnosti: „Tim Talir i Prodati smeh” *Džejmsa Kriša*. *Филолоџ*, VII, 14 (2016): 150–166.

Vermeer, Hans J. What does it mean to translate?. *Indian Journal of Applied Linguistics* 13 (1987): 25–33.

Zobenica, Nikolina. Funkcionalni pristup prevođenju imena u dečijim knjigama Mihaela Endea. *Филолоџи*, VI, 12 (2015): 126–136.

Biljana M. KOVAČ BEJIN

TOPONYME UND NAMEN  
IN DER ÜBERSETZUNG DES BILDERBUCHS  
*DAS NEINHORN*

Zusammenfassung

Die Übersetzung literarischer Texte bürgt spezifische Schwierigkeiten, wobei Kinder- und Jugendliteratur keine Ausnahme darstellt; ganz im Gegenteil müssen hierbei die gleichen Hürden überwunden werden, zu denen sich auch andere, noch spezifischere, gesellen. *Das NEINHorn* von Marc-Uwe Kling und Astrid Henn als

Autor-Illustratorin-Paar wurde 2019. veröffentlicht und hat große Popularität beim Publikum erreicht, wovon zahlreiche Theateraufführungen, ein Kartenspiel und sogar zwei weitere veröffentlichte Geschichten vom NEINHorn zeugen. Die kreativen sprachlichen Spiele sind daran wohl nicht ganz unschuldig, und diese galt es in dieser Arbeit mit ihrer serbischen Übersetzung zu vergleichen und anhand des Funktionalen Ansatzes auf die Erfüllung ihres Zwecks in der Zielkultur zu prüfen. Konkret wurden die Toponyme und Namen der Figuren verglichen, zumal diese ein hohes Grad an Kreativität bei der Übersetzung benötigten und bei den Leser\*innen höchstwahrscheinlich am meisten Interesse wecken. Die Analyse hat ergeben, dass in den meisten Fällen der Zweck der Charakterisierung der Figuren und die Unterhaltung des Zielpublikums erreicht werden konnten, und bestätigt, dass Übersetzer\*innen für Kinder- und Jugendliteratur ein großes Verständnis für die Interessen und Fähigkeiten ihrer Rezipienten haben müssen, um gute und gerne gelesene Übersetzungen produzieren zu können.

Schlüsselwörter: Übersetzung von Kinderliteratur, Skopostheorie, Bilderbuchübersetzung, Deutsch-Serbisch, *Das NEINHorn*, Marc-Uwe Kling

## ДОБА КРАЉИЦЕ СИМОНИДЕ: ОД ЗЛАТНОГ РУНА ДО „ЗЛАТНЕ ЛЕГЕНДЕ“

**САЖЕТАК:** Тему овог рада представља приказ доба краљице Симониде у српској прози, с посебним нагласком на књижевности за децу. С тим на уму, испитаћемо на који начин изабрани аутори граде лик краљице Симониде у контексту њеног времена, али и ширег интересовања за период немањићке владавине. Занимање за Симонидину судбину покушава да се објасни нарастајућим значајем *историје приватног живота*, интересовањем за *дејинство* као засебно животно доба, и, пре свега, у контексту *неомедијеализма* савремене српске прозе. Неомедијеализам, као одговор на кризу модерности, представља све израженије окретање средњовековним темама; у књижевности за децу, оно је врло често идеолошки обојено и везано за тзв. „златну легенду“ о средњем веку као идеалном добу, што у овом раду и доказујемо, скрећући пажњу на положај који се даје *странкињи*. Посматрајући процес прилагођавања новој средини, али и место које писци за децу дају странкињама у српској историји, долазимо и до могућности феминистичке критике.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Симонида, неомедијеализам, историја, традиција, национални идентитет

### Зашто Симонида?

Неколико женских фигура српског средњег века (монахиња Јефимија, кнегиња Милица, Ирина Кантакузин) ушло је у популарну културу и као такве оне представљају предмет раз-

личитих интерпретација, често мотивисаних одређеним идеолошким обрасцима. Својим дугим присуством, противречним емоцијама које изазива и мистеријом свог (за постсредњовековног човека) нетипичног животног пута, међу овим личностима издваја се Симонида Палеологина, петогодишња супруга краља Стефана Уроша II Милутина, коју је писац за децу Слободан Станишић у поднаслову једног од својих романа одредио као *најмлађу српску краљицу свих времена* (што је, надамо се, један од оних рекорда који никада неће бити оборени). За свог живота, представљајући део Милутиновог владарског идентитета и симбол дубоког везивања за Византију, краљица Симонида је, већ по распаду немањићке државе, постала предмет једног необичног књижевног захвата, у којем је окривљена за Милутиново ослепљивање свог сина, Стефана Дечанског. Григорије Цамблак<sup>1</sup>, биограф Дечанског, пише:

\* m.m.zeon@gmail.com;

<https://orcid.org/0009-0009-9944-7606>.

Аутор је докторанд, стипендиста Министарства науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије.

<sup>1</sup> Поред Цамблаковог житија, лик Симониде јавља се и у *Живошу Краљице Јелене и Живошу краља Милутина* архиепископа Данила II (Туцаковић 2013: 37), где је конотиран изразито позитивно.

Но, како пострада? Баво, који увек мрзи до-бро, подиже завист. А услужитељ такову служењу била је његова жена. О мојих суза, што женска превара савлада прародитељевоу у рају велику мудрост! Шта овде није хтела (завист) учинити ревнима? Чујте. Долази царица к цару, показујући тужно лице, неукрашен и необичан увод, и рони сузе, и унутрашњим пламеном пресеца глас. И да укратко кажем, подиже оца на ослепљење првороднога сина ваистину слична Исаку добрим покораваньем и послушношћу (1968: 206).

Цамблаков третман Симонидиног лика као да наговештава начин на који ће се каснији пи-сци односити према, по Пекићевим речима из *Злашної руна*, „пресветлој и несрећној царичици”. У свом покушају помирења двеју премиса свога дела – светости Милутинове и светости Дечанског – Цамблук Симониду користи као наративно средство којим се кривица отклања са српског краља и премешта на краљицу-странкињу. С једне стране, ову епизоду могуће је читати са становишта феминистичке критике, у светлу традиције према којој су „кривицу због првобитног, Евиног греха и протеривања и раја, сносиле [...] све жене” (Фостиков 2004: 326). С друге пак стране, рано јављање мотива *зле странкиње*, који ће се касније устали-ти у усменој традицији, говори о оправданости примене имаголошког читања. Тако се Симонида као лик од самог почетка јавља као носилац одређених вредности које јој, због квалитета *жене* и *странкиње*, припадају у очима оног ко о њој пише.

Интересовање за Симониду Палеологину као *личности*, међутим, новијег је датума и може се везати за модерна струјања у историографији, која историју више не посматрају само као плутарховски низ биографија великих личности, већ се све више занимају за живот поје-

динаца. Смилџа Марјановић-Душанић и Даница Поповић (2004) истичу како, у овом смислу, својеврсну прекретницу представља едиција *Историја приватној живој* Филипа Аријеса (Philippe Ariès) и Жоржа Дибија (Georges Du-bu), која је „покренула [...] интересовање за историју приватној живој [...] делом је реч о пруженом оквиру за [...] студију рода, историју жена и друге сродне дисциплине” (6). Ова врста приступа, сматрамо, у великој мери може привући модерног књижевног ствараоца, због тога што се у њему „поглед [...] окреће [...] са јавне, пре свега друштвене и политичке сцене, да би се скренуо ка дотад непримећиваним појавама” (Марјановић-Душанић – Поповић: 2004). Говорећи о средњовековном човеку, тешко је, наравно, раздвојити категорије јавног и приватног, али то само потцртава потребу за новим видом књижевне реинтерпретације средњовековних тема. У случају Симониде, конкретно, та би се реинтерпретација огледала у интересовању за емотивни живот, уверења, родне улоге и све друге аспекте њеног идентитета који не припадају стриктно политичкој и симболичкој функцији владарева супруге.

Поред тога, промена културних узуса који се тичу брака све више наводи савременог љубитеља историје (и књижевности!) на размишљање о питању Симонидиног узраста у време њене удаје, које, како нам показују оновремени извори, у Милутиново време приликом склапања политичког брака није било претерано значајно; у овоме проналазимо нарастајућу свет о *дејствију* као посебном периоду живота који би требало да буде неповредив. Филип Аријес (1989) у својој студији *Векови дејствија* износи становиште да је некадашња породица „имала [...] сасвим јасну улогу: очување добара, заједничко обављање одређених занимања, ме-

ђусобно помагање [...] Породица није имала афективну функцију” (13); од „одређеног периода [...] а у сваком случају, коначно и неумитно, почев од XVII века, дошло је до битне промене обичаја и схватања” (13). Те промене довле су до успостављања категорије детињства и стављања детета у центар породичног живота.

Трећи аспект који потенцијално може надахнути бављење судбином Симониде Палеологине јесте друштвена појава појачаног интересовања за средњи век и средњовековне теме, коју је Умберто Еко назвао *неомедијевализмом*: „Еко није био изненађен интересовањима за средњи век, будући да је био уверења да су све теме и сви проблеми западне цивилизације настале или се појавиле баш у средњовековљу” (Гајић 2013: 50). Александар Саша Гајић уочава како жудња за средњовековљем о којој говори Еко није појава новијег датума, пошто се „интересовање за средњи век на Западу периодично [...] јављало у кризним раздобљима препуним разочарења у последице модерности” (Исто: 50). Почетке неомедијевализма стога треба тражити у романтизму; „биће то уједно и први пример како је [...] стару ‘црну легенду’ о средњовековљу почела да замењује нова ‘златна легенда’ која га некритички идеализује” (Гајић 2013а: 833–834). Неомедијевализам, међутим, није вредносно обојен, и стога га, у контексту овог рада, треба тумачити као неутралну одредницу једне друштвене појаве која се реализује на бројне, неретко контрадикторне начине. То, наравно, не значи да неомедијевализам често није идеолошки мотивисан.

Имајући у виду претходно речено, не чуди нас што је Симонида постала предмет интересовања, с једне стране, писаца заинтересованих за историју и кризу историје у постмодерном времену, и, с друге стране – књижевности за де-

цу. У корпус дела која ћемо анализирати у овом раду уврстили смо два прозна<sup>2</sup> остварења која се детаљно баве Симонидом: шести том романа-фантазмагорије *Златно руно* Борислава Пекића, у којем се тематизује Милутиново и Симонидино венчање, и роман *Симонида: најмлађа српска краљица свих времена* Слободана Станишића, остварење из домена књижевности за децу које говори о венчању и браку краљевских супружника. Поред тога, биће речи и о роману *Принцеза и лав* Драгана Лакићевића, у којем се појављују две српске краљице-странкиње: Симонида Палеологина и Теодора Смилец. Симонида у овом делу не игра толико значајну улогу, али, пошто оно по локализацији и темама кореспондира Станишићевом, говорићемо и о њему.

### Пекић и Станишић на трагу Теодора Метохита

Прототекст за део Пекићевог *Златној руна* у коме се говори о Милутиновој женидби Симонидом представља чувено *Посланичко слово* Теодора Метохита – извештај о преговорима у вези са венчањем 1299. године који је овај византијски дипломата послао Нићифору Хумну, своме надређеном. Пекић у својој историографској метафикцији уводи лик Нићифоровог другог, тајног посланика – Симеона Глумца – који и сам шаље посланицу, овога пута не само о преговорима већ и о самом венчању. Извештај Симеона Глумца до пароксизма наглашава прикривене теме Метохитовог списка: византијско осећање културне надмоћи и одређени

<sup>2</sup> Симониду, пре појаве у романима, срећемо као лик у драми *Краљева јесен* Милутина Бојића и опери *Симонида* Јосипа Кулунџића и Станојла Рајчића (Туцаковић 2013: 45).

анимозитет према српском народу. Међутим, непоузданост нарације открива нам да је Глумчев приказ српске средњовековне културе заправо пристрасан и нетачан, тиме ефектно сведочећи о величини српског средњег века. У њему, упркос Симеоновој уобичајеној логореји, Симонидиној личности није посвећено превише простора. Она се, наиме, директно појављује само на два места, и то приликом сусрета делегата двеју држава на реци Вардару и током самог венчања и гозбе која га прати. На оба места, приказана је пре свега као уплашено дете. С друге стране, о Симониди се све време *говори* и та несразмера између њеног значаја и (не)агенсности заправо представља најупечатљивију слику Пекићевог доживљаја положаја средњовековне жене-детета. Могуће је, наравно, Глумчев приказ Симонидиног лошег расположења и тешкоћа у прилагођавању новој средини и животним околностима посматрати као још један елемент непоуздане нарације, али сматрамо да за то нема разлога, имајући у виду да је у лику Симониде дат уверљив психолошки портрет – макар само као скица – несрећног детета: „Пресветла (и несрећна) Принцеза, како га угледа, у силан плач удари, те се све до поласка за Скопље забависмо око њеног тешења и умиривања” (Пекић 1986: 251).

У свом приказу Симонидиног лика, Слободан Станишић иде у другом правцу, за чије је разумевање роман *Симонида: најмлађа српска краљица...* потребно посматрати у контексту целокупног стваралаштва овог аутора. Станишићев опус остаје релативно неистражен у науци о књижевности, али истицања су вредна два релативно обимна рада: „Јунаци српске средњовековне прошлости у романима Слободана Станишића: идентитет и идеологија” Наташе Половине (2018) и „Женски ликови у Станиши-

ћевим романима за децу: српска средњовековна прошлост између историје и нарације” Саве Ука (2019), објављена у часопису *Детињство*. Наташа Половина истиче како су „пре двадесетак година књиге с тематиком из средњовековне националне прошлости представљале тек спорадичну и усамљену појаву (попут *Књиге за Марка* Светлане Велмар Јанковић)”, док „данас говоримо о читавим едицијама, серијалима, озбиљно планираним историјским подухватима” (2018: 55), што представља полазну тачку у њеном тумачењу Станишићевог дела, кога идентификује као једног од првих писаца који су препознали „жудњу за средњовековљем”, реализовану „у васпитним и поучним циљевима књижевног дела” (Исто: 56).

Посебно важним сматрамо повезивање ове потребе са кризом модерности, која представља једно од основних обележја Пекићеве поетике, и која такође води окретању прошлости и, чак, појави неомедијеализма. Питање које се притом поставља јесте на који начин се то спроводи и какав је однос према тој прошлости. Половина истиче како се Станишић опредељује „за онај историјски период у којем је српска средњовековна држава била на врхунцу моћи” (Исто: 56). Ову мотивацију, сетимо се, налазимо и у Пекићевом приказивању Милутинове епохе: „Желим да кроз писмо једног Грка из 1298. године, који се Србима подсмева, руга, Србију направим великом” (Рекіћ 2020: 339). Међутим, Пекићево посезање за средњим веком истовремено је и критика новије српске историје, што се види у мотиву два краљевска пара, Милутина и Симониде и Александра Обреновића и Драге Машин. Симеон Глумац налази се пред

једним другим српским краљем, који није немоман као Александар, нити је мртав, и где ће не-



моћан и мртав бити он, Симеон. Друга сличност је то што је и овде у питању жена — Симонида, док је тамо краљица Драга. Извесна сличност је у томе, макар у разлици, што је овде у питању грчка принцеза коју је народ примио, а тамо српска краљица коју народ одбија. Постоје и везе у разликама. [...] Компарације [...] неће обухватити само Симеонову суштину, односно Симеонову тему, него и однос старе средњовековне Србије са новом грађанском Србијом и неке перспективе, неке мисаоне, философске перспективе, која одатле произлазе (Isto: 246).

Наташа Половина истиче како је „питање [...] које заслужује посебно истраживање” то „у коликој мери се Слободан Станишић ослањао на историјске чињенице и које је историјске изворе користио приликом грађења ових ликова” (2018: 57). Као што смо већ навели, Станишић са Пекићем дели одређени број историјских извора. Читајући роман о Симониди, примећујемо како, са становишта историјске науке, Станишић врло тачно осликава догађаје из Милутиновог времена, уз свега неколико одступања (Данило је већ монах, Милутин долази до зида на Цариграда, у Цариграду се одигравају преговори, цар Андроник касније долази у Солун итд). Изразита проводљивост простора и лично учешће ликова владара у описаним догађајима не морају се нужно сматрати маном, јер се могу „читати” као прилагођавање текста млађим читаоцима. Стога суд Саве Ука да је „потреба за уметничким интервенцијама у романсирању ове трагичне биографије” преузела примат „у односу на историјске податке које о Симониди бележи модерна историографија” (2019: 62) не треба безрезервно прихватити, поготово имајући у виду да и сам Уко прави озбиљне грешке у својој историографији<sup>3</sup>.

Станишићев роман доста верно преноси историјски оквир, а могуће замерке пре би се

морале односити на ауторову реконструкцију различитих односа (међу јунацима, различитим социјалним слојевима, етницитетима и конфесијама) којима се испуњавају лакуне доступних историјских података; у питању би, дакле, била анализа која не би била само фактографска, већ и књижевно-идеолошка, што представља суштински интерпретативни проблем с којим се суочава онај ко говори о Станишићевом роману. Прихватимо ли коришћење и повремено прекрајање историје, као и попуњавање лакуна званичне историографије имагинацијом у књижевности за одрасле као валидне, имамо ли право да то не урадимо у књижевности за децу? Подсетимо се, Пекић такође прилагођава изворе својим потребама, и то, заправо, чини на много драстичнији начин.

### Три портрета краља Милутина: Пекић, Станишић, Лакићевић

Критика Наташе Половине, која указује на то како Станишић схематски представља прилагођавање странкиња Србији и њихово преузимање српског идентитета, негативно вреднујући одређени број жена страног порекла, док су Српкиње недвосмислено позитивно конотирани, представља прави изазов Станишићевој концепцији. Заобилазећи питање детаља којима би се историчност романа могла потврдити или оповргнути, ауторка свој аргумент о мањкавостима приказа средњег века у роману гради на идеји у великој мери сличној оној коју Пекић износи у свом познатом есеју о историј-

<sup>3</sup> Уко наводи да је Милутинова одлука о женидби образложена „одбијањем Ане Дандоло да се уда за Милутина, а одлука ја пала на Симониду, као једину неудару женску особу из племићког окружења” (2019: 62). Ана Дандоло била је жена Стефана Првовенчаног и Милутинова баба.

ском роману, у којем тврди да тај жанр представља „*мајијски њокушај* да се [...] васпостави дух ишчезлог времена, кроз његове реалне односе, чиновне, идеје, осећања и стања” (Пекић 2014: 55 – *курзив Б. П.*).

Могло би се аргументовати, као што је у радовима Половине и Ука и учињено, да средњи век код Станишића више говори о времену у ком је дело настало него о самом средњем веку; међутим, сетићемо се, исто важи за Пекићево дело, које, према већ наведеном аутопоетичком исказу, подлеже ауторовим ставовима и потреби да се пренесе одређена порука. За фактор који успоставља разлику могао би се, међутим, узети однос према читаоцу; сматрамо да је позиција из које Половина наступа она која аутора позива на одговорност – не због репрезентације средњег века *per se*, већ због издавачко-рекламног грађења слике Станишићевих романа као *рејрезентџајивних* и *дидактичких њоодобних* што нас наводи да роман о Симониди посматрамо као уметнички успелу апологију једног мутног и недовољно познатог периода српског средњег века и у свести јавности контроверзне личности краља Милутина.

Насупрот томе, Пекићево третирање исте теме изведено је из једне скептичке перспективе; оградивши се непоузданошћу наратора (Симеона Глумца), Пекић ствара упечатљив лик српског владара као несазнатљиве енигме о којој нам је позната само једна необорива чињеница: *јола моћ*. Премда је Станишићев Милутин такође приказан врло амбивалентно,

истовремено насмејан и намрштен, ведар и тмуран, спокојан и пун немира, поверљив и сумњичав, чврст и попустљив, племенит и зао, храбар и страшан, искрен и лукав, поуздан и непостојан, истинољубив и превртљив, држи до речи, али туђе, своју уме да запостави. Уз то је сигуран и не-

сигуран, одлучан и неодлучан, верује у свакојака чуда, а према обичним стварима сумњичав. Способан је да у сваком тренутку промени све: мисао, намеру, одлуку, молбу, наређење, захтев, жељу (Станишић 2015: 36),

недостаје му друга, *ејисџемолошка* амбиваленција коју Пекић, на трагу постмодернизма, успешно инкорпорира. Другим речима, Станишић говори о томе како је Милутин, на основу онога што знамо, могао бити позитивно контролирана личност, а Пекић како заправо не можемо спознати Милутина као личност јер нас од њега дели непремостиви амбис.

Поред Станишићеве *Симониде...*, у свету српске књижевности за децу присутан је још један роман у чијем је фокусу мотив странкиње која постаје српска краљица: у питању је дело *Принцеза и лав* Драгана Лакићевића, с радњом такође смештену у доба краља Милутина, али овога пута с фокусом на лик Бугарке Теодоре Смилец, која ће, како историја говори, постати прва жена краља Стефана Дечанског и мајка цара Душана. Основни заплет романа прати Теодорин боравак у Србији, под заштитом српског краља, и покушаје њеног оца да је отме. Наиме, на Теодорином рођењу пророчица Мара Српкиња предсказује да ће новорођенче бити срећно „ако преживи петнаест првих година. За то време многе ће је опасности вребати” (Лакићевић 2001: 10). Мотивација злих људи који ће нападати девојчицу повезана је са наредним предсказањем – „ако преживи првих петнаест година, удаће се и родити Цара света” (Исто: 10) чија ће владавина донети златно доба, пошто ће он „све народе да окупи у једну државу [...] сви ће говорити својим језицима... Владаће мир” (Исто: 10).

Лакићевићев роман дели неколико значајних црта са Станишићевим, али и Пекићевим,

међу којима пре свега треба истаћи временску локализацију. На самом почетку романа, Лакићевић остварује паралелу између ситуације са Симонидом и Теодором. Док војвода Новак Гребострек протестује због Милутинове женидбе Симонидом, речима да је она дете, Милутин се брани на следећи начин: „Да, Новаче, дете Византије! А зар и мала бугарска принцеза Теодора није дете! Па сте ме наговорили [...] да је чувамо за српску краљицу” (Исто: 60). Овај податак, као и време Смилецове владавине (1292–1298) говоре о томе да се роман дешава пред сам крај 13. века, у време Милутинових освајања и предлога за женидбу Симонидом.

Између Станишићевог и Лакићевићевог приказа доба краља Милутина могу се пронаћи следеће паралеле: 1) *инсисџирање на моћи Србије*: „Слушају ме Татари и Анжујци, папа римски распитује се може ли ово или оно, шта ће рећи српски краљ” (Лакићевић 2001: 59–60); 2) *инсисџирање на култури вишешћива*; 3) *приказивање Милутина као шешке и морално амбивалентне особе*: „Биће како ја кажем!” (Исто: 60), која се с једне стране жени девојчицом и одбија приговоре на ту одлуку, док с друге планира да донесе закон о заштити деце (!); 4) *давање значајног места Данилу II и његовом књижевном раду*. У поглављу „Краљево житије” Лакићевић наводи важан одломак из Милутиновог житија у коме се говори о чуду код Ждрела које је отерало Шишманове људе: „када су стајали близу места званог Ждрело [...] са великом жестином гоњаху их, секући њихове пукове” (Исто: 29). Сетићемо се Пекићевог задржавања на овом чуду, али и интертекстуалне игре коју с овим делом Даниловог житија краља Милутина успоставља Горан Петровић у свом роману *Ојсага цркве Светиој Сјаса*.

Међутим, Лакићевићев Милутин, у односу на остале верзије овог лика које смо обрадили, гаји најмање разумевања за културу. Његов коментар на прочитано гласи: „Лепо китиш и шараш, то ти је лепа особина. Лепо си написао. Сад немам времена да слушам” (Лакићевић 2001: 29). Уз то, он оштро захтева да Данило не изостави ништа од његових постигнућа, али и да му припише туђа: „Не ваља много! Помени га по заслуги, али на мање места! Једанпут, двапут!” (Исто: 30). Може се закључити да је Драган Лакићевић дао најмрачнији лик овог српског владара, којем недостају искупљујуће црте које поседује Станишићев Милутин или ограда да је у питању непоуздан приповедач, која је примењива на Пекићево *Златно руно*.

### **Цар светиа: Душан као носилац националне идеологије**

Насупрот негативном лику краља Милутина, који је моћан владалац, али мало шта сем тога, налази се предсказани „Цар света”, у чему можемо уочити додатну повезницу са Станишићем, који је највећи број својих романа посветио управо цару Душану. Наташа Половина истиче како међу историјским личностима које Станишић бира „привилеговано место [...] има цар Душан [...] Душан је стога, слободно се може рећи, главни јунак” (2018: 56). Лакићевић Душану придаје значај не само пророчанством у *Принцези и лаву*, већ и идеализованим приказом његове владавине у *Вишезу Вилине јоре*, што је посебно занимљиво имајући у виду да је у питању један од ретких Немањића за које се не везује светитељски култ нити (позитивно) памћење у усменој традицији.

У савременој књижевности за децу, дакле, долази до занимљивог обрта: краљ Милутин, у традицији слављен као владар коме је посвећен један од највећих светитељских култова, бива приказан изразито изнијансирано, са много већим уделом негативних елемената него што би се то очекивало, док „непопуларном” Душану, који се плошно приказује као идеалан владар, припада централно место и статус носиоца српске моћи и идентитета – око њега се, као око осовине, окреће српски средњи век. Опречан став према краљу Милутину јавља се, помало изненађујуће, и код Светлане Велмар-Јанковић, где се овај спомиње

искључиво као негативац, и када је реч о Дечанском али и о тексту у коме је главни актер цар Душан. Синоним за Милутина су људи обучени у црно који угрожавају животе Душана и његовог оца (Константиновић 2006: 105);

што има посебну тежину када се доведе у везу с тиме да књижевница светост осталих Немањића „пишући о њима као дечацима, ни у једном делу текста није довела у питање” (Исто: 105).

Ово опредељење Слободана Станишића и Драгана Лакићевића требало би тумачити у контексту ширих идеолошких промена на нивоу друштва, које су, како се чини, и довеле до велике популарности цара Душана у савременој српској култури; она је, као и давање негативног предзнака Милутину, видљива још у *Књизи за Марка*, где

Велмар-Јанковић, жали судбину Светог краља Стефана Дечанског, који је ослепљен по налогу оца, али не помиње да га је с престола збацио син, Душан, и да постоји сумња да је Дечански у тамници задављен по синовљевом, Душановом, наређењу (Константиновић 2006: 105).

На овом месту занимљиво је приметити како Пекић, у својој анализи, Душанове успехе и неуспехе види само као продужетак Милутинових:

Срби су то већ под двокраљевством Драгутина и Милутина искусили, јер само им оно није дало да се још у оно доба до Солуна спусте. А да они Солун узеше, Душан би се за Цара у Цариграду крунисао (Пекић 1986: 32).

Фокусирајући се на много потентнији лик краља Милутина, Пекић је ухватио зенит српског империјализма, који ће кроз нешто више од пола века доживети потпуну имплозију и довести до краха немањићке државе.

У својој намери, дакле, да прикаже моћ средњовековне Србије, Пекић посеже за периодом када је она још увек била одржива; бавећи се Стефаном Душаном и његовим освајањима поново би се дотакао теме пропадања, обрађене у причи о времену деспота Стефана и средњовековном Београду. Милутин, као онај који је увећао државу али је још није довео до мегаломанског краха, тако се показао као погоднији антипод краљу Александру (Обреновићу). У свом избегавању да говори о Душану, Пекић испољава отклон према одређеној врсти читања српске прошлости у идеолошком кључу, коју је критиковао како у *Злашном руну* тако и у есејима. Критика Симеона Газде упућена краљу Милану 1875. стога би се могла узети као Пекићева порука: „Не прави се Душаново царство с песмом у устима и поверљачким протестима у цепу, него с дукатима у цепу и ћутњом у устима” (Пекић 1986: 26). Визија историјског развоја утемељеног на економској моћи и рационалним одлукама којима се, мало-помало, моћ државе увећава, значај-

но је другачија од оне коју нам нуде Слободан Станишић и Драган Лакићевић, а која би се у својој суштини могла сматрати *романтичарском*.

### Мотив странкиње

У складу с овим приказима Милутиновог доба и његовог продужетка оличеног у Душановој владавини, аутори другачије приказују и полагаје странкиња којима је намењена улога српских краљица – Симониде и Теодоре Смилец. У *Златном руну* аутор посеже за елиптичношћу; изостављањем, наговештајима и коришћењем непоузданог наратора Симонида постаје све замагљенија. Истина, с Глумчевом карактеризацијом – „пресветла (и несрећна) царичица” (Пекић 1986: 250), која се понавља као рефрен, тешко је не сложити се, али о краљици не знамо ништа сем да је *гејше*. Симонидино држање приликом сусрета с Милутином и током венчања верно је децјој психологији и одражава реакцију шока на оно што се дешава; с друге стране, Милутинов покушај уласка у ложницу и конзумације брака немогуће је потврдити пошто потиче од краљевог противника, али га је немогуће и оповргнути.

Ефекат који се на овај начин постиже веома је занимљив: дајући само обресе и историјски нејасне приче о најмлађој српској краљици, Пекић пружа читаоцу прилику да сам, у складу са својим убеђењем, тумачи оно што се десило. Станишићева Симонида је, с друге стране, грађена по одређеном моделу, врло заступљеном код овог аутора: у питању је мотив прилагођавања странкиње српској култури о којој је испрва имала негативно мишљење, описан

„схематски, по обрасцу” (Половина 2018: 57). Како Наташа Половина примећује,

систем вредности писац у великој мери успоставља управо кроз ликове странкиња (принцеза и племкиња) које у Србију долазе с чврстим и – готово по правилу – негативним предрасудама о српском народу, њиховој култури и обичајима (2018: 57).

Побијањем ових предрасуда успоставља се нова, позитивна слика српског народа. У роману *Симонида: најмлађа српска краљица свих времена*, кроз тај процес византијска принцеза пролази и у односу са краљем Милутином, који, упркос својим незанемарљивим манама, на крају постаје фигура удаљеног али брижног деде, спремног да јој испуни сваку жељу. Код Драгана Лакићевића, процес натурализације принцезе Теодоре није у фокусу, тако да се, у свега неколико реченица, каже:

Седам година мала Теодора живела је на српском двору – играла се са српском децом, говорила српске речи, певала српске песме. Властела и њихова деца беху заборавили да мала Теодора није Српкиња. Водили је у српску цркву, на приредбе и забаве (2001: 12).

Ову идилу ремети њен отац, који по њу шаље своје отмичаре, чиме се покреће заплет авантуристичког романа у чијем центру је покушај да се принцеза сачува.

Да би Теодора опстала, она своју припадност новој средини мора да потврди променом имена, наизглед мотивисаном само потребом да се сакрије од отимача: „мала Теодора одсад ће се звати Милица” (Исто: 23). Да је ово усвајање српског идентитета трајне природе говори то што наратор до краја романа девојчицу зове

Милицом, чак и када више нема потребе за скривањем идентитета; тако на последњој страни читамо: „Милица скочи и загрли га” (Исто: 225). На тај начин, будућа мајка цара Душана, уместо бугарске принцезе, постаје српска девојчица из народа; ово прилагођавање, како се чини, повезано је с већ истакнутом Душановом улогом парагона националног идентитета. Два лика – Теодора/Милица и дечак Мико – на самом крају романа наговештавају повезаност њихових потомака, цара Душана и Милоша Обилића, у чијим ће се животима испунити оно што је започето у животима њихових предака. Теодорина главна функција, након што наврши петнаесту годину и избегне страшни усуд, постаје – рађање.

Грађење необичног пророчанства око Душана и свођење значаја живота његове мајке на једну једину улогу могли би се узети за ману Лакићевићевог романа; однос предака и потомака, реализован као однос типа и антитипа, мање је ефектан од оног који се успоставља код Слободана Станишића. Притом, родитељство није одређено као *лични однос*, као што је то случај у *Књизи за Марка*, где „Велмар-Јанковићева улогу жене одређује као мајку, која дечак подржава у емотивном смислу, да би га приближила идеалу мушкарца” (Константиновић 2006: 107), већ чисто *генеалогски*. Изабравши брак који није оставио потомство, Станишић се одлучује за другачији пут, објашњавајући Милутинов и Симонидин однос као однос деде и унуке, и уплићући их у ширу мрежу ликова који се појављују кроз дела у истом свету. На тај начин остварено је повезивање и са књигом *Краљ Милутинов између љубави и круне*, у којој Станишић у књижевност за децу такође уноси једну необичну и контроверзну фабулу: заљу-

бљивање краља Милутина у калуђерицу<sup>4</sup> Јелисавету, њихов брак испуњен љубављу, али и раскид тог брака, када политика доведе до тога да је „неопходан [...] савез са Бугарима. А то се може постићи само женидбом” (Станишић 2015: 32). Истиче се како је „краљ Милутин [...] имао важно начело: потребе државе су важније од свега” (Исто: 33).

Приказ Милутинових бракова код Станишића је, стога, повезан са схватањем да овај „није био Хенри VIII Тјудор, који је ради личних хирова и љубави био спреман да мења курс државне политике. [...] Сви бракови [...] имали су политичку подлогу” (Репацић 2018: 5). Смештајући једину жену коју је краљ волео у прошлост, Станишић, дакле, истиче политичку залеђину Милутиновог брака са Симонидом. Занимљиво је, притом, уочити Станишићеву свест о савременој публици, тако да за средњи век много скандалознију причу о женидби калуђерицом аутор из домена политике преноси у домен приватног живота, чиме се један брак *из љубави која надилази ојраничења* одваја од осталих, *политичких*, бивајући тако оправдан према савременом доживљају љубави. С друге стране, светост детињства остаје неповређена, чиме се питање склапања брака са дететом – што је посебно важно имајући у виду имплицитног (дечјег) читаоца – разрешава позитивно.

Вратимо ли се трима понуђеним објашњењима интересовања за лик Симониде, уочимо да се као спона између књижевности за

<sup>4</sup> Као и обично, Станишићева историјска подлога врло је прецизна: „Познато је да су се делови јерархије противили његовом браку са угарском принцезом, који је био канонски проблематичан – Јелисавета је некада била монахиња, а била је и свастика његовог брата, те је сродство било исувише блиско – и додатно компликовано због улоге коју је Угарска играла у свргавању краља Уроша” (Репацић 2018: 26).

одрасле и децу јавља неомедијевализам, посматран у најширем смислу те речи. Код Борислава Пекића он је мотивисан, пре свега, увидом у кризу модерности, на коју се указује грађењем контраста између два историјска периода (доба краља Милутина и доба краља Александра Обреновића); неидеализована средњовековна прошлост посматра се, у светлу националне историје, као период највеће државне и културне моћи. С друге стране, Слободан Станишић и Драган Лакићевић дотичу се средњег века тенденциозније, ослањајући се на наслеђе *златне легенде* о овом добу као идеализованом историјском периоду, на фону авантуристичког романа као једне од доминантних традиција књижевности за децу и младе.

Ако неомедијевализам повезује Пекића с ауторима романа за децу, оно што их раздваја јесте однос према историји приватног живота и фасцинација (или одсуство фасцинације) појмом детињства. *Златно руно*, са својим интересовањем за Цинцаре и Јевреје, сиромашне трговце и занатлије, на моменте готово документаристичким, представља својеврсну оду приватном животу као легитимној теми књижевности; може се сматрати да је у њему делом укореењен и третман Симониде, за коју се аутор не интересује из перспективе детињства. Насупрот томе, Станишић и Лакићевић, како би се приближили дечјој читалачкој публици, о својим јунакињама говоре баш као о деци, о чему сведочи и то да је доживљај детињства у њиховом средњем веку једнак савременом. Реал(истич)ност приватног живота тако уступа простор фиктивној слици, што говори о оштром раскораку између (псеудо)документаристичких тенденција које се, у Пекићевој прози, хране историјом приватног живота, и идеализованог света авантуристичког романа.

## ИЗВОРИ

- Лакићевић, Драган. *Принцеза и лав*. Београд: Дерета, 2001.
- Пекић, Борислав. *Златно руно: фанџазматорија*. 6. Београд: Просвета, 1986.
- Станишић, Слободан. *Краљ Милушин између љубави и круне*. Чачак: Пчелица, 2014.
- Станишић, Слободан. *Симонида: најмлађа српска краљица свих времена*. Београд: Вулкан издаваштво, 2015.
- Цамблак, Григорије. Житије краља Стефана Дечанског. Димитрије Богдановић (ур.), *Сџаре српске биографије*. Београд: Просвета, 1968, 203–230.
- Pečić, Borislav. *Tamo gde loze plaču*. Beograd: Službeni glasnik, 2014.
- Pečić, Borislav. *Traganje za Zlatnim runom: komentari VI i VII knjige Zlatnog runa*. Beograd: Službeni glasnik, 2020.

## ЛИТЕРАТУРА

- Гајић, Александар. Неомедијевализам у савременој друштвеној теорији. *Зборник Матице српске за друштвене науке* 142 (2013): 49–61.
- Гајић, Александар. Средњовековље и феудализам, стари и нови. *Летопис Матице српске* 491/6 (2013а): 830–856.
- Константиновић, Стеван. *Идеологије у књижевности за децу*. Нови Сад: Љубитељи књиге, 2006.
- Марјановић-Душанић, Смиља, Даница Поповић. Реч приређивача. Смиља Марјановић-Душанић, Даница Поповић (прир.), *Приватни животи у српским земљама средњег века*. Београд: Clío, 2004, 5–29.
- Половина, Наташа. Повратак средњовековној култури као идеолошки предлогак у *Књизи за Марка Светлане Велмар Јанковић*. *Детињство*, XLII, 2 (2016): 10–16.
- Половина, Наташа. Јунаци српске средњовековне прошлости у романима Слободана Станишића: идентитет и идеологија. *Детињство*, XLIV, 1 (2018): 55–62.
- Репajiћ, Милена. *Краљ Милушин: бракови као средство дипломатије*. Београд: Либер новус, 2018.

Туцаковић, Снежана. Књижевни и историјски лик принцезе Палеологине. *Лийар: листи за књижевност, уметност и културу* 52 (2013): 35–46

Уко, Сава. Женски ликови у Станишићевим романима за децу: српска средњовековна прошлост између историје и наратије. *Детињство*, XLV, 1 (2019): 59–65.

Фостиков, Александра. Жена – између врлине и греха. Смиља Марјановић-Душанић, Даница Поповић (прир.), *Приватни животи у српским земљама средњег века*. Београд: Клио, 2004, 323–367.

Arijes, Filip. *Vekovi detinjstva*. Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1989.

Miloš D. MIHAILOVIĆ

THE AGE OF QUEEN SIMONIDA:  
FROM THE GOLDEN FLEECE  
TO THE “GOLD LEGEND”

Summary

The topic of this paper is the presentation of the era of Queen Simonida in Serbian prose, with a special emphasis on children’s literature. With this in mind, we will examine how the selected authors portray Queen Simo-

nida in the context of her time and the broader interest in the period of the rule of the Nemanjić dynasty. The interest in Simonida’s fate is attributed to the growing importance of the history of private life, the focus on childhood as a distinct period of life, and, above all, the neo-medievalism present in contemporary Serbian prose. We find that neo-medievalism, in its broadest sense, serves as a bridge between literature for adults and children. In the works of Borislav Pekić, this is driven primarily by an insight into the crisis of modernity; the medieval past, rather than being idealized, is viewed through the lens of national history as a period of significant state and cultural power. Conversely, Slobodan Stanišić and Dragan Lakićević engage with the Middle Ages in a more tendentious manner, framing it within the context of adventure novels and relying on the legacy of the “golden legend” as an idealized historical period. We believe that these differences cannot be solely explained by the nature of children’s literature and that Stanišić’s and Lakićević’s works are ideologically influenced. By examining the process of adaptation to the new environment and the role assigned to foreign women in Serbian history by children’s writers, we also consider the potential for feminist critique. Notably, Dragan Lakićević highlights Teodora Smilec as the mother of the future emperor Dušan, the key figure in his novels. In contrast, Slobodan Stanišić portrays Simonida in a more nuanced manner, placing significant emphasis on her inner life.

Keywords: Simonida, neo-medievalism, history, tradition, national identity



## СМРТ, ТРАУМА И СЕЋАЊЕ У САВРЕМЕНОМ СРПСКОМ РОМАНУ ЗА МЛАДЕ – ИНТЕРПРЕТАТИВНИ И МЕТОДИЧКИ АСПЕКТ<sup>1</sup>

**САЖЕТАК:** Смрт блиске особе важи за један од типичних узрока трауме, а тематизовање одговора на њу, као и сећања на преминулог, посебно је осетљиво у литератури намењеној младој читалачкој публици. Отуда је циљ рада да, на корпусу одабраних савремених романа за младе, покаже главна мотивска и проблемска средишта у обликовању наведених тема, те да потом на темељима пружене анализе упуту на поједине могућности методички заснованог дијалога о њима. Анализа књижевних дела посведочила је присуство широког спектра емоција и понашања као одговора на смрт блиске особе, а уз њих и комплексно представљање квалитета сећања и његовог интегрисања у животу искуство јунака. Такав, садржајан уметнички говор о одговорима на смрт, о природи памћења и значају заборава, отвара простор за различите методичке приступе – тумачење засновано на доминантном лику, компаративну тематско-мотивску интерпретацију, проблемски засновану дискусију, као и истраживање засновано на корелацијско-интеграцијском методичком моделу – било у оквирима редовне наставе, било у формату факултативних радионица.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** књижевност за децу и младе, савремена проза, методика наставе српског језика и књижевности, танатологија

### Увод: о смрти, трауми и сећању

Кад *Речник српскога језика* (2011: 1224) дефинише смрт као „престанак живота, животних функција организма”, он уводи коначност као њену истакнуту и, чак, суштинску одлику. Такво дефинисање, ипак, тек је један могући поглед на феномен смрти, а онда посредно и на низ међусобно уско повезаних питања – од тога шта чини идентитет човека до могућности да се смрт надживи. Док физикалистичко становиште подразумева да је човек искључиво телесно (материјално) биће, дуалистички поглед у човековој природи проналази и део који није сводив на телесност (материју), а који у различитим религијама и културама може бити различито именован (в. Каган 2008). У првом случају, завршетак живота одређује се биомедицинским критеријумима, а смрт перципира као

\* vladimir.vukomanovic@uf.bg.ac.rs;  
<https://orcid.org/0000-0002-9442-9435>

<sup>1</sup> Овај рад настао је у оквиру научноистраживачког пројекта бр. 1634, *Српска књижевност 1991–2021: идентитет, траума, сећање (SLITaM)*, уз подршку Фонда за науку Републике Србије.

апсолутна;<sup>2</sup> насупротив томе, дуалистичко схватање уводи могућност да човек надживи смрт свога тела, па њу види тек као релативно окончање животног пута – дакле, не као његов прекид него као прелаз у другачији начин постојања.

Присуство феномена смрти не подстиче само интелектуалну запитаност над природом људске егзистенције већ подразумева и емоционални одговор. Смрт драге особе види се као један од типичних догађаја који узрокују психичку трауму (уп. Trebješanin 2008: 383), односно посттрауматски стресни поремећај или ПТСП (енг. Post-traumatic stress disorder – PTSD, према: *International Classification of Diseases – ICD-11*). На то да ли ће до трауматског одговора доћи утичу многи чиниоци: субјективни (који се тичу индивидуалности одређене особе), али и објективни (који су у вези с карактером проживљене ситуације); при томе, значајну улогу могу имати и друштвени и културни контекст у којима се догађај одвија. Да би се установило постојање трауматског одговора, три критеријума су кључна: 1) поновно доживљавање/одигравање догађаја који је био окидач за реакцију (*re-experiencing*), 2) избегавање мисли и активности, ситуација и људи који могу подсећати на узнемирујући догађај (*avoidance*), и 3) повећана побуђеност која се манифестује кроз несанице, интензивiranу иритабилност и претерани осећај угрожености (*hypervigilance*); додатно, за нашу тему је важно рећи да трауматски одговор типично прате жива и интрузивна сећања (или њихово снажно потискивање), флешбекови, снови и кошмари, уз снажне емоције и физичке сензације (уп. Stein et al. 2014; Kolk 2021: 162).

Онда када представља одговор на трауматичне догађаје, сећање се, дакле, може показати

у свом агресивном виду, као сила која нарушава свакодневно функционисање, будући да „људи са ПТСП-јем нису у стању да оставе стварни догађај, извор тих сећања” (Kolk 2021: 183). Ипак, томе насупротив, сећање је обично нешто што омогућава човеково постојање на различитим равнима. Људско искуство карактерише (и) потреба за сећањем, а један од њених узрока је чињеница да су сећања на прошле догађаје саставни део нашег идентитета (в. Костић 2014: 231). Кад је реч о смрти блиске особе, чување успомена на њу један је од симболичких начина да јој се подари трајање и после њене физичке смрти. Но, да ствари буду комплексније, човекова воља не може до краја да контролише ни она сећања која нису повезана са узнемирујућим дешавањима. Како пише Александар Костић (2014: 219–220), сва наша аутобиографска сећања су – као и многа друга – подложна променама: поједини догађаји се једноставно заборављају, а више сличних догађаја могу се у памћењу стопити у један. И не само то: аутобиографска сећања понекад умеју да садрже појединости које се нису догодиле, јер је „временом дошло до уклапања догађаја у општу шему” (Исто: 220). Тако је, чини се, не само с индивидуалним него донекле и с колективним сећањем: оно је подложно променама у зависности од друштвеног контекста, који може да одређену фигуру или догађај „преда заборава” или је кроз памћење угради у темеље свог националног, културног или неког другог идентитета (више у Kuljić 2014: 187 и даље).

Сложеност појава о којима је било речи отвара различите могућности њихове уметничке обраде. У књижевности за децу и младе њихова

<sup>2</sup> Притом, ваља имати на уму да ни биомедицински критеријуми нису до краја једнозначни и непроменљиви. Уп.: Brante – Hallberg 1991; Kastenbaum – Moreman 2017: 41–45.

је тематизација комплексна не само зато што је свака траума превербална (Kolk 2021: 52) и зато што говорити о њој значи „говорити о несаопштивом” (Бјелановић 2023: 202) већ и услед уобичајене узрасне и искуствене разлике између аутора и реципијента дела. Међутим, у истом том корпусу литературе њихова обрада је важна јер књижевни текст може бити снажна подршка младом читаоцу у појединим животним тренуцима – тако што га сугестивно упознаје с могућим реакцијама на смрт блиске особе и пружа му прилику да их сагледа из другог угла, а слично важи и за различите модалитете сећања и односа према њему. Отуда је циљ овог рада да у одабраним савременим романима за младе, афирмисаних аутора различитих генерација и поетичких усмерења – Игора Коларова, Весне Алексић, Јасминке Петровић, Зорана Пеневског и Александре Јовановић – препозна мотивска и проблемска средишта која се дотичу поменутих феномена, а онда, на темељу тих запажања, упути на неке могућности методичког обликовања дијалога. Притом ћемо се у методичким промишљањима овога пута задржати на провереним методичким поступцима и моделима – допринос наставном процесу у овом тексту не треба превасходно тражити међу њима, већ у њиховом актуализовању приликом разговора који у фокусу има деликатне и изазовне, донекле контроверзне и, нарочито у школском контексту, табуизирани теме.

### Одговори књижевних јунака на смрт блиске особе

*Емоције као одговор.* – Један од најприсутнијих аспеката одговора на смрт блиске особе у анализираним романима јесте тематизација

осећања која тај догађај прате. Доминантна је – очекивано – туга, при чему се на појединим местима нарочито истичу њена трајност и интензитет. Тако Игор Коларов у споредном рукавцу приповедања *Дванаесттој мора* открива читаоцу како Симона „није била баш мала када јој је тата умро” и како се сећа „да је тих дана много плакала. Један дан, два дана, три дана... једну годину, две године...” (Коларов 2007: 26), док Тијана на самом крају *Сазвезђа виолина* у себи препознаје тугу „која не застарева, која не опрашта” (Алексић 2018: 171). У романима Јасминке Петровић *Летио када сам научила да лети* и *Све је у реду* посебно је истакнуто осећање кривице. Софија у разговору с баком Маријом каже:

Ја сам крива што је она умрла... Сањала сам да лети и да је сва у белом, као анђео. И да има две црвене флеке испод срца. Ја сам крива. И још сам поред њеног узглавља направила икебану од вештачког цвећа, а то је несрећа (Petrović 2015: 131),

док се тескоба коју прати ово осећање наглашава у монологу младог Вукана, који оптужује себе за несрећну смрт свога брата:

Крив сам. И због Вељка сам крив. [...] Заборавио сам кацигу. Он ми је дао своју. [...] Ја сам пао на тротоар, он под камион. Крив сам, за све сам крив. Ја сам остао, Вељко је одлетео. Одлетео заувек (Petrović 2017: 19).

Одлазак блиске особе праћен је прекидом вербалног и физичког контакта с њом, па се код јунака романа често јавља и осећај усамљености – више посредно, у недостатку комуникације с другима или промени динамике односа међу ликовима, него експлицитно изречен у њиховом говору. Усамљеност је доста присутна

у савременом роману за младе и кад није по среди обрада мотива смрти (в. Опачић 2011; Панић Мараш 2023), али је овде у појединим текстовима удружена са осећањем празнине, уверењем да је живот после смрти драге особе изгубио смисао или да је, у најмању руку, „погрешан”: Киа Сибин у тренуцима суочења са Симонином неизлечивом болешћу записује: „*Ја сам празна. Свет је празан*” (Коларов 2007: 103), Жеља у *Црној њици* Александре Јовановић помишља „на дане који долазе, на тату и колико ће све бити једнолично и сиво” (Јовановић 2020: 44), док Вукан после смрти брата, уверен да је „роба с грешком” и да ће на његовом гробу писати „*он је све урадио појтрешно, а онда је умро*” (Петровић 2017: 19), доноси одлуку да оде у манастир и тамо пронађе смирење.

Одговор на догађај смрти може да буде и неприхватање да је до њега дошло. Оно је можда најексплицитније исказано у *Сазвежђу виолина* када Тијана сазнаје за Анину смрт: „*Рекла сам: – Провериће! То није шачно! / Исџина је била немоћућа поред њолико зеленој, набубрелој лишћа, поред њих крошања бесмислено лејих*” (Алексић 2018: 165) – у том тренутку као да растрзаност јунакиње „између свести о детињству као скупу повлашћених тренутака и увремењености у свет” (Лалатовић 2018: 88) достиже кулминацију. Снага неприхватања и, истовремено, радикалне немоћи пред сликама стварности – не само онда кад је до смрти већ дошло, него и кад постаје јасно да је она неизбежна – у *Дванаестом мору* трансформисе се у бес, који Киа показује разбијањем пажљиво стваране колекције порцеланских фигурица: „Кија је замахивала без предаха. Права симфонија ломљаве: порцелан је прштао на све стране. Киу преплави страшна немоћ. Огромна, апсолутна немоћ” (Коларов 2007: 44).

Сећање на трауматско искуство „може бити реактивирано на најмањи знак опасности” јер трауматизована особа „има измењену перцепцију ризика и безбедности” (Kolk 2021: 14, 86) – отуда и смрт драге особе може да интензивира страх за егзистенцију осталих блиских бића, а понекад и снажну забринутост за сопствено постојање. У проматраним романима они се тематизују ретко, а можда је најјачи израз повезаности догађаја с претераним осећањем угрожености – који, између осталог, улази у дефиницију посттрауматског стресног поремећаја – дат у споредној епизоди романа *Сара и јануар за две девојчице* Зорана Пеневског. У њој се појављује наставница историје Панићка, којој једна од јунакиња даје надимак Паникићка, будући да „и дан-данас паничи без разлога. Те јој смета како смо (не)обучени, те како смо невоспитани, те да пазимо на улици” (Penevski 2018: 52). У продужетку текста наставничино понашање добија другачије, трагично осветљење: као његов узрок открива се догађај у којем је Панићкину седмогодишњу ћерку Милицу прегазио аутомобил:

И од тада Панићка виче на децу да би им скренула пажњу на њихово понашање како не би дошли у неку опасну ситуацију. Зна да није могла ништа да учини за Милицу, а од тада се плаши за свако дете. Стално јој се привиђа да неко мајушно створење може да настрада (Penevski 2018: 137).

У домену приказа емоција које прате губитак, још један аспект има високу учесталост: покушај скривања и(ли) потискивања осећања. То чине не само одрасли већ и деца – могло би се чак закључити да старији, свесно и(ли) несвесно, усмеравају децу ка томе да емоције по-

тисну или не показују. У *Ловцу на маслачке*, Машина мајка Сења учи своју ћерку да се оца увек сећа без плакања јер он није волео да Маша „цмиздри“ (Алексић 2020: 9), док Жељу тетка осуђује што је „незахвална“ и „размажена“ јер неће да прослави рођендан „као сва нормална деца“ и тако помогне мајци у тешком периоду кроз који пролази (Јовановић 2020: 35). Занимљиво је то што и у једном и у другом роману мајке имају добру намеру – да дете поштеде бола и пруже му осећај сигурности после губитка оца, али да недостатак комуникације о ономе што њихове ћерке – и не само њих – тишти производи сасвим супротан ефекат: Маша није сигурна у Сењина осећања, па пожели да је отворено пита недостаје ли јој преминули супруг (Алексић 2020: 110), док напор Жељине мајке да живот настави даље после смрти мужа на главну јунакињу *Црне њилице* оставља (погрешан) утисак како је она потпуно заборавила на њега (Јовановић 2020: 84). Ипак, и у *Ловцу на маслачке* и у *Црној њици* долази до ситуације у којој се разоткрива да непоказивање туге не значи њено непостојање: Сења заплаче у музеју који ју је, вероватно, подсетио на мужа с којим га је раније посетила (Алексић 2020: 112–113), а Жељина мама, притиснута оптужбама да је заборавила супруга, открива ћерки да редовно одржава његов гроб (Јовановић 2020: 85). Језгровито и јасно, ове се теме дотиче и Коларов у *Дванаестом мору*, сумирајући све овде речено у две реченице: „Ако је Симона умела да плаче, Симонина мама је умела да сакрије сузе. [...] То не мења ствар: оно што се крије, не значи да не постоји“ (Коларов 2007: 42).

*Понашање као одговор.* – Говорећи о емоцијама које прате смрт драгог бића и о односу према њима, дотакли смо и њихове манифестације у понашању ликова. Читалац, међутим, ве-

роватно неће запазити само наведене сигнале већ и низ других, суптилнијих или отворенијих назнака да је одлазак блиске особе оставио трага на онима који су је окруживали.

Тако ће, рецимо, уочити како је на првој страници *Саре и заборављеној шриа* главна јунакиња „по трећи пут узела мобилни телефон, али се сетила да јој то неће помоћи“, па га потом вратила у ранац који јој је поклонила бака и који управо стога „није могла тек тако да одбаци“ (Ренеvски 2015: 7); при крају *Летиа када сам научила да летим* Софија држи у руци медаљон који јој је поклонила недавно преминула нона Луце (Петровић 2015: 147); Жеља узима татину виолину и покушава да одсвира композицију коју је њен отац изводио (Јовановић 2020: 88). У наведеним случајевима, сачувани предмет има јаку симболичку вредност за младе јунакиње и омогућава продужетак везе с особом које (физички) нема. Потреба за присутношћу одсутног учиниће и да Коларовљева Киа осмисли читав један мали ритуал: „Јеле су поморанце. Киа их је видела на њеном сточићу у болници, оног дана. / Ољуштила би поморанцу и једну половину ставила на празну Симонину клупу, а другу би појела. / То су биле најслађе поморанце на свету“ (Коларов 2007: 120); слично томе, приповедање у *Ловцу на маслачке* у најужем средишту има оданост обичају који су установили Маша и њен тата, о чему ће више речи бити касније.

Док поменути ритуали носе у себи компоненту воље да се живот настави уз сећање на преминулог, у неколико наврата се тематизују и неконтролабилне последице трауматског доживљаја. За Сару је после бакине смрти време и дословно стало, па се иницијална сцена у којој су Сара и њен отац заглављени у саобраћају може сагледавати и алегоријски (о зауставље-

ном времену у овом роману в. детаљније у Карановић 2017). На крају приповести Сара схвата да више нема дванаест него четрнаест година, а отац појашњава да она, откад је бака умрла, уме да западне у „чудно стање које траје неколико минута. Некад и дуже, нешто мање од пола сата” (Penevski 2015: 145). Сарино биће је, практично, утрнуло пред призором неочекивано преминуле баке за столом, па је и читава фантастична авантура којој присуствујемо – смештена у простор Сариног мишљења и маште, који се удружени боре с доживљајем смрти блиске особе – покушај обраде тог искуства и напора да се њен живот покрене с мртве тачке.

Ако Сара трауматичном доживљају приступа у тренуцима кад губи свест за оно што се дешава око ње, Жеља с њим бива суочена највише кроза сан и кошмаре – прогањајуће слике које проговарају са места где речи недостају (Kolk 2021: 53). Већ прве странице *Црне ишмице* доносе интензивно проживљавање ситуација које су очигледно повезане са смрћу оца, потребом да се оствари контакт с њим и немогућношћу да се то учини. Главна јунакиња се, у сну, налази на гробљу, сликом доминирају споменици и магла, у даљини се чује позната нежна мелодија, а она дозива, наслућује и(ли) жели да препозна очев глас (Jovanović 2020: 7–8). Колики је интензитет Жељине потребе да поново угледа оца најбоље сведочи то што учестале посете гробљу у средишњем делу романа доносе деформацију стварности – из перспективе јунакиње: отварају нову, другачију димензију – у којој долази и до темељног преиспитивања опозиције *живи : мртви*. Жељин саговорник постаје Вук, дечак који је погинуо несрећним случајем, на рингишпилу, али који, ни жив ни мртав, обитава у „зони лимиалности” (в. Перић 2022: 29) – његова појава подгрејаће у јунакињи још

снажнију наду да ће се у овом, другачијем простору наново срести с преминулим оцем.

Пролазак кроз тежак период расанка с драгом особом у појединим текстовима – истина ретко – захвата гестове који су блиски самоповређивању и опсесивним радњама. За Жељу штипање руке постаје „одбрамбени механизам како из себе не би ослободила у шестомесечном сузбијању набујале емоције” (Јелисавчић 2021: 180); њене свакодневне посете гробљу могу се посматрати и као ритуал који отелотворује опсесивну заокупљеност мишљу о одсутном оцу. Слично томе, Вукан Јасминке Петровић бива вербално и мисаоно затворен у троуглу који образују вапај за погинулим братом, осећање кривице и чин молитве, а његово стање потрепености и егзистенцијалне тескобе нарочито снажно дочарава грозничаво понављање речи и конструкција (уп. Petrović 2017: 15–19).

*Сећање: њокрећачи и квалишејши*. – У продавници наочара Сара проналази један необичан модел – наочари за ћутљиве људе. Оне „исправљају” ћутљивост тако што „одређене ствари – случајним избором – увеличавају”, па су тад „особе које су шкрте на речима изложене ситницама које просто искоче пред њих и тиме им дају повода да их спомену” (Penevski 2015: 107). Занимљиво је то што јунакињу Пеневског у ову продавницу и доводи способност да, на одређени начин, увелича ситнице – да у њиховом перципирању види знак онога што је снажно погађа, а о чему ћути: из структуре романа јасно је да се посета овом необичном месту у Сариној машти дешава под притиском потиснутог унутрашњег поимања сцене чији саставни део чине бакине разбијене наочари.

Тим детаљем сугестивно је дотакнуто питање шта покреће сећања на преминулу особу, а нарочито ће *Црна ишмица* захватити различите

типове „окидача”. На првом месту, то су за Жељу места и предмети – таван на којем је проводила време с татом и његова виолина (Јовановић 2020: 32, 33); осим тога, на оца је подсећају њен рођендан (Исто: 10, 12, 28), теткино прављење рођенданске торте (Исто: 21), питање продавца погребне опреме: *Како ти је мама?* (Исто: 20). Сви они посредно указују, заправо, на разлику која је узрок бола: рођендан није исти као онда кад је тата био ту, теткина торта није укусна као његова, а наизглед неутрално питање више се не може читати другачије него *како је мама њосле несреће*. Ту су и гелендер који јунакињу подсећа на то како ју је отац чекао у дну степеништа кад је била мала (Исто: 9–10), књиге у којима жене плачу због несрећне љубави, а то „нису ствари због којих треба да се плаче” (Исто: 38) итд. Сећања, притом, могу да буду покренута перципирањем у различитим доменима: кад јој се учини да чује звук аутомобилске сирене, Жеља се присећа како је отац ауто звао кочијама и говорио му *ћуха!* (Исто: 96), а топлота у лиминалном простору игре с Вуком подсетиће је како је било вруће и кад је њен тата погинуо (Исто: 76).

У складу с могућношћу различитих чулних подстицаја да покрену сећање, и само сећање указује се као вишедимензионално. При крају *Ловца на маслачке* Маши се у свести јавља „најлепша слика”, која јој изгледа живо „као да је неко пустио филм изнутра” (Алексић 2020: 118). Управо је *филм* – у поређењу са *сликом* – прецизније одређење формата сећања које затим следи. Оно обухвата не само статични визуелни аспект сећања – рецимо, слику јесењег сумрака или приказ лишћа које засипа ауто – већ укључује и темпоралност збивања која се описују „као на успореном снимку” (Исто: 118). Тај снимак захвата речи оца и ћерке, њима се

придружују мирис татине јакне и сећање на то да је Машин тата „волео лепе слике природе и био неуморан ловац на маслачке” (Исто: 119), потом осећање дивљења и љубави према оцу, а онда и задовољства које је пратило цео догађај. Другим речима, Машино сећање има и статичну и динамичну димензију, у њега су укључене чулне представе различитог порекла, оно захвата вербалне и невербалне сигнале, као и знања о особинама и поступцима, размишљању и унутрашњим емотивним кретањима – и у очевом, и у њеном бићу.

Не треба, међутим, заборавити да сећање није једноставан отисак стварних догађаја, већ да је подложно сенчењима, променама и(ли) деформацијама. Примера ради, при крају *Сазвезжја виолина*, наочари које Ана заборавља на кревету непосредно пре одласка у Ниш изазивају Тијанин осмех с којим утоне у сан. Када се пробуди, а потом и напусти стан у Солунској, у који „никада више није крочила”, понеће са собом баш и само „Анине заборављене наочаре с диоптријом минус нула седамдесет и пет” (Алексић 2018: 165). Извесно је, притом, да потоњи гест – а доцније и сећање на њега – не прати никакав осмех, већ огромна туга због тога што је њена другарица изгубила живот под налетима НАТО бомбардера. Још експлицитнији увид у преображаје стварности унутар сећања добија се упоредним сагледавањем одломака *Леша када сам научила да лешим*. Кад нона поклони Софији златни ланац с медаљоном, девојчица зна да се од ње очекује „нека реакција, по могућству радост”, али никако не успева да је „призове” (Petrović 2015: 28); такође, начин на који проводи распуст спочетка доживљава као неправду: „Жива сам се сморила [...] неко за време распуста пали логорску ватру и свира гитару, а неко скупуља пужеве и слуша бабино

хркање” (Исто: 33). Насупрот томе, приликом суочења с нониним одласком, медаљон постаје драгоцен предмет у који се смешта сећање на сусрет с необичном и аутентичном Луце, а у Софијином памћењу време проведено с двома бакама задобија сетно-сакралну нијансу, која учини да јој „груне водопад из очију” (Исто: 126).

Преображај стварности у простору сећања најдубљи је у *Сари и заборављеном шрћу* (уп. у вези с тим: Карановић 2017; Вељковић Мекић 2019). Чини се, наиме, како је сваки елемент призора који је Сара ненадано затекла доживео трансформацију поступком зумирања, преувеличавања, антропоморфизовања и(ли) фабулације. Бакина столица за љуљање јунакињу води у *Буџик шаласа*, порцеланска фигурица с њеног стола уграђена је у лик човека са цилиндром и основа за поглавље о трговцима порцелана; заједничко стварање прича с баком и њена порука исписана на писаћој машини подстицаји су за посету музеју писаћих машина у којем се незнано откуда појављују нове приче, а последњи бакини стихови „улазница” су за продавницу препарираних птица и упознавање бића које се, као и „Пеликанова песма”, служи само речима које почињу на П. Додатно, Сарино тешко дисање и неразумевање других за њу пројектује се у фигуру медицинске сестре која све изговара у једном даху и у сусрет с уметником у дисању, а поремећен поредак ствари и значајно нарушен предео детињства огледају се у постојању *Саламојотуса* – самопослуге у којој ствари висе наопачке – и радионици за поправку детињства. Као што се види из наведених примера – а има их још – елементи стварног догађаја и сећања у роману Пеневског не морају бити у односу један према један, већ се понекад више аспеката реалног догађаја сажима у једну од димензија сећања, и обрнуто.

*Значај памћења и неопходности заборав.* – Једна од често цитираних сентенци *Дванаестог мора* јесте тврдња да „све што постоји може да умре само у човеку” (Коларов 2007: 77). То није случајно: поред тога што дотиче централну осу овог особеног дела, поменути исказ релативизује смрт и акцентује моћ сећања да пружи утеху кроз симболичко трајање преминуле особе.

Важност успомена у *Ловцу на маслачке* видљива је већ у првом делу романа, кад се Маша присети да је била „омиљено лице татиног објектива” (уп. Алексић 2020: 22). Том детаљу ваља додати очев гест креативног надевања презимена попут Сунцулић, Бициклијановић и Маслачковић, као и сећање на то да је Никола мислио за ћерку како је „личност слична амбасади”: „Твој тата је волео то што умеш да се браниш, што си неустрашива и самостална, али ја ћу да додам – мораш бити и достојанствена амбасада” (Алексић 2020: 41). У сва три случаја, очева фигура, а онда и сећање на њу, битно утиче на обликовање идентитета мале Маше: фотографије сведоче о централном месту које је заузимала у породици, а посредно говоре и о очевој великој љубави, на којој се, између осталог, у девојчици гради осећај личне вредности. Машина „нова презимена” и поређење с амбасадом тихо делују на то како она перципира себе и то каква треба да буде: на самом крају приче – иако дирнута сећањем – она се опире сузама уз речи: „Па ја не цмиздрим. Ја сам амбасада, али то већ знате” (Исто: 120).

Има, међутим, случајева када сећање није само ствар појединца, већ и ствар заједнице. То је посебно видљиво у романима Јасминке Петровић, ауторке која се од својих почетака не либи да ангажовано проговори о актуелним друштвеним питањима (в. о томе: Петровић Б.



2016). У *Лети* када сам научила да летићим Софијиног деду Луку погађа смрт сина Тончија у грађанском рату деведесетих година. Осећање трагичног губитка довешће до тога да у једном писму сестру Марију, која се преселила у Београд, назове „четникушом” (Petrović 2015: 68–69). Тако ће, подстакнута Лукином интерпретацијом национално-идентитетског раскола, два индивидуална сећања – успомена на Тончијеву смрт и на именовање „четникушом” – постати узрок дуготрајног прекида контакта између двоје најближих сродника. Донекле слична врста комуникативне парализе тематизована је и у роману *Све је у реду*, кроз монолог осамнаестогодишњег Адмира. Говорећи о семинару *Љубав не зна за (енџијетске) границе*, који су странци наменили средњошколцима из Тузле, Брчког и Бијелине, Адмир ће поменути професора Бенјамина и професорицу Милицу. Њих двоје – свако на свој начин – бојкотирају сусрет, за шта остали учесници показују и одређену дозу разумевања јер су упознати с тим да је њему „цијела обитељ у Сребреници страдала”, а да су њој „пред очима сестру и мајку усмртили” (Petrović 2017: 27).

Нарочито услед снажне повезаности идентитета с личним и колективним сећањима – макар се тако чини – поједине јунаке обузима страх од заборављања драге особе. Маша више пута наглашава како је њен највећи страх да заборави тату (Алексић 2020: 10, 23, 84, 110) – смрт оца за њу би била не татина физичка смрт него заборављање његове личности (уп. и Вељковић Мекић 2017: 25). Стога браће маслачака – њихов заједнички ритуал – представља драгоцену ситуациону синегдоху присећања на одсутног оца, па и повремено заборављање тог ритуала производи унутрашњи прекор, преиспитивање и несаницу (Алексић 2020: 84). Слично Маши,

Жеља у више наврата види себе као (јединог) чувара сећања на оца, при чему интензитет геста и нада да се отац ипак некако сретне у њеном случају представљају симптом неприхватања да је једно важно животно упориште заувек изгубљено. Сећање на преминулу особу у овим случајевима делује парализујуће: оно донекле опсесивно везује Машу за поменути ритуал, док код Жеље успорава лични развој и сазревање. А шта тек рећи за Сарину „заборављену причу”, која чини да две године изгуби у ониричним обрадама потресног призора из бакиног стана? Свему наведеном ваља додати и ситуације из романа Јасминке Петровић, у којима можда не бивају толико паралисани појединачни ликови колико њихови односи.

Па ипак, у проматраним романима поменути проблеми не остају без свог решења.

У *Црној џици* и *Сари и заборављеном џиру* савет долази из дубљих слојева (под)свести. Очев глас у сну даје допуштење Жељи да заједно с мајком настави живот без њега (Jovanović 2020: 138–139), док Сара у разговору са Скотом сазнаје за конструктивну природу заборављања, који „не значи да више не знаш ко си и каква је била твоја прошлост”, већ представља „потпуно знање о себи и ономе шта си, али и [...] брисање оног што те слаби и унесређује” (Penevski 2015: 138). Маша ће поверење у своје памћење повратити када се са сјајном оштрином присети идиличног призора са заједничког путовања с татом – снага тог сећања, „обележеног призвуком безвременог трајања” (Вељковић Мекић 2017: 25), чини да она спозна како је „безвезно” да се плаши како ће заборавити нешто тако важно и лепо (Алексић 2020: 120).

Ствари делују мало сложеније – истовремено елиптичније и експлицитније – у *Дванаестом мору*. Већ мото романа сугерише читаоцу

да је невидљива хармонија јача од видљиве (Коларов 2007: 9), професор Апи тврди: „*То што нисам шу, не значи да нисам негде дпуіде*” (Исто: 61); патуљак Два Плус Један указује Ки и на то да „свака ствар коју видиш постоји у неколико стварности” (Исто: 88), а она потом почиње да верује како припада и видљивом и невидљивом свету, као и људи које воли (Исто: 90). Поменути искази, који делују снагом неупитне истине – и који чине да се српска књижевност за децу „изразитије отвара у подручју нуминозног, па чак и метафизичког” (Панић Мараш 2023: 26) – имају вредност утехе стога што смрт не посматрају као апсолутни крај постојања, него тек као крај трајања у једном од многих светова. Ове тврдње неће остати тек апстрактне хипотезе, већ ће у роману бити бар делимично потврђене искуством Кие Сибин. Пример за то је случај порцеланске фигурице сибирског тигра пред које се налази „део изломљене ноге са шапом, али тај други тигар је нестао” (Коларов 2007: 16) – у складу с малочас поменутом тврђњом професора Апија, испоставиће се да тигар није сасвим нестао, него да се налази на другом месту, на коме ће га и Ки пронаћи (Исто: 70).

Конечно, када је реч о међуљудским односима који су у игри личних сећања и колективног идентитета нарушени, на конструктивну промену утицаће граничне ситуације и проток времена: Лука и Марија ће се помирити тек кад њихова Луце буде тешко болесна и на крају премине (Petrović 2015: 137),<sup>3</sup> док се релације међу људима различите националности мењају боље тек условно, с новим генерацијама које не желе да подреде своје изборе матрицама колективног памћења – Адмир и Јелена, тако, показују својом љубављу да се, уз разумевање за историјске узроке, ипак може супротставити дезинтеграционим векторима сећања (Исто: 29).

### Уместо закључка: ка методичкој актуализацији дијалога

Поједини романи и аутори о којима је овде било речи већ су присутни у званичним програмима наставе за српски језик: у седмом разреду понуђен је избор између *Цицеле на крају свећа* Дејана Алексића и *Дванаестіој мора* Игора Коларова, а у оквиру лектуре роман *Лешо када сам научила да летим* Јасминке Петровић (Правилник 2019: 63). Коларовљево дело је у новије време било предмет методичких промишљања (уп. Божић 2023; Кљајић 2023), а присутност прозе Весне Алексић у програму (Правилник 2018: 196), као и позитиван критички одговор на романе Зорана Пеневског и Александре Јовановић, позивају да се с таквим промишљањима настави.

Спроведена анализа одабраних романа показала је да би се дијалог могао повести о емоцијама и понашању који представљају одговор на смрт блиске особе, о природи и значају сећања (његовим покретачима и квалитетима, његовој вези с осећањем идентитета), као и о улози заборава у процесу интегрисања доживљаја у животно искуство, које омогућава даље сазревање личности. Садржајан уметнички говор о назначеним питањима у проматраним делима отвара простор за различите фокусе дијалога с ученицима, а овде ћемо кратко упутити на неке од њих.

Најпре, с обзиром на структуру највећег броја романа, који се концентришу око једног књи-

<sup>3</sup> Ивана Игњатов Поповић (2020: 106) смрти ноне Луце у *Лешо када сам научила да летим* и Ане у *Сазвежђу виолина* види као „својеврсне ресемантизације жртвовања”, будући да оне симболично омогућавају рађање новог света, који у себи обухвата помирење ратом завађених страна, али има и „изражену улогу у стасавању и формирању карактера главних јунакиња”.

жевног јунака, чини се да су за разговор с младим читаоцима инструктивна начела обраде књижевног текста помоћу доминантног књижевног лика (Николић 1992: 220 и даље; в. и Милатовић 2019: 323–327). Овај модел задатке разговора усмерава на то како читалац доживљава лик, на његове поступке, психолошки портрет и поглед на свет, као и на однос према другима. Будући да је у центру лик и да се кроз њега захвата целина дела, а не једна појединачна тема, овај модел обраде подразумева нешто посредније отварање дијалога на тему смрти блиске особе, одговора на смрт и сећања на преминулог, али их исто тако и неминовно дочиче, будући да су сви претпостављени елементи анализе у случају Кие, Саре, Маше или Жеље у уској вези с поменутиим тематско-мотивским комплексом.

Тематско-мотивска обрада књижевног текста (Николић 1992: 232 и даље; Милатовић 2019: 321 и даље) омогућава пак фокусирање на одређене одломке романа и њихово проматрање у компаративном кључу. Иако се, истина, оваквим приступом може донекле изгубити из вида целовитост појединачних уметничких дела, том приступу иде у прилог његов потенцијално мотивишући карактер, који може „побудити унутрашњу чулност ученика” (Мркаљ 2016: 182) и водити упознавању текста у целини. Одабир одломака може се извршити на основу различитих критеријума, зависно од циља који се жели постићи. Примера ради, уколико је акценат на тумачењу доминантних емоција као одговора на смрт блиске особе, упоредна анализа може се спровести над изабраним одломцима *Дванаестог мора* и *Сазвежђа виолиона*, који у први план истичу присуство туге и њених квалитета; њима се доцније могу придодати (краћи) одломци романа *Све је у ре-*

*ду*, *Црна ишница* и *Сара и јануар за две девојчице*, кроз чије би се читање могао показати читав спектар емоција које ови романи сугестивно дочаравају – од осећања кривице преко усамљености до наглашене стрепње за животе других, али и за сопствено постојање. На овај начин би се, уз неопходну и адекватну ужу локализацију текста (уп. Мркаљ 2016: 184), омогућио темељнији увид у сложену динамику човековог унутрашњег живота у граничним ситуацијама, међу којима је и смрт блиске особе.

Најинспиративније је – у исти мах и најизазовније – књижевном тексту приступити проблемски, између осталог и стога што је „проблемска настава књижевности [...] највиши облик учења, које од репродуктивног учења прелази у мишљење и стваралаштво, од пасивног става и односа у истраживање” (Милатовић 2019: 327). Механизми стварања проблемске ситуације могу бити многи и различити (детално о томе у Rosandić 2005: 226–229). Тако, рецимо, потреба ликова да сакрију/покажу своје емоције у *Ловцу на маслачке* или *Црној ишници* може код ученика изазвати опречна мишљења и судове, које је у дијалогу пожељно подробије аргументовати; *Дванаестог море* препуно је гномских исказа који подстичу на разговор, промишљање и дискусију; илустрације које чине саставни део *Саре и заборављеног шрпа* призивају проматрање односа текстуалног и визуелног, а упознавање филмске адаптације *Леша када сам научила да летим* логично поставља пред младог читаоца/гледаоца питање на који су начин поједини мотиви и теме претрпели преобликовање, у ком смеру се оно креће и шта је његов (унутрашњи) разлог. Овакав приступ афирмише истраживачку методу у настави књижевности, примену истраживачких задатака, па чак и целовитих истраживачких пројекта-

та (Rosandić 2005: 205; Мркаљ 2016: 89). Не треба посебно напомињати да су битне врлине оваквог пута тумачења то што је он отворен

за прелазак на дубље нивое интерпретације, актуализацију естетичког искуства или откривање литерарних проблема који ће мотивисати ученике за расправу о етичким, друштвеним, психолошким и другим питањима (Мркаљ 2016: 90),

као и то што подстиче формирање на аргументима заснованог критичког става, постављањем теза које треба доказати или оповргнути (Rosandić 2005: 205), при чему се посебно охрабрује индивидуалност у сагледавању феномена и закључивању о њима. У овом погледу, амбивалентан однос појединачних ликова у наведеним романима према сећању и забору, било да су они „само” индивидуално или и колективно питање (нарочито у роману *Све је у реду*), отвара широко поље за заузимање различитих ставова и њихово образлагање, при чему се промовише поштовање другачијих ставова и позитивно утиче на развијање толеранције међу младима.

Анализу проматраних романа и њихових тематско-мотивских оса могуће је – премда нешто теже у актуелним образовним околностима – замислити и у оквирима корелацијско-интеграцијског методичког модела, који се темељи на повезивању наставних предмета сличних или различитих васпитно-образовних подручја (Rosandić 2005: 206). Остварење међупредметне повезаности подразумева укључење већег броја учесника, при чему сваки од њих наступа са позиција сопствене струке, а то могу бити и личности које нису део образовног система у најужем смислу – писци и музичари, филмски редитељи и глумци, психолози и со-

циолози итд. У контексту анализе наведених романа, тематизација процеса памћења и заборавања, основа и формирања индивидуалног идентитета призивају сагледавање из перспективе биолога и(ли) психолога, а улога памћења у дефинисању (националног, културног) идентитета – историчара и(ли) социолога; с обзиром на то да у романима Весне Алексић значајно место заузимају одређене композиције, а у романима Пеневског илустрације, упутно је сагледати њихова дела и из угла познавалаца популарне и класичне музике, односно ликовног уметника. Иако је организација овакве наставе сложенија и подразумева усклађеност више чинилаца у њеном обликовању, неспорно је да би она подстакла узбудљиво и делотворно интердисциплинарно сагледавање литерарних дела.

При свему наведеном ваља имати на уму да свака интерпретација треба да узме у обзир два плана – емоционално-интуитивни и логичко-интелектуални (Rosandić 2005: 217) – као и да се о примени ових методичких начела и модела не мора размишљати само у строго институционалним оквирима школе и редовног школског часа, већ – с обзиром на теме које су овде покренуте можда и погодније – у формату факултативних активности и радионица које би за циљ имале темељније упознавање књижевног текста с одабраних аспеката. Овакав оквир за истраживање могао би да подстакне више него садржајан рад с мањим групама младих и заинтересованих читалаца, у којем би њихова индивидуалност у доживљавању и разумевању текста дошла до изражаја. Такође, ако се имају у виду различитост животних искустава и чињеница да је календарски узраст тек један од фактора који утичу на рецепцију књижевног дела и мотивацију за његово упознавање, на овај начин би се око текста могли окупити читаоци ко-

ји нису нужно сасвим истог узраста, али који поседују аутентичну интринзичну мотивацију за његово тумачење. Премда је „опсег деловања” књижевног текста у том случају сужен, дубина тог деловања је, макар у начелу, често интензивнија и у њој има више прилике за упошљавање стваралачких импулса. Сама природа романа као уметничког дела доноси многе могућности дописивања: заузимање и развијање различитих перспектива књижевних ликова кроз сагледавање једног истог догађаја из њих, драмско извођење сцена које се одликују посебним емоционалним набојем, као и отвореније повезивање збивања и ситуација са сопственим животним искуством и светом у којем се постоји. То су само неки од праваца имагинирања које може побудити доживљај анализираних литерарних творевина, а који у младим читаоцима могу покренути или додатно подстаћи њихов интелектуални и емоционални развој – њихово сазревање у којем посебно место заузимају емпатија према другом људском бићу и његово обухватније разумевање.

#### ИЗВОРИ

- Алексић, Весна. *Ловац на маслачке*. Београд: Креативни центар, 2014.
- Алексић, Весна. *Сазвезђе виолина*. Београд: Креативни центар, 2018.
- Коларов, Игор. *Дванаесто море: свети Кие Сибин*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- Jovanović, Aleksandra. *Crna ptica*. Београд: Креативни центар, 2020.
- Penevski, Zoran. *Sara i zaboravljeni trg*. Београд: Laguna, 2015.
- Penevski, Zoran. *Sara i januar za dve devojčice*. Београд: Laguna, 2018.
- Petrović, Jasminka. *Leto kada sam naučila da letim*. Београд: Креативни центар, 2015.
- Petrović, Jasminka. *Sve je u redu*. Београд: Креативни центар, 2017.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бјелановић, Недељка. Како се изговара несаопштиво: траума дјетета у романима Весне Алексић *Ја се зовем Јелена Шуман* и *Сазвезђе виолина*. *Књижевна историја* 181 (2023): 197–211.
- Божић, Снежана. Проза Игора Коларова у методичком кључу: емпатијско-етички аспекти рецепције. *Детињство*, XLIX, 3 (2023): 40–50.
- Вељковић Мекић, Јелена. Мотив смрти у савременим романима за децу. *Детињство*, XLV, 3 (2019): 22–29.
- Игњатов Поповић, Ивана. Уметност као противтежата у романима *Лето када сам научила да летим* Јасминке Петровић и *Сазвезђе виолина* Весне Алексић. *Детињство*, XLVI, 1 (2020): 97–109.
- Јелисавчић, Маријана. О жељи и (не)могућем. *Детињство*, XLVII, 1 (2021): 180–182.
- Карановић, Мирјана. Сара и Алиса: заустављено време. *Детињство*, XLIII, 2 (2017): 58–71.
- Кљајић, Наташа. Могућности наставне интерпретације романа *Дванаесто море* Игора Коларова у седмом разреду основне школе. *Детињство*, XLIX, 3 (2023): 29–39.
- Костић, Александар. *Котништивна психологија*. Београд: Завод за уџбенике, 2014.
- Лалатовић, Јелена. Портрет уметнице као девојке која (не) одраста: темпоралност прекинутог одрастања у делима Весне Алексић. *Детињство*, XLIV, 4 (2018): 83–89.
- Милатовић, Вук. *Методика наставе српској језика и књижевности: у млађим разредима основне школе*. Београд: Учитељски факултет, 2019.
- Мркаљ, Зона. *Ог буквара до читанки (методичка истраживања)*. Београд: Учитељски факултет, 2016.
- Николић, Милија. *Методика наставе српској језика и књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1992.

- Опачић, Зорана. Усамљено дете као нови тип јунака у српским романима за децу (на примеру романа Игора Коларова). *Детињство*, XXXVII, 3/4 (2011): 12–20.
- Панић Мараш, Јелена. Наративне стратегије у роману *Дванаесто море* Игора Коларова. *Детињство*, XLIX, 3 (2023): 17–28.
- Перић, Драгољуб. Стратегије концептуализације демонских ентитета у савременом српском хорор роману за децу. *Детињство*, XLVIII, 2 (2022): 22–33.
- Петровић, Биљана. Рат у бившој Југославији у књижевном делу Јасминке Петровић. *Детињство*, XLII, 1 (2016): 88–94.
- Правилник о програму наставе и учења за шести разред основног образовања и васпитања. *Службени гласник Републике Србије – Просветни гласник* 15 (2018).
- Правилник о програму наставе и учења за седми разред основног образовања и васпитања. *Службени гласник Републике Србије – Просветни гласник* 5 (2019).
- РМС: *Речник српскога језика*. Нови Сад: Матица српска, 2011.
- Brante, Thomas, Margareta Hallberg. Brain or Heart? The Controversy over the Concept of Death. *Social Studies of Science* 3 (1991): 389–413.
- ICD-11: *International Classification of Diseases, Eleventh Revision (ICD-11)*, <<https://icd.who.int/browse/2024-01/mms/en>> 1. 2. 2024.
- Kagan, Shelly. The Nature of Persons: Dualism vs. Physicalism, <<https://www.youtube.com/watch?v=gh-6HyTRNNY&list=PLEA18FAF1AD9047B0&index=2>> 30. 9. 2008.
- Kastenbaum, Robert, Christopher M. Moreman. *Death, Society and Human Experience*. NY – London: Routledge, 2018.
- Kolk, Besel A. van der. *Telo sve beleži: mozak, um i telo u isceljenju traume*. Beograd: Psihološko savetovalište Mozaik, 2021.
- Kuljić, Todor. *Tanatopolitika*. Beograd: Čigoja štampa, 2014.
- Rosandić, Dragutin. *Metodika književnog odgoja (temeljni metodički književne enciklopedije)*. Zagreb: Školska knjiga, 2005.
- Stein, Dan J., Katie A. McLaughlin, Karestan C. Koenen... and Ronald C. Kessler. DSM-5 and ICD-11 Definitions of Posttraumatic Stress Disorder: Investigating “Narrow” and “Broad” Approaches. *Depress Anxiety* 31 (2014): 494–505.
- Требежанин, Жарко. *Речник психологије*. Beograd: Stubovi kulture, 2008.

Vladimir M. VUKOMANOVIĆ RASTEGORAC

DEATH, TRAUMA, AND MEMORY  
IN THE CONTEMPORARY SERBIAN NOVEL  
FOR YA – INTERPRETATIVE AND  
METHODOLOGICAL ASPECTS

Summary

The death of a close person is considered one of the typical causes of trauma, and the thematization of the response to it, as well as memories of the deceased, is particularly sensitive in literature intended for young readers. Therefore, the aim of this paper is to identify the main motivational and problem-oriented centers in the formation of the aforementioned topics on the basis of a selected corpus of contemporary young-adult novels. An analysis of literary works has confirmed the presence of a broad spectrum of emotions and behavior as responses to the death of a close person, as well as a complex representation of memories and their integration into the life experience of the literary characters. Such content-rich artistic discourse on responses to death, the nature of memory, and the significance of forgetting, opens up space for various methodological approaches – interpretation based on the dominant character, comparative thematic and motivational interpretation, problem-based discussion, as well as research based on the correlation-integration methodological model – whether within the frameworks of regular classes or in the format of optional workshops.

Keywords: literature for children and YA, contemporary novel, teaching methodology of Serbian language and literature, thanatology

# ЈУБИЛЕЈ ДЕТИЊСТВА

Мирјана С. КАРАНОВИЋ\*

Матица српска, Нови Сад

Република Србија

Оригинални научни рад

UDC 821.163.41-93.09 Milarić V.

<https://doi.org/10.46793/Childhood24.4.127K>

Примљен: 3. 10. 2024.

Прихваћен: 17. 10. 2024.

## ЛЕТО ЊИХОВИХ НЕЗАДОВОЉСТАВА *Детињство* и критика у рукама Владимира Миларића

**САЖЕТАК:** Владимир Миларић, први уредник *Детињства*, заговарао је изразито критички приступ књижевности за децу, ослобођен вануметничких диктата. Уз кратак осврт на Миларићево дело, у тексту ће детаљније бити анализиран летњи број *Детињства* за 1979, који се издваја по изразито оштрим критичким текстовима, обједињеним тематом „Ваша незадовољства у књижевности за децу”.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** *Детињство*, Владимир Миларић, Јован Љуштановић, критика књижевности за децу, полемике

Пишући 2011. некролог Владимиру Миларићу, Јован Љуштановић, тадашњи главни уредник *Детињства*, присећао се неуспелих покушаја да Миларића убеди да му да интервју за часопис у чијем је оснивању играо кључну улогу:

Покушао сам да га придобијем сентименталношћу, чудило сам се што неће да говори за часопис чији је био први главни уредник. Одговор ме

је изненадио. Исписујем га својим речима, на основу варљивог сећања: „Покретање *Детињства* је било грешка. Критика књижевности за децу почела је да проналази своје место у угледним књижевним часописима раме уз раме са осталом књижевношћу. А онда се појавило *Детињство*, које је успоставило нову изолацију” (Љуштановић 2011: 136).

Задатак овог текста биће да укратко истражи објективне разлоге који би могли да подрже или оповргну овај субјективни став,<sup>1</sup> а потом да

\* mkaranovic@maticasrpska.org.rs;

<https://orcid.org/0009-0002-0970-9991>

<sup>1</sup> Да је у овој Миларићевој резигнацији, као и стваралачкој самоизолацији у последњим деценијама живота, било субјективних разлога, наговештава Јован Љуштановић у поменутом некролошком тексту, помињући „неке старе чегрсти са Змајевим играма [...] и, вероватно, лични бол [...] сав онај горки талог настао у новим, често неразумним приликама после распада Југославије” (Љуштановић 2011: 136).

осветли део Миларићевог доприноса *Детињству*, „грешци” чију педесетогодишњицу обележавамо.

\*

У Миларићевој изјави постоје бар две теме које провоцирају дискусију и призивају аналогije. Прва је она везана за статус саме књижевности за децу. Од зачетака критичког говора о овој области воде се дискусије о томе да ли је она део књижевности главног тока (књижевности „за одрасле”), или је издвојено подручје чија аутономија није увек саморазумљива, будући да се над њом надвија покровитељска сенка педагогије. Још Милан Шевић, пионир у проучавању књижевности за децу код нас, пише да је одвајање дечје књижевности од опште била грешка, односно данак духу времена.<sup>2</sup> До данас су актуелне расправе о јединственој књижевности и/или посебном онтолошком статусу књижевности за децу. Друга тема тиче се специјалистичких часописа. Миларићев став да је покретање посебног часописа одвело књижевност за децу у нову изолацију вишеструко је проблематичан. Прво, логички посматрано, оснивање часописа са посебном тематиком требало би да донесе само побољшање, односно повећање могућности да се објављују радови из одређене области. Друго, критички текстови о књижевности за децу у угледним часописима главног тока – у времену о ком Миларић говори, а ни касније – никада нису узели озбиљнијег маха, па тако појава *Детињства* није имала много шта да „поквари”. Такви текстови појављивали су се спорадично, пре свега захваљујући појединцима који су, као сарадници тих листова, искористили своју позицију да би у текућу критику уврстили и ону о књижевности за децу.

Миларић је био један од њих – још од шездесетих година 20. века приказивао је књиге за децу и писао о овој књижевној области, пре свега у *Пољима*. Да је тако било и неколико година пре покретања *Детињства*, у време кад је једини часопис посвећен теоријским и критичким питањима књижевности за децу на тлу бивше Југославије био загребачки двомесечник *Умјетности и дијете*, сведоче и речи Воје Марјановића у публикацији *Критика књижевности за децу*, коју је уредио сам Миларић:

У данашњој редакцијској и уређивачкој политици појединих часописа, књижевност за децу и даље не наилази на пријем јер концепције („Савременик”, „Дело”, „Књижевност”, „Форум”, „Разгледни”) тих часописа не предвиђају критику књижевности за децу. Однос према њој и даље стоји у знаку некаквог непризнавања. Текстови приказа књига, огледи, критике и есеји – могу бити објављени једино у часописима чији су уредници писци за децу или су, на неки начин, повезани са овом литературом („Живот”, „Стварање”, „Стремљења”, „Кораци”, „Књижевна историја”, „Летопис Матице српске”, „Књижевност и језик”, „Багдала”, „Современост”) и часопис „Израз” (Марјановић 1970: 34).

<sup>2</sup> „Кривац” за „грешку” је Ђорђе Натгошевић, а Шевић овај процес види као неминовност: „Његове су заслуге велике, и ми му не можемо замерити, ни што је одвојио дечју књижевност од опште – да он то није учинио, учинио би ко други, јер се утицају времена никако не бисмо могли отети” (Шевић 1911: 15). Из Шевићевог текста, међутим, видимо да противљење одвајању дечје књижевности од опште заправо значи противљење једном типу књижевности, који се, код нас као и у свету, развио у нежељеном правцу. „Одвојена” књижевност против које се аргументише јесте некавалитетна, неуметничка и подређена спољашњим сврхама – педагошкој, моралној, идеолошкој и сл. Иако се за децу препоручује исто оно што и за одрасле, те две области и по оваквом схватању не могу бити идентичне: јасно је да деца не могу читати све што читају одрасли, па се из целине књижевности *издваја* оно што може бити погодно за децу.



О томе да је критика књижевности за децу седамдесетих година, и након покретања *Детињства*,<sup>3</sup> и даље била неукорењена у критици главног тока сведочи, између осталих, Владимир Стојшин, у тренутку када се спремао да од писца „за одрасле” постане писац „за децу”. У тексту објављеном у *Нину* он примећује одсуство критичких приказа дела за децу: „[...] литература за децу живи далеко од пажње књижевне критике и од пажње јавности, као литерарни грађанин другог реда”, а ако неки писци пишу и за одраслу и за децу публику, једино њихове књиге за одрасле се „рачунају у књиге” (Стојшин 1978). Стојшин, додуше, помиње проучаваоце дечје књижевности који објављују књиге или текстове у стручној периодици,<sup>4</sup> али констатује да се делима за децу у дневним листовима нико систематски не бави. Појава стручних часописа можда није помогла да се смањи немар критике главног тока за књижевност за децу, али сасвим сигурно томе није ни одмогла.

\*

Владимир Миларић је по свом основном опредељењу био проучавалац и критичар књижевности за децу. Књижевну каријеру је започео педесетих година, поезијом и поетском прозом, нимало дечјом,<sup>5</sup> а врло брзо је у књижев-

<sup>3</sup> У међувремену је, 1972, покренута и мариборска ревија *Otrok in knjiga*.

<sup>4</sup> „Питањима литературе за децу у Београду су се успешније бавили Јова (!) Марјановић, Милован Данојлић и Чедомир Мирковић, а у Новом Саду Милан Пражић и Владимир Миларић. Међутим, у дневним листовима ама баш нико се не бави систематски” (1978: 35). Стојшин очито мисли на Воју Марјановића.

<sup>5</sup> Миларић на почетку каријере објављује у новосадском *Дневнику*, те у *Пољима*, *Омладини*, *Нашем веснику*, *Руковешти*, *Лейтјојису Мајице српске*, *Видицима*, *Трибини*, *Вейрењачи* и др.

ној периодици почео да објављује приказе књига за децу и есеје о књижевности за децу. У *Пољима* је у фебруарском броју 1974. међу песницама – од којих нису сви писали само за децу – спровео и анкету на основу које је настао темат „Детињство и поезија” (Milarić 1974). Његова прва књига, *Време као итрачка* (1967), објављена у библиотеци „Прва књига” Матице српске, у целокупној едицији је једина збирка есеја посвећених књижевности за децу. И све потоње Миларићеве књиге баве се књижевношћу за децу.<sup>6</sup> Овој области он је приступао са крајњом озбиљношћу и на изразито модеран начин.<sup>7</sup> Књижевност за децу није издвајао из књижевности главног тока, и то не само декларативно.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Миларић је издао две књиге есеја о књижевности за децу: *Дечје језичко стваралаштво* (1969) и *Сигнали сунца* (1977). Овоме треба додати и приређене публикације: *Змајеве дечје ипре 1958–1968* (1967), *Трагом дечје поезме* (1969), *Дечја књижевност – шта је то?* (1970), *Кришка књижевност за децу* (1972), *Књижевност за децу* (1974), *Детињство/поезија* (1975), *Споша књига Детињства* (1990), те антологије *Зелени брегови детињства* (1970, 1975) и *Нови дечји песници – Панорама* (1972) и приручнике *Моја прва књига* (у коауторству, 1972) и *Интерпретација дечје поезме* (1975).

<sup>7</sup> Далибор Цвитан у контексту критике књижевности за децу помиње „знанствено најозбиљније фундирана истраживања Владимира Миларића” (1972: 21). Са вишедеценијске дистанце, у времену када научни приступ књижевности за децу више није новина, Василије Радкић указује на Миларићеву оригиналну терминологију, понекад нејасну, на „сувишак теоријско-критичке елаборације, који је, суштински непродуктиван” (2008: 8), као и на повремено склизнуће критичког дискурса у поетски, не спорећи његов значај као једног „од првих аутора који се у потпуности посветио ишчитавању и тумачењу савремене књижевности за децу, при чему се његова стваралачка интересовања не ограничавају само на критичко промишљање савременог стварања за децу, већ се исказује и као теоретичар, антологичар, књижевни педагог и методичар” (2008: 3–4).

<sup>8</sup> Василије Радкић пише да је за Миларића „однос књижевности за одрасле и књижевности за децу [...], очито, било једно од најзначајнијих и отуда му је посветио изузетну пажњу и енергију” (2008: 11).

О томе најбоље сведочи његова антологија *Нова децајска поезија* (1972), у којој међу песнике за децу сврстава низ имена младих југословенских стваралаца који то у том тренутку никако на први поглед нису били.<sup>9</sup> Тако се у антологији налазе, између осталих, Горан Бабић, Предраг Чудић, Дубравко Хорватић, Иван Растегорац, Миодраг Станисављевић, Вујица Решин Туцић.<sup>10</sup> Миларићево занимање за везу детињства и књижевног стваралаштва захвата изузетно широк распон. С једне стране, проучавао је децје литерарно стваралаштво, о чему сведоче његова књига *Децје језичко стваралаштво* (1969) и бројни чланци.<sup>11</sup> С друге, занимао се и за писање о детињству, које не мора бити и најчешће није намењено деци,<sup>12</sup> као и за појаве које су данас у теорији препознате као *crossover*, односно прекогранична књижевност. У теоријским поставкама Миларић је сродан данојлићевској концепцији наивне песме, али има и полемички отклон од ње, што је видљиво већ из наслова његовог есеја „Песма која не зна за пораз” (Milarić 1970).<sup>13</sup>

У време оснивања *Детињства*, 1975, иза Миларића су већ биле године ангажовања на трибинама и саветовањима о књижевности за децу при Змајевим децјим играма и разне друге активности везане за ову област. Ако погледамо редакцијски уводник првог броја *Детињства* и тадашњи *списак разлога* за покретање часописа, видећемо да је заједнички именованилац готово свим разлозима – критички однос према књижевности за децу:

1. Књижевност за децу добила је већ опште друштвено признање, па јој је за аутентичну естетску утемељеност нужно и неопходно тумачење њеног бића и њеног феномена те критички промишљено вредновање њене текуће продукције.

2. Нарочито последњих година књижевност за децу пролази опасним путевима неконтролисане хиперпродукције, па се један критички ангажован часопис у односу на ову појаву може узети као неопходно потребан катализатор.
3. Школа показује све већи интерес за књижевност за децу и у своје домену (методичке интерпретације књижевних текстова) готово да је превазишла акционост књижевне критике, па се у овој појави крије потенцијална могућност преваге дидактичности у приступу књижевном делу. Интензивирање критике књижевности за децу упућује на успостављање неопходне равнотеже.
4. Увид у књижевност за децу која се ствара у свим срединама Југославије неопходна је потреба савременог тренутка.
5. У последњој деценији нарочито је порастао број читалаца и интерпретатора књижевности за децу. Овај умножени читалачки медиј за службује часопис у којем би се о књижевности за децу говорило без предрасуда (Redakcija 1975: 3).

<sup>9</sup> „Они су песници, а кришом, успут, или у међувремену и децајска поезија. Познато је да аутентична децајска поезија настаје у међувремену, а никако у специјализованим радионицама”, рећи ће Миларић у предговору (1972: s. p.)

<sup>10</sup> Миларић ће касније приредити и избор Туцићеве поезије *Снећ веје, љубав је вечна* (1991), у којем је овај неоавангардни песник представљен и као песник за децу. О томе в. Карановић 2023.

<sup>11</sup> О Миларићевом виђењу децајска стваралаштва пише Марина Токин, упоређујући његов метод са данашњим концептом креативног писања (Токин 2014).

<sup>12</sup> Док је Миларић био уредник *Детињства*, Драшко Ређеп је од 1975. до 1978. писао текстове у рубрици „У трагању за изгубљеним детињством”, где је реч била управо о књигама о детињству. Међу ауторима који се овде помињу су: Ласло Гал, Драгутин Тадијановић, Анте Поповски, Славко Алмажан, Иво Андрић, Горан Бабић, Душан Матић, Жарко Команин, Ацо Шопов, Изет Сарајлић, Павле Угринов, Весна Крмпотић, Ференц Фехер, Раша Ливада, Александар Тишма.

<sup>13</sup> О Миларићу као теоретичару и тумачу књижевности за децу в.: Радкић 2008; Љуштановић 2009; Љуштановић 2011.

Појам критике се, овде, евидентно је, не односи само на књижевну критику у ужем смислу, односно на приказе појединачних текстова, већ на критички приступ књижевности за децу који обухвата и теоријска и естетичка промишљања, као и тумачење ослобођено вануметничких диктата. Као уредник у првој деценији *Детинјства* (1975–1984), Владимир Миларић је доследно заговарао овакав приступ.

Као пример критичког ангажовања „без рукавица”, у наставку текста ћу подсетити на један нарочито „запаљив” број *Детинјства* из Миларићевог времена. Реч је о свесци 2 за 1979. годину.<sup>14</sup> По оштрини и критичком тону којима је прожета већина текстова, овај број може се мерити са полемикама које су се у књижевним часописима главног тока, с временом на време, водиле још од њиховог оснивања. У области књижевности за децу, упоредив је са оштром полемиком око Змајевих дечјих игара објављеном у *Пољима* 1973 (Stakić 1973). Након темата о Десанки Максимовић у рубрици „Портрет”<sup>15</sup> и текста Дамњана Антонијевића о односу Љубомира Недића према Змају, следи централни део летњег броја *Детинјства*: текстови са округлог стола „Ваша незадовољства у књижевности за децу”. У напомени Редакције на почетку темата стоји да су текстови који следе писани по позиву. Наиме, крајем 1978. године Змајеве дечје игре су бројним сарадницима послале позив да учествују у расправи о негативним појавама у књижевности за децу, које се тичу њених различитих области.<sup>16</sup> Према подацима из *Извештаја о раду Змајевих дечјих игара за 1979*, о овоме се и разговарало у оквиру 22. Јунских манифестација Змајевих дечјих игара, које су одржане од 4. до 9. јуна 1979. године.<sup>17</sup> У овој уводној напомени Редакција се ограђује од

„изразито личног тона и нетрпељивости присутних у неким текстовима”, уз свест да „у редовним околностима ти текстови не би били објављени” (*Detinjstvo* 1979: 30).<sup>18</sup> Последња реченица чак релативизује сврху оваквог подухвата:

Редакција сматра да такви текстови не доприносе стварном сагледавању проблема у књижевности за децу, али, ипак, говоре индиректно, ако не о теми расправе, а оно свакако о стилу аутора, показујући какво је стање у критици књижевности за децу (*Isto*).

<sup>14</sup> О овом броју из специфичног угла пише Снежана Шаранчић Чутура, осврћући се само на прилоге аутора који су писци (2024: 40–41).

<sup>15</sup> За разлику од темата кави су данас уобичајени у *Детинјству*, са више научних радова посвећених одређеној теми, темати у ранијим бројевима обично су подразумевали краће уводне текстове и избор из дела везаних за темат. Тако и овај „Портрет Десанке Максимовић”, који потписује Драгутин Огњановић, укључује кратку биографску белешку о песникињи, библиографију њених књига за децу, изабрани списак литературе о њеном стваралаштву, есеј самог Огњановића из већ претходно објављене књиге, те избор из опуса Десанке Максимовић за децу.

<sup>16</sup> „Тема расправе, како је објашњено у позиву, подразумева критику појединачних негативних појава у следећим областима књижевног живота: а) књиге, б) издаваштво, ц) уређивање и рецензирање, д) фестивали, сусрети, саветовања, е) награде, ф) дечји листови и часописи, г) књижевност за децу у школи, х) критика књижевности за децу” (*Detinjstvo* 1979: 30).

<sup>17</sup> „Радни део Игара био је посвећен теми *Ваша незадовољства у књижевности за децу*. Референти су били: Георги Арсовски, Драгорад Драгичевић, Драгољуб Јекнић, Ибрахим Кајан, Момчило Попадић, Влада Стојиљковић, Драгољуб Гајић, Јанез Ротар, Тодор Бјелкић, Миодраг Друговац, Нусрет Идризовић, Угљеша Кисић, Јурај Марек, Драгутин Огњановић и Сретко Вујковић. Сви текстови претходно су објављени у часопису *Детинјство*” (*Izveštaj* 1979: 3). На овом списку нема Муриса Идризовића и Зорице Турјачанин, који су и иницијатори полемичког дела у рубрици „Критика” у *Детинјству*.

<sup>18</sup> Цитати из овог броја *Детинјства* у даљем тексту ће бити означени само бројем страница у загради.

Танка линија која дели „сагледавање проблема” од „стања ствари” може се разумети као граница између конструктивног решавања проблема и деструктивне критике, често усмерене *ad hominem*. Може се поставити оправдано питање: Зашто се редакција одлучила за обелодањивање оваквог нецензурисаног материјала, ако он не доприноси решавању, или бар сагледавању проблема? Да ли је посреди нешто налик „вентилацији”, каква се данас користи у неким облицима психотерапије, или је, ипак, у основи свега уверење да се до истине о стању ствари, односно до сагледавања проблема, може доћи само ако заборавимо обзире и изрекнемо оно што мислимо без ограда? Мада се ова два разлога међусобно не искључују, други је јачи и у већој мери уважава садржај ових полемика, па је дистанцирање од њих изречено у напомени заправо питање куртоазије и опреза. У сваком случају, Редакција на челу са Владимиром Миларићем одлучила је да летњи број *Детињства* 1979. буде својеврсни говорнички кутак, налик оном у лондонском Хајд парку, где свако некажњено може да изнесе свој став о готово свему.<sup>19</sup>

Текстови *незадовољника* распоређени су у четири рубрике. У првој, „Књиге за децу”, петорица аутора кроз оштру критику дела појединих савремених писаца за децу изричу судове који превазилазе ниво појединачног. Георги Арсовски пише о Видоју Подгорецу, тада врло цењеном, тиражном и превођеном писцу и, поред документованог доказивања плагијата код њега, говори о кризи писца уопште која се огледа у одсуству маште и талента, у писању „по задатку” или као реваншу за учињене услуге, у просечности, нарцисоидности и минорним уметничким квалитетима у савременој маке-

донској књижевности, која је преплављена „шпекулантима и препредењацима” (32). Драгорад Драгичевић у тексту „Порекло баналног у поезији за децу”<sup>20</sup> пише о тешко искорењивом наслеђу Змајевог епигонства код савремених слабих песника. Упркос иновацијама, пре свега онима које уноси Радовић, „за један део тог песништва као да се ништа није догодило”. На супрот покушају заснивања поезије за децу као поезије уопште, ово песништво је погодно за „трансплантацију педагошких норми”, а након корених промена које су наступиле у савременом стваралаштву показује се и као назадно и неприродно, „и подсећа на пресађивање ткива које ће неминовно бити одбијено, јер потиче из једне друге равни, из једног другог организма” (37). Драгољуб Јекнић кроз критику збирке *Песме за Ољу* босанскохерцеговачког песника Томислава Шиповца, која „није ни боља ни гора од осталих збирки текућег пјесништва намјењеног најмлађима” (39) већ управо типична, доноси критику овог песништва у целини. Савремена босанскохерцеговачка поезија за децу далеко је испод нивоа песништва за одрасле, она се „потчињава рационално-прагматичном и уљепшавајућем слоју пјесничке свијести”

<sup>19</sup> Мање весела, друга страна овакве слободе говора је то што ставови изречени на тај начин немају никакву тежину. Претпостављам да се Миларић и остали чланови Редакције оваквим ограђивањем ипак нису одрекли претензија на истинитост и одјек изнесених ставова.

<sup>20</sup> Занимљиво је да је три године раније, 1976, Данило Киш Александру Постоловићу за *Сјугени* дао интервју под називом „Баналност је неуништива као пластична боца”, у ком тврди да у књижевности „баналност из незнања рађа (или, тачније: умножава) униформност, уништава здраву људску снагу, умножава ђубриште општих места [...]”, а да је писац који се таквим општим местима брани од новина „окамењени фосил стила и идеја” (Киш 1983: 273, 277). Још један доказ за то да књижевност за децу и књижевност главног тока имају заједничке проблеме.

(39) и у суштини је обмана, јер је доживљај детињства који нуди идеализована конструкција. Јекнић текст завршава реализованом метафором која сликовито али прецизно описује дечју рецепцију таквог песништва:

Дјеца се смију нашим пјесничким творевинама за које ми мислимо да су лијеви духовни поклонци за њих. Она се ругају нашем духу који се претвара у куцу која радосно кевће, која не умије да уједа, у природу која не може бити стихија, у живот који не познаје смрт. Од наших књига, које немају језика, дјеца праве лађице и пуштају низ воду која купа тијело, али и дави, потпаљују своје логорске ватре на пропланцима, које грију, али и жаре, јер природни елементи, јер природа не мисли главама пјесника које пјеснички не мисле (41).

Текст Ибрахима Кајана „Кандидати за академију дописних шарлатана” има поднаслов: „Или о томе да нису искључиво пјесници криви што имају објелодањене изузетно лоше књиге”. Писати једноставно је врлина, али она то није код песника „шундовите провенијенције”, што Кајан показује на примеру троје песника из различитих југословенских средина.<sup>21</sup> Али за бујање оваквог песништва одговорност носе и рецензенти и издавачи, те након оштрих оцена самих стихова<sup>22</sup> Кајан прозива, именом и презименом, Ивана Цековића и Воју Марјановића, који су дали позитивне оцене ових збирки. Кајан је нарочито оштар према Марјановићу, који је од „распекмежене песмарице” направио мало чудо: „[...] на преклопу задње корице, он ће, а да не трепне, утврдити да пјесник 'негује лирику модерне песничке структуре', 'да се песник ослања на песничке резултате и звук поезије београдског круга писаца (Д. Лукића, Д. Радовића, А. Вуча)”, закључујући:

Све је ово [...] – просто НЕВЈЕРОВАТНО! Ни један једини исказ, срочен на инкриминирану преклопу *Чесћийке за маму*, а потписан именом Воје Марјановића – немогуће је утемељити на стихотворењу К. Цоце.

Све што је рецензент рекао – тиче се неког другог.

Нетко је В. М-ћу подметнуо ДРУГИ текст! (44).

О одговорности издавача<sup>23</sup> пише и Момчило Попадић, а о некавалитетном делу које анализира најбоље сведочи наслов текста: „Бљутава жвака или још једно књижевно мртворођенче”. То дело<sup>24</sup> је само једно у хрпи

<sup>21</sup> У питању су Кемал Цоцо, Слободан Јанковић и Катица Пшак, које Кајан, стављањем у множину – „врлина становитих Кемала, Слободана и Катица” – претвара у типичне фигуре југословенског песништва за децу седамдесетих година 20. века.

<sup>22</sup> „[...] устиковљене у више минијатурних опјевака кроз које би провејавао хумор, али, гле, кроз те лабилне структуре (тек) бије пропук гротескног у својем несувислом виду” (42); „Од пустопашне декларативности, до мисаоног тлоцрта старозавјетнога стереотипа грешне моралке и наравоученија, пут је прекратак, а резултат никакав” (42); „Послије Назора, након Максимовићеве и М. Алечковић, послије Ђопића или Куленовића, иза једног Каштелана и једног Миљковића – могу ли се прихватити отрцане фразе, (већ) бљутаве метафоре, уморне синтагме, временом спријечени, превладани спрегви: 'јутро истине', 'симфонија живота', 'у нама букте ватре' [...] и, на крају, 'оранице духа'. Ма какве оранице, мила Катице!” (43); „Што се тиче остатка књиге, за Кемала Цоцу, а и за нас бит ће најбоље да га оставимо негдје на страну, и, по могућности заборавимо” (43).

<sup>23</sup> „Издавачи одувјек знају како тискање књига за дјецу обећава готово сигурну зараду, с једне стране, а, с друге, обезбјеђује користан број позитивних поена у друштвено-политичким билансама те код критичара. Дјецу, разумије се, нитко ништа не пита. Књиге купују родитељи. Или библиотеке, оне школске и оне друге” (44).

<sup>24</sup> Реч је о збирци песама *Пуна уста жваке* (1978) Круне Фирст Медић.

бедастих сликовница, недотупавних причича, невјештих или пак бесмислених пјесмуљака, небулозних саставака који би, иначе, код иоле критичнијег професора матерњег језика и књижевности добили непролазну оцјену из писмености и здравог разума (44).

У рубрици „Листови за децу” Влада Стојиљковић се врло оштро осврће на савремену дечју периодику. На готово две стране, што чини две трећине овог кратког текста, цитира примере неписмености, глупости и фразирања из *Кекеца*, *Малих новина*, *Тик-џака* и *Дечјих новина*, све из 1978, а једна од тих неспретних синтагми дала је и наслов Стојиљковићевом прилогу: „Већи број врста апарата”. Након изношења овог документарног материјала, Стојиљковић пише о његовој штетности, тврдећи да писци таквих текстова чине „естетско, етичко и васпитно злодело” и, наметањем шаблона подобне литературе,<sup>25</sup> стварају димну завесу „под којом цвета трговина бофл-робом” (49). С друге стране, часопис врхунског квалитета завршио је неславно:

Сви знамо тужну историју обновљеног *Полешарца*: стварала га је предана, надахнута, одговорна, честита екипа зналаца и љубитеља свог посла... и шта се десило? После две године, најбољи југословенски лист за децу бестидно је ликвидан, а да због тог херостратског чина нико није чак ни поцрвенео (49).

У рубрици „Наставни програми” Драгољуб Гајић пише о неусклађености између програма наставе књижевности у основној школи и програма педагошких академија, што резултира тиме да будући наставници на студијама не проучавају оно што ће касније предавати. Текст Јанеза Ротара, који говори о потреби за модер-

низацијом литерарно-естетског образовања, не одликује се нарочитим полемичким жаром и свој критички став уобличава кроз конкретне предлоге за побољшање стања ствари.

Најзад, рубрика „Критика”, која заузима највише места у овом броју *Детињства*, доноси и „најзапаљивији” садржај. Куриозум овог броја је у томе што у рубрици која сабира десет текстова готово да нема позитивне критике, што се ретко дешава и у часописима који објављују критику књижевности главног тока. Рубрику отвара својеврсна *метакритика* – текст Тодора Бјелкића који говори о проблемима критике књижевности за децу. Већ помињане теме, какве су поплава неквалитетне литературе, одговорност издавача, превласт личних интереса и писање готово искључиво афирмативних приказа, Бјелкић поткрепљује примерима, од којих су два нарочито интригантна. Први је текст „Педесет доказа” Душана Радовића, објављен у *Дући* крајем 1978,<sup>26</sup> у ком Радовић цитира педесет реченица из есеја и

<sup>25</sup> „Неки међу њима (наивни? препредени?), чак су разрадили отприлике овакву формулу: узвишена тема + васпитна намера = успео текст. То практично значи: напис о (рецимо) деци-херојима НОБ, објављен с намером да доприне гајењу револуционарних традиција, мора *самим њим* бити добар. И даље: свако ко покуди језик, стил, композицију или ма који занатски и/или естетски вид тог написа, самим тим је непријатељ и деце-хероја, и НОБ, и свега што је овом друштву свето” (49). Морам да приметим да је слична формула делатна и данас у незанемарљивом обиму у делима књижевности за децу у Србији (и шире), само са промењеном идеолошком подлогом.

<sup>26</sup> Текст има дугачак поднаслов, који сажето излаже разлоге због којих је написан: „Педесет доказа: да немамо праве, одговорне и способне уреднике у редакцијама листова, књижевних часописа и издавачких предузећа; да они не умеју или неће да читају оно што објављују; да су лични интереси, често, старији од друштвеног интереса у издавачкој политици; да многи лажни друштвени активисти живе од ћутања и компромиса” (Radović 1978).

критика Воје Марјановића, као „очигледне неспоразуме са памећу и писменошћу”. Воја Марјановић је, и тада и касније, важио за ауторитативну фигуру у области књижевности за децу.<sup>27</sup> Бјелкић се у свом кратком осврту надовезује на Радовића, констатујући да сваки од педесет цитата

благо речено, изазива сажаљење и сваки је одраз не само непознавања језика и писмености, него, рекло би се, и тек вербалног познавања материје о којој је књижевни критичар стваралаштва за децу покушао да донесе свој суд (57).

Други пример из Бјелкићевог текста тиче се песничке збирке *Сврашна дјеца* (1973) Горана Бабића, која је својевремено изазвала бурне чи-

<sup>27</sup> Душан Радовић пише: „Слабости његове памети и писмености морао је открити сваки од уредника под чијим су именом и одговорношћу ти текстови објављени. Они су криви што је Воја Марјановић постао књижевни и друштвени арбитар, саветник и учитељ других” (Radović 1978: 38). Владимир Миларић, очито, не спада међу те уреднике, будући да, након прве две године од покретања, Марјановић није сарађивао са *Детињством* све до 1985, када је уредништво промењено (в. Ђурђевић 2000: 31–32). Марјановић је, додуше, заступљен у зборницима радова које је Миларић уређивао пре појаве *Детињства*, а један од тих прилога је цитиран и у овом тексту. Из Миларићеве заоставштине, која се као још необрађена грађа чува у Рукописном одељењу Матице српске, евидентно је да су Миларић и Марјановић одржавали професионалну и пријатељску преписку до 1976, а последња писма сведоче о предстојећем разилажењу. Без намере да улазим у анализу Марјановићевог опуса, овде износим само претпоставку да су се могући квалитетни иницијални импулси у његовом писању касније утопили у површности хиперпродукције.

<sup>28</sup> У првом броју *Детињства* Миларић пише да је „Бабићево песничтво у знаку опорбе с илузионизмом владајућег дечјег песничтва које не жели до краја видети детињство као свет *sui generis*, већ из света психе детета узима само оно што је погодно за васпитање, а то је дечје веровање у идеје и идеале које му пружају и осмишљавају одрасли” (Milarić 1975: 68).

талачке реакције. Сам Миларић ју је у једном приказу назвао експериментом,<sup>28</sup> а Бјелкић констатује да су *Сврашна дјеца* „рукавица у лице самим писцима и критици” (59). Миодраг Друговац у тексту о македонској критици књижевности за децу каже да она наликује на мртво море. Поражавајућа статистика, илустрована примерима, показује колико је та критика „инцидентна, маргинална, површна” [...], „акцидентална и старомодна” [...], „професорски реторична и естетски јалова” [...], „махом удварачка, апологетска” (60–61), при чему нема ни издиференцирани појмовни апарат ни методологију.

Четири текста из ове рубрике међусобно су повезана и чине полемичку целину. Три међу њима негативно оцењују књигу есеја *Кључеви златних врати* (1978) Зорице Турјачанин, а четврти је одговор Зорице Турјачанин на један од текстова, који је претходно већ био објављен у сарајевском часопису *Живои*.<sup>29</sup> У овом делу највише је ироније и аргумената *ad hominem*, мада се полемика ипак не спушта до нивоа међусобног вређања. Мурис и Нусрет Идризовић Зорици Турјачанин замерају несистематичност, недостатак методе, контрадикторности, нетачности и сл. Уместо аргумената, она, по њима, нуди властите језичке играрије, а и код успешних анализа робује конвенцијама и клишеима.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Текстови о којима је реч су: „Немоћ критичара” Мури-са Идризовића (претходно објављен у часопису *Живои*, у броју 1 за 1979, под насловом „Далеко од смисла и значења књижевног дела”), „Ружичасти лихип на коситреном штапу” Нусрета Идризовића, „Празна церемонија ријечи” Сретка Вуковића и „Далеко од смисла и поштења критичког суђења” Зорице Турјачанин.

<sup>30</sup> „Имамо утисак да је умјетничко дјело остало у позадини као нешто сасвим споредно и узгредно и да је само повод З. Турјачанин да се огледа у стилској еквилибристици и метафорици” (63); „У свијету књижевних знаности данас

Нусрет Идризовић критички анализира и искаже рецензената који су препоручили књигу З. Турјачанин. И Сретко Вујковић у тексту „Празна церемонија ријечи” резонује на сличан начин: уместо аргументације и аналитичке усредсређености на тематизован дела, „огроман дио ове књиге је најобичније фразирање” (85).<sup>31</sup> Одговор Зорице Турјачанин на текст Муриса Идризовића открива позадину сукоба ових аутора, који, по њој, датира од њене раније критике Идризовићеве књиге. Њене замерке тексту из *Живоша* врло су сличне ономе што и Идризовић замера њеној књизи: субјективност, заобилажење предмета расправе, искривљавање чињеница, контрадикторност, тенденциозност.<sup>32</sup>

Ван ове полемике, једна критика се односи на антологичарски рад Муриса Идризовића (поново Сретко Вујковић),<sup>33</sup> а у тексту се опет апострофира рецензент, „слаткорјечиви и затоусти [...] свезнајући и свевидећи у књижевности за дјецу, Воја Марјановић” (80). Драгутин Огњановић у тексту о антологијама поезије за децу критички разматра њихове мане, а то су „у првом реду мањкавост теоријске спознаје, непознавање дечје психе и дечјег развоја и, као последица тога, нејасно постављен циљ и шаренило поетског материјала” (73). Слабости конкретних антологија укратко су приказане кроз њихов историјски преглед.<sup>34</sup> Судећи по наслову, антологијама се бави и конфузан текст Угљеше Кисића, где се већином износе опште примедбе о књижевности за децу у целини, као што је наметање гледишта одраслих деци. Текст Јураја Марека говори о интерпретацији у књижевности за децу, која се често замењује наметањем готових знања, опажања и судова (71).

У дугој историји *Детињства* било је, с времена на време, још оштрих текстова и полемика. Већ у наредном броју, 3/1979, Владимир Миларић објављује текст „Записи о дечјем песништву”, у ком нештедимице критикује школске песнике, „који користе песничка средства не би ли лакше папагајски подучавали децу”, али, с друге стране, и заговорнике аутономије дечјег песништва који

виде свет детињства у једном заустављеном простору, виде децу која немају жељу да одрасту, детињство без перспективе (која је укинута у складу са очајем модернитета), виде како је једини прави живот детињство и како је свако нарушавање тога раја обесмишљавање „правих вредности” (Milarić 1979: 70).

коегзистирају многи облици вредновања умјетничког дјела. Проф. Турјачанин може бити сретна: у њеном дјелу не егзистира нити коегзистира ниједна метода опсервирања” (66); „Умјесто да о предмету својих интересирања пише одмјерено, достојанствено, занимљиво, прецизно, умјесто да се бави истраживањем и закључивањем, проф. Турјачанин, ето, пјева, производи језичне каламбуре, измишља бесмислене ријечи. Умјесто да се бави дјелом, стјече се дојама да се проф. Турјачанин бави собом” (67).

<sup>31</sup> „Питам се: како је могуће тако распредати а да се ништа ваљано не каже”, закључиће Вујковић (86).

<sup>32</sup> „Текст *Далеко од смисла и значења умјетничког дјела* заиста је далеко од смисла и поштења критичког суђења. Он је сам себи најоштрији тужилац и пресудитељ”, стоји у закључку (89).

<sup>33</sup> „У дилеми сам одакле да почнем, а одакле год да почнем доћи ћу до истог: антологија не ваља. Овакву каква је, сигуран сам, ниједан озбиљни издавач не би објавио Идризовићеву антологију [...]” (80), започиње Вујковић, а разлог за то што је „Глас” из Бањалуке антологију ипак штампао налази у чињеници да је његов тадашњи директор, Исмет Бекрић, најзаступљенији песник у антологији. Самом Идризовићевом избору Вујковић замера пре свега недоследност и одсуство критеријума.

<sup>34</sup> У низу старијих и савремених антологија, позитивно је оцењено свега неколико – Миларићеве *Зелени брегови детињства*, *Сунцокрећ на рамену* Ника Графенауера, *Сребрни поштоци* Георгија Арсовског.



Две године касније, Војислав Донић у је тексту „Poetica infantilica” толико критичан према целокупном стваралаштву за децу, и некадашњем и тада актуелном, да ироничних коментара нису поштеђени ни Радовић и Ршумовић (Donić 1981). Има још оваквих примера, најчешће унутар темата са Саветовања Змајевих дечјих игара на којима се рекапитулирало актуелно стваралаштво за децу.<sup>35</sup> Међутим, број попут 2/1979, са толиком концентрацијом нецензурираних *незадовољстава*, није се поновио. Његовим далеким одјеком може се донекле сматрати двоброј 3–4 за 2001. годину. У његовом уводнику, с насловом „Како изаћи из оквира”, главни уредник Јован Љуштановић поставља дијагнозу учмалости књижевности за децу код нас:

Литература за децу и књижевни живот везан за њу последњих година личе час на идиличну породичну слику на којој су сви угланцани и у реду, час на устајалу бару у којој се ништа не мрешка, него је све мртво и непокретно. Нема младих писаца, нема свежине, нема довољно стваралачких експеримената, нема полемичног ероса, нема енергије која трага за различитошћу. Свако је приграбио неко своје „парченце земље”, неки свој делић књижевног тржишта, окупио своје друштанце. Важно је сачувати своје и нико се не замерити (Љуштановић 2001: 3).

Љуштановић је у наставку позвао сараднике да бару усталасају, а у истом броју су објављена три текста који садрже полемичке ставове.<sup>36</sup> У једном од њих, Влада Стојиљковић је, по Љуштановићевим речима, „направио неку врсту каталога својих незадовољстава савременом књижевношћу за децу” (Исто), што се може посматрати као одјек Миларићевог полемичког броја из 1979. године. Стојиљковић, који је тада писао о часописима за децу, после двадесет

две године у свом кратком тексту слично мисли о многим трауматичним тачкама савремене српске књижевности за децу: о владавини осредњости, о хиперпродукцији пренатрпаних антологија без правог критеријума, о идеолошкој подобности писаца, о књижевности за децу као азилу за невеште писце, о терору педагогије и ограничености педагога, о комерцијализацији издаваштва праћеној срозавањем писмености итд. „Тако млади, а већ комформисти”, поентираће Стојиљковић у завршници текста (Стојиљковић 2001: 22).

Преглед петодеценијског критичког учинка *Детињства* показује сталне осцилације између куртоазног *ограђивања* и тежње ка стварном преиспитивању проблема и покретањем полемика. Мада прву деценију часописа, обележену уредниковањем Владимира Миларића, „обележава и извесна врста таксативности, изрицања неопозивих, али недовољно образложених тврдњи” (Пешикан-Љуштановић – Зорић Латовљев 2024: 23), не може се рећи да она оскудева у настојањима да се успостави бескомпромисна критичка мисао. Зато чуди констатација Воје Марјановића, „негативног јунака” из *Детињства* 2/1979, да „српска па ни југословен-

<sup>35</sup> На полемичке и негативне критичке текстове, укључујући Миларићев и Донићев, указују два изузетна синтетичка текста писана поводом педесетогодишњице *Детињства* (Пешикан-Љуштановић – Зорић Латовљев 2024; Шаранчић Чутура 2024). Поменимо и полемичку *размену* између Лидије Николић и Јована Љуштановића поводом Градимира Стојковића (Николић 2000), као и полемику у *Детињству* 3/2013 и 2/2014 око антологије Љубомира Ђорића, са уводним текстом уредника Јована Љуштановића у ком је сажето дијагностиковано стање савремене критике (Љуштановић 2013).

<sup>36</sup> Темат „Изван оквира” чине текстови „Саставни делови” Владе Стојиљковића, „Критика књижевности за децу пред научном фантастиком” Душице Лукић и „Прочитати 'Забавникову' награду” Анкице Вучковић.

ска књижевност за децу никада није имала сталних ни упорних критичара ове књижевне области” (1996: 19). Осим што Марјановић овом тврдњом *ошћисује* и самог себе као критичара, он противречи и констатацијама с почетка властитог текста, где пише да је критика књижевности за децу доживела нагло буђење седамдесетих година 20. века, када је „неколико истакнутих критичара из Новог Сада, Београда, Загреба, Сарајева” давало „поуздање да ће занемарена књижевна област, нека врста литерарног пасторчета, добити коначно своје хроничаре и судије” (Исто). Иако је тачно да су се, како Марјановић тврди, неки од тих гласова угасили,<sup>37</sup> њихов учинак превазилази време њиховог стварног деловања. Поред тога, Марјановић свој *пригодничарски нихилизам* исказује 1996, у тренутку кад на подручју критике књижевности за децу важне странице увелико испишује Јован Љуштановић, који ће наредне, 1997, постати главни уредник *Детинство*.

Некролог Владимиру Миларићу, с почетка овог текста, Јован Љуштановић завршава речима: „Нека је вечни покој Влатковој страсној критичарској души” (2011: 137). Критичарска страст је, уз научни приступ, била заједничка Миларићу и Љуштановићу. Њихов допринос проучавању књижевности за децу, остварен у великој мери и кроз ауторски и уреднички ангажман у *Детинству*, тешко се може проценити.

## ИЗВОРИ

Писма Владимиру Миларићу. Архивска грађа Рукописног одељења Матице српске.

*Detinjstvo*, I, 1 (1975): 3–4.

*Detinjstvo*, V, 2 (1979): 30.

*Zmajeve dečje igre. Izveštaj o radu u 1979. godini*. Novi Sad: Dokumentacioni centar Zmajevih dečjih igara, januar 1980.

## ЛИТЕРАТУРА

Ђурђевић, Душан (прир.). *Библиографија часописа „Детинство” 1975–1998*. Нови Сад: Змајеве децје игре, 2000.

Карановић, Мирјана. Није мана, врлина је, љуби јаје. Вујица Решин Туцић као песник за децу. *Детинство*, XLIX, 1 (2023): 63–78.

Љуштановић, Јован. Како изаћи из оквира?. *Детинство*, XXVII, 3–4 (2001): 3.

Љуштановић, Јован. *Брисање лава. Поемика модерној и српској поезији за децу од 1951. го 1971. године*. Нови Сад: Дневник, 2009.

Љуштановић, Јован. Разговори с Влатком. *Детинство*, XXXVII, 3–4 (2011): 135–137.

Љуштановић, Јован. Поезија и вредности. *Детинство*, XXXIX, 3 (2013): 81–82.

Марјановић, Воја. О критици књижевности за децу и младе, данас. *Детинство*, XXII, 2–3 (1996): 19–24.

Николић, Лидија. Критика КБСЗ. *Детинство*, XXVI, 3–4 (2000): 50–53.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана, Милена Зорић Латовљев. Концептуализација детињства у *Детинству* – педесетогодишња баштина. *Детинство*, L, 1 (2024): 9–34.

Радичић, Василије. Владимир Миларић као тумач књижевности за децу. *Детинство*, XXXIV, 3 (2008): 3–12.

Стојиљковић, Влада. Саставни делови. *Детинство*, XXVII, 3–4 (2001): 19–22.

<sup>37</sup> Марјановић тврди да се ово повлачење догодило „проласком таласа теорије и игре, када се у Змајевим децијим играма у Новом Саду дешавају промене у погледу концепцијских односа према литератури за младе” (1996: 19). Иза овог еуфемистичког „проласка” стоје чињенице смрти Милана Пражића (1981) и повлачења Владимира Миларића из јавне сфере. Миларић је након напуштања места главног и одговорног уредника *Детинства*, на почетку 1984, наставио да објављује у другим часописима и да приређује књиге, али значајно мањим интензитетом.

- Стојшин, Владимир. Попају, ти си луд. *НИН*, год. 28, бр. 1433, 1978, 35.
- Токин, Марина. Миларићево виђење дечјег стваралаштва (теорија и пракса). *Детињство*, XL, 3 (2014): 36–40.
- Шаранчић Чутура, Снежана. Писци као сарадници *Детињства* у пола столећа дугом промишљању о књижевности за децу: контексти и врсте прилога. *Детињство*, L, 1 (2024): 35–53.
- Шевић, Милан. *Дечја књижевност српска. Оџег историјскога прејлега*. Нови Сад: Електрична штампарија учитељскога д. д. „Натошевић”, 1911.
- Cvitan, Dalibor. Osobitosti kritike književnosti za djecu. U: *Kritika književnosti za decu*. Priredio Vladimir Milarić. Novi Sad: Zmajeve dečje igre – Radnički univerzitet „Radivoj Ćirpanov”, 1972, 19–26.
- Donić, Vojislav. Poetica infantilica. *Detinjstvo*, VII, 1 (1981): 57–59.
- Kiš, Danilo. *Homo poeticus*. Zagreb – Beograd: Globus – Prosveta, 1983.
- Marjanović, Voja. Tokovi i dileme književnosti za decu. U: *Kritika književnosti za decu*. Priredio Vladimir Milarić. Novi Sad: Zmajeve dečje igre – Radnički univerzitet „Radivoj Ćirpanov”, 1972, 27–35.
- Milarić, Vladimir. Pesma koja ne zna za poraz. U: *Dečja književnost – šta je to?*. Novi Sad: Zmajeve dečje igre – Kulturni centar, 1970, 28–43.
- Milarić, Vladimir (prir.). *Novi dečji pesnici – Panorama*. Irig – Novi Sad: Srpska čitaonica i knjižnica Irig, 1972.
- Milarić, Vladimir (prir.). *Detinjstvo i poezija*. *Polja*, god. XX, br. 180 (1974).
- Milarić, Vladimir. Eksperiment. *Detinjstvo*, I, 1 (1975): 68–69.
- Milarić, Vladimir. Zapisi o dečjem pesništvu. *Detinjstvo*, V, 3 (1979): 68–72.
- Radović, Dušan. Pedeset dokaza. *Duga*, br. 125, 1978, 38–39.
- Stakić, Dragoslav (prir.). Polemika o Zmajevim dečjim igrama. *Polja*, 19, 173–174 (1973): 24–26.

Mirjana S. KARANOVIĆ

THE SUMMER  
OF THEIR DISCONTENTS  
*Childhood* and criticism in the hands  
of Vladimir Milarić

Summary

Vladimir Milarić, the first editor of the journal *Childhood* (*Detinjstvo*), advocated a highly critical approach to children's literature, free from extra-artistic dictates. Along with a brief overview of Milarić's work, the text will analyze in more detail the summer issue of *Childhood* for 1979, which stands out for its extremely sharp critical texts, united by the theme “Your discontent with children's literature”.

Keywords: *Childhood*, Vladimir Milarić, Jovan Ljuštanić, criticism of children's literature, polemics

# ГОДИШЊИЦЕ

## ПЕДЕСЕТ ГОДИНА ОД СМРТИ ЕРИХА КЕСТНЕРА

Николина Н. ЗОБЕНИЦА\*  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Нови Сад, Република Србија

Прегледни рад  
UDC 821.112.2-93-31.09 Kästner E.  
<https://doi.org/10.46793/Childhood24.4.140Z>  
Примљен: 30. 9. 2024.  
Прихваћен: 9. 10. 2024.

### ЕМИЛ И ДЕТЕКТИВИ ЕРИХА КЕСТНЕРА КАО РЕАЛИСТИЧНО-УТОПИЈСКИ РОМАН

**САЖЕТАК:** *Емил и детективи* (1929), први роман тада још незапаженог тридесетогодишњег песника, до-нео је Ериху Кестнеру међународну славу која се и деценијама касније опире зубу времена. Обележен као реалистични роман немачке модерне, *Емил и детективи* у себи садржи и утопијске елементе засноване на просветитељском духу аутора, који је представљао свет онаквим какав би требало да буде, не само какав заиста јесте. Циљ рада је да се пружи преглед реалистичких, утопијских и просветитељских елемената у роману који су утицали на његову рецепцију у Немачкој и иностранству, кратко представљену у раду. Резултати истраживања показују да упркос променљивим друштвено-политичким околностима интересовање за роман *Емил и детективи* не јењава, управо због вредности које превазилазе оквире времена у којем је настао и које тематизује.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Вајмарска република, роман за децу, нова објективност, просветитељство, реализам, рецепција, урбанизација, утопија

### Реализам у немачкој књижевности за децу

Реалистично приповедање у Немачкој присутно је у свим књижевним епохама, не само у доба поетског реализма, правца који је трајао отприлике од 1830. до 1880. године. Као верно приказивање чињеница, без идеализовања и савиво-фантастичних елемената, реализам не треба схватити дословно, будући да он не подразумева одсликавање света какав заиста јесте у свим појединостима, већ се ефекат реалистичности остварује уметничким средствима, одабиром адекватног предмета, приповедачког поступка и језичких елемената. Иако се реали-

\* [nikolina@ff.uns.ac.rs](mailto:nikolina@ff.uns.ac.rs);  
<https://orcid.org/0000-0001-5510-0701>

зам не повезује ни са једним родом, у реалистичну дечју књижевност убрајају се: историјски романи, путописи, криминалистичке приче, девојачки и породични романи, приче о животној средини, адолесцентски и проблемски романи. За разлику од историјских жанрова и путописа који претендују на документарност, криминалистика тежи уверљивости приче, места радње и описа миљеа. Од самог настанка, у 18. веку, немачку дечју реалистичну књижевност одликује и придржавање педагошких норми, рационалност и очигледност (Weinkauff – Glasenapp 2010: 73–93), што се почетком 20. столећа постепено мења.

Током промене генерацијских и васпитних односа у време Вајмарске републике (1919–1933), стари, ислужени ауторитети више нису имали неограничено важење, те су почели да се намећу нови обрасци детињства који су доводили у питање традиционалне слике и улоге „одраслог који зна” и „детета које не зна”. У том контексту, постављало се питање места књижевности за децу у одређеном времену и њеног става према том времену. Из тога је произашла дебата о савремености књижевних дела, о чијем исходу нису одлучивали аутори текстова за младе, већ политика. Око 1925. године долази до промене парадигме, што води ка преиспитивању превазиђених образаца. Талас бајки објављених после рата сада замењује бујица „реалистичних” прича за децу, а популарни жанрови као што су авантуристичке приче, књиге за шипарице, чак и приче о животињама, прерађени су „у складу с временом”. Настају и нови жанрови (на пример, детективске приче за децу), уводе се нови мотиви, а омиљена тема је – велеград. Све то доприноси утиску да је дечја књижевност „извађена из нафталина” и „проветрена”, при чему се главна новина заправо не

огледа толико у промењеном арсеналу мотива, колико у погледу на само детињство, запањеном, радозналом погледу који децу више не протерује у прединдустријску нирвану идиличних предела, већ у њима препознаје крајње досетљиве савременике (Karrenbrock 1995: 176–177), који су у стању да се успешно хватају укошта са својим временом и окружењем.

У тим делима, илузија савремене стварности постиже се приказивањем реалних социјалних и породичних односа, укључивањем модерних медија и актуелних политичких тема. Ликови су истог узраста као читаоци, језик је свакодневни жаргон младих, специфичан за Берлин, будући да се радња махом одиграва у главном граду. Упркос томе, постоје и извесне идеалистичке представе о деци која су јача од одраслих, а дечје дружине представљају најбољи од свих могућих светова (Weinkauff – Glasenapp 2010: 73–93), што имплицира критику постојећег света одраслих и њихових правила.

Ова нова дечја књижевност, настала у оквиру Вајмарске републике, доспева директно на тржиште и до својих читалаца, без подршке аутора текстова о младима. Тиме се дечја књижевност први пут одваја од традиционалне повезаности с педагогијом, не осећајући се више обавезаном догмама и принципима покрета за младе, њиховим захтевом за уметничком вредношћу и њиховим представама о прилагођености те књижевности младима. Не обраћа се пажња на теорију узраста читања и не полази се од књижевно-педагошког дискурса, већ се радња напосто смешта у стваран свет, у *ovde* и *saga* великог града у којем се продукују разнолики начини опажања, другачија искуства и авантуре свакодневице којима су нови јунаци и више него дорасли. Млади људи у овим делима у стању су да се суверено крећу кроз „џунглу

велеграда”, надмећући ће с одраслима и улазећи у улоге предвиђене само за одрасле. Велеград више није само супротност селу, већ избор града као места радње напосто значи одлуку за модерну. Деца су коначно пуштена из ванвременске Аркадије у метрополу 20. века, која постаје позитиван простор одигравања радње романа (Karrenbrock 1995: 177–178). Један од главних представника новог немачког романа за децу, који је стекао статус узора, био је управо Ерих Кестнер са својим романом *Емили и гејсекшиви*.

### ***Емил и гејсекшиви* као реалистичан роман**

Својим романима *Емил и гејсекшиви* (*Emil und die Detektive*, 1929), *Тачкица и Анџон* (*Pünktchen und Anton*, 1930) и *Близнакиње* (*Das doppelte Lottchen*, 1945) Ерих Кестнер (Erich Kästner, 1899–1974) поставио је темеље традиционалног романа за децу (старости између осам и дванаест година), који тематизује младе ондашњег Берлина, приказаног из перспективе незнајућег аукторијалног приповедача. Кестнерова дела постају узорна за приповедну дечју књижевност све до краја шездесетих година 20. века (Daubert 2016: 87–105).

Овом књижевнику приписују ревидирање стандарда писања за младе у Немачкој. Његова популарност допринела је обртању трендова репрезентативне дидактике, засноване на принципу награде и казне а његова дела одликују се трезвеним разматрањима и ангажованом досетљивошћу наратора, приказујући урбаност, сиромаштво, рационализацију помоћу технологије и администрације, као и савремени миље. Управо због савремености у њего-

вим делима, Кестнера сматрају оцем „новог реализма” у књижевности за младе. У његовим „романима миљеа” ликови говоре и поступају као што то чине млади; они живе у ондашњој Немачкој и нису поштеђени невоља које млади подносе у стварном животу (Springmann 1991: 518), нарочито у великом граду који је представљао једну од омиљених тема немачке модерне.

Кестнеров роман *Емил и гејсекшиви*, као и други романи, попут *Каје из кућице* (Wolf Durian, *Kai aus der Kiste*, 1924/25) и текстова објављених у часопису *Весели Фриголин* (*Der heitere Fridolin*) између 1921. и 1928. године, увели су у дечју књижевност нову објективност велеграда – биоскопе, метрое, облакодере, аутомобиле, телефоне, бокс-мечеве, светлеће рекламе, трке, социјалну и техничку реалност 20. века. Исто тако, млади читаоци навикавани су на анонимни свет без чаролије у којем се људи срећу као странци, свако је љубоморни конкурент, нико никоме не верује (Pornschnegel 2023: 214). Суочавање с позитивним и негативним странама живота у велеграду није водило ка приказивању осећања спутаности, повезаности, заштићености и растанка, као ни тематизовању Бога, религије, питања смисла и разлога дешавања ствари (Isto: 217–218). Премда се ни Кестнер не бави дубоким егзистенцијалним и метафизичким темама, он у извесној мери посвећује пажњу унутрашњем свету младих, што такође представља битну иновацију у дечјој књижевности.

Почетком 20. века у Немачкој започиње научно бављење детињством с аспекта психоанализе, дечје психологије и психологије читалаца, што је довело до изненађујућих спознаја, пре свега у вези са чињеницом да се тек тада „открило” дете, које се дотада заправо није „ни

познавало” (Karrenbrock 1995: 176). После Првог светског рата, психичко лице детета се мења, посебно градског детета, као и његов језик и лице приповедача који се детету обраћа. Кестнер иза трезвене објективности открива душевност, што је у складу с дететом модерне (Isto: 185), дететом које реагује на свет око себе и заузима активан став према свом окружењу.

У *Емилу и дешективима* Кестнер приказује модел унутрашње урбанизације детета, с тежиштем на простору, као шифри за социјалне односе: Емил из провинције долази у Берлин, његов циљ није богати западни део велеграда, већ у социјалном смислу осредњи центар града. У очима дечака из унутрашњости, велеград се у први мах појављује као хаос и зона нетранспарентности и индиферентности, прикладна за нестајање лопова у анонимности велеграда. Прозлазећи улицама, Емил скупља нове утиске и интегрише их у складу са сопственим унутрашњим принципима уређења, како би избегао осећање савладаности. Тек солидарна акција са вршњацима омогућава му да се ухвати укоштац с градом: његова страност се ублажава искуством берлинске деце, а величина града постаје прегледнија овладавањем техничких средстава и могућношћу да се њихова употреба плати. Берлин постаје простор који се може користити, град улица, тргова, кафеа и хотела, пролазника и посетилаца биоскопа, укратко град чије урбане институције омогућавају демократску јавност (Karrenbrock 1995: 190). Емил свега тога у први мах није свестан, већ до спознаје долази тек током свог боравка у метрополи.

Берлин је на почетку за Емила јавни простор чија правила не познаје и он га посматра очима придошлице која се изгубила. Престоница је у толикој мери величанствена да дечак из

провинције има осећај као да седи у биоскопу. Пошто је остао сам, принуђен је да склапа нова познанства и развија вештине комуникације и сарадње. Први пут је ослобођен мајчиног погледа и та нова (релативна) слобода омогућава му да учи како да буде упућен на друге, да се с њима споразуме, како да подели и чак преда одговорност и да постане социјално биће способно да живи у друштву, а да ипак не подлегне свету (Isto: 191). Међутим, Емил успева да се избори с велеградом управо зато што није ни упознао његову најсуровију страну.

У роману нису приказани непријатни аспекти стварног живота у доба Вајмарске републике (незапосленост, ратни инвалиди, просјаци, инфлација, беда и сиромаштво, банде насилника, приче о забијању ножа у леђа, индустријски картели, откази и исељења из стана). Приказане су лепе, веселе велеградске авантуре у којима је присутна само једна лоша особа: човек под лажним именима и пљачкаш банке Грундајс-Милер-Кислинг, који на глави носи чувени цилиндар и креће се по кафићима и хотелима. Ублажавањем слике стварности Кестнер младу генерацију није припремио на оно што ће уследити: нацисте, Источни фронт, небројене људске жртве, заробљеничке логоре и разрушене градове (Pornschnegel 2023: 215–216). У Емиловом узбудљивом, авантуристичком искуству са срећним исходом, реалне разлике у образовању, друштвеном статусу и вери не играју никакву улогу. Сви се међусобно одлично слажу и разумеју: велеградска деришта и провинцијалци, деца и одрасли, државни и приватно-привредни ауторитети, било да су посредни полицијски комесари, банкарски службеници, чувари или новинари. Чак и ако плаћање на сат води у беду или недаће, на крају се сви проблеми решавају новчаном наградом – чиста су-

протност у односу на стварност тога времена (Isto: 220).

Мада није спорно да је Кестнер искључио многе аспекте стварности које је, на пример, новинар Ернст Хафнер (Ernst Haffner) верно приказао у свом адолесцентском роману о Берлину, *Браћа њо крви* (*Blutsbrüder*, 1932), не значи да његови романи нису имали значајну улогу у борби против нацизма. Као што Џенифер Редман (Jennifer Redmann) истиче, може се рећи да је Кестнер ненаметљивим и крајње делотворним дозирањем пружио морално-хуманистички противотров који је фашистичка држава касније хтела да по сваку цену држи подаље од младих, као „гаранта будућности” (1998: 131).

Стриктно гледано, роман не садржи ни елементе детективског жанра, будући да му недостаје детективска скепса. Нема расветљавања мотива или структуре личности починиоца, детективске реконструкције злочина, његовог мотива и тока, постоји само парамилитарно организовани надзор и лов на лопова, праћен његовим брзим признањем. Упркос наслову, *Емил и гејтешкиви* не бави се криминално-техничким и процесним питањима, мотивом, правном и моралном осудом. Насупрот томе, роман доноси остварење жеља: срећу, славу, колач с јабукама и успешну потрагу, без сувопарних, формалних правних процедура, уз подршку свих службених инстанци. Полиција, штампа, филм и банке – сви су у служби људи који напорно и поштено раде, које не угрожавају висина стана, незапосленост, инфлација, ризикантни послови у вези с каматом и други изазови, већ само зли разбојници и лопови који, ништа не радећи, ленчаре у кафићима и хотелским баровима и којима добро организована дечја екипа може стати на крај. Највећа срећа јесте при-

хватање појединца у фамозну заједницу која пружа признање и осећање заштићености. Слика друштвеног реда који превазилази класне разлике и у ком нема конфликта хармонизована је у толикој мери да се може означити као утопијска (Pornschlegel 2023: 221–222).

Иако се реалистичност романа *Емил и гејтешкиви* донекле аргументовано проблематизује, треба имати у виду да реализам у немачкој књижевности поседује различите појавне облике: од поетског реализма с краја 19. века, преко натуралистичког приказа ружне стране живота и човека као биолошко-социолошки детерминисаног бића, до документаристички усмерене нове објективности Вајмарске републике. Реалистичност предмета, начина приповедања, језика и стила јесте присутна, будући да роман *Емил и гејтешкиви* приказује живот велеграда и детета савременог света, без фантастичних и метафизичких елемената, користећи језик младих. Кестнеров роман није документаран у пуном смислу те речи, но његова одступања од строгог реализма условљена су уношењем ванвременских вредности, заснованих на просветитељским ставовима, које су самом роману обезбедиле трајање у простору и времену.

### Просветитељски дух у роману

Ерих Кестнер, који се историјским просветитељством бавио као научник (докторирао је на тему Фридриха Великог и немачке књижевности), директно или индиректно је у својим текстовима цитирао ауторке и ауторе из тог периода, а његово разумевање просветитељства утицало је и на лично саморазумевање. Кестнерова етичка емоционалност, претпоставка да у



свим људима постоји морални осећај као антрополошка основа – посебно изражена у књижевности за децу, пре свега у *Емилу* – тешко може да се разуме без Лесинга. Кестнер у својој личности повезује просветитељство као епоху и пројекат, бавећи се њиме научно и поетски (Hanuschek – Stiening 2023: 3–4).

У *Емилу* и *детективима* приметан је просветитељско-еманципаторски дух. Просветитељство се огледа у искључивању натчулних метафизичких садржаја из света деце, која се ослањају на разум, сналажљивост и сарадљивост, док се еманципаторско састоји у самосталној употреби разума, без уплитања особе од ауторитета и спољашњег вођства (Pornschlegel 2023: 222). Конфронтација између одраслих и деце произлази из исправљања насиља одраслог према детету, неправде насупрот правичности. Да би се то остварило, деца организују парламент гимназијалаца на челу с гремијумом тројице: Професора, као стратешке планерске главе, Густава као представника извршиоца акције и Емила са задатком да преиспита правну страну расположивих средстава. Састајалиште деце је јавно доступан форум, задње двориште биоскопа на привилегованом берлинском западу, где деца размишљају и дискутују о свом плану за праћење лопова. Лов на другог човека оправдава се као лов на некога ко је присвојио резултат туђег рада. Деца стога у првом реду помажу Емилу из солидарности и осећаја за правду, али и из жеље да се забаве. Како проналазе равнотежу између различитих интереса показује дебата вођена у оквиру дечјег парламента. У овој кључној сцени реч је о питању да ли је исправно поново украсти нешто од лопова, чак и ако то њему не припада. Показује се да до срећног краја не доводи акција без размишљања, већ разумна и правична сарадња деце.

Код Кестнера влада демократски принцип поделе власти, чак је присутна и „четврта сила” у лику новинара „Кестнера”, који објављује целу причу, као малу лекцију из републиканског начина размишљања, где се деца показују као грађани у изворном смислу те речи (Karrenbrock 1995: 188–189).

Може се рећи да је Кестнер на изванредан начин написао модерног *Емила*, васпитни роман не за педагоге, већ за децу. Роман донекле почива на наивном разумевању друштва, не само на једноставном одсликавању стварности, већ представља шифру утопије успешности просветитељства којој се Кестнер још надао и сматрао је могућом. Његов циљ није био да се деца чувају од штетних утицаја цивилизације, већ да им се покаже да је цивилизовање у смислу урбане демократске јавности могуће. Емилов сусрет с правом и штампом није случајан, јер су то гаранти стечених грађанских слобода чије могућности не треба да буду проћердане. Поступци деце треба да постиде реалан свет, јер прате морални императив дужности, узајамне подршке, саосећања, обзирности и честитости, које Кестнер у својим књижевним делима захтева и за децу и за одрасле (Karrenbrock 1995: 192).

Кестнерова дела промовишу етику постигнућа, самопотискивања, и социјалног елитизма. Просветитељ у њему инсистира на крајњој усавршености човека и друштва у било ком друштвеном контексту, у складу с униформним стандардом понашања. Интегритет, разум и дисциплина бивају награђени савршеним решењем свих конфликта. Међутим, његова се перцепција придржавала културних вредности које нису биле синхронизоване са свакодневицом читалаца и друштвеним потресима тога времена. У роману су стога присутне не само инова-

ције, већ и регресије. Педагогија просветитељства ипак се заснива на захтеву да се испуњава дужност, да се понашање одраслих поштује као исправно, да млади емотивно очврсну и потисну своје страсти (Springmann 1991: 518–519).

Два лица *Емила и дејективна* као реалистичног романа за децу у смислу савременог приказа велеграда, с једне стране, и утопијског модела демократичности и моралности у доношењу одлука и спровођењу акција које воде срећном исходу, с друге, без приказивања мрачне и сурове стране живота у Берлину између два светска рата условила су и рецепцију романа у Немачкој и иностранству. Поставља се питање да ли је за његову (не)популарност у различитим периодима био пресудан реализам или просветитељски дух.

### О рецепцији романа

Током вајмарских година, Немачка је градила нови културни идентитет, не без отпора јавности. У дечјој књижевности постојало је мноштво дела популарне књижевности (авантуристички и љубавни романи, научна фантастика) која је педагошки естаблишмент осудио као „прљава”. Иако је Кестнеров *Емил* прихваћен с благим одобравањем, није био сасвим у складу с програмом „естетског образовања” који је поставио утицајни реформски педагог Хајнрих Волгаст (Heinrich Wolgast, 1860–1920), чији су узор били завичајни реалисти 19. века и Гетев класичан идеализам. Едукатори у градовима као што су Бремен и Хамбург критиковали су тај приступ, сматрајући класичаре ирелевантним за живот урбане младежи и посматрали су их као штетан допринос отуђењу младих од школе. Као одговор, неколико аутора, међу

њима и Кестнер, популаризовали су нову врсту „реализма” у књигама за свакодневицу и о свакодневници младих (Springmann 1991: 519), што је наишло на подељене реакције.

Кад се роман појавио, пребацивали су му приказ „морбидности грађанског друштва”, у којем „капитал прави лопове”, као и „бескласног друштва” међу децом у којем су решења могућа, јер њиховим животом владају хумане особине као што су пристојност, памет и спремност да се помогне. Роман о берлинским доживљајима Емила Тишбајна не подстиче политичку акцију, не нуди нови социјално-револуционарни концепт, већ упозорава на ирационалистичка решења односа и демонстрира разумност, утопијски, али неопходни подухват. Кестнер дели свет на лош, безнадежно реалан свет одраслих и добар свет деце у којем зло постоји само као демонстрациони објекат за добро. Тај свет подељености поједини гласови су истицали као Кестнерову највећу заблуду, јер је аутор, као критичар свог времена, превидео чињеницу да деца не зависе само од свог индивидуалног, већ и друштвеног окружења, да су рођена у том друштву и да одрастају у њему, да морају да стекну спознаје о њему, да би се снашла у свом окружењу. Ни за децу доброта није довољна да би она била добра, већ и околности играју значајну улогу. Упркос тим приговорима, књига је доживела успех и код буржоаске и код класно освешћене пролетерске деце. Без обзира на социјални статус, деци су били и остали симпатични солидарност и јединство слабих, приказани у роману (Karrenbrock 1995: 186–187). Реалистичност, савременост и иновативност романа су, с једне стране, биле повод за критичке гласове теоретичара, док су, с друге, представљале основ за изузетно добар пријем код младих у земљи и иностранству.

Прве две године по објављивању продато је педесет хиљада примерака романа, књига је преведена на бројне језике, 1930. године у Берлину је изведена представа, потом снимљен и филм (1931), те је Кестнер стекао жељену светску славу. Та прва у низу екранизација романа и данас важи за једно од најзначајнијих дела раног звучног филма, који је успешно емитован у Великој Британији и САД. Уследили су и други филмови, прихваћени с одушевљењем: *Артур с дугом руком*, *Тачкица и Антон*, 35. мај или *Конрад јаше у Јужно море* (*Arthur mit dem langen Arm, Pünktchen und Anton, Der 35. Mai oder Konrad reitet in die Südsee*, 1931), као и *Омађујани телефон* (*Das verhexte Telefon*, 1932). Кестнер је наставио са литерарном делатношћу за одрасле, турнејама, појављивао се на радију и писао за кабаре. Тих година, хиперактивно је стварао, више него током преосталих четрдесет година свога живота, успевши да од свог имена направи бренд (Pasuch 2023: 58).

У другој фази рецепције романа *Емил и гејтешкиви* у првом плану више није био реалистичан приказ савременог Берлина, већ пресудан постаје „проблематичан” просветитељски дух, уткан у текст. Рецепција је остала подвојена: у Немачкој забрањен, роман је у иностранству био радо читан.

Након што су нацисти преузели власт, Кестнерова каријера није могла несметано да се настави, будући да је и раније био мета њихове критике. Његово име доспева на црне листе које су служиле као основа за заплону и забрану „штетних и нежељених текстова”, па су и Кестнерове књиге међу првима спаљене 10. маја 1933. године. Аутор је искључен из удружења немачких писаца и све његове књиге осим *Емила и гејтешкива* (до 1936) повучене су из продаје. Уследила је забрана објављивања која ни-

је важила у иностранству, па је могао да преживи од продаје забавних и дечјих романа ван Немачке.<sup>1</sup> Гестапо га је у два наврата сатима саслушавао, мада га нису ухапсили, а због срчане болести није мобилисан (Pasuch 2023: 66–67).

Упркос томе што су Кестнерова дела била забрањена, утицала су на књижевност за децу и младе у Трећем рајху. Нацистички писци преузели су структуру његових успешних романа: јунаков пут у одрастање, његов карактер и понашање, као и реалистичан дијалог. За разлику од истицања вредности независности, аутентичности, искрености и оданости породици у *Емилу*, националсоцијалистички романи поучавају да љубав према Немачкој и Партији мора да буде изнад свих индивидуалних и породичних захтева, чак и по цену живота (Redmann 1998: 131). Осим тога, код Кестнера се не тематизују узроци сиромаштва, а индивидуални успех прикрива потребу за политичком посвећеношћу и акцијом, што није случај у националсоцијалистичком роману за децу (Isto: 133), који „недостатак” романа *Емил и гејтешкиви* користи како би стекао предност, привукао најмлађу читалачку публику и подстакао је на политички ангажман.

Забране нациста нису спречиле рецепцију овог романа изван граница Рајха. Током рата,

<sup>1</sup> Настojeћи да преживи, Кестнер се удаљио од критичко-сатиричког писања из периода Вајмарске републике. У Цириху је објавио хумористичне романе *Три мушкарца у снегу* (*Drei Männer im Schnee*, 1934), *Нестала минијатура* (*Die verschwundene Miniatur*, 1936) и *Георги и неочекивани догађаји* (*Georg und die Zwischenfälle*, 1938), књиге за децу *Емил и три близанца* (*Emil und die drei Zwillinge*, 1934) и *Тил Ојленишпигел* (*Till Eulenspiegel*, 1938), као и збирку песама *Лирска кућна ајошека гокшора Ериха Кестнера* (*Doktor Erich Kästners Lyrische Hausapotheke*, 1936). Аутор је и сценарија *Минхаузен* (*Münchhausen*) и *Мали прелаз преко границе* (*Der kleine Grenzverkehr*, 1942) (Pasuch 2023: 72–73).

у време мржње и политичких конфликта, кад је студирање страних језика и књижевности постало пресудно у циљу хуманизовања младих људи, разумевање страних нација постало је важније него икада, управо због угрожености мисије помирења човечанства (Spann 1941: 165). Амерички педагог Мено Шпан тада је установио да се читањем *Емила и гејсектшива* америчким студентима преносе културне вредности и да га воле зато што је тако – амерички (Isto: 167–168). Имајући у виду утицај американизма на немачку књижевност нове објективности током двадесетих година прошлог века, не чуди таква реакција младих читалаца, која је делимично заснована и на препознавању одраза сопственог света.

Трећа фаза рецепције, када Кестнеров првенац коначно постаје класик немачке књижевности, почиње непосредно после рата. Већ у фебруару 1946. године, Кестнерове књиге поново се штампају, почев од *Лешјећер разред* (*Das fliegende Klassenzimmer*, 1933), затим су уследили *Емил и гејсектшиви*, *Тачкица и Анџон*, као и *35. мај* (Pasuch 2023: 120). Као реакција на бројне неуспеле политичке конференције у време Хладног рата, Кестнер је са сарадницима конципирао радњу приче у којој животиње из свих земаља света, забринуте за будућност људске деце, склапају савез и лукавошћу остварују мир на Земљи. Иако је текст завршен 1947/48, књига се појавила скоро две године касније, под насловом *Конференција животиња* (*Die Konferenz der Tiere*), скоро у исто време када и тематски потпуно различито дело за децу које је постало његов највећи успех након *Емила*, роман *Близнакиње* (Pasuch 2023: 124).

*Лешјећер разред* постао је један од најуспешнијих немачких филмова за децу послератне Немачке, што вреди и за исте године (1954)

емитовану нову екранизацију *Емила и гејсектшива*, као и за претходне године приказани филм *Тачкица и Анџон* (Isto: 132). Интермедјална комерцијализација допринела је статусу Ериха Кестнера као класика, најуспешнијег и најпопуларнијег аутора немачке дечје књижевности који је утицао и на друге ауторе (Isto: 119). Његов начин писања је био узоран све до 1970. године када започиње реформа немачке дечје књижевности и настаје нови тип модерног романа (Daubert 2016: 87–105). Међутим, то није оспорило Кестнеров статус класика. Не чуди стога што се баш његов, сада већ класични роман *Емил и гејсектшиви* препоручује за рад у настави немачког као страног језика – као дело које ће задржати мотивацију полазника на путу стицања компетенција читања, дискусије и интерпретације књижевних дела на страном језику (Redmann 2008: 74), као ни то што је 2001. уследила још једна, осма екранизација популарног романа, трећа на немачком језику.

Код нас је роман *Емил и гејсектшиви* објављен код Нолита 1931. године, у преводу Густава Крклеца. Након дуге паузе и бројних издања у другим републикама бивше Југославије, роман је поново штампан у Србији 1995. године (Матица српска, библиотека „Овејана зрнца”), затим 2011. (издавач: Нова школа из Београда, збирка *Најбољи друј*), док се у преводу Вере Амар појавио 2015. у едицији Библиотека *Светска књижевност за децу* (Bookland). У библиотечко-информационом фонду COBISS забележен је само чланак Владислава Миленковића у *Лешјојису Матице српске*, у којем се роман приказује непосредно по појављивању превода, 1932. године. Новијих текстова о Кестнеру и његовом првенцу на српском језику нема. Поставља се питање зашто је оснивач реалистичног немачког романа за децу оставио

тако блед утисак и траг у српској књижевности за децу – да ли због недовољно или превише реалистичног приказа велеграда или због утопијско-просветитељских елемената у роману.

### Закључак

Роман *Емил и детективи*, и деведесет пет година након објављивања, остаје најпознатије дело Ериха Кестнера, аутора који је рођен пре сто двадесет пет и преминуо пре педесет година, оставивши за собом богату и разнолику књижевну продукцију у различитим медијима. У његовом првенцу присутно је довољно елемената (савремени опис велеграда, одсуство фантастичних и метафизичких елемената, језик младих) да би се роман могао означити као реалистичан, упркос томе што не тематизује мрачну страну Вајмарске републике нити припрема младе читаоце на будућност која је проишлаго из реалних привредно-политичких проблема тога доба. Иако му је за то време иновативан реалистични приказ обезбедио велику популарност (прва фаза рецепције), његову несклоност да „мрачи“ искористили су национал-социјалистички писци који су тематизовали реалне тешкоће и нудили решење у непосредној политичкој акцији (друга фаза рецепције). Иако, са становишта појединих критичара, утопијски елементи у роману (дечји парламент, моралне вредности, сарадња деце и одраслих, срећан крај), проишлаго из ауторових просветитељских интенција, нарушавају концепт реалистичности, *Емил и детективи* спада у прва дела у којима се приказују савремени свет, окружење велеграда и савремени протагониста дечјег узраста, те је постао узор за читав жанр током следеће четири деценије (трећа фаза рецепције). Узевши у обзир чињеницу да Берлин

*Емила и детективи* одавно више није савремен, популарност романа кроз време и простор осигуравају други фактори: утопијско-просветитељско-еманципаторски елементи који поседују васпитни потенцијал и трајну, универзалну вредност, привлачећи пажњу читалаца дијелом света, будући да – упркос суровој реалности – сан о правичном друштву не умире, као ни нада да ће га нека генерација деце можда ипак и остварити.

### ЛИТЕРАТУРА

- Daubert, Hannelore. *Moderne Kinderromane*. Günter Lange (Hrsg.), *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart: Ein Handbuch*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2016, 87–105.
- Hanuschek, Sven, Gideon Stiening. Zur Einführung: Erich Kästner und die Aufklärung. Sven Hanuschek, Gideon Stiening (Hrsg.), *Erich Kästner und die Aufklärung: Historische und systematische Perspektiven*. Berlin: Walter de Gruyter, 2023, 1–9.
- Karrenbrock, Helga. Das stabile Trottoir der Großstadt. Zwei Kinderromane der Neuen Sachlichkeit: Wolf Durians *Kai aus der Kiste* und Erich Kästners *Emil und die Detektive*. Sabina Becker, Christoph Weiß (Hrsg.), *Neue Sachlichkeit im Roman: Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1995, 176–194.
- Pasuch, Nicole. *Erich Kästner als Intellektueller nach dem Zweiten Weltkrieg: Zeitdiagnosen und politische Interventionen*. Berlin: Walter de Gruyter, 2023.
- Pornschlegel, Clemens. Der Detektiv als Aufklärer. Bemerkungen zu Erich Kästners *Emil und die Detektive*. Sven Hanuschek, Gideon Stiening (Hrsg.), *Erich Kästner und die Aufklärung: Historische und systematische Perspektiven*. Berlin: Walter de Gruyter, 2023, 213–223.
- Redmann, Jennifer. “Läßt sich daraus was lernen?”. *Children’s Literature, Education, and Ideology in the Weimar Republic and Nazi Germany*. *Die Unterrichtspraxis / Teaching German* 31/2 (1998): 131–137.

- Redmann, Jennifer. Reading Kästner's *Emil und die Detektive* in the Context of a Literacy-Oriented Curriculum. *Die Unterrichtspraxis / Teaching German* 41/1 (2008): 72–81.
- Spann, Meno. Emil und die Professoren. *The German Quarterly* 14/3 (1941): 165–169.
- Springman, Luke A. "Better Reality": The Enlightenment Legacy in Erich Kästner's: Novels for Young People *The German Quarterly* 64/4 (1991): 518–530.
- Weinkauff, Gina, Gabriele von Glasenapp. *Kinder- und Jugendliteratur*. Paderborn: Schöningh, 2010.

Nikolina N. ZOBENICA

ERICH KÄSTNER'S *EMIL AND  
THE DETECTIVES* AS A REALISTIC-UTOPIAN  
NOVEL

Summary

*Emil and the Detectives* (1929) was the first novel of a then unknown poet Erich Kästner (1899–1974) and helped its author achieve lasting international fame. Due to its contemporaneity, the novel has been identified as one

of the first realistic children novels and has for decades remained a model for the genre. However, it also displays utopian elements based on the values of the Enlightenment, which were of scientific interest and personal importance to the author himself, who wanted to show the world as it should and could be, not only as it really was. The aim of the paper is to give an overview of the realistic, utopian, and Enlightenment elements in the novel, which had a strong impact on its reception in Germany and abroad, and to outline this reception. In the first phase (1929–1936), the book was a bestseller, despite a few critical voices. In the second phase (1936–1946), all Kästner's works were blacklisted and burnt in Germany, yet remained popular abroad. In the third, post-war phase (1946–1970) the book once again became a model for realistic children's novel writing, and nowadays still remains a classic of children's literature. The results have shown that in spite of the changeable socio-political circumstances, the values demonstrated in the novel remain unfaltering and cross the boundaries of space and time, spreading and reinforcing the hope of an ideal world, which a generation of children could someday yet make real.

Keywords: children's novel, Enlightenment, New Objectivity, realism, reception, urbanization, utopia, Weimar

# ПРЕВОДИОЦИ КАО КРИТИЧАРИ

У склопу настојања да се већа критичка пажња посвети нашој преводној књижевности за децу, овај број *Детињства* доноси један рад посвећен анализи превода, „Имена и топоними у преводу сликовнице *Једнорог НЕТУрог*” Биљане Ковач Бејин, али и два приказа нових наслова из пера самих преводитељки тих дела, које их осветљавају из специфичног, личног угла. Преводилачко читање важи за најпомније од свих читања и увек носи са собом и назнаку интерпретације, те се надамо да ће и ова рубрика заживети.

Тијана Тройин

Prikaz

UDC 821.112.2-93-31.09 Pantermüller A.

Primljen: 25. 9. 2024.

Prihvaćen: 26. 9. 2024.

## RASADNIK DOBROG RASPOLOŽENJA

(Alisa Pantermiler: *Dnevnik jedne skoro pa tinejdžerke 4: U tom grmu čuči zec*, Odiseja, Beograd, 2024)

Beogradska izdavačka kuća Odiseja objavila je četiri knjige iz, danas se već može reći, izuzetno uspešnog serijala koji prati život devoјčice Lote. Sve četiri (kod nas do sada prevedene) u originalu nose naslov *Mein Lotta-Leben*, a u podnaslovu je bliže određenje sadržaja, ponekad bazirano na nekoј posloviци (*Kunići na sve strane; Ko šiša ovce; Ovde nešto smrducka; U tom grmu čuči zec*). Posre-

di su svojevrsne grafičke novele etablirane nemačke književnice za decu Alise Pantermiler (Alice Pantermüller), praćene ilustracijama nalik na strip, takođe afirmisane ilustratorke Danijele Kol (Daniela Kohl). Serijal je u Nemačkoј počeo da izlazi 2012. i već je objavljeno dvadeset knjiga, ali dečја publika traži još. Ne bez razloga.

Kada mi je 2020. ponuđena na prevod prva knjiga serijala, shvatila sam da mi je u rukama odlično štivo koje neće biti lako превести i da će mi potrebna dovijanja donositi podjednako i muku i zadovolјstvo. Problem je bio već i sam naslov. *Mein Lotta-Leben* moglo bi se превести kao: *Evo kako živim ja, Lota* ali mi je to škripalo, a pritom nije prenosilo ni minimum informacija. Zato sam predložila naslov *Dnevnik jedne skoro pa tinejdžerke*, i sa tim rešenјem izdavač se složio. Knjiga je, na nivou teksta, zaista dnevnik koji vodi devoјčica Lota. U trenutku kada je upoznajemo ona ima deset godina i polazi u više razrede osnovne škole. I to je bio problem jer je u Nemačkoј reč o novom stupnju školovanja, pride je i ime škole bilo

problematično, ali – kao i Lota – i sama sam kretala u avanturu i radovala se tome.

Knjigu ravnopravno nose tekst i ilustracije. Tekst je morfološki različito uobličen, često u celine nalik strofama u okviru kojih postoji izvestan ritam, što je bilo potrebno očuvati i u prevodu. Jezik je, međutim, potpuno prirodan, skoro bez izuzetka razumljiv deci u uzrastu od desetak godina i ne podilazi šablonskim predstavama o dečjem govoru. Humor je, moglo bi se reći, sveprisutan: nekad je posredi kalambur, nekad igra rečima, nekad junakova greška u percepciji sveta odraslih, proistekla iz neznanja. Mada su gegovi česti, ima i partija u kojima humor samo iznutra obasjava tekst. Na sličan način stilizovani su i crteži, veoma vešti u karakterizaciji likova. Bez dobrih ilustracija, knjige o Loti ne bi tako izvanredno komunicirale sa svojim malim čitaocima. Postoje knjige za decu čija je duhovitost vidljiva samo odraslima ili pak ponajviše odraslima. Do dece tako ne dopre značajan deo šarma knjige. U knjigama o Loti uživaju prvenstveno deca, što ne znači da se i roditelji neće odlično provesti ako u njih zavire.

Lota je zamišljena kao obična devojčica koja sticajem okolnosti, a ponekad i svojom voljom, dospeva u smešne situacije. To se događa kako u okviru Lotinog ne posebno neobičnog porodičnog života tako i u njenom širem okruženju koje uglavnom ima karakteristike realnosti. Ona ima dvojicu mlađe braće, nepodnošljivo nemirne blizance Simona i Jakoba, otac je nastavnik nemačkog jezika koji nastoji da se što češće izvlači iz kućnih obaveza a majka nije zaposlena i opsesivno je obuzeta kupovinama i zdravim načinom života kakav preporučuju ženski časopisi. Lotina najbolja drugarica Čejena potiče iz drugačijeg socijalnog sloja – njena majka, radnica, sama izdržava dve kćerke koje neprekidno gledaju te-

leviziju, jedu brzu hranu, kindure se i odlično su upućene u sve ono što prezentuju tzv. *programi za narod*. Lota i Čejena idu u isti razred u kome se glože s uobraženom predstavnicom više klase Berenikom fon Bedeker i klanom njenih obožavateljki. Iz sudara ta tri sloja, klasičnog građanskog u kome odrasta Lota, socijalne margine kojoj pripada Čejena i bogataškog miljea Berenike fon Bedeker proizlazi veliki broj komičnih situacija.

Izvor svakojakih ujdurmi su i škola, sa serijom karikaturalnih nastavnika, takmičenjima i proslavama, te vanškolske aktivnosti i hobiji. Lotina majka je za Lotu kao hobi odabrala sviranje flaute. Drvena flauta kupljena u indijskoj prodavnici uvodi u realne koordinate Lotinog života i nestvarne elemente, što često uzrokuje pometnju. Veza sa natprirodnim ostvaruje se i preko povučeno dečaka iz razreda u koji idu Lota i Čejena, Petera, čiji su hobi mađioničarske veštine. Mada prilično retki, prodori fantastike u Lotinu svakidašnjicu neretko iniciraju posvemašnji rusvaj. I najzad, dinamika i komičnost ovog serijala proističu i iz otkrivanja sveta odraslih, u čemu je predvodnica Čejena. Često prateći televizijske programe, ona je usvojila niz stereotipnih obrazaca a samostalnost odrastanja osposobila je devojčicu za hrabre, mada često neadekvatne korake. Detinjastija od nje i potpuno bezazlena, Lota verno sledi obožavanu drugaricu.

Alisa Pantermiler ispoljava izuzetno umeće u kratkim i upečatljivim individualizacijama junaka serijala. To se događa i na planu jezika koji uključuje dijalekat, argo i, katkad, greške u govoru. Iz Lotinog govora shvatamo da mnogo toga iz sveta odraslih još ne zna i zato pojedine pojmove pogrešno razume. Tako, na primer, misli da se gimnazija u komšiluku koja nosi ime „Gete“ (*Goethe*) zove „Žaba“ (*Kröte*, što se isto izgovara), za-



menjujući nepoznat pojam poznatim. Držeći se te zvukovne veze, gimnaziju sam u prevodu nazvala „Dete”; nešto je dobijeno a nešto izgubljeno. Takvi i slični jezički kalamburi veliki su izazov i muka za prevodioca, i ponešto neminovno ostaje nerazrešeno. Moja je praksa da, ukoliko neku igru rečima ne uspem da prenesem, to čitaocu nadoknadim na drugom mestu, gde u tekstu takođe postoji intencija poigravanja. Za naziv nove škole u koju je Lota krenula nisam našla rešenje: po Loti, škola se zove „Ginter Graus” (*Günter Graus*), pri čemu je neizvesno da li je prezime slavnog književnika namerno iskrivila u reč koja u nemačkom jeziku označava užas, grozu, strahotu, ili je opet posredi zamena nepoznatog poznatim. Između nekoliko mogućnosti – da u prevodu školu nazovem imenom nepostojećeg nemačkog vladara Karla Groznog, da zadržim Lotinu varijantu bez prevodilačke intervencije koju nisam uspevala da smislim (a bez koje štos ostaje nevidljiv), ili da napišem pravo prezime – odlučila sam se za pravo prezime. No, kako vreme prolazi, sve više mislim

da je ipak trebalo da to bude Karlo Grozni. Prevodioci će razumeti o čemu govorim.

U knjizi su veoma zastupljene onomatopeje; to je, s jedne strane, posledica sličnosti sa stripom, a, s druge, odraz blizine sveta detinjstva. Posredi nisu samo uobičajene onomatopeje oglašavanja životinja ili nekih čestih zvukova (*bum, tras, pljas, zvr* i sl.) već ima i mnogo izmišljenih koje su građene tako što se glagol svodi samo na početne slogove (*prsk, šiš, bazd, blist* i sl.). Razlike u tonu govora autorka često ističe i korišćenjem različitih fontova, što dodatno povezuje tekst i ilustracije.

Knjige o Loti čitaju se sa smeškom na licu i bude znatiželju i iščekivanje nastavka. Budući da to postižu na način lišen sladunjavosti i plitkoće, Alisa Pantermiler i Danijela Kol su, po mojoj oceni, majstorski ostvarile svoj naum. Zahvalna sam izdavačkoj kući Odiseja što me je uključila u svoj poduhvat i što nam omogućava da i dalje listamo Lotin dnevnik.

Spomenka V. KRAJČEVIĆ\*

\* spomenkak@hotmail.com

Приказ  
UDC 821.113.5-93-31.09 Basso A.  
Примљен: 15. 10. 2024.  
Прихваћен: 16. 10. 2024.

## ВЕШТИЦЕ, АЛИ ПРАВЕ

(Aina Basso: *Na lomaču!*, Urban Reads, Beograd, 2024)

Када се у контексту децје и књижевности за младе помену вештице, прво што нам пада на памет јесу вештице из бајки, зле старице повинених носева и нечасних намера, а одмах затим серијал о Харију Потеру, где реч *вештица* поприма позитивну конотацију и постаје нешто што свака девојчица чезне да постане. У роману за младе *На ломачу!* норвешка историчарка Аина Басо (Aina Basso) прича сасвим другачију причу, утемељену у стварним догађајима, али ипак на ободу жанра фантастике. Ауторка упечатљиво и животно, али сведено и без непотребне драме приказује животе двеју веома различитих девојака, које са супротних страна учествују у судским процесима истраге вештица на северу Норвешке у 17. веку.

Истрага вештица је у Норвешкој, према доступним изворима, почела крајем 16. столећа и трајала приближно до 1750. године. За то време, због вештичарења је погубљено преко три стотине особа, двеста педесет жена и педесет мушкараца, а суђења су била посебно учестала између 1610. и 1690. године. Радња романа *На ломачу!* почиње 1621, удајом једне од главних јунакиња, Дороте. Норвешка је у 17. веку била у унији са Данском, фактички данска колонија, и све битније административне функције обављали су Данци. Тако и Доротин муж, Јохан

Бајер, добија место краљевског инквизитора у удаљеном Финмарку, округу на северу Норвешке, те његова шеснаестогодишња супруга Дороте (Јохану је преко тридесет) одлази, наравно, са њим, напуштајући породични дом и угледну али осиромашену породицу у Копенхагену, како би у предивном али забаченом и за њене појмове заосталом делу краљевства отпочела нови живот.

Међутим, Доротин глас само је један од приповедача у овом роману. Други припада Елен, Доротиној вршњакињи, кћерки „мудре жене” Марје, којој се сељани обраћају када су им потребни лекови или бајалице. Доротина и Еленина судбина преплићу се стицајем неизбежних околности, а читалац стиче увид у драстично различите животе ових двеју, за наше појмове девојчица, али у 17. веку већ младих жена.

То је и прво што пада у очи приликом читања: са колико лакоће Аина Басо слика Доротину свакодневицу, која од играња са сестром и трчања по воћњаку одједном прелази на вођење сопственог домаћинства, притом без осуде из савременог угла, тако честе у данашњој историјској фикцији. Доротина удаја за двоструко старијег мушкарца и брачни живот представљени су као нешто потпуно уобичајено и очекивано, и она, иако у почетку уплашена и збуњена, брзо прихвата своју нову улогу у друштву и сналази се у њој без побуне. Исто тако и Елен, која има млађег брата ометеног у развоју, о коме мора да води рачуна, а поред тога и домаће животиње, води живот веома различит од живота данашњих петнаестогодишњакиња, и ауторка успева све то да дочара без згражавања које би се данас поводом ових чињеница могло очекивати, природним и пријемчивим приповедањем у првом лицу.

Обе главне јунакиње говоре на себи својствен начин, што је и очекивано с обзиром на њихово различито порекло и васпитање. Оно што би додатно допринело језичкој дистинкцији било би да су Доротини делови написани конзервативнијим језиком, идеално би било на данском, који не само што је њен матерњи језик већ је тада био и писани језик у Норвешкој. Ипак, то је за ауторку вероватно био превелики изазов или би захтевао додатни трошак превођења Доротиних делова на дански, тако да тај језик срећемо само у неколико пасуса из Доротиних писама, док је књига иначе писана на једној од савремених варијанти писаног норвешког. То је ниношк, који не наликује ни на говор сељана са севера Норвешке, нити на говор данског племства. Иако је локално обојенија језичка варијанта у односу на распрострањенији и данском сличнији букмол, ниношк овде представља неутрални, заједнички језик – језик књиге и приповедача (са овим бисмо могли упоредити ситуације у којима северноамерички Индијанци проговоре енглески да бисмо их ми, читаоци, разумели). Тиме и преводилачки задатак постаје једноставнији, мада би у српском било могуће направити разлику између два језичка стандарда, нпр. коришћењем екавице и ијекавице. Међутим, данас се ретко прибегава таквим решењима, тако да се, нажалост, овакве језичке нијансе приликом превода губе.

Ипак, Аина Басо успева да довољно изнијансира своје приповедање, како би Доротин говор учинила различитим од Елениног. И једна и друга користе кратке, јасне реченице, али Доротин речник примерен је госпођици из племићке куће, док је код Елен било више прилика за употребу архаизама и дијалектизама, како би се дочарао сеоски говор. Ово посебно долази до изражаја у њеним дијалозима са мајком

и комшијама. Разлике се задржавају пре свега на нивоу лексике, док је нит која их спаја ауторкин лаконски, а ипак местимично романтичан стил. Нарочито су упечатљиви њени кратки али ефектни описи природе и природних појава.

Епизоде из Доротиног и Елениног живота испресецају се старим норвешким бајалицама и одломцима из сведочења са историјских суђења наводним вештицама, преведеним на савремени норвешки, што доприноси додатној аутентичности текста.

Необично је читати овакво штиво за младе данас, када књиге са овом публиком на уму обично имају или какав дидактички призив, или се свде на пуки ескапизам. Иако приказује догађаје који су из савремене перспективе ужасавајући, ауторка не намеће средњовековним ликовима савремени морал, нити иједну од својих јунакиња осуђује за поступке који би нам данас били неприхватљиви. Чак ни Доротин муж, који би у неком мање комплексном делу имао улогу зликовца, није приказан у негативном светлу већ једноставно као човек који се озбиљно бави својим послом и заиста верује да чини добро.

Када је у питању магија, Аина Басо је амбивалентна, не нудећи недвосмислени одговор на питање да ли враџбине у свету који она гради постоје или не, да ли су Еленина мајка и она сама заиста вештице или само исцелитељке (једино нема сумње да користе напитке и бајалице, али није јасно да ли су заиста у дослуху са натприродним силама и да ли те силе уопште постоје). Међутим, није све што се дешава у роману могуће објаснити законима природе, што је таман довољно да би се кроз иглене уши провукао у фантастику. Међутим, ауторку много више занима како се окружење опходи према

овим женама које су изабрале живот на маргини, односно које нису имале другог избора, како се сналазе у друштву које ионако није благонаклоно према женама, а камоли према онама које на било који начин искачу из калуца. Дороте и Елен су, дакле, и на тај начин контрастриране: једна је послушна кћерка, смерна и побожна супруга, а друга дивље дете одрасло без оца, без много контроле и без превеликог оптерећивања организованој религијом.

Много могућих расплета и клишеа фантастичне књижевности читаоцу могу пасти на памет док ову књигу има у рукама – и ниједан се неће остварити. Догађаји у роману много су ближи суровој стварности него бајковитој фикцији, и расплет долази неумољиво, и помало пребрзо. Била је можда потребна још која десетина страна пред крај, како би се оправдао толико дуг увод, а неки конци остају и нерасплетени, неки мотиви само на нивоу наговештаја. На пример, Елен у једном тренутку упознаје младог Лапонца Хануа, али се тај однос не развија, изузев што јој он помаже да са „места А” стигне на „место Б”. Стиче се, дакле, утисак да је ту постојала замисао о некаквом споредном заплету, међутим, она није спроведена у дело. Лапонци су често били жртве лова на вештице,

што због генералне дискриминације са којом су се борили током векова под данском, а затим норвешком управом, што због тога што је њихова народна религија шаманизам, неприхватљив у време рестриктивног протестантизма. Узевши то у обзир, неоствареност евентуалног ауторкиног плана да се Хануова улога продуби велика је штета. Ипак, крај, изненадан и бруталан какав јесте, оставља баш због тога снажан утисак.

Фантастична књижевност која се бави тематиком вештица најчешће их демонишује или пак идеализује; за узор имамо или злу краљицу из *Снежане и седам њашуљака* или Минерву Макгонагал из књижевног (и филмског) серијала о Харију Потеру. Аина Басо обазриво корача ничијом земљом, представљајући нам неке другачије вештице. Вештице које су мајке, бабице, апотекарке и психотерапеуткиње. Вештице које умеју да излече стоку, али и да потопе брод. Ауторка пре свега дочарава како је то било бити девојчица / млада жена на далеком северу Европе, некада давно, када се због многих слобода које данас узимамо здраво за готово могло завршити на ломачи.

Софија Р. ВУКОВИЋ ПЕТРИК\*

\* sofija.vukovic@gmail.com;  
<https://orcid.org/0009-0006-9951-9081>

# ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Prikaz  
UDC 821.163.42-93.09  
Primljen: 26. 9. 2024.  
Prihvaćen: 27. 9. 2024.

## NAGRADA „GRIGOR VITEZ“ ZA 2023. GODINU

Na natječaj za Nagradu „Grigor Vitez“ za 2023. godinu prijavljeno je sto jedanaest naslova. S obzirom na to da je stručno povjerenstvo sastavljeno od stručnjaka iz različitih područja – od umjetnika koji pišu i ilustriraju dječje knjige, do onih koji ih procjenjuju, preporučuju i analiziraju – za izvršavanje ovih zadataka bio je nužan timski rad, suradnja i uvažavanje. A zahvaljujući upravo takvom povjerenstvu, gotovo sve odluke donesene su jednoglasno.

Funkcija stručnog povjerenstva sastavljenog upravo na ovaj način bila je osigurati objektivnost, nepristranost i obuhvatnost procjene fenomena kao što je to dječja knjiga. Svjesno odgovornosti, Povjerenstvo je prihvatilo svoju zadaću izabrati najbolje. U današnjem vremenu svojevrstne hiperprodukcije dječjih knjiga to i jest jedna od funkcija nagrađivanja – izvršiti probir kvalitetnih knjiga iz velikog mnoštva naslova. Vođenom visokim estetskim kriterijima, Povjerenstvu je bilo važno istaknuti originalnost djela kao i njegovu

zaokruženost, neposrednost izričaja i sposobnost da dopre do čitatelja.

Prilikom dodjeljivanja nagrade za najbolji tekst otegotna okolnost bila je cjelokupnu produkciju koja uključuje različite književne rodove i vrste svesti na istu, usporednu, razinu. Nadalje, poseban izazov donijele su slikovnice. Unatoč tome što se Nagrada „Grigor Vitez“ dodjeljuje i za tekst i za ilustracije, slikovnicu je nemoguće shvatiti i razmatrati odvajanjem teksta od ilustracija. A u prošlogodišnjoj produkciji slikovnica zamijećen je velik broj umjetnički neujednačenih rješenja u kojima umjetnički doprinos autora teksta nije pratio umjetnički doprinos ilustratora i obrnuto. Nagrađene ilustracije uz visoko vrednovan likovni doprinos odlično sudjeluju u pripovijedanju.

Međutim, u korist slikovnici svakako se treba istaknuti da su one najčešće najljepše knjige u formalnome smislu. Povjerenstvo je također dodatno istaknulo važnost uredničke intervencije u procesu objavljivanja knjige. Među knjigama iz prošlogodišnje produkcije uočeni su propusti na različitim razinama, od tipfelera preko pripovjednih nekoherentnosti i narušavanja pripovjedne logike pa sve do potpuno neprimjerenog formata knjige koji čitatelju daje posve pogrešan ključ čitanja. Sve navedeno odaje dojam organizirane djelatnosti koja se rukovodi povećanjem produkcije zanemarujući pritom svoj ciljni produkt, samu knjigu i njezinu kvalitetu.

Tematsku živost prošlogodišnje produkcije čine dvije distopijske priče koje progovaraju o neželjenim smjerovima razvoja našega društva, animalističke teme s neobičnim, netipičnim protagonistima, izleti u prošlost, znanost te visoka fantastika. I dalje su najprisutnije teme svakidašnjice s kojima se čitatelji najlakše poistovjećuju, a unutar kojih se progovara i o tabu temama. Uočavaju se djela pisana s naglašenom izvanknjiževnom svrhom, a nastavlja se i trend tzv. *celebrity* autorstva dječjih knjiga. Teme prate aktualne društvene fokuse pa se djeci progovara o empatiji, inkluziji, samopoštovanju, brizi za životinje, seksualnosti, invaliditetu, nasilju, starosti, bolesti ili ovisnosti, uključujući i onu o ekranima. Međutim, nerijetko se događa da je upravo svrhovitost primarna odlika teksta, a zanemaruje se umjetnost riječi. Nedostatak tog balansa između književnog i odgojnog prati dječju književnost od samih njezinih početaka i zbog toga ju se često obescjenjuje. Sukladno tome, podcijenjeni su potom i dječji pisci jer bez filtera prilikom objavljivanja knjiga nekad nije potrebno imati ni dobru ideju, a ni umješnost pisanja, što u konačnici dovodi do zaključka da je dječja književnost manje vrijedna, lakša, trivijalna, popularna, dječji pisci su neuspjeli pisci, a djeca ne vole čitati. Naravno, ništa od navedenog nije istina. Povjerenstvo je čvrsto uvjeren u kvalitete hrvatske dječje književnosti, ali svi dionici zajedno, s boljim probirom, boljom opremom i kontinuiranom kritikom dječje književnosti trebamo poraditi na njezinu statusu.

Nakon pažljivog čitanja, u užu izbor za nagradu za književni tekst i ilustraciju uvršteno je ukupno osamnaest naslova, a nakon dodatnog razmatranja Stručno povjerenstvo je odlučilo da se Nagrada „Grigor Vitez” za književni tekst za djecu za 2023. godinu dodijeli Andrijani Grgiče-

vić za tekst u romanu *Dragi ja iz prošlosti, platit ćeš mi za ovo!* (Ibis grafika, Zagreb).

Introspektivni roman za djecu Andrijane Grgičević pisan u formi dnevnika donosi veliku svježinu u novijoj hrvatskoj dječjoj književnosti, kako zbog same priče tako i zbog ilustracija kojima djelo poprima formu grafičkog romana, danas iznimno popularnog i važnog u poticanju čitanja kod djece i mladih. Autorica iznosi životnu priču bezimenog dječaka koja nije idilična, no ispričana je s velikom lakoćom i zaigranošću. U romanu se isprepliću motivi tradicionalnog dječjeg romana koje karakteriziraju zanimljivosti dječjeg života u kojem obitelj igra važnu ulogu te motivi modernog romana, kad tematika iz čisto zaigrane i pustolovne prelazi u socijalno-psihološku zbog kriminalnih radnji ili problema unutar obitelj (otac u pritvoru, sastanci s psihologom). Naime, dječaku čije ime ne znamo život se uvelike promijeni nakon što mu otac završi u pritvoru zbog tuđeg kriminalnog djela koje je zapravo „kriminalno” u najmanjoj mogućoj mjeri. U pokušaju nošenja s novom životnom situacijom i bezbroj uputa o odgoju djece i učenju koje prima od drugih, mama iznosi ideju o pisanju pisama sebi u budućnosti. No, dječak odluči pisati sebi pisma u prošlosti, osvrćući se na svoje odluke i svađajući se sam sa sobom. U nizanju događaja pratimo obiteljske situacije, prve ljubavi, probleme sa školom, dogodovštine s naizgled strašnim susjedima. Likovi koje susrećemo jasno su okarakterizirani i svatko ima važnu ulogu u ovoj životnoj priči. Upoznajemo prvu simpatiju Dominu, znatiželjnog i rječitog susjeda koji postane važna karika u otkrivanju pravog počinitelja zlodjela kao i prijatelja Luku koji je jedini odani, pravi prijatelj. Uz realistični prikaz svakodnevice jednog dječaka, autorica vješto upliće i maštovite motive spominjući izradu vremeplova te mogućnost *povrata*

*krivo izabраних odluka* što nas vraća u bezbrižno djetinjstvo ispunjeno maštanjem o nemogućem. Pouka priče jasno je istaknuta na samom kraju romana kad nas dječak podsjeća da je ljudski griještiti i da na greškama puno možemo naučiti.

Priču prate odlične ilustracije belgijskog ilustratora i autora Wouta Melvina Schildermansa, poznatog po romanima *Kamp Bravo*, *Mamut*, *Ono s Leom* te se naizgled neobična kombinacija boja lijepo upotpunjuje s tekstom koji je pisan u istim tonovima.

Jednostavni izrazi, humor i izazovne životne situacije upakirane u vrckavu priču zaigranog dječaka dobitna su kombinacija za čitanje u jednom dahu.

Nagrada „Grigor Vitez“ za književni tekst za mladež za 2023. godinu dodijeljena je Zoranu Pongrašiću za tekst u romanu *Kuja za vješanje* (Knjiga u centru, Zagreb).

Poznato je da knjigu ne treba suditi prema koricama, ali u slučaju ovoga romana i korice, odnosno cijeli peritekst, imaju važan udio u privlačenju čitatelja. Sve izvanjske karakteristike knjige upućuje na intrigantan sadržaj: počevši od korica na kojima dominira crna boja, preko trake upozorenja o scenama nasilja prisutnima u romanu pa sve do naslova koji se dvosmislenošću poi-grava asocijacijama čitatelja i poziva ga na uranjanje u tekst. A čitanje zatim doista postaje uranjanje jer priča ovoga romana obuzima čitatelja poput vode, i to hladne, koja zaustavlja dah i koči sva čula u percepciji bilo čega osim hladnoće dok se ona uvlači u tijelo i poput jeze prožima cijeli organizam. Upravo ovaj osjećaj predstavlja najveću snagu ove knjige: Zoran Pongrašić postiže kod čitatelja visoki stupanj imerzije u priču održavajući interes od početka do kraja romana na iznimno visokoj razini.

Teme koje obrađuje ovaj roman provokativne su, ali autor odlazi i korak dalje. Njihova brojnost, istovremenost i brutalna ogoljenost zastrašujuće su. To, s jedne strane, kod mladog čitatelja izaziva bliskost s preplavljujućim osjećajima i mnoštvom pitanja u trenucima kad se od njih očekuju odgovori, a s druge strane, za odraslog čitatelja ovaj roman graniči sa žanrom horora. Progovorivši o nasilju na eksplicitan način, suočavajući junakinju romana s višestrukim seksualnim, fizičkim i verbalnim nasiljem te izloživši ju da se potpuno nemoćna, bez pomoći odrasle osobe, snage, mogućnosti i mehanizama za samoobranu suočava s problemima, autor oslikava surovu stvarnost s kojom se, nažalost, prevelik broj mladih danas može poistovjetiti.

Iako radnja romana traje tri dana, zbivanja u pripovjednoj sadašnjosti ispresijecana su brojnim retrospekcijama i unutarnjim monolozima koji nam otkrivaju daleko više o životu glavne junakinje, četrnaestogodišnje Branimire. Nesigurna i usamljena, Branimira u ovome svijetu teško pronalazi svoje mjesto i vlastiti izričaj. Toksično prijateljstvo, predrasude (koje i sama stvara), seksualna preispitivanja i anksioznost učinili su ju oblim, iznijansiranim i vrlo uvjerljivim likom koji gotovo da svojoj pristojnosti može „zahvaliti“ na svim ružnim situacijama kojima je bio izložen. Međutim, upravo pristojnost, suosjećajnost i empatičnost koje je djevojka sačuvala u svom pankerskome liku pokazat će se vrijednostima koje pobjeđuju zlo.

Unatoč svemu, iz romana se probija blaga nota humora koji nam svima život čini podnošljivijim. Međutim, ovaj roman upozorava da je taj okrutni svijet u koji mladi ulaze naša tvorevina, da su ga naše generacije tako oblikovale i nije se lako suočiti s takvim činjenicama. No, još je besmislenije zatvarati oči pred njima. Još uvijek

imamo mogućnost da nešto promijenimo, da djelujemo barem na ono što je u našem dosegu. Početak promjene možda leži baš u čitanju ovakvih romana.

Jednoglasno je odlučeno da se Nagrada „Grigor Vitez” za ilustraciju za djecu mlađe dobi u 2023. godini dodijeli Maji Biondić za ilustracije u slikovnici *Pas iz kartonske kutije* (tekst: Zoran Pongrašić, Knjiga u centru, Zagreb) u kojoj se potvrđuje kako je Maja Biondić izgradila individualan likovni rukopis kojim vrlo vješto interpretira širok dijapazon motiva i sadržaja, a suvereno vladanje materijom iznimno je došlo do izražaja u slikovnici *Pas iz kartonske kutije*. Divna i poučna priča o predrasudama, nerazumijevanju, ljubavi, dostojanstvu i sramu utjelovljena je u pročišćenim i upečatljivim ilustracijama Maje Biondić koje su ostvarile izvrsnu dinamiku s tekстом. Ističe se narativna vrijednost, odnosno kvaliteta pričanja priče putem ilustracija koje definira specifičan, prepoznatljiv i pitak likovni stil autorice koji se vrlo brzo „uvuče pod kožu” čitatelja/gledatelja. Ostvaren je prirodni suživot ilustracije i teksta pri čemu niti jedan segment ne dominira, već se međusobno nadopunjuju u cjelovit i zaokružen sadržaj.

Posebno se ističe izvanredna minimalistička ilustracija na naslovnici koja na pročišćen, karakteran i topao način sažima ključnu priču o ljubavi i razumijevanju. Kvalitetan prijelom publikacije doprinosi izgradnji sustava vrijednosti prema estetski vizualnog djela prije svega kvalitetnom ilustracijom autorice koja prirodno osjeća tekst te ravnopravnim i dinamičnim odnosom teksta i slike. Jednostavne, ali iznimno karakterne ilustracije prepune su emocija te pričaju životnu priču ispunjenu humorom ukazujući pritom na ključne životne vrijednosti (ljubav, dostojanstvo) i njihov

izostanak (predrasude, nerazumijevanje, sram) te probleme suvremenog društva kao što su niske mirovine, udomljavanje životinja, recikliranje i ekologija.

Autorica ilustracija, Maja Biondić, odlično je utjelovila karaktere glavnih protagonista – kako ljudskih tako i životinjskih. Ilustracije, pretežno crno-bijele, prate povremeni akcenti boje, od kojih dominira narančasta, posebice u izgradnji odnosa i povezanosti vlasnice i psa. Ilustratorica nije upala u zamku doslovne interpretacije teksta, već koristi zanimljive kadrove i rakurse prilikom prikaza pojedinih situacija (prebiranje po kontejnerima) te originalan pristup u ilustriranju ključnih razgovora (kada starica prepričava kako je našla psa u kartonskoj kutiji). Uz pročišćene likovne elemente, te ograničenu paletu boja u funkciji povremenog akcentuiranja detalja, ilustratorica je odlično utjelovila priču i glavne aktere – simpatičnu staricu, neodoljivog psa te nadmenog i sumnjičavog susjeda, dok je iskaz ključnih emocija ljubavi i dostojanstva ostvarila kroz portrete pojedinih osobnosti u ključnim dijelovima priče, uz dojmljivu ekspresiju lica ljudskih i životinjskih likova.

Najveća vrijednost ove slikovnice jest prirodni suživot slike i teksta koji na krajnje nepretenciozan način, pročišćenim i briljantnim stilom ilustracije Maje Biondić, toplo i ljudski akcentuira najvažnije poruke i vrijednosti tj. ukazuje na sve ono što je bitno.

Nagrada za ilustraciju za stariju dob djece, u 2023. godini jednoglasnom odlukom dodijeljena je Ani Salopek za ilustracije u slikovnici *Čuvarica stabla* (Knjiga u centru, Zagreb)

Ana Salopek svoju intimnu i duboko proživljenu priču *priča* jezikom slike, bojama i kompozicijom, jednako kao što to pisac radi riječima i reče-



nicama. Njena čuvarica stabla, koju pratimo kroz stranice ove slikovnice bez teksta, postaje junakinja čije doživljaje *čitamo* jednostavnim jezikom kompozicija, ritma oblika i kontrasta u odnosima boja.

Iz buke, grubosti i težine grada, opasnosti i otuđenosti društva, nježno i poetski izrastaju tanke organske linije prirode, koje se razvijaju u nježne grane stabla. Kao sjećanja, kao impresije, iz kojih na koncu pupaju listovi i oblici u bojama koje polako, rastući, govore o razvoju i unutaršnjem sazrijevanju glavnog lika, a mi kao slušatelji, čitatelji ili gledatelji ovoga vizualnog dnevnika postajemo svjedoci jednog pripovjedačkog dara ilustratorice koja svoju priču „govori” putem ilustracije. Pri tome je *nama*, kao *čitateljima*, ostavljen veliki prostor da priču doživimo, nadogradimo ili interpretiramo sa svima s kojima možemo dijeliti radost čitanja i doživljavanja ovakvih djela.

Anin likovni jezik je neposredan, impresionistički, simboličan u motivima i kontrastima, ali opet nenametljiv i nježan u sugestijama, emocionalan i profinjen u tretmanu linija i detalja kojima sugerira tankoćutnost, gotovo mističnu emociju, koju s lakoćom niže u male slikovne kompozicije, sugerirajući njima protok vremena.

Ova knjiga Anu Salopek predstavlja kao vrsnu pripovjedačicu koja svojim majstorstvom u slici umije pripovijedati u tišini, slikama koje vrlo glasno govore o unutaršnjim stanjima i mislima, stvarajući vrlo jasnu dramaturšku nit.

Možemo sa sigurnošću reći da je ovo jedno jedinstveno djelo koje potiče promišljanje i doživljavanje, ali i ono ponekad zaboravljeno – pričanje i pripovijedanje, oslušivanje i promatranje nevidljivih mijena prirode, upozoravajući da se na koncu ne bismo izgubili u grubosti svakodnevnoga svijeta.

Osim nagrada, dodijeljene su i Pohvale Nagrade „Grigor Vitez” za 2023. godinu.

Najprije, Julijani Matanović za upečatljiv roman složene narativne strukture te fikcionalizaciju znanstvenog diskursa u dječjoj književnosti u romanu *Sve bratove adrese* (Umjetnička organizacija Lađa od vode, Zagreb) u kojemu je autorica zahvatila nekoliko važnih i teških tema, prikazala komplicirane međuljudske odnose, kombinirajući pritom različite forme i stilove te pripovjedne razine, a zadržavajući jedinstvenu cjelinu vješto ispričane priče. Većina teksta ispisana je u formi dnevničkih zapisa jedanaestogodišnjeg Krasnodara, a između poglavlja umetnuta je prepiska koju elektroničkom poštom izmjenjuju Krasnodar i teta Natalija, spisateljica, koja mu pomaže u namjeri da svoje zapise pretoči u roman. Time je autorica ovaj kratki roman obogatila još jednim zanimljivim metafizijskim slojem – praktičnim uputama i smjernicama za pisanje romana, a pisanje romana postaje, osim postupka, i tema tog istog romana. Osim toga, teta Natalija interpretativno raščlanjuje tekst ističući naratološke odlike Krasnodarovih zapisa, dajući na taj način primjer pristupa analizi književnoga teksta unutar fikcije.

Savjeti koje spisateljica daje mladom/budućem piscu jednostavne su, primjerima potkrijepljene i uzrastu čitatelja prilagođene upute o korištenju, ali i prepoznavanju kvalitetnih jezičnih postupaka. Na taj način autorica neposredno odgaja mlade čitatelje za kvalitetno i dubinsko čitanje.

Nemoguće je ovo djelo tematski jednoznačno odrediti jer se isprepliću brojni rukavci životnih preokupacija karakterističnih za jedanaestogodišnjake, a sve zajedno tvori uvjerljivu i životnu priču obogaćenu ozračjem topline i razumijevanja, nudeći mladim čitateljima korisne savjete.

Pohvala je dodijeljena i Margareti Vidmar i Darku Matici, za iznimno maštovit prvijenac *Narančasti otok* (Profil knjiga, Zagreb), romanosebujna stila koji ukazuje na nezamjenjivu ulogu umjetnosti i imaginacije u našim životima.

Autorski dvojac osmislio je izuzetno uzbudljivu i maštovitu priču koja bi se mogla istodobno okarakterizirati i kao pustolovni, i roman potrage i roman o odrastanju. Pritom se napetost ne realizira kroz suprotstavljene skupine (najčešće napetost očekujemo u odnosu između djece i odraslih ili između dvije dječje skupine različitih motiva i interesa) nego mnogo suptilnije, u opreci između različitih pogleda na život, umjetnost i kreativnost općenito.

Problem odrastanja ima u ovom romanu posebnu ulogu. Neizbježna je asocijacija na Petra Pana jer djeca žive u izoliranoj zajednici bez prisustva odraslih, a značenja njihovih čudnovatih rituala postupno će se otkrivati. Taj koncept vječnog djetinjstva provedenog uz sviranje i pjevanje zvuči poput savršene utopije, ali se vrlo lako može pretvoriti u prokletstvo. Glavni protagonisti označavaju elemente pobune u lažno idiličnom svijetu, a umjetnička sloboda tako postaje i cilj i način, suprotstavljajući se ne samo profanoj stvarnosti, nego i nametnutim pravilima unutar umjetničke zajednice. Temu odrastanja gotovo uvijek slijedi, usko povezana, tema sazrijevanja. U ovom romanu imamo neuobičajen otklon od očekivane paralele. S jedne strane imamo djecu koja ne odrastaju, a proces sazrijevanja zapravo prolaze odrasli. Oni su dotad pokazivali sve znakove nezrelog i sebičnog ponašanja, ali okolnosti ih natjeraju da se upute u pustolovinu potrage s čime za njih počinje proces dubinske transformacije. Ne postižu ciljeve koje su si unaprijed zadali, ali će ih potraga trajno promijeniti.

U prikazu kompletnog svijeta neophodna je i duhovna komponenta; u ovom romanu ona se stapa s umjetničkim i magijskim silama, razotkrivajući istinsku prirodu stvari. Među mnoštvom važnih poruka, najdojmljivije su svakako one koje ukazuju na značenje umjetnosti. Čitateljima su prezentirane suptilno, vješto upletene u napetu priču koja se čita s velikim uzbuđenjem.

Pohvalu je zaslužila i Ljiljana Vidović za kompletno ostvarenje u zbirci poezije *Izvrnuto naglavačke zbrda-zdola naopačke* (HDKM, Zagreb). Ona se u prošlogodišnjoj poetskoj produkciji ističe svojim vedrim i zaigranim stihovima koji naizgled obične situacije i motive pretvaraju u bezvremenske pjesničke slike. Autorica se vješto igra riječima, jednostavnim izrazima o svakodnevnim motivima djetinjstva. Stihovi odišu velikom čistoćom i spontanošću te čitatelja pozivaju da napisano doživi svim osjetilima. Radost djetinjstva, humor i igra proviruju iz pjesničkih slika i rima, u potpunosti neopterećenih poukama. Jezične igre otvaraju nove odnose između poznatih predmeta, a izraz, odvažan i inovativan, pruža sasvim neočekivano iskustvo. Zanimljivo je kako autorica kroz stihove provlači i motive kraja u kojem živi i radi, spominjući npr. haljine mečenčanskog kroja te time unosi autentičnost u stihove i stvaralaštvo. (Mečenčani su naselje u Sisačko-moslavačkoj županiji u kojoj Ljiljana Vidović radi u osnovnoj školi.)

Ova zbirka pjesama ujedno je i primjer književnog djela u kojem doista mogu uživati različite generacije čitatelja. Odrasli će se vratiti u djetinjstvo i probuditi sjećanja, djecu i mlade pjesnički motivi asociirat će na osobe, pojave i stvari iz njihove okoline, dok će u komunikaciji s djecom rane dobi pjesme, rima i ritam poslužiti kao sredstvo za razvoj govora.

Pohvala za grafičko oblikovanje slikovnice *Jura i klupko laži* (Profil knjiga, Zagreb) dodijeljena je dizajneru Antunu Juraju Gracinu i ilustratoru Manuelu Šumbercu – za skladno oblikovano djelo u kojemu razigrana ilustracija, zanimljiv tekst i dizajn cjelokupne knjige usklađeno tvore jedinstveno djelo složene kompozicije koja neprimjetno i uravnoteženo balansira između boje, oblika i forme teksta. U ovoj knjizi mogu jednako uživati djeca kao i odrasli. Razigrani, kao i oni zahtjevnijeg oka, sa sigurnošću se mogu iznova i iznova vraćati njenim stranicama.

\*

Odluke o Nagradama „Grigor Vitez” donijelo je Stručno povjerenstvo u sastavu: izv. prof. dr. sc.

Sanja Lovrić Kralj, predsjednica Povjerenstva, predsjednica Hrvatske udruge istraživača dječje književnosti, sveučilišna profesorica na Učiteljskom fakultetu u Zagrebu; Sonja Švec Španjol, dopredsjednica Povjerenstva, povjesničarka umjetnosti i muzeologinja, nezavisna kustosica; Zdenko Bašić, ilustrator, dobitnik Nagrade „Grigor Vitez”; Ida Gašpar, knjižničarka, predsjednica Komisije za knjižnične usluge za djecu i mladež Hrvatskog knjižničarskog društva; i Nada Mihaljević, književnica i dobitnica Nagrade „Grigor Vitez”.

Nada MIHALJEVIĆ\*  
 Sanja S. LOVRIĆ KRALJ\*\*  
 Ida GAŠPAR\*\*\*  
 Sonja ŠVEC ŠPANJOL\*\*\*\*  
 Zdenko BAŠIĆ\*\*\*\*\*

\* nada.mihal@gmail.com

\*\* sanja.lovric@ufzg.hr;  
<https://orcid.org/0000-0001-9742-9732>

\*\*\* ida.indir@gmail.com

\*\*\*\* sonja@perceiveart.com

\*\*\*\*\* zdenko.bell@gmail.com

Приказ  
UDC 821.163.41-93-31.09 Mihailović M.  
Примљен: 4. 11. 2024.  
Прихваћен: 5. 11. 2024.

## ТРАГАТИ СВЕ ДО КРАЈА ЗЕМЉЕ

(Милош Михаиловић: *Веверџух*,  
Пчелица издаваштво, Чачак, 2024)

*Добио си оно за чим сви жуде:  
вечност и њијашеље који ће се увек итрајати с тобом.*

Да роман *Младунче* (2022) није замишљен само као експеримент на плану промене форме и жанра<sup>1</sup> Милош Михаиловић показао је другим делом за децу загонетног назива *Веверџух*. Иако не представља наставак Михаиловићеве приче о авантурама несташних мечића, нови роман савршено је уклопљен у раније успостављени *шумоверзум*. Честе су реминисценције на јунаке и свет *Младунчића*, а у развојном путу веверпуха нарочито је потцртана улога већ познатих појединаца. Приповедачеве интервенције вишеструко су подстицајне – осим што је наративна динамика интензивирана директним обраћањем читаоцу, а фокус умерен на значајне детаље, и читав један наизглед несазнатљив свет кроз духовите опаске бива откривен као близак.<sup>2</sup> Каталогом илустрација на самом почетку дела Анђела Коматина додатно је читаоцима приближила веверичје-пуховски свет, док је за млађе издвојен и речник мање познатих речи и израза.

Исечак из анималистичке стварности осликан је кроз причу о Преображају Пухову, идентитетски несигурном веверпуху, неснађеном у

градској средини где га вршњаци вређају на рачун његовог мешовитог порекла. „Веверице и пухови се понекад венчавају, једном у десет година, а једном у сто година деси се да имају дете” (стр. 17). Преображај је незадовољан јер је издвојен као другачији и волео би да је врста за себе или барем да особине једне врсте доминирају, будући да је „цела веверпухова појава била један пачворк различитих комада крзна, тако да је личио на карирано ћебе” (47), а веверичја и пуховска страна његове природе углавном долазе до изражаја у кризним ситуацијама, што читаоцима помаже да сагледају интензитет његове фрустрације.

Пух Неиздрж и веверица Саће, Преображајеви родитељи, као и остали ликови у роману, маркирани су својим најистакнутијим особинама – њега не држи место, а она је „мања и нежнија од онога што сте замислили” (8). Михаиловићева довитљивост долази до изражаја и на плану именовања јунака; примера ради – веверица Жирана несумњиво је означена омиљеном храном свог рода, али када се узму у обзир њен хендикеп и уметнички ангажман јасна је алузија на Вукову најпознатију слепу певачицу. Осмишљавање веверичје-пуховског света пажљиво је спроведено, те се на менију могу наћи кобасице од печурака и ражњићи, шумски ајвар, намаз од лешника и кафа од жира, док је за чај довољан „шапохват нане”. Ликови су каткад означени као „непуховити”, или је понашање оправдано њиховим „пухизмом”, а заједно

<sup>1</sup> Пре *Младунчића*, Михаиловић је објавио фантастичне романе *Зеон* (2015) и *Ереја* (2015) и лавкрафтовски обликовану збирку прича *Књића огрза* (2020).

<sup>2</sup> Примера ради, сликовит је опис одушевљења лечитељке Дабре, „самосвојног створа” са периком од кукурузних метлица, када угледа свог сестрића Преображаја, јер га, као свака тетка, изљуби тако да му од лица направи „стазу за матрон пужева”.

славе Пуховац, односно Веверик – дан хиљаду-годишњег пријатељства двеју врста.

Опсесивно питање које Преображаја прогања јесте: „Шта ако више ништа не буде исто?” и, следствено томе, како и где се даље позиционирати ако је свет његовог детињства нестало. Ове дилеме у потпуности су усаглашене са главном поставком романа и трагалачким подухватом младог веверпуха, суоченог с мајчином болешћу. Ступајући на пут, Преображај показује да је спреман за изазове како би са Саћиних прса отерао црно безоблично биће. Три незнанца која успут среће и помаже им наустрб сопствене безбедности отварају му пут ка Земљи Преметљиваца. Интересантно је то што су животиње које искушавају Преображаја – мачка, жаба и шкорпион – чести јунаци басни, а последње две главни су ликови истоимене басне о непроменљивости природе једног бића. Осим што може послужити као илустрација навода Преображајевог учитеља Жироскопа како је он, који у себи сабира обележја двеју врста, „већа фаца” од свих школских другара заједно, поука ове басне ишчитава се и у Преображајевом одбијању да се са својом породицом попне на небо и праметне у сазвежђе. Наједном, на месту где је „свеједно да ли је веверица, пух или веверпух” (70), он схвата како су не само веверице и пухови, већ и све животиње на свету његова породица којој жели да се врати. Путовање на које се Преображај отиснуо постаје вишеструко значајно, с обзиром на то да један његов крак води у свет приче.

Сага о Великом и Малом медведу уткана је у срж веверпухове потраге и пре него што причу чује изнова и постане свестан да „ништа што волиш толико да би га тражио све до краја земље никада није изгубљено” (78). Поглавље

„О причи о Великом и Малом медведу коју је Преображај чуо из гаврановог кљуна” можемо читати као најављени наставак авантура мечића с конца романа *Младунце*, чији завичај веверпух у последњој фази свог пута посећује. Наставак потраге активира још један паралелизам са првим Михаиловићевим романом за децу. Наиме, предео сна у којем јунаци срећу учитеља Накојежа у *Младунци* и *Веверпуху* описан је истоветно, а досеже се уласком у нацртани, скупљени и наборани, претходно згужвани простор. Значај старог учитеља за читав животињски свет назначен је још на почетку дела, а његова мисија сродна је оној коју има чудотворац из *Калевале* (одакле аутор позајмљује мото). Као што Вејнемејнен снагом речи мења свет, тако и Накојеж постаје зачетник писмености животињског света – по њему је чак чувена школа за учитеље добила назив Накојежијум. Учитељски позив има истакнуто место у оба Михаиловићева дела, с том разликом што су у *Веверпуху* на различитим примерима описане племените вештине шумских и градских подучавалаца – од Жироскопа, преко Старовука и у сну призваног Накојежа, па све до болешћу ослабљене Саће која је један од обновитеља старог језика. Прича о заборављању говора шапама постављена је као важна, не само зато што постаје спона између Преображаја и његове мајке, већ и као парадигма савременог тренутка који од појединца захтева да се посвети ономе што доноси профит и од чега може да живи, не схватајући да заборављање заједничког језика доприноси међусобном неразумевању и стварању јаза међу врстама.

Не знајући да „није на деци да спасавају своје родитеље. На деци је да их воле” (97), Преображај Пухов храбро се отискује у потрагу, али уместо чудотворног лека проналази идеју о сво-

јој животној мисији и месту у свету који га окружује. *Вевеџух* је бајковито осмишљена прича обogaћена помагачима, искушењима, мудрацима који у одсудном тренутку утичу на сазревање јунака и трагањем током којег пут постаје важнији од онога што се на његовом крају налази. Михаиловић наспрам идентитетских, вршњачких и осталих несигурности свог

главног јунака поставља љубав, доказујући не само како оно што је вољено не може бити изгубљено, већ и да смисао нашег постојања није бити прихваћен од стране других, већ прихватити друге са свим њиховим манама и несавршеностима.

Маријана С. ЈЕЛИСАВЧИЋ КАРАНОВИЋ\*

---

\* marijanamajche@gmail.com;  
<https://orcid.org/0009-0006-0336-0978>

Приказ  
UDC 821.163.41-93-14.09 Jelkić O.  
Примљен: 25. 10. 2024.  
Прихваћен: 26. 10. 2024.

## НЕОБИЧНА СТВАРАЛАЧКА САРАДЊА БАКЕ И ЊЕНЕ УНУКЕ

(Olivera Jelkić: *Vila od Fila i Princeza od Pekmeza*, HERAedu – Institut za dečju književnost, Beograd, 2024)

Оливера Оља Јелкић најнаграђиванија је ауторка текстова савремене монодраме за децу на Фестивалу монодраме Змајевих дечјих игара. Објавила је тридесетак књига прозе и поезије за децу и младе и добитница је низа књижевних награда. Четири пута је у неколико категорија предлагана за Награду „Астрид Линдгрен”, а са романом *Геометријска бајка* и за међународну књижевну награду „Мали принц” (2022).

Насловна синтагма њене најновије књиге – *Вила од Фила и Принцеза од Пекмеза* – већ упућује на једну необичну сарадњу, с обзиром на то да су у њеном настајању, расту и трајању учествовале бака и њена мала унука. Ова књига песама представља необичан кувар, пун рецепата за оно што малишани највише воле – слаткише. Може се наслутити ко је био први и главни дегустатор бакиних укуских колача. Међутим, није све у колачима, има ту нечег значајнијег и лепшег, а то је дружење, сарадња баке и унуке, њихова међусобна упућеност, размена најнежнијих осећања и речи. Кажу да се унучићи воле више од сопствене деце, јер су баке и деке ослобођени разних обавеза те имају више времена да им се посвете.

Ове стихове могу читати деца, али ако су мала па не познају технику читања, ту су одрасли да им помогну. Потом се уз занимљиву песничку игру могу правити колачи, најчешће они старински, најукуснији и најздравији, који се не могу купити у продавници.

Стиховани рецепти Оливере Јелкић ритмични су, лако се уче и памте, а с обзиром на то да је књижевница компоновала и мелодије за ове „слатке” стихове, песме се могу и певати.

Напомињемо да су истовремено објављена два издања ове књиге, ћирилично и латинично. Представљамо латинично, будући да оно садржи и ноте. Књига је илустрована живописним, привлачним бојама, правим угођајем за очи. Сваки слаткиш је визуелно представљен. Неке од њих малишани ће препознати, већину неће, с обзиром на то да су справљени по бакиној рецептури која је данас многима непозната. Илустраторка ове занимљиве књиге је Енеса Устамујић-Сејдић.

Строфе су најчешће катрени, али су заступљене и септима и октава, стихови су римовани на различите начине, присутна је укрштена, паралелна, ређе обгрљена рима.

Основни тон песама одражава веселост, безбрижност и раздраганост. Дијалог се јавља у ситуацијама у којима персонификовани колачи „разговарају”, јер мисле, осећају и говоре као људи, а основни им је циљ да их неко у слат поједе. Осим персонификовања примећује се и поступак антропоморфизације, где песнички јунаци по некој карактеристици или спољашњости подсећају на људе: „Кремпита је шампити / Шапнула на уво: / Тихо, тихо, најтише...” – а обе мерка један мангуп, колач *индијанер*. Но, оне се не дају преварити: „– Секо моја, видиш ли / Тог уображенка. / Чоколадни мангуп, / Он

нас обе мерка // Останимо хладне, / Лепезу  
расклопи, / А он нека трепће, / Док се не ото-  
пи". И пуслице трепћу: „Пахуљице беле снене /  
окицама трепћу саме / Од шлага су направљене  
/ И дечицу к себи маме". Пудинг се, поред сил-  
них колача, осећа угроженим: „Страх га тресе,  
сузе лије, / Нема њему мира / смирити се неће  
док га / не смажу с тањира”.

Првом песмом, уводном, унука Леиа пред-  
ставља своју баку, „Вилу од Ванилин Фила”. У  
кухињи, где се прави патишпањ за тарту, мири-  
сне сензације свуда се шире и употпуњују визу-  
елну слику. Већ у следећој песми, „Принцези од  
Пекмеза”, унука се сама представља: „Баш во-  
лим да лижем шерпе / Када бака тарту прави /  
а тек жицу за мућење...”

Следе песме у којима се колачи представља-  
ју: „Крофне”, „Ванилице”, „Бакин колач”, „Бин-  
-Бун Бундевице”, „Кифлице са пекмезом”, „Ку-  
глоф”, „Кремпита и шампита”, „Лења пита”,  
„Ораснице”, „Пуслице”, „Шненокле”, „Штрудла  
с маком”... Тек је последња песма рецепт за  
слано јело.

Најновија књига Оливере Јелкић поседује  
стваралачку оригиналност коју красе спонта-  
ност и суптилност у изразу. Намењена је деци  
свих узраста, али и бакама и мамама, да из овог  
стихованог куvara, по његовој рецептури, зајед-  
но са унуцима и децом читају стихове, праве  
колаче и друже се.

Даница В. СТОЛИЋ\*

\* danarad55@yahoo.com



Приказ  
UDC 821.511.141.09 Kérchy A.  
Примљен: 12. 11. 2024.  
Прихваћен: 13. 11. 2024.

## ПОЕТИКА И ПОЛИТИКА ВИКТОРИЈАНСКОГ НОНСЕНСА: МЕТАМЕДИЈАЛНА ИГРА У КЕРОЛОВОМ СВЕТУ ЧУДА

(Anna Kérchy: *A viktoriánus nonszensz poétikája és politikája. Metamediális játék Lewis Carroll fantáziavilágában*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2024)

Нова књига Ане Керчи представља узбудљив увод у живописно дело Чарлса Латвица Доџсона (Charles Lutwidge Dodgson, 1832–1898), познатог под псеудонимом Луис Керол (Lewis Carroll). Амблематична фигура контроверзног етоса викторијанске Енглеске, Керол је био професор математике на Оксфорду, англикански ђакон проповедник, природњак аматер, члан Краљевског друштва за проучавање физике окултног спиритуализма, пионир портретне фотографије, графоман памфлетиста и активиста за права животиња, опсесивни позоришни ентузијаста, мађионичар, креатор слагалица и игара и програмер експерименталне педагогије логичких загонетки. Познат је као аутор књига о Алиси: *Алиса у земљи чуда* (*Alice's Adventures in Wonderland*) и *Алиса са оне стране огледала* (*Through the Looking Glass and what Alice Found There*), јединствених текстова испуњених друштвеном критиком, језичком филозофијом и дечјим психолошким импликацијама.

У паралелној анализи биографије и опуса, књига прати модификације канонске ауторске фигуре и померања у његовој критичкој рецепцији, а, што је најважније, истражује сложен систем метамедијалних алузија Кероловог корпуса. Ана Керчи тврди да је нонсенс, који се традиционално сматра књижевним жанром, такође главна покретачка снага Керолове поетике и политике. Будући да је Керол свој фотографски, илустративни, научни, математичко-логички и филозофски рад стратешки поставио у стални дијалог са својом фикцијом, он се може сматрати и правим претечом трансмедијског приповедања. Стилско-реторичка специфичност нонсенса, поигравање парадоксима и стратешка деконструкција значења имају идеолошко-критичку и демократизаторску мисију. Саморефлексивни наратолошки механизми нонсенса преиспитују хегемонијске односе моћи. Хибридно мешање различитих жанрова и медија подстиче креативну сарадњу и доводи у питање хијерархију супротности смисао/бесмислица, аутор/читалац, одрасла особа / дете, ред/игра, присуство/одсуство, ја/друго, субјекат/објекат, човек/животиња, реч/слика, звук/тишина.

Преиспитивање односа неизрецивог и незамисливог, плуриперспективизам и полифонија који настају из медијалних прелаза, имају за циљ да појачају гласове оних који се не чују, да промишљају оно што се игнорише, да дислоцирају наше аутоматске интерпретативне механизме, да анимирају моћ имагинације, да подучавају етици емпатичке интроспекције. У светлу специфичних кероловских аспеката нонсенса – иконотекстуалног, етолошког, теолошког, математичког, као и аспеката поетике превода и лудологије – борба са бесмислицом појављује се као заједничко искуство солидар-

ности. Са страница књиге прелива се револуционарна снага песничког језика. Јер, нонсенс има храбрости да говори у име свих оних који су искључени из колективне игре стварања смисла у друштву, било да су то деца, дементни, заспали сањари, робови, жене, надахнути песници, *queer* особе које живе изван хетеронормативног матрикса, или пак животиње.

Прво поглавље анализира најочигледније књижевне манифестације кероловског нонсенса, фокусирајући се на језичко-филозофске импликације игре речима. Пробна типологија лирске бесмислице нуди каталог вербалне инвенције. Ана Керчи тврди да је нонсенс подстакнут динамиком трансвербалности и мета-дискурзивности, дихотомијом пражњења и преливања значења, неизрецивости и провербалнизације, немогућношћу бесмисла и неопходношћу погрешне интерпретације, као и материјалним, чулним (визуелним, акустичним) аспектом речи и звука. Ауторка такође разматра улогу политичког идентитета и етичких одлука у нонсенсу (одговорност фантазије, могућности имагинативног отпора) и хумор-поетику нонсенса. Посебна пажња посвећена је интермедијалним, интердисциплинарним аспектима нонсенса, са фокусом на његове дискурзивне манифестације у теологији, математици, езотеричком писању, архитектури, природним наукама, музици и ликовној уметности. Расправа о иконотекстуалној нерепрезентацији и метафоричком фигуративном говору веома је корисна.

Друго поглавље усредсређује се на функционисање интеракције слика–текст и на Керолов рад као илустратора, дизајнера књига и уметничког директора. Након откривања доказа о ауторовој живописној визуелној машини (у ре-

бусним писмима, аматерским илустрацијама, илустрованим сеансама приповедања), истражује се иконотекстуална динамика књига о Алиси у светлу сарадње између Керола и популарног викторијанског илустратора Џона Тенијела (Sir John Tenniel), карикатуристе часописа *Панч* (*Punch*), који је креирао гравуре за Макмиланова издања Керолове књиге. Сазнајемо како илустрације могу трансформисати вербални језички хумор у визуелни облик кроз интерсемиотички превод: слике не само да одражавају, већ и допуњују, или чак противрече тексту како би побољшале бесмислени ефекат. Услед стратешког распореда слике и текста, чланови публике постају истовремено читаоци, гледаоци, играчи којима је додељена интерактивна улога у кооперативном чину приповедања.

Треће поглавље фокусира се на однос фотографије и књижевности, са циљем да се Керолов фотографски рад постави у дијалог са његовим фикционалним текстовима. Фотографија се сматра лајтмотивом и концептуалним оквиром у Кероловом опусу. Списи о фотографији – шаливе песме и кратке приче које се осврћу на изазове стварања имица – и фотографије које тематизују дечју маштовитост (позориште, сањање, приповедање, читање) тумаче се напоредо. Керолов рад дефинисан је визуелним заокретом у 19. веку који је повезан са демократизацијом оптичког проналаска. Дилема како представити тело девојчице може се повезати са проблематизацијом односа „посматрача и посматраног” који је постао камен темељац модерне филозофије перцепције. А може се посматрати и као симптоматска манифестација анксиозности и фантазија о промени представе о детету у викторијанској Енглеској. Дететово постојање између двају светова, које

осцилира између супротности природе и културе, телесности и етеричне идеалности, стварности и фикционалности, жива је персонификација бесмисла. Збрка метафоричке апстракције и телесног присуства, двојност спонтаности и организованог распореда, медијални хибрид сликарства – додатно појачавају амбивалентност значења. Сећања пријатеља из детињства, специфичности викторијанске визуелне културе и детаљна анализа фотографија доказују неодрживост погрешних интерпретација које су дуго доминирале критичком рецепцијом Кероловог фотографског рада. Керчијева убедљиво показује да су најпознатије и најконтроверзније дечје фотографије крхки фетиши: слике жеље, симулације стварности, успомене заборављене прошлости, производи футуристичке технологије. Они показују како се различита значења пројектују на тело детета као друга, док у исто време оснажују дечје моделе тако што их чине кокреаторима у микропозоршним сценама заједничке игре. Керолов рад обједињује проблематизацију технолошких, филозофских, психолошких, духовних, позоршних и лингвистичких аспеката фотографије.

Четврто поглавље говори о Кероловом мало познатом делу о правима животиња, фокусирајући се на проблематизацију односа између језика човека/животиња који прожима „дарвиновску етолошку бесмислицу” и неантропоцентричну етику пренету у Керолову фикцију и памфлете. Животињски ликови који насељавају Керолову фикцију обележени су епистемолошком кризом касног 19. века: оличавају црте људске личности и животна искуства, а истовремено, као корисници језика, узурпирају позицију субјекта који говори и доводи у питање место људи у „Великом ланцу бића”. Иако би језик требало да разликује животиње од људи

који говоре артикулисаним гласом, суштина бесмислице је управо усредсређеност на превербалну буку, акустичну звучност карневалске какофоније. Неартикулисани звук – животињско гунђање, врисак, плач – такође има моћ стварања приче у Кероловим веома „гласним” текстовима. Заиста, у необичној игри посредника, бука представљена на сликама позиционира читаоца као „војера који прислушкује”. ’Дарвиновска бесмислица’ пародично поново користи реторику и иконологију викторијанске природне историје: третира маневре поетског језика као вербални еквивалент биолошке диверзификације, мутације и хибридизације које подразумева природна адаптација. За Керола, викторијанска животиња подсећа на викторијанско дете као ућуткано *gruio*, али такође нуди могућност за аутобиографски животињски аутопортрет и критику конзумирања меса, подстичући солидарност између свих живих бића. Керол користи природну филозофију да изазове антропоцентричну кратковидост врсте, да прослави различитост бића, да прихвати различите обрасце перцепције и спознаје, да подигне емпатичну жељу за разумевањем другости.

Завршно поглавље испитује дилему о преводивости или непреводивости нонсенса, фокусирајући се на интеркултурални и међујезички трансфер. Питање је да ли публика 21. века, угнеђена у другој култури и језику, може разумети британски лингвистички хумор 19. века. Изазов тумачења нонсенсног текста личи на изазов превођења. Декодирање бесмислица инхерентно имплицира изобличење смисла кроз пролиферацију значења. Керолова преводилачка поетика бесмислица постаје наративни мотор: дефамилијаризација матерњег језика кроз колизију са страним језицима служи да материјалну стварност језичког ткива учини опи-

пљивом. Керолов бесмислени текст обилује разним облицима превода: пародијске транскрипције стихова представљају пример унутарјезичког преноса текста, односи текст–илустрација доносе интерсемиотички превод, међујезичке досетке које се поигравају француским или немачким позајмљеницама изискују од младих читалаца познавање страних језика. Керолова преписка са раним преводиоцима, његова препорука приче о Алиси као помагала за учење језика, или његово истраживање међусобног прожимања вербалног и математичког језика, сведоче о ауторовом интересовању за превођење. Поредиши шест превода на мађар-

ски језик Керолове прве приче о Алиси, Ана Керчи упоређује различите стратегије превођења нонсенса. Промена од приступа ране доместикације или одомаћивања превођења (*domestication*) ка техникама форенизације (*foreignization*) поклапа се са променом слике детета које је првобитно позиционирано као инфантилизовано ниже биће, а касније препознато као коаутор оснажен креативном маштом.

Проучаваоци Луиса Керола, љубитељи нонсенса и књига о Алиси вероватно ће ценити ову монографију.

Лариса КОЧИЋ-ЗАМБО\*

---

\* larisa@ieas-szeged.hu;  
<https://orcid.org/0000-0001-6239-1500>

# БЕЛЕШКЕ О АУТОРИМА / NOTES ON CONTRIBUTORS

## Л ГОДИШТА ДЕТИЊСТВА

**ANDRIĆ, Nevena** (1982) završila je skandinavske jezike i književnosti na Filološkom fakultetu u Beogradu. Već petnaest godina radi u izdavačkoj kući Laguna kao književni prevodilac sa engleskog. Uglavnom se bavi fantastikom i prevodila je autore kao što su Teri Pračet, Rodžer Zelazni, Nil Gejmen, Lois Mekmaster Bižol, Piter Bigl itd. Ћerka je pisca Vladimira Andrića.  
you.walking.carpet@gmail.com

**BALOH, Barbara** (1970). Diplomirala je, magistrirala i doktorirala na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Ljubljani. Izvanredna je profesorica za didaktiku slovenačkog jezika na Pedagoškom fakultetu Univerziteta na Primorskom. Njeno istraživačko i pedagoško djelo u oblasti didaktike slovenačkog jezika povezano je s razvojem didaktičkih pristupa učenju i poučavanju slovenačkog jezika u predškolskom i ranom školskom uzrastu. Na znanstveno-istraživačkom području posebno se aktivno bavi didaktikom slovenačkog jezika i sociolingvistikom. Interesiraju je pitanja koja se odnose na razvoj komunikacijskih sposobnosti, jezične i sociolingvističke aspekte poticanja dječjeg govora, posebno pripovijedanja djece u predškolskom i ranom školskom uzrastu u jednojezičnom i višejezičnom okruženju, učenje i poučavanje slovenačkog jezika kao materinjeg, drugog i stranog jezika, pretpismenost i pismenost u jednojezičnom i višejezičnom okruženju. Njena znanstvena i stručna saznanja objavljuje u stranim i domaćim stručnim te znanstvenim časopisima i zbornicima. Uredila je monografije i zbornike i objavila dvije znanstvene i više stručnih monografija o temama slovenskog jezika i književnosti. Predaje na univerzitetima u Sloveniji i

inozemstvu (Hrvatska, Italija, Norveška). Redovito sudjeluje na domaćim i međunarodnim konferencijama, znanstvenim susretima te znanstvenim i stručnim projektima u području didaktike jezika i književnosti. Dobitnica je triju priznanja – zahvale UP PEF, inicijatorica i (su)organizatorica znanstvenih konferencija te organizatorica i izvođačica brojnih edukacija za odgojitelje i učitelje u Sloveniji i inozemstvu.  
barbara.baloh@pef.upr.si

**БЈЕЛАНОВИЋ, Недељка** рођена је 1984. у Сарајеву. Основно образовање започела је у Сарајеву, а довршила у Вишеграду, гдје је завршила и гимназију. Дипломирала је на Групи за српску књижевност и језик Филолошког факултета у Београду (2008). Мастер студије на истом факултету завршила је 2009. године. Титулу доктора филолошких наука стекла је одбранивши дисертацију са темом „Поетика прозе Момчила Настасијевића” (2016). Од 2010. до 2011. била је студент-сарадник Филолошког факултета у Београду. Од марта 2011. запослена је на Институту за књижевност и уметност у Београду. Добитница је међународних стипендија, DAAD и Erasmus Mundus. Учествује на многим домаћим и међународним научним скуповима и објављује радове у домаћим и међународним публикацијама. Добитница је Награде „Гаврило Принцип” за младе научнике, за најбољи научни рад у категорији: српски језик и књижевност. Ауторка је књига *Одбела шајна: поетика прозе Момчила Настасијевића и Наративни сенциментали: појмовно одијевање прозне емоционалности*.  
nperisic@gmail.com

**BOUSSEJRA, Hakim** is a PhD student at the University of Burgundy in Dijon, France. His main topics are children's literature and children's video games and the adaptation of folk and fairy tales into video games. He has created games adapted from fairy tales for his PhD and has presented and published works on these topics several times in France, Spain and Portugal at conferences such as the Fun For All Conference on Video Game Translation and Accessibility in Barcelona, Spain and the Videogames Conference on Video Game Sciences and Arts in Aveiro, Portugal in 2023.

hakim.boussejra@u-bourgogne.fr

**ВАРНИЦА, Невена** (1975) дипломирала је, магистрала и докторирала на Филозофском факултету у Новом Саду. У звању је ванредне професорке за ужу научну област Српска и јужнословенске књижевности са теоријом књижевности на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Њена научна интересовања иду ка проучавању дубровачке књижевности, српске драмске књижевности, историје културе и приватног живота, те специфичних појава у савременој српској књижевности. Објављивала је радове и студије у научним публикацијама, са Наташом Половином написала монографију *Српски средњи век кроз историју и лејенду* (2017), и приредила зборник радова *Деструктивно неимарство Попа Д. Бурђева* (2024). Живи у Новом Саду.

nevena@ff.uns.ac.rs

**VERDONIK, Maja** (1962) izvanredna je profesorica na Učiteljskom fakultetu Sveučilišta u Rijeci, gdje predaje kolegije iz područja dječje književnosti i medijske kulture. Redovni studij hrvatskog jezika i književnosti završila je na Pedagoškom fakultetu u Rijeci 1986. godine, magistrirala je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1998. a doktorirala na Filozofskom fakultetu u Rijeci 2008. temom „Gradsko kazalište lutaka u Rijeci i hrvatska lutkarska scena (1960. – 2004.)” i stekla akademski stupanj doktorice humanističkih znanosti. Predmet njezinog znanstvenog interesa su dječja književnost, medijske transpozicije književnih

djela namijenjenih djeci i mladima, te povijest riječkoga lutkarstva. Popis objavljenih radova i drugih aktivnosti Maje Verdonik dostupan je na poveznicama:

<https://portal.uniri.hr/Portfelj/800>

<https://www.bib.irb.hr/pregled/znanstvenici/300095?autor=300095>

majav259@gmail.com

**VIGNJEVIĆ, Jelena** (1969) diplomirala je kroatistiku na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, gdje je i doktorirala s temom iz područja ovladavanja djece hrvatskim jezikom. Docentica je na Učiteljskom fakultetu u Zagrebu, na Katedri za hrvatski jezik, književnost, scensku i medijsku kulturu. Na odgojiteljskom i učiteljskom studiju nositeljica je i izvoditeljica kolegija iz područja jezika, jezičnoga izražavanja te dječjega ovladavanja jezikom. Objavljuje znanstvene stručne radove s temama iz hrvatskoga jezikoslovlja, dječjega jezičnoga razvoja i opismenjavanja djece. Sudjeluje na znanstvenim i stručnim skupovima u zemlji i inozemstvu. Članica je Matice hrvatske, Hrvatskoga filološkog društva, Hrvatskoga društva za primijenjenu lingvistiku i Društva prijatelja glagoljice.

jelena.vignjevic@ufzg.hr

**ВУКОВИЋ ПЕТРИК, Софија** (1983) завршила је скандинавске језике и књижевности на Универзитету у Београду и студије идеја, културе и друштва на Академији Нансен у Лилехамеру у Норвешкој. Бави се превођењем од 2005. и има велики број објављених књижевних превода са норвешког, шведског и данског језика, укључујући књиге *Секс и религија* (Даг Ејстејн Ендше), *Тачка најмањеи ошћора* (Ада Дјеруп), *Заокруживање* (Карл Фроде Тилер), *Желише ли да постанеш диктатор* (Микал Хем), *Пророци фјорда вечности* (Ким Лајне) и *Божји миљеници* (Мортен Папе). За децу и младе превела је, између осталог, књиге *Ога млагости* (Лин Скобер), *Нишиавило* (Јане Телер), *Велики ишћолов* (Нора Баке) и *На ломачу!* (Аина Басо). Од 2014. ради и као судски преводилац за норвешки језик. Као филмска критичарка објављивала је, између осталог, за портале Попбокс (<http://popboks.com/>), Емитор ([174 ДЕТИЊСТВО • CHILDHOOD • 2024/04](http://emi-</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

tor.rs/), *Билтен Југословенске кинотеке* и часопис *Серије+*. Живи са породицом у Београду.

sofija.vukovic@gmail.com

**ВУКОМАНОВИЋ РАСТЕГОРАЦ, Владимир** (1986) докторирао је на Филолошком факултету Универзитета у Београду. У звању је ванредног професора на Факултету за образовање учитеља и васпитача, где води предмете Методика развоја говора и Методички приступ теми смрти у поезији за децу и младе. Аутор је уџбеника *Увод у методологију развоја говора* (2021) и студије *Над црном рујом: о Црвеној планети Горана Корунковића* (2024). Објавио је песничке збирке *Ујорности сећања* (2005), *Кана* (2013) и *(Takk)* (2015), књигу поетске прозе *Ог* (2018) и поеме за децу и младе *Бајка о Смрти* (2016), *Јомаису* (2023) и *Ћушибајка* (2024). Приредио је избор из младе српске прозе *Пуцања* (2012) и избор песама о смрти за децу и младе *Ако ти јаве: умро сам* (2018). Заједно са Вишњом Мићић аутор је уџбеника српског језика за други, трећи и четврти разред основне школе. Извршни је уредник часописа *Иновације у настави*.

vladimir.vukomanovic@uf.bg.ac.rs

**ГРУЈИЋ, Тамара** (1977) дипломирала је, магистрала и докторирала на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, на Одсеку за српску књижевност и језик. У звању професора струковних студија за научну област Филолошке науке: Српски језик и књижевност, држи курсеве из области српског језика, културе изражавања и књижевности за децу на Високој школи струковних студија за образовање васпитача у Кикинди, на свим нивоима студија. Њена научна интересовања усмерена су ка проучавању поетике и критичке рецепције књижевности за децу, те међуодноса књижевности за децу, традиционалне културе и усмене књижевности. Објављује радове у књижевној периодици и учествује на научним конференцијама у земљи и иностранству. Објавила је монографије *Народна књижевност у виђењу Светислава Сљефановића* (2006) и *Змајево јесништво за децу и усменокњижевна традиција*

(2010). Од 2010. године уредница је часописа *Зборник ВШССОВ*, у издању Високе школе струковних студија за образовање васпитача у Кикинди. Од 2020. члан је Уређивачког одбора часописа *Детињство* Међународног центра књижевности за децу Змајеве дечје игре у Новом Саду. Живи у Кикинди.

tamaragrujic77@gmail.com

**ДЕНКОВА, Јованка** (1974) дипломирала је, магистрала и докторирала на Филолошком факултету „Блаже Конески“ у Скопљу, Северна Македонија. У звању редовне професорице на Филолошком факултету (Универзитет „Гоце Делчев“, Штип) за ужу научну област Књижевност за децу држи курсеве: књижевност за децу, македонска књижевност 19. века, одлике и жанрови књижевности за децу и адолесцентска књижевност на Филолошком факултету и Факултету образовних наука у Штипу. Осим бројних радова у тематским зборницима и научним часописима, објавила је и монографије *Неколку навраќања кон дејствието* (2017), *Чудесното и реалистичното во прозата на Глигор Поповски* (2020), *Фантастиката во македонската књижевност за деца и млади* (2021), *Научната фантастика во македонската књижевност за деца и млади* (2022), *Адолесцентска књижевност* (2024), *Сказноводното во македонската књижевност за деца* (2015), *Реалистична македонска проза за деца и млади* (2014). Живи у Штипу.

jovanka.denkova@ugd.edu.mk

**DRAGUN, Dragica** (1970) diplomirala je, magistrirala i doktorirala na Filozofskom fakultetu Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku. Redovita je profesorica, radi na Filozofskom fakultetu u Osijeku pri Odsjeku za hrvatski jezik i književnost. Nositeljica je kolegija Književnost za djecu i mladež te srodnih kolegija koje izvodi na preddiplomskom, diplomskom i doktorskom studiju. Njezini su znanstveni interesi vezani uz autobiografsku dječju književnost što potvrđuju i monografije *Dnevnička proza u hrvatskoj književnosti za djecu i mlade* (2016), *Studije o dnevničkim zapisima Anne Frank i Renije Spiegel* (2023). U brojnim

radovima objavljenima u časopisima i zbornicima bavi se mnogim aspektima književnosti za djecu i mlade, o kojima je izlagala i na znanstvenim skupovima. Bila je članicom uredništva časopisa *Libri & Liberi* (od 2014. do 2019.), a od 2020. članicom je uredništva časopisa *Detinjstvo*. Živi u Osijeku.

ddragun1@gmail.com

**БОРЂЕВИЋ, Јован** (2002) дипломирани је филолог за српски језик и књижевност. Дипломирао је на Филозофском факултету у Нишу. Тренутно је студент на мастер студијама Српске и компаративне књижевности на истом факултету. Главни је и одговорни уредник портала и друштва уметника *Клише* које се бави афирмацијом младих писаца и културом. Његова ужа научна интересовања су посткласична и, посебно, когнитивна наратологија.

j.djordjevic-17201@filfak.ni.ac.rs

**БОРЂЕВИЋ, Милош** (Слатина код Вучитрна, 1954). Студије југословенске књижевности и српскохрватског језика завршио је на Филозофском факултету у Приштини, магистарске на Филолошком факултету у Београду а докторске на Филозофском факултету у Новом Саду. Радио је као професор српскохрватског језика у Вучитрну (1977–1982), затим као новинар у Приштини, и дописник Радио Новог Сада. Због политичке неподобности, у периоду 1991–1995. остаје без посла. Радио је затим у Институту за проучавање културе Срба, Црногораца, Хрвата и Муслимана у Приштини (1995–2006), и био директор Института и руководиоца пројекта „Друштвено-историјске и националне основе духовне и материјалне културе српског народа на Косову и Метохији” (1998–2005). Од 2006. до 2018. професор је на Академији лепих уметности у Београду, Вања Лука College-у у Бањалуци и Високој школи за васпитаче „Михаило Палов” у Вршцу, где је пензионисан. Објавио је дванаест монографија и шест књига огледа и студија: *Дело Лазара Вучковића* (1989), *Модели српског романа* (1996), *Гојбуљска основна школа* (са Б. Зарковићем, 1997), *Српске школе у Вучитрну 1828–1912.* (са Милованом Богавцем

и Јасном Парлић Божовић, 1998), *Дело Вука Филиповића* (2004), *Реторика Рагоја Домановића* (2008), *Књижевне ушћоције Данила Николића* (2010), *Пјеснички крутови Стевана Раичковића* (2012), *Нова књига о Андрићу (Јединство дела и континуиране идеје)* (2016), *Андрићев свет (Континуиране идеје и јединство дела)* (2018), *Уметности Љубивоја Ршумовића* (2023), *Дело Радомира Ивановића* (2024), *Сиваралачки дух и аналитички чин 1–4* (2001, 2003, 2007, 2013), *Трокраки свећњак знања (Поетика, реторика, кришика)* (2009) и *Поетика не/изрецивог* (2014). Заступљен је у више антологија српске поезије. За научни и културни рад добио је награде: Друштва књижевника Косова и Метохије, „Драгојло Дудић”, „Андрићеву награду” Андрићеве академије и Вукову награду за изузетан допринос српској култури и науци.

milosdjordj@yahoo.com

**БУРИЧКОВИЋ, Милутин** (1967) дипломирао је и магистрирао на Филолошком факултету у Приштини, а докторирао на Филозофском факултету у Источном Сарајеву. Обе тезе су из области књижевности за децу. Пише поезију, прозу и књижевну критику. Његов роман за децу *Како су расли близанци* доживео је шездесет издања широм света. Добитник је неколико књижевних награда у земљи и региону, сарадник многих листова и часописа. Објавио је и приредио седамдесет жанровски различитих књига за децу и одрасле. Члан је Европске академије наука и уметности (Аустрија), Удружења књижевника Србије и Удружења новинара Србије. Оснивач је и руководиоца Института за дечју књижевност. Ради на Академији струковних студија у Шапцу. Живи у Београду.

mdjurickovic@yahoo.com

**ЖИВКОВИЋ, Милош** (1989) дипломирао је, магистрирао и докторирао на Филолошком факултету Универзитета у Београду са темом „Српска Александрида и византијске редакција *Романа о Александру* (α и ε верзија)”. Запослен је на Институту за књижевност и уметност у Београду као научни сарад-



ник при одељењу Упоредна истраживања српске књижевности. Објављује радове у тематским зборницима и научним часописима. Аутор је романа *Кошмарник* (Darma Books, 2021).

miloscc.mz@gmail.com

**ŽIVKOVIĆ ZEBEC, Vedrana** (1982) docentica je na Fakultetu za odgojne i obrazovne znanosti u Osijeku. Predaje kolegija iz područja dječje književnosti, medijske kulture te suvremenih pristupa lektiri. Znanstveni interes umjeren joj je proučavanju dječje književnosti i književnosti za mlade, s naglaskom na proučavanje romana i suvremenih tendencija u književnosti za djecu i mlade, dječje medijske kulture te poticanja čitanja. Sudjeluje na domaćim i inozemnim znanstvenim konferencijama i objavljuje znanstvene radove u domaćim i inozemnim časopisima i zbornicima konferencija. Sudjelovala je u organizaciji više međunarodnih znanstvenih skupova te je u četiri mandata bila tajnicom skupa „Zlatni danci” koji je bio posvećen istraživanju dječje književnosti. Redovita je članica organizacijskog odbora skupa „Dijete i jezik danas” koji se održava na Fakultetu za odgojne i obrazovne znanosti u Osijeku svake dvije godine. Suurednica je zbornika radova *Dijete i jezik danas – Razvoj pismenosti u materinskom i inom jeziku* (2019). Od 2017. do 2020. bila je suradnica na međunarodnom GIP projektu pod nazivom *Spuren deutscher Sprache, Literatur und Kultur in Kroatien – von den Anfängen bis in die Gegenwart* (Tragovi njemačkoga jezika, književnosti i kulture na tlu Hrvatske – od početaka do današnjice). U suradnji s Gradskom i sveučilišnom knjižnicom u Osijeku od 2013. redovito surađuje u organizaciji i provedbi aktivnosti u sklopu kampanje „Čitaj mi!”, kojoj je cilj poticanje čitanja od najranije dobi. Članica je Hrvatske udruge istraživača dječje književnosti.

vzivkovic@foozos.hr

zivkovic.vedrana@gmail.com

**ZALAR, Diana** rođena je 1965. u Splitu, gdje je završila gimnaziju i nižu glazbenu školu. Diplomirala je Jugoslavenske jezike i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1990.), gdje je i magistrirala

(1994.) i doktorirala (2002.) na područjima hrvatske dječje poezije i fantastične književnosti za djecu. Redovita je profesorica na Učiteljskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, gdje radi od 1990. godine, predajući kolegije iz svjetske i hrvatske dječje književnosti. Najviše je zanima suvremena književna scena za djecu, a posljednjih godina posebice se bavi i slikovnicom. Autorica je sveučilišnog priručnika za inozemne studente *If Trees Could Walk, Poems and Stories from Croatian Children's Literature*, te knjiga *Poezija u zrcalu nastave, Potjehovi hologrami – Studije, eseji i kritike*, suautorica knjiga *Slikovnica i dijete I i II, Izlet u muzej na mala vrata – prema teoriji slikovnice*. Autorica je znanstvenih i stručnih radova, više antologija, pogovora i predgovora, recenzentica znanstvenih i stručnih izdanja. Članica je Društva hrvatskih književnika, Nacionalnog vijeća za hrvatsku dječju knjigu pri IBBY-u, Hrvatske udruge istraživača dječje književnosti, uredništva časopisa *Libri & Liberi*. Suautorica je čitanki za osnovnu školu. Udata je i majka troje djece.

diana.zalar@gmail.com

**ЗОБЕНИЦА, Николина** (1976) дипломирала је, магистрирала и докторирала на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. У звању редовне професорке за ужу научну област Германистика држи предмете из старе немачке књижевности, немачке послератне књижевности, књижевног превођења, дидактике наставе стране књижевности и бајки на Филозофском факултету у Новом Саду. Њена научна интересовања усмерена су ка интердисциплинарним, интеркултурним и интермедијалним проучавањима немачке књижевности, као и компаративним истраживањима. Поред бројних радова у тематским зборницима и научним часописима, објавила је и монографије *Књижевно дело између естетике и политике: Лимени доброш Гинџера Граса у Немачкој и Србији 1959–2009* и *Дидактика немачке књижевности као стране*. Бави се књижевним превођењем с немачког и енглеског на српски језик и чланица је Удружења књижевних преводилаца Србије. Ауторка је збирки прича *Месечева гуша* и *Мрачна принцеза*, као и романа за децу *Моћно Око*.

Учествује на групним изложбама уметничке фотографије као фотографкиња и ауторка пратећих текстова. Живи и ради у Новом Саду.

nikolina@ff.uns.ac.rs.

**ЗОРИЋ ЛАТОВЉЕВ, Милена** (1980) дипломира-ла је, магистрирала и докторирала на Филозофском факултету у Новом Саду на Катедри за српски језик и лингвистику. Професорка је струковних студија на Високој школи струковних студија за образовање васпитача у Новом Саду где држи курсеве из области филолошких наука и методике. Била је ангажована у настави на Филозофском факултету Универзитета у Загребу (2005/2006) и на Институту за западне и јужне словенске језике Универзитета у Варшави (2006–2008). Њена научна интересовања усмерена су на развој говора деце предшколског узраста, језик књижевности за децу, али и на књижевне језике Срба у 18. и 19. веку, посебно на историјску лексикографију и лексичка истраживања. Поред бројних радова у тематским зборницима и научним часописима објавила је монографију *Славенизми у раним драмама Јована Стерије Појовића* (2018), приредила *Јесћесћивословије* Павла Кенгелца (2015), *Улој ума человеческоја* Карла фон Екартсхаузена у преводу Павла Соларића (2019), *Ојледало добродетелѝи и верностѝи или жалосна ѝрикљученија Драјољуба и Љубице* Јована Чокрљана (са Маријаном Јелисавчић Карановић, 2020) и *Причѝе иличѝи ѝо ѝросћому ѝословице ѝемже сенћенције иличѝи реченија Јована Мушкаћировића* (2022). Један је од аутора *Речника славеносрћској језика* који настаје у оквиру истоименог пројекта Матице српске. Живи и ради у Новом Саду.

milena\_zoric\_ns@yahoo.com

**ЈАНИЋИЈЕВИЋ, Валерија** (1974) дипломирала је, магистрирала и докторирала на Учитељском факултету у Београду (данас Факултет за образовање учитеља и васпитача). На истом факултету у звању је редовног професора за ужу научну област Методика наставе српског језика и књижевности. Аутор је монографија *Родови и врстѝе у настћави књижевно-*

*сћи – у млаћим разредима основне школе* (2007), *Теорија књижевностѝи у разредној настћави* (2016) и *Текстѝ као водич: Иманентна методика у разредној настћави књижевностѝи* (2024). Један је од приређивача монографије професора Вука Милатовића *Методика настћаве срћској језика и књижевностѝи у разредној настћави*. Објављивала је радове у домаћим и међународним научним зборницима и часописима. Један је од аутора читанке за први разред основне школе и рецензент више уџбеничких комплета за млаће разреде основне школе.

valerija.janicijevic@gmail.com

**ЈЕЛИСАВЧИЋ КАРАНОВИЋ, Маријана** (1992, Перућац). Основну и средњу школу завршила је у Бајиној Башти, а основне и мастер академске студије српске књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду, где је 2016. одбранила мастер рад на тему „Елементи хорор фантастике у роману српског предромантизма”, за који је одликована Бранковом наградом Матице српске. Добитница је годишње награде Филозофског факултета у Новом Саду за најбољег младог истраживача из области хуманистичких наука за 2020. годину, друге награде на конкурс за најбољу кратку причу у 2022. години, коју додељује Дом културе у Пироту и друге награде на конкурс „Доситејево златно перо” (2024), коју додељује Задужбина Доситеј Обрадовић. Објавила је збирку кратких прича *Прихватѝи ићру?*, рукопис који је награђен од стране жирија Прве књиге Матице српске. Од октобра 2022. запослена је на Високој школи струковних студија за образовање васпитача у Новом Саду, као асистент за ужу научну област Српска филологија и књижевност. Од јануара 2024. секретар је часописа *Детѝињство*. Радове објављује у периодици. Говори енглески и шпански језик.

marijanajelisavcic11@gmail.com

**КАДРИБАШИЋ, Шејла** (1976) завршила је Филозофски факултет у Сарајеву, Одсјек за компаративну књижевност и библиотекарство. Докторирала је на Педагошком факултету у Сарајеву – интерди-

сциплинарни докторски студиј, модул инклузивног образовања. Уже подручје научног истраживања: етнопедагогија, интеркултурално васпитање и образовање и инклузивно образовање. Теренским етнопедагошким истраживањима настоји допринијети развоју методологије у подручју истраживања у васпитању и образовању, посебно квалитативне методологије. Њена научна интересовања посебно су усмјерена ка истраживању традицијске културе националних мањина које живе на подручју града Прњавора (Република Српска, Босна и Херцеговина). Активно промовисање националних мањина у Републици Српској остварује кроз дугогодишњу сарадњу са Радио-телевизијом Републике Српске дајући стручни допринос реализацији емисије о националним мањинама у Републици Српској – „Мала Европа”. Сарађује са бројним удружењима националних мањина у Босни и Херцеговини и шире. У периоду 2009–2013. обављала је функцију директора ЈУ Народна библиотека Прњавор (Република Српска, БиХ). Самостално и у коауторству објавила је бројне научне и стручне радове у научним зборницима и часописима у Босни и Херцеговини и Србији.

kadribasic.sejla@gmail.com

**КАЛАЈЦИЈА, Јелена** (1986) мастерирала је српску књижевност и језик у Новом Саду. Библиотекарка је у Народној библиотеци „Филип Вишњић” у Бијељини. Пише поезију, прозу, приказе, есеје, научне радове у: *Лешојису Машице српске, Свескама, Детињству, Трају, Корацима, Градини, Српској вили*, зборницима *Лешоје виолине Милорага Павића, Читање Аркадије* Славице Гароње, *Визије сигнала*... те порталима Нови Полис и Часопис Култ. Лауреаткиња је награда за поезију „Новица Тадић” Завода за проучавање културног развоја (2021) и „Милан Ђокић” Центра за афирмацију стваралаштва „Поетикум” (2022). У области прозе понијела је награду СПКД „Просвјета” из Сребренице „Звонимир Шубић” за причу „Покушај риболова” (2022). На пољу стваралаштва за дјецу добитница је награде „Солица” Завода за уџбенике и наставна средства а. д. из Источног Сарајева. Ауторка је два двојезична би-

блиотечка приручника: *Под кровом књије: груштивена одговорност у оквиру пословања јавних библиотека* (ГБНС, Нови Сад, 2014) и *Креативна конзумација културе: нови модуси читања* (НБФВ, Бијељина, 2018). Објавила је: сликовницу *Скровиште за Тајну* (Прометеј, Нови Сад, 2021), збирке поезије *Прљави Сњешко на усиданој хауби* (Завод за проучавање културног развоја, Београд, 2021) и *У мерегову* (Центар за афирмацију стваралаштва Поетикум, Краљево, 2022), као и два романа за дјецу, *Зима у четири Дуњина доба* (ГО СПКД „Просвјета”, Бијељина, 2024) и *Сјајалица, шест сјемена и перо* (Завод за уџбенике и наставна средства, Источно Ново Сарајево, 2024). У штампи је *Унеси драму*: библиографија издања која се тичу позоришне, драмске умјетности и драмских дјела из фондова ЈУ Народна библиотека „Филип Вишњић” у Бијељини (Друштво библиотекара Републике Српске и ЈУ НБ „Филип Вишњић”, 2024).

jela.knjiga@gmail.com

**KALEZIĆ-RADONJIĆ, Svetlana** (1980) – univerzitetska profesorka, književnica, esejistkinja, književna kritičarka, muzičarka. Njena najuža stručna profilacija, pored sedamdesetak radova iz drugih oblasti (u širokom rasponu od usmene i srednjovjekovne do moderne i savremene književnosti) vezana je za književnost za djecu i omladinu. Dati predmet predaje na Studijskim programima za srpski i crnogorski jezik i književnost Filološkog fakulteta Univerziteta Crne Gore, kao i na Studijskim programima za obrazovanje učitelja i predškolsko vaspitanje Filozofskog fakulteta u Nikšiću. Izvršna je direktorka Instituta za dječju i omladinsku književnost (2014) i članica dva udruženja za proučavanje dječje i omladinske književnosti (HIDK, ECLRN). U maju 2023. organizovala je u Crnoj Gori konferenciju *The Child and the Book*, na temu *The Magic of Sound – Children's Literature and Music*. Iz oblasti dječje i omladinske književnosti, ali i književnosti za odrasle, držala je predavanja u Njemačkoj (Berlin, Hajdelberg, Marburg, Hale, Zarland), Poljskoj (Vroclav, Poznanj, Nisa), Turskoj (Sivas), Španiji (Leon, Kadiz), Rumuniji (Alba Julija, Jaši), Slovač-

koj (Ružomberok, Bratislava) i Grčkoj (Atina, Kozani). Na Univerzitetu Zapadna Makedonija u Grčkoj, u okviru Studijskog programa za kreativno pisanje, predaje predmet Creative writing and music. Živi u Podgorici.

svetlanak@ucg.ac.me

**КАРАНОВИЋ, Мирјана** (1967) завршила је Карловачку гимназију, дипломирала филозофију и компаративну књижевност на Филозофском факултету Свеучилишта у Загребу. На Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду магистрала је („Типови и функције приповедача у делу Милице Мићић Димовске“) и докторирала („Дело Владимира Стојшина између књижевности за одрасле и књижевности за децу“). Запослена је у Лексикографском одељењу Матице српске као редакторка *Лексикона писаца српске књижевности*. Приредила је књигу *Вешта у сновању, вешта у шакању* (коаутори Васа Павковић и Владимир Димовски, Нови Сад, 2016). Радове из области компаратистике, наратологије и књижевности за децу објављује у књижевној периодици.

mirjana.karanovic22@gmail.com

**КЉАЈИЋ, Наташа** (1981) дипломирала је, одбранила мастер рад и докторирала на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Радила је у београдским основним и средњим школама као професор српског језика и књижевности и школски библиотекар. Током академске 2012/2013. године била је ангажована као сарадник у настави на предмету Методика наставе српске књижевности и језика на Филолошком факултету у Београду. Бави се изучавањем методике наставе српске књижевности и књижевности за децу и до сада је објавила тридесетак радова и приручника: *Српски језик и књижевност 1 – приручник за наставу књижевности за први разред гимназија и средњих стручних школа* (Нови Логос, 2014), *Асоцијације у настави српског језика и књижевности* (Klett, 2014), *Квизови у настави српског језика и књижевности* (Klett, 2016), *Српски језик и књижевност 5* (Klett, 2018), *Српски језик и*

*књижевност 6* (Klett, 2019) и *Српски језик и књижевност 7* (Klett, 2020). Радове објављује у часописима *Школски час српског језика и књижевности*, *Детињство*, *Књижевност и језик* и *Настава и учење*. Добила је трећу награду на конкурсима „Час за углед“ (2015) Издавачке куће „Едука“ који је објављен у истоименом зборнику за предметну наставу. Реализатор је неколико акредитованих семинара и вебинара за наставнике. Живи и ради у Београду.

natasenjka@gmail.com

**КОВАЧ БЕЈИН, Биљана** (1992) дипломирала је и мастерирала на Филозофском факултету у Новом Саду, где тренутно похађа и докторске академске студије Језика и књижевности. У истој институцији од 2017. ради најпре као сарадница у настави, а сада као асистенткиња на Одсеку за германистику. Ангажована је највећим делом на преводилачким вежбама у оквиру језичких предмета, као и на мастер академским студијама Конференцијског, стручног и аудиовизуелног превођења. Њена научна интересовања усмерена су ка темама из области транслатологије и позоришне педагогије. Поред тога, бави се лектуром превода на немачки језик, усменим превођењем и држањем позоришно-педагошких радионица за децу и студенте/студенткиње. Живи у Новом Саду.

biljana.kovac@ff.uns.ac.rs

**KOCIC-ZÁMBÓ, Larisa** is a Senior Assistant Professor of English Literature and Culture at the University of Szeged, Hungary. Her research interests include religious/metaphysical and erotic literature of the Renaissance, Restoration and the 18<sup>th</sup> century, gender and Early Modern literature, pop culture—theory and praxis (particularly fan fictions; comics/graphic novels), and psychodynamics of orality (or their vestige) in all of these.

larisa@ieas-szeged.hu

**KRAJČEVIĆ, Spomenka** (1949). Studirala je Opštu književnost sa teorijom književnosti i magistrirala na katedri za germanistiku Filološkog fakulteta u Beo-

gradu. Radila je kao prevodilac u Tanjugu i kao urednik u nekoliko izdavačkih kuća. Bila je saradnik časopisa za decu *Tik-tak*, zamenik glavnog urednika časopisa *Veliko dvorište* i glavni urednik časopisa *Malo dvorište*. Prevela je s nemačkog preko četrdeset knjiga, među njima i dela vodećih pisaca književnosti za decu – Kristine Nestlinger, Mihaela Endea i Paula Mara. Za prevod Zebaldovog romana *Austerlic* dobila je Nagradu „Miloš Đurić”. Objavila je i šest autorskih knjiga, od kojih su tri za decu: *Tajni život životinja* (Nolit), *Vrteška* (Nolit) i *Lepo ime Marija* (Odiseja).

spomenkak@hotmail.com

**КУЛИЦАН ГРОМОВИЋ, Бојана** (1988), истраживач-приправник из области науке о књижевности. Основне и мастер студије српског језика и књижевности завршила је на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву. Докторанд је на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Њена научна интересовања усмерена су ка усменој књижевности, традиционалној култури, етнологији и антропологији као и рефлексима усмене у ауторској књижевности. Објавила је збирке песама: *Небољег* (2021) и *Скаска и мук* (2021). Пише поезију и прозу, стручне и научне радове. Новинар је и водитељ емисије *Крила* Издаштва Битије. Удата, мајка Растка, Његоша и Јефимије. Живи у Новом Саду.

bojanakul@gmail.com

**ЛАЛАТОВИЋ, Јелена** (1994) дипломирала је и докторирала на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду. Објавила је преко двадесет научних радова у области књижевне историје и студија културе. Књижевну критику објављује у часописима *Поља* и *Дометии*, као и на порталу Комуналинкс. Ауторка је монографије *Тако се калио челик. Омладинска ишамиа и борба за слободни универзитет 1937–1968*, а приредила је и рукописну заоставштину песника Радивоја Копарца под насловом *Пролеће Иншернационале*. Стручно се усавршавала на Одсјеку за компаративну књижевност Филозофског фа-

култета Свеучилишта у Загребу. Запослена је као научна сарадница на Институту за књижевност и уметност, на одељењу Периодика у историји српске књижевности и културе.

zlatnalala@gmail.com

**LOVRIĆ KRALJ, Sanja** izvanredna je profesorica na Učiteljskome fakultetu Sveučilišta u Zagrebu gdje predaje kolegije dječje književnosti i medijske kulture. Doktorirala je 2014. radom *Paradigme tridesetih godina 20. st. u hrvatskoj dječjoj književnosti*. Područja interesa su joj dječja književnost, povijest hrvatske dječje književnosti, bibliografija i popularna kultura. Kao znanstveni novak radila je na projektu *Hrvatska bibliografija dječjih knjiga do 1945.* voditelja prof. dr. sc. Berislava Majhuta. U dva je navrata bila suradnica u projektu izrade kritičkih izdanja *Sabranih djela Ivane Brlić-Mažuranić*, voditelja prof. dr. sc. Vinka Brešića. Od 2015. do 2018. istraživačica je na projektu *BIBRICH (Building Intercultural Bridges through Children's Literature Translations: Texts, Contexts and Strategies)*, voditeljice izv. prof. dr. sc. Smiljane Narančić Kovač, financiranome sredstvima Hrvatske nacionalne zaklade za znanost. Suurednica je dvaju zbornika posvećenih djelima Ivane Brlić-Mažuranić: „*Šegrt Hlapić*” od *čudnovatog do čudesnog* (2015) i *Stoljeće „Priča iz davnine”* (2018). S Berislavom Majhutom objavila je dvije autorske knjige – *Oko hrvatske dječje književnosti* (2020) i *Naša dječja književnost: Hrvatska dječja književnost u Jugoslaviji 1945. – 1955.* (2022). Od osnutka, 2010., do 2019. bila je tajnica, a od 2019. predsjednica je Hrvatske udruge istraživača dječje književnosti. sanja.lovric@ufzg.hr

**МАТИЋ (СИМОВИЋ), Софија** рођена је у Краљеву 23. новембра 1994. године. Основне (2017) и мастер (2018) студије српске књижевности завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на коме је окончала и докторске студије (2022). Поред радова у научним часописима, објавила је и студију *Поезија и иоешика Милосава Тешића*. Коаутор је приручника за наставнике српског језика за пети, шести и седми разред, као и дигитал-

не читанке за седми разред, издавачке куће Нови Логос. Као стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја од 2020. до 2022. била је ангажована у научноистраживачком раду на матичном факултету, док је од 2019. до 2020. била сарадник пројекта *Књижевности – теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године*. Њена интересовања усмерена су ка посткласичној наратологији, континенталној филозофији и савременој француској теорији у проучавању књижевности.

sofijamatic94@gmail.com

**МИЛЕНКОВИЋ, Слађана** (1973) дипломирала је, магистрирала и докторирала на Филозофском факултету у Новом Саду. У звању професорице струковних студија за ужу научну област Књижевне науке држи курсеве из књижевности за децу, методике развоја говора и медијске културе у вртићу на Високој школи струковних студија Сирмијум у Сремској Митровици. Поред чланака у научним зборницима, аутор је више научних монографија и уџбеника, као и књиге интервјуа са познатим личностима *Жива реч* (2013). Главни је и одговорни уредник Часописа за науку, културу и уметност *Сунчани сити* (Сремска Митровица). Уређује Јутјуб канал *Жива реч Емисија*. Објављене збирке песама: *Јуџро засјале срне* (1994), *Гоничи снова* (1995), *Пошћис сна* (1997), *Друћим речима* (2014), *Hounds Of Dreams – Гоничи снова* (двојезично, на српском и енглеском, 2016), *September city* (избор поезије на пољском, Кросно, Пољска, 2019) и *Кроз шрејавице сийам шјуу* (2022). Песме су јој награђиване и превођене на енглески, немачки, турски, пољски, јапански, румунски, бугарски, шпански, македонски и друге језике. Пише и прозу.

sladjanam0@gmail.com

**МИЋИЋ, Вишња** (1980) дипломирала је и докторирала на Учитељском факултету у Београду, где је запослена у звању: ванредни професор за ужу научну област Методика наставе српског језика и књижевности. Њена професионална и научна интересе-

совања усмерена су ка проучавању могућности подстицања развоја говора деце, раних читалачких способности и процеса формирања дечјег читалачког искуства, као и истраживања интертекстуалних дијалога у књижевности за децу и специфичности уџбеничке литературе за први циклус наставе српског језика. Осим већег броја радова у тематским зборницима и научним часописима, објавила је монографије *Синтакса простије реченице у разредној настави* (2016) и *Деце читалац и хронологија читања* (2020). Са Владимиром Вукомановићем Растегорцем аутор је уџбеника из српског језика за други, трећи и четврти разред основне школе, у којима се доноси нова концепција методичког обликовања школске литературе за најмлађе. Живи у Београду. Мајка је двоје деце.

visnja.micic@uf.bg.ac.rs

**МИХАИЛОВИЋ, Милош** (1998) дипломирао је српску књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду као студент генерације; на истом факултету завршио је и мастер академске студије, а тренутно похађа докторске академске студије. Добитник је Бранкове награде Матице српске. Приказе и научне радове објављивао у: *Лешојису Мајшице српске*, *Дешћинству*, *Лијару*, *Речима*, *Пољима*, као и бројним зборницима. Поред научног рада, бави се писањем прозе и поезије. За децу је објавио романе *Младунце* (2022), који је ушао у ужи избор за награде „Раде Обреновић” и „Гроздана Олујић”, и *Веверћух* (2024).

m.m.zeon@gmail.com

**НАСТАСИЋ, Ленка** (2000) студенткиња је докторских студија на Филозофском факултету у Новом Саду, где је дипломирала и мастерирала. Пише поезију, кратке приче и књижевну критику. Ауторка је збирке песама: *Са грује сјране ћера* (2020).

lenanastasic@gmail.com

**ОГЊЕНОВИЋ, Јелена** (2001) дипломирала је 2024. на Филозофском факултету у Новом Саду, и стекла звање дипломираног филолога. Тренутно је

на паралелним мастер студијама српске и компаративне књижевности. Активно објављује приказе у многим часописима, међу којима су најзначајнији: *Летшћис Маџице српске*, *Сцена* (у издању Стеријиног позорја), *Билтен* (у издању Стеријиног позорја), *Позориште* (у издању Српског народног позоришта), а неколико њених научних радова објављено је у акредитованим зборницима за језик и књижевност. Ауторка је романа за децу *Последњи лешник* (2016). Добитница је неколицине литерарних и ликовних признања, а у октобру 2023. њен текст посвећен представи *На Дрини ћурџија* (објављен у *Позоришту*) ушао је у ужи избор за новинарску Награду „Бошко Миловановић”. Од октобра текуће године обавља стручну праксу на месту уредника за уметничко-истраживачку документацију и издавачку делатност часописа *Позориште*.

jelena.ognj14@gmail.com

**ПАСЕР ИЛИЋ, Снежана** (1974) дипломирао је, магистрала и докторирао на Филолошком факултету у Београду. Радила је низ година у средњој школи, а потом прелази на Државни универзитет у Новом Пазару, где је тренутно запослена у звању доцента. Поље интересовања су јој компаративна истраживања усмено-писано у делима писаца 20. века. Објављивала је радове у домаћим и страним зборницима и научним часописима. Ауторка је монографије *Фолклорни елементи у сиваралашћу Десанке Максимовић* (2013). Спорадично објављује радове у часопису *Детињство*, а сваки излет на поље књижевности за децу доживљава као лични празник. Живи у Београду.

silic@np.ac.rs

**ПЕРИЋ, Владимир** (1976) докторирао је 2013. на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу са темом „Аутобиографска, социјална и поетичка маргина дадаизма Драгана Алексића”. Главни је и одговорни уредник *Корак*, часописа за књижевност, уметност и културу. Члан је жирија за књижевну Награду „Меша Селимовић”. Пише поезију, про-

зу, есеје, студије и књижевну критику. Књига песама: *Елијсе* (2015). Књижевна критика: *Ејзејезе I* (2018). Методика српског језика и књижевности: *CLIL – Амбијент и пројекат у настави српског/енглеског језика и књижевности* (2020). Изабран је за члана сарадника Одељења за књижевност и језик Матице српске (2024). Ради као професор српског језика и књижевности у Музичкој школи „Др Милоје Милојевић” у Крагујевцу.

vladimirperic99@gmail.com

**ПЕРИЋ, Драгољуб** (1976) дипломирао је и магистрала на Филозофском факултету у Новом Саду, а докторирао на Филолошком факултету у Београду. Као ванредни професор на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду држи курсеве усмене књижевности: Увод у проучавање вербалног фолклора, Митска бића српског фолклора, као и Књижевност за децу у настави, а на мастер-студијама – Вампир: од фолклорних наратива до српске фантастике почетком 21. века и Епски јунаци у историји и српској усменој традицији. Примарна област истраживања му је фолклористика. Бави се поетиком усмене књижевности, књижевношћу за децу, као и епском и хорор фантастиком. Аутор је пет монографија: *Трајом гревне љриче* (2006), *Териоморфни јунаци словенске епике: Волх Всеславјевич и Змај Оћени Вук – комјарашћивно-џилошка анализа* (2008), *Поетика времена усмених епских џесама* (2020), *Прамен мајле џоље џришћиснуо* (2022) и *Генерација Z, андроиди и џајирна чудовишћа: оћледи о савременој фанџасћичној џрози за децу* (2024), као и преко стотину научних радова. Управник је Центра за истраживање српског фолклора Филозофског факултета у Новом Саду, члан Удружења фолклориста Србије, управног одбора Лексикографског одељења Матице српске, Међународног центра књижевности за децу Змајеве дечје игре, као и жирија за Награду „Раде Обреновић” (од 2019). Добитник је више награда. Живи и ради у Новом Саду.

dragoljub.peric@ff.uns.ac.rs

**ПЕТРИЋ, Мина** (1997) дипломирала је и мастерирала на Катедри за драматургију Академије уметности у Новом Саду, где је од школске 2023/24. године ангажована као стручна сарадница. Ради као драматуршкиња, драмска списатељица и сценаристкиња. За рад из области позоришне драматургије два пута је награђена Стеријиним наградом (2022, 2023). Са подједнаким интересовањем бави се садржајима за младе, као и за одрасле, те награду за драматургију носи и са 54. Сусрета професионалних позоришта лутака Србије. У научном раду такође је занимају драматуршка и наративна средства унутар драмских садржаја, било да је у питању позориште или филм. Живи у Новом Саду.

mina.petric2212@gmail.com

**ПЕТРОВИЋ, Биљана** (1973) дипломирала је и завршила мастер студије на Филолошком факултету у Београду, на Групи за српску књижевност и језик са општом књижевношћу. Ради као библиотекарка у Дечјем одељењу Библиотеке Града Београда, где води радионицу креативног писања и друге креативно-едукативне програме. Интересују је истраживање књижевности за децу и младе, књижевна рецепција и развој читалачких навика, писаног изражавања и критичког мишљења код деце. Радове објављује у часопису *Детинство* и стручним часописима из области библиотекарства. Живи у Београду.

petrovic.bp@gmail.com

**ПЕТРОВИЋ, Вања** (1994) рођен је у Зрењанину. Основне и мастер студије завршио је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на Катедри за Српску књижевност са јужнословенским књижевностима. Тренутно похађа докторске студије Факултета за хуманистичке студије Универзитета у Приморској (Словенија), где је запослен као асистент. Досад је с енглеског на српски превео већи број сликовница, стрипова и романа за децу и младе. Уз то, бави се компаративним изучавањем књижевности за децу и младе у јужнословенском контексту, те подучавањем словеначког као страног језика.

vanja.petrovic@fhs.upr.si

**ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ, Љиљана**. Од 1994. запослена на Филозофском факултету у Новом Саду, 1. октобра 2020. отишла у пензију. У звању редовног професора изабрана 2010. године. Објавила је преко три стотине радова у стручној и научној периодици, пре свега из области изучавања јужнословенског и балканског књижевног фолклора и интердисциплинарних студија о рефлексима традиционалне усмене књижевности и митско-обредне праксе балканских народа у српској и југословенској драматургији и позоришту, књижевности за децу, као и један број радова о савременом урбаном фолклору. Ауторка је следећих монографија и приређених књига: *Послови и дани српске ђесничке традиције* (са Зојом Карановић); *Змај Деспић Вук – мити, историја, ђесма*; *Сћанаја село зајали. Оледи о усменој књижевности*; Борисав Станковић, *Изабрана дела*; *Усмено у ђисаном*; *Кад је била кнежева вечера?*; *Лирске народне ђесме*; *Госпођи Алисиној десној ноzi*; *Виске народне ђесме*; *Без очију кано и с очима*. *Народне ђесме слих жена* (са Маријом Клеут, Светланом Томин и Наташом Половином); *Зајочник ђеће силе*. *Фанџасџична ђроза Зорана Живковића*; *Главни јунак и остала ђосџода* (са Мирјаном Детељић и Лидијом Делић); *Пишем џи ђричу и Смех и сузе у рајама историје*. Добила је следеће награде: Златну повељу српске књижевности, из фонда Александра Арнаутовића за укупан рад (2009); Стеријину награду за театрологију „Јован Христић”, за књигу *Кад је била кнежева вечера* (2009); Награду „Сима Цуцић”, коју Банатски културни центар додељује за најбоље дело из области изучавања књижевности за децу, за књигу *Госпођи Алисиној десној ноzi* (2013); Витез српске књижевности, коју додељује општина Чајетина (2018); „Капетан Миша Анастасијевић”, коју додељује Медија инвент и Награду „Ђорђе Јовановић” коју додељује истоимена библиотека (2020); Награду Вукове задужбине за науку, за књигу *Пишем џи ђричу* (2021); Награду „Арт-анима” за проучавање и популаризацију фантастике (2024); Награду „Тихомир Ђорђевић” (2024).

joljilja@gmail.com



**ПОЛИЋ, Страхиња** (1989) дипломирао је, ма-стерирао и докторирао на Филолошком факултету у Београду. У звању је доцента на предмету Књижевност за децу и младе на Факултету за образовање учитеља и васпитача у Београду. Његова научна интересовања најпре су усмерена ка проучавању књижевности за децу и младе и поетике књижевних жанрова. Објављивао је радове у домаћим и међународним тематским зборницима и научним часописима. Сарадник је на курсу Историја српске културе у организацији Министарства просвете, науке и технолошког развоја и Научно-образовно-културног центра „Вук Караџић” у Тршићу. Члан је Управног одбора Фондације „Гроздана Олујић”. Живи у Београду. strahinja.polic@uf.bg.ac.rs

**РАДМИЛОВИЋ, Горица** (Сомбор, 1992). Дипломирала је и мастерирала на Филозофском факултету у Новом Саду, на Одсеку за српску књижевност и језик. Запослена је као стручни сарадник на пројекту *Лексикон писаца српске књижевности* у Матици српској. Пише поезију, прозу, позоришну критику и научне радове. Објавила је књиге поезије: *Стирижи маску, конач немаш* (Сремски Карловци, 2017), *Седи, ујешће те камен* (Панчево, 2022). Приредила: Јован Љуштановић, *Позориште кроз зецје уши* (Нови Сад, 2021); Јасмина Топић, *Сада смо на острвима* (Нови Сад, 2022).

goricaradmilovic212@gmail.com

**САВИЋ МИЛОСАВЉЕВИЋ, Сања** (1988) дипломирала је и мастерирала на Катедри за драматургију ФДУ у Београду, а 2019. одбранила докторски уметнички пројекат под називом *Прича о Мики мраву: Функције филмској сценарија у процеси агајширања прозе у анимирани филм* (ФДУ, Београд). Сценаристкиња је и редитељка три кратка играно-анимирана филма: *Бубамара* (CMS Vatavaran, Индија, 2011), *Како мрави и краве утичу на женски живот* (Монтенегро филм фестивал, Црна Гора, 2013) и *Прича о Мики мраву* (Indie Visions Film Festival, САД, 2019), приказаних на више од двадесет фестивала анимираног филма и награђених са пет награ-

да. Ауторка је сценарија за дугометражни играни филм *Наши очеви, мајке и њихова дјеца* (ФЕСТ, Србија, 2017). Као драмски писац дебитовала је командом *Код шејтана или Једна добра жена* (премијерно изведеним у УК „Вук Стефановић Караџић”), након чега су јој изведене драме *Сребрни цар* (2020, Пулс театар) и *Као да не бисмо* (Пулс театар, премијера у мају 2022). Објавила је збирке приповедака *Кад жирафа проговори* (2010) и *Вријеме вашара* (2013), *Брда* (2020), *Приче лојова пошћењачине* (2021), романе *Неоштинине* (2016), *Туђа кости* (2019), *Теферич на Славији* (2022, у најужим изборима за награде „Београдски победник” и „Меша Селимовић”) и *Маршин удио* (2024), драме *Сребрни цар* (2017) и *Улица пресованих жаба (Локне)* (2024) и збирку драма *Птице и грује драме* (2019), те збирку песама *Унушрашњи рељефи* (2023). Вредност њеног књижевног рада препознала је комисија Фонда Креативна Европа, која је подржала превод романа *Неоштинине* на немачки језик, у оквиру пројекта који реализује Издавачка кућа Арете. Сценаристкиња је телевизијских серија *Време зла* (петнаест епизода емитованих 2021. на телевизији Нова С, реемитовање на РТС-у крајем априла 2022), *Време смрти* (петнаест епизода, у претпродукцији), *Бранилац* (четири епизоде друге сезоне, у претпродукцији).

sanjetina15@gmail.com

**СПАСИЋ, Јелена** (1976) дипломирала је, магистрала и докторирала на Филозофском факултету у Новом Саду. У звању професора струковних студија за научну област Лингвистика (енглески језик) на Високој школи струковних студија за образовање васпитача у Новом Саду предаје енглески језик, води методичку и методичку праксу и држи курсеве из енглеске књижевности за децу на мастер студијама. Њена научна интересовања усмерена су ка књижевности за децу на енглеском језику и то кроз призму: теорије наратологије, мултикултуралности, мултикултурализма, интертекстуалности, постмодернизма и постколонијализма. Осим бројних радова у тематским зборницима и научним часописима, објавила је и две научне студије: *Бледи*

обриси сећања: *приповедач и прича у романима Казауа Ишиџура* (2007) и *У пошрази за скривеним блаџом: енџлески аванџуристички роман XVIII и XIX века* (2013). Живи у Новом Саду.

spasic\_jelena@gmail.com

**СПАСИЋ (Љубинко), Јелена** (1981), доктор филолошких наука, ванредни професор на Факултету педагошких наука у области Српски језик са методиком. Аутор великог броја радова објављених у домаћим и страним часописима из области савременог српског језика, стилистике савременог српског језика, функционалне стилистике, лингвостилистике, наставе српског језика и књижевности и методике развоја говора. Члан је Медијалингвистичке комисије при Међународном комитету слависта. Учесник је научног пројекта *Динамика стуркџура савременог српског језика*, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије у периоду 2010 – децембар 2022. године. Аутор је приручника *Језичке иџре у џворном развоју* (Креативни центар), универзитетских уџбеника *Метџодика развоја џвора* и *Језичке иџре у џворном развоју* (Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу) и научне монографије *Језичка џкања српских џисаца* (у коауторству са Сањом Ђуровић, електронско издање, Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 2024). Живи у Крагујевцу.

jelenaspasic2410@gmail.com

**СТАКИЋ, Мирјана** (1973) дипломирала је на Филолошком факултету у Приштини, магистрирала на Филозофском факултету у Косовској Митровици и докторирала на Учитељском факултету у Ужицу. Запослена је на Педагошком факултету у Ужицу Универзитета у Крагујевцу у звању редовног професора за ужу научну област Методика наставе српског језика. У области књижевности за децу њена научна интересовања усмерена су ка проучавању рецепције и различитих методичких приступа у процесу њеног тумачења. Објавила је бројне радове у домаћим и страним научним часописима и зборницима. Ауторка је акредитованих уџбеника за уче-

ње граматике у млађим разредима основне школе. Поред тога, објавила је и монографије: *Стурчне метџоде у настџави књижевности* (2002), *Метџодички иџрисџуџи уметничкој иџриповеци у настџави српског језика и књижевности* (2014), *Гласови српског језика (џеоријско-метџодички асџектџи)* (2019), *Теоријско-метџодички иџрисџуџи џворним иџрама и вежбама* (у коауторству са Бошком Миловановићем, 2023) и *О беседниџштџиву и ретџорици* (2023). Члан је редакције *Зборника радова* Педагошког факултета у Ужицу. Живи на Златибору.

mirjanastakic073@gmail.com

**СТОЈАНОВ, Дивна** (1997) дипломирала је и мастерирала Драматургију на Академији уметности у Новом Саду. Добитница је Стеријине награде за позоришну критику „Миодраг Кујунџић“ за 2023. године. Чланица је Удружења позоришних критичара и театролога Србије и ASSITEJ-а Србије. Била је полазница регионалног програма Гете института за младе драмске писце и списатељице – New Stages Southeast. Дrame су јој јавно читане на Стеријином позорју, Битеф полифонији и у Theater im Bahnhof (Грац, Аустрија). Као стипендисткиња штајерске покрајине била је на вишемесечној резиденцији за писце и списатељице у Грацу. Ауторка је драмских текстова *Мајор и Хелена*, *Мулеј* и *Персејолис* (Позориште Промена). Била је драматуршкиња на представи *Бојојављенска ноћ* (Позориште младих, Нови Сад). Добитница је награде Змајевих дечјих игара за најбољу савремену монодраму за децу (*Било дваџуџи у једном краљевсџтџиву*, Дечје позориште Суботица), Награде „Павле Јанковић Шоле“ за најбољу драму за децу (*Ајфелов џорањ*, Рондо, Загреб) и Награде АТАК за најбољу драму на тему Балкана (*О Срђану*). Пише драме за децу и одрасле, позоришне критике за регионални портал SeeStage, театролошке текстове за часописе *Сцена*, *НИТИ* и *Театџрон*. Фацилитаторка је драмских радионица за децу и тинејџере у Новосадском дечијем културном центру. Тренутно је запослена као уредница драмског програма на Радио-телевизији Војводине.

divnans@gmail.com

**СТОЈАНОВИЋ, Лола** (1993) дипломирала је и мастерирала српску књижевност на Филолошком факултету у Београду, где тренутно похађа докторске академске студије. Асистент је за предмет Методика наставе српског језика и књижевности на Учитељском факултету у Београду. Бави се изучавањем српске књижевности (модерним теоријским концепцијама и интердисциплинарним истраживањима), као и методиком наставе српске књижевности у школском образовању и васпитању. Аутор је више радова у часописима и зборницима у земљи и иностранству. Живи у Београду.

lola.stojanovic@uf.bg.ac.rs

**СТОЛИЋ, ДАНИЦА** (1955). У пензији од 1. октобра 2020. године. Ауторка је и коауторка неколико књига. Такође, радови су јој објављивани у часописима и зборницима: *Детињство*, *Међај*, *Крутови детињства*, *Улазница*, *Књижевни прејед*, *Свеске*, *Сиремљења*, *Годишњак Института за децу књижевности* у Београду и др. Учесница је бројних међународних научних и стручних скупова. Написала је бројне рецензије за стручне књиге из области књижевности за децу и младе, методике развоја говора, културе говора, драмске књижевности и сл. У уређивачком је одбору *Годишњака Института за децу књижевности*. Члан је жирија за Међународну књижевну награду „Мали принц” (Тузла) за најбољу књигу за децу и младе у региону. Живи у Београду.

danarad55@yahoo.com

danicastolic@gmail.com

**TÓTH, Zsófia Anna** received her PhD in British and American literature and culture from the University of Szeged and is currently a senior assistant professor at the Department of American Studies, Institute of English and American Studies, University of Szeged, Hungary. Her PhD research topic – and the resulting book: *Merry Murderers: The Farcical (Re)Figuration of the Femme Fatale in Maurine Dallas Watkins' Chicago (1927) and its Various Adaptations* that was published by Cambridge Scholars Publishing (UK) in 2011 – was concerned with the representation of female aggression and violence in American literature, culture and

especially cinema. Her research also includes Jane Austen's works, their adaptations as well as her legacy, the *New Woman* (her representation and historical, cultural and academic reception), American women writers especially Sandra Cisneros as well as Disney and Pixar animations. Her current research focuses on theories of humor, the questions of humor and gender as well as women's humor while she is currently working on a book about the work(s), humorous products/performances and the overall phenomenon of Mae West. tothzsofianna@gmail.com

**БИРЈАКОВИЋ, Данијела** (1981) дипломирала је на Филозофском факултету у Новом Саду, Одсек за српску књижевност и језик. Као библиотекар, ради у Градској библиотеци у Новом Саду. Аутор је сликовнице за децу *Кулолина*. Модератор је литерарно-креативних радионица за децу. Њена научна интересовања усмерена су на моћ речи и утицај који имају на духовни свет деце. Живи и ради у Новом Саду. danijela.cirjakovic@gmail.com

**ШАРАНЧИЋ ЧУТУРА, Снежана** (1970) дипломирала је, магистрирала и докторирала на Филозофском факултету у Новом Саду. У звању редовне професорице за ужу научну област Књижевне науке држи курсеве из књижевности за децу, усмене књижевности и историје књижевности на Педагошком факултету у Сомбору. Њена научна интересовања усмерена су ка проучавању поезике и критичке рецепције књижевности за децу, те међуодноса књижевности за децу, традиционалне културе и усмене књижевности. Осим бројних радова у тематским зборницима и научним часописима, објавила је и монографије *Нови животи старе приче. Усмена књижевност у прози за децу на крају XX века* (2006), *Бранко Ђојић – дијалог с традицијом* (2013) и *Фолклорно у простору наивној* (2017). Од 2017. године члан је редакције часописа *Детињство*, Уређивачког одбора и Скупштине Међународног центра књижевности за децу Змајеве дечје игре у Новом Саду. Од 2020. до 2023. са Зораном Опачић уређивала је часопис *Детињство*. Живи у Сомбору.

sarancic.cutura@gmail.com

## УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ ТЕКСТА

У часопису *Детињство* објављују се изворни и прегледни научни радови, кратки научни чланци, научна грађа, научна критика и прикази, информативни прилози и, само изузетно, стручни чланци. У свим случајевима реч је о текстовима који сведоче о важности разноликих методолошких полазишта и исходишта у савременом читању књижевног наслеђа, као и нове научне и белетристичке продукције за децу; осветљавања ритмова у читалачкој и критичкој рецепцији дечје књиге; бављења изазовима преводне књижевности; компаративних истраживања; изучавања периодике за децу; културолошког статуса књижевности за децу и младе; интердисциплинарних и интермедијалних (филм, стрип, позориште, електронски текст, сликовница, анимације, луткарство, адаптације књига) приступа. Засебан део традиције часописа јесте и објављивање радова са Саветовања о књижевности за децу.

### Рецензирање

Сваки рад пролази уредничко и два анонимна рецензентска читања, али претходно треба да буде уређен према наведеном упутству. Редакција задржава право да пре уредничког читања врати аутору текст уколико није уређен према упутству.

Рецензенти могу да оцене рад на три начина:

1. препоручује се за објављивање,
2. пре објављивања неопходне су допуне и дораде, и
3. не препоручује се за објављивање.

У свим случајевима, осим када рад добије две позитивне рецензије, редакција часописа задржава право да рад врати на даљу дораду, да га у потпуности одбије или да затражи мишљење трећег рецензента.

О прихватању или одбијању текста аутор ће бити обавештен у року од шест месеци од дана достављања прилога на разматрање.

Рок за објављивање прихваћених радова је годину дана од пријема коначне верзије рукописа.

### Формат, језик, писмо

Молимо сараднике да текстове које буду слали редакцији *Детињства* опремају на следећи начин:

1. Фонт: Times New Roman;
2. Величина слова: основни текст 12 pt, а сажетак, кључне речи, подножне напомене, извори, цитирана литература, резиме 10 pt;
3. Размак између редова: 1,5;
4. Напомене: у дну стране, искључиво аргументативне; први ред увучен 1,5 cm у односу на основни текст;
5. За наглашавање се користи *италик* (не **болд**).

Текстови писани на српском језику, екавским или ијекавским наречјем, треба да буду писани ћирилицом.

Страна имена аутора који се спомињу у тексту треба да буду транскрибована и исписана ћирилицом, а приликом првог помена треба да буду исписана у загради оригиналним језиком и писмом.

Приликом харвардског начина навођења, презимена аутора у заградама такође треба да буду исписана на језику и писму на којима је изворник. Поједине речи и изрази могу бити, из научно-стручних потреба, писани на оригиналном језику и писму. Сви цитати на српском језику треба да буду писани ћирилицом.

На изричит захтев аутора, или, изузетно, из практичних разлога везаних за техничко уређење и прелом текста, текст на српском језику може бити објављен и латиницом.

У *Детињству* се примењује *Правилник српског језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице и текстови треба да буду писани у складу с њиме.

Текстови могу бити објављени и на страном језику и писму које није ћирилица.

### Елементи рада (обавезан редослед)

Име, средње слово и презиме аутора: име курент, средње слово и презиме верзал, на почетку рада у левом блоку;

Уз презиме звездом означити и у фусноти навести *e-mail* адресу;

Име институције у којој је аутор запослен, име града у коме се институција налази, име земље, у левом блоку;

Наслов рада: верзалом (велика слова), центриран, величина слова 12 pt;

Сажетак;

Кључне речи;

Основни текст;

Извори; цитирана литература: верзалом, центрирано;

Резиме.

### Сажетак и кључне речи

На почетку рада налази се сажетак (начин писања: САЖЕТАК:). Сажетак би требало да садржи пре-

цизно одређене спознајне и интерпретативне циљеве рада, сажето дефинисане поступке и методе и резултате рада. Сажетак не треба да буде дужи од 900 знакова с размацама.

После сажетка следе кључне речи (начин писања: КЉУЧНЕ РЕЧИ:). У Кључним речима може бити до 10 речи и појмова.

### Цитиране форме

1. Наслови посебних публикација који се помињу у раду треба да буду у *италику*;
2. Цитати се дају под двоструким знацима навода („...”), а цитат унутар цитата под једноструким знацима навода ('...'); пожељно је цитирање према изворном тексту (оригиналу); уколико се цитира преведени рад, у одговарајућој напомени навести библиографске податке о оригиналу; доследно се придржавати једног од наведених начина цитирања;
3. Краћи цитати (2–3 реда) дају се унутар текста, дужи цитати се издвајају из основног текста (увучени), са извором цитата датим на крају.

### Цитирање референци

Референце се интегришу у текст на следећи начин:

1. Упућивање на студију у целини: (Јовановић 1995);
2. Упућивање на одређену страну студије: (Опачић 2011: 133–145);
3. Упућивање на одређено издање исте студије: (Деретић 2004<sup>4</sup>: 82);
4. Упућивање на студије истог аутора из исте године: (Чајкановић 1994а: 34), (Чајкановић 1994а: 93);
5. Упућивање на студију два аутора: (Velek – Voren 1991: 52–55);
6. Студије истог аутора наводе се хронолошким редом: (Чајкановић 1985; 1994);

7. Уколико библиографски извор има више од два аутора, у парентези се наводи презиме првог аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом и др. / et al.: (Кулишић и др. 1998);
8. Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран, у парентези није потребно наводити његово презиме, нпр.:
- Управо та позиција између писаца, читалаца, критичара и свих оних који се књижевносту за децу и младе баве на различите начине чини књижевност за децу много комплекснијим пољем но што се то може на први поглед чинити, наводи и Питер Хант (2002).
9. Ако се упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду одвојити тачком и запетом, нпр.: (Ван Генеп 2005; Проп 2013).

### Цитирана литература

Литература се наводи на следећи начин:

- Монографска публикација (један аутор):  
Јовановић, Славица. *Поеџика Душана Раговића*. Београд: Научна књига – комерц, 2001.
- Монографска публикација (више аутора):  
Velek, Rene, Ostin Voren. *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit, 1991.
- Серијска публикација:  
Опачић, Зорана. Одрастање у мултикултуралним срединама у српској књижевности за децу и младе. *Детињство* 4 (2009): 55–64.
- Рад у зборнику радова:  
Матицки, Миодраг. Страно у усменој/народној историји (песма и предање). Миодраг Матицки (ур.). *Слика другој у балканским и средњоевропским књижевностима*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2006, 159–165.
- Речник:  
РМС: *Речник српскога језика*. Нови Сад: Матица српска, 2007.

6. Публикација доступна *on-line*:  
Пример монографске публикације:  
Stephens, James. *Irish Fairy Tales*. <<http://www.surlalunefairytales.com/books/ireland/jamesstephens.html>> 02. 09. 2010.

Пример периодичне публикације:  
Пешикан Љуштановић, Љиљана Ж. „Санак сцио самоуче ћаче”: лик у функција ћака у усменим епским песмама Вукове збирке.  
<<http://zmajevdecjeigre.org.rs/wp-content/uploads/2019/12/Detinstvo-1-2018.pdf>> 12. 10. 2020.

### Литература

На крају рада даје се попис цитираних извора и литературе (начин писања: ИЗВОРИ, ЛИТЕРАТУРА, центрирано). У текстовима писаним ћирилицом најпре се наводе (према азбучном реду презимена аутора) радови објављени ћирилицом, а затим (према абецедном реду презимена аутора) радови објављени латиницом; у текстовима писаним латиницом редослед је обрнут; сви редови осим првог увучени су за 1,5 cm употребом тзв. „висећег” параграфа.

### Резиме на страном језику

После пописа литературе, на самом крају текста, долази резиме на страном језику. Он мора садржати: име и презиме аутора, наслов рада, између наслова и текста ознаку да је реч о резимеу (на пример, ако је резиме на енглеском: *Summary*), текст резимеа (који не сме прећи десет одсто укупног текста).

По структури Резиме треба да буде сличан Сажетку: да садржи прецизно одређене спознајне и интерпретативне циљеве рада, сажето дефинисане поступке и методе и резултате рада. Резиме може бити шири од Сажетка и досезати до 10% укупног обима рада.

После резимеа следују кључне речи.

Резиме и кључне речи морају бити преведене на један од следећих језика: енглески, француски, немачки и руски.

### **Обим текста**

Достављени радови могу бити укупног обима до 30.000 карактера. У изузетним случајевима разматрају се и прилози чија се дужина не уклапа у задате оквире.

### **Критике и прикази**

Текстови који су критике и прикази приређују се, када је реч о формату, језику и писму, на претходно описан начин.

Када је реч о обавезним елементима рада, текст треба да садржи наслов (верзалом, центрирано) и поднаслов у загради у ком су сви подаци о приказаном делу (аутор, наслов, место издања, издавач, година).

Након текста даје се име и презиме аутора. Уз презиме аутора везује се звездица и у фусноти наводи *e-mail* адреса.

### **Динамика примања текстова**

Радови се примају током целе године. За бројеве 1 и 2 рок је до 1. фебруара, за број 3 рок је до 1. јуна, за број 4 рок је до 1. октобра.

Радови се достављају на адресу:  
[casopisdetinjstvo@gmail.com](mailto:casopisdetinjstvo@gmail.com)

Редакција *Детињства*

## UPUTSTVO ZA PRIPREMU TEKSTA

U časopisu *Detinjstvo* objavljuju se izvorni i pregledni naučni radovi, kratki naučni članci, naučna građa, naučna kritika i prikazi, informativni prilozi i, samo izuzetno, stručni članci. U svim slučajevima reč je o tekstovima koji svedoče o važnosti raznolikih metodoloških polazišta i ishodišta u savremenom čitanju književnog nasleđa, kao i nove naučne i beletrističke produkcije za decu; osvetljavanja ritmova u čitalačkoj i kritičkoj recepciji dečje knjige; bavljenja izazovima prevodne književnosti; komparativnih istraživanja; izučavanja periodike za decu; kulturološkog statusa književnosti za decu i mlade; interdisciplinarnih i intermedijalnih (film, strip, pozorište, elektronski tekst, slikovnica, animacije, lutkarstvo, adaptacije knjiga) pristupa. Zaseban deo tradicije časopisa jeste i objavljivanje radova sa Savetovanja o književnosti za decu.

### Recenziranje

Svaki rad prolazi uredničko i dva anonimna recenzentska čitanja, ali prethodno treba da bude uređen prema navedenom uputstvu. Redakcija zadržava pravo da pre uredničkog čitanja vrati autoru tekst ukoliko nije uređen prema uputstvu.

Recenzenti mogu da ocene rad na tri načina:

1. Preporučuje se za objavljivanje;
2. Pre objavljivanja neophodne su dopune i dorade; i
3. Ne preporučuje se za objavljivanje.

U svim slučajevima, osim kada rad dobije dve pozitivne recenzije, redakcija časopisa zadržava pravo da

rad vrati na dalju doradu, da ga u potpunosti odbije ili da zatraži mišljenje trećeg recenzenta.

O prihvatanju ili odbijanju teksta autor će biti obavešten u roku od šest meseci od dana dostavljanja priloga na razmatranje.

Rok za objavljivanje prihvaćenih radova je godinu dana od prijema konačne verzije rukopisa.

### Format, jezik, pismo

Molimo saradnike da tekstove koje budu slali redakciji *Detinjstva* opremaju na sledeći način:

1. Font: Times New Roman;
2. Veličina slova: osnovni tekst 12 pt, a sažetak, ključne reči, podnožne napomene, izvori, citirana literatura, rezime 10 pt;
3. Razmak između redova: 1,5;
4. Napomene: u dnu strane, isključivo argumentativne; prvi red uvučen 1,5 cm u odnosu na osnovni tekst;
5. Za naglašavanje se koristi *italic* (ne **bold**).

Tekstovi pisani na srpskom jeziku, ekavskim ili ijekavskim narečjem, treba da budu pisani ćirilicom.

Strana imena autora koji se spominju u tekstu treba da budu transkribovana i ispisana ćirilicom, a prilikom prvog pomena treba da budu ispisana u zagradi originalnim jezikom i pismom. Prilikom harvardskog načina navođenja, prezimena autora u zagradama takođe treba da budu ispisana na jeziku i pismu na kojima je izvornik. Pojedine reči i izrazi mogu biti, iz naučno-stručnih potreba, pisani na originalnom jeziku i pismu. Svi citati na srpskom jeziku treba da budu pisani ćirilicom.



Na izričit zahtev autora, ili, izuzetno, iz praktičnih razloga vezanih za tehničko uređenje i prelom teksta, tekst na srpskom jeziku može biti objavljen i latinicom.

U *Detinjstvu* se primenjuje *Pravopis srpskoga jezika* Mitra Peškana, Jovana Jerkovića i Mata Pižurice i tekstovi treba da budu pisani u skladu s njime.

Tekstovi mogu biti objavljeni i na stranom jeziku i pismu koje nije ćirilica.

### Elementi rada (obavezan redosled)

Ime, srednje slovo i prezime autora: ime kurent, srednje slovo i prezime verzal, na početku rada u levom bloku;

Uz prezime zvezdicom označiti i u fusnoti navesti *e-mail* adresu;

Ime institucije u kojoj je autor zaposlen, ime grada u kome se institucija nalazi, ime zemlje, u levom bloku; Naslov rada: verzalom (velika slova), centriran, veličina slova 12 pt;

Sažetak;

Ključne reči;

Osnovni tekst;

Izvori; citirana literatura: verzalom, centrirano;

Rezime.

### Sažetak i ključne reči

Na početku rada nalazi se sažetak (način pisanja: SAŽETAK:). Sažetak bi trebalo da sadrži precizno određene spoznajne i interpretativne ciljeve rada, sažeto definisane postupke i metode i rezultate rada. Sažetak ne treba da bude duži od 900 znakova s razmacima.

Posle sažetka slede ključne reči (način pisanja: KLJUČNE REČI:). U Ključnim rečima može biti do 10 reči i pojmova.

### Citirane forme

1. Naslovi posebnih publikacija koji se pominju u radu treba da budu u *italiku*;

2. Citati se daju pod dvostrukim znacima navoda („...”), a citat unutar citata pod jednostrukim znacima navoda ('...'); poželjno je citiranje prema izvornom tekstu (originalu); ukoliko se citira prevedeni rad, u odgovarajućoj napomeni navesti bibliografske podatke o originalu; dosledno se pridržavati jednog od navedenih načina citiranja;
3. Kraći citati (2–3 reda) daju se unutar teksta, duži citati se izdvajaju iz osnovnog teksta (uvučeni), sa izvorom citata datim na kraju.

### Citiranje referenci

Reference se integrišu u tekst na sledeći način:

1. Upućivanje na studiju u celini: (Jovanović 1995);
2. Upućivanje na određenu stranu studije: (Opačić 2011: 133–145);
3. Upućivanje na određeno izdanje iste studije: (Deretić 2004<sup>4</sup>: 82);
4. Upućivanje na studije istog autora iz iste godine: (Čajkanović 1994a: 34), (Čajkanović 1994a: 93);
5. Upućivanje na studiju dva autora: (Velek – Voren 1991: 52–55);
6. Studije istog autora navode se hronološkim redom: (Čajkanović 1985; 1994);
7. Ukoliko bibliografski izvor ima više od dva autora, u parentezi se navodi prezime prvog autora, dok se prezimena ostalih autora zamenjuju skraćenicom i dr. / et al.: (Kulišić i dr. 1998);
8. Ako je iz konteksta jasno koji je autor citiran, u parentezi nije potrebno navoditi njegovo prezime, npr.:

Upravo ta pozicija između pisaca, čitalaca, kritičara i svih onih koji se književnošću za decu i mlade bave na različite načine čini književnost za decu mnogo kompleksnijim poljem no što se to može na prvi pogled činiti, navodi i Pi-ter Hant (2002).

9. Ako se upućuje na radove dvaju ili više autora, podatke o svakom sledećem radu odvojiti tačkom i zapedom, npr.: (Van Genep 2005; Prop 2013).

## Citirana literature

Literatura se navodi na sledeći način:

1. Monografska publikacija (jedan autor):  
Jovanović, Slavica. *Poetika Dušana Radovića*. Beograd: Naučna knjiga – komerc, 2001.
2. Monografska publikacija (više autora):  
Velek, Rene, Ostin Voren. *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit, 1991.
3. Serijska publikacija:  
Opačić, Zorana. Odrastanje u multikulturalnim sredinama u srpskoj književnosti za decu i mlade. *Detinjstvo* 4 (2009): 55–64.
4. Rad u zborniku radova:  
Maticki, Miodrag. Strano u usmenoj/narodnoj istoriji (pesma i predanje). Miodrag Maticki (ur.). *Slika drugog u balkanskim i srednjoevropskim književnostima*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2006, 159–165.
5. Rečnik:  
RMS: *Rečnik srpskoga jezika*. Novi Sad: Matica srpska, 2007.
6. Publikacija dostupna *on-line*:  
Primer monografske publikacije:  
Stephens, James. *Irish Fairy Tales*. <<http://www.surlalunefairytales.com/books/ireland/james-stephens.html>> 02. 09. 2010.

Primer periodične publikacije:

Pešikan Ljuštanović, Ljiljana Ž. „Sanak snio samouče đake”: lik u funkcija đaka u usmenim epskim pesmama Vukove zbirke.

<<http://zmajevedecjeigre.org.rs/wp-content/uploads/2019/12/Detinjstvo-1-2018.pdf>> 12. 10. 2020.

## Literatura

Na kraju rada daje se popis citiranih izvora i literature (način pisanja: IZVORI, LITERATURA, centrirano). U tekstovima pisanim ćirilicom najpre se navode (prema azbučnom redu prezimena autora) radovi objavljeni ćirilicom, a zatim (prema abecednom redu prezimena autora) radovi objavljeni latinicom; u tekstovima pisanim latinicom redosled je obrnut; svi radovi osim prvog uvučeni su za 1,5 cm upotrebom tzv. „višećeg” paragrafa.

## Rezime na stranom jeziku

Posle popisa literature, na samom kraju teksta, dolazi rezime na stranom jeziku. On mora sadržati: ime i prezime autora, naslov rada, između naslova i teksta oznaku da je reč o rezimeu (na primer, ako je rezime na engleskom: *Summary*), tekst rezimea (koji ne sme preći deset odsto ukupnog teksta).

Po strukturi Rezime treba da bude sličan Sažetku: da sadrži precizno određene spoznajne i interpretativne ciljeve rada, sažeto definisane postupke i metode i rezultate rada. Rezime može biti širi od Sažetka i dosegati do 10% ukupnog obima rada.

Posle rezimea sledeju ključne reči.

Rezime i ključne reči moraju biti prevedene na jedan od sledećih jezika: engleski, francuski, nemački i ruski.

## Obim teksta

Dostavljeni radovi mogu biti ukupnog obima do 30.000 karaktera. U izuzetnim slučajevima razmatraju se i prilozi čija se dužina ne uklapa u zadate okvire.

## Kritike i prikazi

Tekstovi koji su kritike i prikazi priređuju se, kada je reč o formatu, jeziku i pismu, na prethodno opisan način.

Kada je reč o obaveznim elementima rada, tekst treba da sadrži naslov (verzalom, centrirano) i podnaslov u zagradi u kom su svi podaci o prikazanom delu (autor, naslov, mesto izdanja, izdavač, godina).

Nakon teksta daje se ime i prezime autora. Uz prezime autora vezuje se zvezdica i u fusnoti navodi *e-mail* adresa.

## Dinamika primanja tekstova

Radovi se primaju tokom cele godine.

Za brojeve 1 i 2 rok je do 1. februara, za broj 3 rok je do 1. juna, za broj 4 rok je do 1. oktobra.

Radovi se dostavljaju na adresu:  
[casopisdetinjstvo@gmail.com](mailto:casopisdetinjstvo@gmail.com)

Redakcija *Detinjstva*



