

ДЕТИЊСТВО CHILDHOOD

Часопис о књижевности за децу
Година LI, бр. 1,
пролеће 2025.
<https://doi.org/10.46793/Childhood25.1>

Издавач

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

За издавача

Душица Мариновић, директорка

Главне и одговорне уреднице

Др Зорана Опачић

(бројеви 1 и 2)

Др Тијана Тропин

(бројеви 3 и 4)

Секретарице редакције

Мср Маријана Јелисавчић

Карановић

Мср Кристина Топић

Лектура и коректура

Светлана Зејак

Превод, лектура и коректура

шексцова на енглеском језику

Преводилачка агенција

AD INFINITUM

Ликовно решење корица

Слађана Екрес

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

Простор (детињства) и екокритичка читања
(Уводник) 5

(Childhood) space and ecocritical readings
(Editorial) 7

ТЕМАТ:
ПРОСТОР У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ
И МЛАДЕ / ЕКОКРИТИЧКА ЧИТАЊА (I)

МАПИРАЊЕ ПРОСТОРА ДЕТИЊСТВА

Мирјана С. Карановић, *Finis Africae*. Имагинарна
Африка Владимира Стојшина 11

Љиљана Ж. Пешикан-Љуштановић,
Милена С. Зорић Латовљев, Географија (физичка, културна,
социјална) у песништву за децу Дејана Алексића 22

Мирјана М. Стакић, Простор у роману
Владимир из чудне приче Гордане Тимотијевић 33

Драгољуб Ж. Перић, Мапирање простора детињства
у роману *Дечак и група прича* Дамира Јоцића 49

Александра С. Младеновић, Конструкција простора
у роману *Гуђушо мемејо* Стефана Тићмија 60

КЛИМАТСКИ АКТИВИЗАМ / KLIMATSKI AKTIVIZAM

Dejan J. Durić, Roman *Green Rising* Lauren James
kao didaktična klimatska fikcija 72

Danijela S. Marot Kiš, Pripovjedne perspektive
u romanu *Dry Neala i Jarroda Shustermana* 84

Бранка Б. Огњановић, Фитопоетика романа за децу
Зелено краљевство Корнелије Функе и Тами Хартунг..... 95

Милош Д. Михаиловић, Градови мишева у *Редволу*
Брајана Џејкса и *Мишјој сиражи* Дејвида Питерсена 105

УТОПИЈСКО И АНТИУТОПИЈСКО ОБЛИКОВАЊЕ ПРОСТОРА

Наташа М. Половина, Простор као морална категорија
у бајкама Жане Мари Лепренс де Бомон..... 117

Ленка С. Настасић, Природа као божја творевина
у књижевности за децу Милете Јакшића 127

Чила Ч. Уташи, Градско окружење и простор утопије
у роману за децу Ериха Кестнера *Емил и дејективи* и
у поеми Александра Вуча *Подвизи дружине „Пет и етилића“* 139

Јован Д. Маџут, Функција простора у Капоровим
Фолиранџима 150

ОГЛЕДАЛО РЕЦЕПЦИЈЕ

Драгољуб Ж. Перић, Награда „Раде Обреновић”
за најбољи роман за децу и младе у 2024. години 160

Милош Д. Радовић, Награда „Душан Радовић”
за књижевност за децу и омладину у 2024. години..... 166

Кристина Р. Митић, Саопштење жирија поводом доделе
Награде „Гордана Брајовић” за најбољу књигу за децу
у 2023. години 167

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
Универзитет 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, Sveučilište
Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
Hrvatska

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

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

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

Prof. dr Vanessa Joosen
Universiteit Antwerpen, België

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

Anna Kérchy, PhD, DEA, dr. habil, dr. univ., DSc
English Department of the University of Szeged
Hungary

Prof. dr. sc. Andrijana Kos-Lajtman
Učiteljski fakultet (odjeljenje u Čakovcu)
Sveučilište u Zagrebu
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
Факултет за образовање учитеља и васпитача
Универзитет у Београду

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

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

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

Проф. др Валентина Хамовић
Факултет за образовање учитеља и васпитача
Универзитет у Београду

Проф. др Снежана Шаранчић Чутура
Педагошки факултет у Сомбору
Универзитет у Новом Саду

РЕЦЕНЗЕНТИ

Доц. др Сузана Бунчић
Педагошки факултет у Бијељини
Универзитет у Источном Сарајеву

Др Оља Василева, научна сарадница
Филолошко-уметнички факултет
Универзитет у Крагујевцу

Др Јелена Вељковић Мекић
Академија техничко-васпитачких струковних
студија Ниш – Одсек Пирот

Проф. др Владимир Вукомановић Растегорац
Факултет за образовање учитеља и васпитача
Универзитет у Београду

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

Red. prof. Diana Zalar
Učiteljski fakultet
Sveučilište u Zagrebu, Hrvatska

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

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

Проф. др Саша Кнежевић
Филозофски факултет Пале
Универзитет Источно Сарајево

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

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

Доц. др Сергеј Мацура
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

Доц. др Ивана Мијић Немет
Академија уметности у Новом Саду

Проф. др Кристина Митић
Филозофски факултет
Универзитет у Нишу

Доц. др Милена Митровић
Факултет за образовање учитеља и васпитача
Универзитет у Београду

Проф. др Јелена Панић Мараш
Факултет за образовање учитеља и васпитача
Универзитет у Београду

Проф. др Марина Петровић Јилих
Филолошко-уметнички факултет
Универзитет у Крагујевцу

Доц. др Страхиња Полић
Факултет за образовање учитеља и васпитача
Универзитет у Београду

Др Душица Поттић, научна сарадница
Академија техничко-васпитачких струковних
студија Ниш – Одсек Пирот

Доц. др Дуња Ранчић
Факултет за образовање учитеља и васпитача
Универзитет у Београду

Др Надија Реброња,
самостална истраживачица, Нови Пазар

Доц. др Ива Симурдић
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

Др Милица Ђуковић, научна сарадница
Институт за књижевност и уметност, Београд
Dr Marijana Hamersak, viša znanstvena savjetnica
Institut za etnologiju i folkloristiku
Zagreb, Hrvatska

Проф. др Снежана Шаранчић Чутура
Педагошки факултет у Сомбору
Универзитет у Новом Саду

ПРОСТОР (ДЕТИЊСТВА) И ЕКОКРИТИЧКА ЧИТАЊА

(Уводник)

Педесет прво годиште часописа отварамо тематом о књижевном моделовању простора, екокритичким читањима и климатској фикцији. Пошли смо од питања како приступити проучавању бахтиновског хронотопа у епохи коју обележава осећање нестабилности и свест о угрожености природе – и људске врсте која је за такво стање најодговорнија. Могући путеви за сагледавање књижевности „која се бави имажинирањем природе” крећу се од „Башларове поетике простора, Искилове биосемиотике, геопоетике Кенета Вајта, Бахтиновог хронотопа, тематологије, историје идеја, али и саме екокритике”.¹ Епоха андрoцена, која се види знатно шире од геолошке и климатолошке – као интелектуални, друштвено-хуманистички изазов, „онтолошки аларм”² почива на погубном људском утицају на природу: на експлоатацији ресурса, гомилању капитала, новим нивоима урбанизације и својеврсном обрачуна са биљним светом, хиперпродукцији неразградивих материјала, загађењу – свему ономе што угрожава садашњицу и јача стрепњу пред будућим данима. Андрoценска деца наслеђују де-стабилизовани свет. На овим просторима то значи и непосредну опасност од корпорација заинтересованих за рударење. Генерације које у себи носе будућност представљају најдрагоценији чинилац друштва, суочен са нимало лаким питањима судбине човека у природи – и природе у човеку.³

Разматрање простора у књижевним студијама подразумева не само указивање на коорди-

нате и симболику просторних зона, већ и моделовање друштвеног, културног, историјског контекста. А тај контекст је условљен не само различитим епохама у којима изучавана дела настају, већ и новим читањима. Радови у темату показују да су истраживачи пришли изучавању простора и екокритичким питањима из различитих перспектива.

У свесци 1 полази се од специфичног *хронолошког дејинства*. Простор који расте и усложњава се упоредо са ширењем спознаја о свету део је повлашћеног искуства и нераскидиво утиснут у рани доживљај света (на примеру Јоцићевог *Дечака и друге приче*). И заумни, оно-страни простор (Село на рубу разума из Митићевог *Гуиушо мемеша*) обликује се као реконструкција привиђења, сањарења из детињства. У раном искуству егзотични простори Африке или Азије постоје као топоними дечје игре (Стојшинова Африка с друге стране Тамиша), односно игре са младим читаоцем (Алексићеве лирске приповести о далеким морима). Такође, они могу бити изграђени и као путеви кроз интер и метафикционални наратив (у случају Тимотијевићкиног *Владимира из чудне приче*).

¹ Урош Ђурковић, Екокритика и историја књижевности. *Годишњак Кашеде* за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, 15, 13 (2020): 181. Иначе, Ђурковићев екокритички чланак „Еколошке теме у савременој српској поезији за децу: преглед проблема” из *Дејинства* (2/2023) награђен је „Доситејевим златним пером” Задужбине „Доситеј Обрадовић” у 2024. години.

² О полифоности антропо-сцене види: Jamie Lorimer, *The Anthropo-scene: A guide for the perplexed. Social Studies of Science*, 47(1) (February 2017): 117–142. Види такође: Stefan Janković, *Gradovi, antropocen, инфраструктура. О urbanoj ontologiji neizvesnosti*. Beograd: Filozofski fakultet, Institut za sociološka istraživanja, 2024.

³ Ештонова сматра да се слика детета трансформише у слику чувара и заштитника природе. Emily Ashton, *Anthropocene Childhoods. Speculative Fiction, Racialization, and Climate Crisis*. Great Britain: Bloomsbury Academic, 2023.

Имагинирање природе сагледава се у првој свесци у дијахронијском току, од старијих књижевних текстова у којима је природа савршена зато што је божје дело до новијих, посвећених њеној угрожености. Климатски активизам условио је настанак посебног жанра – климатске фикције и постхуманих хетеротопија. На новим примерима климатске фикције (романима Лорен Џејмс, те Нила и Џерода Шустермана) истражују се особености овог типа прозе у којима јунаци стичу посебне, вегетативне моћи или се суочавају са трансгресијом људског рода у апокалиптичним околностима. Потреба да се природа сагледа из радикално другачије перспективе, кроз фитопоетичку анализу, примењује се на роману *Зелено краљевство* Корнелије Функе и Тами Хартунг. Простор природе опонентан је урбаном свету, у чијој се тематизацији виде зачеци социјалног ангажовања аутора међуратног и послератног доба (дела Е. Кестнера и А. Вуча, односно Капорови *Фолиранџи*).

У свесци 2 балкански и медитерански простор сагледава се као онај у који су учитане представе о идентитету и припадности (нпр. балкански ратови као заједничко историјско искуство, међуратна слика Медитерана кроз Дарелове тематизације Крфа). Посебну пажњу побуђује књижевна хидрографија мора које се тумачи као утопијски простор сањарења, среће, као завичај и уточиште за мигранте. Томе се придружује и зелена сликовница *Емина шишина* која отвара питање угрожености морског света. У ову тему природно се уклапа рад посвећен илустрацијама флуидног морског пејзажа Баховог *Галеба Цонајана Ливинџтона* које је урадио Бобан Савић Гето. Истражује се и хронотоп пута, вољно и невољно кретање кроз простор. Кроз фигуру дошљака, маргиналца, провинцијалца, туристе, добродошлог странца,

мигранта испитују се различити видови не/припадања и хронотопи сусретања култура.

Радови у темату показују плодотворност нових увида, остварених екокритичким читањима поезије, бајке, сликовнице и романа. Природа је врхунски учитељ и „повлашћени аспект” поезије Милована Данојлића. Њеној мудрости лирски субјект противставља људску похлепу која злоупотребљава и загађује околиш пластиком и пестицидима. И нарушена равнотежа света која покреће потрагу јунака у бајкама Ранка Павловића условљена је екотематиком. Драмски потенцијал испитује се у радовима посвећеним Поповићевим романима и Свифтовим *Гуливеровим путовањима*, у широком спектру од ведрих карневалских елемената комедије дел арте ка позоришним и филмским актуелизацијама простора рата, сужањства, климатских промена.

Редовни прилози у обе свеске посвећени су актуелној књижевној и драмској продукцији (*Ојледало рецеиције* о награђеним књижевним делима, односно *Ојледало кришике*).

Ове године напустили су нас вољени *хајдук* Градимир Града Стојковић (од ког ћемо се посебно опростити) и драмски писац Игор Бојовић (о коме пише Милутин Ђуричковић). Посебно тужну вест представља и одлазак дугогодишње верне сараднице и чланице Уређивачког одбора *Детињства*, др Иване Игњатов Поповић. Иванина енергија остаје уткана у многа годишта часописа којима је доприносила својим драгоценим предлозима и бројним научним радовима. Опроштај од Иване Игњатов Поповић исписује Љиљана Пешикан-Љуштановић а нама остаје да је памтимо по најбољем.

Зорана Ојачић

(CHILDHOOD) SPACE AND ECOCRITICAL READINGS

(Editorial)

We open the fifty-first year of the scientific journal with the topic of literary modeling of space, ecocritical readings, and climate fiction. We started from the question of how to approach the study of Bakhtin's chronotope in an era marked by a sense of instability and awareness of the threat to nature — and to the human species that is most responsible for such a state. Possible paths for viewing literature “that deals with imagining nature” range from “Bachelard's poetics of space, Uexküll's biosemiotics, Kenneth White's geopoetics, Bakhtin's chronotope, thematology, the history of ideas, but also ecocriticism itself”.¹ The Androcene epoch, which is seen much broader than geological and climatological — as an intellectual, social-humanistic challenge, an “ontological alarm”² is based on the destructive human impact on nature: on the exploitation of resources, the accumulation of capital, new levels of urbanization and a kind of reckoning with the plant world, the hyperproduction of non-degradable materials, pollution — everything that threatens our present and increases anxiety about the days to come. Androcene children inherit a destabilized world. In this region, this also means an immediate danger from corporations interested in mining. As generations that carry the future within themselves, they represent the most precious factor in society faced with the not-so-easy questions of the fate of man in nature — and nature in man.³

The consideration of space in literary studies involves not only pointing out the coordinates and symbolism of spatial zones, but also mode-

ling the social, cultural, and historical context. And this context is conditioned not only by the different eras in which the studied works were created, but also by new readings. The works on the topic show that researchers have approached the study of space and ecocritical questions from different perspectives.

Volume 1 starts from the specific chronotope of childhood. The space that grows and becomes more complex along with the expansion of knowledge about the world is part of a privileged experience and is inextricably imprinted in the early perception of the world (for example, Jocić's *Dečak i druga priča / Boy and Other Stories*). And the imaginary, otherworldly space (The Village on the Edge of Reason from Mitic's *Guguto Memeto*) is shaped as a reconstruction of visions, daydreams from childhood. In early experience, exotic spaces of Africa or Asia exist as toponyms of children's games (Stojšin's Africa on the other side of the Tamiš), or games with a young reader (Aleksić's lyrical stories about distant seas). It can also be

¹ Uroš Đurković, *Ekokritika i istorija književnosti. Godišnjak Katedre za srpsku književnost sa južnoslovenskim književnostima*, 15, 13 (2020): 181. By the way, Đurković's ecocritical article “Ekološke teme u savremenoj srpskoj poeziji za decu: pregled problema” / “Ecological themes in contemporary Serbian poetry for children: an overview of problems” from *Childhood* (2/2023) was awarded the *Dositej's Golden Pen* of the “Dositej Obradović” Endowment in 2024.

² On the polyphony of the anthropo-scene, see Jamie Lorimer, *The Anthropo-scene: A guide for the perplexed*. *Social Studies of Science*. 47(1) (February 2017): 117–142. See also Janković, Stefan. *Gradovi, antropocen, infrastrukture. O urbanoj ontologiji neizvesnosti*. Beograd: Filozofski fakultet, Institut za sociološka istraživanja / *Cities, Anthropocene, infrastructures. On the urban ontology of uncertainty*. Belgrade: Faculty of Philosophy, Institute for Sociological Research, 2024.

³ Emily Ashton believes that the image of the child is transformed into the image of a guardian and protector of nature. Emily, Ashton, *Anthropocene Childhoods. Speculative Fiction, Racialization, and Climate Crisis*. Great Britain: Bloomsbury Academic, 2023.

constructed as a path through inter- and meta-fictional narratives (in the case of Timotijević's *Vladimir iz čudne priče / Vladimir from a Strange Story*).

The imagining of nature is viewed in the first volume in a diachronic flow, from older literary texts in which nature is perfect because it is God's work, to newer ones dedicated to its vulnerability, collapse. Climate activism has led to the emergence of a special genre — climate fiction and posthuman heterotopias. New examples of climate fiction (the novels of Lauren James and Neil and Jerrod Shusterman) explore the peculiarities of this type of prose in which heroes acquire special, vegetative powers or face the transgression of the human race in apocalyptic circumstances. The need to view nature from a radically different perspective, through phytopoetic analysis, is applied to the novel *The Green Kingdom* by Cornelia Funke and Tami Hartung. The space of nature is opposed to the urban world, in whose thematization we can see the beginnings of social engagement by authors of the interwar and post-war era (the works of E. Kästner and A. Vučo, i.e. Kapor's *Foliranti / Phonies*).

In volume 2, the Balkan and Mediterranean space is seen as one in which ideas about identity and belonging are loaded (e.g. the Balkan Wars as a common historical experience, the interwar image of the Mediterranean through Durrell's thematizations of Corfu). Particular attention was drawn to the literary hydrography of the sea, which is interpreted as a utopian space of dreaming, happiness, as a homeland and refuge for migrants. This is joined by the green picture book *Emma's Silence*, which raises the question of the endangerment of the marine world. A work dedicated to the illustrations of the fluid seascape of Bach's *Seagull Jonathan Livingston* by Boban Savić Geto naturally fits into this theme. The chronotope of the journey, voluntary and involuntary mo-

vement through space, is also explored. Through the figure of the newcomer, the marginal, the provincial, the tourist, the welcomed stranger, the migrant, various forms of non/belonging and chronotopes of the encounter of cultures are examined.

The works in the theme show the fruitfulness of new insights achieved through ecocritical readings of poetry, fairy tales, picture books, and novels. Nature is the supreme teacher and the "privileged aspect" of Milovan Danajlić's poetry. The lyrical subject opposes its wisdom to human greed that abuses and pollutes nature with plastic and pesticides. And the disturbed balance of the world that drives the hero's quest in the fairy tales of Ranko Pavlović is conditioned by eco-thematics: human negligence and pollution that must be overcome. Dramatic potential is examined in works dedicated to Popović's novels and Swift's *Gulliver's Travels*, in a wide spectrum from the cheerful carnival elements of *commedia dell'arte* to theatrical and filmic actualizations of the space of war, servitude, and climate change.

Regular contributions in both volumes are dedicated to current literary and dramatic production (*Reception Mirror* about the awarded literary works and *Critique Mirror*).

This year, the beloved *outflow* Gradimir Grada Stojković (for whom we will have a special farewell) and an important children's playwright Igor Bojović (written about by Milutin Đuričković) left us. However, especially sad news for the editorial staff was the departure of a long-time loyal collaborator and member of the Editorial Board of *Childhood*, Dr. Ivana Ignjatov Popović. Ivana's energy remains woven into many previous years of the journal, to which she contributed with her valuable suggestions and numerous scientific papers. Farewell to Ivana Ignjatov Popović is written by Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, and we are left to remember her at her best.

Zorana Opačić

ТЕМАТ:
ПРОСТОР У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ
И МЛАДЕ / ЕКОКРИТИЧКА ЧИТАЊА (I)

МАПИРАЊЕ ПРОСТОРА ДЕТИЊСТВА

Мирјана С. КАРАНОВИЋ*

Матица српска, Нови Сад

Република Србија

Оригинални научни рад

UDC 821.163.41-93-31.09 Stojšin V.

<https://doi.org/10.46793/Childhood25.1.011K>

Примљен: 3. 3. 2025.

Прихваћен: 17. 3. 2025.

FINIS AFRICAE

Имагинарна Африка Владимира Стојшина

САЖЕТАК: Рад тематизује улогу топоса имагинарне Африке у роману *Биоској у кућији шибица* Владимира Стојшина. Мотив Африке присутан је у књижевном стваралаштву за децу у социјалистичкој Југославији, али улога имагинарне Африке код Стојшина не уклапа се у теме „социјалистичког егзотизма“, пре свега услед одсуства идеолошке компоненте. С друге стране, Стојшинова Африка није ни погодна тема за савремену имагологију. Рад ће, употребом минималног имаголошког појмовног апарата као средства интерпретације, покушати да дефинише специфичности употребе овог мотива у поменутом делу, на садржајном али и на формалном плану, будући да је читава композиција романа одређена ретардацијама произашлих из одлагања пута у „Африку“, који након свега доживљава неславни *finis*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Африка, Владимир Стојшин, *Биоској у кућији шибица*, имагологија, одрастање, прекограничност

Романи за децу Владимира Стојшина – *Биоској у кућији шибица* (1978), *Шампион кроз прозор* (1987) и недовршене *Свенталијеве панталоне* (2000) – по много чему одступају од конвенција на какве смо навикли у овој врсти књижевности. Ово важи како за тренутак њиховог настанка, тако и за данашње време. Реч је о романима који тематизују одрастање јунака током Другог светског рата, што је једна од најзаступљенијих тема у послератној југословенској књижевности за децу. Међутим, Стојшинова верзија пружа значајно другачији поглед на ову тему. Притом, није реч о моралном или идеолошком релативизму. Стојшинови романи не

* mirjana.kararanovic22@gmail.com;
<https://orcid.org/0009-0002-0970-9991>

нуде ревизионистички поглед на време догађања – имплицитни аутор ових романа јасно и недвосмислено пледира за вредности које заступају учесници НОБ-а. Међутим, у роману изостаје било какав идеолошки вишак, тако често присутан у делима са ратном тематиком.¹ Критика је у време изласка романâ Стојшину замерала олако третирање ратних тема. Стојшин се бранио тврдњом да је писао о свом „једином детињству” и да су ратна збивања дата на фону личних доживљаја.²

Ствари ипак нису тако једноставне. Пре свега, Стојшинови романи нису аутофикција у правом смислу речи. Удео аутофикције у њима значајно је *очуђен* постмодернистичким приступом којим је свака компонента аутобиографског деформисана. О томе најбоље сведочи чињеница да *Шампион кроз прозор* и јесте и није наставак *Биоскопа у кућији шибица*. Тачније – други роман би могао бити наставак првог да идентитети свих ликова нису померени и измешани, као у калейдоскопској слици. Овакви поступци нису уобичајени у књижевности за децу и од дечјег читаоца захтевају додатни рецепцијски напор, а могу да произведу и отпор уколико тај напор изостане. Стојшинови романи нису намењени само једној врсти читалачке публике и представљају репрезентативан пример прекограничне (*crossover*) књижевности. Другим речима – необичност Стојшинових романа у универзуму дечје књижевности произлази из чињенице да они и нису само *дечји*.³

Усмереност Стојшинових дечјих романа ка двострукој публици може се пратити на више нивоа и нарочито је уочљива ако се посматра у контексту целокупног Стојшиновог опуса, који обухвата и дела намењена одраслима. Прекограничност је, између осталог, видљива у генези рекурентних мотива,⁴ у композиционој фраг-

ментарности, у присуству елемената магичног реализма.⁵ Захваљујући уделу прекограничности, Стојшинови романи за децу поседују диференцијалну карактеристику у односу на главнину прозне књижевне продукције намењене деци, упркос заједничким темама.

У овом раду биће обрађена једна од тема које доприносе овој диференцијалности. Реч је о мотиву Африке у Стојшиновом роману *Биоскоп у кућији шибица*.

Африка је била честа тема југословенске књижевности за децу – од Вучове поеме *Сан и јава храброј Коче*, преко песника социјализма попут Бранка Ђопића (пре свега „колонијална балада” *Лалај Бао*) и Мире Алечковић, до егзотике код Душана Радовића (песме „Позив” или „Писмо за ловца”) и Милована Данојлића („Како спава племе Рогогу”). О Африци у српској књижевности за децу Слободан Ж. Марковић пише:

У поеми *Путовања и авантуре храброј Коче* пажња је посвећена малом Црнци који је у несре-

¹ „Стојшин преиначава и оптику и семантизам једног од најзначајнијих тематских планова у српској прози за децу. Потпуно је апстраховао идеолошки дискурс; избегао је историографски приступ у корист фикционалног, пародијског и гротескног. Општи план историје дат је у назнакама; реалне информације се трансформишу и стављају у службу имажинацијских представа и нетипизираних фабула. Критички ангажман није више пресудан нити једина окосница дела; замењује га симболично-гротескна тенденција” (Георгијевски 1996: 35).

² Упитан у интервјуу зашто стално гура окупацију и рат у други план, Владимир Стојшин одговара: „Али, ово је моје једино детињство које сам имао! Ја немам другог детињства, и оно је за мене дивно. Зато сам само као сенку на рикванду позади оставио ту окупацију. У Панчеву су се иначе догађале страшне ствари: мучење људи, вешања, стрељања...” (Станић 1988: 22).

³ О Стојшиновој прекограничности в.: Карановић 2021; Тропин 2022; Карановић 2023; Карановић 2023а.

⁴ О овоме види нарочито Тропин 2022.

⁵ Види Карановић 2023а.

ћи препуштен сам себи. То окретање ка Африци, у којој су се два дечака „један црн, а други бео – загрлили усред воде”, имало је у време настанка, као став, свој пуни друштвени смисао и говорило је о људској опредељености писца. У то доба и неки наши други писци пишу о Африци, а овај континент је због нерешених социјалних и других питања побуђивао појачану пажњу писаца и новинара у свету. Отуда ова поема поред својих естетских квалитета сведочи и о социјалним ставовима самога аутора (Marković 1991: 123).

Поред социјалне компоненте, Африка у делима за младе на простору бивше Југославије има своје место у авантуристичком жанру.⁶ У савременом проучавању књижевности за децу у светским оквирима овај топос је тема постколонијалних и имаголошких проучавања.⁷

Примена ових методолошких оквира, међутим, не може се на адекватан начин применити на дело Владимира Стојшина. Његова Африка је имагинарна на другачији начин него што је то, на пример, Африка Вучовог храброг Коче, или, изван оквира књижевности за децу, имагинарни Балкан Марије Тодорове (Мария Тодорова). Од самог почетка романа *Биоској у кућији шибица* дечак-приповедач читаоцу јасно даје до знања да његова Африка нема много везе са географском Африком. Почетна повезаност са „стварном” Африком, остварена преко филмова и стрипова – о чему ће касније бити речи – нестаје пошто се означитељ „Африка” одвоји од првобитног означеног и бива удружен са другачијим означеним, произвољним и идиосинкратичним. Самим тим, имаголошке премисе о *Друјом* и страном у смислу нације или простора који насељавају други људи бивају неприменљиве.⁸ Ако је ипак оправдано ослањати се, макар оквирно, на имаголошке претпоставке, биће то у домену проблематике

идентитета, која чини један од основа имаголошких студија. Зато ће у овом тексту минимални имаголошки појмовни апарат бити коришћен као део интерпретативног алата, не као метода. Тај имаголошки минимум биће коришћен углавном *per analogiam*, будући да је колектив о коме је у роману реч дечја дружина, не етничка заједница или слично, и да се не ради о феномену страног у правом смислу речи.

Прва реченица романа гласи:

Шуму иза Тамиша звали смо Африка (9).⁹

Ову реченицу изговара одрасло приповедачко *ја*. Љиљана Пешикан-Љуштановић у тој реченици с правом препознаје проклизавање позиције одраслог у иначе доминантну позицију детета:

Све што следи исприповедано је из позиције дечје групе која неопозиво верује у постојање те прекотамишке Африке, само ова прва реченица функционише као демистификација. Она је разумљива и изузетно ефектна са становишта економије приповедања, њоме се укида потреба за додатним објашњавањем читаоцу о којој то

⁶ О Африци као авантуристичком топосу пише, на пример, Софија Калезић, анализирајући роман *Абар* Воја Терића (2023), а пре ње и Јован Љуштановић (1997).

⁷ За постколонијални приступ в. Yenika-Agbaw 2008.

⁸ Истина, савремена имагологија, која је превазишла есенцијалистичке заблуде о „нацији” или „раси” као нечему реално постојећем, рачуна на имагинарност ових феномена. Јуп Лерсен (Joep Leerssen), позивајући се на Гијара (Guyard), каже: „Националност се може проучавати као конвенција, неспоразум, конструкт, као нешто што је произашло из властите артикулације као *representamen*, што је створено тако што је формулисано. Дакле, као нешто што се може анализирати у својој субјективности, варијабилности и противречностима” (Živančević Sekeruš – Sekeruš 2022: 116).

⁹ Сви цитати су из првог издања романа: Стојшин (1978) и у даљем тексту биће обележени бројем страница у заградама.

Африци маштају Павле и другови. Међутим, она јесте и одраз слике света битно различите од оне која се гради из позиције дечјег приповедача. Митско предање о простору будуће чудесне авантуре са становишта одраслог постаје лирско сећање на свет детињства (Пешикан-Љуштановић 2012: 88).

Већ следећа реченица враћа се у регистар дечјег ја:

Негде дубоко у њој водио се прави правцати рат: Африканци су имали јако дуге пушке, авиони су се спуштали на дрвеће, а биоскопи су радиле од јутра до мрака (9).

Панчевачка дечачка дружина, којој припада и приповедач Павле, намерава да, када се стекну услови (кад дође пролеће), побегне у Африку. Имају и почетни план о томе шта ће радити у Африци:

– Тамо ћемо да ловимо слонове, продаваћемо их циркусима и за те паре купићемо један ауто. У њему ћемо да спавамо – рекао је Кузман (9).

Од тог момента план за бекство у Африку постаје главна кохезиона потка овог фрагментарног романа, састављеног већином од релативно заокружених анегдотских целина. Те целине могу се посматрати као средства ретардације у односу на основни план приче. Намеравано бекство у Африку се, у односу на првобитну замисао, одлаже за отприлике три године. Притом се комплетна дечја стварност одмерава у односу на тај план:¹⁰ тестирају се потенцијални кандидати,¹¹ скупљају се ствари¹² и увежбавају вештине које ће добро доћи „за Африку”.¹³

Африка Биоскоја у кућији шибица може се посматрати на три нивоа. Први је Африка као производ колективне маште дечје дружине,

други Африка коју сања дечак приповедач, а трећи „стварна” Африка, са којом се дечаки сусрећу кад коначно оду преко Тамиша. Први ниво је доминантан, и он ће бити основа за разматрање карактеристика Африке – њене локације, „становништва”, биљног и животињског света, објеката у њој. Други и трећи слој ће бити поменути као комплементарни, односно контрастни.

Иако је на почетку недвосмислено одређена, локација „Африке” у неколико наврата у роману губи ту своју улогу и постаје напосто место с оне стране реке.¹⁴ Ово рашчаравање до пуног

¹⁰ „Све што смо Кузман, Лале, Пишта Тот и ја радили, одмеравали смо према томе како би изгледало у Африци” (49).

¹¹ Овде је пре свега реч о Павловом ујаку Сави, повлашћеном одраслом који прво задобија дечје поверење, али га касније губи.

¹² „Ствари за Африку носили смо на таван црвеног магацина [...] Сада смо већ имали на тавану: један зимски капут, два цака, једно ћебе, седам конзерви, један шлем и три шибице” (90). Касније се овим „цивилним” стварима придружује и комад оружја – украдена Куфтина сабља (113).

¹³ „За Африку је било важно да се трчи што брже” (49); „Покушавали смо да направимо пушку која има савијену цев, тако да из улице Капетана Арачића држимо на нишану читаву Јабучку улицу и ’Жуте мраве’. То би и за Африку било веома важно” (88); „Били смо већ довољно увежбани за Африку. Гађали смо се каменицама” (105); „Убрзано смо продужили са вежбама у гађању. Палили смо врбово грање и гађали кроз дим. Кузман нам је објаснио да је то много важно, за Африку” (123). Једна од тих вежби је и крађа тенка, уз помоћ ујака Саве. За разлику од реалистичних епизода, ова припада домену измаштаног: приповедач извештава како је немачки тенк са дечјом посадом несметано протутњао Панчевом, покренут је кључем за конзерве, а на крају, кад су га оставили у празној порти, тенк се „растужио и опустио нос” (33).

¹⁴ Кад два америчка падохранца искоче из погођеног авиона, приповедач каже: „Ветар их је однео чак на *грућу страну реке, где је поцињала шума*” (30). Кад се Павле фотографише у атељеу сестара Козић, каже: „[...] мислио сам како ће ова фотографија остати мојој мајци кад ја одем *преко Тамиша*” (41). Касније каже: „Нико није ни слутио да се ми спремамо у *свеш*” (60 – *курзив М. К.*).

изражаја долази у роману *Шампион кроз њор*, у ком се помиње само „шума с друге стране Тамиша”. Преко ње у рат одлази приповедачев брат, дечачка група у њој ратује са супарничком бандом, у њу дечаци одвозе украдени војни камион. Мада је без сумње значајно, ово место нема ауру обећане земље.

У *Биоскопу*... је флуидна и представа о гралицама Африке. Зна јој се почетак,¹⁵ али не и крај:

Нико не зна колика је Африка – рекао је Лале (71).

Почетак Африке, који је релативно јасно одређен у дечјој имагинацији, добио је јасније одређење „на терену”, кад су дечаци доспели на одредиште. У том сазнању је приметна доза разочарања:

Видели смо да је почетак Африке најобичнији коров, али смо све чешће наилазили и на дрвеће.

Ишли смо још неко време и зауставили се испод огромног храста, који је очигледно већ припадао Африци (141).

Пошто су преноћили испод храста, наставили су пут кроз трску и баруштине, које су се смењивале са „оазама на којима је расло високо дрвеће” (142). Дружина је у бекству била од суботе поподне до недеље око подне, кад су их пронашли одрасли, ујак и таксиста Куфта, и вратили их кући. Африку нису истражили до краја, те је питање о њеној величини остало без одговора.

Ништа одређенији није одговор ни на питање ко наставља Африку. О Африканима из дечје представе на почетку сазнајемо само то

да имају „јако дуге пушке” (9). Кад дечаци пуше своје прве „цигаре”, кукурузовину увијену у новински папир, труде се да не кашљу, „као прави Африканци” (48). У Павловој ноћној мори, у Африци се појављују и војници у зеленим униформама (40), односно војници којима се од врућине суше уста (96). Међутим, назив „Африканци” већином се односи на саме дечачке, припаднике дружине: они су „будући Африканци” (54), Кузман је „крот и достојанствен као афрички поглавица” (63). Име „Африканци” дечаци и експлицитно надевају себи, односно својој дружини, као идентитетску ознаку:

Сви из наше улице били смо Африканци, а наши непријатељи – суседна улица – били су „Жути мрави”. Ратовали смо без изгледа на било какво примирје (88).¹⁶

Свест да су Африканци људи друге боје које дискретно се открива кроз детаљ мазања тамишким муљем:

По читаво лето проводили смо поред Тамиша, били смо црни, и кад смо се мазали муљем да се што више разликујемо од дечака из суседне улице, то баш није много мењало боју наше коже (103).

Након неславно завршене авантуре са одласком у Африку, следи и шире „друштвено признање” *афричкој сшаишуса*, пошто вршњаци дечацима додељују надимке:

¹⁵ „Сава Фотограф и гђица Богићевић су једног поподнева шетали кроз високу травуљину у риту и тако стигли до напуштене пруге, *где је већ почињала Африка*” (52–53 – *курзив М. К.*).

¹⁶ Упор. „– Значи, ви сте Африканци – рекао је ујак мени, Пишти и Кузману и ми смо заклимали главама” (98); „Ми, Африканци, нисмо се мешали” (115).

Мене више нису звали Павле Шибица него Павле Африка. Исто су прикачили и осталима: Кузман Африка, Лале Африка, Пишта Африка (148–149).

Будући да дечаци у Африци нису нашли никога, једини Африканци до краја романа остају само они сами. Јасно је да се у представи Африке јунака *Биоскопа*... не може говорити ни о каквој етничкој групи, па самим тим ни о односу према њој. Осим поменутог детаља са бојом коже, не помињу се ни национална или расна припадност становника Африке, нити њихов социјални статус. Стојшинови Африканци немају ничег заједничког са Африканцима какве познаје југословенски социјалистички егзотизам, али ни било који други контекст у ком се помињу становници овог континента.

Дечја представа Африке нешто је одређенија кад је реч о животињском свету. У овој тачки се представа Африке највише приближава стереотипима.¹⁷ У Стојшиновој замишљеној Африци има слонова, лавова, крокодила и змија. У панчевачку свакодневицу долећу велике муве из Африке (39). Куфтин коњ, ког се дечаци плаше, подстиче на размишљање о томе „какви тек мора да су коњи у Африци” (52). Кад дечаци доспеју у прекотамишку Африку, огромне афричке ноћне птице круже око храста под којим спавају (142), а изнад „афричког гробља” круже „две дебеле орлушине” (143). Али афричком бестијаријуму припада и једна неочекивана животињска врста – мајмуни на навијање:

– Тамо је пуно мајмуна на навијање. Само их навијеш, и они скачу са дрвета на дрво – додао је Лале, пружајући руку и упирући прстом преко Тамиша (22).

Ово је, осим прозаичних птица и једне козе, једина „егзотична” животињска врста коју је

Павле *можда* видео у „Африци”, будући да је све остало што су очекивали изостало.¹⁸

Домену стереотипа о Африци припада и детаљ о издубљеним бундевама у које су стављане свеће, и које су се тако претварале у „праве афричке лобање” (107). Такође, у поређењу одмотавања завоја са главе са љуштењем банане¹⁹ препознаје се утицај „афричке литературе”, будући да банана сасвим сигурно није била уобичајена на сиромашној трпези панчевачких ратних година.

Реквизити и објекти који се везују за Африку у потпуности одступају од очекиваних стереотипа. Осим већ поменутих пушака, авиона и аутомобила, за Африку су важни и фото-апарати, једнако као што су важни и за панчевачку свакодневицу, у којој су атрибути ујака Саве. У имагинарној Африци дечје групе све је изузетно: чамци су велики као школско двориште (22), лађе су дугачке а бицикли високи као кућа (101), возови су брзи (109). У Павловим

¹⁷ Жан Марк Мура (Jean-Marc Moura) сажето дефинише стереотип као „иконични резиме стране културе” (Živančević Sekeruš – Sekeruš 2022: 86). Стереотипи о Африци најчешће се свде на топосе џунгле или урођеничких села, као и на присуство карактеристичних животиња, са којима се „примитивни” становници боре; слика Африке варира од застрашујуће, примитивне и опасне до егзотичне и романтичне (в. Yenika-Agbaw 2008: 5–6).

¹⁸ „[...] мислим да сам на једној грани видео два мајмунчића на навијање. Брзо су побегли иза дрвета” (142).

¹⁹ „Одмотавали смо завој са његове главе као да љуштимо банану” (105). О вези банане и Африке у колективној западњачкој свести Миљенко Јерговић запажа: „Уосталом, према нашем културном искуству, банане уопће и нису из Бурме, Кине, Камбоџе, Лаоса или Тајланда, одакле заправо јесу, него су банане из Африке, гдје их, оваквих какве једемо, није заправо било све до двадесетог столећа. Према еуропскоме, а богме и америчком културном искуству, банане потјечу из Конга, одакле их је пред наше очи донио Тарзан. Иако није извјесно да се то може видјети и у једном његовом филму или стрипу, према нашем вјеровању Тарзан се, како је то научио од мајмуна, храни бананама” (Jergović 2018).

маларичним сновима је слично: у Африку се стиже на откаченом железничком вагону, ујак фото-апаратом удара по глави огромног крокодила, а све се то дешава у „сувој афричкој улици” (40). Реченицом да су у тим улицама „озножени зидови целе Африке” (96) Стојшин варира мотив влажних зидова, један од сталних мотива у целокупном његовом опусу, не само у прози за децу.²⁰ Уопште, предмети и појаве из свакодневице бивају унапређени у егзотичне простим атрибуирањем, те тако настају: афрички возови, афрички трамваји, афрички бицикли, афричка кућа, афрички таван итд.

Кад коначно побегну од куће, дечаци се суочавају са дословно разореном властитом сликом Африке: ту су и воз и авион, али разбијени, потом „гробље афричких бицикала, сандука, труба...” (142). Нарочито је гротескан следећи детаљ, налик на сцену сусрета са „звери” из Голдинговог романа *Господар мува*:

Поред вагона лежао је разбијен авион. Личио је на љуљашку. Окачена о авионску кабину, висила је иструлела гас-маска, уста су јој била исцепана и, онако сива, халапљиво се смејала (143).

Разорена је чак и слика из Павлове ониричке визије:

Поред локомотиве лежао је исти онакав вагон као у мојим маларичним морама, само што је из њега расла травуљина (143).

У свему везаном за Африку, међутим, један феномен има повлашћено место. То је биоскоп, централни топос читавог романа. Панчевачки дечаци рачунају да ће преко Тамиша наићи на биоскопе који раде „од јутра до мрака” (9), динамични догађаји се одвијају „као у афричком биоскопу” (58), а Павле жели да у њему буде апаратер (71). Очекивања се конкретизују и на самом почетку пута у Африку:

Веровао сам да ћемо још те вечери ићи у неки афрички биоскоп. Биће то биоскоп најмање три пута већи од „Трубача”, па ће локомотиве и све друго у њему бити три пута веће (141).

У повлашћеном месту биоскопа у имагинаријуму²¹ панчевачких дечака може се наћи и порекло њихове имагинарне Африке. Фасцинација овим континентом, односно његовом сликом, потиче из филмова које су гледали у биоскопу „Трубач”. Са оним што се на платну дешава они се потпуно поистовећују, било да је реч о документарним журналним, било о играним филмовима:

Зазвонило је и ми смо ушли у салу. У журналу смо гледали шта се догађа на фронту. Кад је био рат у Африци, ја и Лале смо галамили у сали, као да смо и нас двојица тамо и учествујемо у главним догађајима. После је ишао филм и ми смо гледали како Даглас Фербанкс скаче са високог балкона у реку, која је иста као наш Тамиш [...] На високо платно изјуре по два каубоја, а било је као да и ми играмо у филму (67).

Дечаци у „Трубачу” гледају разне филмове, али они о Африци су им омиљени. Међу њима посебно место заузима онај у ком војник пуца у афричког лава, а овај чеповима запушава рупе од метака. Када доспеју у своју Африку, разочарани су што не наилазе на овај филмски пар.

Из чињенице да јунаци читају стрипове може се претпоставити да су они други интертекстуални извор за креирање имагинарне Африке.

²⁰ О овоме в. Тропин 2022; Карановић 2023.

²¹ „Имагинаријум можемо дефинисати као плод маште појединца, групе или друштва који производе слике, представе, приче или митове, мање или више удаљене од онога што се може сматрати као стварност” (Živančević Sekeruš – Sekeruš 2022: 78–79).

У *Биоскопу*... се експлицитно помињу само *Флаш Гордон*, *Грофица Марјо*, *Три ујурсуза* и часопис *Мика Миш*,²² али Стојшинов недовршени роман *Свеніалијеве панталоне* прави је омаж стриповима.²³ У овом роману важно место заузима митска фигура „Тарцана”, који је јунак стрипова и филмова, али и наводни бивши Панчевац Јован Вајсмилер. Кратак повратак „Африци” у овом роману директан је наставак имагинације из *Биоскопа у кућији шибица*.

Овај егзотизам, интертекстуално посредован махом америчким филмовима и стриповима, а делом и немачким документарним журналним, као што се види на цитираним примерима, не твори слику о другом (хетерослику), већ о себи (аутослику). И мада имаголози истичу да је свака хетерослика уједно и аутослика,²⁴ у Стојшиновом роману на делу је готово потпуно нестајање хетерослике. Африка *Биоскопа у кућији шибица*, осим минимума стереотипа, који су видљиви тек кроз животињски свет као део мизансцена и неколико маргиналних детаља, у ствари је тек маштом унапређена панчевачка свакодневица, у којој је могуће све оно о чему дечаци сањају. У „Африци” од Африке остаје само име, означитељ у који се уписује сасвим произвољно означено. У наредном Стојшиновом роману бива промењен и означитељ – уместо Африке, панчевачки дечаци из романа *Шампион кроз прозор* сањају Америку, о којој такође сазнају преко филмова и романа у свескама.

Други низ асоцијација које се кроз цео роман везују уз Африку, независан од поменутих стереотипа, открива један сасвим нов значењски слој. Због Африке се, осим гађања разних мета и одржавања кондиције, вежба и пушење. Како се ова вештина усавршава, расте и осећај дечака да су одрасли.²⁵ Овај осећај им доноси и гле-

дање филмова у биоскопу.²⁶ Док пуше и планирају бекство у Африку, дечаци причају и о женама и љубави.²⁷ Влада филмове гледа више пута и због госпођице Богићевић, а чини му се да ће већ идућег лета са одраслима моћи равноправно да разговара о „женском свету”. Да Африка има везе са „женским светом” потврђује и љубомора Владине симпатије Соње, након што одметање неславно пропадне:

Стајали смо поред дворишног зида, Соња је гледала у мене кривећи главу на једну страну [...] Уз тај дворишни зид сазнао сам још нешто: Соња је моје бекство у Африку повезала са госпођицом Богићевић (147).

У ишчекивању бекства у Африку дешава се и симболична промена у одевању дечака: на почетку друге године рата отац Влади каже да ће идуће године добити „дуге панталоне”, какве носе одрасли. Кад у Африку касније конач-

²² О југословенском стрипу тог доба в. Draginčić – Zupan 1986.

²³ О овоме види и аутопоетичко сведочанство: „Више сам научио од читања стрипова и романа у свескама него од свих књига о писању. И за свој трећи роман, 'Сфенгалијеве панталоне', који је у рукопису, многе фус-ноте саздао сам баш из тих забавника” (Бућан 1994: 9).

²⁴ „Важно је, међутим, увек имати на уму да у слици није присутан само Други, у њу је увек уткано и Ја” (Гвозден 2001: 218).

²⁵ „Мириш цигара, завијених у новински папир, на неки чудан начин је мењао моје расположење. Осећао сам да сам већ одрастао” (61); „Дуван нам је мирисао на многе ствари које су се догађале око нас” (62). Љиљана Пешикан-Љуштанић пише да „пушење овде има искључиво амблематску вредност, оно је знак одраслости” (2012: 91).

²⁶ „Откако сам кренуо у биоскоп, све ствари око мене као да су биле старије” (64).

²⁷ „Причали смо на обади Тамиша о томе шта је то љубав. – Кад милион пута гласно кажеш име неке жене, она је после заљубљена у тебе. А мора да буде ноћ без месечине док изговараш њено име кроз прозор – рекао је Кузман” (62).

но крену, они такве панталоне већ носе – штавише, кад се један од дечака појави на зборном месту у кратким панталонама, враћају га да се пресвуче. По повратку из Африке, дечаци у берберници из прикрајка слушају разговоре одраслих о политици, а берберин наговештава да ће им ускоро бити потребне четке за бријање.

Маштање о Африци одвија се, дакле, паралелно са одрастањем дечје дружине. Али знацима одрастања какви су пушење, буђење сексуалности, особено облачење и бријање у овом роману се придружују и специфични знаци одрастања у рату. Иако је имагинарна Африка идеализовани *locus amoenus*, она од почетка представља слику рата. На почетку се у Африци води „прави правцијати рат”, који подразумева јако дуге пушке, авионе на дрвећу и биоскопе који раде „од јутра до мрака”. Док чекају време за бекство, дечаци желе да тај рат потраје:

– Само да се рат не заврши док ми не стигнемо у Африку – рекао је Кузман (71).

Дечаци су свесни тога да рат плаши њихове родитеље, али они у ратној Африци виде оно што сами у њу учитавају: крда слонова, дугачке лађе, бицикле високе као кућа, тенкове који се „као мачке крију у крошњама дрвећа” (101). Временом се, међутим, ова представа мења. Биоскопска слика бива замењена стварном сликом рата, што нарочито долази до изражаја након повратка из прекотамишке шуме. Призор ратних разарања који затичу у „Африци” није слика ратне авантуре какву су прижељкивали. И мада ни након фијаска са бекством дечаци не одустају од првобитних планова, ништа више не може бити исто.

У четвртом, последњем делу романа догађаји се убрзавају. Стварни рат оставља све озбиљ-

није трагове у свакодневици. Након што окупационе власти обесе обућара Бекседића, приповедач изјављује:

Сада сам друкчије видео рат. Обућарева смрт је учинила да опет будем нешто старији (158).

Мењају се и саме игре дечака, а најизразитији индикатор тих промена је Кузман, најстарији у дружини и њен вођа. Наиме, након фијаска са Африком, а паралелно са развојем догађаја у окупираном Панчеву, Кузман полако напушта дружину. Испрва је видно да ређе долази међу њих, а потом да губи интерес за планове везане за Африку.²⁸ Кад остали чланови дружине закључе да Кузман више не може да буде њихов војсковођа, он тиме симболички иступа из детињства. Иако још неко време остаје у лиминалном простору, он дружини више не припада – седи са стране и сањари о правом рату.²⁹

Африканци губе и супарнике: Жути мрави долазе до праве пушке и одбијају да се играју с њима, називајући их клинцима. Потом вођа супарничке дружине бежи у рат. Његов пример убрзо следи Кузман, који на фронту и гине. Пут у рат, као увек у Стојшиновим романима, води преко Тамиша, односно кроз Африку.

Роман се ближи финалу комично-бизарним извештајем о још једној смрти. Окупаторски војници стрељају ујака Саву док их он фотографиса. У самом финалу, сумирање промена мета при вежбама у гађању, које постају све антропоморфније, пролептички најављује крај

²⁸ „Повукао сам га за рукав и поменуо Африку, али је Кузман одмахнуо руком. Никако нисам разумевао шта му је” (161).

²⁹ „Кузман је из цепа извадио округло огледалце, превртао га у руци и рекао: – Оваква огледала имају само војници” (162).

детињства јунака и њихово укључивање у први рат, који више није „афрички”.³⁰ Измене у слици имагинарне Африке теку паралелно са развојем вежби у гађању, а са тим вежбама се и преклапају. У кончетуозном завршетку романа, последња реченица – „Постајало је све јасније шта ће бити наша следећа мета” – означава пресудан корак у одрастању дечака и њихов сурови прелазак у свет одраслих. Напуштање додашњег света игре пре тога је наговештено магичнореалистичном епизодом са побуну дечјих пиштоља,³¹ која се догодила након што су дечаци добили праву ваздушну пушку.

Слично као сумирање вежби у гађању,³² могу се сумирати фазе односа према Африци:

Прво смо Африку замишљали као место где се ратује дугим пушкама, где биоскопи раде дан и ноћ а по дрвећу скачу мајмуни на навијање.

Онда смо скупљали ћебад, конзерве, ципеле, шлемове, цакове, капуте, вежбали пушење, трчање, вожњу тенком и гађање.

У биоскопу смо гледали филмове о Африци и замишљали да смо и ми на платну.

Украли смо Куфтину сабљу.

Као Африканци, тукли смо се каменицама са Жути мравима и превијали ране.

Кад смо коначно отишли у Африку, тамо смо видели трагове рата.

Напустили су нас Жути мрави.

Кузман је отишао у рат и погинуо.

Више нисмо помињали Африку.

Како вежбе у гађању, у свести дечака, све више добијају „некакав смисао” (162), Африка тај смисао губи. Филмска и стриповска инфантилна представа, која је с протоком времена изгубила свој првобитни садржај, доживљава свој *finis*. Испоставља се да је Африка *Биоскопа* у *кућији шибица* алегорија одрастања дечачке дружине. Осим тога, она је алегорија рата, те се у

свести јунака његова инфантилна романтична представа преображава и задобија сурово реалистичке црте. Ова перспектива можда није у потпуности докучива деци читаоцима, али није њима ни намењена. Могућност оваквог тумачења доказује постојање прекограничног потенцијала овог романа, односно његове двоструке рецептивне усмерености. Ово ипак не значи да је завршна поента романа, па и судбина имагинарне Африке у њему, деци неразумљива, већ да је то разумевање више интуитивно него дискурзивно. Стојшинов *finis Africae* за њих може бити само крај једне авантуре, уз нејасан осећај да у свему постоји и вишак значења. Поновљено читање у каснијем узрасту откључаће и ту скривену значењску собу.

ИЗВОРИ

Стојшин, Владимир. *Биоскоп у кућији шибица*. Београд: Нолит, 1978.

Стојшин, Владимир. *Шампион кроз прозор*. Београд: Просвета, 1987.

Стојшин, Владимир. *Светилице и панталоне*. Београд: Народна књига – Алфа, 2000.

³⁰ „Њихов сан о Африци добија димензије праве жеђи, па ипак се, иако су Африку приближили себи до почетка једног дунавског рита, тај сан неће остварити – њихова игра несвесно бива усмеравања у сасвим новом правцу, правцу најсуровије реалност [...] финалне реченице Стојшиновог романа о томе саме најбоље говоре сугеришући скоро престанак игре и сна, преобраћање стварности окупације у ратну, метаморфозу дечака у борце” (Јекнић 1998: 145).

³¹ „Просто су оживели и сами су пуцали два и по сата у знак негодовања што више нећемо да се дружимо с њима [...] Направили су читав дар-мар. Свеједно, били су то пиштољи за оне из нижих разреда” (149).

³² „Наше вежбе у гађању имале су мали редослед: претпрошлог лета пуцали смо у врапце, затим у псе, у жуте коње, а сада у цакове напуњене крпама и кројачке лутке. Постајало је све јасније шта ће бити наша следећа мета” (170).

ЛИТЕРАТУРА

- Бућан, Душан. Увек присутна ведрина духа. *Дневник*, 53, 17143 (1994): 9.
- Гвозден, Владимир. Полазишта и циљеви имаголошког проучавања књижевности. *Зборник Маџице српске за књижевности и језик*, 49, 1–2 (2001): 211–224.
- Георгијевски, Христо. Машта као стварност. *Детинство*, XXII, 4 (1996): 35–42.
- Јекнић, Драгољуб. *Српска књижевности за децу. Историјски преглед*, 2. Београд: Мак, 1998, 144–146.
- Карановић, Мирјана. Владимир Стојшин. Генеза једног crossover-а. *Philological Studies*, 19, 1 (2021): 23–35.
- Карановић, Мирјана. *Дело Владимира Стојшина између књижевности за одрасле и књижевности за децу*. Докторска дисертација. Нови Сад: Филозофски факултет, 2023.
- Карановић, Мирјана. „Духови више нигде и не постоје, сем и Панчеву”. Магични реализам и/или фантастика у делу Владимира Стојшина. *International Journal of Slavic Studies. Transgressive, Pragmatic and Speculative Horizons of Popular Literature and Culture* (ур. Дејан Ајдачић и Љиљана Пешикан-Љуштановић), 5 (2023а): 23–35.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Дечје предање и причање о животу као микроструктуре у *Биоскопу у кући шибица* Владимира Стојшина. *Госпођи Алисиној десној нози. Огледи о књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012, 83–97.
- Станић, Стеван. Јунаци у свом једином животу. Интервју. *НИН*, 37, 1934 (1988): 22–23.
- Тропин, Тијана. Криве варијације. Еволуције сталних мотива у романима Владимира Стојшина. *Књижевна историја*, 54, 176 (2022): 325–338.
- Draginčić, Slavko, Zdravko Zupan. *Istorija jugoslovenskog stripa*. Novi Sad: Forum – Marketprint, 1986.
- Jergović, Miljenko. Pitanje banana u hrvatskoj tradiciji i suvremenosti. *Jutarnji list*, 6. 3. 2018. <<https://www.jutarnji.hr/naslovnica/pitanje-banana-u-hrvatskoj-tradiciji-i-suvremenosti-7097496>> 2. 3. 2025.
- Kalezić, Sofija. Motiv Afrike u romanu Voja Terića *Abar*. У: *Африка. Књижевности, култура, језик и политика*. Ур. Јелена Арсенијевић Митрић и Наташа Ракић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2023.
- Ljuštanović, Jovan. „Abar” Voja Terića ili umetnost fabuliranja pustolovnog romana. *Mostovi* (Pljevlja), 28, 144–145 (1997): 60–66.
- Yenika-Agbaw, Vivian. *Representing Africa in Children's Literature. Old and New Ways of Seeing*. New York and London: Routledge. Taylor & Francis Group, 2008.
- Živančević Sekeruš, Ivana, Pavle Sekeruš (prir.). *Uvod u imagologiju. Analiza govora o Drugom: od esencijalizacije do dekonstrukcije*. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2022.

Mirjana S. KARANOVIC

FINIS AFRICAE

Vladimir Stojšin's imaginary Africa

Summary

The paper thematizes the role of the topos of imaginary Africa in the novel *Cinema in a Matchbox* (*Bioskop u kutiji šibica*) by Vladimir Stojšin. The motif of Africa is present in literary works for children of socialist Yugoslavia, but the role of imaginary Africa in Stojšin's work does not fit into the themes of “socialist exoticism”, primarily due to the absence of an ideological component. On the other hand, Stojšin's Africa is not a suitable topic for contemporary imagology. The paper, using a minimal imagological conceptual apparatus as a means of interpretation, attempts to define the specifics of the use of this motif in the aforementioned work, both in terms of content and form, since the entire composition of the novel is determined by the delays resulting from the postponement of the journey to “Africa”, which at the end of it all experiences an inglorious *finis*.

Keywords: Africa, Vladimir Stojšin, *Cinema in a Matchbox*, imagology, growing up, crossover literature

Љиљана Ж. ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ*, емерита
Филозофски факултет, Нови Сад
Република Србија

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

Оригинални научни рад
UDC 821.163.41-14.09 Aleksić D.
<https://doi.org/10.46793/Childhood25.1.922PL>
Примљен: 17. 2. 2025.
Прихваћен: 17. 3. 2025.

ГЕОГРАФИЈА (ФИЗИЧКА, КУЛТУРНА, СОЦИЈАЛНА) У ПЕСНИШТВУ ЗА ДЕЦУ ДЕЈАНА АЛЕКСИЋА

САЖЕТАК: Циљ нашег рада био је да на одабраном корпусу изложимо на који начин се простор у песничству за децу Дејана Алексића активира и да се на конкретним примерима покаже како се преко простора остварују различити нивои значења, естетски допринос, сазнајни и подстицајни аспект овог песничства.

У анализираним песмама, различити простори сагледавају се како са становишта физичке географије – где су смештени, које су им карактеристике – тако и из социјалних и културних аспеката. Истраживани су поступци којима се реципијентима нуди шири простор, било оних детаљније описаних, било само поменутих, као подстицај за читалачку радозналост. Обликујући различите аспекте простора, Алексић нуди својим читаоцима знање и посредно али подстицајно искуство, не упуштајући се у непотребно педагогизирање и доцирање. Уз себи својствену песничку игру, он разматра просторе на свим меридијанима, од антике до данас, нудећи најмлађим читаоцима својеврсни бедекер за будућност, а старијима духовиту игру и нову визуру.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: песничство за децу, дете, простор, тачка гледишта, граница, идентитет, култура

*Немојте ми рећи: „Свашћа!”
Јер у причу, ко у рині,
Сад улеће бујна машћа –
Историја нека прашћа.*

(Дејан Алексић,
„Како је пожутело Жуто море”)

Циљ овог рада јесте да се на одабраном корпусу из обимног стваралаштва за децу Дејана Алексића¹ покаже како се простор активира као једно од битних тематских поља којим је заокупљена његова поезија. Примарни циљ није

* joljilja@gmail.com;
<https://orcid.org/0009-0006-7815-8301>

** milena_zoric_ns@yahoo.com;
<https://orcid.org/0009-0004-4035-2745>

¹ Изабране су песме и поеме из збирки: *Дуіме без кајушћа* (2002), *На пример* (2008), *Сшижу блесе, чувајте се* (2010), *Јануар у жирафи* (2018), *Шћа сам оно хћео да кажем* (2018а), *Фарбање мора* (2020). У даљем тексту користиће се, по потреби, скраћен наслов песме/поеме и година.

било испитивање ауторових стилских и језичких поступака у именовању и обликовању простора², већ, пре свега, да се на сведеном антологијском избору истраже заступљеност и функције различитих аспеката простора у његовој поезији за децу, односно да се на конкретним примерима покаже како се преко простора остварују различити нивои значења, естетски допринос, сазнајни и подстицајни аспект овог песништва, и како се у обликовању простора рефлектује прекогранична³ природа Алексићевог певања за децу.

Пошле смо од опште претпоставке да поезија за децу открива неке своје особености управо у обликовању простора⁴, будући да се обраћа младом читаоцу чије се познавање простора и света убрзано и драматично мења. Такође, песма за децу, као и свако уметничко дело, може и сама да се схвати као простор „који је на извешан начин омеђен, и који у својој коначности одражава бесконачан објекат – свет који је у односу на њега спољан” (Lotman 1976: 287). У књижевности за децу, тај однос песме и света додатно се динамизује и усложњава специфичном позицијом детета-реципијента, чије се сагледавање простора суштински мења током одрастања и развоја. Простор заједно с дететом расте, умножава се и шири, полазећи од примарног простора сопственог тела и мајчиног крила, дечје собе, властитог дома и његове околине, али и од иреалних простора игре, маште, сна. Свака нова спознаја мења разумевање простора и однос према њему. Растући, дете динамично усваја „најопштије социјалне, религијске, политичке, моралне моделе света, помоћу којих човек на различитим етапама своје духовне историје схвата живот који га окружује” (Lotman 1976: 288). То усвајање често се одвија и као вид освајања простора.⁵

У Алексићевом песништву за децу простор се сагледава како са становишта физичке географије – где се налази, како се зове, које су му карактеристике – тако и са становишта социјалних и културних одлика. За разлику од Змајевог песништва за децу, у коме доминирају реални простори одрастања и чија се деца углавном крећу у „лепом кругу” заштитничког родитељског загрљаја, колевке, дечје собе, властитог дома, дворишта и његове околине, школе, цркве, а у простор „великог света” залазе у игри, машти и опростореним нонсенсним сликама, брзо се враћајући у сигурност дечје собе и породице,⁶ Алексић дете-читаоца сматра равноправним становником великог света. Он га посматра као биће које је

² Језиком стваралаштва за децу Дејана Алексића, његовим стилским поступцима и употребом језичких средстава, закупљене су у последње време, у целини или једним својим делом, неколике студије мањег или већег обима – в.: Опачић 2007; Токин 2007; Полић 2020; Вељковић Мекић 2023; Вукомановић Растегорац 2023; Петровић 2024; Спасић Ј. Љ. 2024.

³ Термин *прекограничан*, у најопштијем значењу намењен различитим узрастима, као превод енглеског *crossover*, преузеле смо у највећој мери из докторске дисертације Мирјане Карановић *Дело Владимира Стојишина између књижевности за одрасле и књижевности за децу* (одбрањена 2023, на Филозофском факултету у Новом Саду) и из радова Мирјане Карановић (2020: 23–36; 2021: 58–76).

⁴ Песма обликује имагинарни простор/свет у „потпуно измишљеним околностима чији је творац аутор, било да такве околности обухватају поједину земљу или цео свет, или, исто тако, један имагинарни период прошлости или далеку будућност” (Carter 1973: 6–7 – *превела Љ. П.-Љ.*; уп. Iopoiu b. g.).

⁵ О томе, на примеру Змајевог песништва за децу, в. Пешикан-Љуштановић 2014: 131–148.

⁶ Из тог лепог круга издвајају се код Змаја само деца радници, која зарађују властити хлеб, попут „Малог Ђуке”, „Малог гушчара Штеве” или „Аце гушчара”, али они су, ипак, изузеци, више поучни примери за грађанско дете које је у центру његовог певања за децу.

од свог рођења „загњурено” у културу, оно „игра” оно што мисли тако што сублимира своје мало животно искуство преузимајући поједине градивне елементе из велике људске културе, наравно, не у њиховом пуном значењу него на исти начин као што узима комад цигле, одбачену летву, или кутију и даје им нова значења, гради од њих свет своје игре који унеколико имитира стварни свет у којем живи (Љуштановић 2019: 27).

Дечја визура код Дејана Алексића јасно је присутна и простор је релативан и наглашено зависан од становишта онога ко га сагледава и тумачи. Из тог субјективног сагледавања/разумевања простора проистичу, на пример, комичне и нонсенсне⁷ слике и тумачења. Тако лирски субјекат песме „(Д)рем фаза” (2018: 24–25) претвара РЕМ фазу сна (Rapid eye movement sleep), у којој се збива већи део снова и која је праћена неактивношћу већине мишића (изуев мишића ока и мишића дисајног система),⁸ у рајски простор уживања. „Дрека” укућана („Буди овог да не хрче!”) постаје за (д)ремљивца прогон из раја, што зависно од узраста и сазнања будућег читаоца може значити просто буђење и прекид уживања за лирски субјекат, али може отварати и низ културолошких и књижевних асоцијација: од Библије и „Прве књиге Мојсијеве која се зове Постање” до низа књижевних, ликовних и музичких дела која тематизују изгубљени рај.⁹ Тако Алексићева песма постаје изразито прекогранично дело, својеврсни подстицај будућем читаоцу да је тумачи у складу с властитим знањима и искуством.

Нонсенс, заснован у највећој мери на поигравању основним одликама дечјег мишљења,¹⁰ доминира и у песми „Јануар у жирафи” из истоимене збирке (2018: 40–41). Већ у наслову читалац се суочава са алогичним смештањем календарског месеца¹¹, као апстрактне катего-

рије, у тело афричке животиње. Песма у целини компонује се као разрешење двеју потенцијалних загонетки: како се јануар нашао у афричкој животињи и због чега „Једна изузетно афричка баба / Свог унука јури око баобаба”. Разрешење почива на различитим значењима именице *календар*: оном апстрактном које подразумева периодизацију годишњег циклуса („*правила о временском рачунању и дељењу времена, систем према коме се рачунају дани*

⁷ Нонсенс посматрамо у оном значењу како га тумачи Ј. Љуштановић: „Реч је о песничком поступку који тежи да буде забаван или смешан (најчешће, и једно и друго) и који то постиже уз помоћ апсурда и одсуства логике. Притом, нонсенсна песничка стратегија мора рачунати на иницијално очекивање смисаоности или барем на неку врсту привидно чврстог поретка који, својом структурираношћу, обећава смисао. Прави нонсенсни ефекат се постиже тек пропашћу *очекиваној смисла*” (Љуштановић 2012: 134 – *погдукао Ј. Љ.*).

⁸ Према: <<https://medlineplus.gov/>> 2. 2. 2025.

⁹ У књижевности за децу (или, тачније, и за децу) таква је Пулманова (Philip Pullman) трилогија *Њеова мрачна шака* (2007), која је 2005. освојила Меморијалну награду „Астрид Линдгрен”.

¹⁰ Анимизам (придавање својстава живих бића неживим предметима и појавама), мотивација (приписивање природним појавама, збивањима, нељудским бићима људских мотива), магизам (веровање да властити поступци могу битно утицати на ток будућих збивања) – в. Ивић 1964 – трансдуктивно закључивање („у коме се иде од појединачног ка појединачном”), центрација (усредсређивање на појавно најупадљивије аспекте ситуације, бића или предмета) – в. Когаћ Ђ. г.; као и демејфоризација и заокупљеност звучном страном речи у чијој основи је однос према свету „у којем је звук важнији од разумевања општих принципа на којима почива свет” (Љуштановић 2019: 28). О дечјем мишљењу в. и Ријаже – Inhelder 1996.

¹¹ Према *Речнику српскога језика*: „*јануар* м. лат. први месец у години” (500), а именица месец, поред осталог означава *приближно дванаести део наше календарске године који има одређено име [...] и редослед, односно период од тридесет (или приближно тридесет) дана рачунајући од било којег дана, астр. временски размак који протекне између две истоимене Месечеве мене или временски размак за који Месец обиђе своју путању око Земље*” (РСЈ: 700).

и веће временске јединице” – РСЈ: 517) и оном које означава конкретан предмет, штампани зидни календар („*таблица или свеска са таблицама распореда дана, седмица и месеци у години са означеним празницима*” – Исто). Јануар у Алексићевој песми означава лист зидног календара, од којег је унук начинио папирни авион, који је жирафа, пошто је довољно висока, прогутала („Главе на дугачким вратовима прете / Да уграбе хитро објекте што лете”).

Ипак, када се учини да је загонетка зимског месеца у афричкој животињи рационално решена и откривен разлог бабине лутње¹², нонсенс се опет успоставља у комичном преврату. Јануарском листу календара придају се на крају песме одлике календарског месеца, и то не јануара у Африци већ оног карактеристичног за умерено континенталну и континенталну климу:

Авион је склепан сав од јануара.

Дуговрата дива, како стоје ствари –
У афричкој клими зиму слабо вари.

А лепо афричка пословица каже:
Нека се прехлади ко јануар смаже!
(2018: 41).

Овакав крај песме – прехлађена жирафа кашљем и кијањем омета бабин одмор – ставља најмлађе Алексићеве читаоце пред сложене развојне задатке: да би схватили параномазију¹³ у песми морају разумети природу хомонимије, односно полисемичност лексема, као и значење израза „слабо варити” (где је глагол „варити” потврђен и у следећем значењу: 5. фиг. *прихватајући, подносиши*, према РСАНУ), али и релативност наших основних сазнања о свету (јануар није исти код нас и у Африци). Спознајни аспекти песме директно утичу на

њен хуморни потенцијал: читалац се може смејати водвиљској сцени која се одиграва око баобаба, али и језичкој пометњи у којој се по логици *poten est oten* изједначавају апстрактно и конкретно (в. Ријаже – Inhelder 1996); „нонсенсна песма блиска [је] дечјем осећању света, а, на другој страни, пружа песнику огроман простор инвенције у језику и, уопште, песничке слободе” (Љуштановић 2012: 134). Пратећи ову мисао Ј. Љуштановића, долазимо до „*изузетно афричке бабе*” (или јој се враћамо – *истакле ауторке*). Употреба прилога 'изузетно' (*на изузетан начин, посебно, нарочито* – РСЈ: 466) у функцији маркера стереотипности (в. Драгићевић 2024: 79–80), којим се указује на добро познавање особина које се приписују Африканцима¹⁴, нонсенсна је због чињенице да је, из перспективе дечјег искуства, то, у ствари, јако мало, с једне стране, а с друге – читаоцима се оставља простор да сами, опет на основу властитог искуства, протумаче шта је то што би било изузетно афрички. Тиме се елементима људске културе дају

нова значења, [дете] гради од њих свет своје игре који унеколико имитира стварни свет у којем живи. Та дечја активност је *културотворна* (*курзив Ј. Љ.*), али та културотворност је облик слободе који, најчешће из незнања и неискуства, пренебрегава читаве сложене системе социјалних и културних значења, и, истовремено, ствара нов, често необичан, изненађујући и на особен начин привлачан контекст који даје, и те како, смисао малом дечјем животу (Љуштановић 2019: 27–28).

¹² Како би Змај рекао: „Лаж умукну, небо се исцели”.

¹³ Реторичка фигура која почива на речима сличног значања, а различитог значења (в. RKT: 528–529).

¹⁴ Присвојни придев 'афрички': *који се односи на Африку и Африканце* – према РСЈ: 54.

Нонсенс у просторном коду најизразитији је када се, у песми „Над језером Титикака” (2018: 64–65), прилог чак „опростори” у свом основном значењу истицања просторне удаљености¹⁵, изостављањем имена простора на које се односи:

Из далеког *једној чак*,
И још даље – *из два чака*
(2018: 65).

Алексић овде успоставља ефектни цитатни дијалог с песмом Душка Радовића „Кад је био мрак” („Појурила мачка миша / чак, чак, чак”¹⁶). Истовремено, он летом свраке обједињава простор језера Титикаке¹⁷, унет у песму игровом логиком римовања (Титикака – сврака)¹⁸, и нонсенсне „једно чак” и „два чака” с могућим животним микропросторима: оцаком из кога се извија трака дима и бакиним шпоретом у коме се пеку медањаци „за сву децу из сокака”. Тај простор, сокак дечјег одрастања, чија се важност у Алексићевој песми наглашава умножавањем путева који до њега воде – „Три су пута и пет стаза”¹⁹ – остаје у песми предмет духовите конспирације. До њега „нема путоказа, / Ни водича, нити знака”, како би се медањаци намењени „дечурлији из сокака” сачували од „атака” војске веселака „са хиљаду бар стомака”. На крају песме ово поигравање простором „дешифрује се” као игра у језику, позив на читање као разоноду и лек за нас што „виркамо из буцака”, опхрвани досадом.

Контраст између нашег, домаћег, свакодневног простора – сугерисаног антропонимом Цврле („Пензионисани поштар Главне поште”) – и далеких, егзотичних простора, наговештених заклетвом „Свих ми *белосветских* пошта” (*иодвукле аушорке*), крстарењем Нилом и поме-

ном „нилске ждребади, нилских крокодила” – обликован је и у песми „Крокодилска прича” (2006: 7–8). Одржавање склада унутар људске породице доприноси да крокодил доживи „судбину страшну”, поставши ташна „на цени високој” и предмет конзумеристичке чежње Цврлехе. Када добије ташну, чије се порекло наглашава ефектном метонимијом: „Тако је она задовољна била / Што улицама *шејта крокодила*” (*истакле аушорке*), жена од Цврлехе тражи и скупо „тропско путовање”. Именовани простор Нила оцртава се заласком сунца и недиференцираним животињским светом у реци: „А река пуна стотинама кила – / Нилске ждребади, нилских крокодила”. Када крокодилска ташна падне у воду, издваја се, у поенти песме, ожалашћена крокодилска породица:

А један крокодил из поворке страшне
Доплови сасвим, сасвим близу ташне,

Па дозвоља своја крокодилска чеда:
„Погледајте, децо, вратио се деда!...”
(2006: 8).

¹⁵ Према *Речнику српског језика*: „**чак**. прил. тур. за *истицање прелажења оквира онога што би се очекивало, што се нормално претпоставља*. **1. а.** за *истицање просторне удаљености*; за *истицање великој домешта, простирања: све (до) [...]*. **б.** за *истицање временске одмаклости, дужине прошлости времена [...]*. **в.** за *истицање количине [...]*. **2.** (обично с везницама 'и', 'ако', 'иако') *уопште за истицање високој степена или ширине обухватања нечега, ширине доуштивања, претпоставке и сл.*” (1502).

¹⁶ „Кад је био мрак”, <<https://antologija.in.rs/dusan-duskoradovic-mrak/>> 1. 2. 2025.

¹⁷ Највеће језеро у Јужној Америци, налази се на граници Перуа и Боливије.

¹⁸ „... Рима, и други ритмички еуфонијски ефекти, на пример алитерација и асонанца, дају привид уређености света – привид смисла – али када постану сами себи сврха, када почну да окупљају и уодношавају значења речи око себе, они су генератори нонсенса” (Љуштановић 2012: 135).

¹⁹ Сви путеви воде у *наш* сокак.

Комична позиција поштара-потрошача-папучића, који „не пита шта кошта” када треба задовољити женине прохтеве, и његове *јосиође*, која губи предмет којим је доказивала властиту изузетност, померају се овде према визури коју сугерише наслов „Крокодилска прича” и у песму улази наговештај екокритике: животиње нису аморфна органска маса („стотине кила”), већ жива бића која имају своје заједнице, биоценозе, за децу аналогне људским породицама.

Простором далеке Африке заокупљена је и песма „Завапила стара пустиња Сахара” (2010: 16). Овим насловом, осим што је простор недвосмислено персонификован, сугерише се и да је реч о једној немоћној, древној старици, о чему и она сама у својој жалопојци сведочи: „Уморну и жедну камиле ме газе, / Из века у век” (*истакле ауторке*). Поред тога што се жали на неподношљиву врућину и несносну жеђ, Сахара се, попут неке старе, али скрајнуте даме, осећа запостављено јер људи не виде њен „пустињски стил; / Они само зуре у те пирамиде / И тај мутни Нил!” Ипак, њена тугованка не остаје без одјека, чује је „један бедуин, / Баш онакав какве знамо бедуине – / Необријан, али културан и фин”.²⁰ Међутим, песма има комично разрешење – бедуина је из ганутљивог осећања тргнула свест да је ипак реч само о фатаморгани. Тиме се песма, истовремено, значајно помера од наивне дечје слике света ка научној слици света која одговара реалности.²¹

И далеки простор севера предмет је певања Дејана Алексића. У песми „Ескимска храброст” (2008: 12), проблем усамљености и потреба да се нађе љубав сакривени су „снежним масама” негде

Далеко од топлот зрачка,
Где је сунце ко за ревер
Закачена бледа значка
(2008: 12).

До овог негостољубивог пространства долази се храбро, санкама, а тамо једног Ескима, неочекивано, затичемо како је „шћућурен под ветром реским”. Овај приказ додатно се истиче описом Ескима као храброг ловца на лосове, фоке и туљане, спремног за борбу против зиме. Међутим, испоставља се да све то за њега нема никаквог смисла, јер нема

Никог носић да му згреје
(Они због те климе грубе
Заносно се носем љубе)
(2008: 12).

Према песнику, Ескимима храброст „мере тиме / коме није хладно носу”, односно он је види у њиховој спремности да воле.

Песничка географија Дејана Алексића намењена је деци и прате је духовите приче о именовању простора у којима се огледа својеврсна *дечја етимологија*, по много чему аналогна *народној/џучкој етимологији* (в. Maretić 1882: 117–220; 1–44), пре свега по откривању „господарења језика над мислима” (Isto: 121). Тако се, на пример, лирски субјекат песме „У музеју” (2018: 28–29) присећа своје дечје етимологије именице *музеј*: „У музеју музеју се краве!”, очито засноване на парономазији (*музеј, музејци и мусџи*), која настаје услед неправилне конјугације глагола *мусџи* песничког субјекта.²² Паро-

²⁰ За разлику од „изузетно афричке бабе”, бедуин је дат стереотипом који се истиче конструкцијом „баш онакав какве знамо”, уз допуну стереотипним судом како би га боље разумели примаоци којима је стереотип непознат (в. Драгићевић 2024: 79), а додатно се истиче везником „али”, чиме се сугерише да бедуини обично нису такви како су овде, у песми, представљени.

²¹ О односу наивне и језичке слике света, с једне стране, и научне, с друге, в. Драгићевић 2024: 84–87.

²² О морфолошким неологизмима у поезији за децу Дејана Алексића в. Вукомановић Растегорац 2023: 131.

номазија је овде, с једне стране, заснована на логичном непознавању музеологије („Свет велики, а дечак малечак – / Све разуме, али слабо схвата”), али има и конкретнију мотивацију. Разговор кустоскиња који открива да оне пију само кафу с млеком²³ за дечака је потврда да негде мора постојати и музејско виме и наводи га на полемику с музеалцима, коју поентира комички врхунац песме, питање: „А музејци, кад изложбу праве, / За то време где склањају краве?”.

У збирци *Фарбање мора* (2020) „етимологују” се називи мора.²⁴ У духу народне етимологије, хидроними се тумаче духовитим причама о конкретним догађајима. Алексић се, уз то, у песми „Како је поцрвенело Црвено море” (2020: 5–20)²⁵ поиграва „одраслим” научним тумачењима:

Откуда име Црвеном мору?
Наука већ је одговор дала –
Спомиње неку румену флору,
Од морских алги па до корала
(2020: 7).

На тај начин опредељује се за деци привлачнију причу. Нефер-Птах-тави, син радника у каменолому, и фараон Тутанкамон, „једва старији од нашег Птаха”, фараонова мачка љубимица и батак од тетреба, који у Египту не живи, али којег они који то не знају (Птах на почетку школовања и фараонова мачка) с апетитом једу, граде духовиту приповест о томе „како је поцрвенело Црвено море”. Фантастични аспект приче наглашен је помињањем времеплова и смештањем догађаја у доба Египатског царства²⁶ и поигравањем условношћу човековог односа према свету (када у школи сазна да тетреби не живе у Египту, Птах одбија да је-

де „измишљотину”). Поред имена мора, које октроише фараон да би заштитио друга због омашке у клесању/писању домаћег задатка, овде се „етимологује” и морски туризам, као категорија непозната док Птах не пожели да на обалу безименог плавог мора одведе оца, исцрпљеног радом у каменолому.

Ипак, опредељујући се за причу, Алексић не укида тачна и конкретна сазнања о старом Египту: од градње пирамида, начина писања, уважене позиције писара²⁷ и назива писма, преко описа рада у каменолому, до поштовања мачака и свемоћне позиције владара. Тако се измаштано именовање мора повезује с низом тачних сазнања, па опредељење за причу, а не за научну истину, постаје начин за подстицање маште, али и радозналости.

²³ „Једна тета, звана кустоскиња,
Рече другој: 'Хоћеш кафу с млеком?'
А ова ће: 'Само такву пијем.'
Насмејаш се, одушевљен тиме,
Остаде ми само да откријем
Где ли крију то музејско виме” (2018: 29).

²⁴ Заинтересованост за океанографију, а посебно за салинитет воде, Алексић је исказао у песми „Засољени извештај о мору” (2018: 44–45), где покушава да пронађе одговор на питање зашто је море слано, при чему се све своди на чињеницу да је неко додао превише соли, а иста тема промиче у једној строфи песме „Разне воде” (2010: 13).

²⁵ По дужини и развијености нарације, она се приближава поеми.

²⁶ Раздобље између 16. и 11. века п. н. е. зове се и Новим краљевством, а Тутанкамон је, претпоставља се, владао за време осамнаесте династије, у 14. веку п. н. е.

²⁷ У египатском вајарству више је пута обликована фигура седећег писара (в. <<https://web.archive.org/web/20221027104553/https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/seated-scribe>> 3. 2. 2025). Истина, онога који пише на свицима папируса, а не клеше хијероглифе у камену. Алексић се за клесање опредељује како би учинио уверљивијом и практично неисправљивом Птахову грешку у којој се жељена реченица – „Ја видех море како се њлави” замењује оном: „Ја видех море шћио се црвени”.

Именоване Жутог мора код Алексића почи-
ва на иронично пренаглашеној свемоћи древ-
ног кинеског цара („Да л' од Сунга или Танга, /
Ал нек буде да је Ђинг")²⁸, који се баш и не раз-
уме у уметност²⁹, и на забуни шта треба обоји-
ти у жуто. Тако уместо белог месеца на умет-
никовом свитку преплашени дворани покуша-
вају да обоје море:

Жуто море још постоји,
Таласи му слажу риме,
Отргло се жутој боји,
Али, ето, оста име
(2020: 35–49).

И овде се комична, измаштана прича о бојењу
мора суочава с низом тачних података о култу-
ри древне Кине. Алексић тако помиње бројност
династија и наводи нека тачна имена, набраја
села, пиринчана поља, бамбусове шуме и пан-
де у њима, подизање Кинеског зида, или свитак
као вид кинеског сликарства. Игра и спознава-
ње света (савременог и оног негдашњег) у ње-
говом се песништву непрестано преплићу.

И у песми „Како је поцрнело Црно море”
(2020: 23–33) срећемо се с духовитом парано-
мазијом: име мора повезује се са глаголом 'по-
црнети', у значењу *добити шамнију боју шена*
(према РМС: 991):

Ово је било мишљење моје,
Но, оно више ипак не важи:
Да Црно море поцрнело је
Док се на својој сунчало плажи.

Насупрот овој „неважећој” етимологији, обли-
кује се прича о ученом картографу који је
живео „у давно време, много пре јуче” и о ње-
говом дремљивом слуги Максиму, чије име и
поспаност упућују на цитатни дијалог са Зма-

јевим Максимом, који дрема у хладу преми-
шљајући „о причама старих бака”. Дремљиви
слуга, прехлађен зато што се покрива ћебенце-
том из детињства, кинувши, кафом полије мо-
ре „поред Кавказа” и пресуди:

Кад је већ црно од кафе ове,
Нека се онда тако и зове...
(2020: 33).

Картографова соба са гомилом мапа које се
метонимијски поистовећују с пределима и мо-
рима који су на њима приказани, постаје свет у
малом („Тукли су зидове његовог стана / Таласи
Тихога океана”), а сам картограф добија црте
иронизоване божанске свемоћи, постајући не
само онај ко црта и именује простор већ и онај
ко њиме влада:

На једној страни његовог стола
Смештено беше Азије пола,
На Африци је седео често,
А где је било завеси место
Висило је Азије ресто;
А о чивилук, уместо капа,
Вешана беше Европе мапа,
А иза врата, где цвета влага –
Острва разних архипелага...
(2020: 25).

²⁸ Цар уображава да има моћ и над самим граничним мо-
рем:

„А и тамо – у контроли
Биће цар крај морских вода:
Да не фали, можда, соли
(Ако фали – да се дода),
Да се море не прехлади,
Је л' му боја здраво плава,
Да л' свој пос'о вредно ради
Ил се само излежава...” (2020: 40).

²⁹ „Дивити се цар је хтео,
Али вредност уметности
Није сасвим разумео” (2020: 41).

Простор опеван у Алексићевој поезији за децу може од нашег света и нас бити одвојен и временом. Тако у поему „Стари Грци и млади луци” (2018: 70–78), с низом историјски тачних детаља, улази „цела стара Грчка”³⁰: од Атине, у којој „око Акропоља” почиње сукоб Грка и лука, па „доле до Спарте”, Пелопонеза и Термопила (у урнебесном песниковом преводу са старогрчког „вруће пиле”). Ту је и низ културних, социјалних и економских особености: трг као простор окупљања, демократија, али и аристократе и тиранија, атински већници, драконски закони, филозофи („Сократ беше нека врста тате”), робље, ратници, лађари, кипари, грнчари, „чувари крда”, целат и жене које су престале да љубе своје мужеве.

Одрасли читалац овде може препознати мотив Аристофанове комедије *Лисистрате*³¹ из 5. века п. н. е., чија радња прати напоре грчких жена („Од Атине, па доле до Спарте”) да натерају мужеве на прекид Пелопонеског рата ускраћивањем љубавног општења, али и запоседањем Акропоља и државне благајне. Поред основног мотива – „Наше жене неће да нас љубе” – на Аристофанову комедију непосредно асоцира управо простор Алексићеве поеме, па и већници, који се као угрожени ликови јављају и код Аристофана. Опсценост Аристофановог текста и његов отворени приказ сексуалности Алексић је, у складу с узрастом своје читалачке публике, заменио причом о старогрчким мужевима који у луку препознају кривца за хладноћу својих жена:³²

Тражим да се искорени лукац!
Лукац једох, па ме снађе задах
И залуд се пољупцу понадах...
(2018: 71).

Овај комично-апсурдни сукоб наговештен је већ у наслову, леонијском римом, која у потпу-

ности потврђује тезу Ј. Љуштановића по којој „ритмички еуфонијски ефекти” дају „привид уређености света – привид смисла”, али, у суштини, функционишу као „генератор нонсенса” (Љуштановић 2012: 135). Синтагме „Стари Грци” и „млади луци” само привидно обликују контраст (додатно наглашен непостојећом множином именице *љук* [лат. *Allium sera*]), пошто придев *стари* овде указује на историјску старост људи различитог узраста, док придев *млади* означава свежину тек дозрелог поврћа. „Привид смисла” који се преобраћа „у ништа”³³ чини ову поему урнебесно смешном, нарочито у оним сегментима који опевају патос страдања младог лука на старогрчком губилишту.³⁴ Поред несумњиве прекограничности, Алексићеве духовите игре језиком и смислом указују и на сазнајни аспект његовог певања. Он се обраћа читаоцу радозналом, спремном да учи и сазнаје. Деца за коју пише наследници су „поштоване деце” Душана Радовића и мамећи их

³⁰ „Од равнице до неравних брда,
Од ратника до чувара крда,
Од лађара и вредних грнчара,
Све до робља што ропски пропишта,
Од посаде крај бродских једара,
До чувених грчких пророчишта...” (2018: 75).

³¹ Ово име значи „она која прекида ратове”.

³² Да млади лук ипак није „ни лук јео ни лук мирисао” у овом сукобу полова пажљивији читалац може наслутити из описа нељубљених мужева: „Намргођен, безмало сподоба” или „Мудре главе, ћелаве а седе”.

³³ „У свему оном што треба да изазове живи, грохотан смех, мора бити нечег бесмисленог. [...] Смех је афекат који настаје из наглог преобраћања напетог очекивања у ништа” (Kant 1975: 215).

³⁴ „Пред публику која зна шта ради,
Јер се вазда трагедијом слади,
Изведоше један лукац млади,
Лукац млади, спреман за баладу,
Лукац млади, а већ има браду –
Леп примерак расне флоре мушке,
Што га красе зелене перушке” (2018: 73).

смехом и причом да сазнају нове ствари о свету песник шири њихове видике.

Простор, како са становишта физичке географије тако и из аспекта социјалних и културних сагледавања, вишеструко се активира као једно од битних тематских поља којим је заокупљена поезија за децу Дејана Алексића и преко простора се остварују различити нивои значења, естетски допринос, сазнајни и подстицајни аспект овог песништва. Поступци којима се рецепијентима нуди шира слика простора, било оних детаљније описаних, било само поменутих као подстицање читалачке радозналости, изразито су разумејени. Обликујући географске, културне, игровне и ониричке просторе, песник својим читаоцима нуди знање и игру и посредно, али подстицајно искуство, не упуштајући се у непотребно педагогизирање и доцирање. У обликовању простора откривају се тако неке особености не само Алексићевог певања за децу већ и поезије за децу уопште, будући да се она обраћа читаоцу чије се познавање простора и света убрзано и драматично мења. Уз себи својствену песничку игру, хумор и нонсенс, Дејан Алексић опева просторе на свим меридијанима, од антике до данас, нудећи најмлађим читаоцима својеврсни бедекер за будућност, а старијима духовиту игру и нову визуру.

ИЗВОРИ

- Алексић, Дејан. *Дујме без каиуша (песме за децу)*. Београд: Артист, 2002.
- Алексић, Дејан. *На пример*. Илустровао Милан Павловић. Београд: Завод за уџбенике, 2008.
- Алексић, Дејан. *Стижу блесе, чувајте се*. Илустровао Александар Стојшић. Краљево: Имам идеју, 2010.
- Алексић, Дејан. *Јануар у жирафи*. Илустровао Коста Миловановић. Београд: Лагуна, 2018.

Алексић, Дејан. *Фарбање мора*. Илустровао Коста Миловановић. Краљево: Имам идеју, 2020.

ЛИТЕРАТУРА

- Вељковић Мекић, Јелена. Мудра луда: поезија за децу Дејана Алексића. *Детињство*, XLIX, 2 (2023): 48–58.
- Вукомановић Растегорац, Владимир. Индивидуални неологизми у песништву за децу Дејана Алексића – језички аспекти и методички потенцијали. *Новоречје*, бр. 9 (2023): 126–143.
- Драгићевић, Рајна. *Лексиколошка лингвокултурологија*. Нови Сад: Матица српска, 2024.
- Ивић, Иван. *Дечје мишљење*. Дечја психологија, 1. коло. Београд: ИП Рад, 1964.
- Карановић, Мирјана. Возом у погрешном правцу, бродом узводно. Носталгични *crossover* Радета Обреновића. *Детињство*, XLVI, 4 (2020): 23–36.
- Карановић, Мирјана. Владимир Стојшин: генеза једног *crossover*-а. *Филолошке студије*. *Philological Studies*, год. 19, бр. 1 (2021): 58–76.
- Љуштановић, Јован. *Поезија за децу Мирјане Стефановић и нонсенсна традиција српске поезије за децу*. *Поезија Мирјане Стефановић*. Зборник радова. Прир. Мирјана Станишић. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић”, 2012, 133–150.
- Љуштановић, Јован. О подетињењу homo ludensa у поезији за децу Попа Д. Ђурђева. *Песничке истре и истравања Попа Д. Ђурђева*. Зборник радова са научног скупа одржаног на 30. Међународном фестивалу хумора за децу у Лазаревцу, 19. септембра 2018. године. Лазаревац: Библиотека „Димитрије Туцовић”, 2019, 25–43.
- Опачић, Зорана. Наслеђе Љубивоја Ршумовића у поезији савремених песника за децу. *Детињство*, XXXIII, 1–2 (2007): 16–24.
- Петровић, Биљана. Народне мудрости у поезији Дејана Алексића. *Детињство*, XLIX, 2 (2023): 37–47.
- Пешикан-Љуштановић, Биљана. Обликовање простора у песништву за децу Јована Јовановића Змаја. *Асијектни идентитетски и њихово обликовање у српској књижевности: зборник радова*. Ур. Горана Раичевић. Нови Сад: Филозофски факултет, 2014.

Полић, Страхина. Обнова жанра у српској књижевности за децу 21. века – поеме Дејана Алексића. *Детињство*, XLVI, 2 (2020): 47–58.

РСАНУ: *Речник српскохрватској књижевној и народној језика*. I–XXII. Београд: Институт за српски језик САНУ, 1959–2023.

РСЈ: *Речник српској језика*. Нови Сад: Матица српска, 2007.

Спасић, Јелена. Сликовита именовања у књижевном стваралаштву за децу Дејана Алексића. *Наслеђе. Часопис за књижевност, уметност и културу*, 57 (2024): 317–328.

Токин, Марина. Песништво за децу Дејана Алексића. *Детињство*, XXXIII, 3–4 (2007): 33–36.

Aristofan. *Lisistrata*. Preveo Miloš N. Đurić. Beograd: Rad, 1963.

Carter, Lin (1973). *Imaginary Worlds: the Art of Fantasy*. New York: Ballantine Books. <books.google.rs/books?isbn=0195343166> 5. 3. 2014.

Ionoaia, Eliana (b. g.). *The Here, There and Elsewhere of Middle-earth, Narnia and Hogwarts – The Sub-creation of Faërie as SecondaryWorld*. <https://www.academia.edu/1455743/The_Here_There_and_Elsewhere_of_Middle-earth_Narnia_and_Hogwarts_-_The_Sub-creation_of_Faerie_as_Secondary_World> 15. 3. 2014.

Kant, Immanuel. *Kritika moći suđenja*. Preveo dr Nikola Popović. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1975.

Korać, Nada (b. g.). *Razvojna psihologija*. <https://www.pefja.kg.ac.rs/preuzimanje/Materijali_za_nastavu/Razvojna%20psihologija/Razvojna_psihologija_izabrane teme.pdf> 5. 5. 2024.

Lotman, J. M. *Struktura umetničkog teksta*. Preveo i predgovor napisao Novica Petković. Beograd: Nolit, 1976.

Maretić, Tomo. Studije iz pučkog vjerovanja i pričanja Hrvata i Srba. *Rad JAZU*, knj. LX (1882): 117–220 i *Rad JAZU*, knj. LXII (1882): 1–44.

Pijaže, Žan – Berbel Elizabet Inhelder. *Intelektualni razvoj deteta: izabrani radovi*. Priredili Ivan Ivić, Milan Milinković. Preveo Milan Milinković. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1996.

Pulman, Filip. *Njegova mračna tkanja [Severna svetlost; Čudotvorni nož; Čilibarski durbin]*. Preveo Nenad Droputić. Beograd: Laguna, 2007.

RKT: *Rečnik književnih termina*. Glavni i odgovorni urednik Dragiša Živković. Beograd: Nolit, 1985.

Ljiljana Ž. PEŠIKAN-LJUŠTANOVIĆ
Milena S. ZORIĆ LATOVLJEV

GEOGRAPHY (PHYSICAL, CULTURAL, SOCIAL) IN DEJAN ALEKSIĆ'S POETRY FOR CHILDREN

Summary

In the selected corpus from Dejan Aleksić's voluminous opus for children, we wanted to show how space is activated as one of the thematic fields that occupy his poetry. The primary goal of our work was not to examine the stylistic and linguistic procedures of Dejan Aleksić in naming and shaping space. The aim of the work is to investigate the representation and functions of different aspects of space in his children's poetry based on a reduced anthological selection, that is, to show, on concrete examples, how different levels of meaning, aesthetic contribution, cognitive and stimulating aspects of this poetry are realized through space.

In the analyzed poems, different spaces are viewed both from the point of view of physical geography — where they are located, what are their characteristics — and from the aspect of social and cultural perceptions. Procedures by which the recipients are offered a broader picture of the space, either those described in more detail, or only mentioned, as an incentive to the reader's curiosity, were investigated. By shaping different aspects of space, Aleksić offers knowledge and an indirect but stimulating experience to his readers, not engaging in unnecessary pedagogy and teaching, but encouraging their curiosity and desire to learn. Along with his own poetic play, Dejan Aleksić examines spaces on all meridians, from antiquity to the present day, offering his youngest readers a kind of Baedeker for the future, and the older ones a witty play and a new vision.

Keywords: poetry for children, child, space, point of view, border, identity, culture

ПРОСТОР У РОМАНУ ВЛАДИМИР ИЗ ЧУДНЕ ПРИЧЕ ГОРДАНЕ ТИМОТИЈЕВИЋ

САЖЕТАК: У раду се испитује простор у роману *Владимир из чудне приче* Гордане Тимотијевић. Резултати анализе показују да се наративна структура романа гради тако што се дуплирају светови фикције, уметањем прича у причу. Долази и до преплитања прича и прелажења граница из једног простора фикције у други, и до укрштања различитих временских перспектива и мењања улога приповедача и главног јунака, што за исход има укрштање простора фикције. Такође, приче имају своје просторе (природни и урбани, градски и сеоски, европски и национални), и, поред тога, кореспондирају са контекстом што упућује на њихово сагледавање у културолошком контексту и уводи нове просторе. У закључцима се указује да игра простором и његова вишедимензионалност у роману Гордане Тимотијевић омогућавају различите нивое рецепције и могу покренути бројна питања са становишта његовог даљег проблематизовања у процесу тумачења овог књижевног дела.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: роман, простор у књижевном делу за децу, фикција, стваралачки поступак, рецепција

Увод

Књижевно дело не може се тумачити и анализирати независно од свог простора, будући да је он значајна „структурна компонента при-

поведања” (Алексић 2019: 47). И Флоренски (Павел Александрович Флоренский) упућује на значај простора за разумевање дела (2013), за Лотмана (Юрий Михайлович Лотман) „унутрашња синтагматика елемената у тексту јесте језик просторног моделовања” (1976: 288), а Новица Петковић *Простору*, поред *времена*, *лика* и *шубе* *јовора*, даје улогу „пребацивача” који се користи „ако се мора с једне језичке равни прелазити на другу” (1995: 97). Велек (René Wellek) и Ворен (Austin Warren) указују на различиту природу простора у књижевном делу, који може да се „преклапа са емпиријским светом, али се од њега одваја својом самогласном разумљивошћу”, такође, и на његово психолошко поимање: – „Човекова кућа представља његово продужење. Опишите њу, описали сте њега”; али и на посматрање простора као нечега над чим појединац има мало утицаја, тј. да је „средина посматрана као физичка или друштвена узрочност” (Velek – Voren 1965: 253–254). Интересовању за простор у књижевности допринео је Бахтин (Михаил Михайлович Бахтин)

* mirjanastakic073@gmail.com;
<https://orcid.org/0000-0003-4184-3285>

увођењем термина *хроношой* у књижевну теорију, како би њиме означио „узајамну везу временских и просторних односа” (1989: 193). Бахтин је овај термин употребио после слушања предавања „о хронотопу у биологији”, 1925 („увела га је и доказала теорија релативитета [Ајнштајн]” – Исто: 193). По теорији релативности, наш свет је *четвородимензионални просторно-временски континуум* (Einstein 1992), о чему пише и Милутин Миланковић:

Јасно ми је да су простор и време толико међусобно повезани да их је немогуће сасвим раздвојити. То је основна замисао модерне теорије релативитета, која, као што је то Минковски први замислио, време и простор стапа у један четвородимензионални континуум (1944: 16).

Реч је о другачијем виђењу простора, спојеног са временом у нову димензију. Небојша Лазећ указује на то да је Ајнштајн у својим теоријама релативности (*Специјална теорија релативности* и *Општа теорија релативности*) „понудио нов модел универзума, [...] предложио за то добра смелу теорију према којој гравитација није сила, него је закривљеност поља у временско-просторном континууму” (2012: 173).¹ Време и простор „у ајнштајновском моделу света” налазе се „у међузависности као бинарни пар”, али та бинарност не мора да буде и „нужно опозитна” (Исто: 170), те се њихов однос одређује као „метастабилност”, будући да у таквој

бинарној вези двају елемената постоје две силе, једна која покушава да прекине тај спој и друга, јача, која их држи на окупу; због немогућности распада пара, ми те две силе доживљавамо као једну једину, али с два смера деловања (Исто: 171).

Ајнштајнов утицај огледа се и на постмодерну, где, по Лиотару (Jean-François Lyotard), долази до укидања „хегемоније еуклидовске геометрије” (1990: 103). Исти аутор истиче да људи поседују идеју „свеукупности онога што јест”, за коју не могу дати ниједан пример, као што ни „идеју једноставнога (недељивог)” не могу „предочити кроз видљиви предмет који би му био случајем” (Исто: 22–23). И Волфганг Велш (Wolfgang Ivers) наглашава да „разлагање целине” представља „предуслов постмодерног плурализма” (2000: 44). Повезаност времена и простора огледа се и у Бахтиновој теорији хронотопа у којем се „простор напиње, увлачи се у кретање времена, сижеа, историје”, те се „само апстрактним мишљењем” може одвојити од времена јер се „осмишљава и мери временом” (1989: 194). Када је реч о значају Бахтиновог хронотопа за проучавање књижевности, Петар Милосављевић наглашава да је после њега „немогуће схватити и анализирати белетристичке текстове, а да се о проблемима организовања текстова помоћу простора и времена не води рачуна” (Milosavljević 1993: 170).

Бахтинова повезаност простора и времена у књижевном тексту утемељена је и на Кантовој (Immanuel Kant) тези „о нужности просторно-временских координата за свако искуство” (Алексић 2019: 44). Кант истиче „емпирички реалитет простора” и истовремено „његов транс-

¹ Ајнштајн на примеру воза у покрету показује релативност појма просторне удаљености у односу на референтно тело са којег се та удаљеност мери, и идеји о простору као складишту материјалних предмета супротставља постојање неограниченог броја простора у међусобном кретању (Einstein 1992). Мирко Аћимовић указује на то да је Ајнштајнова теорија увела у филозофску науку „уверење да временско трајање постојања зависи од брзине кретања” и идеју не само „о нераздвојивости материје и кретања”, већ и о нераздвојивости „простора и времена” (Aćimović 2005: 138).

цендентални идеалитет, то јест да је простор ништа, чим апстрахујемо од услова могућности свега искуства, па га посматрамо као нешто што лежи у основи ствари по себи” (Kant 1970: 68). Међутим, оваквом његовом ставу може се донекле супротставити Бергсоново (Henri Bergson) поимање простора (1978), па Миломир Ерић указује на то да Бергсон генезу просторности показује *идејом акције*: „преко идеје акције указаће се могућност како интуиције духа тако и интуиције просторности” (Ерић 2019: 54–55). Значајан допринос проучавању простора у књижевним делима даје и Мишел Фуко (Michel Foucault), увођењем *хетеротопије* као простора који садржи елементе реалности, што он пореди са одразом у огледалу (1998: 179). Корнелије Квас указује на то да је хетеротопија као „гранични простор” сродна књижевности:

Књижевност као простор укрштања стварно-них референци и производа маште уклапа се у хетеротопијски простор, који је фикционалан, али и на посебан и тајновит начин стваран [...] (Kvas 2018: 390).

Идеје о постојању више простора и њиховој вишедимензионалности проширују људске видике и мењају поимање света, уводећи и нове теорије, попут димензије *хиперпростора* (Каки 2023), блиске научнофантастичним путовањима кроз простор и време. И постмодерна, као што је претходно истакнуто, уважава идеје мноштва и плурализма, те Велш наводи „да долази до укрштања кодова а не до њихове мешавине”, те да кодове одржава то укрштање, а целина у коју су повезани „не може се лако описати: делови једне творевине су увек изнова читљиви у смислу различитих кодова” (Велш 2000: 338).

До тога можда долази јер писци и уметници „придају више вредности истраживању догађаја него брзи за опонашањем или сличношћу” (Lyotard 1990: 63). „Модернитет”, према Лиотаровим речима, „никада не наступа без потре-са вјере и без открића колико је реалност *мало реална*, а то откриће иде заједно с откривањем нових реалности” (Isto: 21). Када је реч о књижевности, Линда Хачион (Linda Hutcheon) наводи: „Границе међу жанровима постале су флуидне”, а „најрадикалније су прекорачене границе између фикције и нефикције” (Hutcheon 1996: 26–27). Због тога у уметности долази до кршења правила, до „прекорачења претходно прихваћених граница” (Isto: 26). Карактеристика постмодерног стваралаштва јесте и интертекстуалност, која у књижевни текст уводи нове просторе. Њена особеност је пародија, што постмодернизму омогућава да „истиче сопствену зависност својом *упошребом* канона” и да „открива своју побуну путем њихове иронијске *злоупотребе*” (Isto: 218). Реч је заправо о „противречној двострукости” јер „интертекстови историје и фикције заузимају паралелан статус у пародијској преради текстуалне прошлости и 'света' и литературе” (Isto: 208).

Простор је у књижевном делу емоционално или мисаоно обојен, па се његовом испитивању може приступити са различитих становишта (филозофског, психолошког, социолошког, историјског, лингвистичког и др.). Све то указује на сложеност испитивања феномена простора у књижевним делима, а нарочито у постмодерном прозном стваралаштву које, када је реч о српској књижевности, Сава Дамјанов вреднује „као међужанровски, наджанровски и изванжанровски феномен” (2002: 74). Простор је сложен феномен и у постмодернистичкој прози за децу, у којој се неретко јавља

поступак конструисања дела у којем јунаци могу одлучивати о питању своје судбине, у којем читалац може учествовати у обликовању јунака, где има више понуђених завршетака, и слично (Марковић 2018: 295).

Због тога ћемо истражити простор у постмодерном роману *Владимир из чудне приче* Гордане Тимотијевић, српске књижевнице из Краљева. Реч је о роману који, према мишљењу Љиљане Пешикан-Љуштановић, представља „једно од најинтересантнијих дела српске књижевности за децу с краја XX века” (2009: 51).

Макро и микро простори у роману *Владимир из чудне приче*

Роман Гордане Тимотијевић одликује се сложенем наративном структуром и композицијом у којој се мењају улоге приповедача. У приповедној равни роман се састоји од два макропростора у којима егзистирају њихови микропростори. Први макропростор је оквирна прича у којој писац у улози приповедача упознаје читаоца, дечака Владимира, који постаје његов коаутор у настанку романа. Други је простор приче у причи – романа који заједно стварају дечак и писац, при чему се улоге приповедача између њих мењају. У том другом простору фикције у фикцији однос између писца и дечака читаоца „прераста у однос писац – лик”, те Љ. Пешикан-Љуштановић указује да се на тај начин овај роман преобликује

у постмодерни дијалог писца (чији су коментари дати курзивом и уоквирено) и јунака који и сам директно утиче на ток приче, бунећи се против пишчевих избора и намећући властите представе шта је пожељни ток збивања (2009: 51).

Тај је простор у самом делу одређен као онај кроз који главни лик „од почетка до краја пролази” (Тимотијевић 2019: 5)². Тако се остварује *мешафикција* (она се, такође, везује за појам постмодерне), тј. постиже се „тематизовање самог чина писања и свести о уметничком делу као артефакту” (Карановић 2019: 17). И сам фикционални писац указује на своју одвојеност како од простора својих ликова тако и од простора својих читалаца, запажањем да је „давно изашао из [њихових] година и света” (5). Овом се констатацијом повезују време и простор, јер се простор мери временом, те зрелост постаје излазак из простора (света) детињства.

И просторе оквирне радње и простор приче у причи испуњавају микропростори који се смењују различитом брзином и у којима главни ликови (писац и Владимир) егзистирају, али са донекле измењеним особинама и на различит начин, па ћемо се сложити са Христином Аксентијевић када каже да „посебна вредност књижевне фикције за децу Гордане Тимотијевић лежи у херменеутичкој сложености фикционалних светова који су по свим својим аспектима слојевити и динамични” (2024: 999).

1. Микропростори оквирне приче

Измена микропростора у оквирној причи реално је мотивисана. Први микропростор у којем се писац и дечак читалац срећу јесте *парк*, а затим и *улица*. Ово су урбана, градска окружења, важна за развијање радње јер представљају места сусрета и продубљивања људских односа за која је потребно и време: „На-

² У раду ће цитати из издања Тимотијевић 2019 (Чачак: Пчелица издаваштво) бити обележени само бројевима страница у заградама.

редних дана и месеци често смо се виђали” (5). Тиме је и увођење новог микропростора, *пишчеве радне собе*, реално мотивисано. Овај је простор значајан јер открива психолошке карактеристике јунака, што је у складу са мишљењем да „простор у књижевном делу односи се према лику као придев према именици” (Стојановић 2018: 278). У пишевој радној соби налазе се сто, полица са књигама и лаптоп. Дечак разгледа књиге, шета по просторији и поставља питања. Све то указује на његову радозналост, коју писац касније и констатује, а из Владимирових питања види се да дечак воли да чита, да има своје мишљење о ономе што прочита (нпр. о томе да авантура роману даје динамичност) и да се разуме у технику: „У Word-у 97 нико више не ради! То је превазиђено!” (4). Такође, сметају му цигарете: „Зар не мислите да би, као писац за децу, требало да престанете да пушите?!” (4). О другим његовим особинама, које су именоване као *лоше*, сазнајемо од писца. Првенствено се истиче његова плашљивост, важна јер ће је у другом макропростору романа дечак умањити, а у неким његовим микропросторима и изгубити. То се, на пример, открива кроз Владимиров избор компликованог пута и радост при уласку у *Тамнозелену шуму*, која је „вероватно и опасна, па се и сам зачуди тој радости, јер се иначе плашио свега, свачега и свакога” (30).

Са аспекта карактеризације писца у улози приповедача и лика у оквирној причи, микропростор радне собе открива да са становишта предметне реалности нема ничега што би било необично (радни сто, књиге, полице, лаптоп), али то је уједно простор који је необичан управо због своје обичности, односно због тога што се коси са представом коју деца имају о обита-

валишту неког писца: „Кад сам ја био дете, за мене је писац био неко чаробно биће које живи ко зна где, једе и пије ко зна шта и засигурно не изгледа као ми” (8). Међутим, иза обичног крије се необично, или, како то каже девојчица Грета из простора приче у причи која се пред читаоцем ствара: „Никада се не зна шта можеш да видиш?” (20). До тог необичног стиже се махом јер је простор у књижевном делу „отворен за читаочеву имагинацију” (Мацура 2018: 245).

У роману Гордане Тимотијевић *необично* је и *могуће* које је именовано и речју *свашта*. У простору приче у причи свашта испуњава и Владимиров ранац и Гретину кутију. Владимир каже да је у његовом ранцу „другачије свашта”, али се Грета томе противи: „То не може, свашта је свашта, без обзира где је” (20). Ова општа именичка заменица за ствари има више значења, те се може односити „на сваку ствар или појаву”; „безначајне ствари”, „разноврсне ствари” али „у појачаном значењу: све могуће ствари” (РМС 2011: 1175). Другачије Владимирово и Гретино поимање значења можемо тумачити и као њихово различито разумевање могућег у простору из кога примарно потичу. За Владимира се оно што је могуће у простору реалности из кога долази разликује од онога што је могуће у имагинарном простору приче у који је ушао и кроз који се креће, док за Грету те разлике, тј. границе не постоје, јер она познаје само своје просторе. Због тога су у оквирној причи све измене микропростора јасне и мотивисане.

У оквирној причи постоји и завичајни простор, село Брезна у коме живе дечакови баба и деда. Оно је само именовано, а његов се простор открива у просторима приче у причи, по-

средством Владимирових сећања и снова. Село и дедина и бабина кућа у њему тако су двоструко опосредовани, те иако задржавају карактеристике реалности из које потичу, постају имажинарни простор. Слично се дешава и са Почковиним, селом смештеним у микропростор приче о кључевима, тако што представља простор сећања, тј. село из кога је побегао један од ликова (кључ) кога Владимир среће на путу.

У просторе оквирне приче Гордана Тимотијевић уводи и интертекстуалност преко позивања на бајке браће Грим (Brüder Grimm), повезивањем јунака из бајке са јунаком из Хофмановог (Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann) *Златног лонца* и посредством одломка из Хофмановог романа *Двор краља Артуса*. Овај одломак дечак Владимир чита у својој соби, те се у роману користи и цитатност, једна од важних одлика постмодернизма. Душан Живковић истиче да је она „до те мере усвојена као иманентна одлика постмодернизма, да се развила у цитатологију, као посебну дисциплину у оквиру науке о књижевности” (2010: 276). У роману се путем цитатности, тј. простора који она успоставља, омогућава прелаз из једног макропростора у други, јер простор Хофмановог романа, тј. одломак о дворани Артусовог двора у Данцигу, представља тачку прелаза из простора оквирне приче у просторе приче у причи. Аксентијевићева ово тумачи и као „својеврсно рецентрирање” које „истовремено функционише и као унутрашње рецентрирање којим се остварује релација између матичног света романа и његове паралелне виртуелне сфере” (2024: 1003). Тиме је и прекорачена граница између два простора, а Лотман наводи да она „свеколики простор текста дели на два потпростора који се међусобно не секу” (Lotman 1976: 300).

2. Микропростори приче у причи

Роман који дечак и писац заједно стварају, тј. простор приче у причи, састоји се од више микропростора: дворана краља Артуса, гостионица *Unter den Linden*, Тамнозелена шума, Траво-цветна ливада, широки пут, Ђилибарски луг, село Обрниокрениипричуокрени и Вашариште. Ови се простори смењују много већом брзином него они у оквирној причи јер у њима не важе исти физички закони као у њој, али и они имају своју мотивацију. Динамику измене простора објашњава Владимирово кретање кроз њих, мотивисано дечаковом жељом да поново сретне Патуљка из Тамнозелене шуме. Поред тога, у тим просторима упоредо постоје и простори који *не важе*: „Ништа од тога се није десило” (30), а јављају се у форми сећања или снова и простори који постоје у реалности (нпр., већ поменуто село Брезна) или у форми уметнутих текстова простори који не постоје (нпр., Жабља пећина код Алексинца). Сваки од ових микропростора има своје становнике, ликове чије је порекло различито и они у причу уводе нове просторе.

2.1. Микропростори дворане краља Артуса и гостионице *Unter den Linden*

Дворана краља Артуса први је микропростор приче у причи. Ту Владимир среће девојчицу Грету, која га уводи у други микропростор: гостионицу свог оца (*Unter den Linden*) и тиме, сложићемо се са Љиљаном Пешикан-Љуштановић, покреће „низ културолошких асоцијација”: „Браћа Грим стоје на улазу у овај свет” (2009: 53). Тако се отвара и простор европске књижевности који културолошки кореспонди-

ра са овим романом и упућује на значај контекста, тј. познавања немачке књижевности у овом случају. Поред тога, сусрет са Гретом је значајан јер показује да уметнички простор може егзистирати на више начина: 1. само уметничко дело (слике у Артусовој дворани); 2. доживљај дела (Грета Владимиру прича о сликама у Артусовој дворани које је желео да види); 3. уметничко дело испољено кроз друге медије (тањери у Гретином дому који су осликани као слике у дворани).³

Сусрет са Гретом значајан је и због тога што показује различите погледе на вредности, условљене различитим просторима из којих ликови долазе. Девојчица Владимирове патике именује као *цицелe*, и њој су оне смешне, а Владимир се брани тиме да су то „нове патике!” (19). Дакле, оно што може имати вредност у свету оквирне приче не мора ту вредност да има и у свету приче у причи.

У овом простору Владимир и Грета вире кроз прозор гостионице у којој седе Јакоб и Вилхелм Грим; девојчица му каже да они „знају прелепе бајке” (24). Управо у том положају их Јакоб Грим и затиче, што овом роману даје назнаке онога што Хачионова назива „историографском метафикцијом” (Наџион 1996), коју одликује „теоријска самосвест о историји и фикцији као људским конструкцијама” и ствара „основе за преиспитивање и прераду форми и садржаја прошлости” (Исто: 20). Дакле, у микропростору који представља фикцију реалности знаменитих личности из немачке књижевне историје долази до сусретања ликова који припадају различитим временима и различитим културама, што резултира метафикционалном уметничком прерадом јер Владимир, дечак из урбане средине, постаје потенцијални

јунак Гримове бајке која још није испричана, а могла би да почне, како то књижевни лик Јакоб Грим каже: „Био једном један дечак и стално вирио кроз прозор, и лети и зими...” (24). Овај је сусрет значајан јер и Владимир у простору приче постаје стваралац (писац). Он за Грету смишља бајку која се одвија у простору Плаве шуме.⁴

2.2. Микропростори Тамнозелене шуме и Траво-цветне ливаде

До микропростора Тамнозелене шуме воде два пута: једноставан и компликован. Дечак је одабрао онај други, али је испричан и онај који није, по принципу „шта би било да је било”. Аксентијевићева ово објашњава тиме да „ауторитет” припада приповедачу „у погледу аутентизације наративне истине, функционишући по принципу 'наративног договора' у ланцу који, осим њега, обухвата и Владимира и читаоце” (2024: 1001). На компликованом путу десила су се три догађаја чији редослед читаоци сами треба да успоставе, што је отворен позив да учествују у стварању дела. То показује да у роману постоји и простор имплицитног читаоца, а Гордана Тимотијевић уводи и комуникацију са њим/њима: „Моле се читаоци да се на овом месту уздрже од исхитрених коментара да ово и нису неки догађаји, већ да су то само претеривања којима су писци иначе склони” и позива

³ Слике којима су тањери осликани откривају се постепено, а на последњем тањиру са палачинкама је Тамнозелена шума, која ће нешто касније представљати нови простор у причи.

⁴ Грета је ову причу пожелела јер јој је Јакоб Грим рекао да је још мала и да не сме да је „пусти у бајку” јер последице тога могу бити следеће: „Изгубићеш ми се. Шта бих ја посла без тебе?” (24).

се на Вука Караџића и на изреке које је он сакупљао (31). Из историје књижевности је познато да су Вук Караџић и Јакоб Грим сарађивали, што може представљати и мотивацију у ствараљачком поступку ауторке јер „захвата важне аспекте културне историје српског и немачког XIX века” (Пешикан-Љуштановић 2009: 54). Тиме се простори европске и националне (српске народне) књижевности укрштају и смештају у простор приче у причи.

Изабравши компликовани пут, Владимир у простору Тамнозелене шуме разговара са ликовима који за себе кажу да су из књижевних дела (Патуљак и Анзелмо): Патуљак каже да је „из Гримове бајке” (38), а његов и Владимиров разговор такође показује релативност погледа на свет: у простору приче у причи оно што долази из простора оквирне приче може деловати необично и чудно.⁵ Тако је, на пример, за Патуљка, *шииањ* смешна реч, јер не познаје предмет под тим називом. Због тога он дечаку каже да „дивно измишља” и назива га „Измишљивачсмешнихпредмета” (34). У овом микропростору, Владимир као јунак мења неке своје особине. У свету из кога потиче није био склон томе да се збунује и обично је причао „мало више него што треба” (7). Међутим, у причи у причи није тако, збунује се и не зна како да Патуљку одговори на питање одакле је. Прихвата „помоћ” писца,⁶ па уместо да каже да је „из Београда”, свој простор одређује тиме да је „из једне приче”. Тиме мења не само своје порекло већ и природу своје егзистенције, јер свет реалности из којег долази одређује као фикцију (причу) и тиме постаје необичан и чудан у свету у коме је чудо природно стање. И Љ. Пешикан-Љуштановић указује да се тиме „наглашава релативност односа реалног и виртуелног

света: за јунаке бајке чудесан је свет реалности” (2009: 52). За њих је Владимир, заправо, лик из приче. Пошто дечак није ни принц нити сиромашан момак који је у Тамнозелену шуму дошао да сретне принцезу, Патуљак закључује: „То битно мења ствар. Ти, значи, ниси из неке обичне приче, већ из чудне” (37). Тако „чудна прича” из које долази Владимир у односу на предметну реалност приче у причи и простор/просторе њених јунака представља неку врсту хетеротопије која се може разумети и као „простор који због свог периферног и аутономног положаја у односу на реални свет представља неку врсту осматрачнице” (Kvas 2018: 389). Патуљак открива Владимиру и како се кроз дијалог књижевних ликова и читалаца дешава процес њиховог обостраног мењања. Не мењају се само читаоци; трансформацију доживљавају и ликови, постајући „много лепши, паметнији и вреднији”, јер им читаоци дарују „делић својих снова” (39). Кроз наведено се показује не само процес идентификације са књижевним ликовима већ и процес трансформације ликова, који се користи у психотерапији, нарочито гешталт-интегративној, у којој текст књижевног дела (бајка) служи као модел за ново стварање (Стакић 2014). Поред тога, М. Карановић наводи да ова размишљања представљају „поетски сажету ’естетику рецепције’ носећи притом ’значаку поузданости’” (2019: 21).

Други сусрет у простору Тамнозелене шуме јесте онај са студент Анзелмом који за себе каже да је „из Хофманове приче *Злајсни лонац*,”

⁵ Релативност погледа на свет се у наставку романа продубљује, о чему ће касније бити речи.

⁶ Помоћ и сугестије писца које се у простору приче у причи местимично јављају покрећу питање простора његове егзистенције: Какав положај, тј. простор он заузима док Владимир води радњу?

(40). Уз ватру седе и спремају вечеру Патуљак (јунак из *Гримове бајке*), Анзелмо (јунак из *Хофманове приче*) и дечак из Београда (*Владимир из чудне приче*). Њихово дружење започиње причом коју приповеда студент Анзелмо, а која заправо представља цитат, тј. уметање одломка из Хофмановог дела којим се открива простор поред реке Елбе и фантастични приказ грана дрвећа око којих су се обавиле „три сјајне мале змије у зеленом злату” (41). Прекидање овог одломка објашњено је тиме да је Владимир заспао усред приче, а овај уметнути уметнички простор може имати и улогу мотивационог покретача да код читаоца побуди интересовање за Хофманово дело, мада,

поједини сегменти романа [у које убрајамо овај]⁷ успеће да релативизују, или чак проблематизују доживљаје и знања које деца поседују [...], непрестано рушећи читалачке хоризонте очекиваног и предвидивог у корист полемичког, преиспитивачког и креативног (Аксентијевић 2024: 1001).

За наставак радње потребан је нови микропростор. То је *Траво-цвећна ливада*. Владимир се ту сетио дедине ливаде, па простором приче у причи постају и уметнута сећања, завичајни предели и природа. Простор ливаде је необичан због тога што је статичан, у њему нема животиња нити покрета (недостаје чак и дашак ветра) и она као да представља тачку прелаза између два простора, границу између света бајке и других књижевних жанрова, на шта упућује и наслов „Кроз ливаду, па у басну”, и пишчева напомена: „Искрено речено, нисам се много надао да ће ме пустити, али сам за сваки случај још раније смислио наслов” (43), која се односи на то да у наставку романа Владимир преузима улогу приповедача.

2.3. Микропростор широког пута

Широки пут је простор који Владимир мора да пређе да би поново срео Патуљка, а „кретање је преображавање” (Lotman 1976: 294). Жаба стоји на почетку овог простора и Владимир од ње сазнаје да постоје различите тачке гледишта: „Све што видиш, вероватно није онако као што видиш [...]” (47). М. Карановић указује на то да она „као да је дошла из Алисе у Земљи чуда, по компликованим тврдњама које износи и по играма речи” (2019: 21). Жаба уводи Владимира у просторе басне, међутим, она не представља типичан лик животиње из ове књижевне врсте, управо због тога што дечаку испуњава и жељу да сазна где је Патуљак,⁸ попут животињских помагача у бајкама.⁹ На дечаково питање није ли она *златна жабица*, као *златна рибица*, пошто испуњава жеље, жаба одговара: „– Није ваљда да у то верујеш? Какве златне рибице? То су приче за малу децу. Златне рибице не постоје [...]” (55). На тај начин доприноси наизменичном *очућавању* и *обешчућавању*, које Зорана Опачић запажа и анализира у приповедној збирци Гордане Тимотијевић *Седмо краљевство* (Опачић 2010: 19).¹⁰ Жабин разговор са Владимиром садржи и шалу: дечак за „послужење” добија басну која се „сервира” без лука,

⁷ Напомена која припада аутору рада.

⁸ Владимир од ње сазнаје да мора прећи простор *широкот пућа са хладом и зајонетикама* да би дошао до новог простора – села на чијем ће излазу срести Патуљка.

⁹ Интертекстуалност се и овде остварује јер жаба каже дечаку да је могао да сретне жабе које се јављају у бајкама: „жабу која се претвара у принца. [...] Па жабу која у кладенцу чува златни прстен [...]” (55).

¹⁰ З. Опачић наводи да у овом делу „приповедни свет се наизменично очућује и обешчућује, мистификује и демистификује, чиме се приповедање претвара у игру са младим читаоцима” (2010: 19).

јер он „иде само уз пословице, загонетке, питалице и изреке” (47). Наведени су и примери народних пословица у којима се јавља, међу којима је и она у којој је извршена замена именице *мука* – *луком* („Без лука нема науке”). Преко народне књижевности, конкретно басне, у интертекстуални простор бива уведен и Доситеј Обрадовић јер је жаба о баснама учила од њега. Она у причу у причи уводи и нови уметнички простор – басну коју прича Владимиру а која није у складу са оним што је он о баснама учио у школи.¹¹ Хачионова истиче да у постмодернизму долази до преиспитивања улоге наративе, истичући да је то „увек критичка прерада, никад носталгичан 'повратак'. У томе лежи владајућа улога ироније у постмодернизму” (Наџић 1996: 18). И у нашој литератури се указује на то да „знатан део” разговора у овом роману

посвећен је комичном пародирању књижевних конвенција многобројних жанрова, док одређени делови имају тенденцију суптилног подривања читаочевог знања о устаљеним жанровским одликама (Аксентијевић 2024: 1006),

што показује да су *интертекстуална иронија и цитативност* важне стратегије постмодерне књижевности (Оџић 2015: 145). Жаба басну и оживљава, јер је басна могла „да се загуби, одлута, одлепрша” да је није испричала дечаку, могла је и да се „убајати”, а вредеће „четири пута више” ако је Владимир исприча девојцици Светлани (54). Овај раст вредности књижевног дела кроз његово читање и преношење представља заправо суптилну васпитну поруку коју ауторка Тимотијевић упућује својим читаоцима.

На простору пута Владимир среће и два кључа. У разговору са Владимиром, они уносе нове микропросторе – село *Почековину* из кога је први кључ побегао и *библиотеку Лукијана Му-*

шицкој, а Владимир се њима представља да је „из Београда”. Интересантна је ова конкретизација простора, у односу на разговор са Патуљком где се представио као „Владимир из (чудне) приче”, што може сведочити о томе да јунак више не прихвата „помоћ” писца и дистанцира свој простор оквирне приче од простора приче коју ствара и у којој учествује. Такође, и кључеви не потичу из простора приче у причи, већ су у њега дошли из својих прича. Први кључ је побегао из Почековине, села у Србији (код Трстеника), и Љ. Пешикан-Љуштановић указује на то да је „одабрано, вероватно, због необичног метафоричног имена, које означава простор на коме се проводи неко време и у ишчекивању” (2009: 53). Бивствовање првог кључа у Почековини протезало се кроз три генерације Пантовића (у време прве генерације кућа се није закључавала, па му је било досадно, а код трећег домаћина јесте, па су га стално губили). Тај је кључ из досаде побегао у свет и пита дечака како да изађе из простора приче у причи и дође у Београд. Владимир му одговара: „Нисам баш сигуран како одавде може да се стигне до Београда, али ако кренеш из Почековине...” (64). Прелазак из простора приче у причи у простор оквирне приче представља прелазак који кључу није дозвољен јер он припада само једном простору. Прелазак из једне дочаране реалности у другу у наративном току романа дозвољен је само Владимиру и писцу јер они те просторе и стварају. Тако се у роману Гордане Тимотијевић јавља „полифонија простора”, тј. „игра различитим облицима његовог рашчлањивања” (Lotman 1976: 302). Други

¹¹ Басна коју прича жаба има три наравоученија, дуга је и у њој се као „доказ” цитирају стихови Јована Јовановића Змаја.

кључ, последњи кључ библиотеке Лукијана Мушицког, говори о детаљима из биографије овог знаменитог српског просветитеља и песника, архаичним језиком, па ће први кључ шаљиво приметити: „Све лепо, па одједном заковрне” (66). И поезија Мушицког „обилује речима обеју старословенских редакција (српскословенске и рускословенске), као и руском народном лексиком”, а поред тога јављају се и „црквенословенски” и „славеносрпски хибриди” (Ђаловић 2013: 3), па лексика овог лика уводи читаоца у културолошки простор историјског развоја нашег језика. Овај је кључ по смрти свог домаћина пошао да тражи траву расковник за коју народ верује да сваку браву отвара, а он је тражи да би, на корист српског народа, њоме отворио све књиге. Симболика кључа као отварања знања јавља се и кроз загонетање и одгонетање првог кључа: „Загонетка нема кључ, има само откључ” (70). Загонетање и одгонетање започели су као облик забаве јер је том кључу у Почковини било досадно, а загонетке је научио од својих домаћина (првог и другог), код трећег се нису помињале, „кд да се не ваља. Сем кад деца уче у школи” (69). Љ. Пешикан-Љуштановић примећује да се овим „казује о одумирању усменог приповедања, а истовремено, истиче, и необичност и реткост загонетки наведених у роману” (2009: 53). Поред тога, те загонетке доприносе и веродостојности простора из кога потиче први кључ: прва и друга генерација исте породице више су везане за народну традицију него оне касније, и показују да је простор неодојив од времена „јер време у историјском смислу битно одређује животну супстанцу сваког простора” (Алексић 2019: 47).

На путу Владимир сусреће и *шеширцију* (асоцијација на Керолов лик); он иде за коњи-

ћем који вуче кола на којима се ствари труцкају, испадају, трчкарају и поново се враћају у кола. Шеширција се зове Корпар, што му је и стварно занимање, споредно је Трговацствариманеопходнимзаживот. Он је лик који све зна, јер „у роману треба све да се зна” (74–75), а такође, има и улогу помагача јер упућује Владимира како да нађе село. Дечак му прича о свом деди који, такође, прави корпе, али није корпар по занимању, већ му у здравственом картону пише „пољопривредник”. Из перспективе света из којег долази, Корпару то занимање изгледа „чудно и веома ретко” и „деда је чаробњак” (78) због бројности послова које обавља, а који су на селу уобичајени.¹²

2.4. *Микропростор* Ђилибарског луга

Пут даље води Владимира у Ђилибарски луг, најмањи простор у роману, јер је то „једна мала (може бити измишљена) шумица са четинарским и полулистопадним дрвећем” (81). Ово је статичан простор у коме су скривене птице, хладан и непомичан, подсећа на Травноцветну ливаду и представља тачку новог прелаза, тј. излаза са простора пута и улаза у нови простор, на шта упућује и име села на табли: *Обрниокрениийпричуокрени*. Значај овог микропростора огледа се у томе што поново показује да у роману егзистирају и „наративни међупростори”, о којима је писала М. Карановић, у којима егзистира писац. Питање простора писца већ је претходно постављено, а Карановићева указује на то да је писац у „некој врсти мета-

¹² Владимир од Корпара на поклон добија корпу за чување доживљаја и упутство за њену употребу. То упутство заправо открива њен простор у коме не треба чувати успомене, ружне доживљаје и оне који су слични.

лептичког *лимба* – нити је сасвим у причи, нити изван ње” (2019: 23), а конкретно, када је реч о овом случају, на пицев простор указује „додатак тексту” („Ћилибарски луг”), који је прича „придодат, као коментар, без икаквих назнака да га је Владимир приметио” (Исто: 23).

2.5. Микропростор села

Село је највећи микропростор приче у причи. Према Карановићевој, оно се може посматрати и као „*меша-прича*” која има „аутореференцијални однос према причи”, што ауторка објашњава тиме да је Корпар на питање дечака да ли је из приче, одговорио одрично и навео да је он из овога села (реч је о другој тврдњи; први пут је „тврдио да је у роману” – Карановић 2019: 22). Село је и простор Владимировог сусрета са ликовима чија имена представљају својеврсну игру речима, насталу спајањем речи или фразеолошких израза који у народу најчешће имају негативно, подсмешљиво значење. Имена тих ликова (Дангуба, Пресипачизшупљеупразно, Чупалацпасадилац, Цилемиле, Цинцилиминцили, Градилацкулауваздуху) представљају и њихова занимања, која су Владимиру необична, а њима обична и значајна, што поново показује релативност погледа на свет у различитим макропросторима, односно инверзију вредности у простору приче у причи у односу на свет реалности и простор оквирне приче.

Оно што је вредно у једном свету постаје безвредно у другом, или се устаљена значења појединих ствари мењају и добијају обрнуту пројекцију (Аксентијевић 2024: 1006).

Тако Дангуба, чије је име настало променом статуса заједничке именице са значењем „уза-

лудно трошење, губљење времена, провођење времена у нераду, беспослица, беспосличарење, нерад” (РМС 2011: 232) у властиту именицу, чува Дан, храни га и прича му приче. И Пресипачизшупљеупразно има *компликовано занимање* – да испуњава празнину тако што пресипа речи из шупљине у празнину:¹³ – „Не може свако да буде Пресипачизшупљеупразно!” (90). Његово је име настало спајањем речи у фразеолошком изразу *пресипајши из шупље у празно* којим се означава бављење „бескорисним, жаловим, узалудним послом” (Оташевић 2012: 732). Слично је и са ликом Чупалацпасадилац (име је настало повезивањем глагола *чујајши* и *садијши*, означава бескористан посао, деца га користе да означе и стање досаде, када не раде ништа), и он има „значајно” занимање да сваког трећег дана пресађује воћке, а калеми их сваког деветог дана. Пошто је за калемљење потребно лепо време, он га наручује код Времдаја,¹⁴ који живи у трећем селу иза Вашаришта. Помињање новог простора показује сложену структуру овога света и позицију *трећега села* као потенцијално нове метаприче. Цилемиле¹⁵ и Цинцилиминцили говоре у стиховима јер су изашли из песме, а њихов је посао да различитим бојама премазују места на која су пале ружне речи, а Градилац кула у ваздуху¹⁶ храни

¹³ Он живи у дрвеној кући у којој намештај као да је преликан из Владимирове „старе сликовнице о три медведића” (104). Такође оживљава речи јер говори дечаку о томе да уколико се „лепе речи на време не ставе на одговарајуће место, оне од чекања постану нервозне, промене се и убледе” (92).

¹⁴ И име Времдај настало је као језичка игра спајањем именице *време* и императива глагола *гајши*.

¹⁵ Израз *циле миле* означава да „нема шале” – *нема циле миле* (Оташевић 2012: 1002).

¹⁶ Име је настало спајањем речи у фразеологизму *трагијши куле у ваздуху* који значи „заносити се нереалним, неостваривим, несигурним плановима, радити узалудан посао” (Оташевић 2012: 165).

Машту. У простору приче у причи то није нерелан посао јер је Машти дата физичка егзистенција, она заузима простор на пропланку и подсећа на птицу: „И цела та, као птица, час се смањи, а час повећа. Само се крила не мењају – увек су велика” (123). Машта се храни (расте, заузима више простора) причама, а Владимир јој прича и Ђопићеву „Мачак отишао у хајдуке”. Поред маште, и *чудо* у микропростору приче заузима физички простор јер је представљено као четворострана биљка. „Кад нешто видиш, кад га додирнеш, па кад још можеш и да га пробаш, онда то више и није чудо” (102). Из такве перспективе, питање граница између простора се поништава и није потребна никаква посебна бајалица да Владимир изађе из простора приче у причи и врати се у просторе оквирне приче, већ је довољна његова жеља да поново види пријатеље, а то се дешава у простору Вашаришта.

2.6. Микропростор Вашаришта

На овом се простору одржава вашар на коме се сусрећу сви ликови из прича у причи (укључујући и писца) и по први пут уводи нови лик – Страшни Стењка Разин Тринаести. Његово увођење отвара нови, културолошки али и историјски простор руске историје и народне књижевности, јер је он потомак Стењке Разина Првог,¹⁷ па га порекло обавезује да се прави страхан. Вашариште тако постаје не само место на коме се одржава вашар већ и простор гужве и збрке.¹⁸ Оно поново покреће питање простора писца који је, као и други ликови, дошао на Вашариште, па Аксентијевићева указује на то да он, попут Владимира, „има своју другостепену идентитетску верзију” (2024: 1004).

Међутим, он истовремено задржава и своју првостепену идентитетску верзију писца који припада оквирној причи јер Владимиру преноси новости из Београда, дакле, може да више пута прелази из једног простора у други, док Владимиру то није дозвољено.

Вашариште је и простор где се Владимиру испуњава жеља да поново сретне Патуљка, што је у жанровској концепцији бајке један од услова за њен завршетак. Дечак од писца захтева да се врати у Београд: „Човече! Мислиш ли ти да се ми извучемо из ове гужве?” (159). Тај повратак у просторе оквирне приче Владимир обавља сам, али подстакнут писцем,¹⁹ који остаје у простору приче и довикује дечаку: „[...] Стани! Не излази се тако...” (162). Карановићева указује на то да је „права формула” за излазак из простора приче у причи, „мимо правила”, *књиџа*,²⁰ она је „заједнички садржалац примарног и секундарног света” (2019: 24). Стварање „мимо правила” једна је од одлика постмодернизма. Лиотар пише о томе да писац и уметник „раде без правила, како би успоставили правила онога што *ће насити*. [...] *Постмодерно* је могуће схватити на парадоксу футура (post) прошлог (mondo)” (Lyotard 1990: 30).

¹⁷ Стењка Разин, или Степан Тимофејевич Разин (Степан [Стењка] Тимофеевич Разин), био је историјска личност, живео је у 17. веку и предводио устанак против руског цара Алексеја I Михајловича.

¹⁸ Именицом *вашар* од које је настала лексема *вашаришће* у фигуративном значењу означава се и *јунула*, *јужва*, *неред*, *збрка* (в. РМС 2011: 126).

¹⁹ Писац га је подстакнуо новостима да га у том простору чека Светлана, да заједно читају књигу, и друг Александар који је дошао да заједно погледају изложбу.

²⁰ „[...] сигнал за Владимиров експресни повратак у примарни свет јесте Светланин позив на читање енциклопедије која се металептичким каналима прошверцовала из секундарног света” (Карановић 2019: 24).

Закључак

Анализа простора у роману *Владимир из чудне приче* Гордане Тимотијевић показује да се његова наративна структура гради тако што се у оквирну причу умеће прича у причи. Сваки од ових простора има своје микропросторе (урбани и природни, градски и сеоски, простор европске и националне књижевности, савремени и историјски, реални и фантастични, сећања и снова и др.), који се међусобно преплићу и/или умећу један у други. Посредством интертекстуалности и цитатности долази до спајања ликова који припадају различитим временским периодима и различитим просторима, што упућује на сагледавање простора и у културолошком контексту, и отвара могућности нових читања. Тиме се могу покренути и нова истраживања из области дејче рецепције књижевности којима би се можда проблематизовали и неки устаљени ставови о њеним могућностима.

Прелажење ликова из једне приче у другу, тј. прелажења граница из једног простора фикције у други, укрштање различитих временских перспектива и мењање улога приповедача и главног јунака, показују да је реч о сложенем наративном поступку, који Аксентијевићева назива „интерактивним”, примећујући да се у његовој основи налази „игра” (2024: 1007). Међутим, он може покренути и бројна питања која су у раду назначена, попут проблематизовања положаја имплицитног читаоца у постмодерној књижевности за децу или преиспитивања улоге наратије и модела на којима се успоставља поступак историографске фикције која представља дискурс преко кога читалац конструише своју „визију реалности”, а један од начина

да се то постигне јесте „наглашавање контекста, како читаоца – тако и писца – у којем је фикција створена” (Наџић 1996: 78). Такође, може се проблематизовати и положај писца који, као што је претходно истакнуто, Карановићева сагледава као облик *металейтичкој лимба* (2019: 23). Поред тога, укрштање и преплитање различитих простора фикције може покренути и проблематизовати и аксиолошка питања, попут: како се мења систем вредности у различитим просторима? Са становишта дејче поимања света и вредности у њему, ово и слична питања могу бити интересантна јер су деци блиски слика света и систем вредности који важе у просторима приче у причи. Овим су назначена само нека од потенцијалних питања и могућности даљег проблематизовања у процесу рецепције и тумачења овог романа који „конституише семантички и наративно вишеслојне фикционалне универзуме који се могу читати и тумачити на различитим нивоима” (Аксентијевић 2024: 999), па не чуди што више од две деценије откако је изашло његово прво издање с подједнаком пажњом привлачи интересовање истраживача.

ИЗВОР

Тимотијевић, Гордана. *Владимир из чудне приче*. Чачак: Пчелица издаваштво, 2019.

ЛИТЕРАТУРА

Аксентијевић, Христина. Фикционални светови „Чудних прича” и њихови виртуелни аспекти у романима за децу Гордане Тимотијевић. *Philologia Mediana*, 16 (2024): 997–1010.

- Алексић, Слађана. Хронотоп у теорији приповести и приповедања. *Зборник радова Филозофској факултету*, XLIX(2) (2019): 43–58.
- Велш, Волфганг. *Наша постмодерна модерна*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2000.
- Ерић, Миломир. *Лавиринт времена – ојлед о берисонизму*. Ужице: Педагошки факултет у Ужицу, 2019.
- Живковић, Душан. Појам интертекстуалности. *Наслеђе*, 16 (2010): 267–287.
- Карановић, Мирјана. „Све је нестварно док не уђе у причу, после је стварно” (Метафикција у књижевности за децу као испитивање граница реалности). *Детињство*, XLV, 2 (2019): 16–31.
- Лазич, Небојша. Развој представа о простору и времену у науци о књижевности. *Зборник радова Филозофској факултету*, XLII(2) (2012): 163–183.
- Марковић, Ана. Технике и стратегије прозне самосвести у причама Дејана Алексића и Весне Видојевић-Гајовић. Виолета Јовановић и Бранко Илић (ур.), *Књижевност за децу у науци и настави*. Пос. изд., књ. 21. Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 2018, 285–297.
- Мацура, Сања. Наративизација простора у романима Анђелка Анушића. Vesna Lopičić i Biljana Mišić Ilić (ur.), *Jezik, književnost, prostor*. Niš: Filozofski fakultet, 2018, 243–253.
- Миланковић, Милутин. *Кроз васиону и векове: једна астрологија за свакога*. Београд: Издавачко и прометно А. Д. „Југоисток”, 1944.
- Опачић, Зорана. Елементи ауторске бајке у делима српских писаца 21. века (М. Зупанц, *Бајка из буџака*, Г. Тимотијевић, *Седмо краљевство* и П. Теофиловић, *Техно вилајет*). *Детињство*, XXXVI, 4 (2010): 15–23.
- Оташевић, Ђорђе. *Фразеолошки речник српског језика*. Нови Сад: Прометеј, 2012.
- Оцић, Сања. Интертекстуалност као игра популарног и узвишеног. *Култура* 145 (2015): 144–158.
- Петковић, Новица. *Елементи књижевне семиотики*. Београд: Народна књига, 1995.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Културна прожимања као књижевна авантура: Владимир из чудне приче среће браћу Грим. *Детињство*, XXXV, 4 (2009): 50–55.
- РМС: *Речник српског језика*, измењено и поправљено издање. Нови Сад: Матица српска, 2011.
- Стакић, Мирјана. *Методички приступи уметничкој приповести у настави српског језика и књижевности*. Лепосавић: Учитељски факултет, 2015.
- Стојановић, Буба. Чудесно-реални простори у бајкама Гроздана Олујић. Vesna Lopičić i Biljana Mišić Ilić (ur.), *Jezik, književnost, prostor*. Niš: Filozofski fakultet, 2018, 277–287.
- Ђаловић, Батрић. Славенизми у поезији Лукијана Мушицког. *Прилози проучавању језика*, 44 (2013): 1–26.
- Аćimović, Mirko. Apsolutni princip teorije relativiteta (Ajnštajn i Njutn). *Arhe, časopis za filozofiju*, II(4) (2005): 133–150.
- Bahtin, Mihail. *O romanu*. Beograd: Nolit, 1989.
- Bergson, Henri. *Ogled o neposrednim činjenicama svesti*. Beograd: Mladost, 1978.
- Damjanov, Sava. Srpska postmoderna proza na kraju XX veka. *Polja*, XLII(421) (2002): 73–77.
- Einstein, Albert. *Moja teorija*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1992.
- Florenski, Pavel. *Prostor i vreme u umetničkim delima*. Beograd: Službeni glasnik, 2013.
- Foucault, Michel. Different Spaces. James D. Faubion (Ed.), *Aesthetics, Method, and Epistemology*, Vol. 2. New York: The New Press, 1998, 175–185.
- Hačion, Linda. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija i fikcija*. Novi Sad: Svetovi, 1996.
- Kaku, Mićio. *Hiperprostor*. Smederevo: Heliks, 2023.
- Kant, Immanuel. *Kritika čistog uma*. Beograd: Kultura, 1970.
- Kvas, Kornelije. Heterotopija u romanu Stoner Džona Viliјamsa. Vesna Lopičić i Biljana Mišić Ilić (ur.), *Jezik, književnost, prostor*. Niš: Filozofski fakultet, 2018, 389–398.
- Lotman, Jurij. *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit, 1976.
- Lyotard, Jean-François. *Postmoderna protumačena djeci*. Zagreb: „August Cesarec”, 1990.
- Milosavljević, Petar. *Teorija beletristike*. Niš: Prosveta, 1993.
- Velek, Rene, Ostin Voren. *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit, 1965.

Mirjana M. STAKIĆ

SPACE IN THE NOVEL *VLADIMIR
FROM THE STRANGE STORY*
BY GORDANA TIMOTIJEVIĆ

Summary

This paper examines the concept of space in the novel *Vladimir from the Strange Story* (*Vladimir iz čudne priče*) by Gordana Timotijević. The analysis results show that the narrative structure of the novel is built by duplicating fictional worlds through the insertion of stories within stories. There is also an intertwining of stories and a crossing of boundaries from one fictional space to ano-

ther, as well as an intersection of different temporal perspectives and a shifting of roles between the narrator and the main character, which results in the interweaving of fictional spaces. Additionally, the stories have their own distinct spaces (natural and urban, city and rural, Europe, and national) and, beyond that, correspond with the broader context, suggesting their interpretation within a cultural framework and introducing new spaces. The conclusions indicate that the play with space and its multidimensionality in Gordana Timotijević's novel enable different levels of reception and can raise numerous questions regarding further problematization in the process of interpreting this literary work.

Keywords: novel, space in children's literature, fiction, creative process, reception

МАПИРАЊЕ ПРОСТОРА ДЕТИЊСТВА У РОМАНУ ДЕЧАК И ДРУГА ПРИЧА ДАМИРА ЈОЦИЋА

САЖЕТАК: Релативно често и (о)лако превиђа се да простор романа није само физички (именовани) простор, нека врста позорнице где се одвијају збивања, већ је то и (нехомогени, бурдјеовски схваћен) друштвени простор – низ нехомогених поља институционалног, друштвеног или приватног деловања. Изменама следа ових поља – њиховог освајања и напуштања – маркара се линија догађајности књижевног дела. У овом раду биће речи о томе на који начин се у делу *Дечак и друга прича* конструише и семантизује, с једне стране, простор као низ изменљивих локуса – од интимних простора одрастања (кућа, двориште, подрум, остава...), преко шире средине (село, шума, напуштени рударски коп, град, Југославија...), односно социокултурног простора (сеоска школа, град, зоо-врт, потом робна кућа и ресторан као простори обиља и др.), до иницијацијских простора обреда прелаза, с друге стране. Културни (баш као и географски) простор неретко поставља границе семантичких поља (као и семиосферне границе), а њиховим сукцесивним преласцима, од центра семиосфере ка периферији, започиње сазнајна авантура сазревања, која се може поистоветити с авантуром одрастања, повезаном с ритуалом социјалне иницијације. Необичан, ненаративни, феленијевски кадриран лирски роман *Дечак и друга прича* Дамира Јоцића, иако формално приповедан у трећем лицу, предочава један дубоко лични, интимни и субјективни свет детињства.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: простор одрастања, друштвени простор, локус, детињство, иницијација, хронотопија, семиоза, семиосфера

Уколико прихватимо лотмановску поставку да „просторно ограничено, уметничко дело представља модел безграничног света” (1976: 278), то би значило да оно, својом фрагментарном природом, моделује еквивалентни фрагмент стварности, односно одражава део света, издвојен из његове свеукупности, као другостепени моделативни систем (Иванов – Топоров 1965), преводећи његове репрезентативне и семантички релевантне елементе у своје структурне елементе, на основу иманентних жанровско-поетичких законитости. На тај начин, моделовани су, најпре, конкретни физички простори у роману *Дечак и друга прича* Дамира Јоцића (насеља, екстеријер, ентеријер, култисисани и дивљи простори и сл.). Простор је обично приказан у одређеном периоду и он у

* dragoljub.peric@ff.uns.ac.rs;
<https://orcid.org/0000-0003-1077-3405>

садејству с темпоралним ознакама гради различите хронотопе (в. Bahtin 1989: 193–388). Представљање простора не ограничава се само на физичко окружење, већ обухвата и најшири егзистенцијални контекст – „подразумијева и општу, супстанцијалну околину у којој живи јунак романа: религијске, духовне, моралне, социјалне и емоционалне околности живота око њега”, али и средину, карактеристичну за ликове са којима он ступа у одређене односе, тј. „све оно што окружује ликове романа и ствара *атмосферу* у којој они живе” (Лешић 2010: 407). Саодносно томе, изучавање простора, од елементарних географских ознака и локационо-квалитативне компоненте романа, у савременим интерпретацијама заснованим на семиологији, а потом и студијама културе, помера се ка нехомогеном пољу јавног, институционалног деловања које субјекат својим индивидуалним напредовањем осваја.

Сегменат приче коју Јоцић у свом роману захвата наративним оквирима првога дела моделује лиминални период дечаковог одрастања – од првих искустава и почетка формирања селф-концепта до селидбе и првог дана у новој школи.¹ Дакле, то би, у лотмановском смислу речи, представљало „фабулативни аспект” (тј. наративни план) „који одражава неку епизоду из стварности” (Lotman 1976: 280). Читалац стиче утисак (на основу пластичности и уверљивости описа средине, чулности доживљаја, непосредности и доживљености приповеданог и др.), и поред различитих егзистенцијалних перспектива приповедача у трећем лицу,² да главни јунак романа (доживљајни субјекат и рефлектор, дечак Даки) корелира са дечачком хипостазом аутора – Дамира Јоцића³, као нека врста аутобиографског приповедача (в. Штанцл 1987).⁴ Употребом доживљеног го-

вора те фокализацијом типично дечачких искустава и страхова, њих суштински приближава и тесно повезује слична (унутрашња) тачка гледишта (*point of view*, моделован из света дела), блискост имен(овањ)а, као и интензитет степена емоционално-чулне доживљености приказаних догађаја, сугеришући да је реч о уметнички транспонованом *власитијом* доживљају, односно литераризацији сопственог сећања на детињство (што подржавају и временске и просторне одреднице романа).

¹ Полазак у школу, односно „период подучавања” у традиционалним заједницама сматран је граничном тачком у којој се дете издваја из мајчиног окриља, кућног простора и женске заштите и уводи у своје предстојеће друштвене улоге – уп. Ван Генеп 2005: 65–72.

² „Он” форма приповедања, иако рефлектује стварност из угла детета и „наивне свести”, ипак пролази кроз посреднички филтар одрасле особе.

³ Наравно, рад нема намеру да оповргава деридијанско-бартовско-екоовску тезу о одсуству/смрти аутора, нити да улази у полемику са њом. Конкретно, ова корелација присутна је само како би се сугерисало да дата вантекстова референца указује на то да они читаоци, генерацијски блиски аутору (1973), који су своје детињство провели на просторима бивше Југославије, или Србије (дакле, блиски Ековом моделском читаоцу), могу препознати највећи број културних кодова у односу према главном јунаку, а који дело приближавају идеалу „неограничене семиозе” (Еко 2001: 324), док за неке млађе генерације они остају семантички неактивни. Примера ради, *йони* бицикл за новије генерације не значи ништа до (стару) марку бицикла, без могућности мењања брзине и додатних функција, евентуално раритет из подрума родитељске куће, док је за читаоце који су одрастали почетком деведесетих асоцијативно-искуствени спектар значења много шири.

⁴ Дистанца између ових приповедних гласова наглашена је, с једне стране, употребом трећег лица (које приповедано удаљује од плана личног искуства доминацијом [алтернирајуће] одрасле приповедачеве хипостазе), док се непосредност казивања и тачка гледишта детета надомештава употребом курзива, који истиче типично дечје формулације, фразе, новоусвојене речи, необичне дијалектизме, колоквијализме, социолекатску лексику (*цмакање*, *йиша*, *она сѿвар*, *главом без обзира*, *йорг*, *залумфайи...*) и сл.

Нарација почиње постепеним освајањем света из релативно сигурног средишта – типичном, литерарно-филмском сценом бесане ноћи, у којој главни јунак (дечак Даки, предшколац) лежи у својој *оћромној* соби, коју, кроз *оћромни* прозор, сабласно осветљава подмукло исцереено, притворно Месечево лице,⁵ док унезверено ишчекује да се из пукотина на зидовима појаве шкорпије: „Мала црна, опасна бића” (Јоцић 2024: 7)⁶. Већ у уводном приказу сигурни простор куће и дечје собе предочен је, из угла детета-рефлектора,⁷ као суштински небезбедан (наравно, одрасли свезнајући приповедач зна да шкорпије не настањују југоисточну Србију, као и то да страх од Месеца нема реално упориште, али не заузима иронијски нити какав други отклон). Ти простори, проглашени од стране семиотичара за „апсолутно сигурне”, додатно се дестабилизују увођењем још једног лиминалног (и суштински небезбедног) простора, аналогног забрањеној соби у бајци – остави:

Остава је пространа и тамна... Између редова тегли и теглица, флаша и флашица, наслаганих крпа, крхотина прегаженог плавог бицикла, назире дрвена вратанца у зиду, која немају јасну намену. Тајанствена су. Мајка је рекла још давно, док је још био мали-малецни и бојао се много чега, да онде живе чудовишта Баба Рога и Ђура, да се она нипошто не смеју дирати. Ђура је, иначе, вампир, али и човек који живи у Лозану; када га са Мацом сретну, беже и дан-данас главом без обзира (75).

Док посматра та враташца, дечак може, без последица, да ужива у амбивалентном осећању стрепње, тугаљивог ишчекивања опасности и радозналости помешане са страхом. Права опасност заправо извире из њега самог, из његовог неуморног и несавладивог *исцртаживачко-пре-*

шртаживачког духа (75 – *истакао* Д. Ј.). Док му родитељи присуствују семинару, чувају га (за то потпуно неподобни) ујак и ујна, а он, гоњен неутаживом потребом за „*прешртаживањем-исцртаживањем, прештурањем-њушкањем*”, проналази дедина пиштољ и двадесет метака (74). Ништа мање опасним показатељем се и околина: већ у дворишту напада га „највећи и најбезобразнији певац у селу”, њихов кочоперни и силедијски настројени петао Иноћентије (44). Саодносно томе колико је трајекторија његових путовања удаљена од сигурности кућног прага, имагинарне опасности све више смењују реалне, егзистенцијалне: тако се двапут замало удавио у оближњој Околишкој реци или скоро настрадао упавши у кречану, покушавајући да из ње спасе „Аписа, свог свезнајућег пса” (11). Путовањем коју фокализатор Даки исписује на мапи чудесних простора детињства својим луњањима – од кућног прага, школског дворишта, циганске черге, преко оближње реке и шума сeosког атара, до прве варошице, Сврљига (у роману именоване архаично-мистификованим називом: Дервен) и назад – открива се аутентични свет југоносталгичне прошлости с почетка осамдесетих. Тај свет, обележен је, као мрвицама хлеба које за собом остављају Ивица и Марица, маркерима личног сећања: куглагер-

⁵ На другом месту у роману, прецизира се пројекција дечјих страхова на Месечеву површину: „Тачно посред месечевог лица види накривљени нос и тајанствене, мрачне очи – две претеће рупчаре. Прође га *језа*. Језа се осети због нечег страшног” (Јоцић 2024: 47).

⁶ У наставку рада цитати из дела: Дамир Јоцић, *Дечак и друга прича* (2024) биће обележени само бројевима страница у заградама.

⁷ Одабиром дате наративне стратегије аутор читаоцу јасно ставља до знања да ће га кроз свет дела (привидно) водити драматизовани, делатни субјекат дечака, а не дистанцирани одрасли приповедач.

-кликерима, чоколадицама *животињско царство*, очевим *LD* цигаретама, стриповима (*Марши Мистерија*, *Мистер Но* и *Зајор*), шампитама, тулумбама и пањ-тортама, *Пуминим* патицама, *йони* бициклима и тристаћима, екс-ју поп-хитовима („Једна мала плава”, „Земљо моја” или „Дођи у пет до пет” – в. Јоцић 2024: 41) и др. Аутор, посредством чулног доживљаја и перцепције јунака – преосетљивог детета,⁸ открива читаоцима неухватљиву лепоту свакодневице свог прохујалог детињства, заувек урамљену у ћилибар сећања. Наравно, тај свет подложен је – будући посредован из угла детета – секундарној ми(с)тификацији и (неосвешћеној али сугерисаној) политичко-идеолошкој манипулацији.⁹

Простори дечакове свакодневице (идеализовани у односу на реалност захваљујући дечаковој склоности маштању и авантуризму) показују се не само као простори једне културе, већ и као особена семиосфера (в. Лотман 2004), односно специфичан семиотички простор у коме дати локуси, предмети, особе, релације... – унутрашњим семиозисом попримају одређена значења, у корелацији са својим окружењем (уп. ПРКТ 2011: 348). Притом, значајна је и позиција из које се посматра стварност и „ишчитава” дискурс/текст културе југословенских простора осамдесетих година прошлог века. Реч је о дечаку који културне кодове заједнице узима без преиспитивања („здроаво за готово”), а који су читаоцу предочени привидно непосредовано.

У том смислу, „центар” семиосфере овога дела чини село (Околиште), у коме за дечака Дакија, централну перспективу првог дела романа, апсолутни центар, представља његова просветарска породица – родитељи и млађи, златокоси брат, још беба. Као такав, центар се-

миотичког система, свој/наш простор, немаркиран је, „неутралан” (Лотман 2004: 211):

Унутрашњи простор семиосфере на парадоксалан начин истовремено је неравномеран, асиметричан и јединствен, истоврстан. Састављен од структура у конфликту, он поседује и индивидуалност. Самоописивање тог простора подразумева *заменицу у првом лицу*. Један од основних механизма семиотичке индивидуалности је граница. А ту границу можемо да одредимо као линију на којој се завршава форма првог лица (Исто: 194 – *истакао аутор*).

Средиште тог сигурног простора у универзалним кодовним моделима представља дневна соба, док су гранични (периферни) простори праг, прозор, степениште, или таван, односно подрум у вертикалном моделу. Граница подразумева место сусрета и, као таква, изложена је опасности: док прелази мокро степениште¹⁰ носећи стаклене флаше пуне воде, дечак

⁸ У највећој тајности чуваће и никоме ни под каквим мукама неће признати да од њега „нема срамежљивије особе на свету” (12).

⁹ Примера је много, а релативно лако може се показати један вид политичке митологизације – интенција јачања духа заједништва, братства и јединства народа социјалистичке Југославије, рецимо, на примеру родољубиве и у контексти-ма у којима је певана (слетови, емисије о војсци и сл.) идеолошки обојене песме „Земљо моја” Кемала Монтена у извођењу Исмете Дервоз и сарајевске групе Амбасадори – једне од омиљених у Дакијевом (али и Титовом!) личном певачком репертоару.

¹⁰ „Ако за центар 'нормалног' пребивалишта узмемо стан, погранични простор између *куће* и *ван-куће* постаје степениште, улаз. Није случајно што управо ти простори постају 'своји' за 'пограничне', маргиналне групе друштва: бескућнике, наркомане, младеж” (Лотман 2004: 209 – *истакао Ј. М. Л.*). Тако ће праг у роману припасти пијанцу и персонификацији дечаковог страха – Ђури: „Ђура је увек имао обријану главу, био је мршав и висок за двојицу, пио је и спавао у шанцима, а Зорица Поповић је тврдила да га је зими по највећем снегу видела како спава *на прагу*” (83 – *истакао аутор*).

ће их испустити и озбиљно се порезати (помисливши на тренутак да ће умрети јер обилно крвари), па ће морати да га воде на ушивање (16–17). У оквирима граничних простора дозвољени су одређени видови антипонашања: тако Даки (иако му је, као детету, то забрањено) у друштву бркатог наставника математике, у подруму, сме да псује до миле воље (10). Центри семиосфере могу се измештати линијом његовог кретања, па тако, окружен *својима*, дечак радо проводи време у кући очевих родитеља у Лозану, у Братовој кући, или у кући баба Живане, у коју га иначе не пуштају због нехигијенских услова. Такве просторе карактеришу другачије вредности и норме: у Братовој кући он може да чини и оно што му иначе не дозвољавају, а код баба Живане – да једе *божанствено њржено*, „које иначе не једе” (35, 37).¹¹

Карактеризација ликова простором, односно формално-садржинска категорија хронотопичности (в. Bahtin 1989: 194) понекад се испољава у различитим навикама (Живанина небрига о чистоћи сопствене куће), дијаметрално различитим, анахроним или контракултурним мишљењима и ставовима у односу на доминантна (*наша*): „Баба Живана говори да су људи веровали и у Бога, али да су недавно одлучили да у њега више не верују. Она говори да је време *безбожника*, али да ће се вратити оно старо” (34 – *истакао Д. Ј.*). Када њено мишљење понови у друштву очевих пријатеља (за које је, у доминантно социјалистичком дискурсу идеолошки исправан једино атеизам), „пошто су гости отишли, отац га је позвао и лупио га једном по дупету” (35).¹²

За разлику од центра, „периферија је јарко обојена, маркирана, језгро је ’нормално’, то јест, нема ни боје, ни мириса, оно ’просто постоји’” (Лотман 2004: 211). Што је удаљавање веће,

разлике су осетније, „на периферију се, пак, смештају најмање вредне социјалне групе”, односно „они који су испод нивоа социјалне вредности” (Исто: 209). У повратку из обиласка забрањеног и напуштеног рударског окна, он обилази Цигане: „Код њих је увек *шаренило*, стално некуда јурцају *јолојуза* деца [...] Смета му што су *љрљави* [...] али ако се она [прљавштина] изузме, забавни су” (34 – *истакао Д. П.*). Њима носи своју окраћалу одећу, а своје вршњаку, Мијенцету, и сендвич или палачинку са пекмезом (58). Они су се уселили у напуштену кућу на ободу села: „У пролеће, лето и јесен су ту. Зими нису. Поседају на своја кола и прогутају их магла и надолazeћи мраз. Понашају се као птице селице” (56). Мештани их не воле и оптужују их за нестанак кокошака. *Друјости* је ситуирана на периферији, а боје се крећу од општег шаренила одеће до црне („Зидови циганске куће су црни као зидови рудника” – 59). Њихови „сигурни простори” нити су безбедни нити егзистенцијално прихватљиви: „Цигани имају једну пећ – *бубњару*, и бубњара бубња, али, када захладни, не угрева кућерину пуну рупа. Сигурно се због бубњаре селе касно у јесен” (59). У складу са тиме, Јоцићеви Цигани чергари могли би се поистоветити с другим Баумановим (Zygmunt Bauman) идентитетским типом, који је представљен метафором вагабунда:

¹¹ Обредно издвајање неретко прате посебни прописи у вези са храном, одећом, хигијеном и сл. (в. Lič 2002: 116–117).

¹² Припадност традиционално женском културном простору (бурдјеовском пољу), уважавање ауторитета старица и усвајање њиховог система вредности (по мишљењу сеоских баба, уметнички таленат сликара наивца Стојковића је *гар од Бога*, при чему ту „није било места за сумњу” – 84) посредно указују на то да дечак, који још није пошао у школу, остаје под заштитом женског начела, упркос лову, војничко-ловачким играчкама, реквизитима и потребом за мушким друштвом, које тек треба иницијацијски да осваја.

Друга животна стратегија је стратегија вагабунда, који су одувек били луталице које нису никоме добродошле и којих су се власти плашиле или гадиле. Вагабунди нигде не остају дуго, ма колико то желели, јер нигде нису добродошли. Они су путници којима се не дозвољава да остану на месту, нити да траже боље место (Ђорђевић 2009: 365).

Скитницама нису важне ознаке простора и конкретни називи градова у којима привремено и повремено бораве. Одређено станиште за њих никада неће постати *своје* и *сићурно*, већ само – привремено освојени простор.¹³ Друћима се често приписује митски модел мишљења. У центру чергарске заједнице је матријархална фигура – баба Буда („дебела као буре за вино у Дејановом подруму” – 60), која им прича приче. Последња је о Циганину који је „на крају пута сазнао да је царевих и вратио се у своје циганско царство” (60). Иза ових прича није тешко назрети траг јудеохришћанског концепта пута у Обећану земљу, при чему ће, за (пост)транзитивно друштво та обећана земља постати – Немачка. Тамо ће се одселити чергари из приче,¹⁴ као што су и неке породице из Околишта већ отишле за Немачку. Одселио се и Драган. Њихови кумови напустили су село и отишли за Ниш. Неке породице просто изумиру: Лука се обесио, а убрзо за њим умрла је и Злата. Кћерка им се одселила у град. Као и већина мештана. За њима остају празне куће и опустели засеци: „Постоји у Околишту читав засеок не тако старих кућа, у којима више нико не живи. Оне се роне. Људи су се одселили у градове” (56). А оно што је напуштено постаје *свачије*, а најпосле *ничије*. Све док сасвим пропадне и док се заборави коме је уопште припадало:

Остављене куће се руше саме од себе, зар не? Нестану као што су нестали некадашњи њихови

власници. Када се за хиљаду година буде вратио у Околиште, неће пронаћи ништа своје, али би волео да потраје барем сећање. Боји се заборави (93).

За разлику од вагабунда, чланови породице главног јунака ближи су концепту *ходочасника*, чија је карактеристика постојање јасно дефинисаног циља, животног пута којем стреме (а то је извесна, за живот довољна материјална добробит и елементарна финансијска стабилност средње класе просечне просветарске породице), без већих изазова и скретања (в. Ђорђевић 2009: 364).

Међутим, овакав концепт у транзитивним временима није одржив и дечаку остаје само да се с носталгијом сећа непрежаљеног Околишта, као и сеоског атара, шума и речице кад се буду одселили у Згрушевац. Посредовани сећањем, они ће за дечака добити митски ореол граничних, магичних и интригантних опасних аркадијских шума, и речног приобаља које настанују виле, али и „аждаје, вампири, осење” (88), или митска змија – никада виђени смук.¹⁵ Наивна свест у концептуализацији простора показује се необично блиском моделу митског мишљења традиционалног човека:

¹³ „Куда то путујете? – питао је једаред Мијенцета, а овај је објашњавао да иду да виде свет. – Које сте градове и земље обишли? – питао је даље. Коврцан је слегнуо раменима. – Да ли сте били у Француској, Енглеској, у Русији? Коврцан је легао раменима. – Да ли знаш име неке земље или града? Коврцан је слегнуо раменима. Није разумео питања” (59).

¹⁴ „Најстарији моји синови долазу по нас, да нас воду у Немачку, да нас више неће буде, ал’ нас ти панти” (59).

¹⁵ „У једном старом дрвету крај реке, рашчупаном и трулом, које има руке, и распукли стомак, живи највећа змија на свету – смук. То никоме није рекао. Дакле: тајна! Из дубине трулог стабла, прислониш ли уво на дебло, допире непрекидно брујање. То смук спава. Пропињао се пуно пута да види змију, али није успевао” (12).

Ако унутрашњи свет копира космос, онда се с оне стране границе налази хаос, антисвет, ван-структурни иконички простор који насељавају чудовишта, инферналне силе или људи који су у вези са њима (Лотман 2004: 209).¹⁶

Њима најсличнији јесу крајње удаљени простори – далеке земље древних светова, игралиште идеално за бескрајне авантуре – концептуализовани саодносно њиховом представљању у популарној култури, пре свега стрипу. А за њих имаће и посебног водича – Мартија Мистерију („Марти Мистерија је *археолог*. Археолог је човек који истражује, непрестано путује, зна знање и има пријатеља Јаву. Јава је *неандерthal*ац, верни Мартијев друг, помоћник и пратилац” – 70 – *истакао Д. Ј.*). Са њим(а), машта он, кренуће заједно „у обилазак далеких земаља, изгубљених градова, заборављених светова”, све до „острва са великим каменим статуама у облику глава”, неосетно утонувши у тим плановима у свет снова (71).

Животну авантуру, уместо правих пустоловина, на крају неуспело компензује „хајдучка епизода”, када он, не желећи да се пресели са својим родитељима и братом у Згрушевац, бежи од куће, у Јаруге, где га стари овчар Мио-драг проналази и враћа кући, спасавајући га притом очекиваних батина (89–95). Ту ноћ, крај ватре заложене испред оближње пећине, сањаће:

Био је на вашару у Згрушевцу, па у Дервену, па је жахао коње и слонове, али не у робној кући, већ у Индији, летео је на ћилиму, пецао и ловио, обилазио зоолошке вртове, застајао крај редова књига уличних продаваца које је виђао у Нишу и Београду, возио се лифтовима. Пратили су га различити људи који су били слични његовим родитељима, Брату, пријатељима, Маци, али то нису били они. У сну му је речено да је спас стигао и да

се више никада неће пробудити. Непознати људи су се спремали да га поведу некуда где је најбоље, најлепше, најсигурније и највеселије отићи (91).

Простор његових снова постаће тако полигон за недоживљене авантуре, компензација одсуства путовања, истраживања и пустоловина које пролазе дечакови омиљени јунаци из стрипова.¹⁷

Што је простор удаљенији од познатог, емоционално блиског и драгог му атара Околишта, толико постаје мање искуствено конкретан, неодређенији, сфуматичнији. Такву топографију предочава и дечаково познавање света, који маркирају, пошавши од Околишта као центра¹⁸ и Лозана (очевог завичаја) следећи локуси: Дервен,¹⁹ Ниш, у коме је робна кућа *Пионир* (дечји простор обиља) и Београд (где се налазе Зоолошки врт, највећа робна кућа – *Београђанка* и ресторан са најлепшим колачима). Као мање одређени локуси, сведени на помен, у свет

¹⁶ У роману, типична особа-медијатор је *сумануши Драђе*, који је пливао са вилама, „или лежао уз њих, док су га сушили својим дугим косама крај реке” (88 – *истакао Д. Ј.*). Он је особењак, *мало на своју руку*: „Драги коси као нико, пева, свира усну хармонику, свира у лист, чешаљ, у окарину. Шта му фали?” (89 – *истакао Д. Ј.*), премишља Даки, док је за све остале он луд и суманут.

¹⁷ „[...] Простор наше примарне перцепције, простор снова, наших страсти расточених у њему самом одликама које су му готово својствене: то је простор лак, етеричан, прозиран, или пак простор мрачан, храпав, претрпан; то је простор висина, простор врхова, или напротив простор дна, бла-та” (Fuko 2005: 31).

¹⁸ Притом, Згрушевац временом постаје нови центар на самом крају првог дела романа, при чему се измена локуса у роману преклапа са крајем наративног времена.

¹⁹ Реч је о оближњој варошици (архаичнији назив Сврљи-га), за коју се у роману користи још и пејоративни облик – Зврљуга. Притом, осетан је интенционални отклон од света свакодневице, почев већ од назива варошице. Коришћењем архаичног или алтернативног назива, аутор као да жели да истакне литерарни карактер приказаног света.

дела уведени су и други градови, попут Лесковца или Бора (где живи Лукина и Златина кћерка). Ван искуствено познатих простора или оних помињаних у успоменама других ликова, сведени на неодређено и самоиницијативно стечено географско знање, стратиграфски су концептуализовани велики географски простори широког света: „Србија је у Југославији, а Југославија у некој Европи, а Европа је – за ово не би дао реч – али мисли да је у Америци или Азији, а ове су на Земљи; свет је велики и све је негде, у нечему” (28–29 – *истакао Д. Ј.*). Локационо измештање јунака у координатном свету дела не само да уводи инциденталну догађајност у координате романа,²⁰ као пуко низање збивања у одређеном, локализованом простору, већ истовремено служи и у концептуализацији стварности – друштвеног живота (в. Лешаић 2010: 408), али и економског стања, политичких прилика, доминантне идеологије и сл.

Освајање глобалних простора повезано је с одрастањем као својеврсним освајањем света – Дакијевој сестри од стрица Цаци, након матурирања, родитељи ће допустити да сама путује на море (65). Слично томе, Милена, старија сестра од тетке јунака епилошког дела романа (Марка) иде на летовање у Турску.²¹

Одраслим ликовима, као што се може приметити, амплитуда кретања значајно је удаљења: они се жене и удају, селе у трагању за послом и(ли) бољим животом, док су, барем када је реч о ликовима деце у роману *Дечак и друџа њирича*, селидба и промена сигурних хронотопа наметнути.²² Кружница њихових кретања знатно је шири, а последице путовања далекосежне.²³ Па ипак, трајекторије животних путева које се, неминовно, удаљавају, поново ће блиске, а животима раздвојене чланове породице окупити у родној кући Дакијевог оца, у Лозану,

на дединој сахрани. Време жаљења изискује посебан тип антипонашања, које јунак нове (епилошке) приче, Марко, једнако не разуме (баш као ни Даки на баба Златиној сахрани).²⁴ Сходно томе, гробље као својеврсна хетеротопија, локус на коме време на протиче на уобичајени начин, издвојено је својом светошћу (један од ретких простора свакидашњице који се упорно одупире општој десакрализацији, ни јавни ни приватни, ни породични ни друштвени), табуисаношћу и посебним видом понашања. У Фукоовој интерпретацији, гробље представља посебну врсту хетеротопије (хетерохронију), као сабориште, зборно место које припада различитим заједницама и временима:

Оно је свакако „друго место” у односу на уобичајене културне просторе, али је то простор

²⁰ „Догађај у тексту је померање лика преко границе семантичког поља”, при чему је „сиже [...] органски повезан са сликом света” (Лотман 1976: 304, 305).

²¹ „Негде је морала да оде. Турска је била најјефтиније решење, иако би, да је могла, одабрала другу земљу. Но, и летовање у Турској, с обзиром на све, било је летовање у обећаној земљи” (121).

²² Чак и када не жели („Зашто да се селимо када је ово најлепше лепо село на свету?” – 41), када бежи покушавајући да избегне селидбу, Дакија ће родитељи, свеједно, приморати да се одсели у друго село и да тамо упише први разред.

²³ Дакијев ујак однекуд ће довести Црногорку и оженити се њоме. Но, тај брак био је далеко од складног, атмосфера испуњена сталним несугласицама и свађама, претњама самоубиством и обостраним инаћењем све док се, напokon, ни су развели. Женидба туђинком у роману поприма митолошку интерпретацију традиционално одгајане бабе: „Инати се – гуњала је баба по мајци – инака! Она увек најбоље зна, ништа јој не ваља. Црногорка је то, црногорска крв!” (69). Иако обично сагласан са консензусом баба, Даки је овде, ипак, другачијег мишљења („Али крв није крива. Она је ујак замерала што пуно пије, што свира гитару, што данима не долази кући”), што би, посредно, сведочило о постепеном дечаковом сазревању и освајању права на властити став и сопствени увид.

²⁴ Уп. Јоцић 2024: 53–55.

повезан са скупом свих подручја града или друштва или села, будући да сваки појединац, свака породица на гробљу има неког свог [...] Гробља не чине више свети и бесмртни дах града, већ „други град“, у којем је свака породица имала неког свог [...] Хетеротопије су скопчане, најчешће, са фрагментима времена, оне такорећи отпочињу оним што се може назвати, по чистој симетрији, хетерохронијама; хетеротопија у потпуности обавља своју функцију од тренутка када се људи нађу у својеврсном потпуном прекиду са својим традиционалним временом; овде се може уочити да је гробље место изразито хетеротопијско, будући да гробље почиње са том чудном хетерохронијом која је, за појединца, окончање живота, те наводна вечност у којој ипак не престаје да се растаче и ишчезава (Fuko 2005: 33, 34).

Покојников одабир гробног места (а реч је о наставнику који је свакодневно путовао на посао у друго место) указује на дирљиву и људски разумљиву потребу за укоренивањем, посредством посмртних остатака, у завичајни идентитет – иако, после смрти његове супруге, на родној грудви више нико неће остати. Или, можда, управо зато – из емотивних разлога, из последње жеље, изнедрене у нади да ће се, периодичним посетама гробљу, потомци понекад враћати на предачко тле. Испратили су га синови, сестричине и њихова деца. Најмлађи мушки члан породице, Марко, остао је код куће.²⁵

Покојник је желео да буде сахрањен у родном селу. Волео је планину, мирис планинског биља, висину. Радио је као наставник у оближњој вароши, и кад год је могао, последњих година, одлазио је на своју планину.

Суботњи парастос. На гробљу је било доста света. Плакало се и неке старице су нарицале, и, онда, људи су се разишли.

Планина, косина и гробље тонули су у маглу. Маркови ујаци су, пратећи мајку, тетку и сестре, последњи напуштали очев гроб (110).

Иако су остали желели да дечака поштеде трауме испраћаја драгог покојника, дечак ће „виђати“ покојног деда Драгана још неко време, на саблазан осталих чланова породице („Мали чудак” – 122). У иначе празној кући, у ноћи после сахране, много се пушило, а разговори су се вртили око општих тема: да ли се још нешто могло учинити, предузети, „ма шта да би се заподенути ланац несрећа зауставио” (108). Смрт је празну кућу опет привремено испунила расељеним члановима породице, које је долазак на сахрану изнова окупио. Празнину тада смењује привидно обиље – дупке пуна остава са слаткишима, коју Марко проглашава за *чаробни шипајз*:

– Погледајте – протегну се старији братка да досу још мало вина покушавајући да их разгали – погледајте, ту је *чаробни шипајз*! Ми бисмо волели да га нема, али му се Марко радује!

Горко му се осмехнуше.

– Такав је обичај: кад неко умре, људи доносе оно за шта мисле да је потребно – рече Олгица.

– А, у ствари, ништа није потребно, све је сувишно; шта да радимо с тим циркусом? (109).

Празнина је семантизована и у последњој слици Дакијевог доскорашњег стана у Околишту, пошто је намештај већ пресељен, ноћ уочи одласка: „Просторије су биле празне, тако обасјане светлошћу која као да није са овога света. То није био његов стан” (92). Иницијација се најчешће представља метафорама смрти и васкрсења, умирањем у једном статусу и васкрсавањем у новом (уп. Ван Генеп 2005; Лић 2002: 115–118).

Празнина, одсуство и путовање налазе се у истом семантичком низу. Први део романа за-

²⁵ Код куће остаје и Даки, после самоубиства школског домара Луке („Нису му дали да га види мртвог” – 20).

вршава дечаковим путовањем у друго место и новим почетком – уписом у први разред. Промени социјалног статуса претходи ритуални заборав (уп. Eliade 1970: 112), тако да страх од заборава заправо представља врсту дечаковог симболичког отпора прихватању одрастања.²⁶ Одласком из Околишта (микропростора детињства), неминовно наступа време заборава, магловитог сећања или нестајања успомена на претходну животну фазу (детињство),²⁷ истовремено с отпочињањем нове етапе (школовања, дечаштва). Слично томе, концептуализован је и сан који некадашњи дечак (Даки) сања у другом делу романа, пошто је сахранио оца:

Поздравио се с њим.

Отац се попео у аутобус црвене боје.

Немоћно га је, грцајући, молио да не путује. – Остани још само један дан, тата! – преклињао је, али му је отац, озбиљан, са степеништа аутобуса [...] поручио да мора да отпутује (123).

У складу са претходно реченим, јасно је да се, посредством једноставне схеме просторних односа, карактеристичних за обред прелаза (одвајање – лимиална фаза – повратак и регрегација) свеколики свет романа *Дечак и група прича* концептуализује као „целокупност једнородних објеката [...] између којих постоје односи слични обичним просторним односима” (Lotman 1976: 288), од локационих ознака, све до квалитативних односа и универзалних културних референци.

Радознали дечак, најпре, свој свет и стварност саображава авантуристичком хронотопу стрипа (у коме делају његови омиљени јунаци), бајки и усмених предања. Одрастајући, он осваја околни простор, али и право на сопствени став, на диференцирани селф-концепт – речју, себе хармонизује са светом. Временом, тај претосетљиви, наивни и страшливи дечак, следећи

утабани пут одрастања, напустиће периферни, дечји статус, одселиће се (колико год му то тешко падало), неосетно, промениће свој угао посматрања и, од периферије, освојиће, заједно с осталим одраслим, „нормалним” људима, центар семиотичког система – одрашће. Негде у измаглицама сећања остаће само успомена на лепе, али и страшне просторе чудесног света детињства.

ИЗВОР

Јоцић, Дамир. *Дечак и група прича*. Београд: Службени гласник, 2024.

ЛИТЕРАТУРА

Ван Генеп, Арнолд. *Обреди прелаза. Систематско изучавање ритуала*. Београд: Српска књижевна задруга, 2005.

Лешић, Зденко. *Теорија књижевности*. 2. изд. Београд: Службени гласник, 2010.

Лотман, Јуриј Михајлович. *Семиосфера – у свету мишљења – човек, текст, семиосфера, историја*. Нови Сад: Светови, 2004.

ПРКТ: *Прегледни речник компаративистичке терминологије у књижевности и култури*. Нови Сад: Академска књига, 2011.

Штанцл, Франц. *Типичне форме романа*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987.

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

Đorđević, Jelena. *Postkultura. Uvod u studije kulture*. Beograd: Clio, 2009.

²⁶ „Трудиш се али си расејан – тугује. [...] Да ли се могло догодити да га нова промена времена, као дланом о длан, спаси расејаности?! [...] Устаје јер се довољно стидео заборава” (72, 73).

²⁷ После пресељења, горко ће заплакати, схвативши да више не може ни да се сети како се презива особа која му је обележила детињство, његов најбољи друг – Брат (101).

- Eko, Umberto. *Granice tumačenja*. Beograd: Paideia, 2001.
- Eliade, Mircea. *Mit i zbilja*. Zagreb: Matica hrvatska, 1970.
- Fuko, Mišel. *Druga mesta. Mišel Fuko: 1926–1984–2004. Hrestomatija*. Pavle Milenković i Dušan Marinković (prir.). Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija, 2005, 29–36.
- Lič, Edmund. *Kultura i komunikacija*. 2. izd. Beograd: Čigoja, 2002.

Dragoljub Ž. PERIĆ

SPATIAL MAPPING OF CHILDHOOD IN DAMIR JOCIĆ'S NOVEL A BOY AND ANOTHER STORY

Summary

It is often overlooked that the space of a novel is not merely a physical (named) setting — a stage for events — but also a social space in the sense understood by Bourdieu. This social space consists of multiple, non-homo-

geneous fields of institutional, social, or private action (e.g. home, school, department store, cemetery, etc.). The changes in these fields, marked by their conquest and abandonment, define the narrative structure of the literary work. This paper explores how physical spaces are imbued with meaning in *A Boy and Another Story* (*Dečak i druga priča*), ranging from intimate, personal spaces of childhood (house, yard, basement, pantry) to broader environments (village, forest, abandoned mine, city, Yugoslavia), and finally to socio-cultural spaces (village school, city, zoo, department store, restaurant — spaces of abundance, etc.). These spaces not only reflect the protagonist's maturation but also represent initiation rites. Cultural (and geographical) spaces often demarcate the boundaries of semantic fields and the semiosphere. The journey across these boundaries — from the center to the periphery — marks the cognitive adventure of growing up, which is intricately linked to the ritual of social initiation. Damir Jocić's novel, though narrated in the third person, offers a deeply personal, intimate, and subjective portrayal of childhood, with a unique, Felliniesque lyrical narrative style.

Keywords: space of growing up, social space, locus, childhood, initiation, chronotopia, semiosis, semiosphere

КОНСТРУКЦИЈА ПРОСТОРА У РОМАНУ *ГУГУТО МЕМЕТО* СТЕФАНА ТИЋМИЈА

САЖЕТАК: Рад ће се бавити различитим видовима конструкције простора у роману *Гугуто мемето* Стефана Тићмија. Истраживање отпочиње позицијом постојећег простора, стварности у којој се приповеда, која се модификује кроз сећања, веровања у провиђења, измаглице и сањарења, једина приповедачева суштинска животна поседовања. У роману постоје различите поставке простора, те се оне, сходно својим уобличењима, интерпретирају кроз – приказ мапе; опозитне представе простора преузете су из фолклорне мистике и формуле бајке, све до употребе неоавангардних поступака. У раду се испитују и одреднице простора створене карактеризацијом јунака и њиховим функцијама у датом простору који је јасно омеђен границама „Одовуд” и „Одонуд”, односно кроз епитете „свето” и „проклето”, а којима се конструише и посебан хронотоп романа. Сложеност и посебност просторне димензије, али и овог романа као целине, биће сагледана и у компаративном кључу већ присутних дела српске књижевности за децу и младе у основношколским програмима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: конструкција простора, *Гугуто мемето*, Стефан Тићми, бајколика прича, књижевност за децу и младе

1.

Роман *Гугуто мемето* (2023) Стефана Тићмија савремени је роман који је, по својој

структури и садржини, занимљиво али уједно и необично књижевно дело. Ово остварење представља ауторов својеврсни прозни искорак и чини га другачијим од остатка досадашњег опуса. Као специфичан мотив, смрт представља мрачну, изазовну тему за ширу читалачку публику, али се она приказује на атипичан начин, служећи се законитостима децје игре. У том смислу, може се говорити о роману који се обраћа читалачкој публици различитих узраста. У раду се настоји да се прикажу различити видови конструкције простора у роману, али и да се кроз овај аспект укаже на дијалог књижевних традиција, што отвара могућности његових сагледавања и у компаративном кључу.

Четврти роман младог, вишеструко награђиваног Стефана Митића Тићмија *Гугуто мемето* својим се фабуларним низом заснива на судбинама главних јунака Слутке и Моће Моћанског, које непрестано лебде око теме смрти у онеобиченом простору Села на рубу разума.

Једна од поетичких одлика овог дела јесте управо ауторова жеља да буде схваћено изван уобичајених жанрова: „Ни роман. Ни новела.

* mladenovica1402@gmail.com;
<https://orcid.org/0009-0000-9812-6485>

Ни приповетка. Ни брошура. Ни брошура о тихом постојању. Ништа од тога” (Тићми 2023: 111)¹. У овом наративу, на сто једанаест страница, структурисаних у девет поглавља и два додатна, специфична поглавља у функцији епилога, прожимају се различити књижевни поступци и жанрови: необичност наратолошке матрице, структуре поглавља, елементи којима се одликују романи за децу, фантастични, аутобиографски романи, па све до поступака карактеристичних за дела неоавангардне традиције. Таква хибридна елемената употребљена је, по речима аутора, ради покушаја реконструкције давног привиђења из детињства.

Још једно од ауторових одређења јесте да је роман *Гугуто мемето* „бајколика прича у Селу на рубу разума, по којој је снимљен истоимени филм” (3). Тако Тићми упућује читаоце да је књига настала на основу сценарија.²

Датом ауторском одредницом – „бајколика прича” – евоцирају се елементи бајке и фантастике, дајући императив управо фантастичном простору Села на рубу разума у којем се фабула и одвија, а који, сам по себи, садржи одређене карактеристике и законитости.

Најелементарнија подела простора у фантастичном роману, и оном намењеном деци и оном за одрасле, јесте она на реално могући простор, обликован у границама физичких закона који важе у оквирима реалног света у коме живе и писац и његови читаоци, и на простор који је други и другачији, постоји паралелно с реално могућим простором, или се укршта и пресеца с њим, или га у потпуности замењује (Пешикан-Љуштановић 2014:13).

Тако се конструкције простора у роману *Гугуто мемето* могу примарно пратити у контексту превирања фантастичног и стварног, уз разма-

трања бројних додатних простора везаних за јунаке и њихове животне догађаје.

2.

У првом поглављу, „Киша, Шуберт и ништа”, конструише се стварносни макростор, односно постојећи простор ванпоетске реалности. Он, према подели простора у фантастичном роману, функционише као *примарни*, односно као онај који је *реално могућ*, представљајући најшири приповедни оквир романа, али му аутор, осим у овом поглављу, не посвећује пажњу.

Тај простор јунака-приповедача у стварности у којој се приповеда напослетку постаје предмет дечје игре: „Око кишнице у земљаној ували, комшија и ја, стварамо чудеса” (5). Такав поступак представља употребу главног обележја игре у којој: „*Игра није 'обични' а ниши 'прави' животи*”. Она је, прије свега, излагање из њега у једну привремену сферу дјелатности с неком властитом тежњом” (Huizinga 1992: 15). Читав роман заправо представља конструисање једног необичног света, Села на рубу разума, у ком писање и читање представљају привремено деловање зарад испуњења ауторових сопствених уверења, а која за циљ имају универзално разумевање првенствено детињства, али и одраслог живота.

Ова прозна играрија започиње једним јунаковим „хоп”, којим брише границе два простора,

¹ У раду ће цитати из романа *Гугуто мемето* (2023) бити означавани само бројевима страница у заградама.

² Снимање филмова насталих као адаптације романа за децу и младе није реткост, али је у овом случају необично то што сценарио настаје пре романа, тј. роман настаје према сценарију.

међусобно дијаметрално различитих – стварног и чудесног, у којој овај други постаје лепши, бољи, занимљивији. Тај узвик функционише и као портал између светова. Да је „хоп” и те како моћно магично средство сведочи и његова употреба нешто касније у роману, када га свезнајући приповедач изговара приликом изласка главне јунакиње из њеног простора визије: „И хоп, хоп: враћала се у живот полагаано” (19).

Време у овом роману тако постаје првобитно сведено на одреднице *доживљено* : *недоживљено*, што се као димензија конструише путем дијалога двојице јунака: „– Сећаш се, јел да? – Не сећам се. Није се десило. – Није се десило?! Немогуће...” (6). У том смислу, може се говорити о постојању релативизације доживљеног, које спада у домен чудног.

Повлачећи се у себе, јунаку-приповедачу преостаје једино да закључи: „Све што ми заиста припада јесу моја привиђења, моје измаглице, моја сањарења. [...] Ништа, истински, осим тога не поседујем” (6). Простор *привиђења*, *измалица*, *сањарења* тако постаје Село на рубу разума, простор који заправо служи реконструкцији давног привиђења из детињства. Иако човек „рођењем улази у један – конкретан – свет, који је више или мање отуђен, не мора сваки појединац безусловно да прихвати тај свет и да га прихвати управо таквог какав он јесте” (Heler 1978: 58). Из тог разлога, приповедач се враћа детињству као периоду који је једино прихватао – свету у којем је све могуће и у којем Село на рубу разума неоспорно постоји. Може се говорити и о градњи постмодерне хетеротопије у овом роману у којој се „[...] повећава број секундарних простора – и са становишта јунака и са становишта читаоца”, а што „углавном почива на често веома маштовитом имагинирању разлика међу световима, али бит-

но не мења основну структуру збивања” (Пешикан-Љуштановић 2014: 21). Имајући то у виду, а пратећи наративни ток романа, могу се уочити додатне просторне одреднице.

Улазак у свет Села на рубу разума функционише као *worldbuilding*; омогућен је и омеђен мапом села при чему се на њој уочавају следећа места: Св. Стубињ (стуб), црква, Слуткина кућа, Моћина кућа, крчма, гробље, шума, хумка, Зелено језеро и Трудне светиљке – са једне стране пруге, док се са друге налазе сурле, Тиха пијаца и путоказ за Велики град. Структурирани на тај начин, дати простори одсликавају уже одреднице простора које подразумевају простор села, а уједно сугеришу и просторе ван села, као и оближњег града. У том смислу, а према традиционалној култури, уочавају се бинарне одреднице *наше–џуђе*, *дивље–џиџомо*, *јоре–голе*, али и *ваздух–вода*.

Може се констатовати да дата мапа одређује, не само илустративно, него умногоме и значењски, конкретна места, па тако простори добра и зла, односно у овом случају „светог” и „проклетог” постају препознатљиви. Коришћење таквих подела простора указује на дубоке наслаге традиционалне културе. Традиционални (религиозни) човек различито је разумевао просторне односе и то тако да „простор није хомоген него [...] има прекиде, пукотине: постоје делови простора који су квалитетно различити од других” (Елијаде 2003: 75). У контексту романа *Гуџишо мемџо*, зид и мердевине добијају особине симболичких преграда Села на рубу разума. Осим што разграничавају али и раскидају везе простора добра и зла, они га деле на горњи и доњи свет. У роману је првобитно дат опис зида, односно бедема од џакова риже:

Уместо оградe, једним делом, дуж леја, са задње стране, била је опасана високим бедемом од

цакова риже. Цак на цак, пртено, унакрсно. Тај бедем, урастао у коров и травурину, представљао је међу: јасно је раздвајао цркву и Слуткин високи кућерак (15).

Може се закључити да он представља баријеру која раздваја, пре свега, цркву и Слуткину кућу, а након тога (у ширем контексту) и све оно што се налази поред њене куће, Моћину кућу, крчму, гробље, шуму... Црква тако задржава своја изворна симболичка значења, (п)остајући место сигурности, заштите, и, у крајњој линији, оличење светлог простора у роману; Слуткина кућа пак у потпуности је опозитна – она је проклето место. Јасно је да се овде ради о специфичној подели

између настањене територије и непознатог и неодређеног простора који је окружује: ова прва је „Свет” (тачније; „наш свет”), Космос; остала територија више није Космос већ нека врста „другог света”, страни хаотични простор, настањен аветима, „странцима” (Елијаде 2003: 82).

У наредним поглављима, као у епизодама, може се пратити прича о изградњи бедема, која сведочи о времену када је Слутка почела да обелодањује своја привиђења. Када у село стигне велики товар риже³ мештани га користе за изградњу бедема и одлучују да гладују како би се осигурали од утицаја „проклетог”. Таква жртва била је сврсисходна из перспективе мештана – показала је значајно улагање у безбедност заједнице и смањење новонасталога страха.

Треба поменути да се, уз овакве одреднице, село такође темељи и на фрагментима сопствене језовите историје: „Читаво село лежи на гробљу слонова, кажу” (38). Детаљна мапа креирана је на основу нацрта лудог картографа Максима (ова одредница је истовремено деста-

билизује) који се попео на стуб од ломљеног камена, одозго посматрао село и означио главне коте.

Додатно прецизирајући, село почива и на размеђи *овосираној* „Одовуд” и *оносираној* „Одонуд”. Таква подела света првобитно је условљена „Легендом првом” – додатно уметнутим хумористичним фрагментом, својеврсном причом у причи, која представља *axis mundi* овог романа, односно везу три космичке осе – Земље, Неба и доњих предела:

Некада давно, давно Богу је дојадило стварање света. Куд ће – где ће, нађе два дугачка метална стуба која споји храстовим пречагама: биле су то огромне мердевине. Усправио их је. Наслонио на облак. Кад се попео на небо, овлаш се осврнуо, а потом их гурнуо. [...] Пале су на земљу. [...] то је, у ствари, железничка пруга која данас пресеца село на два дела (34–35).

Указује се, дакле, на небески простор који је у једном тренутку био потпуно досежан и то све до пада мердевина, те се тим падом простор села дели и раскида веза са горњим светом. Такође, у овом контексту неопходно је поменути и Св. Стуб – *једину вишу ствар од димњака у селу*, јер се на основу њега и мердевина приказује

општење са Небом које се без изузетка односи на *Axis mundi* [...] који истовремено повезује и подупире Небо и Земљу, и чија се основа налази учвршћена у доњем свету (у ономе што се назива „Пакао”) (Елијаде 2003: 87).

На тај начин приказан је центар осе света села, док се даље уочавају односи космолошких слика које заједно чине систем тог света.

³ Жртва је и симболичка јер је зрно пиринча, поред тога што представља храну, уједно и симбол новог живота.

Карактеризација ликова такође је условљена простором; прецизније, животне приче јунака указују на битност места где се нешто у њиховим животима одиграва, па тако одреднице простора прате метаморфозе јунака. Према просторном коду, овде је реч о томе да се „поклапају позитивна, негативна или амбивалентна својства станишта с природом бића која их насељавају” (Пешикан-Љуштановић 2014: 16). Карактеризацију свих ликова немогуће је извести без анализе њихових дубоко интимних и потресних животних прича, на шта указује и одређење бајколике приче јер неки од јунака пролазе кроз поступак иницијације. Проматрањем те унутрашњости, психолошке и социјалне позадине ликова, може се правилно разумети карактеризација, али и схватити потреба за хиперболично негативним нијансирањем.

Саодносно фабули, као и видовима именована, јасно је да Слутки и њеном помоћнику, Моћи Моћанском, припада номинација која одговара унесрећеним јунацима. Слутка постаје неко ко предвиђа (*слуши*), има изванпросторне (екстрасензорне) визије о следећем преминулом, а Моћа помоћу обавештења послатог посредством гласника – птице, уписује име и презиме наредног покојника на његов/њен крст. Иако је на почетку пасиван и инфериоран јунак, његово деловање аналогно је његовом имену – даје му *моћ* да постане видљив у заједници.

Конструкција простора тако ће додатно послужити карактеризацији Слуткине природе – „мрак је падао постепено. [...] И тамо где је био најгушћи, где је најкасније стизао, баш тамо, живела је једна старица – госпођа Слутка” (13). Њена кућа симболички ће бити одређена као најтамнија тачка на мапи Села на рубу разума, а она сама ће, по колективном наративу, поста-

ти врачака, злослутница, караконцула⁴ (15). Приказ ентеријера у којем Слутка најчешће борави такође припада димензији сабласног, уклетог и дивљег.⁵ Необични предмети у њеном дому само се нижу, мада пажњу приповедача највише привлаче лутке које висе са таванице, те их повезује са ликом Суђаја, Суђеница. Ипак, треба указати на извесно одступање у овом приказу и преклапању јунакиња, јер се Слутка заправо одређује као савремена верзија Суђаје, према њеним сопственим особинама и домену – „Само без белих хаљина, без вина, без новчића. Тек лутке, тек очи, тек привид” (17).

Моћа Моћански пак животиари у згради тј. у погону за производњу и продају погребне опреме, на другом спрату.

У роману за децу уопште, кућа може бити описана као конкретни простор – грађевина с једним бројем физичких одлика [...] и практичном функцијом, али се њено значење може вишеструко симболички проширивати: на породицу која у простору куће обитава и низ нематеријалних, емотивних релација које се у кући успостављају, непосредно утичући на јунака (Пешикан-Љуштановић 2022: 51).

Портрет Моће Моћанског тако је суштински приказан кроз ентеријер простора већ у трећем

⁴ Колектив јој ове одреднице даје градивно, оне се кроз роман не објашњавају, али је видљиво да од посредника у комуникацији са оностраним она постаје негативно митолошко биће (в. више под: *караконцула*, у СМ 2001: 259–261).

⁵ Простор може бити представљен одредницама „настањен” и „ненастањен”, односно као свој или туђи свет, уз одређене одлике, али „ова подела се може изразити и као супротност ‘питомог’, ‘социјалног’, према ‘дивљем’, односно ‘освојеног’, ‘организованог’, према ‘неосвојеном’ и ‘хаотичном’ простору. Она произилази из човекове потребе да дефинише простор под контролом богова заштитника” (Раденковић 1996: 47).

поглављу, насловљеном „Судњи часак”. Описи зидова у кући имају улогу специфичне ограде овог простора, имајући идентичну функцију као бедем; према роману, он је „мемла и прашина: као блага покорица на пудингу. Танана, огавна” (40). Унутар простора налазе се издвојени предмети за које би се могло рећи да представљају сентименталну, али и изузетну важност за јунака: ту је дремеж-фотеља, икона Светог Архангела Михаила, огледало, чегртаљка, крстови. Од свега, истиче свезнајући приповедач, најважнија је била икона.⁶ Све ово у потпуности одговара његовом занимању словослагача и последњег актера у реализацији вести које долазе „Одонуд”. Словослагач – Слуткина десна рука, биће исто толико одбојан сељанима колико и она сама. Моћин живот би тако одговарао потпуној утопљености човека у простор, из чега даље произлази да је он човек-простор, што у овом случају значи да „Моћин живот је био ништаван: ништа ван, само соба” (42). Пратећи приказ ентеријера, уочава се сабласна атмосфера свакидашњице једног усамљеника. Чак и његов кревет подсећа на мртвачку постељу. Треба поменути да из наведеног описа произлази хронотопичност јунака о којој Бахтин пише у свој монографији *О роману*:

Време се овде згушњава, стеже, напиње, постаје уметнички видљиво; простор се напиње, увлачи се у кретање времена, сижеа, историје. [...] Хронотоп као формално-садржајна категорија одређује [...] и лик човека у књижевности; тај лик је увек хронотопичан (1989: 194).

Чини се да кулминација радње у овом роману отпочиње оног тренутка када се у уму Моће Моћанског пробуди свест о сопственој коначности – „Као да његове ноге више нису његове, као

да његово тело за тренутак више није његово. Као да више ништа није његово, већ туђе, нечије и непознато” (53). Све оно што након тога следи упућује на Моћину метаморфозу, односно на потпуни излазак из свог досадашњег „ја”.

На основу приказаног простора ентеријера Моћиног дома, може се указати на присутну опозицију *затворен* – *отворен* простор, у ком се *затворени* интерпретира

у облику различитих свакидашњих просторних слика: куће, града, завичаја и снабдевен је одређеним обележјима: „родни”, „топли”, „безбедни”, – стоји насупрот отвореном, „спољњем” простору и његовим обележјима: „туђ”, „непријатељски”, „хладни” (Lotman 1976: 300).

Може се констатовати да је Моћин дом представљао простор који има позитивна обележја, док његов пут одговара представама опасног простора.

Моћа Моћански и Слутка, јунаци романа *Гугуто мemento*, не могу се осликати без сопствене просторно-временске димензије, чиме су они сами увек хронотопични. Такви услови за карактеризацију неопходни су и за разумевање других ликова у роману, путем којих се осветљавају други простори. Померање Моће Моћанског из његовог приватног простора условљава почетак кључних догађаја у овом делу.

3.

Радња романа *Гугуто мemento* темељена је на појму смрти – унутрашњом борбом јунака, која прожима животе Слутке и Моће Моћанског.

⁶ У критичним ситуацијама Моћа га помиње у контексту свог заштитника.

Према томе, није тешко разумети ауторов одабир цитата којим се овај роман „отвара“, а који гласи: „Најтежи крстови су унутрашњи и стварају их људи. Помоћу њих праве скелет који их подупиरे како би могли поднети тежину свог меса” (11). Амбивалентан однос према смрти представљен је, најпре, у приказу Моћиного односа према сопственом нетипичном занимању, а посебно према словима као важном делу његовог живота – то је за њега *смирај, занесења-штво*. Према томе, приказана страст према словима и крстовима, свим другим фрагментима његовог занимања, указује на другачије поимање смрти – она постаје извор забаве, уживања. Међутим, расцепљена осећања која су га мучила, састављена од страсти, а у некој мери и уживања у сопственом занимању, као и самопрекору и самопрезиру, схватајући да се радује управо лошим вестима, указивала су на по двојену личност. Његов карактер након путовања и „силаска у доњи свет” ипак доживљава промену.

Колективни јунак у роману уочава се у ликовима Деце и Комшилука, који су такође просторно карактеризовани. Карактеризација Комшилука своди се на изузетост из „уклетог” простора, јер они и креирају наратив о том простору, ширећи приче и дубоко верујући у њих. Све то подсећа на конструкцију фантастичних прича из 19. века, а посебно оних из глишићевске традиције у којима предимензионирана бојазан заједнице почива на постулатима незнања и страха од непознатог, а што и сам свезнајући приповедач у овом роману хумористично помиње: „Цркви у Селу на рубу разума опадала је фасада – крунила се споро, као да жели да се премести негде другде. Сељани су наивно веровали да се црква круни јер жели да побегне од Слутке” (66).

Другим поглављем отворен је детаљнији приказ колективног лика Деце. Тако овај роман, иако топографски и топонимски обликован, једним својим делом постаје неоавангардни полигон за игру. Предмет игре постају мртвачки сандуци, а циљ – трка сандуцима на које су намонтирани точкови. Полигон за трку представља (скоро) целокупни простор романа, а почетак и крај увек су у Кукурузишту, њиховом игралишту. Према обележјима игре, на којима почива читав роман, јасно је да се овде ради о просторној ограниčenости, при чему мапа села представља велико игралиште, али и свако место истакнуто на мапи такође је ограничено, засебно тло. Свеобухватно, „то су привремене свјетови унутар обичног свијета, а служе извођењу неке заокружене радње” (Huizinga 1992: 16). Игралиште има јединствено обележје – функционише као нижија земља:

Кукурузиште, поље које се простирало између њихових кућа – припадало је цркви. Мада тај напуштени црквени посед нико није обрађивао – нити свештена лица, нити ко из села. [...] А ово парче земље било је свима њима неважно. Њима да, деци не, наравно (33).

Простор Кукурузишта заживеће и пред крај романа, и то у функцији простора деље „опроштајне вечере”, на челу са Слутком. Приповедним инсистирањем да се ради о средишту Кукурузишта указује се на прецизност у одређивању простора – то је срж јединог слободног простора у роману. Доласком деце активираће се његов плодни потенцијал – покренуће се нови живот. Тако се смрт превладава тријумфом живота.

Смрт је универзалан феномен и најстарија тема у књижевности, а у књижевности за децу,

чини се, често маргинализована. Неки од могућих разлога за такво позиционирање можда је су њена сложеност, односно „страх од сопственог одласка са овог света, жалост као емоција која прати смрт блиског бића”, као и „потресне сцене распадања умрлог тела” (Вукомановић Растегорац 2018: 11). У савременој књижевности за децу и младе последњих деценија долази до *ионовне* потребе за писањем о смрти и то „реалистично”, креирајући дела која ће деци омогућити „безбеднији” начин читања. Роман *Гугуто мемето* представља један од таквих покушаја. Приповедач се слободно дотиче трауматичног тематско-мотивског комплекса, градећи атмосферу страха и несигурности али умањену и прихватљиву. У роману нема познатих еуфемизама за појам смрти, нити њеног прећуткивања – она је ту, и деца се њоме поигравају, сазнањем о наредном покојнику. Смрт тако постаје деконструисана, обесмишљена – „то је оно када умреш, ћао, па-па, нема те” (37).

У односу према смрти, по први пут се, према опису лика Мештана, обликује дистинкција димензије *ипрошлости–будућности*, јер

људи из Села на рубу разума нису одлагали смрт, не. Они су одлагали живот. Као да је живот увек и увек оно што следи, а не оно што је сада: ово и овде. Село се делило на две сорте: на оне који су живели у прошлости и на оне који су живели у будућности (21).

Ауторова подела времена у овом специфичном простору указује само на једно – иако на рубу разума, ово село садржи познате обрасце понашања из реалности читаоца и он их у њима циљано препознаје. Једно могуће тумачење таквог поступка могло би гласити:

Ниједан уметнички жанр не може се градити само на голој занимљивости. А и да би могао да буде занимљив, он мора да дотакне некакву суштину. Јер занимљив може бити само људски живот или, у сваком случају, нешто што се директно на њега односи (Bahtin 1989: 219).

Првобитно се може констатовати подела Села на *две сорте*, односно два могућа концепта живљења: колекционарски и сентименталистички.⁷ И они са једне и они са друге стране незаинтересовани су за садашњи тренутак и обузети атмосфером пролазности – заборави: „Јер шта је уопште тренутак? Дође – прође. И не видиш га” (22). Критичко промишљање приповедача указује на немогућност живота који се темељи на бесмислу постојања, те се изводи закључак да „то нису били људи, већ играчке на навијање” (22).

Иако су Слутка и Моћа постављени ван простора сеоске заједнице, они припадају наведеним концептима живота: Слутка је припадала групи колекционара, који су својим животним навикама били окренути ка неизвесној будућности, док је Моћа дефинисан као *човек-ипрошлости*, односно као један од оних који су усредсређени на прошла времена. Оваква опозитна позиција јунака произлази и из Слуткиног дара, док Моћу, као и читаво његово постојање, обликује осећање кривице из прошлости:

Моћино повлачење из свакодневице, његова негација живота и неусклађеност са остатком света није дошла тек тако. Није дошла из хира. Не. Дошла је однекуд далеко: из прошлости, из муља (59).

⁷ „Први су били колекционари [...] – све су то паковали. У стаје, цакове и витрине. За не дај боже, за затребаће, за некад. [...] Други су гајили сентименталност. Чували су старе фотографије, разгледнице, фигурице, исечке из новина... И живели су у сталној чежњи за оним што је прошло” (21).

Управо је то изузетно важно у контексту читавог романа јер, након сазнања о смрти, Моћа неће моћи да умре док не разреши односе из прошлости. Они ће га и приморати да се покрене и напусти *примарни* простор, покушавајући да нађе Виду, што чини почетак авантуре, али и метаморфозе јунака.

Притом, није битно креће ли јунак у потрагу зато што његов дом бива угрожен, зато што постаје спутавајући или бива присиљен да оде мимо своје воље – кућни праг се мора прећи стварно и симболички. И „добра” и „лоша и опасна” кућа морају се напустити да би се лик суочио са властитом судбином. Даљина пута који он притом прелази није битна (Пешикан-Љуштановић 2022: 67).

Путовање главног јунака иницирано је унутрашњом мотивацијом, но ипак, свако прелажење границе сопственог простора може за њега да представља опасност.

У представљању Моћиног процеса иницијације⁸ уводе се управо неки нови простори, који нису били део првобитне мапе, те они чине простор романа у малом. Прво се у низу „нових” простора појављује море, у „Легенди трећој”. Оно се некада налазило на месту данашњег Зеленог језера. Потпоглавље „Додатак” упућује на причу о изгледу и судбини Зеленог језера, уводећи новог јунака, Ареса: „Као локвањи, по површини воде плутају / необично бујна / и лепа тресетна острва. / [...] кретање тих плутајућих острва у ствари / контролише / старац препознатљив по белегу” (58). Управо на том месту одвијаће се сусрет и разговор Моће Моћанског и Старог Ареса, обојен захвалношћу и суптилним разумевањем пролазности живота у којем је *смрт само насћавак њовидбе*. Вест

о престанку кретања управо тих тресетних острва биће јасно упућивање на смрт Старог Ареса.

Ова епизода указује на тесну спрегу мотива путовања и сусрета, у чијој се вези огледа хронотопичност.

У сваком сусрету [...] временска одредница неодвојива је од просторне одреднице [...]. Нераскидиво јединство [...] има у хронотопу сусрета готово јасан, формални, математички карактер. [...] Јер, мотив сусрета изолован није могућан, он увек као саставни елемент улази у састав сижеа и у конкретни хронотоп који га обухвата” (Bahtin 1989: 208).

Путовањем Моће Моћанског стиже се до наредне дестинације – Сеоске крчме. У овом делу романа осветљавају се управо неки од унутрашњих простора романа: ентеријер крчме и подрума. Настала на основу риблих скелета, у центру града, крчма је представљала место „предсмртне” гозбене вечере главног јунака, док се подрумом симболички отвара портал у „доњи” свет. „Локалитети који се означавају као далеки, високи, дубоки схватају се као *ираничне вредности* материјалног света, а иза тога је *свешти сени*” (Раденковић 1996: 75), а управо се *свешти сени* приказује у овој епизоди и то кроз игру сенки, поигравање светлости, коњском потковицом у рукама јунака, чиме се све уклапа у оно што се у роману припаја појму „Одонуд”.

⁸ Појам „обрета прелаза” увео је у етнологију Арнолд ван Генеп (Arnold van Gennep), 1907. године, да би њиме обухватио обреде који прате сваку промену места, стања, друштвеног положаја и доба (в. у: Ван Генеп 2005). Основна структура обрета прелаза садржи следеће категорије: „обрете одвајања” (сепарација), „обрете прелазних стања” (лиминално стање) и „обрете пријема” (агрегација) (Ван Генеп 2005: 15).

Непрестано градивно приказујући ову епизоду, а на основу лајтмотива који говори о немогућности сопственог спасења, кулминација сцене догађа се при злослутном поређењу простора са осећајем давленика под водом у којој га на дно вуку – *шест блатњавих руку улећених у блатњаве алије*. Треба поменути да су „простори подземља, пећине, јаме најдиректније везани за лиминалну фазу иницијације” (Пешикан-Љуштановић 2014: 28), односно једино њиховим успешним преласком јунак може да се врати у заједницу. Одлазећи потом до гробља, као до последње станице сопственог исцељења, Моћа Моћански проговара о исповестима које даље осветљавају судбине и просторе побочних прича секундарних јунака – Виде, Жозефине, Аркадија... У њиховим дијалозима могу се приметити поменуте карактеристике Бахтинове хронотопичности јунака. О томе сада поново говори Видина мајка:

Пуста пустош. У мени и ван мене. [...] Сећам се, небо је било никакво, сиво. [...] И ја сам била никаква, сива. [...] Расла сам и ја. Као да смо на неки начин били повезани, Видо. Кукуруз и ја. [...] И ја осећам – расте да би ме штитио (88).

Приказујући пејзаж Села на рубу разума, из њене приче се сазнаје прича о Слутки и Моћи Моћанском која отвара нову просторну димензију њихове карактеризације. У том контексту, Слуткин дом приказан је као *прекрасан кушак*, односно место „где се воњ коњске мокраће из црквених магаза мешао с мирисом ружа из њеног врта” (95), за разлику од првобитног, негативно обојеног приказа.

Сви простори које Моћа Моћански својим путем осветљава, али и они који се приказују посредством прича секундарних јунака, „могу

се посматрати у кључу глобално распрострањених обреда прелаза и иницијације у нови социјални или узрасни статус која се преко њих остварује” (Пешикан-Љуштановић 2014: 24). У том смислу, прати се агрегација главног јунака у нови психолошки статус, кроз својеврсну друштвену драму, док се, са друге стране, кроз портрет других јунака обликује целина приче. „Да би се развој зауставио, он треба да се с њим слије, да се из динамичне личности преобрати у статичну. Ако до тога не долази, – сиже није завршен и развој се продужава” (Lotman 1976: 313). Моћин повратак у заједницу представља последњу фазу иницијације, обележене јунаковим подвигом којим се роман и завршава.

Последње поглавље омеђено је временском одредницом Ивањданске ноћи – једне од најлепших и најсветлијих ноћи у традиционалној култури⁹, у којој се налази разрешење Моћине судбине – кроз признање невеште шале деветоро деце. Наиме, уочи Ивањдана долази до Видиног опроштаја од деце а Моћа схвата да се са њим живот само грубо поиграо.

4.

Роман Стефана Митића Тићмија *Гугуто мемео* у извесној мери кореспондира са просторним представама света у делима књижевне традиције за децу и младе. Могуће је уочи-

⁹ „ИВАЊДАН (24. VI / 7. VII) – један од најважнијих датума у словенском народном календару, који се поклапа са црквеним празником Рођења светог Јована Крститеља. У народној традицији, везан је за дан летњег солстиција, који је у годишњем кругу симетричан → Божићу (као времену зимског солстиција), с којим И. обједињују заједнички мотиви и обредне радње. Као и Божић, И. се сматра временом у коме се откривају тајне природе” (СМ 2001: 219).

ти их у устаљеним поделама простора у домену народне књижевности, првенствено на примерима народних бајки, као и у бајкама Гроздане Олујић¹⁰, које слободно преобликују традиционалне представе о устројству света. У том смислу, оне се унеколико могу посматрати као претеча¹¹ неких од Тићмијевих идеја о простору у роману *Гуџушо мемејшо*.

Бајколика прича *Гуџуша мемејша* остварује повезнице и са савременим фантастичним романом за децу Иване Нешић *Зеленбабини дарови*. Прича је посредована визуром главног јунака који пролази кроз различите просторе, сусрећући се са натприродним бићима, при чему се природа бића и природа простора подударају у знатној мери (с тим што роман Стефана Митића Тићмија вишеслојним односом живота и смрти помера читалачки хоризонт и постаје штиво и за децу и за одрасле).

Конструкција простора у роману *Гуџушо мемејшо* ослања се на књижевну традицију творећи аутентично романескно штиво. Наративни ток своди се на конструисање и превазилажење феномена смрти и кривице, али тако да он постаје прихватљив и у извесној мери и симпатичан. Процес иницијације главног јунака указује на могућност метаморфозе, промену друштвене и индивидуалне, психолошке свести. На тај начин, у роману се мења однос према простору: имагинарни простори сећања постају стварност, простори страха се релативизују те се границе до самог краја романа мењају.

¹⁰ Лектире у основној школи „Плава мачка – Тесла“, „Небеска река“.

¹¹ О односу Гроздане Олујић у ауторској бајци према просторима неба, воде, сна и јаве, горње сфере, в. Опачић 2011: 323–371.

ИЗВОР

Митић [Тићми], Стефан. *Гуџушо мемејшо*. Београд: Imprimatur, 2023.

ЛИТЕРАТУРА

Ван Генеп, Арнолд. *Обреди прелаза. Системајско изучавање ритуала*. Београд: Српска књижевна задруга, 2005.

Вукомановић Растегорац, Владимир. Песме о смрти за децу и младе. В. Вукомановић Растегорац, *Ако ти јаве: умро сам*. Београд: Дом културе „Студентски град“, 2018, 11–50.

Елијаде, Мирча. *Светло и профано*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2003.

Опачић, Зорана. *Поетика бајке Гроздане Олујић*. Београд: Српска књижевна задруга, 2011.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Простор у фантастичном роману за децу – нацрт типологије на примерима из савремене српске прозе. *Књижевности за децу у науци и настави*, књ. 18 (2014): 11–34.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Од своје куће до кућице од колача. Дом и простори искушења у фантастичном роману за децу. *Маргинални и маргинализовани жанрови у књижевности*. Зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2022, 49–72.

Раденковић, Љубинко. *Симболика света у народној митији Јужних Словена*. Ниш: Просвета, 1996, 47–79.

СМ: *Словенска митологија, Енциклопедијски речник*. Редактори Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић. Превели с руског Радмила Мечанин, Љубинко Раденковић, Александар Лома. Београд: Zepher Book World, 2001.

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

Heler, Agnes. *Svakodnevni život*. Београд: Nolit, 1978.

Huizinga, Johan. *Homo ludens: o podrijetlu kulture u igri*. Zagreb: Naprijed, 1992.

Lotman, Jurij. *Struktura umetničkog teksta*. Београд: Nolit, 1976.

Aleksandra S. MLADENović

THE CONSTRUCTION OF SPACE
IN THE NOVEL *GUGUTO MEMETO*
BY STEFAN TIĆMI

Summary

The paper deals with various aspects of the construction of space in the latest novel *Guguto Memeto* by Stefan Tićmi. This short novel resists any genre definition. The author's reference to elements of fairy tales and fantasy gives attention to the space in which the plot of the story unfolds. The space is set in multiple ways — it is a macrospace that is further divided into a space that con-

tains certain oppositions, corresponding to and building on different literary traditions. The characterization of the characters is also permeated by space, and the determinants of space meaningfully accompany the metamorphoses of the heroes. The ubiquitous interpenetration of time and space creates the chronotope of this novel. Stefan Mitić Tićmi's latest literary work, *Guguto Memeto*, according to the concept of the spatial dimension of the novel, corresponds to and builds on representations of the world in works of the literary tradition for children and young people. These connections are already visible when looking at the elementary school teaching programs.

Keywords: construction of space, *Guguto memeto*, Stefan Tićmi, fairy tale, literature for children and young people

Dejan J. DURIC*
Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet
Rijeka, Republika Hrvatska

Originalni naučni rad
UDC 821.111-93-31.09 James L.
<https://doi.org/10.46793/Childhood25.1.072D>
Primljen: 27. 1. 2025.
Prihvaćen: 8. 3. 2025.

ROMAN *GREEN RISING* LAUREN JAMES KAO DIDAKTIČNA KLIMATSKA FIKCIJA

SAŽETAK: Rad razmatra roman *Green Rising* (2021) Lauren James kroz žanrovsku prizmu klimatske fikcije namijenjene djeci i mladima, posebice njezine inačice – *didaktičnoga cli-fi*ja. Time se pustolovna fabula prepliće s društvenim aktivizmom te obrazovnom i odgojnom funkcijom osvještavanja o antropogenim utjecajima na eskalaciju klimatskih promjena te nužnošću preobrazbe društvene svijesti. Roman je, kao i većina klimatske fikcije, temeljen na recentnim znanstvenim pokazateljima, a pritom spaja različite žanrovske strategije (znanstvena fantastika, pustolovni roman, ljubavni roman) s danas posebice aktualnim narativima o superjunacima, kako bi iskazao nužnost ekološkoga aktivizma te društvene borbe protiv agresivnoga korporativizma i kapitalizma, koji novac pretpostavljaju dobrobiti planeta i života na njemu.

KLJUČNE RIJEČI: klimatska fikcija, književnost za djecu i mlade, didaktična klimatska fikcija, klimatske promjene, kapitalizam

1. Uvod

Lauren James suvremena je britanska spisateljica proznih djela za djecu i mlade (*The Deep-See Duke*, *The Lonliest Girl in the Universe*, *The Quiet at the End*) te utemeljiteljica Climate Fiction Writers League. U njezinu opusu susreću se znanstveno-fantastične teme i motivi (putovanje svemirom, posljednji čovjek na planetu, geoinženjering, kolonizacija svemira) s preokupacijama klimatske fikcije, što je prilagođeno dobi ciljane čitateljske publike. Time se nastavlja na dinamičan razvoj klimatske fikcije koja se pojavila početkom 21. stoljeća kao rezultat znanstvenih i društvenih po-

* deanduric@gmail.com;
<https://orcid.org/0000-0002-0502-1375>

kazatelja o ubrzanom rastu klimatskih promjena te njihovom utjecaju na prirodne i socijalne procese na Zemlji. Njih su potaknuli antropogeni čimbenici: izgaranje fosilnih goriva, deforestacija, industrijska poljoprivreda i rast stanovništva.

Osobit aspekt klimatske fikcije njezina je iznimna produktivnost u području književnosti za djecu i mlade, što je vidljivo u obimnom korpusu djela objavljenih posljednjih petnaestak godina u različitim dijelovima svijeta. Ta se djela bave temama klimatskih promjena i ekstremnih vremenskih pojava, kroz razmatranje čovjekova utjecaja na okoliš, konzervacijskih nastojanja da se smanji opadanje bioraznolikosti te klimatskoga aktivizma. Posrijedi su romani u rasponu od popularnih i pustolovnih ostvarenja do klimatskih alegorija: u književnosti Sjedinjenih Američkih Država nastaju djela *Orleans* (2013) Sherri L. Smith, *Dry* (2018) Jarroda i Neala Shustermana, *A Children's Bible* (2021) Lydie Millet, *We Don't Have Time for This* (2024) Brianne Craft; u britanskoj književnosti javljaju se naslovi poput *The Summer We Turned Green* (2021) Williama Sutcliffea i *The Last Whale* (2022) Chrisa Vicka; u australskoj *Its not Us* (2021) Marka Smitha i *Caught in the Fire* Mikea Goulda (2023), a u finskoj *Teemestarin kirja / Memory of Water* (2013/2014) Emmi Itärante.

Poticaj obimnoj produkciji treba tražiti u činjenici da djela isprepliću čitateljima prijemčive i pustolovne fabule s društvenim aktivizmom te obrazovnom i odgojnom funkcijom osvještavanja mladih ljudi o posljedicama ljudskoga djelovanja na eskalaciju klimatskih promjena te nužnosti preobrazbe društvene svijesti i aktivnije borbe za očuvanje okoliša. Pritom ne smijemo zanemariti dva dodatna čimbenika. Prvi je vezan uz trenutnu aktualnost klimatske fikcije jer živimo u vremenu u kojem su posljedice klimatskih promjena vidljive, a u znanstvenoj zajednici preva-

dava mišljenje da će narednih nekoliko desetljeća biti ključno za očuvanje planeta. Stoga se klimatska fikcija za djecu i mlade izravno uključuje u društvenu debatu oko klimatskih promjena. Drugi je ekonomske prirode: stoga što je postala izrazito medijski prisutna i vidljiva, autori i nakladničke kuće mogu dodatno profitirati na njezinoj „pomodnosti”. Bitne su i kulturne promjene koje su se dogodile u novom stoljeću. Stav je Toma Pollarda da je čovjek na Zapadu u tom razdoblju izložen promjenama u iskazivanju dominantnih emocija pa prevladavajući osjećaj nakon terorističkih napada 11. rujna 2001. postaje strah (Pollard 2016: 158). Stoga djela popularne kulture „prikazuju masovno uništenje uzrokovano kometima i asteroidima, masivne potrese, katastrofalne ratove, smrtonosne pošasti, izvanzemaljske osvajače, ozbiljne klimatske promjene [...]” (Isto: 159).

Green Rising (2021) Lauren James nastavlja se na spomenute procese te je, kao i većina klimatske fikcije, temeljen na recentnim znanstvenim spoznajama. Pritom ih povezuje s danas osobito popularnim narativima o superjunacima kako bi iskazao nužnost ekološkoga aktivizma te borbe protiv korporativizma i kapitalizma, koji novac pretpostavljaju dobrobiti planeta i života na njemu. Roman ću sagledati kroz žanrovsku prizmu klimatske fikcije namijenjene djeci i mladima, s posebnim osvrtom na njezinu inačicu *didaktični cli-fi* (termin Reinharda Henninga). Kako bismo došli do koncepta *didaktičnoga cli-fija*, nužno je detektirati temeljne parametre klimatske fikcije te njezin odnos prema pokazateljima iz iskustvene zbilje jer oni doprinose oblikovanju didaktične komponente ostvarenja. Pošto „cli-fi obilježava povezivanje činjeničnoga istraživanja i spekulativne mašte” (Goodbody – Johns-Putra 2019a: 9), odnos naspram problema našega svijeta predsta-

vlja bitan poticaj razvoju poučnih elemenata u djelu. Naime,

proučavanje tekstova može se usredotočiti na opseg i pouzdanost činjeničnih informacija o klimatskim promjenama koje prenose, koliko su vješto utkane u priču i koliko su učinkovito povezane s čitateljevim proživljenim iskustvom (Isto: 15).

2. Klimatska fikcija kao didaktična fikcija

Kako je posrijedi mlada pojava, o žanrovskom statusu klimatske fikcije postoje prijepori pa

s obzirom na odsutnost precizne definicije, najbolje je promišljati o klimatskoj fikciji kao o posebnom korpusu kulturnih djela koja se bave antropogenim klimatskim promjenama, istražujući fenomen ne samo u smislu okoliša, nego i s obzirom na psihološka i društvena pitanja, povezujući fiktionalne zaplete s meteorološkim činjenicama, nagađanjem o budućnosti i promišljanju odnosa čovjek i prirode (Goodbody – Johns-Putra 2019a: 2).

Goodbody i Johns-Putra prije toga navode da joj „nedostaju formule u zapletu i stilske konvencije” te voli posuđivati „elemente različitih postojećih žanrova” (Isto: 1). U zborniku *Cli-Fi: A Companion* (2019), u cjelini *Children’s Film and Young Adult Novels* (2019: 171–192), posvećenoj književnosti i filmu za djecu i mlade, navode se tri tipa ostvarenja kao podvrste klimatske fikcije: *fantasy cli-fi*, *didaktični cli-fi* i *coming-of-age cli-fi*, te se sagledava „edukativni potencijal” ovih priča (Whitley 2019: 173). Reinhard Henning, analizirajući roman *The World According to Anna* norveškog spisatelja Josteina Gaardera, ne definira izravno didaktičnu klimatsku fikciju, no navodi da je određuju tri komponente: didaktična, etička i akti-

vistička (Henning 2019: 181), kroz koje se mogu rekonstruirati njezine sadržajno-idejne preokupacije u odsustvu prepoznatljivih stilskih, formalnih i žanrovskih konvencija. Didaktička klimatska fikcija je, dakle, korpus tekstova koji žele svjesno i eksplicitno poučavati mlade ljude o problematici klimatskih promjena te načinu borbe protiv njih, a u formi romanesknih ili filmskih djela.

U romanu *Green Rising* poučna je crta naglašeno prisutna te je primjetna žanrovska kanibalizacija jer preuzima i kombinira elemente znanstveno-fantastičnoga, pustolovnoga i ljubavnoga te romana o odrastanju, kao i stripovskih priča o superjunacima, što je provučeno kroz prizmu antropogenih klimatskih promjena. Spomenuto je žanrovsko kolažiranje također rezultat nastojanja da se djelo zaogrne u didaktičan plašt jer su posrijedi publici prijemčivi žanrovi koji se temelje na stvaranju zanimljivih i pustolovnih fabula. Kroz atraktivno pripovijedanje čitateljima je lakše prenijeti poučne elemente te stvoriti korelaciju između pojava u iskustvenoj zbilji te njihova fiktionalnoga transponiranja u roman, a oni su ostvareni putem ispreplitanja didaktičnih, etičkih i aktivističkih preokupacija. Djelo pritom razmatra život u svijetu koji je pogođen klimatskim promjenama uvjetovanim ljudskom aktivnošću, a one motiviraju radnju te postupke i ponašanja likova, što je temeljna odrednica klimatske fikcije.¹ U ostvarenju uočavamo i specifičnu pojavu, prema mišljenju Goodbodyja i Johns-Putre, karakterističnu za segment ovoga korpusa nastao nakon 2010. godine, koji „nastoji razumjeti razloge za naizgled iracionalnu nespremnost javnosti i poli-

¹ Kako tvrde Goodbody i Johns-Putra, „romani o klimatskim promjenama postavljaju ih kao problem s kojim se treba pozabaviti na neki način (motivator zapleta ili antagonist lika) ili kao uvjet pod kojim se zaplet ili lik oblikuju (to jest, kao dio onoga što podrazumijevamo pod okolnostima)” (2019b: 233).

tičara da nešto poduzmu u suočavanju s predviđanjima klimatske znanosti, te započnu istraživati stvarnosti življenja s klimatskim promjenama” (Goodbody – Johns-Putra 2019a: 5).

2.1. Didaktička komponenta: svjesno poučavanje o uzrocima i posljedicama klimatskih promjena

Priča je namijenjena tinejdžerskoj i adolescentskoj publici te su protagonisti istih godina kao i čitatelji/čitateljice: posrijedi je srednjoškolska dob, na pragu punoljetnosti. Mladići i djevojke susreću se s tipičnim problemima svoga uzrasta: sumnjama, nesigurnostima, razmišljanjima o budućnosti, odnosima s roditeljima, školovanjem, ljubavnim problemima, što nesumnjivo može utjecati na identifikacijske mehanizme ciljane publike. Formalno-sadržajna obilježja romana te osobito oblikovanje naracije i likova predstavljaju temelj za razvoj didaktične potke djela, tim više što likovi služe kao tipovi kojima se sugeriraju određene ideje.

Naracija je posložena jednostavno i pregledno. Sižej je oblikovan linearno-kronološki, bez vremenskih poigravanja pa radnja teče gradacijski jer je naglasak na akciji i pustolovnosti, s obiljem obrata te za protagoniste naizgled bezizlaznih situacija. Stilski je prijemčiv dobi publike pa su rečenice kratke i dinamične; od pripovjednih tehnika prevladava dijalog, koji doprinosi dinamizmu, a pripovjedač je ekstradijegetski-heterodijegetski te nenametljiv. Tri su lika ključna: Gabrielle Ventura, Theo Carthew i Hester Daleport te je fabula izgrađena na ispreplitanju njihovih iskustava koja su na globalnoj razini povezana s djecom sa supermoćima, koju mediji nazivaju *Greenfingers*, i koja organiziraju zeleni ustanak.

Djelo je građeno od primarnoga teksta i fikcionalnih paratekstova, koji su dodani na kraju gotovo svakoga poglavlja. Oblikovani su u formi transkripata internetskih stranica raznih platformi: *podcastova*, objava na društvenim mrežama i informacijskim portalima, komentara s foruma, sažetaka znanstvenih studija, intervjuja, internetskih stranica ekoaktivističkih udruga, sudskih tužbi, linkova na različite vijesti vezane uz ekološka zbivanja i protagoniste, što sve ima dvojaku ulogu, upućujući na dobni kontekst generacije Z te njezin način percipiranja svijeta, komuniciranja i dolaženja do informacija. Istodobno, posrijedi je publika kojoj se djelo obraća. Također, tumače odnos javnosti prema djeci sa supermoćima te razvijaju priču o Gabrielle i njezinu ekološkom aktivizmu, kao i odnosu javnosti prema *Greenfingers*, pokretu *Climate Rebellion* te zelenom ustanku. Fiktivne poveznice posebice su zanimljive jer iz tona naslova – od kojih su neki senzacionalistički a drugi ozbiljni – saznajemo o različitom javnom poimanju ekološkoga aktivizma te djece sa supermoćima. Paratekstovi sadrže i narativnu funkciju: razvijaju jedan fabularni rukavac te priču opskrbljuju širim kontekstom. Pritom ne smijemo zanemariti njihovu ideološku ulogu jer ocrtavaju svjetonazor određenih medijskih i društvenih skupina te njihove razlike u poimanju klimatskih promjena i aktivizma. Također, jer katkada fingiraju činjeničnost, služe za isticanje zahtjeva klimatskih aktivista upućenih političkim centrima moći, a od čijih ispunjenja ovisi smanjenje emisije stakleničkih plinova na Zemlji. Paratekstovi doprinose oblikovanju didaktičnoga sloja romana jer nude podatke koji su temeljeni na činjeničnom materijalu preuzetom iz iskustvene zbilje te poentiraju poučan aspekt djela putem ekološke, društvene i političke kontekstualizacije.

Protagonisti su mahom statični, lišeni složene karakterizacije i psihologizacije, što se posebice odnosi na sporedne, te likove antagonista, koji su svedeni na korporativne tipove beskrupuloznih kapitalista. Tri ključna junaka razlikuju se prema klasnim pozadinama te sugeriraju nužnost zajedničkoga djelovanja za komunalno dobro, podcrtavajući nedostatak društvene kohezije u borbi protiv klimatskih promjena jer se one tiču svih, bez obzira na klasu, rasu, spol, rod ili generaciju.

Gabrielle Ventura djevojka je iz srednje klase, koja tijekom klimatskoga prosvjeda u školi otkriva neobičnu sposobnost: njezino tijelo može stvarati biljke pa novootkrivene moći odlučuje iskoristi kako bi podigla svijest o nužnosti borbe protiv klimatskih promjena. Predvodnica je pokreta *Climate Rebellion*, o čijem djelovanju saznajemo putem paratekstova koji uključuju objave s njihovih internetskih stranica. Glasnogovornica je ekoloških ideja pa stoga ima edukativnu ulogu kako naspram ostalih likova tako i potencijalnih čitatelja, što vrhunac doživljava u osamnaestom poglavlju (James 2021: 218–228), kada tumači na koji način deforestacija utječe na klimatske promjene te kako one mogu biti usporene obnovom biljnoga pokrova, što naziva „A beginner’s guide to climate change” (Isto: 221). Temeljni joj je stav da pokret održivosti predstavlja distrakciju od rješavanja stvarnoga problema, koji utjelovljuju korporacije. U priči funkcionira kao fikcionalizirana Greta Thunberg, ali radikalnijih metoda djelovanja koje graniče s ekoterorizmom.

Theo Carthew dolazi iz radničke obitelji, koja jedva spaja kraj s krajem, te je bangladeško-engleskoga porijekla. Korporacija Dalex Energy uništila je ribolovnu industriju zagađenjem mora što je dovelo do gubitka očeva broda. Kako bi pomogao obitelji, nevoljko i s grižnjom savjesti Theo pristaje raditi za neprijatelja. Njegova se super-

moć u početku očituje kao mogućnost stvaranja morske trave, a potom i različitih vrsta gljiva. U romanu zauzima umjerenu poziciju, smatrajući da se klimatska kriza može riješiti dijalogom.

Hester Daleport pripadnica je korporativne mladeži, čiji je otac vlasnik Dalex Energy. Od malih je nogu obučavana u ekonomskom području kako bi jednoga dana preuzela vođenje korporacije pa nije imala priliku odrasti na odgovarajući način te ponašati se kao ostali tinejdžeri. Njezina se supermoć javlja kao sposobnost sintetiziranja algi, no s vremenom uspijeva stvarati različite vrste biljaka, što ovisi o njezinim raspoloženjima i osjećajima. Putem Dalexova programa razvoja biogoriva okuplja djecu s posebnim moćima, te je u radnju uvedena kao Gabrielleina opreka. Priča stoga prati proces njezina osvještavanja tijekom kojega uči razmišljati vlastitom glavom umjesto da ponavlja fraze koje su je naučili otac te njegovi stručnjaci za odnose s javnošću.

Prema Henningovu mišljenju, da bismo mogli iščitati didaktičan segment djela potrebno je da likovi u radnji raspravljaju o uzrocima i posljedicama globalnoga zatopljenja koji su preuzeti iz iskustvene zbilje te su znanstveno vjerodostojni, a u dijalozima i promišljanjima likova trebaju se nuditi „detaljne informacije s objašnjenjima” (Henning 2019: 182). Posrijedi je postupak na temelju kojega je roman *Green Rising* oblikovan. Napose, to je evidentno u liku Gabrielle te njezina tumačenja namijenjena ostalim protagonistima i javnosti (uzroci i posljedice globalnoga zatopljenja, utjecaj korporacija i političkih centara moći, važnost biljaka), a zatim i kroz Hesterino osvještavanje te svođenje triju glavnih likova na tipove.

Nastojanje da se poučno djeluje eksplicitno je utkano i u sam čin pripovijedanja, što smo vidjeli i na temelju paratekstova te putem problematizir-

ranja antropogenih utjecaja na biljni i životinjski svijet te društvene procese. Primjerice, u Texasu vladaju nesnosne vrućine; u Nepal u ne uspijeva ju usjevi jer su ljeta presuha, a monsun prejak; u Australiji se posvuda javljaju požari. Ti su čimbenici preuzeti iz iskustvene zbilje te se slikovito i jednostavno objašnjavaju čitateljima i čitateljicama: izgaranje fosilnih goriva koje dovodi do porasta globalne temperature, deforestacija, uništavanje biljnih i životinjskih staništa, nevoljkost vladâ da se uhvate ukoštac sa smanjenjem emisija, korporativizam i zgrtanje profita na štetu opstojnosti planeta i ljudskoga zdravlja. Kao alternativa problematičnim izvorima energije postavljaju se obnovljivi izvori te zelena energija, no politički centri moći, iako ih javnost na to pritišće, nisu voljni odreći se financijske potpore i donacija koje im osigurava naftna industrija. Navedeno predstavlja poticaj za oblikovanje svijeta koji je korak naprijed u odnosu na naš po pitanju klimatskih zastranjenja, no istodobno sasvim prispodobivnjemu² kako bi priča učinkovitije djelovala na ciljanu publiku. Pritom je naglasak stavljen na razaranje ekosustava te uništenje biljnoga pokrova što dodatno utječe na globalno zatopljenje jer su biljke važan čimbenik u apsorpciji stakleničkih plinova. Stoga roman sugerira nužnost *pozelenjenja* planeta – djeca stvaraju biljke i biljne sustave koji potom rezultiraju razvojem novih ekosustava.

2.2. Etička komponenta: priča kao poticaj za etičko promišljanje

Druga komponenta usmjerena je na etičku problematiku. U studiji *Climate Change and Contemporary Novel* (2019) Adeline Johns-Putra razmatra problem međugeneracijske etike te iznosi stav da klimatska fikcija „gradi svjetove u koje bi čitatelji mogli biti uronjeni i stvara likove s koji-

ma se možemo poistovjetiti ne samo kako bi izazvali emocionalnu reakciju, nego kako bi izazvali etičko promišljanje” (2019: 54). *Green Rising* tako u priču unosi brojne etičke nedoumice i priepore koji se vežu uz problematiku klimatskih i ekoloških zastranjenja.

Roman nema definirano vrijeme radnje, no na temelju unutar tekstu alnih signala zaključujemo da je posrijedi bliska budućnost. Znanstvene kolonije na Marsu kao i turistička putovanja u orbitu crvenoga planeta te nastojanja za njegovim teraformiranjem postaju stvarnost. Zemlja je također izložena raznim mogućnostima geoinženjeringa. Mogući su eksperimenti s ispuštanjem određenih kemijskih sastojaka u atmosferu kako bi se smanjila globalna temperatura odbijanjem sunčeve svjetlosti. Također je prisutno stvaranje superstruktura u svemiru koje bi se trebale reflektirati od našega planeta. Posrijedi su čimbenici danas još uvijek u sferi znanstvene fantastike, no o nekima se od njih raspravlja unutar znanstvene zajednice. Geoinženjering i kolonizacija svemira sagledani su kroz etičko očiste te su doživljeni ambivalentno: prvi može krenuti po zlu pa prvotno treba pokušati smanjiti emisije stakleničkih plinova, a manipuliranje Zemljinom atmosferom i klimom trebalo bi biti posljednje rješenje. Također, preseljenje na drugi planet ne treba pretpostaviti spašavanje našega doma. Kako Pak navodi, „vezu između teraformiranja, geoinženjeringa i klimatskih promjena artikulirali su mnogi znanstvenici i komentatori suvremenih ekoloških pitanja” (2016: 2). Često je, prema njegovu mišljenju, u književnim djelima koja se dotiču teraformiranja i geoinženjeringa prisutno

² Autorica u dodatku romanu (*Author's Note*) navodi djela koja su joj pomogla pri pisanju: ostvarenja iz područja ekonomije, klimatskih znanosti, klimatskoga aktivizma kao i tekstove iz domene klimatske fikcije.

propitivanje kapitalističkih zastranjenja, provučeno kroz etičku prizmu gdje multinacionalne kompanije, nakon što su iscrpile Zemljine resurse, prelaze isto činiti na drugi planet, najčešće Mars (Isto: 168). Posrijedi je učestala preokupacija brojnih narativa popularne kulture, koju koristi i Lauren James, samo što ih izokreće: crpe se Zemljini resursi kako bi se bogati mogli preseliti na Mars.

Etičku problematiku autorica dodatno širi jer je sagledava kroz prizmu kapitalocena koji „označava kapitalizam kao način organiziranja prirode – kao višestruku, situiranu, kapitalističku svjetSKU ekologiju” (Moore 2016: 6). Time dodatno otvara pitanje korporativnoga utjecaja te moći multinacionalnih kompanija, napose da utječu na političke procese i zakonodavni okvir, što im omogućuje da provode ekološki i etički upitne prakse.

Priča jasno adresira odgovorne za globalno zagrijavanje, a posrijedi su korporacije i korporativizam. Roman sagledava antropocenu egzistenciju koja je pod utjecajem kapitalističkih procesa, što nas nedvojbeno dovodi do opreke između termina *antropocen* (koji su predložili Paul Crutzen i Eugene Stoermer) i *kapitalocen* (koji koriste teoretičari poput D. Haraway [2016] ili Moorea [2016]). Prema Trexlerovu mišljenju,

antropocen pokazuje da atmosfersko zagrijavanje nije samo teorija, nego fenomen koji je već izmjeren i provjeren u znanstvenim disciplinama i nepo-
bitno povezan s ljudskim emisijama fosilnih goriva (2015: 4).

Ujedno ga određuje kao „istinski globalan događaj, iako na različite načine utječe na lokalnu klimu i ekosustave” (Isto: 4). Termin je tijekom 21. stoljeća, iako nije službeno prihvaćen od Međunarodne unije geoloških znanosti, postao uvelike korišten u širokom opsegu znanosti i umjetnosti (Haraway 2016: 49), te

polazi od izrazito razumne pozicije: biosfera i geološko vrijeme temeljno su transformirani ljudskom aktivnošću. Nužna je nova konceptualizacija geološkog vremena – ona koja uključuje „čovječanstvo” kao „glavnu geološku silu” (Moore 2016: 3).

Crist pak smatra termin *antropocen* problematičnim jer sugerira da čovjek postavlja sebe u središte (2016: 14), na što se Moore nadovezuje mišljenjem kako „nema sumnje da kapitalizam nameće nemilosrdan obrazac nasilja nad prirodom, uključujući i ljude” (Moore 2016: 5). Time se konceptu antropocena suprotstavlja koncept kapitalocena jer ostale konceptualizacije ne uzimaju u obzir „osnovni povijesni obrazac moderne svjetske povijesti kao ‘Doba kapitala’ – i ere kapitalizma kao svjetske ekologije moći, kapitala i prirode” (Isto: 6).³

Dalex Energy je naftna kompanija koja vještom i perfidnom pregovaračkom taktikom nastoji uvjeriti vladine dužnosnike da je nafta i dalje nužna kako bi se izgradila infrastruktura za zelene izvore energije. Također, ne poštuju zakonodavni okvir – primjerice, Theova obitelj ostaje bez broda u havariji izazvanoj kolizijom s podvodnim cijevima Dalexove naftne platforme koja nije bila označena na odgovarajući način. Dalex Energy predstavlja konglomerat različitih naftnih korporacija poput Exxon Mobila i Shella. U knjizi *Losing Earth: A Recent History* (2019) Nathaniel Rich objašnjava da su u posljednjim dvama desetljećima naftne i automobilske korporacije vršile izniman pritisak na političare i znanstvenike, što

³ Davies je mišljenja da „[...] unatoč svom nazivu, antropocen nije antropocentričan koncept. Epoha nije dobila svoje ime jer je priroda sada potpuno podređena ljudskom djelovanju [...] Ime mu pristaje jer ljudska društva vrše nov i osebujući stupanj utjecaja na fizički svijet, ali druga stvorenja i dalje nastavljaju samostalno vršiti svoje ovlasti i slijediti vlastite interese u ovom novom polju djelovanja” (Davies 2016: 7).

predstavlja zaokret u njihovoj poslovnoj filozofiji. Osamdesetih su i devedesetih godina prošloga stoljeća, sugerira Rich, naftni koncerni poput Exxon i Shell bili skloni ulaganju kapitala u znanstvena istraživanja o utjecaju izgaranja fosilnih goriva na klimatske promjene, no ubrzo su shvatili da im to ne ide u prilog. U knjizi nailazimo na podatak da su samo tijekom ovoga stoljeća utrošili dva bilijuna dolara na širok opseg lobiranja koje je imalo jedan temeljni cilj: sprečavanje donošenja zakonskih regulativa o klimatskim promjenama. Richova je računica da navedena novčana sredstva okvirno iznose deset puta više kapitala no što su ga na raspolaganju imale ekološke skupine (Rich 2019: 6). Posrijedi je problematika koju Lauren James izravno problematizira u romanu.

U desetom poglavlju (James 2021: 123–132), koje je temeljno za Hesterino osvještavanje, protagonistica otkriva da su znanstveni podaci koje je koristila u govorima i koje je pripremila Dalexova služba za odnose s javnošću falsificirani i fabricirani. Članak je napisao znanstvenik čije je istraživanje financirala očeva korporacija te ga je znanstvena zajednica klasificirala kao krivotvoreno. Dolazi do podatka da su otac i kompanija mu trideset godina novčano potpomagali i/ili plaćali znanstvene studije koje su branile tezu da priroda ima koristi od korištenja fosilnih goriva te su ujedno širili lažne informacije kako bi na razne načine utjecali na političare, zakonodavni okvir te javno mišljenje. Pritom u paratekstu istoga poglavlja pripovjedačica iznosi problematične strane fiktionalne korporacije, koje su temeljene na podacima iz iskustvene zbilje vezane uz ekološke havarije te prijetnje ljudskom zdravlju (Isto: 133–134). U dvanaestom poglavlju (148–160) otac otkriva Hesteri da je oduvijek znao kako njegovo poslovno carstvo doprinosi klimatskim promjena-

ma te mu je cilj da se sa zagađene i umiruće Zemlje preseli u strogo kontrolirani okoliš Marsa od kuda će nastaviti upravljati kompanijom koja će i dalje eksploatirati Zemlju, što sugerira ideju neprestanoga kapitalističkoga rasta čija logika vidi isključivo profit pod svaku cijenu.

Kao što je Dalex Energy oblikovan prema stvarnim modelima, tako je i multimilijarder Edgar Warren oblikovan prema stvarnim osobama poput Jeffa Bezosa ili Elona Muska, koji su oprezni s adresiranjem klimatskih promjena, ali su zainteresirani za kolonizaciju i istraživanje bližega svemira, napose Marsa. Dalex Energy potpisuje ugovor s Warren Spaceom, korporacijom koja vodi naseljavanje Marsa, vodeći se logikom povećanja kapitala te društvenoga i političkoga utjecaja, kako bi povezali projekt Greenfingers, eksploataciju fosilnih goriva i geoinženjering s teraformiranjem Marsa. Edgar Warren time želi uništiti Zemlju kako bi crpio naftu koja je potrebna za teraformiranje te put na Mars, a ne bi li ostvario infantilne bogataške fantazije. Roman kroz Dalex Energy i Warren Space karikira i secira problematiku agresivnoga individualizma te korporativizma i kapitalizma. Time se uklapa u šire popularnokulturne trendove koji su zamjetni u 21. stoljeću. Tom Pollard tako iznosi stav da

filmovi nakon 11. rujna [2001. – *op. aut.*] prikazuju korporativne interese kao potkupljive, sebične i nesvjesne svake ljudske patnje koja bi mogla proizaći iz njihovih djela. Poput filmova, popularna proza nakon 11. rujna također žestoko napada korporacije (2016: 165).

Navedeno se nadovezuje na Henningovo pitanje „međugeneracijske pravde” (2019: 182), inače čestoj temi klimatske fikcije, jer su

pitanja okoliša pitanja međugeneracijske pravde. Ako postupci čovječanstva iz prošlosti i sadašnjosti

utječu i određuju životne uvjete za buduće generacije, narativi o klimatskim promjenama gotovo uvijek postavljaju pitanja o međugeneracijskim odnosima, odgovornostima i sukobima (Farzin 2019: 187).

Stoga se djeca u romanu L. James bore za vlastitu budućnost kao i budućnost novih pokoljenja a naspram ignorantnosti i destruktivnosti generacije roditelja. Motiv zelenoga ustanka u središte razmatranja postavlja generacijski sukob – na djeci ostaje svijet pa u prenesenom značenju djeca imaju supermoći kako bi se suočila s klimatskim promjenama koje je generacija njihovih roditelja ignorirala. Djeca mogu ujediniti moći, odnosno djelovati u sinergiji kada su povezani jedni s drugima te prirodnim okolišem, što upućuje na potrebu za društvenom kohezijom te kolektivnim djelovanjem u dosluhu s prirodom, kao opreka destruktivnom individualizmu i korporativizmu starijega pokoljenja. Time se sugerira nužnost promjene društvene svijesti; nju posjeduje jedino mlada generacija kojoj u nasljedstvo ostavljamo uništeni planet pa su stoga i njihove moći povezane s prirodom i njezinom regeneracijom.

2.3. Aktivistička komponenta: preuzimanje odgovornosti i mogućnost promjene

Aktivistička se uloga *didaktičkoga cli-fija*, prema Henningovu mišljenju, očituje u djelovanju likova koje sadrži kritičku oštricu naspram postupaka i procesa koji su rezultirali klimatskim promjenama te „naglašavanju potrebe da se djeluje” (2019: 183). Djeca s posebnim moćima u romanu *Green Rising* kritički su nastrojena prema generaciji roditelja, političkom i poslovnom establišmentu i korporacijama pa stoga organiziraju zelenu pobunu te pokret *Climate Rebellion*, kako bi se su-

protstavila inertnosti i pasivnosti političara te navedenu borbu shvaćaju kao borbu za vlastitu budućnost. Postavljeni se aktivistički obrasci potom smještaju u domenu priča o superjunacima jer djeca imaju nadnaravne sposobnosti koje proizlaze iz nužnosti rješavanja klimatskih promjena.

Posrijedi su priče o iznimnim pojedincima na koje se javnost oslanja u trenutku kada društvo sklizne u nered pa prijetnje društvenom poretku treba ukloniti, da bi se kaos suzbio te ponovno uspostavio red kroz vladavinu socijalnih institucija i zakona. Superjunaci su osobe s posebnim i fantastičnim moćima, no ipak podliježu zakonitostima ovoga svijeta u vidu smrtnosti. Najčešće u početku nisu svjesni neobičnih moći, nego ih otkrivaju u kakvom znakovitom trenutku, osobito pod utjecajem stresa, kada na vidjelo neočekivano počinju izlaziti njihove sposobnosti. One mogu biti urođene, na temelju pripadnosti posebnim skupinama ljudi, a također mogu biti stečene. U potonjem slučaju rezultat su eksperimenata ili izloženosti različitim utjecajima poput radijacije, kemijskih sredstava ili procesa. Kako Pollard navodi, u prvoj polovici 20. stoljeća, „tvorci ovih likova inspiraciju su crpili iz znanosti i tehnologije razdoblja, kao što su evolucijska biologija, fizika, kemija, pa čak i nova tehnologija očuvanja hrane” (2016: 74).

Ovakav fabularni sklop pripovjedačica postavlja u domenu književnosti za djecu i mlade jer su njezini superjunaci djeca srednjoškolskoga uzrasta. U romanu *Green Rising* adolescenti s posebnim moćima nazivaju se *Greenfingers* te mogu na temelju supstanci u atmosferi, a putem vlastitoga tijela, stvarati različite vrste biljaka. Njihove sposobnosti javljaju se u adolescentskoj dobi, a rezultat su mutacija uzrokovanih pokušajem geoinženjeringa (James 2021: 147).

Njihove supermoći izazivaju javni interes ali i zazor te nastojanja da se takvi pojedinci i skupine zakonski reguliraju. Imati posebne moći često znači neshvaćenost, marginaliziranost i, posljedično, drugost, što uvjetuje međusobno povezivanje nadarenih pojedinaca. Pritom postoje skupine koje sposobnosti koriste u društveno produktivne, kao i oni koji ih primjenjuju u destruktivne svrhe. Pripovjedačica slijedi ove utabane žanrovske staze pa pojava *Greenfingers* izaziva veliki interes javnosti kao i političke te društvene debate o potrebi da se korištenje njihovih moći zakonski propiše jer mogu potaknuti subverzivno djelovanje. U paratekstovima se često javljaju vijesti ili naslovi vijesti o navodnim kriminalnim i nedozvoljenim aktivnostima pojedinaca iz ove skupine, čime se sugerira društvena paranoja i nepovjerenje prema drugačijem, koje je u romanu izjednačeno sa strahom od aktivizma. Radnja se odvija u vremenskom intervalu od pojave supermoći do pokušaja njihova pravnoga određivanja, što im ostavlja prostor da sposobnosti iskoriste za društveno i ekološki proaktivne ciljeve.

Ujedno se javljaju agensi koji se žele okoristiti njihovim novostečenim mogućnostima – vlade u svrhe obrane ili kontrole, ili korporacije – u cilju zarade i povećanja profita, što je slučaj i s *Greenfingers*. Određeni broj djece tako upošljavaju korporacije Dalex Energy i Warren Space, sa skrivenim namjerama. Međutim, superjunaci najčešće koriste moći protiv agensa društvenoga nereda ili kriminalnih miljea pa se u romanu o sebičnom korporativizmu i kapitalizmu *Greenfingers* okreću protiv korporacija te njihove pohlepe. Priče o superjunacima, prema Kakaliosovu mišljenju, zrcale optimističnu vjeru u znanstveni napredak i znanstveno promišljanje rješavanja problema koji dovode do poboljšanja ljudskih fizičkih i

mentalnih sposobnosti ali i svijeta koji čovjeka okružuje (Kakalios 2009: 360). Danas se vjera u znanost sve više potkopava isticanjem takozvanih „alternativnih činjenica” te bujanjem teorija zavjera pa roman L. James sugerira nužnost vraćanja vjere u znanost naspram profita. Superjunacima postaju pojedinci i grupe koji djeluju ekološki te u skladu sa znanstvenim pokazateljima pa je društveni aktivizam time izjednačen s narativom o ljudima s posebnim sposobnostima: oni pokazuju odgovorno ponašanje naspram planeta i zajednice, čime se sugerira nužnost okupljanja i aktivne borbe, kao i vjera u mlade generacije da svojim djelovanjem mogu dovesti do promjena. Kako Emily Ashton navodi u istraživanju djetinjstva u antropocenu,

[...] mladi ljudi razumiju da se klimatske promjene događaju sada i nemaju problema s prozivanjem odraslih koji puno pričaju ali malo rade na rješavanju stvarnih problema. Osim toga, čini se da je među mladim aktivistima razvijena intersekcijska svijest koja je u suprotnosti s *mainstreamom* (Ashton 2023: 5).

U djelu se osjeća odjek filmskih superjunaka i proširenih filmskih univerzuma poput Marvelova i DC-jeva, gdje skupine protagonista zajedno nastupaju protiv razornih i antisocijalnih sila, a koji su posljednjih dvadesetak godina zavladaali kinoplatnima. Pritom prevladava koncept mutanata, a takve superjunake Pollard naziva „potisnutima” jer se javnost i političari odnose prema njima s podozrenjem te ih doživljavaju kao prijetnju što rezultira njihovom diskriminacijom (2016: 160). Pollard smatra da njihova marginalizacija sugerira diskriminatorne prakse političkih centara naspram manjina ili marginaliziranih društvenih skupina: rasnih, klasnih, etničkih, seksualnih.

Pritom se javlja paradoksalna situacija: u trenutku kada političke i vojne sile zakažu, upravo oni spašavaju svijet od rušilačkih agensa (Isto: 161). Simptomatično je to da superjunaci mutanti u romanu L. James postaju klimatski aktivisti, čime autorica vješto postavlja prikriveni komentar na zazor javnosti prema njima prisutan u javnom diskursu, napose u kontekstu zagovaratelja njezanja klimatskih promjena. Prosječni ljudi u klimatskim aktivistima vide prijatelja, ne žele promijeniti postojeći način života i navike jer bi ih to inkomodiralo, no upravo oni potiču na djelovanje u trenutku kada političari nemaju dovoljno hrabrosti sustavnije se suočiti s problemom. Stoga u romanu *Green Rising*, što je, prema Pollardovu mišljenju, tipično i za superjunake nakon 11. rujna, „odražavaju traume i probleme razdoblja” (2016: 75) te „pokazuju ljutnju kao odgovor na strahove i tjeskobe društva” (Isto: 77).

3. Zaključak

Didaktična klimatska fikcija, poput romana *Green Rising* Lauren James, nema velike estetske pretenzije. Nastoji osmisliti dinamičnu i čitateljima prijemčivu fabulu na temelju ispreplitanja žanrovskih strategija niza popularnih žanrova. Pritom koristi postojeće fabularne sheme i konvencije koje zaogrće u klimatsko ruho tako što ih motivira antropogenim čimbenicima, a s namjerom da se ciljane čitateljska publika uživi u priču i likove. Fabula pritom funkcionira kao poligon za iznošenje niza poučnih elemenata. Oni su rezultat ispreplitanja didaktične, etičke i aktivističke komponente. Djelo se poziva na materijal iz iskustvene zbilje te znanstvene spoznaje kako bi kroz čin pripovijedanja ali i neposredne iskaze

likova problematizirao ekološka zastranjenja i klimatske promjene. Navedeno čini vrlo eksplicitno i lišeno suptilnosti jer namjerava čitatelje izravno poučavati i usmjeravati. Kroz etičku komponentu razmatra se generacijski jaz između onih koji su planet doveli u devastirano stanje te onih kojima oštećen planet ostaje u nasljeđe. Prilagođeno dobi ciljane čitateljske publike, roman otvara brojne etičke dileme u kontekstu teraformiranja, geoinženjeringa, prevelikoga utjecaja korporacija i kapitala na ekološke procese. U konačnici, djelo nastoji ponuditi recept kako se suočiti s nezavidnom situacijom, a on je predstavljen u vidu ekološkoga aktivizma te obnove biljnoga pokrova na planetu. *Green Rising* jasno podcrtava kako na generaciji ciljane publike romana ostaje svijet te se ona stoga treba boriti za njega, što je dodatno naglašeno poistovjećivanjem klimatskih aktivista sa superjunacima.

IZVOR

James, Lauren. *Green Rising*. London: Walker Books, 2021.

LITERATURA

- Ashton, Emily. *Anthropocene Childhoods: Speculative Fiction, Racialization, and Climate Crisis*. London – New York – Dublin: Bloomsbury Academic, 2023.
- Crist, Eileen. On the Poverty of Our Nomenclature. Jason W. Moore (ed.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press, 2016, 14–33.
- Davies, Jeremy. *The Birth of the Anthropocene*. Oakland: University of California Press, 2016.
- Farzin, Sina. Saci Lloyd's *The Carbon Diaries 2015* (2008). Axel Goodbody i Adeline Johns-Putra (eds.), *Cli-Fi: A Companion*. Oxford – New York: Peter Lang, 2019, 187–192.

- Goodbody, Axel, Adeline Johns-Putra. Introduction. Axel Goodbody i Adeline Johns-Putra (eds.), *Cli-Fi: A Companion*. Oxford – New York: Peter Lang, 2019a, 1–17.
- Goodbody, Axel, Adeline Johns-Putra. The Rise of the Climate Change Novel. Adeline Johns-Putra (eds.), *Climate and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019b, 229–245.
- Haraway, Donna J. Staying with the Trouble: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene. Jason W. Moore (ed.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press, 2016, 34–76.
- Henning, Reinhard. Jostein Gaarder's *The World According to Anna* (2013/2015). Axel Goodbody i Adeline Johns-Putra (eds.), *Cli-Fi: A Companion*. Oxford – New York: Peter Lang, 2019, 181–186.
- Johns-Putra, Adeline. *Climate Change and the Contemporary Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Kakalios, James. *The Physics of Superheroes: Spectacular Second Edition*. New York: Gotham Books, 2009.
- Moore, Jason W. Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism. Jason W. Moore (ed.), *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press, 2016, 1–11.
- Pak, Chris. *Terraforming: Ecopolitical Transformations and Environmentalism in Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 2016.
- Pollard, Tom. *Hollywood 9/11: Superheroes, Supervillains, and Super Disasters*. Abington – New York: Routledge, 2016.
- Rich, Nathaniel. *Losing Earth: A Recent History*. New York: MCD – Ferrar, Straus and Giroux, 2019.
- Trexler, Adam. *Anthropocene Fictions*. Charlottesville – London: University of Virginia Press, 2015.
- Whitley, David. Chris Buck and Jennifer Lee's *Frozen* (2013). Axel Goodbody i Adeline Johns-Putra (eds.), *Cli-Fi: A Companion*. Oxford – New York: Peter Lang, 2019, 173–180.

Dejan J. DURIC

NOVEL GREEN RISING BY LAUREN JAMES AS DIDACTIC CLIMATE FICTION

Summary

The study examines Lauren James' novel *Green Rising* (2021) through the lens of climate fiction for children and young adults, specifically its variant, didactic cli-fi. The adventure story is inextricably linked to social action, as well as the educational and nurturing purpose of raising awareness of anthropogenic influences on the acceleration of climate change and the importance of changing social consciousness. The novel, like most climate fiction, is based on scientific indicators from the present, and at the same time combines various genre strategies (science fiction, adventure novel, romance novel) with currently particularly relevant superhero narratives to express the necessity of ecological activism and the social struggle against aggressive corporatism and capitalism, which prioritise money over the benefits of the planet and life on it.

Keywords: climate fiction, children's and young adult literature, didactic cli-fi, climate change, capitalism

PRIPOVJEDNE PERSPEKTIVE U ROMANU *DRY* NEALA I JARRODA SHUSTERMANA

SAŽETAK: Roman *Dry / Suho* (2018) Neala i Jarroda Shustermana opisuje lanac događaja uzrokovanih nestankom vode u Kaliforniji. Transformaciju mirnoga (pri)gradskoga okruženja prati nekolicina tinejdžera koji i sami postaju akterima po život opasnih zbivanja. Izmjenjivanjem pripovjednih perspektiva ocrta se slika društva koje ponire u nasilje i kaos, a protagonisti su suočeni s moralnim izborima vezanim uz vlastito preživljavanje. Pripovijedanje u romanu glas daje onima koje se obično ne sluša i ne čuje, kako bi se iz njihove perspektive osvijetlio odnos osobnog i kolektivnog dobra te razlika između prirodnoga i društvenog stanja (Hobbes i Rousseau). U radu su analizirani učinci pripovjedne strategije kojom se propituju humanost, empatija i ljudsko ponašanje u kriznim situacijama kao i transgresivnost kao proces kroz koji se uobličuje odnos pojedinca i društva (Bataille).

KLJUČNE RIJEČI: *Dry*, Neal i Jarrod Shusterman, klimatska fikcija, pripovjedna perspektiva, prirodno stanje, društveno stanje, egoizam, transgresija

Sukob svjetonazora i granice sebstva

U distopijskom¹ romanu *Dry* (2018) Neala i Jarroda Shustermana prikazane su moguće društvene posljedice dugotrajne suše i nestanka vode u gusto naseljenom području Kalifornije. Ro-

man kroz razdoblje od šest dana prati apokaliptičnu preobrazbu mirnoga prigradskoga područja i njegovih dobrostojećih stanovnika, opisujući rapidno urušavanje društvenih struktura i krah moralnih normi. Nekolicina glavnih protagonista – djece i mladih adolescenata – suočava se s ekstremnim situacijama i ponašanjima poput (seksualnog) nasilja, zlostavljanja, oružanih napada i krađe, pri čemu istovremeno pokušavaju preživjeti oslanjajući se na vlastite sposobnosti i instinkte te prolaze ubrzan i intenziviran proces osobnoga sazrijevanja. Proživljavanje (i preživljavanje) zastrašujućih posljedica klimatske krize koja je –

* danijela.marot.kis@gmail.com;
<https://orcid.org/0000-0003-0313-4170>

¹ *Dry* ne pripada kategoriji klasičnoga distopijskog romana: pripovijedanje je smješteno u neodređeno vrijeme nalik sadašnjosti, a na uz naslov romana postavljeno pitanje: *What will you do when the taps run dry?* (Što ćete učiniti kad slavine presuše?) ne daje odgovor u formi elaborirane konstrukcije zamišljenoga (fantastičnog) svijeta i društva. Prema kategorizaciji koju u knjizi *Science Fiction and Climate Change: A Sociological Approach* (2020: 42) predlažu Milner i Burgmann, *Dry* udružuje elemente klasične distopije i realističke fikcije, kreirajući u okvirima suvremene zbilje mogući scenarij eskalacije ekstremnih prirodnih zbivanja uvjetovanih klimatskim promjenama te prateći zatim njihove posljedice kroz individualne perspektive u lokaliziranom okruženju.

čini se – već dosegla točku bez povratka otkriva načine na koje složenu stvarnost prirodnih i društvenih zbivanja doživljava generacija djece rođene početkom 21. stoljeća, generacija koja već živi u „svijetu koji je izmaknuo kontroli” i ima radikalno novo poimanje svijeta i humanosti (Somer-ville – Powell 2017: 14).

Doživljaj stvarnosti protagonista te njihovo snalaženje u neprijateljskom okruženju određeni su podjednako biološkim (fiziološkim i psihološkim) potrebama², te afilijacijama koje oblikuju njihov status u društvu, međusobne odnose i samoodređenje. Iz primarnoga poriva za opstankom proizlaze i svi ostali njihovi postupci i odluke pa se tako pripovjedna potka romana rastače između biološke (fiziološke) i sociološke perspektive, smještajući ga u okvire hibridnoga narativnog modela djetinjstva (Prout 2005)³.

Pozadina zbivanja u romanu su klimatske promjene uzrokovane neodgovornim čovjekovim ponašanjem spram prirodnih resursa Zemlje (u ovom slučaju vode) te zatim i njegovom nesposobnošću i nespremnošću da ovlada krizom koju je sam uzrokovao. Nepovratni klimatski procesi i izostanak spremnosti društva (naročito vladajućih institucija, od najviših do najnižih instanci) da se s njima suoči i pokuša ublažiti njihove posljedice podtekst su zbivanja u romanu, dok su u prvome planu promišljanja o moralnim izborima pred kojima se čovjek nalazi u ekstremnim prirodnim i socijalnim uvjetima, prisiljen donositi odluke o kojima ovisi njegov život. Istražujući različite perspektive ovakva suočavanja, Shustermani u romanu riječ daju pripovjedačima kojih ima četvero: mlađim adolescentima Alyssi, Keltonu, Jacqui i Henryju, nadopunjujući ih sažetim sličicama iz doživljaja uzgrednih protagonista koje naglašavaju pripovjedno uobličavanje kaotične društvene stvarnosti. Pripovjedne se perspektive

nižu jedna za drugom – tamo gdje je prekinuto pripovijedanje jednoga protagonista, nastavlja se pripovijedanje drugoga, pri čemu je dinamika postignuta sučeljavanjem različitih svjetonazora, socijalnih statusa i moralnih vrijednosti. Iz sukoba različitih perspektiva pomalaju se i temeljna pitanja romana: Što definira granicu između ljudskog i neljudskog, dobra i zla, odnosno što motivira njezino prekoračenje? Osobni izbori pripovjedača u kriznim, životno ugrožavajućim situacijama otkrivaju njihovu „životinjsku prirodu” (*animal nature*) koju pokreće instinkt za preživljavanjem, snažniji od svih moralnih ograda i društvenih ograničenja. Tijekom pripovijedanja, šira se perspektiva društvenoga rasapa i raspada moralnih vrijednosti postupno pounutruje; kaos koji prota-

² U studiji *A Theory of Human Motivation* (1943) Abraham H. Maslow je u okvirima humanističke teorije osobnosti odredio i opisao hijerarhiju motiva, vrednota i potreba karakterističnih za ljudsku vrstu. Primarne biološke potrebe jesu fiziološke potrebe organizma (za vodom, hranom...), nezadovoljavanje kojih dovodi do smrti, a za njima slijedi psihološka potreba za sigurnošću. Tek kad su ove osnovne potrebe zadovoljene, dolazi do zadovoljavanja ostalih potreba (za poštovanjem, pripadanjem, ljubavlju itd.).

³ Alan Prout u studiji *The Future of Childhood* (2004) opisuje faze razvoja studija o djetinjstvu (*childhood studies*) i literarnih narativa o djetinjstvu. Prva faza koja se s dominantnim sociokulturnim pristupom opisima i tumačenjima djetinjstva razvila u posljednjim desetljećima 20. stoljeća odgovor je na izrazito biološki utemeljen pristup proučavanju djetinjstva, započet još Darwinovom teorijom. Osnovna je teza ovoga pristupa bila da se proučavanje djetinjstva, uzimajući u obzir biološku nezrelost djece, treba usredotočiti upravo na njezinu kulturalnu interpretaciju, odnosno ponuditi odgovor(e) kako različite kulture doživljavaju i tumače djetinjstvo kao stanje nezrelosti (Prout 2004: 83). Autor izvrće ovakvu perspektivu polazeći od pretpostavke kako djetinjstvo ne pripada (samo) sferi biološkoga – odnosno nije određeno (samo) stanjem nezrelosti – već i kulturom, čime nadomješta nedostatke biološkoga redukcionizma u tumačenjima djetinjstva i odrastanja, odnosno nadilazi tradicionalni dualizam prirodnoga/biološkoga i društvenoga, ističući kako je riječ o odrednicama koje se isprepliću i nadopunjuju.

goniste okružuje polako pronalazi mjesto u njima samima, suočavajući ih s granicom koju moraju prijeći žele li preživjeti. Ta perspektiva pounutrenoga kaosa koji će svo četvero likova prisiliti da preispitaju granice ljudskosti otvara mogućnost čitanja romana u transgresijskome ključu, kao distopijske fikcije koja promišlja pitanja odnosa dobra i zla, ljudskoga i neljudskoga, života i neživota (koji u romanu metaforički dobiva fizičko utjelovljenje u obliku *vodenih zombija*, ljudi svedenih na puki instinkt preživljavanja).

Individualno suočavanje s granicom svakoga od četvero likova popraćeno je (i metaforički ilustrirano) njihovim kretanjem kroz fizički prostor. Napuštajući mirno okruženje predgrađa, protagonisti u potrazi za vodom polako napreduju prema divljini, prekoračujući pritom i izvanjsku, materijalnu granicu između kulture (civilizacije) i prirode pa će upravo u okruženju šume koju guta vatrena stihija njihova potraga dosegnuti svoj vrhunac i prisiliti ih da donesu konačnu odluku, odnosno prekorače granicu moralno i socijalno prihvatljiva ponašanja. Odlukom o prekoračenju te granice – koja se za svakoga od njih ostvaruje na različite načine i u različitim situacijama – protagonisti osvješćuju osobnu podijeljenost koja porivu za opstanak pridružuje i poriv za (samo)uništenjem.

Pojedinac i grupa: društvo u malome

Četvero glavnih protagonista romana *Dry* tvori nestabilnu grupu, povezanu uslijed nestankom vode uzrokovanih događaja i situacija, a koju na okupu – unatoč brojnim različitostima koje neprekidno prijete njezinu raspadu – drži isti motiv i cilj: opstanak, odnosno preživljavanje. Cijenu vlastita preživljavanja svatko od njih doživljava i

promišlja na različit način, ovisno o osobnom shvaćanju međudnosa individualnih vrijednosti i samoodržanja te kolektivnoga dobra i morala.

Pripovijedanje započinje Alyssinim opisom zbivanja u Kaliforniji, suočenoj s dugotrajnom sušom koja je dovela do manjka i redukcije, a zatim i isključenja vode u domaćinstvima diljem zemlje. Alyssa živi s roditeljima, stricem i mlađim bratom Garretom i vlastitim se postupcima (briga za roditelje, brata, psa, pomoć susjedima...) predstavlja kao osoba koja skrbi za druge pretpostavlja vlastitoj ugodnosti, a često i sigurnosti:

Nešto preko puta zaokupi moju pažnju ... zvuk glasova koji viču. Ugledam troje djece naših godina ili možda godinu ili dvije starije. [...] Ne igraju se. Guraju starijeg čovjeka koji ima šezdesetak godina. Troje ih je na jednoga, on je nemoćan da se brani. Bez razmišljanja silazim s bicikla i šaka stisnutih u pesnice zakoračim prema njima (Shusterman – Shusterman 2018: 109).⁴

Tijekom pripovijedanja, Alyssin se pomalo navin, ali i privilegiran odnos prema društvu postupno mijenja. U iskušenje dolaze njezini stavovi o odnosu dobra i zla, prihvatljivoga i neprihvatljivoga ponašanja, individualnih i kolektivnih vrijednosti, pri čemu se kao lik transformira relativizirajući socijalne i moralne norme iz perspektive osobnoga dobra, no prvenstveno pod utjecajem biološke potrebe za preživljavanjem.

⁴ „... something across the street grips my attention ... the sound of shouting voices. It's a trio of kids our age, or maybe a year or two older. [...] They aren't *playing*. They're pushing around an older man, who's maybe in his sixties. It's three on one and he's helpless to defend himself. Without thinking it through, I jump off my bike, my hands curled into fists, and I'm marching toward them.” (Roman *Dry* nije objavljen na hrvatskom jeziku te je za potrebe ovoga rada autorica neke njegove dijelove prevela.)

U Alyssu je zaljubljen njezin susjed i školski kolega Kelton, tinejdžer iz obitelji katastrofičara koja živi u utvrđenoj kući opskrbljenoj zalihama hrane i vode. Keltonov je svjetonazor uvelike određen očevim učenjem na tragu darvinističke teorije u kojemu je jasno postavljena granica između slabih i jakih, nesposobnih i sposobnih u kontekstu preživljavanja i opstanka:

Tata mi je uvijek govorio da postoje tri vrste ljudi na planetu. Prva su ovce. [...] Ovce su nemoćna većina koja je potpuno nesposobna prepoznati neizbježnost stvarne opasnosti i oslanja se na sustav da se o njima brine.

Zatim postoje vukovi. Zli ljudi koji ne poštuju niti jedan društveni zakon, ali su dobri u pretvaranju kada im je to od koristi. Možemo se slobodno kretati kroz stado te ga prema vlastitoj želji štititi ili odbaciti. [...]

I na kraju, imate ljude poput nas. McCrackenovi. Stočari svijeta. Naravno, naša vrsta može izgledati poput vukova – veliki očnjaci, oštre kandže i sposobnost nasilja – ali ono što nas izdvaja od ostalih je to što predstavljamo ravnotežu između to dvoje (Isto: 33).⁵

Kategorizacija društvenih skupina i s njome povezano tumačenje moralnih i društvenih normi preslikava se na strukturu grupe i perspektivu društvene preobrazbe s kojom se likovi suočavaju tijekom nemira uzrokovanih nestašicom vode. Sam Kelton pritom neprekidno preispituje od oca nametnute moralne vrijednosti, pronalazeći u kaosu društva koje ga okružuje potvrdu njegovih pretpostavki i usklađujući ih s vlastitom predodžbom ljudskosti i dobra.

Jacqui predstavlja lik odmetnice, natprosječno inteligentne tinejdžerice koja bez stalnoga doma – nakon što je zbog obiteljskih razmirica odustala od daljnje školovanja – preživljava na rubo-

vima društva oslanjajući se na vlastite sposobnosti, a isključivo je nagon za samoodržanjem navodi da se priključi grupi:

Shvatila sam da mi najbolja šansa za preživljavanje nije bila sakriti se od ljudi, već biti među njima. Jer tu su prilike. Ljudima se može manipulirati, ljude se može i žrtvovati (Isto: 123).⁶

Shvaćanje (osobnoga) dobra Jacqui neprekidno dovodi u sukob s Alyssom: tamo gdje Alyssa tuđe potrebe stavlja ispred vlastitih, Jacqui ne bira sredstva i načine vlastita opstanka. Kroz njihove se razmirice pomalja perspektiva romana koja individualizam suprotstavlja kolektivizmu, a nagon samoodržanja društvenom opstanku, sadržan – kako i sama Jacqui upućeno naglašava – u klasičnoj filozofskoj raspravi između Hobbesa i Rousseaua:

„Ljudi su užasni”, kaže Kelton, dodajući svoje mišljenje. „Uvijek su bili, uvijek će biti.”

„Ja to ne vidim tako”, odgovori Alyssa. „Ljudi će učiniti sve što mogu kako bi preživjeli, ali kad ne moraju brinuti o tome, drugačiji su.”

⁵ „My dad always told me that there are three types of humans on this planet. First there's the Sheep. [...] Basically, the Sheep are the defenseless majority who are completely unwilling to acknowledge the inevitability of real danger, and trust the system to take care of them.

Next you've got your Wolves. The bad guys who abide by no societal laws whatsoever but are good at pretending when it suits them. [...]

And lastly, you have people like us. The McCrackens. The Herders of the world. Sure, our kind may look like Wolves – large fangs, sharp claws, and the capacity for violence – but what sets us apart from the rest is that we represent the balance between the two. We can navigate the flock freely, with the ability to protect or disown as we see fit.”

⁶ „I realized my best chance at survival wouldn't be hiding from people, but being among them. Because that's where opportunity was. People can be played, moved, and sacrificed.”

„Ponekad”, kaže Kelton. „Ponekad ne. Neki su ljudi uvijek takvi i samo se pretvaraju da su civilizirani.” [...]

Jacqui se smije i ljulja koljena, zabavljena. „O, izgleda da ovdje imamo klasičnu filozofsku dilemu između Hobbesa i Rousseaua” (Isto: 272).⁷

Henry – najmlađi od četvero pripovjedača (iako im se predstavlja kao njihov vršnjak) – u pripovijedanje ulazi u poodmakloj fazi i pridružuje se grupi hineći da posjeduje malu zalihu vode, osiguravajući si tako status u grupi, usprkos nesklonosti većine njezinih članova, posebice Keltona i Jacqui. Nakon nestanka vode, živi sam u kući imućnih roditelja koji su na odmoru te trguje bocama skupocjene vode iz zalihe koju posjeduje njegova majka u zamjenu za različite vrijedne predmete poput automobila i umjetnina. Henryjev status u grupi i društvu definiran je ne samo nagonom za samoodržanjem već i njegovom procjenom osobne koristi i probitka, odnosno poimanjem ekološko-socijalne krize u okvirima zakona tržišne ekonomije:

Nestanak vode nije samo doprinio mojemu osobnom rastu, već se pokazao kao fantastično iskustvo u poslovanju i trgovini (Isto: 176).

Ali uvijek postoji prilika u nesreći. Dakle, pita-nje je: Kako ću to pretvoriti u svoju prednost? (Isto: 199).⁸

Kako bi ostvario osobnu korist, Henryju je važno zauzeti poziciju vođe – do čega najlakše dolazi unošenjem elemenata razdora i suprotstavljanjem članova grupe jednih drugima.

Komparativna analiza pripovjednih perspektiva Alysse, Keltona, Jacqui i Henryja, s pozadinom urušavanja društvenih struktura, nefunkcionalnosti državnih aparata i intenziviranja krize hu-

manosti otkriva kako se u okvirima teorije transgresivnosti ostvaruje temeljni ljudski nagon za samoodržanjem i relativiziraju općeprihvaćeni moralni koncepti, odnosno kategorije dobra i zla. Polazišna točka takvoga promišljanja upravo je Jacquina procjena situacije u kojoj ona pronicavo, potvrđujući pritom svoju intelektualnu nadmoć u grupi, otkriva paradigmatu sukoba Hobbesove i Rousseauove filozofije.

Hobbes i Rousseau: čovjek kao (ne)društveno biće

Međusobni odnosi likova u romanu *Dry*, kao i njihov odnos prema društvu, društvenim zakonima i normama – u sinergiji s kojima se ostvaruju i moralni principi – preslikava koncepciju prirodnoga stanja kakvu je u *Levijatanu* opisao Thomas Hobbes (1651). Hobbes prirodno čovjekovo stanje opisuje u okvirima fiktivnoga predgruštvenog i preddržavnog okruženja u kojemu ne postoje institucije koje bi regulirale međuljudske odnose. Koncept prirodnoga prava podrazumijeva kako se svaki pojedinac slobodno i na temelju jednakih sposobnosti bori za ono što mu je najvažnije: vla-

⁷ „People suck”, Kelton says, adding his own two cents. „Always have, always will.”

„I don't see it like that”, Alyssa says. „People might do whatever they can to survive, but once they don't have to worry about that, they're different.”

„Sometimes”, Kelton argues. „Sometimes not. Some people are always like that and just pretend to be civil.” [...]

Jacqui bounces her knees, amused. „Ooh, looks like we've got ourselves a classic Hobbes versus Rousseau philosophical quandary.”

⁸ „The Tap-Out has not only contributed to my growth as a person, but has proven to be a fantastic learning experience in bussines and commerce.”

„But there is always opportunity in misfortune. So the question is: How do I turn this to my advantage?”

stiti opstanak, pri čemu osnovni motivi postaju želja za dominacijom i želja za izbjegavanjem smrti. Zbog manjka institucija koje bi svoje podanike držale u strahu i pokornosti, djelovanje je ljudi determinirano njihovim egoističnim potrebama i ciljevima, odnosno nagonima i strastima. Hobbes polazi od pretpostavke kako je čovjek u osnovi nedruštveno biće kojemu je samoodržanje osnovni prioritet i motivator svakoga djelovanja. Kako navodi Sadžakov,

[s]misao Hobbesovog tematiziranja samoodržanja ogleda se u naglašavanju važnosti zadovoljavanja elementarnih ljudskih potreba koje se odnose na svakodnevnu reprodukciju života (zadovoljavanje gladi, žeđi, osiguravanje osnovnih životnih sredstava itd.). Zadovoljavanje elementarnih uvjeta egzistencije predstavlja početnu točku Hobbesove analize pojmova moći, koristi i interesa, a neodvojivo od toga i pojma sukoba. [...] Ljudi teže, kako Hobbes ističe, prije svega elementarnoj sigurnosti, a ne pravdi ili nekim drugim uzvišenim idejama (2012: 65).

Hobbesovoj koncepciji prirodnoga stanja čovjeka, nezauzdanoga institucijski određenim i posredovanim zakonima i normama u kojemu dominira aktivni egoizam, Jean Jacques Rousseau u *Društvenom ugovoru* (1762) suprotstavlja ideju prema kojoj je prirodni čovjek „miroljubiv, osamljen i nezavisan, dostatan samom sebi i nema želju da drugima škodi jer ni ne živi u trajnoj zajednici s njima” (Brčić-Kuljiš 2014: 25). Odsustvo organizirane društvene zajednice za Rousseaua je jamstvo čovjekove samodostatnosti te, još više od toga, želje i potrebe za nadmetanjem i sukobljavanjem. Ključna se promjena, tvrdi Rousseau, događa prilikom prijelaza iz prirodnoga u društveno stanje, pri čemu se čovjekov pasivni egoizam (samodostatnost) pretvara u aktivni, a razum

kreira samoljublje kao osnovu svake buduće po-kvarenosti i tiranije nad prirodom, drugima, ali i samim sobom:

Razum stvara samoljublje (*amour-propre*), a razmišljanje ga učvršćuje, ono nagoni čovjeka da razmišlja o samome sebi, ono ga odvaja od svega što ga tišti i rastužuje. Filozofija ga odvaja, zbog nje on govori u sebi, gledajući čovjeka koji pati: „Crkni ako hoćeš, ja sam na sigurnom” (Rousseau 2012: 46).

Urušavanje društvenih struktura u romanu *Dry* fiktivni je pripovjedni prikaz transformacije institucionaliziranoga društva u postinstitucijsko, sloma regulativnih aparata društva koji (p)održavanjem straha reguliraju međuljudske odnose i društvenu ravnotežu. U romanu prikaz sloma regulativnih aparata započinje opisom posljedica masovnoga okupljanja ljudi na rubu dehidracije, na plaži na kojoj su postavljeni uređaji za desalinizaciju. Uslijed kvara uređaja, dolazi do sukoba i nasilja koje policija i vojska ne uspijevaju suzbiti, što za posljedicu ima velik broj ljudskih žrtava. Sukobi se nastavljaju događati i ubrzano izmiču kontroli pa se vojska povlači u sabirne centre (nalik koncentracijskim logorima), dok grad i okolica bivaju prepušteni rastućem valu nasilja i uništenja. *Vodeni zombiji* – kako su u romanu nazvani ljudi koji, lišeni emocija, razumske prosudbe, ali i bilo kakve društvene ili moralne odgovornosti, tumačaju (pri)gradom – ekstremno su utjelovljenje Hobbesove vizije prirodnoga stanja u kojemu je ljudsko djelovanje determinirano isključivo porivom za samoodržanjem.

Posljedice ovakvoga stanja odražavaju se na zajedničke napore grupe da pronađe vodu i preživi, ali i na njezinu unutrašnju dinamiku u kojoj je prepoznatljiv, kako Jacqui ističe, trag Hobbesova i Rousseauova prijepora. Grupa kao kohe-

rentna cjelina ne funkcionira zahvaljujući zajedničkom motivu i cilju koji bi je držao na okupu (iako se tako isprva čini), već je riječ o pojedincima čiji se individualni motivi (pronalazak vode i preživljavanje) stjecajem okolnosti podudaraju. Opstanak je za svakoga od njih prije svega egoistični interes kojega pretpostavljaju interesu grupe i njezinu opstanku. Kelton, suočen s nizom osobnih gubitaka i tragedija te prisiljen i sam pribjeći ekstremnome nasilju, u ponašanju ljudi prepoznaje isključivo egoistične motive. Alyssa pak egoizam kontekstualizira uvjetima koji ugrožavaju opstanak, smatrajući kako ekstremne situacije potenciraju samoljublje kojega u (društveno) uređenim uvjetima nema. Dok se društvene institucije brinu za sigurnost građana i osiguravaju stabilan društveni poredak, smatra Alyssa, ljudi mogu biti *dobri*. Kada im je ta sigurnost oduzeta te su u borbi za preživljavanje prepušteni sami sebi, njihova se perspektiva mijenja. Postaju *zli* pa u nedostatku zaštite koju im osiguravaju društvene institucije vlastite interese pretpostavljaju interesima drugih, ne zazirući pritom od nasilja. Svoju pretpostavku Alyssa potvrđuje oduzimanjem posljednje čaše vode umirućoj starici u šumi, kako bi spasila život svom bratu. Jacqui, a napose Henry oličenje su aktivnoga egoizma te na različite načine vlastitu korist pretpostavljaju koristi grupe ili pak pripadnost grupi iskorištavaju za ostvarenje vlastitih ciljeva, distancirajući se od nje kad im to pruža priliku za opstanak. Henry to čini prema principima tržišne ekonomije, razmjernom materijalnih dobara i korisnih informacija, a Jacqui pribjegavanjem nasilju.

Eskalacija nasilja uzrokovana prirodnim nepogodom te posljedično i urušavanjem društvenih struktura koje postavljaju parametre kontrole ljudske zajednice u romanu preslikava Hobbesovu vizuru prirodnoga stanja, suprotstavljenoga

Rousseauovoj ideji društvenoga ugovora kao okvira za uspon samoljublja/egoizma, dok je prelazak u samoodržanjem motivirani egoizam objašnjiv teorijom transgresije.

Transgresija ili prelazak u prirodno stanje

I Hobbesova i Rousseauova teorija izniču iz usporedbe dvaju ljudskih stanja koja se uobičajuju u okolnostima postojanja ili odsustva društvenih struktura u smislu onoga što Althusser naziva represivnim i ideološkim državnim aparatima⁹, odnosno dvojnog snagom državnog aparatusa koja osigurava i regulira poslušnost građana. Ključan je pojam koji povezuje ove teorije moment transgresije, prijelaza iz jednoga u drugo stanje ili, preciznije, afirmacije različitosti unutar sebstva. Pojam transgresije, izvorno preuzet iz psihološke domene, označava urođenu čovjekovu sposobnost da prevlada izazove prelaženjem postavljenih granica (Paleczny 2016: 232). Na ovakvo se tumačenje nadograđuje shvaćanje transgresije kao svojstva dualizma upisanog u čovjekovo sebstvo, dvojstva (pred)određenog postojanjem civilizacijsko-kulturnih i društvenih normi. Upravo se pod utjecajem tih normi, u smislu društvene represivno-ideološke nadogradnje, čovjekovo

⁹ Dok su državni represivni aparati, poput vojske, policije i pravosuđa, materijalna reprezentacija hegemonijskih praksi u društvu i (prema potrebi i nasiljem) održavaju stabilnost i red u društvu, ideološki državni aparati (škola, crkva, obitelj, mediji) djeluju sofisticiranije, s ciljem dobrovoljnog usvajanja ideologije vladajuće klase i formiranja slike svijeta širih slojeva stanovništva (Althusser 2018). Roman *Dry* tematizira moguće posljedice sloma obje vrste aparata, uzrokovanog prirodnim katastrofom, te prikazuje obrasce ponašanja pojedinaca u okolnostima lišenim društvene regulative, ali i usvojenih ideoloških praksi (obiteljskih, obrazovnih, medijskih).

postojanje rastače između prirodnoga i društvenog, odnosno aktivnoga i pasivnog egoizma. Naime, transgresivnost podrazumijeva napuštanje postojećega sustava (društvenih) vrijednosti i normi, pobunu ili iznevjerivanje (svih) sociokulturno propisanih i prihvaćenih pravila (Isto: 233), prelazak u prirodno stanje koje izmiče nadzoru i kontroli državnih aparata – represivnih kao i ideoloških. Društvenu represiju zamjenjuje vladavina sebstva (individualne iznad društvenih potreba i normi), a perspektivu društvene uređenosti egoizam i samoljublje.

Upravo je ovako opisan transgresivni proces u romanu *Dry*. Sušom i nestašicom vode uzrokovani društveni nemiri, u pozadini kojih se događa slom ideoloških aparata (o čemu svjedoči prikaz medijskog izvještavanja o krizi, raspad obiteljskih zajednica, međususjedski sukobi...) i represivnih aparata (nemoć policije i vojske da uspostave red na ulicama i cestama, javno nasilje, ubojstva...) predstavljaju potencijal za preobrazbu društva u stanje kaosa, ali i osobnu transgresiju svakoga pojedinca uključenog u zbivanja u romanu. Kelton tako, braneći Alyssu od nasilnika, počini dvostruko ubojstvo, Alyssa ostavlja za sobom staricu u zapaljenoj kamp-prikolici, Jacqui ulazi u vatrenu stihiju, a Henry izdaje svoje suputnike u zamjenu za nekoliko gutljaja vode. Svaki je od likova doveden pred samu granicu svoje ljudskosti i svatko je od njih na određeni način prelazi, iskoračujući iz društvenoga u prirodno stanje, odnosno iz okvira društvenih normi u stanje aktivnoga egoizma. Svjedočeći različitim situacijama takvoga iskoračenja, Jacqui proces opisuje kao deindividualizaciju, moment transformacije u kojemu trijumfira egoizam: „Kao da isklizneš iz svoga normalnog ja – i to te učini drukčijim. Ponašaš se drugačije” (Shusterman – Shusterman 2018: 122).¹⁰

Georges Bataille transgresiju – u okvirima opisa unutarnjega iskustva – povezuje s napuštanjem principa racionalnosti u kontekstu susreta pojedinca s vrijednosnim sustavom, odnosno ritualima i ulogama koji su propisani djelovanjem nadgradnje. Kako ističe Koludrović, „njegova je teza kako svemogućnost razuma (možemo govoriti i o kolektivnom razumu) prestaje onog trenutka kada sve postane uređeno, kada se postave izvanjske granice unutarnjem iskustvu” (2014: 209). Batailleovo tumačenje unutarnjega iskustva tako povezuje Hobbesovu i Rousseauovu teoriju, pronalazeći uzroke transgresije u izvanjskim, nametnutim granicama (države, društva, religije, ideologije itd.) te poništavajući u takvim okolnostima mogućnost razumskoga djelovanja. Kao i Rousseau, i Bataille uzroke egoizma pronalazi u društvenom uređenju i njegovim normama, no pritom formira tezu prema kojoj se transgresivno ponašanje ostvaruje mimo razumskoga djelovanja, kao reakcija na represiju. Transgresivni povratak u prirodno stanje (kako ga opisuje Hobbes) prema Batailleu je moguć samo kao kršenje društvenih normi: tamo gdje normi nikada nije bilo, nemoguće je o njih se ogriješiti. Hobbesov je prirodni čovjek prema tome amoralan, njegov je egoizam nužnost, dok je Rousseauov društveni egoist proizvod proračunatoga razuma. Bataille uvođenjem pojma transgresije definira pojedinca kao biće predodređeno normama društvenoga uređenja koje se iskorakom iz zadanih okvira vraća izvornom samoljublju onkraj granica dobra i zla. Za razliku od Hobbesova egoizma koji je pred društveno obilježje pojedinca, egoizam Bataillea može postojati samo kao postdruštvena, odnosno postinstitucijska kategorija.

¹⁰ „It's called 'deindividuation'. [...] It's like you slip out of your normal self – and it makes you feel different. Behave different.”

Kako Batailleova teorija (pre)osmišljava tumačenje transgresivnosti kao prekoračenja granica društvenoga i ljudskoga u romanu *Dry*? Kako Bataille tvrdi u *Unutarnjem iskustvu* (1988), kroz unutarnjim iskustvom uvjetovan prelazak krajnje granice mijenja se subjektova percepcija samog sebe u odnosima s drugima – što se u susretu s vlastitom drugošću događa svakom protagonistu romana. Svatko od njih u različitim situacijama otkriva naličje vlastita sebstva koje se ne podređuje zakonima društva, već instinktima opstanka. Kao najočitiji primjer transgresije Bataille navodi stanje društva nakon smrti suverena i nestanka moći koju on utjelovljuje, čime se otvara prostor ubojstvima, silovanjima i pljačkama. Utjelovljenje moći u romanu predstavljaju državni aparati, a slabljenjem i nestankom njihove kontrole i moći nestaje i pouzdanje u razum i njegovu svemoć. Kaos s kojim se suočavaju protagonisti romana nemoguće (im) je racionalno objasniti i prihvatiti te, naposljetku, na njega reagirati i u njemu opstati. U trenutku spoznaje nemoći razumskoga, svatko od njih prelazi granicu razumskoga i društveno prihvatljivoga te otkriva drugačiji, egoizmom motiviran modus postojanja, svoje neljudsko ja.

Roman završava obnovom društvenih institucija, uvođenjem reda i obračunavanjem s krivcima koji su doprinijeli eskalaciji humanitarne krize. Nakon suočavanja s granicama vlastite ljudskosti, protagonisti ponovo zauzimaju mjesto u obnovljenom društvenom poretku. Za Alyssu i Keltona traumatična iskustva ugrađena su u novi doživljaj stvarnosti i vlastita mjesta u njoj; Jacqui, oporavljajući se od fizičke traume i bliskoga susreta sa smrću, pokazuje želju za povezivanjem s Alyssom, dok se Henry s lakoćom prilagođava novim prilikama, iskorištavajući proživljeno iskustvo za socijalnu afirmaciju.

Zaključak

Analiza romana *Dry* Neala i Jarroda Shustermana iz perspektive filozofske rasprave između Thomasa Hobbesa i Jeana Jacquesa Rousseaua – na koju i sami autori referiraju kroz replike glavnih protagonista – smješta klimatsku fikciju usredotočenu na opis mogućih posljedica globalnoga zatopljenja u okvire problematike egoizma. Egoizam ili samoljublje, koje Hobbes pripisuje prirodnom stanju čovjeka, a Rousseau organiziranim društvenim zajednicama, središnji je motiv romana. Kroz različite pripovjedne perspektive čitatelj se suočava s različitim verzijama egoizma kojemu naposljetku utječe svaki od četvero likova – pripovjedača. Borba za opstanak u okolnostima lišenim društvenoga nadzora i kontrole – uz tek poneku iznimku altruističnoga i empatijskog ponašanja – determinirana je trijumfom samoljublja, neraskidivo povezanoga s nužnošću preživljavanja. Čini se tako da je roman puka preslika Hobbessovih teza te da bez kontrole društvenih aparata i institucija svijet mora ogresti u kaos, a prirodno stanje i egoizam postati nužno ponašanje usmjereno na čovjekovo samoodržanje. Međutim, u podtekstu pripovijedanja u romanu, poput prikaza medijskoga izvještavanja i analiza neadekvatnoga djelovanja i pogrešnih odluka vladajućih struktura, jasno se razabire da egoizam nije (samo) proizvod društvene dezintegracije, već i njezin uzrok. Nebriga za kolektivno dobro, motivirana egoističnim interesima pojedinaca i moćnih grupa, uzrokovala je niz nepovratnih prirodnih, odnosno klimatskih procesa, posljedice kojih roman opisuje. Tako su u romanu povezane dvije filozofske perspektive interpretacija kojih postaje ključno mjesto razumijevanja posljedica klimatske krize i njezinih antropogenih uzroka. Filozofske su perspektive dodatno upotpunjene vizurom

transgresije kao čina kojim čovjek iskoračuje iz društveno ovjerenih okvira ljudskosti i utječe krajnjem egoizmu u temeljima kojega su nagon za samoodržanjem i (samo)afirmacijom. Roman prikazuje različite moduse takvoga iskoračenja, stavljajući u fokus uzajamni (recipročni) odnos prirodnoga i društvenoga stanja. Autori pokazuju da i Hobbes i Rousseau mogu biti u pravu te samoljubljem generirani kaos postinstitucijskoga društva dovode u ravan s egoizmom društvenoga stanja, čime se izjednačavaju uzrok i posljedica društvenoga rasapa.

IZVOR

Shusterman, Neal, Jarrod Shusterman. *Dry*. London: Walker Books, 2018.

LITERATURA

- Althusser, Louis. *Ideologija i ideološki aparati države*. Prev. Vesna Arsovski i Ozren Pupovac. Zagreb: Jesenski i Turk, 2018.
- Andersen, Gregers. *Climate Fiction and Cultural Analysis. A New Perspective on Life in the Anthropocene*. London – New York: Routledge, 2020.
- Ashton, Emily. *Anthropocene Childhoods. Speculative Fiction, and Climate Crisis*. London: Bloomsbury Academic, 2023.
- Bataille, Georges. *Inner Experience*. New York: State University of New York Press, 1988.
- Brčić Kuljiš, Marita. Konceptcija pravednosti u filozofiji Jean-Jacquesa Rousseaua. *Filozofska istraživanja*, 1–2 (2014): 23–36.
- Koludrović, Bernard. Političnost književnosti, literarnost politike i transgresivnost: Georges Bataille. *Umjetnost riječi*, 2 (2014): 205–224.
- Hobbes, Thomas. *Levijatan ili građa, oblik i moć crkvene i građanske države*. Zagreb: Jesenski i Turk, 2013.

- Maslow, Abraham H. *A Theory of Human Motivation*. Dancing Unicorn Books, 2017 (1943).
- Milner, Andrew, J. R. Burgmann. *Science Fiction and Climate Change: A Sociological Approach*. Liverpool: Liverpool University Press, 2020.
- Palczyński, Tadeusz. Transgression as a Result of Social Contract. *Politeja. Jagiellonian cultural studies, Human values in intercultural space*, 44 (2016): 231–250.
- Prout, Alan. *The future of childhood. Towards the interdisciplinary study of children*. London – New York: Routledge, 2005.
- Rousseau, Jean Jacques. *Društveni ugovor – o podrijetlu i temeljima nejednakosti među ljudima*. Prev. Dragutin Hlad. Zagreb: Feniks knjiga, 2012.
- Sadžakov, Slobodan. Hobbes i problem egoizma. *Filozofska istraživanja*, 1 (2012): 63–77.
- Somerville, Margaret, Sarah Powell. Researching With Children of the Anthropocene: A New Paradigm? *International Review of Qualitative Research*, 4 (2017): 14–35.

Danijela S. MAROT KIŠ

NARRATIVE PERSPECTIVES IN THE NOVEL DRY BY NEAL AND JARROD SHUSTERMAN

Summary

The novel *Dry* by Neal and Jarrod Shusterman belongs to the genre of climate fiction, describing the potential consequences of global warming on the structure of human society and the disintegration of social and moral norms. By juxtaposing narrative perspectives and personal experiences of the drought crisis, the authors explore the limits of humanity, i.e. the ways in which individuals and society confront life-threatening situations. The choices that the protagonists are forced to make for their own survival reflect the philosophical debate between Thomas Hobbes and Jean Jacques Rousseau. At the center of the discussion is the relationship between the natural and social state of man and the que-

stion of egoism, i.e. self-love. The question is: is it organized society with its apparatus that restrains human egoism, or does it, relying on human reason, encourage it? The novel presents both possibilities through different narrative perspectives. In the chaos that ensues after the water shortage and the absence of state control, there is an escalation of egoism and the degradation of rational behavior. Nevertheless, the underlying awareness remains that it was irresponsible social behavior and human self-love that led to the crisis. The bridge between

the two theories is represented by Bataille's interpretation of transgression as an act that changes the individual's perception in relation to themselves and others. Within the framework of such interpretation, it is possible to analyze the actions of characters in the novel who confront radical changes in society and then irrevocably change themselves.

Keywords: *Dry*, Neal and Jarrod Shusterman, climate fiction, narrative perspective, state of nature, state of society, egoism, transgression

ФИТОПОЕТИКА РОМАНА ЗА ДЕЦУ *ЗЕЛЕНО КРАЉЕВСТВО* КОРНЕЛИЈЕ ФУНКЕ И ТАМИ ХАРТУНГ

САЖЕТАК: Рад представља екокритичко читање романа *Зелено краљевство* немачке списатељице Корнелије Функе и етноботаничарке Тами Хартунг. Под термином *фитопоетика* подразумева се екопоетика у чијем је фокусу вегетално *друје*. Теоријско-методолошки, рад се заснива на критичком проучавању биљака као делу екокритике, а циљ је првенствено да се у анализираном роману истраже прикази биљака. Протагонисткиња проналази у писмима *зелене* загонетке, које обухватају информације ботаничког карактера, податке о употреби биљака у медицинске сврхе или ради исхране, као и о народним веровањима, митологији и људској историји, одражавајући сложени однос човека и биљног света. Фитоцентрично тежиште романа, обогаћено мултимодалним и интертекстуалним елементима, указује на неопходност посматрања природног света не само као позадине и препознавања биљака већ и као активних и комуникативних субјеката.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: екокритика, књижевност за децу, Корнелија Функе, критичко проучавање биљака, савремена немачка књижевност, Тами Хартунг

Увод

Биљке су саставни део Земљине екологије, али се из антропоцентричне перспективе не

ретко тумаче као позадина људских дешавања или средства која се могу употребити у циљу побољшања човековог живота. Доживљавају се као естетски објекти или пак инвазивни коров у људском окружењу, као извор хране и лековитих састојака који се користе за ублажавање физичких или психичких тегоба, а потом и као означитељи идентитета – симболи одређене географске и културне средине. Тек у светлу савремених истраживања на тему свести и интелигенције биљака развија се нов поглед на биљни свет, који се одражава и на књижевност и науку о књижевности, а подразумева однос према њима као бићима која имају сопствену перспективу и са којима су друга бића, попут човека, у дијалогу.

У контексту књижевности за децу и младе, биљни свет заузима значајно место и начин на који је представљен утиче на поимање природе, еколошких проблема и механизма суочавања са њима, без обзира на то да ли књижевни текст директно садржи еколошке теме или не

* branka.ognjanovic@metropolitan.ac.rs;
<https://orcid.org/0000-0001-8818-1632>

(Goga et al. 2018: 1; Mikota – Sippl 2024: 16). Притом, начини представљања, као и значења приказаних места у природном свету, прате устаљене и интегрисане обрасце који се нису мењали, на шта Џејн Сузан Керол (Jane Suzanne Carroll) указује у студији *Пејзаж у децјој књижевности* (*Landscape in Children's Literature*, 2011), а чијем развоју је значајно допринео контраст између села и природе, с једне стране, и градског живота у цивилизацији, с друге, у роману *Емил или о васпитању* (*Émile, ou De l'éducation*, 1762) филозофа Жана Жака Русоа (Jean-Jacques Rousseau) (Carroll 2011; Goga et al. 2018: 8). Русо је, наиме, творац идеализоване слике детета као неисквареног дела природе која је опстала у извесном облику и до данас, но упитно је да ли је у савремено доба, када се губи повезаност са природним светом, сврсисходно говорити и писати о „детету природе”.

Корнелија Функе (Cornelia Funke) сматра да је и те како сврсисходно, те изражава забринутост да се деца која се плаше природе, јер је више уопште не познају, дефинитивно неће борити за њену заштиту (Sturm 2023). Одабиром теме за роман *Зелено краљевство* (*Das grüne Königreich*, 2023)¹, који је написала на енглеском, у сарадњи са америчком етноботаничарком Тами Хартунг (Tammi Hartung), а који је потом преведен на немачки језик, придружује се настојањима савремених писаца за децу да их мотивишу на ближи однос са природним светом. Од 1970-их заступљена је књижевност која теми природе придодаје димензију еколошке проблематике, при чему прецизне чињенице нису од пресудне важности саме по себи, већ је акценат на скретању пажње на актуелна питања и пружању различитих углова посматрања заштите природе (Mikota – Sippl 2024: 15). Бер-

бели Ванинг (Berbeli Wanning) (2024: 73–74) истиче да из децјих речника нестају називи биљака, уместо којих се уводе речи из дигиталне сфере, а да је за повезаност са природним светом кључан језик јер ако деца не знају називе не може се очекивати ни да развијају еколошку свест; потом, да је у тренду и упознавање деце с биљкама као живим бићима кроз књижевност – листа препорука за читање Немачке академије за децју и омладинску књижевност (Deutsche Akademie für Kinder- und Jugendliteratur) под називом *Еколошки ранац* (*Ökologischer Rucksack*) садржи мноштво књига о биљкама (Wanning 2024: 73–74). Премда ова ауторка превасходно указује на 2019, постоје бројне препоруке на исту тему и из година које су уследиле, а *Зелено краљевство* уврштено је у месечну листу *Три за нашу Земљу* (*Drei für unsere Erde*) из јуна 2023. године (уп. Deutsche Akademie für Kinder- und Jugendliteratur 2023).

Поставља се питање да ли децја књижевност о климатским променама, животној средини и природном свету помаже деци да се упознају са биљкама и успоставе повезаност са њима, уједно развијајући и проеколошки поглед на свет. На ово питање није једноставно одговорити, услед непостојања обимнијих емпиријских истраживања, те је могуће навести само претпоставке. Заступљена су мишљења да су фиктивни текстови, попут митова, фантастике и децје књижевности, богати *нереалистичним* визијама биљака (в. Özbeý 2024: 222), али да фантастика такође омогућује да се биљке прикажу као пријатељи деце, да се истакне перспектива биљке из првог лица и да се на тај начин разви-

¹ У тренутку писања рада роман је објављен на немачком, у припреми је енглеско издање, а не постоји објављен превод на српски језик.

ја и негује емпатија према ахуманом *грутом* (в. Wanning 2024: 75–76).

Циљ овог рада је да испита како се биљке приказују у одабраном роману Корнелије Функе и Тами Хартунг, а теоријско-методолошко полазиште представља критичко проучавање биљака (*critical plant studies*), као и рад Лике Гванио-Улур (Lykke Guanio-Uluru) о књижевној фитоанализи, који ће укратко бити појашњени у наредном поглављу. *Зелено краљевство* притом није једино дело Корнелије Функе које је могуће тумачити из екокритичке перспективе, те се издвајају радови о роману *Јахач змаја* (*Drachenreiter*, 1999), где се животињски ликови интерпретирају као *companion species*², односно врсте удружене са човеком које подједнако трпе последице антропогеног утицаја на животну средину (Mikota 2024: 135); о првом роману из серијала *Reckless* (2010) и томе како, иако је централна прича о самоспознаји, боравак у свету с оне стране огледала представља уједно и сусрет са природом (Coleman 2014: 62); као и читање романа *Панов лавиринт* (*Pan's Labyrinth: The Labyrinth of the Faun*, 2019) Гиљерма дел Тора (Guillermo del Toro) и Корнелије Функе из угла дубоке екологије (*deep ecology*)³ у раду из издања дигиталног часописа за германистику *diMaG*, посвећеног књижевности и екологији (Ince – Bazarkaya 2024). Поменути анализе заједничко је то што корпус чини фантастика, док се радња *Зеленог краљевства* одвија у свету налик ономе који нам је познат из ванкњижевне стварности. Функеова инсистира на томе да је свет сам по себи фантастичан и да нису неопходне ни виле ни дивови да би се то увидело, довољан је маслчак (Kaiser 2023), чиме пажњу читалаца усмерава на маргинализован свет биљака.

Критичко проучавање биљака

Још од Аристотела, биљке се перципирају као подређене и човеку и животињама, те полазиште нових праваца размишљања у оквиру еколошке хуманистике и екокритике⁴ представља потреба за удаљавањем од антропоцентризма и зооцентризма. Истиче се да су биљке сведене на непостојање у западњачком погледу на свет, који се усмерава према хијерархијској бинарној опозицији *хумано – ахумано груто* и где је човек центар који одређује ко пасивно вегетира, а ко је виталан, расте и цвета, те и ко је уопште *ко*, тј. субјект (Özbey 2024: 215, 222; Middelhoff – Peselmann 2023: 176). Постојеће предрасуде према биљкама карактеришу се као *слепоило* (*plant blindness*), што указује на њихову невидљивост. „Слепило за биљни свет” дефинише се детаљније као: (1) немогућност да се примете биљке у својој околини; (2) немогућност да се препозна њихова важност; (3) немогућност да се цене њихове естетске и јединствене биолошке одлике; као и (4) неисправно антропоцентрично тумачење биљака као инфериорних, те и мишљење да не завређују пажњу (Wandersee – Schussler 1999: 82). Премда су имале значајну улогу у древним ритуалима и

² Према теоријама Доне Харавеј (Donna Haraway).

³ Дубока екологија је филозофија утемељена на веровању да се људска друштва морају ускладити са идејом да сва жива бића поседују инхерентну вредност, независно од тога да ли их човек може искористити зарад својих потреба.

⁴ Еколошка хуманистика (*environmental humanities* или *ecological humanities*) дефинише се као интердисциплинарно научно поље посвећено проучавању кључних питања културе, историје, друштвених вредности, етике и одговорности, у светлу растућих еколошких изазова. Екокритика (*ecocriticism*, а на немачком и *Ökokritik*) појам је из науке о књижевности и култури и односи се на истраживање односа књижевности и физичког окружења, тј. природног света.

културама, у високотехнолошком друштву данашњице оне су скрајнуте, а и тамо где су видљиве – у ботаници, шумарству, пољопривреди, фитотерапији, хортикултури, цвећарству и кулинарству – акценат је на употреби и управљању њима зарад максимизације човекове користи (Laist 2013: 10; Sandilands 2021: 157).

У циљу трансформације односа према биљном свету, а на основу сазнања из природних наука, око 2010. долази до преокрета, названог *the vegetal turn* – вегеталног, тј. биљног преокрета, који садржи значајне импликације по питању људске посебности и изузетости из природе тиме што настоји да биљке из позадине људских дешавања пренесе у први план. Новонастало поље проучавања најчешће се назива *криптичко проучавање биљака*, али се у литератури појављују и други називи, на пример: проучавање односа човека и биљака (*human-plant studies*), културолошко проучавање биљака (*cultural plant studies*), па чак и културна или књижевна ботаника (Middelhoff – Peselmann 2023: 177–178). Катриона Сандиландс (Catriona Sandilands) критичко проучавање биљака дефинише као „разматрање историје и динамике моћи у контексту наших утилитаристичких односа према биљном свету” (2021: 157, 164) и доводи у питање аристотеловско поимање биљака као подређеног дела хијерархије живих бића, и одређење биљака као нереспонзивних, неперцептивних организама. Марчело Ди Паола (Marcello Di Paola) указује на четири темеља критичког проучавања биљака: (1) научно разумевање биљака; (2) преиспитивање антропоцентричних и зооцентричних дихотомија; (3) потребу за нормативима у области етике и политике основне одрживости, тј. областима које директно или индиректно зависе од биља-

ка и њихове будућности; и (4) схватање да усредсређивање на маргинализовани биљни свет омогућава развој нових историјско-културних перспектива за тумачење хуманог и ахуманог (2024: 4–5).

Прикази биљног света у књижевности такође се могу окарактерисати као претежно антропоцентрични на обема равнима, приликом указивања на жива бића и њихову екологију, као и на њихову симболику, те је јасно да многе приче о биљкама откривају више о ономе ко их пише, о културном контексту и доминантној онтологији (у смислу модела концепата, својстава и релација), него о самим биљкама (Middelhoff – Peselmann 2023: 176–177). Закључујемо како је неопходно изнова размотрити на који начин биљке могу постати субјекти у односу на наративе (наративи биљака, биљке у наративима), односно како се концептуализује њихова аутономија у контексту различитих теорија, укључујући постхуманизам, нови материјализам, постструктурализам и еокритику (Isto: 178). Грета Горд (Greta Gaard) пружа основне смернице за анализу приказа света природе у књижевним текстовима за децу: да ли је природа пасивна, па је антропоцентрично спасавамо, питања: ко сам ја (да ли сам део природе или сам јој супротстављен), те питања еколошке правде (2008: 15–19).

Анализа романа *Зелено краљевство*, осим датих смерница пратиће структуру фитоаналитичке мапе (*phyto-analysis map*) – путоказа за анализу приказа биљака у дечјој књижевности који је развила норвешка теоретичарка књижевности Лике Гванио-Улуру. Надовезавши се на идеју о идентификовању позиције књижевног текста на осама *антиројоценцирично-екоцентрично* и *слављење природе – проблематизација природе*, она представља мапу налик цвету, са

петельком (0), шест латица (1–6) и кореном (7). Мапу чине следећи елементи:

- *фитоцентризам* (0) – проучавање биљака је у првоне плану;
- *начин посредовања*, преношења комуникација (1) – обухвата категорије као што су медиј, род/врста/жанр, фокализација или облици приповедања;
- *капациитет за дејственост* (2), на примеру два аспекта – односа са окружењем који се темељи на узајамном утицају, а потом и сценарија понашања биљака, односно питања да ли биљке показују телесне артикулације карактеристичне за своју врсту или се понашају онако како људи замишљају [перспективу] биљке;
- *лик биљке* (3), који се дефинише као фитоморфан или антропоморфан;
- *окружење* (4), које се одређује као природна животна заједница или животно станиште које је уредио човек – култивисана животна заједница;
- *пасивност* (5), анализира се да ли су и у којој мери биљке у књижевном тексту позадина људских дешавања;
- *инструментална вредност* (6), из антропоцентричног угла; и
- *интертекстуалност* (7), указивање на друге приказе биљака у науци, уметности, филозофији, религији, митологији и др. (Guanio-Uluru 2023: 151–163).

Фитопоетика романа *Зелено краљевство*

Биљке су главна тема *Зеленог краљевства*, и централна нит нарације која покреће и усмерава радњу романа. Дванаестогодишња Каспија⁵

проналази стара писма која садрже ботаничке загонетке. Док их решава, сазнаје занимљиве чињенице о биљкама. Настоји и да их лоцира у својој непосредној околини, те јој је истраживање извор забаве током летњег распуста у непознатом граду, али и вид личног развоја (стиче нова сазнања, видике и заљубљује се у дечака којег током потраге често среће). Осим авантуристичког приступа, обрада главне теме претежно је образовно-васпитна јер Каспију и читаоце упознаје са јединственим одликама и важношћу биљног света, при чему еколошка и етичка димензија упућује на визију заједничке егзистенције хуманог и ахуманог, где се уважава природни свет који фасцинира протагонисткињу. Стога се може закључити да се репрезентације вегеталног позиционирају ближе екоцентричном дивљењу природи, иако је време дешавања изразито савремено и подразумева и свеprisутну технологију: од непрекидног електронског дописивања са другарицама, преко фотографисања биљака до истраживања на интернету. *Фитоцентризам* се притом огледа у једнаком третману биљака, упркос томе што је протагонисткиња људско биће из чијег се угла биљке сагледавају и што немају свој директни глас. Бербели Ванинг (2024: 78) сматра да је одабир људске фигуре као главног лика важан јер подстиче младе читаоце на идентификацију са њим, будући знатижељу и машту. Биљке утичу на Каспију на више начина: подучавају је, доприносе њеном емотивном и етичком развоју и представљају везу са историјом, личним сећањима кореспондената и традицијом. Поред усавршавања знања из ботанике, развија се и

⁵ Име Каспија такође указује на биљни свет, будући да је то назив једне од биљака из рода *Limonium*, познатог и као морска лаванда.

њен поглед на свет, те и схватање човековог места у оквирима света природе. На примеру биљака она учи о отпорности и прилагођавању, што је од кључне важности у тренутку великих промена у њеном животу, као што је вишемесечни боравак у другом граду, далеко од својих другарица. С друге стране, писма и загонетке отварају врата ка прошлости из педесетих и шездесетих година прошлог века и појављује се модел два света карактеристичан за децју књижевност (уп. Baden 2024), но не у фантастичном кључу. Премда сам назив романа наговештава бајковиту тематику (реч *краљевство*), очекивања читалаца су изневерена али је циљ управо да наведе на закључак да је несвакидашње, чудесно, свуда око нас, само што га у својој свакодневици не примећујемо.

Роман садржи *мултимодалне елементе*, те вишеструко побуђује децју машту и успоставља везу са биљним светом – поред текста, присутне су илустрације, писма са загонеткама, а на крају књиге и рецепти за припрему хране од биљака које се помињу. На илустрацијама биљке се приказују у свом природном станишту, у вазама, у теглицама, као зачини, као поједини делови биљака, уз оне на којима је јунакиња окружена биљним светом у различитим контекстима. Визуелним приказивањем одабраних сцена употпуњује се текст, али се утиче и на перцепцију читалаца јер се биљке јављају у дивљој природи, у култивисаном окружењу, али и у инструментализованом облику, зарад исхране. Ипак, честим приказивањем Каспије на илустрацијама покрај биљака наглашава се блискост човека и природног света и чињеница да је он саставни део екосистема. Епистоларни елементи подстичу интерактивност и активно тумачење загонетки у роману, али и поимање биљака из шире, интертекстуалне перспективе,

док рецепти повезују књижевни текст са вантекстуалном стварношћу и практичним активностима наше свакодневице, попут припреме хране. Сви побројани елементи доприносе буђењу интересовања младих читалаца за еколошке теме у књижевности. *Писма у првоме лицу* као интимна писана конверзација нуде и ближи увид у личне утиске о биљкама, за разлику од *основног дела шекспира писаног у трећем лицу*, док познавање чињеница и веровања о биљкама поприма облик породичне традиције и тајни које се преносе кроз генерације, а сада допиру и до Каспије.

Иако се свет не описује циљано из угла биљака, нити се њихови ликови у роману представљају у класичном смислу речи, људски ликови их доживљавају као *бића са осећањима, преференцијама и капацитетом за дејственост*, при чему су замишљања заснована превасходно на људским искуствима и нису прилагођена прецизнијим научним сазнањима о карактеристикама и понашању биљака. У једноме од писама наводи се како слепа девојка мора биљке да осети тактилно, и пише у првом лицу („све баштоване чиним поприлично нервозним кад прстима додирујем њихове биљке како бих их упознала! Али верујем да се биљкама то допада” – Funke 2023: 17). Несвакидашњим закључком да биљке воле непосредни контакт она се удаљава од традиционалне перцепције биљака као пасивних и имплицира да су оне субјекти који осећају и реагују на стимулусе из окружења. Протагонисткиња се, штавише, пита „да ли биљке радо живе тако заштићене? Или би све радије расле у дивљини? Можда су попут људи [...]. Неке воле да живе на отвореном, док друге више воле стаклене баште” (Isto: 44). Упоредјујући биљке са људима, истиче њихову инди-

видуалност и идеју да човек није посебан, већ да и биљке, потенцијално, бирају услове за живот који им одговарају. Разматрање перспективе и осећања биљака огледа се и у Каспијиној бризи о томе да ли стабло ароматичне биљке од које се добија цимет осећа бол кад му оштрим ножевима секу кору (Isto: 46), што тексту даје етичку димензију, доводећи у питање моралност човекове експлоатације биљног света — ако та биљка поседује капацитет за то да осећа бол. Напоследку се динамика односа мења, те се ликови питају да ли их биљке исто тако посматрају као и они њих (Isto: 127), што имплицира измењено разумевање човекове позиције у оквирима света природе и активности биљака, те указује на чињеницу да човек не разуме у потпуности како се биљке односе према својој окружењу.

Оно што човек може да замисли ограничено је капацитетима његовог ума, те је карактер описаних биљака у роману у највећој мери *антропоморфан*. Ликови упоређују биљке са људима и закључују да су „руже попут људи. Играју пуно различитих улога и одевају се за сваку прилику”, те и да „биљке дефинитивно постоје у више боја и облика него људи” (Isto: 82, 43). Приписује им се друштвено понашање, попут људског, али се, с друге стране, алудира и на адаптивне стратегије којима прибегавају приликом суочавања са опасностима из природног света, и еколошким изазовима. Каспија на основу својих истраживања увиђа да је „зелено краљевство угрожено и сви они морају бити његови заштитници!” (Isto: 99), што захтева одговорност и деце као становника Земље, имплицирајући ипак антропоцентрично поимање подређене позиције природе којој је потребно спасавање.

„Зелени” *простори* кроз које се Каспија креће доминантно су култивисани: то су баште и арборетуми (ботаничка башта, заједничка башта и гробље), као и продавнице (радња зачина, цвећара која је уједно и књижара). Свако од наведених места огледало је сложених односа човека и биљака: у ботаничкој башти биљке се чувају и изучавају из научног угла; у заједничкој башти симбол су заједнице, суживота и узajамне повезаности људи унутар сопствене врсте и са другим, ахуманим врстама; гробља су интерсекцијски простори природе, смрти и сећања. Џејн Сузан Керол баште тумачи као лиминални простор између куће и спољашњег света, као ограђену, уређену природу, те и простор близак смрти јер разоткрива пролазност људске егзистенције упркос примарној асоцијацији зеленог на живот и обнову, нарочито кад се цикличност природе и биљне егзистенције упореди са линеарношћу појединачних људских живота (2011: 50–52). Продавнице пак указују на трансформацију биљака у укусну храну, мирисе и лекове, у значења у ширем оквиру традиције и историје и њихову интеграцију у књижевност. Биљке притом постоје истовремено као материјална бића (продавница зачина, цвећара) и као фиктивна, метафоричка (књижара — књиге о биљкама). Обилажењем простора *зеленог краљевства* мења се Каспијин став према биљноме свету, који је најпре представљао пасивну ботаничку позадину дешавања у њеном животу, будући да и сама наводи како „никада није обраћала пуно пажње на биљке, осим на отровни бршљан који расте покрај реке” (Funke 2023: 13). Стога је евидентна реконтекстуализација односа човека и природе, у којој биљке постају актери.

Загонетке су, напоследку, значајним делом посвећене информацијама о *инструменталној*

вредности биљака, а обухватају и бројне *интер-шекстиуалне елементе*. Нуде се знања и описују устаљена веровања из области митологије и сујеверја, фитотерапије, исхране, ботаничке чињенице попут порекла, историје, биолошких одлика (врсте, раста, изгледа) и односа биљке са животињама на примеру десет одабраних биљака: цимета, маслачка, руже, бамбуса, јабуке, нане, памука, црне зове, коприве и јасмина. Подједнако су заступљене биљке које самостално расту у природи, као и оне које се традиционално култивишу, нпр. памук, јабука или руже, а све представљају део њене свакодневице – ако не у форми живе биљке, онда у виду зачина или лекова. Ликови у роману сазнају да се научни називи биљака употребљавају тек од пре тристотинак година, замишљају да је шведском биологу⁶ који је допринео њиховом развоју за сигурно отежавала научни рад чињеница да у сваком језику постоји више народних назива за једну те исту биљку, те да се у књижевности, осим бројних прича о правим биљкама, појављује и зачарано цвеће и магично дрвеће (Isto: 51, 80). Тиме се младим читаоцима представља разноврсност биљног света, али и указује на мноштво постојећих назива за биљке који не стају из вокабулара деце 21. века.

Закључак

У раду је доказано да концептуализације биљака, које су саставни део књижевности за децу, у роману *Зелено краљевство* Корнелије Функе и Тами Хартунг показују назнаке прилагођавања контексту еколошког колапса данашњице. Премда постоји простор за детаљније упознавање деце са народним називима, за нижи степен антропоцентричног погледа на биљке и

пружање аутентичнијег увида у њихово вегетално понашање и перспективу у складу са најновијим научним сазнањима, може се закључити да је роман успешан подстицај деци, примерен њиховом узрасту,⁷ за преусмеравање пажње ка биљном „краљевству” и доприноси ублажавању „слепила” за биљке. Фитопоетика романа садржи децентрирање доминантно људског, инспирише на нова поимања биљака и размишљања о неопходности одбацивања предрасуда да су биљке попут неживих бића, пасивне, ка сагледавању њихове виталности, специфичних видова интелигенције и чињенице да обликују свет у коме заједно живимо, те представља читаоцима реалистичну визију живота удружених врста.

ИЗВОР

Funke, Cornelia, Tammi Hartung. *Das grüne Königreich*. Hamburg: Dressler, 2023.

ЛИТЕРАТУРА

- Baden, Marian. *Das grüne Königreich. KinderJugendmedien.de*. <<https://www.kinderundjugendmedien.de/kritik/kinderroman/7038-das-gruene-koenigreich>> 1. 2. 2025.
- Carroll, Jane Suzanne. *Landscape in Children's Literature*. New York – London: Routledge, 2011.
- Coleman, Joanna. *Magic Mirrors and Shifting Skin: An Ecocritical Reading of Cornelia Funke's Reckless. Grammar: The Journal of the Sussex Centre for Folklore, Fairy Tales and Fantasy*, 6 (2014): 59–69.

⁶ Карл фон Лине (Carl von Linné).

⁷ Званично се препоручује за децу узраста од десет година, мада се појављују на стручним сајтовима препоруке и за млађе узрасте.

- Deutsche Akademie für Kinder- und Jugendliteratur. *Klima-, Umwelt- und Natur-Buchtipps*. <<https://www.akademie-kjl.de/buch-app-empfehlungen/klima-umwelt-natur-buchtipps>> 1. 2. 2025.
- Di Paola, Marcello. The Vegetal Turn. Marcello Di Paola (ed.), *The Vegetal Turn. History, Concepts, Applications*. Cham: Springer Nature Switzerland, 2024, 1–20.
- Gaard, Greta. Toward an Ecopedagogy of Children's Environmental Literature. *Green Theory & Praxis: The Journal of Ecopedagogy*, 4/2 (2008): 11–24.
- Goga, Nina et al. Introduction. Nina Goga et al. (eds.), *Ecocritical Perspectives on Children's Texts and Cultures. Nordic Dialogues*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018, 1–23.
- Guanio-Uluru, Lykke. Analysing Plant Representation in Children's Literature: The Phyto-Analysis Map. *Children's Literature in Education*, 54 (2023): 149–167, <<https://doi.org/10.1007/s10583-021-09469-2>> 1. 2. 2025.
- Ince, Yağmur Devrim, Onur Kemal Bazarkaya. "Der Wald bescherte so viel, wenn man ihn achtete." Cornelia Funkes Roman *Das Labyrinth des Fauns* aus tiefenökologischer Perspektive. *diMaG. Literatur und Ökologie*, 1 (2024): 67–80, <<https://digital.ub.uni-paderborn.de/doi/10.17619/UNIPB/1-1959>> 1. 2. 2025.
- Kaiser, Judith. "Das grüne Königreich": Das neue Buch von Cornelia Funke. *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*. 13. 4. 2023. <<https://www.waz.de/kids/article238132275/Das-gruene-Koenigreich-Das-neue-Buch-von-Cornelia-Funke.html>> 1. 2. 2025.
- Laist, Randy. Introduction. Randy Laist (ed.), *Plants and Literature. Essays in Critical Plant Studies*. Amsterdam – New York, NY: Rodopi, 2013, 9–17.
- Middelhoff, Frederike, Arnika Peselmann. The Stories Plants Tell: An Introduction to Vegetal Narrative Cultures. *Narrative Culture*, 10/2 (2023): 175–188, <<https://doi.org/10.1353/ncu.2023.a903843>> 1. 2. 2025.
- Mikota, Jana. Fantastische Kinder- und Jugendliteratur und das Anthropozän. Jana Mikota, Carmen Sippl (Hrsg.), *Ökologische Kinder- und Jugendliteratur. Grundlagen–Themen–Didaktik*. Innsbruck – Wien: Studienverlag, 2024, 133–145.
- Mikota, Jana, Carmen Sippl. Zwischen Retro und Zukunft: ökologische Kinder- und Jugendliteratur in Transformation. Jana Mikota, Carmen Sippl (Hrsg.), *Ökologische Kinder- und Jugendliteratur. Grundlagen–Themen–Didaktik*. Innsbruck – Wien: Studienverlag, 2024, 13–23.
- Özbey, Kübra Vural. Unravelling Critical Plant Studies. Cenk Tan, Ismail Serdar Altaç (eds.), *Eco-Concepts: Critical Reflections in Emerging Ecocritical Theory and Ecological Thought*. London: Lexington Books, 2023, 215–225.
- Sandilands, Catriona. Plants. Jeffrey Cohen, Stephanie Foote (eds.), *The Cambridge Companion to Environmental Humanities*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021, 156–169, <<https://doi.org/10.1017/9781009039369.013>> 1. 2. 2025.
- Sturm, Rüdiger. Bestsellerautorin Funke: "Ich möchte die Welt verstehen, wie sie wirklich ist". *Augsburger Allgemeine*. 17. 4. 2023. <<https://www.augsburger-allgemeine.de/kultur/interview-bestsellerautorin-funke-ich-moechte-die-welt-verstehen-wie-sie-wirklich-ist-id66146516.html>> 1. 2. 2025.
- Wandersee, James H., Elisabeth E. Schussler. Preventing Plant Blindness. *The American Biology Teacher*, 61/2 (1999): 82–86, <<https://doi.org/10.2307/4450624>>
- Wanning, Berbeli. Unsere grünen Mitgeschöpfe: Eine dimensionale Ordnung der Pflanzenlektüren für Kinder. Jana Mikota, Carmen Sippl (Hrsg.), *Ökologische Kinder- und Jugendliteratur. Grundlagen–Themen–Didaktik*. Innsbruck – Wien: Studienverlag, 2024, 73–81.

Branka B. OGNJANOVIĆ

THE PHYTOPOETICS OF THE NOVEL THE GREEN KINGDOM BY CORNELIA FUNKE AND TAMMI HARTUNG

Summary

The paper presents an ecocritical reading of the novel *The Green Kingdom* by Cornelia Funke and Tammi Hartung. The term *phytopoetics* refers to an ecopoetics centered on the vegetal Other. The study is theoretically

and methodologically grounded in the critical plant studies within the framework of ecocriticism, with the primary aim of analyzing plant representations in the novel. The protagonist encounters “green” riddles in letters, which contain botanical information, details on the use of plants for medicinal purposes or nutrition, as well as folk beliefs, mythology, and human history — reflecting the complex relationship between humans and the plant

world. The novel's phytocentric focus, enriched with multimodal and intertextual elements, underscores the need to perceive the natural world not merely as a backdrop but to recognize plants as active and communicative subjects.

Keywords: children's literature, contemporary German literature, Cornelia Funke, critical plant studies, ecocriticism, Tammi Hartung

ГРАДОВИ МИШЕВА У РЕДВОЛУ БРАЈАНА ЏЕЈКСА И МИШЈОЈ СТРАЖИ ДЕЈВИДА ПИТЕРСЕНА

САЖЕТАК: Серијал романа о опатији Редвол аутора Брајана Џејкса приказује живот антропоморфних мишева, организованих у чврсту друштвену структуру, који се за свој опстанак боре са немилосрдним грабљивцима. Џејксово кодирање простора наизглед је једноставно и заснива се на архетипским односима бинарних опозиција као што су горе–доле и унутра–споља, али опатија (која, према теорији Л. Мамфорда, представља варијанту града) поседује сложени идентитет који надраста своје почетне премисе. На трагу Редвола, Дејвид Питерсен пише о Мишјој стражи, реду мишева ратника чија је мисија да заштите бројне градове мишева, који су изграђени тако да се уклапају у различите локалне екосистеме. Иако од Џејкса преузима иконографију средњег века, Питерсен усложњава положај мишева спрам других врста, али и немилосрдне природе, градећи много сложенију поетику простора која се ипак наслања на ону успостављену у Редволу. У овом истраживању, испитаћемо однос између двојице аутора и њихове поетике простора, ослањајући се како на аутопоетичке исказе Дејвида Питерсена тако и на упоредну анализу њихових остварења.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: град, анималистика, хришћанство, средњи век, урбани дискурс

Увод

Роман Брајана Џејкса (Brian Jacques) *Редвол* (*Redwall*) о мишевима–ратницима који бране истоимену опатију од пацовске хорде злог Клана Бича, објављен 1986. године, остварио је комерцијални успех и постао надалеко познат по свом споју анималистичке фантастике и витешког романа. Након топлог пријема првог романа, Џејкс је наставио да шири свет опатије Редвол и шуме Мосфлауер, створивши серијал од чак двадесет и две књиге које се у својој структури и симболизму наслањају на *Редвол*, преузимајући плошну карактеризацију ликова према врстама животиња којима припадају (тако су, рецимо, грабљивице увек на страни зла) и једноставност заплета карактеристичну за авантуристички роман за децу. Комбинација Џејксовог успеха, популарности, и, усудили бисмо се рећи, *омиљености* међу децјим читаоцима његових романа са свешћу о манама његовог серијала отворила је пут за полемику с Џејксовом специфичном подврстом анималистичке фантастике. Синтија Ростанковски (Cynthia Rostankowski) тако сматра да су

* m.m.zeon@gmail.com;
<https://orcid.org/0009-0009-9944-7606>.

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

Џејковске књиге проблематичне у свом мешању средњовековне прошлости са збуњујућим и не-критички обрађеним аспектима савременог живота. Ово замешатељство ствара за децу привлачан, али обманујући увод у средњи век¹ (2003: 92),

док група азијских аутора (Quah Wai Kheong et al. 2021), надовезујући се на дело Едварда Саида (Edward Wadie Said), истиче да је приказ негативаца

обликован у оријенталистичким терминима, сугеришући да је зверско Друго супротстављено евроцентричним вредностима и поукама које представљају заједнице племенитих звери (246).

Овакво преиспитивање Џејковог приступа у савременој култури отворило је пут стварању нових класика, међу којима посебно истичемо серијал графичких романа *Мишја стџража* (*Mouse Guard*) Дејвида Питерсена (David Petersen).

У некрологу Џејксу, Питерсен аутора *Редвол* ставља у ред великана анималистичке фантастике као што су „Езоп, Радјард Киплинг и Кенет Грејам”, истичући како је он „утро пут и отворио врата модерног тржишта за приче о мишјим јунацима” (Petersen 2011). С. Ростанковски такође уочава везу са традицијом која обухвата „средњовековне приче о животињама као што су Езопове басне, приче о Лисцу Рејнарду или прича о Чонтиклеру из *Кентшерберијских њрича*, оличену у антропоморфизацији” (2003: 83–84), дајући им људске особине. Џејковом иновацијом, међутим, може се сматрати то што код њега постоје тек спорадични наговештаји људског света, који након прве књиге ишчежавају (Isto: 84). Овај темељ у потпуности је очуван код Питерсена, код кога нема чак ни трагова људи присутних у Џејковој првој књи-

зи. Зои Жак (Zoe Jacques) уочава како „не постоји нешто што се зове животиња, одвојено од човека једном невидљивом границом” (2015: 24), док Марио Ортиз Роблес (Mario Ortiz Robles, 2016) говори о употреби животиња која омогућава постојање људског друштва. Уклањањем човечанства, друга жива бића имају прилику да оформе идентитете у међусобним односима, који, ипак, остају обележени људским искуством аутора, као „повијесно и културно специфичне артикулације знања и предодби о животињама и животињском, а не животиње и животињско сâмо” (Hameršak 2015: 30). У томе се остварује прилагођавање децем читаоцу, зато што „животињско обличје удаљава од конфликта, омогућавајући лакше ношење са њим” (Nikolajeva 2010: 156). Ове повезнице омогућавају упоредно читање дела двају аутора које није искључиво типолошко. Размотрићемо на који начин Питерсен говори о свом односу према *Редволу*: наиме, он истиче како је „*Редвол* подједнако представљао и утицај и антиутицај на *Мишју стџражу*”, након тога се оградивши на следећи начин:

Међутим, сместа сам схватио да никада нећу превазићи оно што је г. Џејкс учинио. Стога, када кажем да су његове књиге биле антиутицај, мислим само на то да сам морао изабрати другачији пут од онога којим се он овладао (Petersen 2011).

Читајући Питерсеново остварење, постаће нам јасна луцидност овог исказа, који, према нашем мишљењу, најбоље изражава однос двојице аутора. То ћемо показати, пре свега, анализирајући простор мишјих насеља у *Редволу* и

¹ Сви наводи из непреведене литулатуре дати су у преводу аутора рада.

Мишјој стражи, покушавајући да преко начина на који је хронотоп града приказан дођемо до одговора на питање какав је однос антропоморфизованих животиња према животној средини и другим животињама. У тумачењу Џејксове поетике простора ослонићемо се на медијевалистичко читање и књижевну опатију повезати са историјским развојем и културним значајем хришћанских манастира чија се култура у делу баштини, што ће нас нужно довести и до хришћанства самог (у елементима као што су монашки завети и са њима повезане врлине, свете реликвије итд.). *Мишја стража* ће нас ставити пред још сложенији изазов, због тога што ћемо се, поврх свега онога са чим нас је сусрео *Редвол*, наћи пред још једним обликом проблема поетике простора, узрокованог природом жанра графичког романа, у којој се наратив одвија путем текста, али и цртежа; како показује студија Најла Кристија (Niall Christie, 2011), у реалијама које бивају цитатно транспоноване у слику може се изнаћи нова димензија значења.

Небески град

Питање које се може поставити јесте следеће: Шта оправдава смештање опатије Редвол у контекст хронотопа града? Одговор налазимо у студији *Град у историји* (2006) Луиса Мамфорда (Lewis Mumford), који примећује како је манастир

у ствари био *нови ший града*, удружење, или, још боље, чврсто братство сродних душа које се не окупљају само због повремених церемонија већ у сврху сталног заједничког живота (2006: 263 – *курзив аутора*).

Настанак манастира Мамфорд везује за пропаст Западног римског царства, односно за раздобље позне антике и раног средњег века. Аутор *Редвола* био је надахнут овим историјским периодом; као један од аргумената за ту тврдњу може се узети и именовање антагонисте романа, Кланија Бича, које асоцира на име хунског вође Атиле Бича Божјег. Антагонизам између варварске хорде и доброћудних становника манастира карактеристична је одлика раног средњег века, и то од крајњег југа Европе па све до Британије на северу, где су Викинзи пљачкали манастире (Williams 2008: 193). Као једно од најважнијих обележја манастира, односно града, тако се јавља *зид*:

Зид није служио само за заштиту од спољне најезде: он је имао и нову политичку функцију, показавши се као мач са две оштрице. Супротно од античког града, зид је могао да послужи за одржавање унутрашње слободе. Помоћу зида мали град, некада немоћан чак и пред малом силом, могао је да постане утврђење (Mamford 2006: 267).

Значај зида у *Редволу* више је него јасно истакнут. На самом почетку свог романа, Џејкс временски и просторно смешта радњу у Лето позне руже у пределу Мосфлауер, да би затим дао први опис опатије:

Опатија Редвол поносно је стајала на јужном ободу Мосфлауера. Са две стране опкољавала ју је дубока и тамна сеновитост шуме. На супротној страни пружао се видик преко пространих ливада, обраслих високом травом, умореном на ветру. На западном зиду опатије, стара капија водила је на прашњав пут. Посматран са висине, предео личи на мутни драгуљ опточен зеленим зазором светлости и тамним плишем. Први ми-

шеви саградили су опатију од црвеног камена пешчара, извађеног из удаљеног каменолома на североистоку. Јужни зид опатије прекривала је пузавица под именом вирцинија. Доласком јесени претварало се њено лишће у плашт ватрених боја, величајући тако славу и легенду опатије Редвол (Džejks 2006: 9).

Важност овог места за разумевање поетике простора у роману лежи у томе што оно не само да описује изглед опатијског здања, већ говори о његовој локацији у ширем простору Мосфлауера. Уочавамо да је Редвол именован по пешчару од ког су направљене његове црвене зидине (*red wall*); они простор опатије, односно *мишјеј* *ипага* одељују од простора шуме, с једне, и ливаде, с друге стране. Како Холи Блекфорд (Holly Blackford) уочава, спрам околине која је врло често непријатељски настројена налазе се баште Редвола у којима боголика фигура опата Мортимера често шета с јазавицом Констанцом (2003: 94); стога се зид може тумачити и као онај еденски, чију капију чува огњени херувим (1 Мој 3: 24). Ова симболика потцртана је и мотивом меда и млека које послужује мишица Георгина (Isto: 94). У вези с Еденским вртом истиче се и каменолом из кога потиче пешчар; како ће се касније показати, у питању је станиште једног од антагониста, змије Асмодеуса. Стога ни не чуди то што је у подели романа на три целине прва названа управо *Зиг*. Пресликавајући средњовековну традицију, према којој су

захваљујући грађанима који су, наоружани, чували стражу на градским бредима [...] градови [...] постали веома привлачна места за становање и друштвено заштићени рад (Mamford 2006: 278),

зидови опатије јављају се као крајњи гарант њене слободе, што примећују и протагонисти и

антагонисти романа: „Клани је запазио изузетну дебљину опатијских зидина док су он и Црвенозуби пролазили кроз озидани лук сличан тунелу иза капије” (Džejks 2006: 59).

Ови зидови, међутим, нису ту само да оделе мишеве од опасности спољњег света, већ поред тога обезбеђују уточиште² свима којима је оно потребно, што нас наводи на то да покренемо питање улоге мишева опатије Редвол у широј животињској заједници. Потребно је истаћи кључно обележје мишјег идентитета а то је *служба*, оличена у монашком завету, онако како га описује опат Мортимер:

Сви мишеви су се свечано заклели да никада неће наудити ниједном живом створу, осим ако непријатељ пожели да силом уништи ред. Заветовали су се да ће лечити болесне, неговати повређене и помагати убогим и сиромашнима (Džejks 2006: 16).

Према Мортимеровом објашњењу, редволски мишеви зато су постали „дубоко поштовано и високо цењено братство” (Isto), које ужива слободу кретања и изузеће из природног ланца исхране: „Чак ни грабљивци неће напасти миша који носи одору нашег реда” (Isto). У овој идеји службе широј заједници Мортимер види гарант мишјег опстанка у свету јачих.

Оно што највише привлачи пажњу приликом анализе монашких завета Редвола јесте њихова различитост у односу на све друге друштве-

² Редволска опатија као уточиште осликава друштвену и моралну улогу хришћанских институција и као таква може се довести у везу са градовима уточиштима како их описује Мојсијев закон (4 Мој 35: 11–24) и са заштитом какву је пружао олтар за који би се онај који је гоњен ухватио (1 цар 2: 28). Ове аналогije, ипак, нису потпуне и могу се ишчитати само из познавања развоја јудеохришћанске културе, а не и самог романа.

не структуре посведочене у свету романа: животиње се углавном окупљају у оквирима уже или шире породице, уз изузетак ровчица, чије племе је установило примитиван облик демократије, као и Кланијеве хорде. Стога Редвол у пределу Мосфлауер заиста и заузима улогу средњовековног града³ –

хришћанско схватање живота са својом афирмацијом патње и својом спремношћу за пружањем помоћи онима којима је она потребна створило је установе о којима нема података у ранијим урбаним цивилизацијама (Mamford 2006: 284).

Мишја опатија тако бележи постојање манастирских установа као што су болнице, јавна кухиња и коначиште у коме је свим путницима обезбеђен бесплатан смештај.

Цивилизованост мишева Џејкс наглашава увођењем заједнице врабаца, који насељавају поткровље опатије, недоступно мишевима (Матијас у простор поткровља улази пењући се уз потпорне елементе грађевине), и представљају њихов негативни одраз:

Овај кобац је причао о врапцима. Називао их је крилатим мишевима, мада немам представу због чега. Не видим сличност између високо цивилизованих мишева и тих примитивних дивљака (Džejks 2006: 206).

Када је Матијас заробљен на врапчијем двору, он увиђа да врапци живе начином живота којим су мишеви живели пре него што су постали цивилизовани: тако, врапци не показују милост и поштовање једни према другима, непрестано се свађају, физички сукобљавају и наносе једни другима телесне повреде; поред тога, не познају ватру, једу пресну храну, не поштују правила ни обавезе. Јасно је да је у питању потпуни антипод мишевима посвећеним служби, који се

међусобно подржавају, брину једни о другима, организују гозбе и живе високо уређеним животом. Ова дихотомија огледа се и у контрасту простора мишјег приземља и врапчијег поткровља: док је приземље јасно издиференцирано на просторије намењене јавној и приватној употреби које мишеви-монаси одржавају, али и унапређују и дограђују, поткровље има издвојене одељке само за угледније врапце. Међутим, ни њихов смештај не достиже стандарде цивилизованих мишева, тако да краљ Бик Врабац, познат по својој грамзивости, има само један ограђени кутак у коме се налази оштећена фотеља у чијој постави скрива драгоцености. Птице на нижем положају, које деле заједнички простор, неприлагођен животу њихове заједнице, завиде краљу на ономе што им изгледа као раскош, а што Матијас препознаје као сиромаштво и недостатак комфора. Врапци тако показују оно што су мишеви били, а мишеви оно што би врапци могли постати под владавином нове краљице, Матијасове пријатељице Ратокљуне, која жели да унесе измене у врапчији друштвени поредак.

Поред монашког завета и социјалних установа какве су болница, јавна кухиња и конак, још једну везу са хришћанством проналазимо у институцији свеца заштитника; у случају Редвола, то је митски Мартин Ратник, чије скраћено житије износи опат Мортимер:

³ До сличних закључака долази и Синтија Ростанковски, која уочава: „Неке одлике монашког живота међу животињама поклапају се с описима монашког гостољубља и доброчинства. На пример, у опатији Редвол, манастиру који представља стожер свих Џејксових романа, путници су угошћавани, храњени, по потреби добијају одећу, лече се у болници ако су повређени или болесни, и могу остати колико желе. Сиромашни, сирочад и старци често живе у опатији, чак и ако нису заређени. Млади се образују, а опатија производи храну и пиће потребне за опстанак” (2003: 86).

Он је овамо стигао једне зиме, у време када су осниваче нашег реда нападе лисице, пацови и велика дивља мачка. Мартин се неустрашиво супротставио непријатељима и прогнао их далеко ван шуме Мосфлауер. [...] Али у последњем крвавом окршају Мартин је озбиљно рањен. Тешко повређен, лежао је у снегу док га мишеви нису пронашли. Пренели су га у опатију и лечили му ране све док се није опоравио и повратио снагу. Потом га је нешто обузело. Променио се, доживео је нешто што се једино може назвати мишијм провиђењем. Напустио је пут ратника и окачио славни мач о клин (Džejks 2006: 16).

Синтија Ростанковски уочава како је

живот миша ратника Мартина сличан животу Св. Мартина Турског, свеца чији је гроб постао место средњовековног ходочашћа; овај светитељ прво је био ратник, а затим се заредио (Rostanowski 2003: 85).

Питање које се поставља гласи: Ако је Мартин напустио пут ратника, због чега онда носи име Ратника? Одговор на то лежи у чињеници да се природа Мартиновог ратовања променила: миш је, и сам поставши монах, рат против видљивих непријатеља заменио ратом против невидљивих. Поред тога што његов животни пут следи пут бројних хришћанских светитеља, доказ о Мартиновом посвећењу може се наћи у улози заштитника Редвола коју обавља после смрти. Тако је Мартин тај који се у више наврата указује мишу Матијасу, водећи га кроз искушења на која младић наилази на своме путу; међу овим јављањима најзначајније је оно које се дешава у црвеном каменолому, станишту змије Асмодеуса, чије је име преузето од јудеохришћанског „Асмодеја [енг. Asmodeus], лукавог демона” (Тов 3: 16). Каменолом од чијег је камена сазидана опатија представља пакао,

што се поткрепљује хришћанском симболиком змије изведене из Постања (Christie 2011: 293) и просторним кодовима, тако да Матијас мора да победи не „само дивљу звер већ и „аждају, стару змију, која је ђаво и сатана” (Отк 20: 2). Прелазак у други свет означен је топлотом и црвенилом камена која симболише паклене пламенове, и степенастом структуром каменолома; у питању је варијанта симбола лестви, чији „различити аспекти [...] своде се на једини проблем односа између неба и земље” (RS 2009: 490) – односно (инверзијом у односу на традиционалну хришћанску симболику) између земље и подземља. Улаз у Асмодеусово подземље тако је „у складу са представама античких народа по коме се пакао налази унутар Земље” (Амфитеатров 2017: 205), чији се улаз тражио у пећинама и другим отворима Земљине коре. Спуштајући се кроз тунеле у Асмодеусово легло, Матијас постаје велики иницијанд чије увођење у Мартинову тајну бива заокружено убиством змије; како Блекфорд уочава, „Матијасов преображај [...] након борбе са змијом означава учешће у космичкој борби добра и зла, изједначавајући његов тријумф са божјом победом над змијом” (2003: 98). Дихотомија између опатије Редвол, која као манастир представља, како би рекао Мамфорд, „небески град”, и каменолома тако бива доведена до симболичког врхунца. С друге стране, као што помаже свом штићенику, Мартин се исто тако указује Кланију Бичу, кога прогони у сновима. На самом крају романа, Клани Бич говори како је дошао до сазнања да ће „пре него што сунце данас зађе бити ослобођен од [...] кошмарних појава заувек” (Džejks 2006: 392). Ово се, наравно, испоставља тачним, пошто, уз Мартинову помоћ, Матијас убија Кланију. Поново је у питању општеустаљени образац предања о

светитељу: негативно чудо натприродног ка-
жњавања скрнавитеља светог места.

Последњи елемент редволског идентитета који се може довести у везу са хришћанством било би постојање реликвија заштитника опатије Мартина Ратника: опасача, штита, корица за мач и, најзад, мача самог, које представљају палацион чији је повратак неопходан како би се осигурао опстанак заједнице. Потрага за овим чудесним предметима, која представља задатак миша Матијаса, јесте оно што опатију штити од Кланија Бича; борба на зиду тако служи тек да најезду задржи док се не обезбеди помоћ натприродног заштитника. Дакле, без обзира на недостатак јасно одређеног божанства и за њега везаних верских обреда јасно је да је хронотоп опатије Редвол обликован по узору на манастир раног средњег века, с акцентом на његовом ширем месту у друштвеној заједници. Матијасова потрага за Мартиновим реликвијама суштински је везана за сам простор опатије. Први траг о могућем скровишту долази из песме уклесане на зиду иза таписерије с Мартиновим ликом, и води мишеве Матијаса и Метузалема до степеница између Велике дворане и Мишје пећине, које скривају пролаз у тајну одају под опатијом. Решивши низ загонетки, двојица пријатеља задобијају опасач и штит и откривају локацију мача, сакривеног на ветроказу на крову опатије; убрзо се испоставља да је мач украден, што Матијаса води у свет врабаца и, најзад, у Асмодеусов каменолом. Древност Редвола, његова чудесна архитектура и употреба логике како би се разрешила централна мистерија евоцирају роман Умберта Ека (Umberto Eco) *Име руже* (1980), објављен шест година раније. Попут Вилијама од Баскервила и његовог ученика Адсоа који траже *finis Afri-*

cae, мишеви су суочени с мистеријом опатијског простора до чијег решења је потребно доћи дедукцијом утемељеном у просторном плану опатије. Међутим, док се Еково постмодерно остварење завршава закључком да од прошлости остају само гола имена, редволски анаграм *џи – ја сам* (Матијас) алудира на божји глас из Неопалиме купине (Blackford 2003: 98) и том афирмацијом јудеохришћанских вредности потврђује дијаметралан светоназор.

У мишјем подземљу

У свом предговору првој књизи *Мишје страже*, названој „Јесен 1152. године” (*Fall 1152*) Питерсен објашњава премису серијала на следећи начин:

На парчету папира сам најврљао „мишеви имају сопствену културу: премали да се интегришу с осталим животињама”. Жврљотина је водила размишљању о томе како би мишеви преживели као ликови у тако негостољубивом свету насељеном предаторима: „сакрити градове, направити их самоодрживим и удаљеним један од другог”. Из приповедачке перспективе, то је као да су мишеви заточеници својих домова (2007).

Већ на први поглед, очигледно је да опстанак Питерсенових мишева почива на другачијим механизмима него што је то случај са Џејксом, који уживају повлашћен статус у животињском свету због свог служења свим животињама. Питерсен положај мишјих заједница разматра из перспективе која је у већој мери натуралистичка и обележена свешћу о биолошким разликама између животиња. Тако, док се у Редволу једење меса посматра као питање

морала (Кланијеве хорде једу месо зато што су зле, а у опатији чак и природни месојед као што је јеж бира да конзумира храну биљног порекла), *Мишја стража* у потпуности усваја биолошке чињенице о исхрани различитих врста. Ипак, већ споменута разлика у величини представља механизам у коме се ово најбоље огледа. У складу с тим, мишји градови представљају минијатурне урбане системе који се уклапају у живу средину. Ово је посведочено у називима градова као што су Баркстоун (Barkstone, досл. дрво-камен), Спрустак (Sprucetuck, досл. ушущан у смрчи) и Шорстоун (Shore Stone, досл. обалски камен).

У пропратном водичу кроз мишје градове, који прати сваки од томова серијала, Питерсен описује Баркстоун на следећи начин: „Град се налази на западном крају Мишјих територија. Његова врата су уклопљена у багремово стабло које расте уз камен. Град је унутра” (2007). Опис Спрустака готово је идентичан:

Варошица на југозападу Мишјих територија, смештена у старој и високој смрчи. Шупље стабло обезбеђује спратове стамбених четврти, апотека, пивара и књижница (2008).

Чак и обалски Шорстоун, чија је „предња страна велелепни приказ зидарства, обраде метала, столарства и дизајна” приказује само „блесак врвећег града и његове лепоте” (2013). Ови градови свој опстанак дугују како успешној камуфлажи, тако и заштити Мишје страже: „Путовање између градова је опасно. Стража постоји дуже од писане историје. Они утиру путеве, воде, спроводе и бране” (2007). И монаси Редвола и мишеви Страже имају, у најгрубљим цртама, исти задатак: обезбеђивање опстанка заједнице и пружање помоћи онима којима је то потребно, што је додатно потцртано паралелом

између монашког завета и стражарске заклетве, која, између осталог, подразумева одрицање од било каквог вида породичног живота и потпуно посвећивање ратничком реду.

Међутим, због разлике у природи света у којем живе, живот мишева Страже чак ни у миру није хармоничан; сукобљавање биолошких и друштвених интереса поставља позорницу непомирљивих конфликта. Можда најбоље оличење тога јесте фигура легендарне Црне Секире, великог ратника мишева, коју ћемо упоредити с Мартином Ратником. Обојица ратника обележена су својим оружјем: Мартин мачем, а Црна Секира истоименом секиром. Међутим, док Мартин постаје заштитник опатије тек кад одложи оружје и доживи просветљење, од када почиње његово вечито присуство, Црна Секира је фигура чија је легенда опстала због тога што је кроз историју више мишева носило тај идентитет у једној дугој борби за опстанак мишјег народа. На тај начин, однос према прошлости се, уместо кроз механизме који су типични за хришћански култ светитеља, представља као активно конструисање легенде кроз коришћење цитатних механизма. Епизода која то илуструје јесте Лијамово убијање змије, које ћемо упоредити са Матијасовим сукобом с Асмодеем. Према миту, Црна Секира је „убио змије које окружују свет” (2011: 295); приказ убијања змије јавља се на витражу Гвендолинине собе у Локхејвену; змија представља централни део мишјег фолклора и јавља се у песмама и пословицама. Дакле, на симболичком плану, змија има исто значење у *Редволу* и *Мишјој стражи*; међутим, Лијам се суочава само са обичном животињом, ма колико она била моћнија од њега. Директна иницијација изостаје, али моћ приповедања Лијама квалификује за звање Црне Секире (Christie 2011: 293).

Разлика између архетипског хероја Матијаса, обликованог према средњовековним мотивима „ратника, потраге као пута који води индивидуацији, и улози монашког живота” (Rostankowski 2003: 83) и одметника Лијама, који у својој улози Црне Секире по много чему подсећа на фигуру савременог суперхероја, покреће питања њиховог односа према заједници којој припадају. Тако се Лијамово преузимање секире драстично разликује од Матијасовог проналажења мача: док први прихвата усамљенички позив због ког ће живети у дивљини и заувек изгубити свој лични идентитет, други заузима своје место у друштву Редвола, додајући свом имену (без презимена, које му као сирочету не припада) почасни епитет *Рајника*, што представља највећу част која једном мишу може припасти. Ова разлика израста из самог простора ових наратива: редволски заточник мора оличавати светост, углед и доступност опатије, док чувар скривених градова мора бити још притајенији како би увек био корак испред свих других. Позив Црне Секире је условљен, али и омогућен том потребом за тајношћу: како сазнајемо у трећој књизи *Мишје страже*, Секирина способност да брзо прелази из места у место и да стигне тамо где остали не могу омогућена је мрежом тајних тунела које су за њега начинили древни градитељи.

У Питерсеновој *Мишјој стражи*, у поређењу с *Редволом*, дакле, долази до расипања Центра, које се одиграва, између осталог, и на плану простора. Основна динамика серијала проистиче из контраста између оваквог поретка и племенитог завета Мишје страже, који је једино што спречава да ентропија превлада, да се мишји градови угасе и расточе у природи у којој су скривени. Крхкост цивилизације, оличе-

на у руинама древних настамби и тајнама које се крију у заборављеном подземљу, тако постаје један од основних мотива, који је додатно потцртан непоузданошћу сазнања јунака о свету у коме живе. Дobar пример за то представља значај припадности одређеним врстама. У Редволу, „животиње као што су веверица, зечеви, мишеви, јежеви и јазавци јесу јунаци и племените звери. Спрам њих су зле животиње, зване зверима хорде или штеточинама” (Quah Wai Kheong et al. 2021: 246). Како Синтија Ростанковски уочава, „једине врсте у серијалу чији припадници могу бити и добри и зли, у зависности од појединца, јесу ровчице и мачке” (2003: 83), уз ограду да је питање мачје карактеризације врло нејасно због тога што се ове животиње појављују крајње ретко и у раним књигама серијала, када Џејкс није до краја дефинисао своја правила. Оваква плошна карактеризација се у горецитираним радовима јавља као једна од тачака оспоравања Џејкса.

Друге врсте и простор код Питерсена је много теже уоквирити у шири систем. Грабљивице се тако појављују и као усамљеници, везани за простор дивљине, и као веће друштвене групе, чија насеља подлежу сопственим правилима. И једни и други у великој мери преносе Џејксову карактеризацију, што је посебно уочљиво у случају усамљених грабљиваца: Лијамове победе над змијом (у првом делу) и снежном совом (у другом) могу се узети као цитати Матијасовог сучељавања са совом Капетаном Снегом и страшном змијом Асмодеусом. Ове звери, дакле, представљају „класичан ужас зверског, неразумног противника, који жели само да убије протагонисте” (Christie 2011: 293). Другу врсту страве доноси силазак у подземни град ласица Даркхедер (Darkheather), који се инкорпора-

цијом тунела и насеобина поробљених врста проширио до неслућених граница. Најл Кристи истиче да „архитектура Даркхедера у великој мери подсећа на архитектуру муслиманске Шпаније, поготово на омејадску Велику џамију у Кордови” (2011: 297), у чему се огледа још једно важно питање поетике простора у графичком роману, а то је на које просторне реалитете цртеж може алудирати. У разговору с Кристијем (2011: 306–308) Питерсен објашњава како помињање исламске архитектуре не износи његов став поводом ислама, већ представља средство отуђења ласичје културе од читаоца. Сетимо ли се замерки на Џејксов оријентализам који се огледа у приказу негативаца кроз стереотипе везане за источне народе (Quah Wai Kheong et al.), у овоме можемо препознати још једно од места где се Питерсен наслања на аутора *Редвола* и користи се већ постојећим начином приказивања негативаца. С друге стране, идеја о непатворено злим и примитивним грабљивцима преиспитана је кроз приказ Ебонског краљевства, у којем феретке оформљују сурово, али правично друштво чији је визуелни идентитет заснован на скандинавским културама, које Питерсен у већ споменутом разговору истиче као други узор у приказивању грабљивица. С друге стране, и сами мишеви бивају преиспитани: простори зечје шупе и кошница као саставног дела мишјег насеља отварају питања зечева и пчела, за које није јасно да ли представљају мишје савезнике, слуге или робове. Питање које се поставља јесте да ли је између робовласничког Даркхедера и мишјих насеља могуће повући јасну границу. Питерсенов свет је, дакле, увек спреман да изненади и преиспита сопствене јунаке и њихова сазнања и уверења о свету који их окружује.

Закључак

Редвол Брајана Џејкса приказује живот становника истоимене опатије, засноване на средњовековном манастиру и његовом идеалу небеског града. Простор опатије, омеђен зидом, може се тумачити као Еденски врт у којем, под заштитом Мартина Ратника, мишеви-монаси живе у хармоничном друштву, пружајући помоћ свима који је затраже. Једино што може пореметити живот у Редволу јесте инвазија хорде Кланија Бича, која младог миша Матијаса покреће на пут иницијације. Уз помоћ пријатеља и ментора Метузалема, Матијас се упушта у детективску потрагу, која га води све до краљевства врабаца у поткровљу, и, напослетку, до напуштеног каменолома који скрива змију Асмодеуса. Катабаза доводи до Матијасовог преображаја и поново успоставља идеални поредак у Редволу.

У *Мишјој стражи* Дејвида Питерсена, небески град Редвол, склониште бројним животињама, које својим *зигом* штити од свих могућих претњи, преображава се у низ градића скривених у стаблима и пукотинама. Отклањањем дејства митског заштитника Мартина и силе коју он представља свет је препуштен ентропији, којој се супротстављају једино мишеви Страже, вођени својом заклетвом. Хуманизам Дејвида Питерсена, дакле, није ништа мањи од Џејксовог, али својом свешћу о светоназору савременог човека своју људску поруку чини пријемчивијом, говорећи нам да чак и суочени са ужасом индиферентног простора можемо да опстанемо и бивамо бољи. На самом крају, вреди поновити Питерсенове речи: „Када кажем да су његове књиге биле антиутицај, мислим само на то да сам морао изабрати другачији пут од онога којим је он овладао” (2021), које, више него о разликама, говоре о заједничком одредишту.

ИЗВОРИ

- Dzejks, Brajan. *Redvol*. Novi Sad: Ružno pače, 2006.
- Petersen, David. *Mouse Guard: Fall 1152*. Hollywood: Archaia Entertainment, 2007.
- Petersen, David. *Mouse Guard: Winter 1152*. Hollywood: Archaia Entertainment, 2008.
- Petersen, David. *Rest in Peace Mr. Jacques*. <<https://davidpetersen.blogspot.com/2011/02/rest-in-peace-mr.html>> 7. 2. 2011.
- Petersen, David. *Mouse Guard: Black Axe*. Hollywood: Archaia Entertainment, 2013.

ЛИТЕРАТУРА

- Амфитеатров, Александар Валентинович. *Ђаво у свакодневици, лејенди и књижевности средњег века*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2017.
- Светло писмо Старијата и Новојата заветија (Библија)*. Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 2023.
- Blackford, Holly. The Writing on the Wall of Redwall. Hintz, Carrie, Elaine Ostry (eds.), *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults*. New York: Routledge, 2003, 89–106.
- Christie, Niall. The Great Mice at Cordoba: De-Mythologizing and Re-Mythologizing Religious Imagery in David Petersen's *Mouse Guard*. *The Journal of Religion and Popular Culture* 23, 3 (2011): 289–310. <<https://doi.org/10.3138/jrpc.23.3.289>> 31. 3. 2025.
- Hamersšak, Marijana. Središte ruba: životinje i dječja književnost. *Detinjstvo*, XLI, 2 (2015): 29–39.
- Jacques, Zoe. *Children's Literature and the Posthuman: Animal, Environment, Cyborg*. New York: Routledge, 2015.
- Mamford, Luis. *Grad u istoriji: njegov postanak, njegovo menjanje, njegovi izgledi*. Zemun – Novi Beograd: Book – Marso, 2006.
- Nikolajeva, Maria. *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. New York: Routledge, 2010.
- Ortiz Robles, Mario. *Literature and Animal Studies*. New York: Routledge, 2016.

- Quah Wai Kheong, Christopher, Anita Harris Satkunanathan, Ravichandran Vengadasamy. The Other Side of Redwall: Medieval Othering and Binary Oppositions in The Outcast of Redwall. *3L: Language, Linguistics, Literature* ® *The Southeast Asian Journal of English Language Studies* (2021): 244–256, <<http://doi.org/10.17576/3L-2021-2704-17>> 31. 1. 2025.
- Rostankowski, Cynthia. The Monastic Life and the Warrior's Quest: The Middle Ages from the Viewpoint of Animals in Brian Jacques's Redwall Novels. *The Lion and the Unicorn*, 27/1 (2003): 83–97. <<https://doi.org/10.1353/uni.2003.0008>> 31. 1. 2025.
- RS: *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, likovi, boje, brojevi*. Novi Sad: Stylos art – Kiša, 2009.
- Williams, Garreth. Raiding and Warfare. Stefan Brink, Neil Price (eds.). *The Viking World*. Routledge: New York, 193–203.

Miloš D. MIHAILOVIĆ

THE CITIES OF MICE IN REDWALL
BY BRIAN JACQUES AND MOUSE GUARD
BY DAVID PETERSEN

Summary

The Redwall series by Brian Jacques presents a world of anthropomorphic mice who live within a tightly-knit social structure and struggle for survival against predatory threats. Jacques's depiction of space is initially simple, relying on archetypal binary oppositions such as updown and inside-out. However, Redwall Abbey (which, according to L. Mumford's theory, can be viewed as a variant of the city) possesses a complex identity that transcends its seemingly straightforward framework. As a monastic institution, Redwall Abbey serves as an economic and cultural hub, providing a sanctuary for monks, families, and the impoverished. The identity of Redwall is defined by the monastic vow, which imbues the abbey with a sense of purpose and guides its role within the

community. The abbey's architecture, rich with hidden secrets, contributes to its survival, further emphasizing the importance of its design and symbolic significance. Following the legacy of Redwall, David Petersen's Mouse Guard introduces an association of warrior mice tasked with defending a network of cities. These cities are carefully constructed to integrate with their respective ecosystems. While Petersen adopts medieval iconography reminiscent of Jacques's work, he complicates the relationship between mice and other species, as well as

their interactions with the harsh natural world. Petersen develops a more intricate poetics of space, building on the foundational ideas established in Redwall, but expanding the role of mice within a more hostile and uncertain environment. Despite the intensified threats from nature, Petersen's mice persist in upholding humanistic values, reinforcing the deeper message found in Jacques's work.

Keywords: city, anthropomorphism, Christianity, Middle Ages, urban discourse

УТОПИЈСКО И АНТИУТОПИЈСКО ОБЛИКОВАЊЕ ПРОСТОРА

Наташа М. ПОЛОВИНА*

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Нови Сад, Република Србија

Оригинални научни рад

UDC 821.133.1-93.09 Leprince de Beaumont J. M.

<https://doi.org/10.46793/Childhood25.1.117P>

Примљен: 5. 2. 2025.

Прихваћен: 31. 3. 2025.

ПРОСТОР КАО МОРАЛНА КАТЕГОРИЈА У БАЈКАМА ЖАНЕ МАРИ ЛЕПРЕНС ДЕ БОМОН

САЖЕТАК: У васпитно-образовном концепту Жане Мари Лепренс де Бомон, представнице филозофске струје религиозног просветитељства, бајке су имале важно место. Ослањајући се на педагошке потенцијале жанра, ова списатељица била је прва која је бајке прилагодила децем узрасту и ставила их у службу подучавања деце. У овим бајкама просторне категорије носе јасну поруку о томе шта је исправно и неисправно, добро и лоше. У систему бинарних опозиција, на којем почива жанр бајке, посебно се истиче контраст *село–град*. Устаљени простори бајке (нпр. шума) код мадам Лепренс де Бомон испуњавају се социјалним значењем на рачун митског, и тако моралну поруку чине пријемчивијом. У мешању архетипског и историјског, као и специфичном шифровању васпитне поруке самог дела преко језика просторних односа, види се спона између ових бајки и витешких романа, најпопуларније врсте средњовековне дидактичке књижевности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: село, град, шума, лов, витешки роман, друштво, симболика, хришћанство, просветитељство

Данас је општеприхваћена чињеница да бајке играју значајну улогу у васпитавању детета, да су важне за развијање његове маште и интелекта, као и за препознавање властитих осећања и тешкоћа. Детету које живи и одраста у друштву бајка пружа одређено „морално образовање“, како каже Бетелхајм (Bruno Bettelheim), и то посредством једноставних, конкретних етичких концепата, који прецизно стављају

* natasapolovina@ff.uns.ac.rs;

<https://orcid.org/0000-0002-5960-3629>

до знања какво понашање је исправно и смислено (2015: 10). И док фолклорна бајка поносно носи титулу жанра који немерљиво „обогаћује и испуњава дете” (Исто: 10), у историјском развоју ауторске бајке јасно је обележен тренутак када дела овог жанра почињу да се пишу за децу.

За развој ауторске бајке посебно је значајан период француске класицистичке књижевности 17. века¹, када бајка ужива велику популарност. Тада се бајке читају и казују у дворским круговима, али и међу интелектуалцима, који њихов симболички потенцијал користе као повод за филозофске и етичке дискусије. Истовремено, бајке су прерађиване те се тако кроз причу могла провући и понека дворска интрига или љубавна порука (Опачић 2011: 18–19). Баш због своје популарности, бајка је била погодна за васпитавање виших друштвених слојева. Управо у ово време, о бајци почиње да се размишља као о литератури за најмлађу публику (Исто: 35).

Ипак, идеја о књижевности за децу почиње озбиљније да сазрева тек у доба просветитељства. Тада се схватање детињства из корена мења – на дете почиње да се гледа као на особу за себе, која има сопствене потребе и којој треба пружити одговарајуће васпитање и образовање. Тако се јавља и потреба за књижевношћу која би била намењена деци.

Развој новог типа књижевности за младе може се пратити од средине 18. века, када се објављују поучне књиге на различите теме, које су, поред забавне, имале и васпитну улогу: путем поучних прича деци се представљао одређени систем вредности. Посебну популарност уживали су такозвани „магазини”, у којима су били обједињени разноврсни садржаји (поучне приче о моралу или побожности, авантуристичке приче, бајке итд.) Бајка је као жанр, дакле, у епохи просветитељства у потпуности

прилагођена духу времена. Упркос инсистирању на здравом разуму као основној врлини, она своју едукативну улогу тада остварује захваљујући потенцијалу да на симболичан начин пренесе сложене идеје, тј. да се детету обрати језиком симбола, а не језиком свакодневне стварности (Betelhaĳm 2015: 66).

Овој традицији васпитне и поучне литературе припада и *Маѿазин за децу* (*Дечји маѿазин*) француске списатељице Жане Мари Лепренс де Бомон (Jeanne-Marie Leprince de Beaumont), настао током њеног боравка у Енглеској а објављен у четири тома током 1756/57. године. Судајући по њеном укупном књижевном стваралаштву, чини се да је Де Бомонова открила прави „рецепт” за обликовање комплексних филозофских идеја у „питку”, једноставну (дијалогску или епистоларну) форму, па не чуди што је *Маѿазин за децу* у своје време привукао пажњу високог друштва широм Европе, о чему сведоче преводи на бројне европске језике (Опачић 2012: 315).

Сам *Маѿазин за децу* конципиран је као низ од двадесет девет „разговора” између васпитачице и њених васпитаница, младих енглеских аристократкиња, при чему је јасно истакнут главни образовни и васпитни циљ: да девојчице овладају научним дисциплинама, али да се, путем подучавања, обликује и њихов карактер (Исто: 319). Како би се младе штићенице разонодиле, разговори се обично завршавају неком поучном причом или бајком, међу којима је и она по којој је ова списатељица данас свакако најпознатија, а то је „Лепотица и Звер”.²

¹ Бајка тада осцилира између усменог и писаног облика (Опачић 2011: 15).

² Ова верзија представља прераду раније верзије Мадам де Вилнев (Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve) (Betelhaĳm 2015: 297).

Као „представница филозофске струје религиозног просветитељства”, мадам Лепренс де Бомон је у својим бајкама покушала „да помири разум и веру”, залажући се „за свима доступно васпитање засновано на хришћанским вредностима” (Влашкалић – Ђурин 2023: 5), следећи традицију „коришћења бајке у сврху изграђивања моралних личности”, која је у француској књижевности већ била успостављена (Опачић 2012: 321). Кроз врло јасне поруке, бајке госпође Де Бомон уче читаоце скромности, пожртвованости, побожности, инсистирајући на снази унутрашње, духовне лепоте, на супрот оној спољашњој, лажној и извештаченој.³

Остаје да се види како се у овим бајкама понаша језик просторних односа (онако како га је Лотман [Юрий Михайлович Лотман] схватао), као једно од основних средстава разумевања стварности (Lotman 1976: 288). Функција простора у бајци не огледа се само у томе да регулише динамику радње, већ и да се на плану значења конституише као симбол (Карановић 1979: 600). Ако за жанр бајке у начелу важи да морални преображај јунака представља као промену простора, тј. да измештање из једног простора у други симболички наговештава почетак личне промене, у бајкама Де Бомонове ова је порука врло очигледна. То је, уосталом, и очекивано, с обзиром на то да је „бајка у интерпретацији гђе де Бомон прилагођена млађем узрасту, преобликована тако да читалац лако уочава поучну димензију” (Опачић 2012: 320).

Уобичајени простори бајке (шума, замак и сл.) у бајкама госпође Лепренс де Бомон постају део „моралног модела света”, а све тешкоће кроз које пролази јунак бајке, сви простори којима се креће и у којима борави (мрачна шума, море, планина, дворац, тамница, пећина и сл.)

само су симболички приказане психолошке дилеме и кризе јунаковог идентитета. Јунаци ових бајки доживљавају пре свега унутарњу промену – њихов преображај је морални – а ако се физички преображај и тематизује, он је последња претходне промене.⁴

Међутим, да би неко штиво било васпитно и поучно, оно најпре мора успоставити везу с читаоцем, односно створити платформу на којој ће доћи до препознавања, идентификације читаоца с одређеним елементима дела (с јунацима, историјско-географским контекстом и сл.). Стога би требало имати у виду да призори из аристократског живота (лов, велелепне палате, раскошни цветни вртови, балови, скупочена одећа), приказани у бајкама госпође Лепренс де Бомон, поред тога што припадају устаљеној сценографији бајке, представљају и простор обликован тако да се донекле прилагођава ауторкиној савремености и вредносном систему њене културе, што је, уосталом, и једна од одлика ауторске бајке (Пешикан-Љуштановић 2009: 28). За разумевање простора у овим бајкама важно је, према томе, да оне говоре о високим друштвеним слојевима, а њима су биле и намењене.

Све што је речено такође би се могло применити и на средњовековне витешке романе. Као

³ У писању овог рада користимо се издањем *Лейошница и Звер и друге бајке* (Чачак: Пчелица, 2023), у преводу групе преводаца. Овом приликом остављамо по страни проблем жанровског одређења сваке појединачне приче, имајући у виду да се неке од њих могу одредити као алегоричке приче, или пак сврстати међу неке друге жанрове. У наставку текста, цитати из овог издања биће означени само бројем стране у заградама.

⁴ Спољашње промене јунака карактеристичне су за усмену бајку (промена социјалног статуса, физичког изгледа), док се јунаци ауторских бајки мењају изнутра (Пешикан-Љуштановић 2009: 18).

и ауторска бајка, и витешки роман је задовољавао читалачки укус и потребе ондашње властеле: писало се о краљевима, великашима, витезовима, дворовима; историјски догађаји преплитали су се с легендарним епизодама, а реалистичко с фантастичним. Витешки романи читаоце су забављали причама о чудесним бићима и догађајима, али – будући да су јунаци ових романа били припадници високог друштва – све теме биле су прилагођене феудалним друштвеним назорима. Отуда је читаоцима, поред забавног садржаја који им је распламсавао машту, витешки роман представљао штиво из којег су могли стећи многа знања из домена приватног и породичног живота, али и из домена друштвених односа и витешког морала. Управо је посредством витешког романа млади великаш могао научити како треба да се опходи према пријатељу, како према непријатељу, а како према побеђеном противнику; како се треба владати у срећи, а како у искушењу; такође, витешки роман могао је послужити и као „уџбеник” основних знања о дворској етикецији и церемонијалима (Павловић 1986: 10–11).

Поред улоге коју је ова врста литературе имала, спона између бајки Жане Мари Лепренс де Бомон и витешких романа средњовековног Запада јесте и простор у којем се одвија радња. Реч је о уобичајеним просторима бајке (шума, замак, пећина и др.), али који истовремено имају способност спајања митског, архетипског, социјалног и историјског значења. Истовремено, све су то простори који носе и наглашену хришћанску симболику, на коју се у бајкама госпође Де Бомон тек суптилно указује, што религиозне поруке чини апстрактнијим, и пренетим само кроз наговештаје. Коначно, систем бинарних опозиција којем припадају просторне категорије усмене бајке (*ошворен*–*за-*

шворен, *јорњи*–*доњи*, *ишом*–*дивљи* итд.) (Пешикан-Љуштановић 2009: 18), а који је у овим бајкама лако уочљив, у складу је с двојном артикулацијом света својственом хришћанском учењу (Аверинцев 1982: 125).

Принцип супротстављености простора у овим бајкама најочигледнији је у релацији *село*–*град*. У време када ауторка ствара, потенцијал „тензије” између села и града очигледно је довољно снажан да покрене дешавање у причи. Оно што појмове *село* и *град* укључује у идеолошки и морални модел света ових бајки није њихово физичко, материјално значење, већ социјално. Негативно одређење градског простора произлази из врсте друштвених односа који се у граду негују (сплетке, гласине, размаженост, расправе, свађе), насупрот сеоској средини која представља простор врлине и искрене побожности. Функција бинарне опозиције *село*–*град* јесте, између осталог, и да артикулише критику богатог друштвеног живота (Опачић 2012: 322).

Приврженост јунака руралној, односно урбаног средини важан је предзнак у њиховој карактеризацији. Јунаци који живе на селу углавном су срећни, безбрижни и испуњени, за разлику од оних у граду. Овај контраст најубедљивије је представљен у бајкама где су јунаци две сестре или два брата, који – стицајем разних околности – живе или одрастају у различитим условима.

Ако је у бајци излазак из реалног простора у свет чудесног „улазак у лекцију”, онда је у бајкама Жане Мари Лепренс де Бомон то свакако излазак из – града. Физичко измештање из градске средине, међутим, често условљава нека врста друштвеног „одбацивања”. Тако је у бајци „Лепотица и Звер” узрок одласка на село губитак очевог богатства. Изгубивши иметак, Лепотичин отац с породицом одлази у малу кућу

на селу, „врло далеко од града”. Бајка „Зора и Љуба” почиње тако што мајка двеју сестара, Зоре и Љубе, плашећи се старења, напушта земљу у којој је живела и одлази у други град с млађом кћерком, док старију шаље на село, како нико не би дознао да има кћерку тих година (43).⁵

Истовремено, управо се у овом аспект у варира релација између „свог” и „туђег”, па и „стварног” и „нестварног”. У усменој бајци, на име, права радња почиње „споља”, изван куће, у непознатом простору који испочетка изгледа реално, али одједном постаје фантастичан (Карановић 1976: 596, 599). С друге стране, у бајкама Де Бомонове ни град, из којег се у авантуру креће, није јунаку сасвим „познат” и „свој”: простор града јесте у материјалном смислу стваран, али у духовном и социјалном смислу никада не може бити сасвим „познат”, јер је несигуран и неизвештан. Велелепна здања, дворци, вртови, заправо су само привиди иза којих се крије духовна беда. Градска средина од човека захтева да се прилагоди њеним стандардима, а ти стандарди су увек недостижни.

У бајци „Удовица и њене две кћери”, Светлана силно жели да постане краљица и оде у град, али тамо, иако у прво време срећна, не налази трајно задовољство и спокој: „Све госпе на двору су јој указивале поштовање, али је она знала да је не воле и да говоре: 'Погледајте ту сељанчуру, како се прави госпођа! Краљ је баш ниско пао што је довео такву жену'” (90). Тек када се из града врати у село, код своје сестре Румене, усваја лекцију и разуме да њена краткотрајна срећа није била награда, већ казна („Радост се никада не налази у величанственим палатама, већ у правом сеоском раду” – 92).

Будући да се јунакова осећања често рефлектују кроз просторне односе, кретање на ре-

лацији село–град, те (не)задовољство због промене места становања јасно представљају унутрашњу борбу и проблематизују процесе моралног сазревања. У бајци „Зора и Љуба” пут духовног преображаја јунакиње Зоре вишеструко је наглашен: она лута шумом, у немогућности да пронађе прави пут, незадовољна животом на селу (као дете из господске куће није вична кућним пословима), али, поверавајући се чобаници Зори, она каже:

Нисам била срећна ни у граду. Кад сам играла карте, губила сам новац. Кад сам била на неком скупу, гледала сам своје другарице које су биле боље одевене од мене. И то је мене много жалостило. Кад сам ишла на бал, само сам тражила мане онима који су плесали боље од мене. Све у свему, не би прошао дан, а да ја због нечега нисам била незадовољна и несрећна (44).

Чобаница је опомиње да се не жали на божју вољу, јер су живот на селу и самоћа у којој се нашла, очигледно, спас (Исто).

На трагу Русоове (Jean-Jacques Rousseau) критике „култивисања друштвености” и просветитељства уопште, изнетој у *Расправи о наукама и уметностима* (1750), Лепренс де Бомонова критикује етикецију виших слојева друштва и његову моралну декаденцију. Русоова мисао да

сумњичавост, подозривост, страховање, хладноћа, уздржаност, мржња, издаја, стално ће се кријати иза ове једнообразне и лукаве копрене учтивости, иза ове толико хваљене углађености, коју дугујемо просвећености нашег века (Ruso 1993: 191)

⁵ Једна од важних тема ове бајке јесте хришћанско учење о пролазности времена, о томе да је све таштина, с тим да је ова идеја обликована на начин који је могао бити пријемчив и близак младим племкињама.

као да је у подтексту сваке бајке Жане Мари Лепренс де Бомон. Дакле, пет година пре Русоовог *Емила* (1762), ова француска списатељица у вредносном смислу живот на селу и у природи претпоставља извештаченом градском животу који врви интригама.⁶

У бајкама госпође Де Бомон простор је ретко конкретизован, барем када је реч о географско-историјском локализовању. Радња бајке „Љупка” дешава се у Француској, а у појединим бајкама се просторна дистанца прецизира у мерним јединицама (двеста корака – „Принц Драгољуб”, тридесет миља – „Лепотица и Звер”, дванаест миља – „Бајка о рибару и путнику”). Детаљнији описи опајају се у приказивању двораца и њихових одаја, уопште – затвореног простора. Ти описи понекад имају функцију да истакну контраст између два света (или два морална принципа), као у бајци „Принц Драгољуб”, где су одаје девојке по имену Права Слава „лепо осветљене”, а намештај у њима „није био величанствен, али је све било чисто и тако лепо уређено да је било задовољство гледати то”; насупрот томе, њена сестра, Лажна Слава, живи у „много лепшем замку”: „Злато, сребро, мермер и драго камење заслепише им очи. Вртови су били величанствени” (34).

Затворен простор често је дехуманизован, ненаклоњен човеку и – иако споља величанствено изгледа – има функцију тамнице, или пак одражава простор духовног и моралног сиромаштва. С друге стране, простор се понекад детаљно описује како би се истакла његова „хуманизованост”, углађеност, нарочито онда када је тај простор награда јунаку за добра дела која је учинио, као у бајци „Удовица и њене две кћери”, када Румена, уместо куће, добија дивно имање:

Уђоше у ту нову кућу и беху задивљене чистоћом намештаја. Столице су биле искључиво од дрвета, али су биле толико чисте да се човек могао огледати у њима као у огледалу. Постеље беху од платна белог попут снега (89–90).

Највећим духовним и моралним врлинама, према томе, не одговара раскошно, скупо, луксузно имање, већ скромно, али чисто и уредно.

Но, ако су село и град саставни делови културноисторијског кода у чијим оквирима ствара Жана Мари Лепренс де Бомон, много је више оних који припадају тзв. митском простору. Међу њима, свакако је најраспрострањенији већ поменути простор шуме, који од давнина симболизује мрачни, скривени, а често и непроходни свет нашег несвесног (Betelhaјm 2015: 96). Јунак бајке који се изгубио у мрачној, тамној шуми на прагу је авантуре из које треба да изађе с новим искуством, и тако поново успостави изгубљену равнотежу у устројству свога живота. У већини бајки мадам Де Бомон простор шуме представљен је као чудесан и чаробан (у шуми обитавају виле и друга чудновата бића, а животиње поседују магијске способности); то је непознат простор у којем јунак губи оријентацију, а животиње се сналазе боље него људи. Одлазак у шуму представља пре свега излазак из градског простора у којем ће, после извесног лутања, јунак открити неки скривени објекат или биће, значајне за даљу радњу. У том смислу, пут кроз шуму је у овим бајкама

⁶ Друштвени живот појединца Русо је поредио с припитомљавањем животиње: „Припитомљавањем губе пола од свих тих преимућстава и као да се сав наш труд око тога да их добро нахранимо и да добро поступамо са њима своди на то да их уназадимо. Тако је и са човеком. Као члан друштва и роб, он губи снагу, постаје бојажљив и пузи, а његов мекушаст и разнежен живот доводи најзад до очаја и његову снагу и његову храброст” (Ruso 1993: 143).

посебно означено место, а заустављање на том путу – тачка у којој почињу важни догађаји, баш као што је то случај и у усменој епици (Детелић 1992: 114, 118).

У исто време, међутим, у овим бајкама шума, на рачун митског, добија и социјално значење. За средњовековног витеза (па тако и за племића 18. века) шума није (само) легендарно, измишљено тло, већ и његова физичка стварност (Le Gof 2010: 160). Она је, готово по правилу, место где се одлази у лов. Мотив аристократског лова као престижног друштвеног догађаја појављује се у већини бајки, будући да су њихови јунаци пре свега припадници виших друштвених слојева, којима је лов био омиљена разонода. Управо у том мотиву могућно је препознати и одређене слојеве значења који фигурирају у делима средњовековне књижевности. У витешким романима шума је омиљено место пустоловине, док је у житијима светаца незгода у лову, као опште место средњовековне литературе, тренутак својеврсне духовне спознаје која усмерава јунака ка врлини.⁷ Чињеница је, дакле, да је мотив лова, као привилегије аристократије, и у 18. веку могао врло успешно да трансформише архетипске форме у облике блиске и препознатљиве оновременој читалачкој публици.

У хришћанској књижевности средњовековног Запада простор шуме имао је комплексно значење, које је представљало спој стварног и имагинарног, материјалног и духовног, географског и симболичког (Le Gof 1999: 78–79). Шума је, наиме, била и – пустиња, место изолације и искушења, где се човек повлачио како би се приближио Богу. Повлачење у шуму ради осамљивања није било мотивисано само унутрашњим, духовним потребама, већ понекад

(рецимо, у позном средњем веку) и напуштањем градова, услед њиховог убрзаног развоја (Isto: 82). Као простор мрачан, тајанствен и непроходан, шума је место које се лако испуњава пројекцијама из подсвесног. Баш као и пустиња, и шума је застрашујућа и света у исто време, простор који функционише по сопственим законима, и у који се јунак повлачи како би достигао кључни степен самосвести, а потом испунио своју судбину (Stivens 2005: 111).

Поред шуме, у бајкама мадам Лепренс де Бомон појављују се и други простори карактеристични за религиозну књижевност средњег века. У бајци „Принц Предраг” главни јунак претвара се у белог голуба и полази у потрагу за пастирицом Вером, коју жели да узме за жену. После неколико дана летења над пустињом, Веру налази у пећини, како седи „поред једног часног пустињака” и с њим једе скроман оброк (16). У архетипском смислу, пећина је простор који јунака увлачи најпре у несвестан процес преображаја те доводи до судбоносне промене његове личности (Jung 2015: 141). С друге стране, на хришћанску симболику пећине овде се упућује именом јунакиње – Вере, као и симбо-

⁷ На епизоде из житијне књижевности (и средњовековне легендарне приче уопште) подсећа сцена из бајке „Принц Драгољуб”, у којој главни јунак, ловeћи у шуми, угледа срну белу као снег. Пошто га је срна погледала право у очи, јунак одустаје од намере да је убије, да би потом наставио да је следи, губећи потпуно појам о времену и простору (32). Срна са златном огрлицом коју јунак пушта да преживи несумњиво призива асоцијације на легендарну причу о Јевстатију Плакиди, али активира и хришћанску симболику јелена, као животиње која посредује између два света. Иако списатељица очигледно није имала намеру да религиозну поруку истакне у први план, можда би се у оваквом обликовању поменуте сцене могао приметити некакав њен наговештај. У сваком случају, опис лова на јеленску дивљач био је чест у енглеским и француским витешким романима (Јаковљевић 2019: 59).

ликом белог голуба, распрострањеном још у раном хришћанству.⁸ Управо у овој епизоди открива се смисао имена пастирице Вере а смештањем радње у простор пећине, уз пустињака, преноси се порука о томе да је Бог свеприсутан.

Коначно, и само путовање, као динамичан мотив кретања на којем почива организација приповедног ткива (Детелић 1992: 114, 118) у бајкама мадам Лепренс де Бомон поред архетипског, има и наглашен социјални садржај: полазак јунака на путовање понекад је мотивисан његовим социјалним статусом или конкретном друштвеном ситуацијом у којој се нашао. Примера ради, у бајци „Лепотица и Звер“, девојчин отац, трговац, полази на пут након што добије писмо да је брод с његовом робом приспео у луку (18).

Симболика пута и путовања која би упућивала на хришћанско тумачење наслућује се у „Бајци о рибару и путнику“. Одлазак путника Божидача од куће (с краљевског двора) приказан је као својеврсно „одрицање од света“: послушавши непознатог човека (за којег ће се касније испоставити да је анђеоло), Божидар напушта богатство и материјални свет не би ли пронашао мир. Алегоријска слика на крају бајке, у којој је садржана и поука, обухвата карактеристичне просторне симболе који рачунају и на „дешифровање“ у религиозном кључу: „Двор у коме тренутно живиш је море познато по бродоломима и олујама. Изађи на обалу, док још можеш, јер пожелеш то једног дана, а можда ће тад бити прекасно“ (82). Симболика умораног мора и мирног пристаништа опште је место хришћанске дидактичке књижевности, које подсећа да је простор највећег божанског искушавања истовремено и простор божје милости.

Коначно, у контексту бинарних опозиција посебну пажњу привлачи бајка „Роланд и Анжелика“⁹, јер се овде тематизује супротстављеност просторних односа по вертикалној оси (*горе–голе*), где је на једном крају (горе) Месечево краљевство, у којем обитавају виле, а на другом (доле) – овоземаљски простор у којем живе смртници. Након што се заљуби у Анжелику, Роланд полуди, а вила његовом рођаку Астолфу даје крилатог коња и шаље га у „горњи свет“ не би ли тамо пронашао Роландов разум. У двојно артикулисаном свету, категорија „горе“ и даље је, дакле, резервисана за оно што је позитивно, добро и вечно, а – у складу с временом у којем живи – мадам Де Бомон тим вредностима додаје и здрав разум.

Упечатљиве супротности и паралеле, наизглед немогуће споне између архетипског и историјског, реалног и фантастичног, паганског и хришћанског, главни су разлог популарности витешких романа у средњем веку. Лакше је, међутим, разумети како је ова лектира читаоце забављала него схватити како их је подучавала и васпитавала. У преношењу моралне поуке простор је имао важну функцију: преузимајући социјално значење на рачун митског, усталини простори бајке успели су да се уклопе у механизме донекле измењеног уметничког шифровања и тако пренесу одговарајућу, јасно разумљиву поруку.

⁸ Хришћанска симболика голуба изразито је позитивна. Голуб је симбол мира, Светог духа, Цркве, невиности, обнове живота итд. (Петканова 2000: 90 91).

⁹ У подтексту ове бајке је прича о Роланду (Орланду) из Ариостовог епа *Бесни Орландо* (1516), чији је један од главних мотива лудило као последица неузвраћене љубави. У овом делу, витешки мотиви преплићу се с ренесансним идејама, а фантастичне авантуре главног јунака доцније су биле инспирација за стваралаштво бројних писаца.

Сличан ефекат постигао је и језик просторних категорија у бајкама госпође Лепренс де Бомон. Тек након што је у одговарајуће просторне категорије и односе утиснуто и социјално значење, простор је на прави начин могао да пренесе главну васпитну поруку. Као што за јунаке њених бајки живот у селу, односно у граду, није сасвим изван домета њихове одлуке, већ – напротив – често ствар избора, тако и врлину бирамо. Хришћанска идеја о човековој слободној вољи можда је у основи најважније васпитне поруке ових бајки: човек бира да буде морално исправан, побожан, скроман, као што бира своје пребивалиште. Чак и ако донесе лошу одлуку и заврши на погрешном месту, увек је могућно наћи исправан пут ка врлини.

ИЗВОР

Лепренс де Бомон, Жана Мари. *Лейошница и Звер и групе бајке*. Чачак: Пчелица, 2023.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев, Сергеј Сергејевич. *Поетика рановизантијске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 1982.
- Детелић, Мирјана. *Мишски просјор и ејика*. Београд: САНУ, 1992.
- Влашкалић, Небојша, Татјана Ђурин. Предговор. У: Жана Мари Лепренс де Бомон, *Лейошница и Звер и групе бајке*. Чачак: Пчелица, 2023, 5–8.

- Јаковљевић, Младен. *Сер Гавејн и Зелени вишез. Превод, тумачења и значења*. Нови Сад: Матица српска, 2019.
- Карановић, Зоја. Функција и значење приказаног простора у бајци. *Књижевна историја*, XI/44 (1979): 593–601.
- Опачић, Зорана. *Поетика бајке Гроздана Олујић*. Београд: Учитељски факултет, 2011.
- Опачић, Зорана. Повести госпоже Добронаравне (*Почућелни маџазин за децу Аврама Мразовића – посрба магазина Жан Мари Лепренс де Бомон*). Татјана Јовићевић (ур.), *Традиција просвећености и просвећивања у српској историји*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012, 313–332.
- Павловић, Драгољуб. Роман у старој српској књижевности. Радмила Маринковић (ур.), *Роман о Троји. Роман о Александру Великом*. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга, 1986, 9–16.
- Петканова, Донка. *Средновековна литерарна символика*. Софија: Време, 2000.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Усмено у писаном*. Београд: Београдска књига, 2009.
- Betelhajm, Bruno. *Značenje bajki*. Beograd – Podgorica: Nova knjiga, 2015.
- Jung, Karl Gustav. *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*. Beograd: Narodna knjiga – Miba Books, 2015.
- Le Gof, Žak. *Srednjovekovno imaginarno*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1999.
- Le Gof, Žak. *Srednjovekovna civilizacija Zapadne Evrope*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2010.
- Lotman, Jurij. *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: No-lit, 1976.
- Ruso, Žan-Žak. *Društveni ugovor (O poreklu i osnovima nejednakosti među ljudima. Rasprava o naukama i umetnostima)*. Beograd: „Filip Višnjić”, 1993.
- Stivens, Entoni. *Arijađnino klupko. Vodič kroz simbole čovečanstva*. Novi Sad: Stylos, 2005.

Nataša M. POLOVINA

SPACE AS A MORAL CATEGORY
IN THE FAIRY TALES OF JEANNE-MARIE
LEPRINCE DE BEAUMONT

Summary

In the educational and pedagogical framework of Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, a representative of religious Enlightenment philosophy, fairy tales played a crucial role. Drawing on the pedagogical potential of the genre, this French writer was the first to adapt fairy tales for children and use them as a tool for instruction. In Madame Leprince de Beaumont's fairy tales, spatial categories contribute to the definition of a moral value system, conveying a clear message about what is right

and wrong, acceptable and unacceptable, good and bad. The system of binary oppositions inherent in all fairy tales is further enriched here by pairs related to the cultural and historical context in which these tales emerged — most notably, the juxtaposition with village and city. The conventional spaces of fairy tales (forest, castle, palace, house) in Madame Leprince de Beaumont's work acquire social meaning at the expense of the mythical, making the moral message more accessible and transparent. In the interplay between the archetypal and the historical, as well as in the specific encoding of the work's educational message through the language of spatial relationships, one can trace a connection between these fairy tales and medieval chivalric romances — the most widely read and popular form of didactic literature in the Middle Ages.

Keywords: village, city, forest, hunt, chivalric romance, society, symbolism, Christianity, Enlightenment

ПРИРОДА КАО БОЖЈА ТВОРЕВИНА У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ МИЛЕТЕ ЈАКШИЋА

САЖЕТАК: Рад тежи да прикаже стваралаштво за децу Милете Јакшића, као и токове његове савремене рецепције. Будући да је Милета Јакшић објавио три књиге намењене деци, *Децју збирку ђесама и ђрозе* (1929), драму *Сунчаница* (1929), као и *Лејенде и ђриче за децу и одрасле* (1931), које су настале у блиском временском распону, разматраће се ауторови општи погледи на књижевност за децу, ради уочавања стваралачких принципа и идеја. Показаћемо начине обликовања представа природе, значај биљних и животињских мотива као активних учесника радње и грађења амбијента мира, спокоја и благостања. Истраживачки фокус биће на књизи *Лејенде и ђриче за децу и одрасле*, будући да она представља својеврсни збир различитих елемената којима Јакшић обликује свој литерарни свет, превасходно кроз успостављање природе као места сусрета човечанског и божанског, што је оличено у мотивима крина и руже.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Милета Јакшић, књижевност за децу, природа, религија

Уводна разматрања

Стваралаштво Милете Јакшића имало је тежак рецепцијски пут, још од пишчевих првих остварења, што се унеколико одразило и на његов актуелни статус у српској књижевности. Ре-

чима Миливоја Ненина, „оно што о Милети Јакшићу данас знамо јесте да је готово заборављен песник – и од критике и од читалаца”, док је његова проза у још неповољнијем положају (2006: 103). Књижевност за децу важи за најмање истражен део Јакшићевог опуса, при чему је индикативно то што савремена издања његових дела намењених деци нису поспешила научну продукцију. Реактуелизацији су у највећој мери допринели професори новосадског универзитета, Миливој Ненин и Зорица Хацић Радовић, засебним и заједничким радом, будући да су из рукописа објавили најпре преписку *Сугари Милете Јакшића: ђрејиска* (2005), а потом као резултати приређивачких напора З. Хацић Радовић излазе Јакшићеви записи *Из моје бележнице* (2010) и *Урок: фанџасџична драма* (2010), највећи део ауторових поетских остварења *Аз јесам: ка сабраним ђесмама* (2017), *Парохијски дневник* (2021, приређен са Срђаном Миљковићем), као и монографија проистекла из докторске дисертације *Тиха ђристџаниџџа Милете Јакшића* (2012).

* lenanastasic@gmail.com;
<https://orcid.org/0009-0008-9755-7919>

Будући да су о књижевности за децу Милете Јакшића раније писале Иванка Јовановић (1969) и З. Хаџић Радовић (2012), путеви објављивања Јакшићевих књига и издања која је приређивао двадесетих година прошлог века у великој мери су разјашњени. У остварења намењена деци убрајамо три књиге, настале у релативно кратком временском периоду, при чему мислимо на *Децју збирку песама и прозе* (1929), драму *Сунчаница: царобна игра у три чина* (1929), као и *Лејенде и приче за децу и одрасле* (1931), објављене две године касније, али писане у истом периоду, током једне године (Хаџић 2012: 294). Треба напоменути да се садржаји седме целине *Децје збирке песама и прозе* и књиге *Лејенде и приче...* у великој мери поклапају, те да потоње издање заправо представља проширење циклуса „Легенде и приче“ у засебну књигу.¹ Милета Јакшић је у младости објављивао радове у листу *Невен*, а касније писао песме својој кћерки, Емилији Цуци Јакшић² и приредио издања књижевности за децу Јована Јовановића Змаја и Војислава Илића, те преводио дела руских класика намењена деци. Рецепција свих наведених публикација изузетно је слаба, уколико изузмемо местимичне приказе и овлашне књижевно-историјске прегледе, сачињене од свега неколико реченица (уп. Хаџић 2008: 72–76).

Након савремене рецепције „без одјека“, односно критичара који су „избегавали да о Милети Јакшићу проговоре као и о децем писцу“ (Исто: 76), остварења намењена деци доживела су три реиздања, чији приређивач је у два случаја Тиодор Росић, док у трећем не постоји назнака о приређивачу. Наслов *Христос на путу: лејенде и приче за децу и одрасле* заједнички је за издања БИГЗ-а (2002) и Приме (2018), при чему је распоред измењен у односу

на изворни облик књиге из 1931. године, тако да су прозне форме сада постављене на почетак, а поетске долазе касније, да би на концу била драмска слика „Сироче“, али је и унутар ових целина редослед промењен. Приређивач у напомени, која је дословно пренета и у касније издање, наводи да „песме и приче су према предметима казивања хронолошки распоређене и прилагођене савременом правопису“, вероватно имајући на уму редослед одвијања библијских парабола (Росић 2002: 72). Треће, најрецентније издање књижевних дела за децу објављено је у оквиру едиције „Отргнуто од заборава“ издавачке куће PortaLibris (2023), под насловом *Децја збирка*. Интересантно је да наведено издање представља својеврсна сабрана Јакшићева дела намењена деци, будући да обједињава *Децју збирку песама и прозе*, као и *Лејенде...* и *Сунчаницу*. Имајући у виду да „Легенде и приче“ творе седми циклус књиге из 1929. године, као и да су у садржају овог издања тако представљене, необично је то што редослед и садржај циклуса одговарају издању засебне књиге из 1931, што сугерише свест приређивача о међусобном односу свих објављених књига, те је прећуткивање његовог имена и мањак научне апаратуре, попут предговора и података о ранијим издањима и самом писцу, у овом издању надасве тужан и изненађујућ случај. Наведеном треба придодати издање *Анахоретша и приче из старој Банаши: према прози Милете Јакшића* (2021), које представља приповетке

¹ Сви ранији делови циклуса су задржани, а у нову књигу додати су наслови: „Христос на путу“, „Голгота“, „Анђео смрти“, „Сиротињска крв“, „Разбијен крчаг“, „Мушице“ и драмска слика „Сироче“.

² Текстови песама посвећених Цуци чувају се у Рукописном одељењу Матице српске, на дописницама из Бање Ковиљаче (в. Хаџић 2012: 299).

преточене у форму стрипа. Иако се самом формом стрипа Милета Јакшић приближава савременим генерацијама, одабрана дела („Даћа”, „Литија”, „Демон”, „Анахорета”) не припадају корпусу који аутор намењује деци, те је сам избор унеколико проблематичан за наше разматрање.

Увидом у историјске прегледе књижевности за децу наилазимо на уопштене ставове о Милети Јакшићу као следбенику поетичких начела Војислава Илића (Петровић 2023: 130), при чему се као основни мотив наводи „паганска реинкарнација природе” (Милинковић 2024: 231). Индикативно је то што се разматрање Јакшићевих дела махом своди на оквире једног пасуса или смешта у контекст „заборављених песника и критичара” (Исто: 230), као и то да нова, допуњена издања поменутих историја књижевности не мењају раније изречене ставове о аутору. Када су посредни антологијски избори, навешћемо неколико примера који би могли сугерисати помак у статусу Милете Јакшића унутар канона књижевности за децу. Прича „Мудри слуга” укључена је у други том *Антологије књижевности за децу* који је у оквиру едиције „Десет векова српске књижевности” приредила Зорана Опачић (2018: 28–29). Јакшићева поезија за децу изостаје из првог тома Матичиног издања, али је уврштена у антологију *С оне стране дује: српско ђесништво за децу и младе од Захарије Орфелина до Љубивоја Ршумовића* (2006: 109–111) коју приређује Перо Зубац.³ Такође, Драгољуб Јекнић укључује Јакшићева остварења у оба тома своје *Антологије српске књижевности за децу*, одабирајући песме „Ноћна тајна” и „Једног пролетњег дана” (1995: 93–94), као и „Причу о ђаволу” (Јекнић 1996: 110–111). Током прегледа савремених издања и токова научне афирмације књижевности за

децу Милете Јакшића уочен је недостатак интерпретативних приступа овом аспекту ауторовог дела. Посветићемо пажњу мотивима природе у контексту хришћанске традиције, имајући у виду свеопшти значај метафорике и симболичке пејзажа за Јакшићево стваралаштво. Обликовање простора добија нови значај у измењеном контексту књижевности намењене деци, као посебно бираних сегмената ранијег рада (уп. Хацић 2008: 74).

Природа унутар песме

Мотиви који припадају домену природе, попут годишњих доба, цвећа и сеоског живота, формирају важан аспект Јакшићевог стваралаштва, о чему је у литератури писано у неколико наврата. Примера ради, Исидора Секулић свој есеј о Јакшићу започиње ефектним стихом: „Дух ми се свуда са природом слива” (1946: 125), да би своја разматрања обликовала око ауторовог односа према селу, док Миодраг Јуришевић за Јакшића каже да „природа је његова опсесија и његов мит” (1965: 347). Милан Кашанин примећује да Јакшићева поезија стоји „лицем у лице” са природом, „као пред Богом” (1974: 72), што је додатно истакнуто специфичним доживљајем „осећања светиње”, који је од суштинског значаја за нашу тему. Важност природе као основног елемента грађења књижевног света вишеструко је истакнута, при чему истраживачи своја разматрања заснивају

³ У поменутој антологији Јакшић је заступљен трима песмама: „Уништена песма”, „Ноћна тајна” и „У гори јесен стоји”. Прва од наведених песама не налази се у Јакшићевим књигама намењеним деци, а срећемо је и под насловом „Весело је” (Јакшић 2017: 63), који одговара почетку првог стиха, док су потоње две заступљене у *Децој збирци ђесама и прозе*.

искључиво на песничком корпусу Милете Јакшића, будући да он чини најобимнији део његовог рада. Самим тим, било би интересантно испитати на који начин се мотиви у спрези са природом рефлектују на ауторово бављење књижевношћу за децу и какав се стилски ефекат и семантички потенцијал тиме остварује. При наведеном, треба имати на уму да Милета Јакшић „није књижевност за децу доживљавао као наменску”, односно, „није тематски и идејно желео да се удаљава од универзалних књижевних вредности” (Хаџић 2008: 74).

Истицање књижевности за децу као скупа одабраних остварења нарочите лепоте или значењске пуноће суштински је сродно принципу по коме се организују и бирају текстови за читанке, те Јакшићеви ставови нису анахрони. Напротив, они поседују извештан потенцијал за даље, подробније разматрање. Идеја с почетка прошлог века – да се књижевност за децу смешта „у раван припремне, образовању намењене лаке књижевности”, која не би била „у стању да се приближи узвишеном бићу естетског” (Опачић 2019: 12) – у овом случају преобратила је у виђење образовања као проласка кроз посебно одабрана, највреднија књижевна достигнућа. Ради сагледавања дате тезе, најпре ћемо се обазрети на приређивачки рад Милете Јакшића, а потом и на његова ауторска дела.

Уколико бисмо посматрали збирку Змајевих одабраних песама, увидели бисмо да приређивачки избор не чине само карактеристични примери стваралаштва за децу, попут „Малог коњаника”, „Материне мазе” или „Пачје школе”, напротив. Први поглед на садржај откриће песме груписане по циклусима, од којих су посебно занимљиви трећи и четврти, будући да су одређени као „Пролеће и лето” и „Зими”, да би се на приказе годишњих доба наставио циклус

„Наши познаници”, који садржи песме о животињском свету. Милета Јакшић као приређивач посвећује пажњу песмама о анђелима, молитвама, и Светом Сави, што је посебно приметно у циклусима „Небески заштитници” и „Просвета”. Када бисмо се осврнули на *Децју збирку песама* Војислава Илића, наишли бисмо на сличну организацију по циклусима, будући да постоји „Пролеће”, потом „Јесен” и „Зима”, што сугерише доследан принцип Јакшићевих избора. Изнова су заступљене песме посвећене Светом Сави и просвети, при чему је значајно навести додатну карактеристику која важи за обе књиге. Јакшић не преза од избора суморних тема, попут страдања, немира, страха и смрти, што је видљиво у остварењима „Бродар”, „Суморни дан” или „У позну јесен”, у случају Војислава Илића, односно Змајевих песама „Мајкина душица” или „Анђео бранитељ”. Увидом у садржај посматраних збирки могуће је уочити извесне поетичке ставове Милете Јакшића о књижевности за децу. Наиме, аутор доследно бира песме које говоре о неопходности образовања и оне религиозно интониране, чиме до изражаја долази васпитно-морална функција књижевности, што је у складу са вредностима датог периода. Знаковита је и чињеница да су све три књиге праћене илустрацијама,⁴ при чему свака поседује једну нарочито уређену, у колору, на којој је личност светитеља израђена по угледу на иконе. Када свему овоме придодамо већ поменути организацију песама у циклусе насловљене по годишњим добрима, пролазност и сталне промене у природи постају подлога суштинског читања (приређивања и

⁴ „Васа Поморишац радио је илустрације за збирке Ј. Јовановића Змаја и Војислава Илића. Збирку Милете Јакшића илустровала је Е. Поморишац” (Хаџић 2012: 295).

разумевања) сродних писаца, али и поетског стварања, односно „са годишњим добрима иде Јакшић у идилу, у баладу, у елeгију, у лирски опис” (Секулић 1946: 129).

Сагледавајући корпус Јакшићеве књижевности за децу, ишчитаним ставовима морамо додати и необичан опсег тема, које обилују мрачним тоновима, ониричким и фантастичким елементима. Милица Томовић каталогизовала је основне мотиве Јакшићевог приповедног света, налазећи да су то: тишина, отуђеност, усамљеност, сан, страх, смрт, гробље и онострано (2008: 129). Иако ауторка из обухваћеног корпуса изузима Јакшићеву књижевност за децу, интересантно је то што су готово сви наведени мотиви вишеструко заступљени у трима анализираним књигама. Са једне стране, *Сунчаница: чаробна итра у шири чина* већ у својој основи садржи одреднице оностраног, бајковитог: девојчицин отац је Сунце, Месец одговара стрицу, а заступљена је и идеја симболичке смрти ради састанка са митолошким родитељем. Са друге стране, имајући у виду принципе организације *Деце збирке песама и прозе*, запажа се да аутор посвећује пажњу темама смрти детета, монаха, птице, те говори о суштинском страху и самоћи, што ће се једнако пренети у *Легенде и приче за децу и одрасле*. Елементи језовитог не граде сцене које би одговарале хорор фантастици; пре се може рећи да служе као повод за говор о немилим темама свакодневице, као извесног и могућег стања, по чему је Милета Јакшић посве актуелан аутор.⁵ Таквим приступом, „Јакшић је показао да не потцењује децји свет, као и да не сматра да постоје теме којима деца нису дорасла и о којима не би требало говорити” (Хаџић 2012: 304). У описаним контурама Јакшићеве поетике природа

функционише као својеврсни рефлектор или контратег човековог света који, зависно од засебног остварења, учествује у људској патњи или је својом недодирљивошћу чини болнијом. У грађење значења укључују се фолклорни мотиви, као и елементи библијске симболике, што је посебно видљиво на плану симболичког маркирања простора природе.

Легенде и приче – свакодневно и митско

Размотримо начине обликовања простора природе на плану књиге *Легенде и приче за децу и одрасле* будући да она функционише као јединствена смисаона целина, омеђена хришћанским културним обрасцима и одређена елементима фантастике. Милица Томовић налази да се у овој књизи истиче „Јакшић проповедник”, наводећи да би садржај одговарао типу „толстојевске библијско-митолошке фантастике чудесног” који формулише Радован Вучковић (Томовић 2008: 64, 52). Библијска значења ауторових дела веома ретко постоје као директан пренос одређене параболe, при чему до изражаја долази сложен вид односа према религији. Исидора Секулић готово поетски одређује да су легенде тек „песме које је диктирало луцидно срце” тако да се пантеистичка филозофија реализује „уметнички: живео је песник са лепотом и тишином природе као са знацима који су га усхићивали, али којима није испитивао феноменолошка значења” (Секулић 1946: 127). Чини се

⁵ Савремена књижевност за децу не преза од непријатних тема, она је „осетљива за маркирање актуелних проблема одрастања”, тежи да разуме дете „преплављено осећајем празнине и усамљености”, као и „доживљај градског простора као нехуманог и ограничавајућег” (Опачић 2019: 37).

да управо на таквом инсистирању на доживљеном, опипљивом додиру са религијским свакодневни простор поприма обресе легендарног и бајковитог, што може бити пријемчиво деци.⁶ Уколико бисмо наведену димензију довели у везу са идејом да је фантастика „супротна сваком облику монизма” тако да „превазилази како миметичка тако и дидактичка својства књижевности и укида разлике међу врстама уметности”, онда би управо легенде и виђење простора који оне нуде могли бити сегмент Јакшићевог дела на коме се најјасније остварује идеја књижевности за децу као интегралног дела књижевности уопште (Палавестра 1989: XLII).⁷ Настојаћемо да понудимо подробнија интерпретативна тумачења, у покушају да обухваћену грађу представимо као инспиративну за доживљено, метафизичко сазнавање простора природе.

Жанр легенде којим се води Милета Јакшић могли бисмо осматрити спрам дефиниције која подразумева „приповедање на основу апокрифа и средњовековних хагиографија фолклоризовано усменим преношењем” (RKT 1983: 391). Наравно, дела Милете Јакшића нису преношена усменим путем, али прозна остварења јесу писана говорним стилем, из трећег лица, попут предања. Разматрајући тезу да се у легендама натприродно „сазнаје постепено и не представља, као у предању, изненађење, има поучну тенденцију и очарава слушаоца не изазивајући у њему страх” (Isto: 391), долазимо до проблематике изненађења и бивствовања јунака на граници светова. Према свом жанровском одређењу, Јакшићева остварења била би ближа постулатима легендарне приче или етиолошког предања, у зависности од конкретног дела, али су заступљене и кратке форме посве дидактич-

ког карактера, за које Иванка Јовановић каже да их је „најзгодније, с обзиром на њихове извесне особине, прикључити легендама” (1969: 72). Јакшићеве легенде нису увек ограничене на давну прошлост, него покушавају да успоставе везу између митског и актуелног, што је ефектно изведено на плану фабуле (рецимо, смештање Исуса Христа у простор крчме) или путем креирања узрочно-последичних веза, тако да минули догађај наставља да важи и у времену писања дела (почетак разликовања црвених и белих ружа). Коришћењем жанрова карактеристичних за средњовековну књижевност (уп. Трифуновић 1990: 391–392), Милета Јакшић настоји да свакодневицу приближи сакралном. Самим тим, Јакшићево трагање за предањима из народа и сачувани пописи библијске симболике у бележничким записима упућују на литерарно виђење религије, најпрецизније видљиво у идеји да су богови „готове метафоре” (Fraј 1985: 99). Такво схватање приближава хришћанство његовим паганским извориштима, односно осећању „да природа поседује живот и енергију” која би се могла поистоветити са божјом (Isto: 99). У различитим елементима књиге *Легенде и приче за децу и одрасле* могуће је пратити линију тематизације природе као својеврсне међе, односно простора

⁶ Милета Јакшић је имао намеру „да састави Христове приче (параболе) за децу (Наслов *Христос – деци*). Наводи, даље, и које легенде (по хришћанској симболици) намерава да састави за децу [...] неке од њих је и објавио у својој збирци из 1931. године” (Хаћић 2012: 300). Такође, када је реч о рецепцији самих легенди, треба рећи да је „књига *Легенде и приче за децу и одрасле* у српској књижевности била неправедно потцењена и маргинализована за разлику од књиге Селме Лагерлеф” (Хаћић 2010: 62).

⁷ Фантастика у приповедању важно је место смештања Милете Јакшића у контекст сродних аутора, попут Десанке Максимовић и Бранка Попића (Опачић 2019: 47).

додира између светова, што ћемо покушати подробније да прикажемо на плану засебних остварења. Најпосле, насловно одређење које обухвата и старији и млађи део популације потенцијално сугерише да се (заједничко) читање књиге може посматрати као пребивање у граничном простору, чиме се сазнање представља као категорија која је доступна и пожељна свима.

Миљивој Ненин, говорећи о поезији Милете Јакшића, изриче да он „живи у складу (или мирењу) са природом”, као да стално тражи „велики ред природе” (Ненин 2006: 122), те се чини да Јакшић једнаку потребу за равнотежом приписује и другим јунацима своје поезије и прозе. Књижевно обликовање Исуса Христа се у више наврата доводи у везу са биљним и животињским светом, чиме се природа представља као место сусрета човечанског и божанског. Тако у песми „Ноћ у пустињи”, у бегу од Иродовог наређења о покољу витлејемске деце, „Деваци – мати с чедом” налази уточиште под палмом која „немо над њом [...] стражу чува”, док се душе страдале деце поистовећују са рајским лептирима, према карактеристици крила за којима „Исус – дете шири / своје ручице” (Јакшић 1931: 3). Мотив палме свакако поседује библијско значење и одговара простору пустиње, док се лептири именују и као „јато” чиме се доводе у везу са рајским птицама. Имајући у виду да палма поседује симболичко значење благослова и „процветања праведника” (Тодоровић 1970: 440), природа јесте манифестација божјег промисла која би била видљива људима. Речима Жарка Видовића, „биљка је – у аутентичној, првобитној духовности човека – *шелесна њојава њворачке сушћине у природи*”, која „чува тајну те сушћине не повређујући је” (2008: 242).

Индикативно је то што чак и приче које не посвећују пажњу дубљем грађењу рефлектовања божјег принципа у природи садрже одреднице биља, воћа или животиња, те у „Легенди о глувонемој”⁸ девојчица „седи и гроздић боба” (Јакшић 1931: 17), или пак постоје назнаке о времену радње путем аграрног календара (сета, жетва) и призора из пастирског живота („Мушице”, „Разбијен крчаг”). Поред аграрних мотива, у служби грађења пејзажа обрада земље постаје битно метафоричко поље, те се исправљање нарави изједначава са чупањем корова на њиви („Разбијен крчаг”), док се краћа легенда „Анђео смрти” заснива на библијској идеји о повратку у прах, дословним узимањем земље зарад стварања човека. Вода такође задобија одлике граничног простора, па Мирјам „и старе приче, легенде оживе” управо на месту студента (Јакшић 1931: 12), док спознање врлине у „Разбијеном крчагу” долази на путу ка извору. Читава природа постаје место могућег сусрета са „Маријиним велом” (њиве, поља, шума, ваздух), а нарочито је истакнута важност ситних створења, којима врве различити сегменти прича. Комарци, мишеви и мушице јављају се у „Разбијеном крчагу” као недужне животиње које својим деловањем могу изазвати грубост и бес људи, потом уз демонску свирку у „Причи о Ђаволу”, поред краве, плешу гуштери, жабе, роде и чапље, а цела легенда посвећена је мушицама. Оне задобијају моћ говора, што није својствено другим тематизованим животињама, као и традицију причања: „Код нас мушица има предање, које прелази с колена на

⁸ „Легенда о глувонемој” грађена је на основу народног предања о вијору, које Милета Јакшић записује као део „Народних празноверица” (Јакшић 2010: 183). Упливи традиционалне културе у Јакшићеву прозу предмет су рада Јасмине Јокић и Зорице Хацић Радовић (2019: 281–297).

колени и чува се као свето у данашњим нашим нараштајима” (Јакшић 1931: 54).⁹

Сродан начин инкорпорирања биљака у свет књижевног дела видљив је на плану мотива руже, која и заузима најбренијате семаптичко поље. Према хришћанској симболици, ружа подразумева различита значења па се овај цвет поистовећује са Богородицом, означава љубав и милосрђе, „доводи се у везу с Христовом крвљу”, а постоји и разлика између црвене и беле руже: „Ева као невини представља се белом ружом, а пошто је пала у грех, црвеном” (Софрић – Де Губернатис 1990: 190),¹⁰ при чему се више наведених значења рефлектује у Јакшићевој књизи. Такође, у легендама се одржава представа рајског врта која одговара како хришћанској тако и традиционалној слици баште препуне ружа („много свакојаког цвећа а највише ружа са крупним, сјајним, као снег белим цветовима” – Јакшић 1931: 21–22). Ружа се најпре јавља у песми „Магдалена”, заснованој на слици распећа Исуса Христа поред којег остаје само грешница. Симболика руже на овом месту успева да сукоби два посве удаљена значења, обједињујући црвенило Христове крви и црвену боју цвета као ознаку грешности, пренету са Еве на Магдалену. Тумачење према ком завршна слика руже у златној коси служи „да објасни и употпуни лик Магдалене грешнице” чини се недовољно образложеним са становишта хришћанске симболике жртве и опроштаја (Јовановић 1969: 67). Имајући у виду библијску параболу о грешници која постаје искрена верница, црвене руже у последњој строфи постају место сједињења читаоца и стражара, које доноси промена перспективе. Оваквим обликовањем песме, читаоци постају сведоци Магдалениног одласка, те коса која је пре до-

дира сунца била окарактерисана као „жута”, у претпоследњем стиху постаје златна, али и додатно оплеменењена природом, још једном приказаном путем синегдохе цвета, у овом случају руже која носи боју Христове крви. Нужно је увидети да Магдалена и Исус Христос заједно формирају ружу, будући да је у његовој коси трње, а у њеној цвет, што одговара идеји да се у природи сједињују људско и божанско. Разматрана песма ступа у директну комуникацију са прозном формом „Црвене и беле руже”, која следи нешто касније у збирци, а говори о догађајима који претходе опеваној параболу. Са једне стране, легенда пружа слику рајског врта и прародитељског греха који нарушава склад и уништава белину ружа, док са друге стране Јакшић тематизује Магдаленина искушења¹¹ и чување руже као реликвије која упућује на Исуса Христа, да би се на концу ружама вратила белина. Ову легенду могуће је довести у везу са сродним „етиолошким предањима”¹² која нуди Милета Јакшић, при чему се у цикличном току постојања, нестанка и поновног враћања белих

⁹ У бележници Милете Јакшића постоји основа ове легенде, преузета из јудејског веровања да су мушице „у служби Бога” (Јакшић 2010: 140).

¹⁰ Идеју о девојачкој крви као узроку промене боје руже налазимо и код Веселина Чајкановића, али је веровање одељено од хришћанске традиције и приписано младалачком незнању (уп. Чајкановић 1994: 180).

¹¹ Међу Јакшићевим бележничким записима о хришћанској симболици налазе се основни подаци о Магдалени и ружама, пренети у текст легенде „Црвене и беле руже” (Јакшић 2010: 140–141).

¹² На сродан начин граде се и поетске легенде обједињене под називом „Јован Пустињак” (Јакшић 1931: 15–16), које садрже предање о постанку рибизле и свица, оличено у сусрету светитеља и природе, о чему такође постоје записи у бележницама (Јакшић 2010: 153). Наведено се односи и на постање кукавице, с тим да човек постаје птица услед лошег односа према Исусу Христу, а не из благодети, како је то било у ранијем случају.

ружа изнова нуди идеја опроштаја и искупљења. Самим тим, цвеће је доведено у везу са продуженим трајањем живота након смрти¹³ и са основним постулатима хришћанства.

Поред руже, још један цвет нарочито је заступљен у *Лејендама и причама* Милете Јакшића. То је крин, који се најпре јавља у прозној форми „Христос у крчми”, а потом и у песми „Голгота”. У хришћанској симболици, крин се често поистовећује са Богородицом, имајући у виду безгрешно зачеће (уп. Чајкановић 1994: 23), али и са самим Христом у овоземаљском свету, при чему се истичу идеје крина међу трњем и крина у долини, као визуелни прикази искушења којима су светитељи окружени (Половина 2014: 55). Будући да се изнова суочавамо са мотивом цвета у поетској и прозној реализацији, као што је то био случај и са ружом, посматраћемо наведене целине у компаративном кључу. Песма „Голгота” доследно одговара средњовековној, хришћанској симболици крина, оличеној у стиховима: „Два разбојника и Божији син – / Два трна / И један крин...” (Јакшић 1931: 9). Посредством јасног назначаванња временских одредница изласка и заласка Сунца успоставља се веза и са песмом „Магдалена”. Прича „Христос у крчми” обликује књижевни лик Исуса Христа као путника, праћеног свежином ноћног ветра, који у рукама „држаше струк огромног крина”, који би могао функционисати као синегдоха за природу уопште (Исто: 6). Уколико бисмо узели у обзир легенду која претходи овој – „Христос на путу”, простор кафане могао би бити схваћен као једно од одредишта на симболичком путовању кроз српски народ, односно паству. Контакт између Исуса Христа и људи у крчми не остварује се само погледима, већ и посредством мириса

крина. Опис људи који „лакомо сркаху дишући дубоко” сугерише да цвет својим соком доноси сазнање, које људи испијају ради очишћења, што бисмо могли посматрати и као симболичко причешће (Исто: 7). На концу приче, актер који је донео промену нестаје, при чему се изнова сусрећемо са мотивом лептира, који остаје као сведок догађаја, кружећи око лампе, што можемо тумачити барем двојако. Првенствено, лептир би могао функционисати као метафора за човека заслепљеног (вештачком) светлошћу, који кружи око онога што ће га неминовно уништити, што даље упућује на принцип *Memento mori*. Такође, ефектан крај чуда, које људе оставља промењене, у тишини саморефлексије, оличен је у лептиру као бићу које се одликује способношћу метаморфозе, а које је раније у збирци било повезано са рајским пределима, што би потенцијално сугерисало да је циљ очишћења достигнут. Природа сама по себи већ поседује описане могућности преображаја, нарочито присутне у сменама годишњих доба, чиме се показује као прегнантан, свеобједињујући систем.

Самим тим, простор кафане као пакла био би супротстављен рајском одређењу природе (ливаде), будући да је одређен смрадом који се перципира двојако: чулом мириса и самим духом – „смрдљива атмосфера” (Јакшић 1931: 6). Дело се обликује кроз бинарну опозицију раја–пакао, чији су саставни делови једнако сучељни (свежина–магла; мир–свађа; отворено–затворено). Међутим, не наилазимо на опозицију живот–смрт, што је индикативно са аспекта

¹³ Уколико бисмо беле руже посматрали као оличење чистоте душе, онда би такво схватање одговарало оном у усменој поезији, према коме душа мирише ђулом, као што је то случај у балади „Смрт Омера и Мериме”.

мотива крина као оличења свеинтегришуће моћи природе. Чини се да ово схватање одговара својеврсној поетичкој константи стваралаштва Милете Јакшића, односно функцији природе као медијатора. Раније смо истакли неконвенционалност тема које Јакшић обрађује (смрт, сахрана, погреб), чему треба придодати грубе и неретко изузетно сложене призоре из самих легенди. Основа Јакшићеве идеје могла би подразумевати поништавање страха од смрти и страха уопште, управо увођењем тема које се сматрају језовитим, да би се оне посредством природе реконтекстуализовале. Функција мотива из природе, самим тим, јесте доношење склада. Описани принцип долази до изражаја у причи „Мудри слуга“, будући да природа постаје мерило остваривости жеље и огледало кроз које се самерава живот појединца, оличено у идеји магарца са пауновим репом. Имајући у виду пишчеве записе, магарац је „симбол телесности, грубог чулног човека“, док паун функционише као „симбол бесмртности“, да би у споју ових животиња настала „парабола о пауну“ (Јакшић 2010: 149, 141). Једнако као што телесно не може попримити одлике вечности, природа се мора држати одлика које сама поседује, а које се сусрећу у обележјима мира, једнообразности и склада.

Сходно томе, интересантно је детаљније размотрити песму „Христос на путу“, која функционише као својеврсни омаж природи и постојању уопште. Милета Јакшић настоји да превазиђе и поистовети оно животињско, неживо и непријатно са суштинским одликама лепоте природе. Песма је посве необична, будући да сиже заправо представља Исуса Христа, праћеног апостолима, у шетњи „кроз млада поља сунцем обасјана“, где наилазе на угнутог пса (Јак-

шић 1931: 5).¹⁴ Посебно је важно становиште да је „сва природа добре воље била“, чему следе описи поветарца и сунчеве светлости који обасјавају Христа, што имплицира да природа функционише независно од божје воље, односно да поседује сопствену (Исто: 5). Услед постојања наведених фрагмената, није необично у литератури више пута поновљено мишљење да „религија Милете Јакшића излази из оквира хришћанске вере“ (Јовановић 1969: 63). Описи предела у песми поистовећени су са рајским пејзажима, „вечном лепотом вечитог склада“ који се прекида, али не сусретом са стрвином, него Петровим гласом (Јакшић 1931: 5). На овом месту, значајно је навести детаљ о коме говори Иванка Јовановић – „унео је симболично значење пса као значење верности“, што доводи до двојности посматране песме (Јовановић 1969: 69). Уколико знамо да је Петар онај који ће издати Исуса, онда би ова слика могла добити пренесено значење: Петру, који се гади пса, смета и верност, као одлика коју он иманентно поседује. Таквом тумачењу није потребно додати негативну компоненту, будући да песма сугерише да је и угнуто створење саставни део природе. Исус Христос дела „занесен свемирном лепотом“, верујући да је потребно да „лепо свуд нађу и љубе“, односно тежи да смрт прикаже као саставни део живота, природе, онога у чему је и даље могуће пронаћи нешто добро (Јакшић 1931: 5). Јакшићев склад налази се искључиво у просторима природе, при чему категорије живота и смрти постају равноправни чиниоци таквог света – природи је дата једнака моћ коју у библијском смислу поседује Бог.

¹⁴ Јакшићева бележница садржи краћи запис и када је ова легенда у питању (Јакшић 2010: 141).

Завршна разматрања

Природа у књижевним делима за децу Милете Јакшића функционише као простор мира, спокоја и ужитка, како у целости приказане слике, тако и у њеним засебним појавним облицима. Мотиви биљног и животињског света функционишу као опредмећење божанског принципа, односно метафоре за само божанство. У таквом свету природа није пуки доживљај песничког субјекта, резервисан за домен личног, него поприма важна метафоричка и симболичка значења. У покушају да се трасира пут савремене рецепције књижевности за децу Милете Јакшића и мапирају начини обликовања природе као специфичног, књижевно детерминисаног простора, осврнули смо се на приређена издања песама Јована Јовановића Змаја и Војислава Илића, а потом понудили интерпретативно читање књиге *Лејенде и приче за децу и одрасле*. Легендарни простор показао је своју условљеност религијским подтекстом (ма колико апокрифног он подразумевао), те је функционализован тако да природа и сама учествује у радњи која се у њој одвија. Таква поставка блиска је романтичарском погледу на свет, али и средњовековним плачевима, те Милета Јакшић у свом делу укршта сензибилитете различитих поетика. Нацрти које је писац оставио у бележничким записима, као и посматрање деце као рецепијената који треба да буду изложени темама различите комплексности умногоме су одредили наше истраживање. Енциклопедије за децу и приче из митологије изузетно су фреквентна сфера интересовања савременог детета. Зашто то не би могле бити и легенде засноване на библијским параболама и њиховој мистификацији?

ИЗВОРИ

- Јакшић, Милета. *Лејенде и приче за децу и одрасле*. Београд: Геца Кон, 1931.
 Јакшић, Милета. *Из моје бележнице*. Прир. Зорица Хаџић. Нови Сад: Академска књига, 2010.
 Јакшић, Милета. *Аз јесам : ка Сабраним ђесмама*. Прир. Зорица Хаџић. Ново Милошево: Банатски културни центар, 2017.

ЛИТЕРАТУРА

- Видовић, Жарко. Катарза – Чистота флоре и „Похвала биљу”. Матеј Арсенијевић (прир.), *И вера је уметност*. Београд: Завод за унапређивање образовања и васпитања, 2008, 239–266.
 Зубац, Перо (прир.). *С оне стране дује: српско ђесништво за децу и младе од Захарије Орфелина до Љубивоја Ршумовића*. Рума – Нови Сад: Српска књига – Медиа инвент, 2006.
 Јекнић, Драгољуб (прир.). *Антологија српске књижевности за децу I: ђезија*. Београд: МАК, 1995.
 Јекнић, Драгољуб (прир.). *Антологија српске књижевности за децу II: ђрича*. Београд: МАК, 1996.
 Јовановић, Иванка. *Милета Јакшић*. Нови Сад: Матица српска, 1969.
 Јокић, Јасмина, Зорица Хаџић. Фолклорни елементи у приповедачком опусу Милете Јакшића. *Књижевност и језик*, LXVI, 3–4 (2019): 281–297.
 Јуришевић, Миодраг. Књижевно дело Милете Јакшића. *Летњојис Матице српске*, 395, 4 (1965): 335–359.
 Кашанин, Милан. *Сусрећи и ђисма*. Нови Сад: Матица српска, 1974.
 Ненин, Миливој. Дубока збиља огромне тишине. М. Ненин, *Српска ђесничка модерна*. Нови Сад: „Венцловић”, 2006, 103–130.
 Милинковић, Миомир. *Историја српске књижевности за децу и младе*. Београд: Институт за децу књижевност – Сунчани брег, 2024.
 Опачић, Зорана (прир.). *Антологија књижевности за децу II*. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2018.
 Опачић, Зорана. *(Пре)обликовање дејинштва*. Београд: Учитељски факултет, 2019.
 Палавестра, Предраг. Критичке одлике српске фантастике. П. Палавестра (прир.), *Књига српске фантастике I*. Београд: Српска књижевна задруга, 1989, VII–XLII.

Петровић, Тихомир. *Историја српске књижевности за децу*. Сомбор: Центар за стручно усавршавање запослених у образовању, 2023.

Половина, Наташа. Символика крина у српској средњовековној књижевности. Зоја Карановић (ур.), *Биље у традиционалној култури Срба*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2014, 51–61.

Росић, Тиодор (прир.). Белешка. Милета Јакшић, *Христос на јуџу: легенде и приче за децу и одрасле*. Београд: БИГЗ, 2002, 71–73.

Секулић, Исидора. Ка лику Милете Јакшића. *Летопис Машинце српске*, 356, 1–2 (1946): 125–132.

Софрић, Павле, Анђело де Губернатис. *Главније биље у народном веровању и певању код нас Срба*. Прир. Ненад Љубинковић. Београд: БИГЗ, 1990.

Тодоровић, Младомир. Речник појмова, личности и навода из Светог писма. *О Србљаку: студије*. Београд: Српска књижевна задруга, 1970, 377–444.

Томовић, Милица. *Пријоведни свети Милете Јакшића*. Београд: Чигоја штампа, 2008.

Трифунровић, Ђорђе. *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*. Београд: Нолит, 1990.

Хацић, Зорица. Поезија и проза без одјека: књижевно дело Милете Јакшића намењено деци. *Детињство*, XXXIV, 1–2 (2008): 72–76.

Хацић, Зорица. Легенде Милете Јакшића и Селме Лагерлеф. *Детињство*, XXXVI, 1–2 (2010): 61–66.

Хацић, Зорица. *Тиха христјанишћа Милете Јакшића*. Београд: Службени гласник, 2012.

Чајкановић, Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије, књ. 4: Речник српских народних веровања о биљкама*. Прир. Војислав Ђурић. Београд: Српска књижевна задруга: Београдски издавачко-графички завод, 1994.

Fraj, Nortrop. *Veliki kod(eks): Biblija i književnost*. Beograd: Prosveta, 1985.

RKT: *Rečnik književnih termina*. Ur. Dragiša Živković. Beograd: Nolit, 1983, 391.

Lenka S. NASTASIĆ

NATURE AS GOD'S CREATION IN CHILDREN'S LITERATURE BY MILETA JAKŠIĆ

Summary

The paper analyzes Mileta Jakšić's children's literature, as well as the routes of his contemporary reception. Mileta Jakšić published three books for children, *Children's Collection of Poems and Prose* (*Dečja zbirka pesama i proze*) published 1929, the play *Sunlight* (*Sunčanica*) published in 1929, and *Legends and Tales for Children and Adults* (*Legende i priče za decu i odrasle*) 1931. Our research intends to look into the author's general views on children's literature, in order to identify his creative principles and ideas. Special attention is given to different aspects of shaping nature and the importance of floral and faunal motifs as active participants in the plot, which leads to building an ambiance of peace and well-being. The research focus is on the book *Legends and Tales for Children and Adults*, since it represents a collection of various elements used in Jakšić's shaping of the literary world, primarily through the establishment of nature as a meeting place of divine and human principles, which is embodied in the motifs of the lily and the rose.

Keywords: Mileta Jakšić, nature, literature for children, religion

ГРАДСКО ОКРУЖЕЊЕ И ПРОСТОР УТОПИЈЕ У РОМАНУ ЗА ДЕЦУ ЕРИХА КЕСТНЕРА *ЕМИЛ И ДЕТЕКТИВИ* И У ПОЕМИ АЛЕКСАНДРА ВУЧА *ПОДВИЗИ ДРУЖИНЕ „ПЕТ ПЕТЛИЋА“*

САЖЕТАК: Ерих Кестнер, журналиста и есејиста Вајмарске републике, и Александар Вучо, истакнути аутор београдског круга надреалиста, на крају двадесетих и почетком тридесетих година прошлог века готово истовремено објављују своја прозна/епско-прозна дела намењена децјој читалачкој публици. Кестнеров роман *Емил и детективи*, са илустрацијама Валтера Трира, објављен је 1929. године. Поема Александра Вуча, *Подвизи дружине „Пет петлића“* првобитно је штампана у наставцима у *Полиџикином* подлиску за децу 1931. године, а у облику књиге објављена је 1933, у оквиру едиције „Надреалистичка издања“, са предговором, колажима и прозним додацима Душана Матића. Ауторка рада упоредо интерпретира Кестнерово дело и Вучову поему. Повод за компаративну интерпретацију ових дела налази у спису Марка Ристића *О децјој књижевности* из 1934. године. Ристић Кестнеровом роману, као примеру „рђаве“ социјалне литературе, супротставља Вучову поему као пример надреалистичке књижевности. У раду се истражује функција референцијалних описа, градске средине, али и простора утопије у споменутим делима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Ерих Кестнер, Александар Вучо, Марко Ристић, књижевност за децу, социјална литература, референцијалан опис, уметничка пракса надреализма

Српски превод романа *Емил и детективи* Ериха Кестнера (Erich Kästner) и поема *Подвизи дружине „Пет петлића“* Александра Вуча објављени су готово истовремено, почетком тридесетих година прошлог века. Марко Ристић 1934. у својој критици *О децјој књижевности* Вучовој поеми, која је за њега отелотворење естетске и револуционарне надреалистичке децје поезије, супротставља Кестнеров роман, као пример „рђаве“ социјалне књижевности. У овом раду, анализом Ристићевих аргумената и методом блиског читања, истражујем различиту улогу референцијалног у Кестнеровом роману и у Вучовој поеми. Док се у Кестнеровом роману помоћу референцијалних описа велеграда, али и наговештајем простора утопије, шаље морална порука, у случају Вучове поеме приказана референцијална стварност има функцију у надреалистичком обликовању дела.

* csilla.utasi@ff.uns.ac.rs;
<https://orcid.org/0000-0002-9175-9068>

Марко Ристић: *О децјој књижевности*

Подвизи дружине „Пет џетлића“ првобитно су излазили у наставцима у *Полишкином* подлиску за децу¹ 1931. године, а потом је истоимена књига, са предговором, колажима и прозним додацима Душана Матића, објављена крајем 1933. у серији „Надреалистичка издања“.

На почетку 1934. године, у тренутку када Марко Ристић пише своју критику о Вучовој поеми, од самоукидања београдске групе надреалиста прошло је више од годину дана. Заједнички наступи ове уметничке групе, којој је и Ристић припадао, завршили су се децембра 1932, када је Комунистичка партија Југославије наложила да се обустави издавање часописа *Надреализам данас и овде* (Сретенковић 2016: 193).

Једно од централних питања за београдске надреалисте била је дилема да ли је партијску опредељеност могуће ускладити са слободом уметничког изражавања. Као и у случају својих уметничких наступа, и по овом питању угледали су се на пример француских надреалиста.

Управо 1926. године, Бретона (André Breton) је, у тренутку када га је Ристић посетио у Паризу, заокупљао проблем прикључивања комунистичком покрету. Бретон је комунистички покрет видео као реку у коју се уметничка стремљења надреалиста уливају. За њега, међутим, остаје недоумица да ли ће се покрет надреалиста стопити са друштвеном револуцијом или ће струја њихове уметничке продукције сачувати свој ток и правац, пресецајући реку револуције и остављајући је у једном тренутку иза себе. Дилема партијске опредељености уметника заострила се са Стаљиновим доласком на власт. Године 1930. одржан је Конгрес Међународног

удружења револуционарних писаца у Харкову и соцреализам је постао обавезна доктрина за уметнике комунистичког опредељења. Арагон (Louis Aragon) одлучује се за одрицање од слободног изражавања и уметничког експериментисања, те своје стваралаштво подређује партијској дисциплини. Док се Душан Матић прикључује Арагоновом ставу, Александар Вучо и Марко Ристић остају Бретонови следбеници (Сретенковић 2016: 191).

Ристићеву критику детерминише став који је заузимао по питању односа револуционарне идеје и слободе уметничког изражавања. Освртом на полемику Велибора Глигорића и Станислава Винавера, која се одвијала две године раније,² Ристић се, најпре, изјашњава о најснажнијим правцима тадашње српске књижевности – о модернизму и социјалној литератури. У околностима након Шестојануарске диктатуре, израз *социјална лиџераштура* означавао је књижевност блиску комунистичком покрету. Како Дејан Сретенковић примећује, до кристализације социјалне литературе дошло је у периоду када је Комунистичка партија Југославије свој политички рад преселила у домен књижевности. Синтагма *социјална лиџераштура*, како су то и аутори и читаоци једнако добро знали, била је криптограм за пролетерску и револуционарну књижевност, уведену због цензуре (Сретенковић 2016: 203).

¹ У децјем додатку *Полишке*, „као у некаквом вакууму“, градио се „поредак саздан на игри и шали, без додирних тачака са оним што се провлачи кроз хроникалну и узаврелу политичку стварност“ (Хамовић 2019: 138), а у том изолованом свету неговала се интермедијалност: Бранислав Брана Цветковић илустровао је своје песме, Ђорђе Лобачев цртао је стрипове са Дизнијевим јунацима. Тако су и илустрације Вучове поеме стилизоване по узору на стрипове.

² Велибор Глигорић, Поглед на нашу књижевност. *Време*, XII/3605, 15. јануар 1932, 2; Станислав Винавер, Жива уметност и материјалисти. *Време*, XII /3623, 11. фебруар 1932, 2.

Ристић „рђавој” социјалној литератури заме-
ра што се „одриче сложенијег и израђенијег
идејног поступка који је модерна грађанска ли-
тература у својој еволуцији израдила и учини-
ла својим” (1987 [1934]: 215). Услед сиромаш-
них изражајних средстава, револуционарна
књижевност губи велики део своје ефикасно-
сти. Ристић модерну грађанску литературу
отписује због недостатка револуционарне ин-
тенције. Мишљења је да недостаци споменутих
књижевних праваца долазе још више до изра-
жаја у дечјој књижевности, која по својој при-
роди има и васпитну улогу. Модерна грађанска
књижевност за децу – злоупотребом сопственог
ауторитета који се заснива на изграђеном изра-
жајном арсеналу – „са успехом учествује у фор-
мацији детињег *наг-ја*, на изграђивању такозване
савести, која је у самом човеку најдрагоце-
нији савезник друштвене репресије” (Исто:
216). Социјална дечја књижевност, чији је нај-
бољи пример за Ристића роман *Емил и дечек-
шиви*, одбија оно што је највредније у грађан-
ској литератури,

[она] одбацује [свој] поетски карактер, елементе
фантазије, чудесност и необичност, слободну
игру маштања, задржавајући [свој] моралистич-
ки и рационалистички карактер. Као да је довољ-
на подлога *савести* и *здравој разума* остајући
иста, говорити о малограђанској и о пролетер-
ској уместо о кнежевској и богаташкој деци; као
да је довољно латентна назадњачка садржина
остајући иста, привидне социјалне стожере из
површине фабуле преместити са десна на лево!
Најбољи је пример за то Кестнерова књига *Емил
и дечекшиви* (Исто: 216).

Српски превод Кестнеровог романа, из пера
Густава Крклеца, спада међу најраније, и исто-
времен је са енглеским преводом. Југословен-
ску канонизацију Кестнерових романа вршили

су аутори блиски комунистичком покрету. За
откривање *Емила и дечекшива* заслужан је Па-
вле Бихаљи³, оснивач издавачке куће Нолит.
Бихаљи је, следећи пример *Златне књије* Књи-
жарнице Геце Кона и прве збирке дечјих књига
Народне просвете, Кестнеровим романом 1931.
године покренуо Нолитову дечју библиотеку
(Миленковић 1932: 223).

Неки од аутора првих југословенских прика-
за поставили су елементе наративне грађе
Кестнеровог романа у контекст класне борбе.
Ново Вуковић истиче да се у раној српској ре-
цепцији *Емила и дечекшива*

похвални тон критичких реаговања понајвише
везује за реализам Кестнеровог романа. Тај реал-
изам се скоро једногласно нуди као пожељна
или нужна алтернатива бајкама и фантастици
(Вуковић 1986: 236),

док су у извесном броју приказа истицани „со-
цијални елементи дела и напредна опредеље-
ност аутора” (Исто: 237).

Рана немачка рецепција не потврђује слику
која је о Кестнеровом роману створена у срп-
ској књижевности. Кестнер, сарадник више ли-
бералних дневних новина и часописа у издању
концерна браће Улштајн, попут многих интелектуалаца Вајмарске републике, посетио је
Совјетски Савез (Hanuschek 2004: 57–58). Ово
путовање, међутим, није утицало на његову не-

³ Топла посвета немачког аутора српскохрватском читао-
цу (Kestner 1931) и чињеница да се *Емил и дечекшиви* и у
Нолитовом издању појавио са препознатљивим илустраци-
јама и насловном страном Валтера Трира указују на лични
контакт између аутора и издавача или преводиоца. До
информација о Кестнеровом роману Павле Бихаљи могао је
доћи посредством брата, ликовног критичара, члана илегал-
не Комунистичке партије Немачке, секретара часописа
Линкскурве (Linkskurve), Ота Бихаљија Мерино, који је у овом
периоду живео у немачкој престоници.

утралност у вези са политичким питањима. Кестнер заступа идеје просвећености, верујући да се на побољшање друштвених прилика може утицати једино васпитањем.

Рана немачка рецепција *Емила и дејективна*

Оригинал *Емила и дејективна*, у форми књиге објављен 1929. године, доживео је тренутачан успех: све четири хиљаде примерака првог издања продате су у року од једног месеца. До Божића 1931. тираж је достигао педесет хиљада.

Медији различитих политичких опредељења објављивали су позитивне приказе, једино су комунистички критичари негодовали што Кестнеровом роману у друштвеном погледу недостаје оштрине. Усхићење према *Емилу и дејективима* на сваком кораку испољавало се и спонтано. Убрзо су уследиле сценске и филмске адаптације, Кестнер је већ крајем 1930. године потписао уговор са концерном UFA (Universum Film Aktiengesellschaft) (Hanuschek 2001: 49; Hanuschek 2004: 52). О снази друштвеног консензуса успостављеног око Кестнеровог романа говори и чињеница да је култни филм, снимљен према роману, који се почео приказивати 1931, на биоскопским репертоарима остао све до 1937. године (Hanuschek 2001: 41). За време нацистичке владавине, за разлику од осталих Кестнерових дела, књига *Емил и дејективи* није спаљивана, већ тек повучена из фондова јавних библиотека.

Разлог успеха *Емила и дејективна* вероватно лежи у томе што је Кестнер непосредним приповедањем, смештањем радње у велеград и приказом социјалних разлика, створио слику света у којој су се многи препознали.

Кестнер у предговору роману, помоћу сликовитих и једноставних примера, приказује фиктивну причу састављену од елемената референцијалне вредности. Пре почетка приповедања, Кестнер децјем читаоцу показује и кратко описује десет слика. На овим цртежима Валтера Трира (Walter Trier)⁴ представљени су детаљи из романа: главни јунак, његова мајка, сестричина Пони са својим бициклом, вођа децје дружине, али и зграде и објекти, вагон са кондуктером који управо отвара врата, прочеље хотела и филијале банке, унутрашњост штампарије дневних новина. Према Кестнеровом објашњењу, ови цртежи налик су коцкицама, слагалицама од којих се може саставити црква или станица: слике представљају елементе од којих се може сложити приповетка (Kestner 1931: 19)⁵.

Добро познати сиже романа може се сажети у неколико реченица: Емил Тишбајн, „момче за углед”, ученик реалне гимназије, живи у провинцији са мајком која зарађује за живот као фризерка. Мајка шаље дечака у Берлин, у посету тетки. Поверава му сто четрдесет марака, од којих сто двадесет Емил треба да преда баки. Он новчанице склања у унутрашњи џеп свог

⁴ Сарадња између Кестнера и илустратора Валтера Трира почела је са *Емилом и дејективима*. Трир је рођен 1890. године, сликарство је студирао у Минхену код Франца Штука (Franz Stuck). Илустрације је објављивао у часописима и недељницима империје Улштајн. Кестнер га је упознао у Берлину, у Кабарету комичара, где је Трир израђивао сценске реквизите. Трирови мурални, који су украшавали фоаје кабареа, могли су се видети до 1933. године. Сарадња са Кестнером трајала је до краја илустраторовог живота. Трир је преминуо 1951. у канадском егзилу (Hanuschek 2001:48).

⁵ У надреалистичком издању Вучове поеме илустрације имају другачију улогу. У свом предговору Душан Матић позива децу да маказама исеку делове његових колажа и од исечака произвољно саставе нову слику (Vičó 1931: XI); овом монтажом уједно се ствара и нови поредак.

сакоа. У купеу воза остаје сам са мушкарцем који у њему од почетка буди неповерење. Постаје поспан: још му успева да у заходу воза чиодом причврсти коверту у којој се налазе новчанице за поставу цепа свог сакоа, и, вративши се у купе, пада у дубок сан. У следећем поглављу следи опис његовог кошмарног сна у коме га јури воз у који су упрегнути коњи на ролшума. Секундарна литература указује на утицаје експресионизма, немог филма и надреализма⁶ у Емиловом сну (Kümmerling-Meibauer 2013 [1999]: 20). Будећи се из сна, Емил констатује да се мушкарац више не налази у купеу и да су новчанице из његовог цепа нестале. На следећој станици воз стиже у Берлин, где Емил примећује лопова на перону, те силази за њим. Пратећи мушкарца, ускоче у трамвај (вожња трамвајем нов је доживљај за њега, у његовом родном граду још саобраћа омнибус), у којем му један непознати мушкарац купује карту. По крај прозора промичу зграде, улице и паркови Берлина. Емил се у метежу велеграда осећа мален и сам.

Убрзо се упознаје са Густавом и његовом дружином. Дечаци му прискачу у помоћ, организујући се као детективска јединица. Дечаци опонашају детективе са филма и лопова јуре таксијем до хотела. Сутрадан, Емил и чланови дружине, ојачани масом непознате деце, окружују лопова, који на крају посустаје под притиском дечје силе. Чиодом пробушене новчанице постају доказ против њега, испоставља се да је лопов опасан злочинац који је недавно опљачкао банку. О Емиловом подвигу извештавају и новине. Кестнер у овом тренутку збија једну интертекстуалну шалу са читаоцем која у тексту функционише као „сигнал аутентичности” (Hanuschek 2001: 53). Наиме, Кестнер се поја-

вљује у роману и пише репортажу о Емилу; са знајемо и то да је он био господин који је претходног дана у трамвају Емилу купио карту.

У „продуженом епилогу” романа Емилу припада награда од хиљаду марака, дружину дечака угошћавају Емилови рођаци, а и Емилова мајка стиже у Берлин. Поуку која се може извући из целог случаја изговара бака: „Новац треба слати поштанским путем!”

Дечаци, чланови дружине коју предводи Густав, састају се на улицама свог кварта. Сви они потичу из грађанских породица и махом су одгајани у либералном духу. Ови дечаци имају обавезу да се јаве својим родитељима, али им не поверавају појединости о акцијама које предузимају. У једном од дијалога у роману, Емил усхићено примећује како у Берлину има „фамозних родитеља”, на шта му Крумбиг узвраћа: „Немој мислити да су сви тако доброћудни”, а Професор, иначе син једног саветника, тврди да су им родитељи „просечно ипак употребљиви” (Kestner 1931: 116–117). Чланови дружине не само да су добро упућени у функционисање друштвених институција, већ се и понашају као да су њихови чланови, рукују се при састанку, међусобно се ословљавају са „господо”, расправљају о моралним питањима (да ли би било праведно ако би украдени новац једноставно „здипили” од лопова), гласају „као у скупштини” (Isto: 141). Деца, међутим, за разлику од одраслих, друштвене вредности заступају искрено. Кестнер у свом роману за одрасле под насловом *Фабијан* (1931) приказује социјалне и економске проблеме Вајмарске републике, а у *Емилу и дејективима* гради модел (дечјег) друштва у којем се политички и

⁶ У Вучовој поеми, Јовин сан обликован је монтажном техником надреализма (Vučo 1931: 19).

демократски идеали Вајмарске републике без-условно остварују (Kümmerling-Meibauer 2013 [1999]: 19).

Берлин у роману приказан је очима провинцијског дечака. Према Свену Ханушеку, у *Емилу и ђешективима* предочен је један осећај живота. Кестнер приповеда о свету који когнитивно преоптерећује људе. Емилу се после пљачке свет показује нејасним. Велеград му се, са својим убрзаним темпом живота, чини неразумљивим и то га мучи. Убрзо налази пријатеље и они му помажу да се оријентише у свету. Кестнер нам показује да се тешкоће могу превазићи отвореношћу, истрајношћу и разумним понашањем (Hanuschek 2001: 53).

Инго Тарнов (Ingo Tarnow) вредност Кестнеровог романа види у начину посредовања суптилне моралне поруке. У Кестнеровом роману не говори се са висине, не моралише се подигнутог прста; педагошки циљеви излажу се дискретно. Морал који се заступа у роману није више онај вилхелмински, заснован на идеји дисциплине, послушности, на апстрактним идејама домовине и родољубља, већ један канон грађанских, хуманистичких, просветитељских, еманципаторских вредности, као што су искреност, храброст, постојаност, алтруизам, разумно понашање и солидарност (Тарнов, према Hanuschek 2001: 53).

Емил и Професор у једној од најупечатљивијих сцена романа стоје сами пред биоскопом. Око њих постаје мрачно, укључују се рекламе, висока железница тутњи над њима, метро грми, трамваји, аутобуси, бицикли и кола приређују „људи концерт”. Преко пута, у кафани, свира музика. У биоскопу почиње последња пројекција, мноштво људи хрли ка улазу. Емил примећује како је велико стабло преко пута чудно: као да је залутало. Ганут и очаран утисцима

града, изјављује да је Берлин изванредан, али му је ипак дражи Најштат, провинцијски градић из којег потиче. Професор га пита да ли му је мајка јако строга. Емил одговара да њему мајка све допушта, али да он то не користи, па исприча Професору да његова мајка, иако оскудевају, Емилу увек обезбеђује исти џепарац за екскурзију као и остали родитељи својој деци. Он, међутим, половину те своте увек врати кући. Такође, када му мајка допусти да са дечаком из комшилука остане на ливади до девет увече, Емил ће већ у седам бити код куће, јер не жели да мајка сама вечера. Професор примећује да када се он врати раније, његови родитељи обично нису код куће; још су у позоришту или у гостима (Kestner 1931: 135–137). Дијалозима и нијансираним приказом дечакових реакција, Кестнер сугерише да исказивање и доживљавање љубави и блискости не зависе од нечијег богатства.

Улога сфере референцијалног у Вучовој поеми

Марко Ристић референцијалном типу модела дечје прозе, који се реализује у Кестнеровом роману, супротставља идеал надреалистички обликоване књижевности за децу. По концепцији коју износи, надреалистичко дело, па и оно писано за децу, резултат је синтезе „двеју недовољних и једностранних негација” грађанског поретка (1987 [1934]: 218), социјалне и модерне књижевности.

Винаверу, преводиоцу *Алисе у земљи чуда*, Ристић признаје допринос „ослобођењу дечје литературе од малограђанског, антипоетског рационализма” (Исто), истовремено указујући на то да Винавер апсолутизује свој модерни-

стички положај, пошто превиђа дубоко субверзивни естетски и критички потенцијал Кероловог романа (Исто).

Да би се превазишла позиција модерне, али и социјалне књижевности, потребно је извршити револуционарну апропријацију естетског (Љуштановић 2009: 63). Надреалисти су били уверени да је неизбежно „прекројити мрежу социјалних, културних и техничких односа на којима почива уметничка производња”, а поново дефинисану уметност ставити „у службу еманципације појединца и тоталног преображаја друштва” (Сретенковић 2016: 44). Надреализам је из темеља

оспорио конститутивну логику поља књижевности и уметности грађанског модернизма, трансформишући га у поље „политичке могућности” у којем сваки текст, дело и чин носе вредност аутентично надреалистичког „захтева за дисконтинуитетом” (Исто: 14–15).

Надреалисти концепт *Литературије* замењују концептом *Поезије*, директним изразом жеље која се изједначава с моралом (Исто: 41).

По Ристићевом схватању, књижевност за децу има исте циљеве и обликује се према истим законитостима као и она за одрасле. Литература за децу ипак се у неким својим цртама разликује од оне намењене одраслима, најпре у томе што има васпитну улогу, коју Ристић формулише као изграђивање *свесћи* (наспрам *савесћи*, која се изграђује у грађанској литератури) и ослобађање жеље. Поред тога, често је потребно и да се изразито рефлексивни поступци литературе за одрасле прилагоде деци. Дечју књижевност, према Ристићу, карактерише извесна релативизација, рационализација надреалистичких поступака.

Интенција стварања поља „политичке могућности” приметна је већ у социјалном слоју Вучове поеме. Вучо за своје протагонисте бира сиромашну децу која су приморана да зарађују за живот, а слободно време проводе на улици. Први од њих, Крака, шегрт је који учи за бравара а мајстор Лазар га лицемерним и самозадовољним образложењима лишава зараде, Њоре ради у фабрици трикотаже, приморан да по цео дан подмазује под, и стално је гладан. Способности или околности које проистичу из њиховог социјалног положаја касније добијају функцију у тексту. Крака својим умећем отвара браве, а први покушај ослобађања девојчице Мире завршава се неуспешно због Њорине глади: не може да одоли лубеницама поређаним у остави Женског института, те, наваливши на њих, заборавља на задатак који су му другари поверили. У случају осталих чланова дружине, наратор такође саопштава само оне њихове карактерне црте које ће касније имати улогу у радњи.

Милан Пражић са правом констатује да је поетски простор Вучове поеме „саграђен тако да одмах сугерира преломни карактер једне историјске реалности” (2001: 59). Атмосфера кривих улицица београдског предграђа, празног простора поред института, „где преломљен и растурен, / Лежи неки стари цреп” (Вићо 1933: 8), дрвореда липа, „чији мирис за нос штима” (Исто: 18), или сцене у којој „јетке тетке” избеглу децу траже на литицама Калемегдана (Исто: 30) дат је у неколико снажних потеза. У метричком склопу Вучових стихова појављују се необичне асоцијације, жаргонски изрази, имена ликова из митологије, књижевности и популарне културе али и ликова из свакодневице тога времена. Спомиње се Вапа, трговац који се до богатства уздигао из великог сиром-

маштва, или „глупи Август из циркуса Браће Амар” (Isto: 12).

У поеми, искуственој сфери супротстављена је сфера бајке. Дечји читалац у следу догађаја са лакоћом препознаје наративну схему овог жанра. На почетку, дечаци су шутнули црвену гумену лопту у олук Женског института. Буља, познат по својој спретности, спремно се пење уз фасаду зграде. У једном тренутку губи равнотежу и почиње да пада. Успева му да се ухвати за крило једног отвореног прозора. У унутрашњости собе види прелепу девојчицу коју часне сестре држе заточену у институту – комбинацији школског интерната и сиротишта. Моћ јаловог, лицемерног друштвеног угњетавања представљена је у лику сестре Калавестре. Девојчица Мира дечаку се обраћа као принце за своје спаситељу. Прва ноћна акција „петлића”, спроведена са циљем да ослободе девојчицу, пропада. Након неколико дана, стари мајстор им саставља балон од жица за абажуре и свог прљавог чаршава, помоћу којег „петлићи” успевају да ослободе девојчицу. Поема се завршава описом прилика утопијског друштва које деца оснивају на једној ади на Сави.

Дајући преглед секундарне литературе о *Подвизима дружине „Пет и петлића”*, Јован Љуштановић примећује да

они интерпретатори који поричу надреалистички карактер Вучове поеме, истражују, пре свега, однос света детињства и социјалне стварности, при чему оно што би могло бити надреалистичко у поеми – сан, машта, нагонско – бива подведено под категорију детињства (70).

Ново Вуковић, који Вучовој поеми приступа са становишта фантастике, такође сматра да „у позадини свих фантастичних подвига јунака Вучове поеме није тешко открити један специ-

фичан начин реализације дечјих жеља” (2018: 120). Претпоставком да описи фантастичног приказују дечје жеље посредно се тврди да је наратив поеме референцијалног типа.

Милан Пражић указује на присуство елементарна надреалистичке поетике у Вучовој уметности за децу, али је мишљења да су ови елементи у његовој поеми „стваралачки превладани; уметничка истина већа је од сваке програмске истине” (2001: 84).

По мом виђењу, у Вучовој поеми консеквентно се спроводи један поступак својствен надреалистичкој уметности. Раскидајући са естетским нормама и књижевним родовима, надреалисти „концепт Литературе замењују концептом Поезије као ’записом отворене идеје’ и ’директним изразом жеље’ која се изједначава с моралом” (Сретеновић 2016: 41). Дело које инсистира на „миметичкој идентификацији између уметничке продукције и социјалне продукције” (Исто: 45) истовремено је референцијално и ареференцијално.

Да се Вучо служи једном релативизованом, рационализованом, прилагођеном верзијом поступка који користи у свом песништву за одрасле може се показати анализом финала поеме, описом утопијског дечјег света. У Вучовом циклусу песама *Хумор Засиало* одвија се једна регресија,⁷ покушај радикалне, потпуне негације свега онога што индивидуу одређује. Лирско ја приближава се овом предсубјективном стању истражујући могућности псеудојезика;

његова регресија у инфантилност (сном о савршеној безбрижности, о потпуној неодговорности)

⁷ Поступци и технике надреалиста су између осталог: хумор, апропријација, симулација, монтажа, објект, архивирање, бесформност, интертекстуалност, игра, колективно стварање, политика излагања (Сретеновић 2016: 12).

јесте регресија ка оном „тајном” језику (псеудо-језику) идеалног јединства, одбијањем постојећег језика или субјективности који говори њиме (Константиновић 1983: 411).

У Вучовој поеми не оглашава се „апсолутно дете” његових песама изванредне осећајне сложености, али се опис утопијског дечјег друштва ипак може схватити као слика једне такве регресије која има за циљ ослобађање субјекта свих стега друштвених норми и утицаја васпитања.

Живот на ади слика је стања потпуне безбрижности. Приповедач при опису дечјег друштва користи глаголе који означавају лаке, споре покрете: на ади као да се све нежно покреће, гiba и љуља. Ове благе, понављајуће покрете не праве само деца, него и феномени из природе. Приповедач утисак ноћног пејзажа приказује поређењем: „Ноћ пролази као чезе / Кроз песак и густе брезе” (Vučo 1933: 25, 28). Стање „ослобођења жеље” садржи у себи могућност потпуног уједињења субјекта са светом. Регресија која се наслућује у поеми ипак не досеже до могућности тоталног нестајања субјекта: она води до стања непосредне перцепције света. Вучо у својој поеми ствара један свет који није модел стварности и не тежи изражавању моралне поруке.

Нестајање „петлића” у поеми не тематизује се на бајковитом, већ на искуственом плану. Неке сцене потраге плене својим снажним ефектом референцијалности. На почетку шестог певања, у тренутку пребројавања ко све одбеглу децу тражи, читамо стихове: „Залуд неко из Земуна, / Лево, десно, доле, горе, / Пушта сваке црне ноћи, / Пуном паром све до зоре, / Једнооке, цинооке / Сјајнооке / Рефлекторе” (Vučo 1933: 30).

Ни у случају оваквих сцена не ради се о моделирању света. Призори су по својој природи поетски. Тиме се круг ареференцијалног затвара, непосредна перцепција света показује се као непосредно искуство поезије.

Закључак

Бетина Кимерлинг-Мајбауер (Bettina Kümmerling-Meibauer), разматрајући могуће критеријуме канона дечје књижевности, поред трајне вредности, универзалне тематике, снаге изражавања/значења датог дела, међу те критеријуме увршћује и његову *crossover* карактеристику. Неспорно је да деца имају право на сопствени књижевни канон. Тај канон, међутим, не састављају деца, већ одрасли у њихово име: у истински вредним делима дечје литературе, стога, треба да се створи и једно дубинско, позадинско значење које задовољава и зрелог читаоца. Дело дечјем читаоцу пружа могућност спонтаног поистовећивања, али и препознавања, саморефлексије, ироније или других литеарних поступака (2013: 13).

Поменути немачка теоретичарка уверена је да би се адекватним избором међународно признатих класика дечје књижевности могло доћи до једног компаративног канона књижевности за децу (Isto: 13). *Подвизи гружине „Пет џетилића”* заслужују место у споменутом, за сада виртуелном, компаративном канону највреднијих остварења књижевности за децу и зато што се у њој ствара једна изузетна замисао *crossoverwriting*-а. Вучо у *Подвизима гружине „Пет џетилића”* ствара једну надреалистичку поему за децу, а притом коришћене технике и поступке прилагођава дечјем читаоцу.

ИЗВОРИ

- Kestner, Erich. *Emil i detekтиви*. Preveo Gustav Krklec. Biblioteka Nolit: za decu i omladinu, ured. P. Bihaly. Beograd: Nolit, 1931.
- Vučo, Aleksandar (Askerland). *Podvizi družine „Pet petlića”*. Predgovor, naslovna strana, kolaži: Dušan Matić. (Nadrealistička izdanja). Beograd: 1933.

ЛИТЕРАТУРА

- Вуковић, Ново. Ерих Кестнер и међуратна књижевност за децу на српскохрватском језику. *Детињство*, XII, 3–4 (1986): 235–240.
- Вуковић, Ново. *Иза јраница мојућеї. Фантасиично и чудесно у књижевним гјелима за гјецу настјалим у пе-риоду између два свјетјска ратја на српскохрватјском јодручју*. Подгорица: Матица српска – Друштво за српски језик и књижевност, 2018.
- Константиновић, Радомир. *Александар Вучо*. Београд – Нови Сад: Просвета – Матица српска, 1983, 213–270.
- Љуштановић, Јован. *Брисање лава. Поеџика модерној и срјска јоезија за децу од 1951. до 1971. јодине*. Нови Сад: Дневник, 2009.
- Миленковић, Владислав. Ерих Кестнер: *Емил и геџек-џиви* – роман за децу. *Летјојис Матјице срјске*, 1–3 (1932): 222–223.
- Пражић, Милан. Поезија за децу Александра Вуча. Милан Пражић, *Речи и време*. Нови Сад: Библиотека Матице српске, 2001, 51–106.
- Ристић, Марко. О модерној дечјој поезији: поводом књиге *Подвизи дружине „Пет петлића”*. Др Ханифа Капицић-Османагић (прир.), *Криџички радови Марка Ристјића*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 1987 [1934]: 214–223.
- Сретенковић, Дејан. *Урнебесни кликер. Уметјност и јо-лиџика беојрадској надреализма*. Београд: Службени гласник, 2016.
- Хамовић, Валентина. *Полиџикин додаток за децу*. Др Тијана Тропин, др Станислава Бараћ (ур.), *Часојис-си за децу. Јујословенско наслеђе (1918–1991)*. Збор-

ник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2019, 135–147.

- Hanuschek, Sven. Die Stadt war so groß. Und Emil so klein. Erich Kästners Kinderroman *Emil und die Detektive* (1929). Anke Christensen; Olaf Koch (Hrsg.), *Neue Lesarten ausgesuchter Texte der Kinder- und Jugendliteratur*. Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Warszawa – Wien: Peter Lang, 2001, 45–59.
- Hanuschek, Sven. *Erich Kästner*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2004.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina. Crosswriting as a Criterion for Canonicity. The Case of Erich Kästner. Sandra L. Beckett (Ed.), *Transcending Boundaries, Writing for a Dual Audience Of Children and Adults*. New York: Routledge, 2013 [1999], 13–29.

Csilla Cs. UTASI

URBAN ENVIROMENT AND UTOPIAN SPACE
IN THE NOVEL FOR CHILDREN *EMIL
AND THE DETECTIVES* BY ERICH KÄSTNER
AND IN THE POEM *THE FEATS
OF THE FIVE ROOSTERS' COMPANY*
BY ALEKSANDAR VUČO

Summary

Erich Kästner, a journalist and essayist of the Weimar Republic, and Aleksandar Vučo, a prominent figure of the Belgrade circle of surrealists during the late 1920s and early 1930s, published their prose/epico-lyric works for young audiences almost simultaneously. Kästner's novel *Emil and the Detectives*, illustrated by Walter Trier, was released in 1929. Aleksandar Vučo's poem *The Feats of the Five Roosters' Company* was initially serialized in the children's supplement of *Politika* and later published in book form in 1931 as part of the Surrealist Editions series, with a foreword and collages by Dušan Matić. This paper examines the innovations introduced in these works for children's literature: narratives set in urban environments, reflections of contemporary life, and the

moral dilemmas faced by child protagonists. In addition to the comparative analysis of these works, the paper highlights the similarities between Kästner's novel *35th of May. Conrad on the Horse — Heading Towards the South Sea* and Vučo's poem *Dreams and Wakefulness of the Brave Koča*. The author argues that through fantastic-dreamlike (and, in the case of the German writer, anti-utopian) journeys, both works deconstruct established patterns of children's epic literature. This paper performs a comparative analysis of Kästner's work and Vučo's poem.

This interpretation is inspired by Marko Ristic's essay *On Children's Literature* from 1934. In his writing, as an example of bad social literature, Ristić contrasts Kästner's novel with Vučo's poem, an example of surrealist literature. The paper examines the function of referential descriptions of the urban environment (but also the utopian space) in the above-mentioned works.

Keywords: Erich Kästner, Aleksandar Vučo, Marko Ristić, children's literature, social literature, referential description, the artistic practice of surrealism

ФУНКЦИЈА ПРОСТОРА У КАПОРОВИМ ФОЛИРАНТИМА

САЖЕТАК: Предмет истраживања рада јесте обликовање простора у роману *Фолиранџи* Моме Капора, као и начин на који простор утиче на идентификацију јунака. Чланови *фолиранџиској* *шроуџа* теже освајању социјалних простора, док им њихов маргинални статус отежава и о(не)могућава интеграцију. Ослоњени на Бахтинову теорију хронотопа и Лотманову концепцију бинарних опозиција, пружамо увид у лепезу топонима који сликају атмосферу социјалистичког Београда с краја 60-их година 20. века и играју кључну улогу у настанку, развоју и дезинтеграцији *фолиранџиској* *шроуџа*. Закључујемо да је потреба младог јунака за припадношћу кључни мотив на којем аутоисповедни јунак гради своје сећање.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: простор, хронотоп, Београд, бинарне опозиције, Момо Капор, *Фолиранџи*, омладинска књижевност, младост, роман

Увод

Током 70-их година 20. века Момо Капор објављује низ романа. *Белешке једне Ане* (1972), *Фолиранџи* (1974), *Провинцијалац* (1976), *Ага* (1977), *Зое* (1978) карактеристични су по сликању градског простора (од Београда у *Белешкама*, *Фолиранџима* и *Аги*, преко Сарајева у

Провинцијалцу, до Њујорка у роману *Зое*). Београд је у његовом књижевном опусу сразмерно чест хронотоп, нарочито у раним романима у којима преовлађују ликови младих јунака. Имајући у виду да је и Капор у Београд дошао на студије – као и његову склоност аутофикционалном приповедању – нешто од младалачког искуства представљало је подстицај и за овај роман. Капор је препознатљив по начину на који је представљао слику Београда у својим књижевним делима и сликама; тиме је изградио особиту хронику једног простора и времена.¹ У питању је хронотоп великог града у епохи социјализма (што подразумева комплексне односе *стариј* и *новиј*, као и претпостављену социјалну једнакост у друштву које се видљиво раслојава), урбанизација (проширивање градског

* macut.jovan@gmail.com;

<https://orcid.org/0009-0007-2160-5569>

¹ Сагледавајући Капорове ране романе, Слађана Јаћимовић истиче: „Обликовање атмосфере живота у велеграду, прецизније Београду, духовито и иронично указивање на његове типске културолошке специфичности, маркирање модела савременог живота и наглашена носталгија према бившем и прохујалом, главне су тенденције ове прозе” (2012: 102).

простора и миграција људи са села у градове) и оријентисаност младих према култури Запада.

Роман *Фолиранџи* (Капор 1996) објављен је 1974. године. После првог издања појавио се два пута у оквиру избора Капорових дела: у издању „Драганића” 1999. и Књига-комерца 2009, те седам издања у Лагуни (што сведочи о обнови интересовања за ово дело). У раду ћемо истражити обликовање простора у роману *Фолиранџи* и начин на који то утиче на идентификацију ликова.

Слика града обликована је углавном кроз култ(ур)не просторе Београда. О њима сазнајемо путем ретроспективног приповедања којим се обликује хронотоп младости са временске дистанце, са иронијским отклоном и зрелом сликом о себи и свету. Представљање ликова у специфичним градским топонимима помаже нам да увидимо каква је улога простора у о(не)могућавању њихове припадности одређеним социјалним групама. Јунаци су маргиналици, али их спаја тежња ка припадности и демаргинализацији, чиме би се остварило укидање њиховог *фолиранџског* статуса.

Фабула прати троје ликова који формирају, како то Персида Лазаревић Ди Ђакомо именује, *фолиранџски троујао* (2012: 203). Радња се, како смо поменули, одвија у Београду 60-их година.² Важност хронотопа града видљива је од прве реченице која се смешта у топоним централне градске улице: „Шетајући по Кнез-Михаиловој, годинама сусрећем једног лудака” (Капор 1996: 5)³. Завршном реченицом у сећање се призива Кинотека (која је у непосредној близини): „Отворио сам поклопац [...] три нераздвојене улазнице за Кинотеку (представа од 21.30 – места седам, осам, седам)” – 206). Иако обухвата и шири простор града, средиште приповедног света одвија се између Кнез-Михаи-

лове (у којој се у то доба налазила и тадашња Академија за позориште, филм, радио и телевизију) и оближње Кинотеке – стетишта интелектуалних љубитеља филмске уметности. Вишеструко маргинализовани приповедач упорно бива у центру, у просторима којима жели да припада, да их *освоји*. Симболичко значење просторних kota у вези је, дакле, са јунаковим осећањем делимичне припадности/неприпадности. Слика простора креира начин на који се јунаци у њему осећају, да ли им је он близак или туђ, да ли се са њим идентификују итд.

Приликом анализе градског простора применићемо Бахтиново (Михаил Михайлович Бахтин) одређење хронотопа као „суштинске узајамне везе временских и просторних односа, уметнички освојених у књижевности” (1989: 193) који су вредносно-емоционално обојени (Isto: 355). Циљ нашег истраживања је да испитамо кључна места која играју улогу у формирању и развоју наративног тока, упознају нас са карактерима јунака и културно-историјског простора и времена романа.⁴ Од значаја за наше истраживање су и Лотманове (Юрий Михайлович Лотман) концепције семантичких бинарних опозиција (1976). У Капоровим *Фолиранџима* запазили смо успостављање опози-

² У првом поглављу романа аутоисповедни јунак указује на то да се његова суманута тура од Калемегдана до Славије одиграла у периоду између 1956. и 1961. године (Капор 1996: 10).

³ У наставку рада цитати из овог издања (Капор 1996) биће обележени само бројевима страница у заградама.

⁴ Уколико се осврнемо на поетику романа *Прозе у штрајерницама* (Flaker 1976), примећујемо одређена поетичка преклапања са Капоровим *Фолиранџима*. Поетика романа овог типа ослања се на специфичну позицију приповедача (млад, бунтован, у непрестаном спору са наметнутим културолошким обрасцима), специфичан језик приповедања (богат сленгом), као и разливеност приповедног текста (увођењем дигресија).

ција: сиромашан/богат, непожељно/пожељно и неуспешан/успешан, па ћемо покушати да их образложимо. Такође, важно је испитати функцију границе, односно граничних поља у грађењу слике света.

Београд из перспективе *фолирантској хронолоји*

За носталгичног приповедача, Кнез-Михаилова улица својеврсни је центар света у који, без обзира на проток времена, ступа са *слаћким ишчекивањем*. Својом *најдражом улицом на свету* шета четврт века и као сведок епохе добро познаје све који су њоме пролазили и који пролазе, прижељкујући нове сусрете. То ову улицу чини хронотопом сусрета. Сваки почетак шетње нуди јунаку несмањено узбуђење и неизвесност: Кнез-Михаилова је место могућности, „велико ловиште“ (6) и зато се у њу ступа са надом. Лудак ког маркира првом реченицом интригира га, пошто у њему препознаје нешто од сопствене упорности бивања у простору бременитом личном историјом, и сопственог држања за прошлост („Чини ми се тако, док шетам, да сам престао да живим” – 8). И поред очигледне суманутости тог необичног пролазника (који прича сам са собом и певуши рефрен нонсенсне песме), у његовој појави запажа „трагове труле елеганције и очајања” (6) и ход некадашњег мангупа освајача – што аутоиронијски приписује и себи самоме. Сопствену позицију оног ко живи од сећања и ко има потребу да га изнова оживљава пореди са духом Хамлетовог оца (10).

Фолирантски троугао чине млади аутоисповедни приповедача, Але и Мима Лашевска. Нит која их спаја јесте њихов маргинализовани ста-

тус и тежња за припадањем вишим социјалним круговима. Приповедача и Але дошли су *сиоља*, Београд није њихов матични простор. То се осећа у њиховом понашању и видљиво је у њиховом облачењу. Мима, са друге стране, долази са Сењака, из развлашћене интелектуалне грађанске породице којој је одузето достојанство (избачени су из виле коју је саградио њен отац, живе у гаражи, били су на рубу егзистенције). Она је припадница бивше више класе, поседује урођену елеганцију и надасве је харизматична, што јој омогућава олакшану интеграцију у моденске слојеве. За разлику од приповедача и Алета, Мима тежи да *ионово* припада. *Фолиранти* су, дакле, удружени у својим намерама да *освоје* Београд.

Приповедача у Београд долази како би уписао режију на Академији за позориште, филм, радио и телевизију, која се, како смо поменули, тада налазила у Кнез-Михаиловој. То додатно успоставља ову улицу као центар света. После неуспешног пријемног испита, јунак у ходницима среће „одбачене несрећнике сличне себи” (26) који га прихватају у свој круг.⁵ У питању су несхваћени уметници који сваке године изнова (безуспешно) покушавају да упишу Академију. Период између пријемних испита проводе у Кинотеци у Косовској улици која је „била њихов храм” (26). Сналазили су се за бесплатну храну и пиће, искориштавајући родбину и познанике како би обезбедили себи преноћиште. У томе се огледа њихов ексцентрични и *фолирантски* животни стил, који усваја и аутоисповедни јунак. Он се одликује уображеношћу без

⁵ Ако круг оних који су обједињени својим неуспехом на пријемном посматрамо као неформалну социјалну скупину, сам чин падања на испиту својеврсни је иницијацијски обред у круг несхваћених уметника (в. Ван Генеп 2005).

основа, кукавичлуком и лукавством професионалног „гребатора” (40).

У роману се јављају и типски ликови који су одређени припадношћу социјалним групама и врше класификационе (пасивне) функције (в. Lotman 1976: 310–317). Њихова функција је осликавање атмосфере одређеног хронотопа, што помаже да, посредством улоге простора, увидимо са којим социјалним групама се јунаци идентификују. Томе у прилог сведочи и епизода у којој се уводи лик Миме Лашевске. Она ради као жива лутка, модел у излогу салона намештаја. То што рекламира живот у лепо намештеној соби показује и жељу за спектаклом, јавним излагањем себе свету, макар и у излогу продавнице. Осим тога, *сценовање* у излогу поседује у себи и смисао мимикрије животног стила којем тежи, насупрот деградираном социјалном статусу.

Заустављали смо се пред излогом *Новой дома* да мало уживамо у топлини домаћег огњишта. Било је ту лудака, самаца, сексуалних манијака, становника девојачких собица са погледом на суморни зид светларника, посивелих поданика студентских домова и нових илегалца; [...] изнајмљивачи лежаја у пролазним кухињама што заударјају на плесан и неопране судове [...] а били су ту и они други што ноћ проводе шетајући – деца железничких чекаоница и станичних ресторана [...] (19–20).

Војајерски настројени бескућници и сумњиви ликови испред излога чезну за *шоулином дома*, за удобношћу и уређењем које у својим животима немају. Колико год артифицијелан био, простор са друге стране стакла у њима буди вредносно-емотивна значења. Овај излог чежњиво посматра и сам приповедач, идентификујући се (по питању социјалне немаштине) са

масом испред њега. Простор иза стаклене баријере за њих је пријатан (они у њему *мало уживају*), али је суштински туђ и егзотичан.

Са Мимом то није случај – у лепо намештеној соби излога она осећа као да му припада. Евгеније Лашевски, Мимин отац, раније је носио титулу *Краља књиџа* и због тога она носи епитет *књиџарске принцезе*. Након увођења *једнакости*, посао старог Лашевског доживљава крах услед комунистичких интенција постепеног изопштавања руских избеглица из друштвеног живота. Такође, у њихову вилу на Сењаку усељавају се *илејални спаваачи*.⁶ Мима се труди да васпостави сећање на своје срећно преддедићство (46). То се остварује путем простора рекламе за књиџару њеног оца. Мима обилази рекламу како би се подсетила („Шта сам била и шта ћу опет бити. Знам сигурно да хоћу! Видећете, кад вам кажем! Свеједно што се смејете. Једног дана, кад будем краљица или нешто слично... Хауг!” – 49).⁷ Реклама на зиду тро-

⁶ Начин на који је дошло до илегалног усељавања људи у њихову вилу говори и о алтруистичкој црти личности старог Лашевског: „Пустили су у кућу неколико породица без крова над главом, док се не снађу, а после никако нису могли да их избаце напоље, јер су једни одлазили, а други се усељавали у њихове собе” (48). Призор у којем мајка једног илегалног спаваача спаљује Волтерова сабрана дела, како би огрејала своје дете у грозници можемо тумачити као Капоров аутопоетички исказ, однос према писцу изнесен кроз вредносне ставове старог Лашевског: „Само га ложите, госпођо! – казао је мирно стари Лашевски тој несрећној жени која се борила за своје дете. – Само га спаљујте, од њега је све ово и почело” (49).

⁷ Мимин став о сопственој будућности на својеврстан начин најављује и пародира исход њеног живота јер она постаје краљица тајлезијског племена. Када приповедач описује Алетове руке, он наводи да „Але има руке спортисте, дуге вретенасте прсте кошаркаша. На његовом чврстом длану линија успеха грубо прекида линију живота. Чудно” (35 – *погв. аутор*). У питању је наслућивање Мимине и Алетове судбине, при чему једну од тих двају слутњи остварује сам јунак (односно Мима), а другу (Алетову) приповедач.

спратнице видљива је само када дува кошава и када је зид мокар од кише. У питању је предратна реклама која је претрпела отисак времена, али и даље постоји (као и Мимино порекло) и избија на површину под одређеним околностима. То обележје пређашњег успеха старог Лашевског, које представља симбол њеног срећног детињства, помаже Мими да се идентификује са оним што је некада била.

Међутим, Београд није приповедачев матични простор. Он своје уточиште проналази у соби „Ф-крила, на трећем спрату Првог блока Студентског града” (51) и то као илегалца. Распоред места за спавање у соби број 167 осветљава хијерархијске односе међу ликовима. Студенти проналазе решење за илегалце, „свако од званичних спавача” (56 – *иодв. аутор*) да је део свог душека који се саставља на патосу испод умиваоника, чиме се добија „мали приватни кров над главом” (56). Гест деобе душека сведочи о атмосфери заједништва у Студентском граду. Хронотоп илегалног спавача сижејно је значајан и због тога што у Студентском граду приповедач упознаје Алета – трећег члана троугла: „Тако сам пронашао свог великог брата, заштитника залуталих ноћних птица” (56). Але постаје његов алтер-его који га уводи у свет Студентског града:

Његов двојник, односно његово друго ја, оно што га допуњава, и оно што жели да буде, лик је момка са села [...] Они се допуњавају и крећу у пару – сеоски лепотан, мужјак (наравно не превише бистар) и (ново)градски момак, не превише леп, али врло интелигентан, или, можда, пре лукав (Јаћимовић 2012: 105).

Блискост између њих двојице заснива се и на позицији коју имају изван Студентског града.

Њихово заједништво одржава се и опстаје управо на темељима неуспешне интеграције и, логично, слаби када се Але интегрише у просторе Филмског града, тачније када постане статиста (део филмске екипе).

Студентски град налази се на ободу – од централних простора одвојен је реком и заузима својеврсну позицију *iraga u iragu*. Овај микросистем чине углавном студенти, али као маргинализовани простор он представља идеално стециште за илегалце међу којима су и „коцкари и шверцери – сликовит шљам декласираних протува које су бежале из Београда испред закона” (65). Такође, ту су и илегалци попут аутоисповедног јунака који нису успели да се *снађу* и пронађу своје место. Ради се хетерогеном скупу младих људи који заузимају позицију на маргини, позицију некога ко је у просторе великог града дошао *сиоља*. Као такав, Студентски град представља хронотоп живота дошљака. Његови становници уједињени су у немаштини, коју дочарава њихова исхрана („дебела сланина коју смо жвакали без хлеба, све док не осетимо муку од масноће [...] Најукусније су биле маковњаче – колачи који могу да се држе *веома дуго*” – 66 – *иодв. аутор*) и оскудица у материјалном („*Последњи* су у Студентском граду остајали без лове” [*иодв. аутор*])).

Значајан хронотоп јесте и Кинотека у Косовској улици, у којој приповедач, Мима и Але чак имају и *своја* места. У питању су седишта број 7, 8, 7 (134). Њихову позицију можемо повезати са комплексним међуодносима јунака. Између пријатеља седи Мима која је привучена карактеристикама и једног и другог. Верује да јој Але може помоћи у васпостављању сопствене позиције, али је исто тако привучена и оштроумношћу приповедача и свесна да се овај двојац на својеврстан начин *надоућује*. Односи у фоли-

рантском троуглу остварују се на позицијама чврсте блискости, али и потребе за демаргинализацијом. У том погледу, чежња за интеграцијом у просторе Филмског града и припадности свету филма ипак је јача од њихове повезаности – након што је потпомогао интеграцији, приповедач више није потребан, он бива изопштен и Але у потпуности постаје Мимин пројекат који ће јој омогућити живот какав заслужује. Међутим, укључени у хронотоп Филмског града, јунаци сазнају да се дистопична стварност значајно разликује од њихове утопијске *идеје о филму*. Они, ипак, упознају непатворено лице филмске индустрије које експлоатише тржиште Београда 60-их година 20. века.

Филм је опсесија младих због тога што им омогућава да *припадају* другим световима и да преиспитују просторе своје личне слободе. Због тога своју стварност самеравају у односу на филм. Њихов однос према филму такође сведочи и о социоекономској немаштини – имају потребу да се, барем краткотрајно, измeste из сопствене реалности.

Филм је за нас био опсесија, а све што нам се дешавало служило је само због тога да пронађемо сличности са филмовима које смо гутали. Бископске дворане постадоше тако део дана, потребне као храна – нужне као љубав. Веровали смо слепо филму. Он је дуго био за нас једини излаз (124).

У Кинотеци су приказивани култни филмови, светски класици, као и остварења новог таласа. Они у великој мери утичу на младе и креирање њихових начела и вредносних ставова, спознају онога што је *важно* – филмови обликују њихову културу и став према животу. Епоха социјализма, насупрот утврђеним културним и интелектуалним вредностима на којима

млади љубитељи филма који одлазе у Кинотеку граде свој свет, доноси комплексне односе између *старој* и *новој*. У питању је друштвени поредак изграђен на темељима начелне социјалне *једнакости* у друштву које се раслојава, што потпомаже „стварању једне нове 'класе'” (Bri – Šper 2012: 35). Филмска култура помогла је стварању прототипа јунака послератне епохе, којима је заједничка „аура неприлагођених бунтовника који поносно носе своју патњу и неуспех као заштитни знак” (Опачић 2012: 91). У том погледу, јасно је због чега су се млади идентификовали са ликом и делом Џејмса Бајрона Дина.

За разлику од ранијих филмских хероја који су добијали све своје битке, он их је губио. Уместо снаге, баратао је својом слабошћу као оружјем. Уместо мишица, имао је јамице на образима. Уместо љубави, чекало га је свуда одбијање (126).

У питању је јунак са маргине који се налази у центру, тражи своје *место под Сунцем* и на том путу суочава се са неуспесима (као и чланови фолирантског троугла). Алетова физичка сличност са Дином прелива се и у симболичку. Дин је погинуо на калифорнијском путу за град Салинас, док Але гине тежећи да се уклопи у просторе града. У Алетову судбину маргиналца слива се коб једне неприлагођене генерације која у пукотинама противуречности социјалистичке једнакости покушава да пронађе своје место.

Фолирантски лимб у кључу бинарних опозиција

Слика простора може се сагледати кроз дискурс семантичких бинарних опозиција. Приликом првог сусрета приповедача и Миме, испред / у излогу, запазили смо успостављање опозиције сиромаштво/богатство.

Становала је у излогу и могли смо је готово додирнути али нисмо, јер нас је делио невидљиви зид, па је то новембарско привиђење било исто тако далеко, баш као и сви они снови које смо сањали покривени својим *старим* капутима. Чим бисмо додирнули стакло прстима или врелим челом, истог часа бисмо се пробудили и тако поново били избачени у *ладни* свет педесет и шесте, на *раскаљани* *сне* са *штедљивим осветљењем* Кнез-Михаилове, у влагу *шуће* охлађене кухиње која *базди* на запршку и бубашвабе *уинуле од беде* и чамотиње (19–20 – *иодв. аутор*).

Просторна граница између ових двају светова није само симболична, већ и физички омеђена стаклом које простор дели на две супротне реалности. Са унутрашње стране налази се „фатаморгана грађанске удобности” (21), док је с друге стране разлучена реалност земље која је „још увек становала међу похабаним покућством преосталим од пре рата” (21). Простор са унутрашње стране резервисан је за вишу класу, а представљен као привид непатворености новонастале друштвене једнакости. Та *једнакост* приказана је из позиције јунака загладаног у илузивни простор који је симболичка репрезентација онога што недостаје свима *са грује стране* излога.

Насупрот градском језгру јавља се Ада Циганлија – простор природе. Она представља уточиште и простор једнакости, *слободе*.⁸ Посматрамо је кроз опозицију пожељно/непожељно јер се чланови фолирантског троугла овом простору континуирано враћају, са њим се саживљавајући. У њему им је пријатно и осећају га као *свој*. Простор Аде постаје носилац атмосфере припадности – у питању је део града који није намењен искључиво табору повлашћених, што доводи до привремене демаргинализације фолираната.

Сава представља гранично поље, лимес који раздваја два света – онај којем се јунаци труде да припадају (градски простор) и онај са којим се идентификују (простор природе). Једрење омогућава приповедачу, Мими и Алету кретање по том граничном пољу, по опни маргиналности (а унутар опне истрошене једрилице *Пене*). У јунацима то буди осећај спокоја и слободе.

Ослобађао сам се свега што ме је притискало на обали, река ми се увлачила под кожу... Када се једног дана пробудим, биће као да сам одувек на води. Бићу савски човек (89).⁹

Ослобађање од позиције на друштвеној маргини није једино што притиска приповедача, већ се оно нужно односи на ослобађање целокупног фолирантског хронотопа.

Бинарну опозицију на релацији успешан/неуспешан уочили смо у односу између Миме и осталих једриличара – момака и девојака из Миминог јахт-клуба.

Њен отац, стари Лашевски, био је један од оснивача руског јахт-клуба на доњем шпицу Аде Циганлије. Тата је, причала нам је, водио на реку од њене прве године. Био је луд за Савом и једрењем. [...] Сви су је тамо познавали од малих ногу (87).

Епизода у којој остали једриличари – након злокобних опасних окрета у непосредној бли-

⁸ *Освајање* ових простора (унутар градског хронотопа) остварује се према сличним механизмима као просторна евазија карактеристична за романе *прозе у шрајерицама* (Flaker 1976: 40).

⁹ Ана Капор, кћерка Моме Капора, у предговору роману *Aga* (2020) истиче да „свако од нас има своје срећно место. То је место на које се склањамо када нам је потребна утеха, али и место где одлазимо да бисмо били баш оно што јесмо, без улепшавајућих филтера. Татино срећно место била је, без сумње, Ада Циганлија”.

зини *Пене* одлазе не гледајући је и правећи се да она не постоји – завршава се њиховом пако-сном намером: „Желели су да јој покажу да није више ни за шта” (88). Уочавамо могућност њеног двоструког тумачења услед увођења неодређене референце – да ли се зна да ли се заменица *јој* односи на *Пену* или на *Миму*? Реченица може бити упућена *Пени* због њене истрошености, као и услед *нейпримереној* боравка Алета и приповедача на самој једрилици.¹⁰ Такође, она може бити усмерена директно на *Миму*, при чему је у том случају посматрамо као симболично исказивање (над)моћи којом се означава однос других једриличара према девојци. У овом примеру, просторна близина самерава се као симболичка даљина. Наменски, у моментима када се највише физички приближе *Пени*, једриличари изводе егзибицију, свесни да *Пена* такву не би могла да изведе јер је трошна и превише људи њоме једри. Једриличари то чине како би указали на симболичку даљину између *ње* и *њих*. Епизода у којој се *Мима* бори против ветра, у ситуацији када и највештији једриличари одустају, указује на њен такмичарски дух, на потребу за доказивањем (и себи и другима) да је и даље једнако спретна и вредна.

Наша благословена лудост помоћу које пловимо против закона и правила јахт-клуба, а ипак пловимо, док се остали склањају у сидришта! *Мима* цичи, јер их је победила, надиграла; извукла из себе и *илемениш*ој дрвета највише могуће [...] (94 – *погв. аутор*).

Пена јесте истрошена, али је начињена од *илемениш*ој дрвета, као што је и *Мимино* порекло учитано у њен генетски код. Закључујемо да није дошло до благог ишчашења, већ до обрта у оквиру првобитно постављених бинарних опозиција. Тријумф над западњаком и оста-

лим једриличарима симболички преокреће њен статус.

Опозицију успешан/неуспешан запазили смо и у самој дезинтеграцији фолирантског троугла. Када Але постане популарни статиста, он напушта просторе Студентског града. На развојном путу његове каријере прати га *Мима*, док приповедач остаје заглављен у њиховим пређашњим животима. Након Алетове неочекиване погибии, долази до распада несвакидашње дружине. *Мима* одлази у Париз, док приповедач остаје у Београду, облачи своје „ново, осуђеничко одело” (199) и креће да ради у предузећу *Export-import*. *Мима* у Паризу упознаје будућег мужа, тајлезијског амбасадора. Била му је секретарица и заједно су се вратили у Тајлезију, где она постаје краљица. Иако на крају долази до реализације њеног *самоиспуњавајућег пророчанства* („Једног дана, кад будем краљица или нешто слично... Хауг!” – 49), силна жеља за друштвеним успоном води је ка формалном остварењу, али суштински успутном самоиспуњењу. У њеном разговору са другом Јашом¹¹ увиђамо носталгију која се огледа

¹⁰ „Кад је почела сезона, испловљавали су свакога јутра у својим једрилицама. Један човек – једна једрилица. Олимпијска јола предвиђена за једног кормилара, а нас је пловило троје. Прочитасмо тако из злокобних погледа момака са клуба да чинимо светогрђе” (87). Такође, ту је и осећање неприпадања које се огледа у одећи. „Заиста, личили смо на две битанге међу свим оним финим светом који је од детињства имао на располагању скупе једрилице и чамце. Наша одрпаност разликовала се од њихове” (87).

¹¹ „... најпре се интересовала за Аду Циганлију. Питала ме је да ли одлазим на купање. [...] Шта игра у биоскопима: ко је јесењи првак у фудбалу? [...] Певали смо у два гласа химну и ја сам, наравно, устао, а она је остала да седи и да ме прати. 'Напред, наши! – викнула је – Плави, плави! Опали га по њушци, шта га бренујеш?’ Било је то посве лудачки, ако ме разумета шта под тим хоћу да кажем, гледати Краљицу како навија за неки невидљиви фудбалски тим и псује” (204–205).

у њеном чежњивом распитивању о просторима прохујале младости. То што Мима, као одрасла и зрела особе, шаље карте за Кинотеку¹² сведочи о својеврсној потреби за очувањем простора младости који је омогућавао осећај припадности *друћим* стварностима. Аутоисповедни јунак одржава искру сећања на младост као на „илузију заувек изгубљеног раја” (Јаћимовић 2012: 102). Он је управо у периоду младости заједно са Мимом и Алетом, а на темељима вршњачког (*фолирантског*) и генерацијског идентитета, градио лични идентитет. Након дезинтеграције фолирантског троугла, Алетове погибије и Миминог одласка из земље, он остаје заглављен у просторима младости, постајући талац пређашњег времена и простора који му омогућавају непрекидно опстајање на истом и кретање по добро утврђеног круга прошлости. То је главни разлог зашто сумануто лута од Калемегдана до Славије, непрестано оживљавајући хронотоп своје младости и из једноличне перспективе јединог преосталог лудака „на мртвој стражи једног времена које су већ сви заборавили” (9) самерава свет који га окружује.

Закључак

У Капоровом роману *Фолиранти*, хронотоп Београда 60-их година прошлог века сагледан је из перспективе маргинализованог јунака. Хронотоп града подразумева центар (представљен кроз различите култ[ур]не просторе), обод градског простора (предочене путем простора Студентског града) и простор природе (приказан кроз пределе Аде Циганлије).

Централну позицију у овом хронотопу заузимају јунаци који формирају фолирантски троугао. Але је момак са села, физички упа-

дљив. Мима је градска девојка која потиче из развлашћене интелектуалне грађанске породице и у себи носи урођену елеганцију. Аутоисповедни јунак је градски отпадник, оштроуман и лукав, неостварен у својој жељи да постане режисер. Њих троје формирају фолирантски троугао: уједињују их исти поглед на свет, оскудица у материјалном, тежња за демаргинализацијом, интеграцијом у просторе града и укидањем *фолирантског* статуса.

У раду смо показали симболички значај Кнез-Михаилове улице и путање ка Кинотеци и Академији. Из позиције одраслог аутоисповедног јунака, она је простор у који се ступа са надом за новим сусретима (као очевидац једне епохе, он познаје све који су пролазили и који њоме пролазе) и то је чини хронотопом сусрета. Студентски град обликује се као засебан хронотоп живота дошљака, младих који су у просторе великог града дошли *сиола*, уједињени немаштином, удружени на маргини. У роману је слика простора остварена посредством осликавања његове атмосфере увођењем ликов који врше класификационе функције. Функција простора у роману усмерена је на осликавање осећаја (не)припадности протагониста одређеним друштвеним групацијама. Културно-историјски контекст романа указује на изневеравање социјалистичке *једнакости*. У том смислу, судбина аутоисповедног јунака романа *Фолиранти* парадигма је генерације изневерењих вредности.

¹² У „минијатурној кутијици” (205) (намерни плеоназам, који за циљ има да укаже на танани, симболички, односно скривени део душе у којем се чува сећање на младост) украшеној сафирима. Двојако тумачење сафира видимо у специфичном односу према младости, с једне стране (младост као *драгуљ*) и Мимине новостварене позиције и васпостављања пређашњег статуса, с друге.

ИЗВОР

Капор, Момо. *Фолиранти*. Београд: Драганић, 1996.

ЛИТЕРАТУРА

Ван Генеп, Арнолд. *Обреди прелаза. Системско изучавање ритуала*. Београд: Српска књижевна задруга, 2005.

Јахимовић, Слађана. Носталгија и стереотипи у романима Моме Капора. Александар Јовановић, Петар Пијановић, Зорана Опачић (ур.), *Приповедач урбане меланхолије – књижевно дело Моме Кајора*. Зборник радова. Београд: Учитељски факултет, 2012, 101–110.

Лазаревић Ди Ђакомо, Персида. Фолиранти као „фолирантски” хронотоп. Александар Јовановић, Петар Пијановић, Зорана Опачић (ур.), *Приповедач урбане меланхолије – књижевно дело Моме Кајора*. Зборник радова. Београд: Учитељски факултет, 2012, 203–212.

Опачић, Зорана. Младост као опсесивни мотив у прози Моме Капора. Александар Јовановић, Петар Пијановић, Зорана Опачић (ур.), *Приповедач урбане меланхолије – књижевно дело Моме Кајора*. Зборник радова. Београд: Учитељски факултет, 2012, 87–99.

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

Bahtin, Mihail. *Jedinstvo hronotopa*, <<https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/02/selection14-7.pdf>> 7. 12. 2024.

Bri, Mihael, Kristof Šper. *Šta je socijalizam? – koncepti, prakse, problemi*. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung, 2012.

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

Kapor, Momo. *Ada*. Beograd: Laguna, 2020.

Flaker, Aleksandar. *Proza u trapericama: prilog izgradnji modela prozne formacije na građi suvremenih književnosti srednjo- i istočnoevropske regije*. Zagreb: Liber, 1976.

Jovan D. MACUT

THE FUNCTION OF SPACE IN MOMO KAPOR'S *PHONIES*

Summary

The subject of the research is the shaping of space in the novel *Phonies* (*Foliranti*) by Momo Kapor, as well as the way in which space influences the identification of the characters. The members of the triangle of phonies strive to conquer social spaces while their marginal status makes integration difficult and (im)possible for them. Based on Bakhtin's theory of chronotopes and Lotman's concept of binary oppositions, we provide an insight into the range of toponyms that depict the atmosphere of socialist Belgrade in the late 1960s and play a key role in the emergence, development and disintegration of the triangle of phonies. We conclude that the young hero's need for belonging is the key motif on which the self-confessed hero builds his memory.

Keywords: space, chronotope, Belgrade, binary oppositions, Momo Kapor, *Phonies*, youth literature, youth, novel

ОГЛЕДАЛО РЕЦЕПЦИЈЕ

Информативни прилог
UDC 06.068RADE OBRENOVIĆ::821.163.41-93"2024" (049.32)
Примљен: 19. 1. 2025.
Прихваћен: 9. 3. 2025.

НАГРАДА „РАДЕ ОБРЕНОВИЋ“ ЗА НАЈБОЉИ РОМАН ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ У 2024. ГОДИНИ

Ако је судити на основу пристигле продукције на конкурс за Награду „Раде Обреновић“ за најбољи роман за децу и младе, и 2024. година показала се веома плодном када је реч о савременој прозној продукцији за децу: издавачи и аутори послали су двадесет четири наслова.

Жири у саставу: Весна Ћоровић Бутрић, књижевница, др Милена Зорић Латовљев, проф. српског језика и методике развоја говора, и председник жирија др Драгољуб Перић, проф. српске и јужнословенске књижевности с теоријом књижевности, суочио се са првим проблемом: нису све пристигле књиге биле романи (колико год жири разуме посматрао овај жанр и био отворен за различите жанровске иновације). Било је и збирки прича оквирног типа, али и фрагментарне популарне прозе која инспирацију проналази у историји. Уз

то, достављени су и романи који су већ објављивани. Коначно, било је и оних аутора који као да повремено заборављају да је њихов примарни читалац – дете (неадекватна лексика или неприлагођене теме и интересовања и сл.) тако да њихова дела нису – за децу (нити је реч о *cross-over* наративима).

Бројност послатих дела, као и њихова жанровска и тематска шароликост, дакако, нису олакшали жирију задатак у погледу одлуке: за награду су конкурисали и анималистички романи (са различитим изборима јунака: псима – јазавичарима и чивавама, затим пилићима, лисицама и вуковима, мачкама, пуховима, веверицама, дабровима и веверпуховима) и романи фантастике (од екофантастике, преко неизбежних попкултурних штива о вештицама или патуљцима, све до *portal quest* и транссветовних путовања просторима маште), као и романи о одрастању (који чине најбројнију групу). Било је и друштвено ангажованих дела стварно-сне инспирације (два о деци без родитељског старања, један азбучни роман о глувим и наглувим особама, један инспирисан духом еколошког активизма), али и ескапистичких тенденција (било измештањем у потпуно измаштане, фантастичне светове, у паралелне, једнако ониричке, *оносфире* и *овосфире* просторе Села на рубу разума – *Гуиушо мемеио* Стефана Тићмија, било у некакво аркадијски приказано село).

Овај жанровски и поетички конгломерат показао се, у аксиолошком погледу, поприлично неуједначеним – док се на једној страни издваја само један изузетан роман фантастике, на другој страни нашли су се наративи који не излазе из сфере тривијалног. То не важи само за фантастичне романи: такви су и неки авантуристички романи историјске инспирације (*Чувари круне цара Душана*), који се потпуно исцрпљују у акционо осмишљеној фабули (индијана-џонсовске инспирације) а тек нешто бољи романи о одрастању у потпуности се апсорбују у фабулирању о тражењу пријатеља, себе, о школским проблемима или изналажењима најбољег решења за превазилажење конфликта (нпр., свађа с најбољом другарицом, школски инциденти и сл.). Неретко, иза ове динамичне фабуле (када се стално нешто дешава или догађајности покренуте из очаја зедса пошто се ништа не дешава) крију се техничке невештости, непопуњени остаци крокија или неуклоњене потпорне скеле. Иза тога, остају занимљиви генерацијски романи, али, по свему судећи, за једнократно читање.

Упркос томе, неки од романа, предочавајући типске ситуације несналажења у друштву и неналажења свога места под сунцем (Ивана Лукић, *Ко зна шта ће од мене бити*, Соња Арсић Вукомановић, *Како сам замало постао песник*), сем утешне нарације, нуде и својеврсну спознају својим младим читаоцима – да нису сами. Односно, да свако, без обзира на то да ли припада некој социјално маргинализованој групи (В. Алексић, *Трећа мачка*) или је лице с инвалидитетом – особа оштећеног слуха (Ј. Петровић, *Онај долађај од А до Ш*), односно неко неодређеног идентитета (М. Михајловић, *Веверџух*), има право на срећу, пријатељство и могућност избора.

Жанровски и садржински апартан у односу на остале романи из овогодишње продукције која се нашла у конкуренцији за награду јесте роман *Гуџуто мемџо* Стефана Тићмија. Бизарно фантастичан, ни главнотоковски оријентисан, нити сасвим на маргини „расплинутог система“ фантастичних жанрова, тешко уклопив и у један од уобичајених типова фантастике (Фара Менделсон), са ониричком сценографијом Села на рубу разума, налик призорима из најмрачнијих дубина подсвесног – с урушеним димњацима пропалих фабрика који се уздижу из тла попут кљова, грудним кошевима костура каквих дивовских животиња које штрче из земље служећи као носећа конструкција пластеника, с кукурузиштем и Слуткином кућом и њених девет вуду луткица, прободених иглама а испуњених лишајевима и с пилећим ногама, на крају села, а преко пута цркве. И мердеви нама одбеглог Бога, које је одгурнуо за собом, по успењу, а које половине село, делећи га на јавни и приватни простор. Ту су и необични сељани – хордери, колекционари који гомилају најразличитије ствари „за не дај боже, затребаће, за некад“ (Митић 2023: 21) и људи који живе од прошлости, „који су гајили сентименталност. Чували старе фотографије, разгледнице, фигурице, исечке из новина...” (21) – два типска животна опредељења. За разлику од одраслих, једино су деца живела у садашњости – у непрекидним авантурама, као што су бизарне картинг-трке у украденим мртвачким сандуцима на које су ставила точкове. И смицалицама, попут оне када су се сурово нашалила с Моћом, заменивши Слуткину злослутну поруку из света *Огонуг* (одакле се, из ритуалног трансa, враћа с једним именом и презименом – особе која неће дочекати поноћ нареднога дана), подметнувши Моћино име. Поражен и затечен овом

вешћу, он креће да суштински преиспитује свој живот и приоритете. Када се смицалица разоткрије, а место Моће словослагача премине, ипак, стари алас Арес, он ће најзад скупити храбрости да открије своју љубав према Слутки, поново почне да свира виолину и, коначно, одлучи да живи у садашњости. Овај роман, ситуиран у ониричке просторе *оностраној* света, уоквирен је нултим поглављем и *Постскрипшумом*: дечак се, са својим другом из комшилука, око баре – Океана, са сетом пластичних играчица, игра Бога. Попут Андрићевог уметника из „Разговора с Гојом”, Тићмијев Дечак, у игри, ствара неки свој свет: „Можда је, уистину, драги читаоче, ово тек какав-такав покушај да се реконструише оно давно, давно привиђење из детињства [...] Можда је већ тада настало Село на рубу разума” (111).

Авети, али и анђели-водичи из полузабора-вљене прошлости (безмало, неког претходног живота) појављују се и у два романа која су била у најужој конкуренцији за награду. У *Сјајалици, шест сјамена и йеру* (роману о унутрашњем одрастању) Јелене Калајџије упризорава се, у шест лица, траума избеглиштва, праћена губитком родитеља, сиротовањем и потпуном (егзистенцијалном, образовном, физичком и сваком другом) маргинализацијом. Управо у овом делу дружина беспризорних девојчица постаје лига шест суперјунакиња, свака са својим моћима, које ће се храбро пробити кроз мултиверзум, саздан од слојева различитих стварности: „Обичног времена”, „Читовремена”, „Сновремена”, „Међувремена” и „Невремена”. Оне ће храбро извршити (упркос повременој малодушности) своје задатке, доћи до неопходних спознаја (откриће, нпр., прави идентитет Удија Габија, који постоји још само у Сновремену), реконструисаће неопходна сећања, суочити се

још једном с траумом смрти најмилијих и прихватити неповратне губитке, што ће се показати неопходним како би се наставило са животом.

Овај роман, у погледу поступка и жанра, дао би се упоредити са *Пановим лавиринтом* Гиљерма дел Тора, као дело које амалгамише у необичном споју елементе ониричке и хорор фантастике, социјалног и историјског, једва задржане у порозној опни „стварносног” приповедања. Или, када је реч о познатијим, сличним му главнотокковским фантастичним романима за децу, у смислу *worldbuilding*-а, наликовао би *Бескрајној йричи* М. Ендеа или књигама серијала *Лешојиси Нарније* К. С. Луиса – што једва да говори понешто о овом делу. Ликови девојчица кохерентни су као дружина и тек делимично персонализовани. Уна ствара своје креације помоћу боја, постајући Уна Бу – њена семе-реч је *нада*. Данка је песникиња и плесачица, користи искомску, магијску моћ речи, као ратница речи Данана Гали – носилац је семена-речи *љубав*. Ирина, девојчица на бициклу, постаје господарица брзине и ветрова, Ида Ири – њена реч-семе која преображава стварност је *вјера*. Њена млађа сестра је радознала Биљана, односно неустрашива Булина Финк (налик анимираној јунакињи Ladybug), чија је животворна реч *снаја*. Књогољубива коврцава Мина, чији је суперхеројски алтер-карактер Мина Рита Пеж, премрежава својим власима читав Срцоград, уловивши у косу-мрежу сво зло које се у њему крило; јасно је да је њена реч-семе обнове *машица*. Њена чудесна спајалица има моћ да споји оне који се воле. Коначно, протагонисткиња и рефлатор романа, млада физичарка и астролошкиња Катарина, у обичној, егзистенцијално скученој стварности само *домашица*, јектичава *шлајма-рица*, сироче непрепознатог и неискориштеног

менталног потенцијала, у Сновремену постаје Килимица Типувакатита (на маорском: *сазвежђе које разрасћа*), изумитељка чудесних справа, носилац споречи знање.

Семе је маслачково – малог жутог сунца сред сиве стварности, „мала срећа“ и „мала нелагода“ истовремено. Чудовишта су – аутоматизоване машине, багери и дизалице, који руше Срцоград, заробљавајући га у бетонско-челичне конструкције, цигле и блокове. А чудовишта су и њима слични људи, аутоматизованих гестова, који краду средства за издржавање домкиња, пунећи своје џепове. Фалсификују папире и службена документа, легализујући незаконитости. И свугде имају своје људе. Но, ауторка одолева ескапистичком пориву: не домска деца, већ њихови вршњаци, другови из разреда и школе, доживеће пред размером њиховога јада унутрашњи преображај и, захваљујући њиховој акцији – зликовци ће бити ухапшени, а зло побеђено. Али, пашће и последње невинне жртве – Катарина, неоткривени научни потенцијал, на крају ипак умире (за неке, спасење долази прекасно), а по њу долази изгубљени брат – Гаврило, шестокрили анђео Габријел (тајанствени Уди Габи из Сновремена), уграђујући своје перо у мозаичку структуру овог романа.

У свем овом вишегласју понуђених романа, жири је, на крају (двотрећинском већином) одлучио да малу предност укаже и награду дodelи по свом сензибилитету необичном, лирски истанчаном, *crossover* роману *Дечак и група љирича*, који би, попут Кишових *Раних јага*, могао да потпише у поднаслову одредницу „за децу и осетљиве“. Јер, довољан је било какав почетни импулс из окружења за емоционалну реакцију, попут мириса липа, тешког, но „лепог

и тугаљивог, да ти препукне срце“ (Јоцић 2024: 77). Роман је приповедан, привидно, у трећем лицу – наратор је телесно одсутан (и могао би се поистоветити са гласом одраслог ја-приповедача), с тим да се, неосетно, наративно „ја“ прелива у егзистенцијалну позицију рефлектора, односно тачку гледишта дечака – актера збивања (малог Дакија, Братовог друга, ловца и саборца, мамине вечите брига и Тета Златиног мезимца). Иза ове (привидне) објективности трећег лица, предочен је један дубоко личан, интиман и субјективан свет детињства. Трајекторијом коју својим лутањима од кућног прага и школског дворишта, преко циганске черге, потом до оближње реке и шума сеоског атара, до прве варошице (именоване архаичнијим називом – Дервен) и назад, на мапи чудесних простора детињства исписује фокализатор Даки, открива се аутентични свет југоносталгичне прошлости осамдесетих. Тај свет, обележен маркерима личног сећања: куглагер-кликерима, чоколадицама *животињско царство*, очевим цигаретама 57, дечјим часописом *Тик-так*, стриповима (*Марти Мистерија*, *Мистер Но* и *Зајор*), шампитама, тулумбама и пањ-тортама, *йони* бициклима и *шрисћаћима*, екс-ју хитовима и другим експонатима галерије прошлости, открива читаоцима своју неухватљиву лепоту свакодневице – као чаробна, вилинска река, која замађија све који је посматрају како лагано отиче, носећи јесење лишће – баш као што су виле опчиниле *суманућој Драђеша* који је пливао с њима у тој реци и од тада је на своју руку (у месном демонолошком предању). Сем њега, ту су и други особењаци и „оригинали“: вечно незрели Брат, увек дечачки спреман на нове ловачке авантуре, Столе, филозоф свакидашњих мудрости („Са кривицама човек тешко излази на крај“ – 77) или школски домар и ложач Лу-

ка који, пошто је „занемоћао” и изгубио вољу за животом, извршава самоубиство.

Чудесни свет детињства мами стрепњом и слатком језом у тамну оставу на којој врата шкрипе и коју чувају Бабарога и вампир Ђура. Или негде даље, до Београда и зоолошког врта, где има зверки, другачијих од оних што се крију по среским шумама. С тачке гледишта јунака романа, то је свет где су, у „погледу искоса”, неосвешћени, ухваћени и реални социоекономски проблеми – сиромаштво просветарске породице, негативни природни прираштај југоисточне Србије и, последично, затварање сеоских школа и миграције – у Немачку или негде другде. Овај свет чине и простори окупљања на сахранама, породични скупови, као и простори поновних растанака (епилошка *Друџа прича*), обједињени оквирном хетеротопијом сећања на детињство. У њему, као траг прекинуте егзистенције, након обескорењивања и економских миграција, остају празне куће („Опустеле куће руше се саме од себе [...] Као што су нестали и њихови претходни власници”), напуштена рударска окна и фабрички погони, као и непоуздано сећање – али и такво боље од празнине заборава. И последња, људски дирљива, жеља дебеле, времешне и тешко покретне Циганке чергарке, баба Буде (оличења номадског идентитета), настале из исконске потребе за укоренењивањем – прошаптана молба да је „пан-ти”, пошто му, пре одласка, исприча своју последњу причу (60). Тај свет напустиће нагло и заувек, селидбом у друго село, са више ђака, као својеврсним иницијацијским искорак – у дечаштво и (превременим) уписом у први разред, којим ће, једном заувек, оставити за собом безбрижно царство игре и авантура, „и’л’б’ без и’” (70) доба, свет заушки и киша, али и период опасне радозналости (детета с истражи-

вачко-претраживачким духом десеторице – 74), због чега је стално упадао у невоље. Први школски дан и нови почетак повући ће и учинити коначним рез према чудесном врту детињства, уз резигнирано-помирљиву констатацију: „Било му је лепо” (104).

Хигијена заборава, покренута нежељеном селидбом (од које га не спасава ни последња пустоловина – покушај бекства у хајдуке) заувек ће уклонити из свести нека имена и лица: „Већ се неких имена није могао сетити [...] ни шева-рака крај реке, реке која му више не припада [...] ни стазица које би водиле где би срце пожелело” (98). Остаје, међутим, она пређашња нада, дечачка: „У риболову и лову научио је да чека и да се нада. Нада је заиста реч над речима. Велика као слон, брза као делфин, укусна као чоколада.” Та иста нада враћа му се и у епилошкој деоници романа (*Друџа прича*) после очеве смрти, туге и самооптуживања да се још нешто могло учинити, као спознаја, али и инспирација за сестру: „Нада је довољна да покрене. Нада се никада не сме занемарити. Нада смешних малих људи на коју мудри цинично гледају” (109). Та нада повезаће, као копча, две линије наратије, две приче, Дакијеву и Маркову („Марко је шестогодишњак смеће ко-се и зеленкастих очију” – 105). Марко је и његов нећак, син рођаке Маце (Олгице). За њега, свет ујаковог детињства остаје недоступан, а чаробни простори ујакових игара недосежни. Али, исто тако, њему се открива неки нови, само његов, свет чудеса, где ће, уместо Дакијевих вукова и дивљих свиња, Марко сада ловити лептирове и пуноглавце, и, у игри, јављати се драгом покојниковом лику са парте („Здраво, деда Драгане!” – 114, 116, 122), на општу саблазан посматрача. Исто тако, у крцатоме шпајзу, од

склоњене хране и слаткиша, добијених од мештана – прежитак обичаја да се, за душу покојника, нешто подели (*ваља се*), откриће чаробни шпајз (109), сопствени еквивалент бајковном рогу изобиља. Преболеће и он неку своју иницијацијску грозницу и примиће, „невиђено храбар“, шест инјекција (119), те на крају добити, за храброст, велики плави камион на поклон. Последње ноћи пред одлазак и путовање, у нови почетак, ујка Даки поздравиће се, у сну, по последњи пут, за растанак, с преминулим оцем, а Марка ће сан преварити, иако није желео са спава.

И, као што „лепота човеку измиче као оно лишће што плови реком“ (109), тако протекну и најлепши дани живота, често неосвешћени.

Претекне само блага сета и осећај недостајања, па и то прође. А једина могућност симболичког отпора која остаје – јесте могућност да се они реактуализују и фелинијевски призову у сећање, овај пут – писањем. Овај жири препознао је ту (варљиву) наду и покушај да се протекли, безбрижни дани, катарзички, поново наративно проживе и донесу утеху приче, а читаоцима поново предоче ефемерну лепоту неких (могуће је) сличних прошлих дана. Роман егзиперијевски подсећа на то да треба начас застати и помирисати цвеће (руже или липе – нека читалац сам одлучи), погледати у звезде и „поново пронаћи наду“ (М. Павловић).

Драгољуб Ж. ПЕРИЋ*

* dragoljub.peric@ff.uns.ac.rs;
<https://orcid.org/0000-0003-1077-3405>

Информативни прилог
UDC 06.06.8DUŠAN RADOVIĆ::821.163.41-93"2024"(049.32)
Примљен: 24. 2. 2025.
Прихваћен: 10. 3. 2025.

НАГРАДА „ДУШАН РАДОВИЋ” ЗА КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ И ОМЛАДИНУ У 2024. ГОДИНИ

На четврти конкурс за Награду „Душан Радовић”, која се додељује за књижевност за децу и омладину у оквиру свих жанрова, стигла је чак сто и једна књига. У односу на прошлу годину то је готово двоструко више.

У једној песми се каже: „Нека расте и треба да расте”.

Лако и лепо за читање, тешко за одлучивање.

Жири у саставу: председник Милош Радовић и чланице проф. др Зорана Опачић и проф. др Зорица Хацић Радовић, једногласно је одлучио да награду за 2024. додели Дамиру Јоцићу за роман *Дечак и друџа њрича* (Службени гласник, Београд).

Дивна књига која је наш овогодишњи лауреат не одговара у потпуности пропозицијама овог

конкурса. Она није ни сасвим за децу ни сасвим за младе, а помало је и за одрасле. Али како свака добра књига припада укупном читајућем свету, а у том читајућем свету су и некадашња деца и садашњи млади, ето нама *Дечака и друџе њриче* назад у пропозицијама.

Има међу писцима великих мајстора за описе детињства, оних који се детињства најбоље и најлепше сећају, и који се у детињство најбоље разумеју. Међу њима је и Дамир Јоцић, један од најдаровитијих. Када би се то могло, свако би баш Јоцића изабрао да опише и његово детињство, толико он то ради лепо, с пуно пажње и нежности.

Читали смо овај роман као да немамо о чему да одлучујемо, само смо уживали.

Дечак и друџа њрича је књига која ће се дуго памтити, онаква је какво је и свако детињство.

Жири жели да помене још једну сјајну књигу која је до самог краја била раме уз раме са Јоцићевим делом. То је роман *Сјајалица, шести сјемена и њеро* Јелене Калајџије. Мало је недо-стајало да она буде наш овогодишњи лауреат.

Жири честита Дамиру Јоцићу на лепој и нежној књизи коју је подарио читатељима, као и на заслуженој награди.

Милош Д. РАДОВИЋ*

* 221132@gmail.com

Информативни прилог
UDC 06.068GORDANA BRAJOVIĆ::821.163.41-93"2023"(049.32)
Примљен: 12. 3. 2025.
Прихваћен: 17. 3. 2025.

САОПШТЕЊЕ ЖИРИЈА ПОВОДОМ ДОДЕЛЕ НАГРАДЕ „ГОРДАНА БРАЈОВИЋ“ ЗА НАЈБОЉУ КЊИГУ ЗА ДЕЦУ У 2023. ГОДИНИ

На завршној седници жирија за доделу Награде „Гордана Брајовић“ за најбољу књигу намењену млађем и старијем децем узрасту, без обзира на литерарни род, одржаној 9. фебруара 2024. у Центру за културу и уметност у Алексинцу, председник жирија проф. др Кристина Митић и чланови: проф. др Милутин Ђуричковић, прошлогодишњи лауреат Јовица Тишма, представник породице Брајовић Драган Богutowић и представник *Вечерњих новост*и Бранислав Ђорђевић, за „песника међу песницима“ прогласили су – Бранка Стевановића, а његову књигу поезије за децу *Благо нама са живош*ињама издвојили као највреднију.

На конкурс, који је Организациони одбор 27. Књижевних сусрета „Гордана Брајовић“ у Алексинцу расписао у септембру 2023. стигло је тридесет шест вредних књига за децу, двоструко више у односу на претходну годину, што је жирију додатно отежало задатак. После детаљног разматрања и конструктивне дискусије, сачињен је ужи избор од десет књига. Поред награђене, издвојене су и књиге: *Чуваркућа* Власте Ценића, *Пш*ице селице Предрага Ђурића, *Врш*оглави дани у *Плавој шуми* Зорана Пе-

невског, *Гу*иушо *мем*ешо Стефана Тићмија, *Дан као наручен* Душка Домановића, *Да сам крава*, била би ми *сла*шка *ш*рава Стамена Миловановића, *Ка*йуш за *ду*шу Биљане Вујовић Бајке, *Та*јна *тос*пође Мандорле Ане Цакић и *Варке с*таре *ш*уме Гордане Малетић.

Награђену књигу Бранка Стевановића, стихованог и укомпонованог наслова *Бла*го нама са *живош*ињама, читаоцима препоручују три великана међу песницима: Перо Зубац, Љубивоје Ршумовић и Мошо Одаловић. Сва тројица препознају и признају оно што је код писца за децу најважније а то је – поштовање децје *ми*сли и децје *ш*ачке *л*егииш~~та~~а. Зубац у овој књизи проналази и *енциклоп*едијско *зна*ње, Ршумовић наглашава *хуманиза*цију *одно*са међу *живош*ињама, Одаловић учава *й*роийш~~ив~~ача у *п*еснику.

Жири се једногласно прикључује овим запажањима и издваја још неколико бележака: шездесетак песама из збирке *Бла*го нама са *живош*ињама могуће је груписати како *зоолош*ки тако и *лек*ш~~ир~~ски. Бранко Стевановић готово алхемичарски производи нову лектуру за савремене и нове нараштаје. У том смислу, као *мош*о збирке, али и њен *ма*тис~~т~~ирале, може се издвојити песма „Цврчак и мрави“, која реактуализује Езопову басну и подстиче будуће нараштаје да размишљају о животу уметника и његовом учешћу у животним радостима и породичним свечаностима. Поред Езопа, *пиш*чева *реак*ш~~у~~елизована и *рек*реирана лектира јесте бирана: Андерсен, Твен, Бари, А. Б. Шимић, Ршумовић, Ковачевић... – дугачак је низ, једнако као и готово заборављене авантуре Буфало Била, Вуков *Р*јечник, етимолошки, етномитолошки и синонимски речници.

Треба напоменути да је књигу илустровао вишеструко награђивани Коста Миловановић, магистар примењених уметности и писац,

употпунивши и нагласивши *визуелни нарашћив* ове збирке поезије. Марина Мирковић у *Вечерњим новостима* од 8. августа 2023. збирку с правом назива *копродукцијом* писца и илустратора, а песме *разиђаним и љубавним баснама у стиху*, од којих као посебно успеле издвајамо: „Складан брак” о толерантној љубави сложог пара нилских коња; „Пустинску причу” као љубавну причу камилца и камиле са срећним крајем; „Заврз-ламу”, сонет о љубави двеју лама; јављају се ту и „вучји зов”, и „лисичији зов”, који за кумове зову „кокошији сој”... Ове *стиховане љубавне басне* славе живот у свој његовој раскошној разноврсности.

Калиграмско „Пребројавање” мрава, једнако песнички и визуелно ефектно, готова је лекција о песничкој слици, калиграм „Глиста” о пецарошкој срећи, такође. „Изазивање” нацртаног *крокодила* песма је у којој најупечатљивије долази до изражаја умеће илустратора и песника. За поменути број *Вечерњих новост* илустратор о тој сарадњи каже: „Бранкови стихови су толико сликовити да је потребно само прецртати оно што он речју пројектује.”

Тако је „Писмо ветеринару” сликовито дивљење позиву од стране „примерног детета”; „Шта ће мени књига” реторичко је питање „Прасић Гице”; „Фока из потока” слика је спасавања *лейооке фоке*; „Лепи Јова” је крокодил, и то унук помоћника Петра Пана; Стевановићев „Алигатор” прецртан је из земље Хаклберија Фина, са реке Мисисипи; „Лепотица” је женка

питона која коначно, као ниједна друга змија, жели да покаже своје згодне ноге знатижељни-ма и одважнима; „Меркати”, једнако неодољиви у песми и на илустрацији, заслужили су место на насловници; у „Лабудовом писму” неко се коначно осмелио да пише писмо великом, али често неправедном – Хансу Кристијану Андерсену; песма „Деца и врапци” омаж је деци, врапчијим *шайшачима*; „Белоглави суп” Бранка Стевановића плете гнездо од Кумове сламе; „Модни детаљи” зебре и антилопе, које би оне пошто-пото да замене, премодерни су и увремењени до свевремености; „Он, слон” песма је у хаику маниру.

Пре тридесетак година, Бранко Стевановић је своје прве стихове за децу писао о животињама. Његова *Зоолошка џесмарица*, пре петнаестак година, награђена је на Сајму књига као допуњено издање Завода за издавање уџбеника. Верујемо да је ова *дојуна* из 2023. године, која је понела Награду „Гордана Брајовић”, пледоа-је за антологијско издање нове *зоолошке џесмарице* у наредних деценију и по. Треба напоменути да се број песама сваки пут двостручио те да се надамо и радујемо поновном двостручењу до изузетности.

Награду „Гордана Брајовић” додељује Општина Алексинац.

У Алексинцу, 19. фебруара 2024.

Кристина Р. МИТИЋ*

* kristina.mitic@filfak.ni.ac.rs;
https://orcid.org/0000-0002-6911-6779