

ДЕТИЊСТВО CHILDHOOD

Часопис о књижевности за децу
Година LI, бр. 3,
јесен 2025.

<https://doi.org/10.46793/Childhood25.3>

Издавач

Међународни центар
књижевности за децу
ЗМАЈЕВЕ ДЕЧЈЕ ИГРЕ
Нови Сад, Змај Јовина 26/II
Тел. (021) 66-11-266, 66-13-648
Е-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)

Секретарица редакције
Мср Кристина Топић

Лектура и коректура
Светлана Зејак

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 дејјих игара:
340-11006551-47

САДРЖАЈ

НОВА ИСТРАЖИВАЊА

Мирјана Д. Бојанић Ђирковић,
Поетика Ђачке ђесме Драгана Лукића..... 7

Зорана В. Симић, Бат „Хансових” и љубавна идила:
једно читање романа *Филиј, ја и хор шрешања*
Гордане Брајовић 17

Страхиња Д. Полић, Постапокалиптични свет романа
Биће једном Угљеше Шајтинца 32

Бојана Д. Кулићан Громовић, Простор у трилогији
Зеленбабини дарови, Тајна немушћої језика, Новчић судбине
Иване Нешић..... 44

Јованка Д. Денкова, За малите, навидум незначајни,
а толку големи нешта во животот 56

Тијана М. Јовановић, *Плашћ и очњаци* и проблеми превода
стрипских серијала 69

Ивана Р. Мијић Намет, Српски дејји филм у 21. веку 80

ИЗ СТРАНЕ ТЕОРИЈЕ

Линда Хачен, Хари Потер и исповест почетнице..... 99

АНКЕТА

Књижевност и бунт 108

IN MEMORIAM

Градимиr Стојковић (1947–2025)
Бранкица С. Живковић, (Не)одлазак хајдука из Мраморка.... 124

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Милош Д. Михаиловић, (О)млад(инск)а Гојковица
(Ивана Нешић: *Узидана*, Чаробна књига, Београд, 2024)..... 128

Јово Ш. Чулић, Топла људска прича (Предраг Ђурић:
Пишце селице, ЈП Завод за уџбенике и наставна средства а. д.,
Источно Ново Сарајево, 2023)..... 131

Јована Л. Војводић, Душан Радовић: ванвремен и свевремен
(Душан Радовић *за велике, а мало и за мале*, тематски зборник,
уредила Зорица Хацић Радовић, Матица српска,
Нови Сад, 2024)..... 134

Љиљана Ж. Пешикан-Љуштановић, Оригинални допринос
(Драгољуб Перић: *Генерација Z, андроиди и џајирна чудовишта*.
Оіледі о савременој фаніастіичној іпрозі за децу, Филозофски
факултет – Међународни центар књижевности за децу
Змајеве дечје игре, Нови Сад, 2024)..... 140

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

Prof. 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

Prof. dr Vanessa Joosen
Universiteit Antwerpen, België

Др Мирјана Карановић
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача, 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

Проф. др Соња Веселиновић
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

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

Проф. др Дубравка Ђурић
Факултет за медије и комуникације
Универзитет Сингидунум, Београд

Доц. др Љубица Ђурић
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

Проф. др Бранко Илић
Факултет педагошких наука
Универзитет у Крагујевцу

Др Биљана Митровић, научна сарадница
Институт за позориште, филм,
радио и телевизију
Факултет драмских уметности
Универзитет у Београду

Др Сашо Огненовски
Удружење „Перун Артис”
Битољ
Република Северна Македонија

Проф. др Сања Париповић Крчмар
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

Проф. др Драгољуб Перић
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

Проф. др Љиљана Пешикан-Љуштановић, емерита
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

Проф. др Наташа Радусин-Бардић
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

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

РЕЦЕНЗЕНТИ

Детињство 4/2024*

Др Станислава Бараћ, виша научна сарадница
Институт за књижевност и уметност, Београд

Др Недељка Бјелановић, научна сарадница
Институт за књижевност и уметност, Београд

Проф. др Бојана Вујин
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

Проф. др Љиљана Гавриловић, ред. проф. у пензији
Филозофски факултет у Београду

Izv. prof. dr. sc. Lidija Dujic
Sveučilište Sjever u Koprivnici
Republika Hrvatska

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

Izv. prof. dr. sc. Tihomir Engler
Filozofski fakultet Sveučilišta
Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
Republika Hrvatska

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

Проф. др Јелена Јовановић Симић
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

Проф. др Јелена Костић Томовић
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

Доц. др Ненад Крцић
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

Dr. Péter Kristof Makai
Kazimierz Wielki University
Bydgoszcz, Poland

Др Биљана Митровић, научна сарадница
Институт за позориште, филм, радио и телевизију
Факултет драмских уметности
Универзитет у Београду

Dr. Zsófia Orosz-Réti
Faculty of Humanities
Institute of English and American Studies
University of Debrecen, Hungary

Проф. др Сања Париповић Крчмар
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

Проф. др Зоран Пауновић
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

Проф. др Драгољуб Перић
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

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

Проф. др Љиљана Пешикан-Љуштановић, емерита
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

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

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

Dr. sc. Igor Tretinjak
Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku
Republika Hrvatska

* Услед техничке грешке, у четвртом броју за 2024. годину био је поновљен списак рецензената из претходног броја. Овде доносимо исправну верзију, уз извињење сарадницима.

НОВА ИСТРАЖИВАЊА

Мирјана Д. БОЈАНИЋ ЋИРКОВИЋ*

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за србистику
Ниш, Република Србија

Оригинални научни рад
UDC 821.163.41-93-14.09 Lukić D.
<https://doi.org/10.46793/Childhood25.3.07BC>
Примљен: 6. 6. 2025.
Прихваћен: 11. 7. 2025.

ПОЕТИКА ЋАЧКЕ ПЕСМЕ ДРАГАНА ЛУКИЋА

САЖЕТАК: У раду анализирамо поетику збирке *Ћачке џесме* (1990) Драгана Лукића са циљем мапирања универзалних поетичких елемената овог ствараоца „верног детињству” (Животић 2018: 169), који могу допринети расветљењу Лукићевог поимања не само појма детињства, већ и одреднице *ћачко* као важне етапе детињства и *нулте* песничке слике Лукићеве поезије. Песничка слика *ћачког* доба се можда не усложњава у тематско-мотивском погледу, али се значењски продубљује управо ствараочевим творењем *ћачке џесме* матрицом сазнавања на формалној и рецепцијској равни. Након анализа микропоетика самих песама, са издвајањем *зеничења* као специфичног поетичког елемента Лукићеве збирке, закључујемо да је *ћачка џесма* метафора самог процеса стварања песме који нипошто не може без „играња живота”.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *ћачка* песма, детињство, *ћачко*, мотиви кола, круга, *ћердана*, *зеничење*

1. Поимање *ћачкој* у стваралаштву Драгана Лукића

Збирка *Ћачке џесме* (1990) објављена је у години значајној за укупно стваралаштво Драгана Лукића јер се тада први пут појављује антологијско издање Лукићевих *Песама*¹ којим се потврђује позиција овог аутора са аспекта значаја његовог дотадашњег опуса и естетске вредности његове поезије за децу. Полазећи од наведених околности, уочавамо два назива од којих

* mirjana.bojanic.cirkovic@filfak.ni.ac.rs;
<https://orcid.org/0000-0002-5346-2503>

¹ Издавач ове антологије је београдски „Рад”. Приређивач и аутор предговора („Свежина у срцу песме”) је Зорица Бајин Ђукановић.

један (*ђачке*) може представљати атрибутско одређење друге збирке; међутим, имајући на уму карактер антологијске збирке *Песме*, с правом се можемо запитати да ли су наслов *Ђачке њесме*, па и сама збирка, комплементарни претходној, или одраз суштине Лукићеве дотадашње песничке поетике. Иако је приређивач и аутор предговора првој антологији Лукићевих песама формирао хоризонт ишчекивања „свежих” песама у значењу нових, другачијих, али препознатљиво лукићевски стихованих творевина, о чему сведочи наставак наслова – „у срцу песме” (Бајин Ђукановић 1990: 5), Драган Лукић чини заокрет ка својим ђачким почецима, у чијој „методологији” трагања за песмом, њеног *креирања* и путовања налазимо темељ(итост) потоњег песниковог стваралаштва. Полазећи са рубра Лукићеве збирке – наслова *Ђачке њесме*, ка ђачком добу самог аутора, „сусрећемо” дечака који не чека да песме до њега дођу, већ их сам налази; говорећи о својим песничким почецима у емисији „Овде станују песме” у оквиру серијала *Писци из моје чииџанке* (ТВ Београд, 2001)², Лукић открива како је тражио песму – излазио је у град, на њиву, у шуму, трудио се да елементе природе, чиниоце детињства и потоње мотиве песме најпре дотакне, помирише, послушне. Једном речју, за песмом је трагао свечулно и након доласка у непосредан додир са чиниоцима песме, он је песму натраг носио – у себи. Сада постаје јаснији и наслов разговора кроз који смо одшкринули врата Лукићевог ђачког доба: песме не станују иза врата Лукићевог стана до кога су ђаци тадашње оближње Основне школе „Леџин” често долазили, већ у самом песнику и њиме излазе у свет. Лукић је о себи говорио као о „ловцу на поезију”, а о самом стваралаштву као „осматрању у ишчекивању” јер, на пример, говорећи о песми „Тро-

лејбус” он наводи да је настала у тренуцима ишчекивања тролејбуса бр. 16 које се није претварало у нервозно цупкање већ у проматрање лево-десно, дрвећа, птичјег лета... *Гледајши, ви-дејши и саживејши* се с оним што видиш, то је пут настанка песме.³

У Лукићевом ђачком добу налазимо још један детаљ важан за разумевање поетике његове песме: како аутор наводи, осмишљена игра омогућила му је да „цео свој живот проживи у детињству”; играјући се разних занимања⁴, једном је и сам био, попут свог оца, „киоск који хода” – „покренуо” је са својим друговима из улице *Ђачки листи ројал* (5. фебруара 1942) који је осмислио по правилима праве редакције. „Лист” је имао уредника за књижевност (дечака Драгана), илустратора, секретара, а ту „праксу” је наставио и у потоњим листовима, спортском *Дуџмићу*, *Младом Србијанцу*, *Веселом четивршћу*, *Ђачком рагу* и низу других недељника које је успевао да оформи, и цртањем и писањем умножи у неколико примерака које би делио суседима из своје улице. Ентузијазам није напуштао ни зрелијег Драгана – на прагу адолесцентског доба покретао је недељни лист *Младоси*, забавне новине *Одјек*, *Личне новине*.

² Разговор са Драганом Лукићем може се погледати на линку: <<https://www.youtube.com/watch?v=UOo3UIYViwY>> 15. 12. 2024.

³ Цитиране синтагме и истакнути глаголи наведени су према разговору са Драганом Лукићем у емисији „Овде станују песме”, <<https://www.youtube.com/watch?v=UOo3UIYViwY>>

⁴ Говорећи о свом детињству, Лукић се с великом љубављу присећа људи који су му самима собом и својим занимањима били инспирација за дечју, а касније и песничку игру – помиње оца графичара, суседе Јову телефонисту и Циганина виолинисту, затим чиновнике, електричаре, возаче тролејбуса, камионџије, кројаче и друге. Опширније в. у разговору „Овде станују песме”, <<https://www.youtube.com/watch?v=UOo3UIYViwY>>

Првим и потоњим ћачким „листовима” Драгана Лукића заједничка је уредникова (и ауторова, илустраторова – јер је понекад Драган мо-
рао да буде вишеструки члан свог уредништва) заинтересованост за свет око себе који се, кроз листове које смо навели, креће од ћачког света кликера и дечјих игара до заинтересованости за друштвене теме (ослобођење Београда у *Одјеку*) и изношења личног става. Поред ове искуствености у погледу не само креирања књижевног дела, већ и његовог пласирања, треба поменути још један детаљ важан за Лукићево разумевање листова, новина, часописа. Он је често од новина правио капе и бродове који у пренесеном смислу говоре о његовом виђењу текста као извора знања и пута у свет. На овом темељу, Лукићева песма постаће својеврсна пловидба у којој је стих само чврсто тле са којег ће читалац упијати пределе кроз које пролази (географске и духовно-психолошке какви су детињство, младост и зрело доба). Као што је отац двомесечног Лукића, уместо у прву шетњу, сина одвео на прво путовање тролејбусом како би му показао Београд, тако је и Лукић свог читаоца увек водио „пут песме”, подстичући га на разне менталне (некада и физичке) активности како би собом понео не готов (наизуст) стих, већ доживљај тога стиха.⁵

2. Од ћачког доба до *Ћачких ђесама* Драгана Лукића

У домену рецепције збирке *Ћачке ђесме*, први сигнал који нас усмерава ка дубљој семантици појма *ћачког* у делу Драгана Лукића налазимо у тексту „Лукићева верност детињству”⁶ Радомира Животића (1991: 169). Животић је ову збирку најпре сагледао кроз њено позици-

онирање унутар Лукићевог опуса, у значењу потврде овог ствараоца као иницијално, примарно и превасходно дечјег песника. Међутим, много су важнији Животићеви упуту за разматрање ове збирке као „истински ћачке књиге песама” (2018: 191), најпре у тематско-мотивској равни јер збирка изнова тематизује дух детињства, али такође подстиче разиграност и дечју машту (према Животић 2018: 191), чиме се означава повратак (и ревитализација) *ћачког* стваралачког метода Драгана Лукића. Иако се ћачком добу враћа у дугим ногавицама⁷, лирски субјект о ћачком добу опет пева са позиције *доживљаја* док се расте (и поимања самог одрастања које је, као песма на коју алудирамо, најмање двосмерно – увис растом, наниже ногавицама које дужином до земље означавају зрело доба).

Претражујући библиотечки систем (plus.co-biss.net) наишли смо на свега неколико књига које у наслову садрже епитет *ћачке*; међу њима највише је збирки које (дословно) означавају дела ћака (ученика), настала током песничких сусретања или сличним поводима.⁸ Збирка

⁵ Биографски подаци у овом одељку наведени су према прилогу „Овде станују песме”, <<https://www.youtube.com/watch?v=UOo3UIYVwY>>

⁶ Драган Лукић је своје стваралаштво започео песмама за децу. Његова прва (уједно коауторска) објављена збирка *Нас иш* (1951) садржи Лукићев циклус „Деци”, у коме се налази и песма са речју *бајка* у наслову, али и „Равнотежа”. Ово је добра смерница ка сагледавању потоње Лукићеве поетике у нераскидивој вези са дечјим поимањем света, али такође у равнотежи тог поимања између импресионистичког, идеалистичког и објективистичког доживљаја света.

⁷ Ово је алузија (по контрасту) на песму „Како расту ногавице” из раног стваралаштва Драгана Лукића.

⁸ Уп. *Немири из ћачке клуџе: ђесме ученика основне школе „Иво Андрић” у Нишу* (1990); *Ћачке ђесме: збирка ђесама са „Ћачких ђесничких сусретања”* (2002), *Ћачке ђесме: антологија ђесама ученика основних школа Врачара* (2003) и сл.

Драгана Лукића о којој говоримо и дословно је ђачка зато што је илустрована цртежима ђака основних школа у Бањој Луци, Краљеву, Крушевцу, Десимировцу (Лукић 1990: 74)⁹; анализирајући узраст ученика и места одакле су слали своје цртеже, закључујемо да је и у овом погледу остварено повезивање кроз (са)стваралаштво у географском и у узрасном смислу (заступљени су цртежи ученика млађих и старијих разреда). Цртежи у овој збирци представљају визуелна тумачења одређених песама или пак периода, појма или концепта ђачког доба. Уз уводну песму „Ђачко коло” (6–7), којом се успешно проширује семантика више-струког значења кола, повезивањем ђака, родитеља, годишњих доба као метафора биолошких циклуса, до прстена као кулминације зрелости (у значењу прстеновања девојке) и кружнице као симбола самог живота који опет почиње једном дужи коју формирају родитељи и која потом постаје пречник нове кружнице, налази се цртеж деце која се спуштају низ власи мајчине косе, носећи у рукама балоне са цртама лица својих родитеља, у облику срца. Спуштање низ косу насмејане мајке означава поступно одвајање детета од родитеља, односно прелазак из ђачког доба (које је овде аналогно детињству) у зрели период живота; међутим, балон са лицем родитеља у облику срца који остаје у децјој руци метафора је нераскидиве душевне и духовне везе, односно елемент који дете кружно враћа ка његовом изходишту. Илустрацијом је потцртана једна од средишњих порука песме „Ђачко коло”: нераскидива повезаност. Илустрација уз песму „Љуљашка” (24–25), која је настала игром извођења и слагања речи са основом љуља-, преко именица и придева оваплоћена је глаголом, односно цртежом високог степена наративности; поимајући песму на

прави начин – као игру, илустратор (ђак) црта љуљање у лету, додатно осигурано очевим рукама. Нимало случајно, љуљашка је привезана за стабло јабуке, чиме игра (за)добива значење сазнања, што кореспондира са Лукићевим укупним поимањем овог концепта.¹⁰ Када је реч о трансмедијалном односу на релацији песма–цртеж, више је примера експанзије и у погледу додавања визуелних елемената иницијалној песничкој слици, и у смислу даље метафоризације главног мотива. Упечатљив је пример овог односа у вези са песмом „Свет” где је иницијални мотив, искоришћен кроз материјалне датости, цртежом трансформисан у кретање у смислу узлета балоном. Укупно, песма и цртеж света преиспитују појам перцепције: док се контрастом указује на то да „што деца расту више / смањују се маме, тате” (47), децје руке из балона остају у додиру са тлом путем стабљике (цвета), што у пренесеном смислу опет означава корениту (тиме и нераскидиву) повезаност деце и родитеља. Међутим, децји поглед усмерен је увис, ка игри сунчевих зрака, али и светлости и таме. Погледи деце и родитеља, без обзира на физичку удаљеност, укрштају се у тој висини која симболизује тежњу за знањем (растом и узлетом), као иманентну човеку. Са овом песмом семантички кореспондира песма „Деца и рибе” из последњег циклуса збирке *Песников календар* који нас и самим насловом враћа кружној игри, сада у смислу замена (смена) улога између детета и родитеља. Дете се у пе-

⁹ У даљем тексту, цитати из овог издања биће означени само бројем странице у заградама.

¹⁰ О концепту игре у поезији Драгана Лукића писали су Данијела Јанковић (2009), Горан Јоксимовић (2000), Маријана Димитријевић (2017), Радомир Животић (2018) и др. О концепту игре и поуке, сажето и у дијахронији поетичких разматрања, в. Марковић 2009: 71–79.

сми најпре пореди са рибом („Нема разлике преко лета / између рибе и детета” – 61) путем мотива слободе и спретности, али и *шежње* за слободом. Препознајући поруку песме да је дете – дете само ако је слободно, илустратор је осликао шаренило дечјег света, чији елементи у пренесеном значењу дочаравају неколико суштинских духовних „састојака детета”: паун указује на достојанство и понос, али и на раскош и лепоту дечје маште; рибе које се успињу до сунца означавају дечју спремност и смелост за савладавањем свих, па и немогућих препрека. Саткан од реалистичних елемената, цртеж „Деца и рибе” означава једну могућу бајку, у којој нема граница између неба и земље, а на самој земљи ни између копна и воде. Дете-риба из песме на цртежу постаје дете-вода које се различитим агрегатним стањима (аналогно биолошком календару од ђачког доба до зрелости) успиње ка просторностима и понире ка дубинама. Збирка *Ћачке песме* наизглед се затвара песмом „До виђења” (72–73): препознајући у школи дом (у иницијалном „Колу”), лирски субјект песме сада се враћа дому као својеврсној школи у којој се огледа оним што је из те школе понео – пореклом, завичајем, и коме доноси оно што је поимао том кружном путањом живота – љубав, приврженост, мудрост. Значење корените повезаности и овде се потцртава стихом („До виђења, никад збогом” – 72) и илустрацијом на којој онај исти балон из претходне песме сада слеће, док уместо *илајшна* има насмејана, али каткад и тужна лица која одражавају искуство отискивања у свет. Балон „слеће” међу вишеспратнице које такође означавају временске и друштвене промене. Оно што се у визуелној песми „До виђења” не мења јесу црте детињег лица, а нарочито очи, увек широм отворене за нове доживљаје.

3. Ћачка *песма* као својеврсна поетика игре

У претходном одељку настојали смо да укажемо на значења појма *ђачкої* у поезији Драгана Лукића, са тежиштем на збирци песама из 1990. године. Овде ћемо најпре укратко указати на генезу Лукићеве употребе (и конотације) појма *ђачкої* пре збирке *Ћачке песме*. Говорећи о својим првим листовима, Лукић истиче да су они били намењени „ђацима да се забаве и поуче”.¹¹ Дакле, Лукићево ђачко разумевање ђачког листа (и његовог саставног дела, песме) јесте у кључу забаве и поуке, односно поуке кроз забаву. Овоме треба додати и тежњу за перманентним развојем, са циљем да се увек остане ђак; овим смо отворили нову тему која се односи на *улоју*. Дете у улози ђака (према тумачењу Драгана Лукића у експлицитној и имплицитној поетици) није само у периоду школовања, јер док дете постаје зрела особа песнички субјект Драгана Лукића остаје ђак, а ова именица је одредница која надилази пол и узраст. Док у књизи *Деца, девојчице и одрасли* (1971) раздваја одређене родне категорије, у збирци *Деца у оілегалу* (1967) Лукић ове категорије спаја функцијом перманентне спознаје, иманентне свим родним и узрасним категоријама. Видећемо да такво тумачење песме није напустило ни одраслог Лукића. У односу на тематско-мотивска одређења поезије на основу којих се и његови лирски субјекти могу разврстати на категорије *трагско деіше*, *савремено деіше* и сл. (Животић 2018), епитет *ђачко* односи се на универзалну компоненту свих могућих категорија деце. Стога и сам епитет одражава универзално у детету – трагалаштво. Захваљујући овој универзалности у погледу поимања деце, Лукић је

¹¹ „Овде станују песме”, <<https://www.youtube.com/watch?v=UOo3UIYViwY>>

успевао да универзално комуницира са ђацима: његова поезија заступљена је у букварима, читанкама, школским лектирама.

Пре него што се усмеримо ка мотиву игре у збирци *Ђачке ђесме*, на тренутак ћемо се вратити илустрацији песме „Коло”, где се у игру креће са мајчиног темена ка срцу. Глава и срце, мисао и осећај, остаће суштински елементи игре у Лукићевој поезији. И сами родитељи дословно бивају чиниоци те игре; на овај закључак наводи низ песама које имплицирају активно учење саговорника – детета; како су неке од њих намењене најмлађем узрасту, јасно је да се морају „играти” уз посредовање родитеља или васпитача. Универзалност Лукићевог позива на игру препознаје свако дете, спонтано. О овом аспекту „практиковања” Лукићеве песме кроз игру (односно, игром) опширније је писала Маријана Димитријевић Станковић (2017: 91–102), на основу искуства стеченог током радионице у Народној библиотеци у Ужицу, где су ђаци најпре читали Лукићеве песме, а потом их тумачили костимирањем у јунаке песама, осмишљавањем нове песме према насловима Лукићевих дела, тимске и индивидуалне игре, рецитованњем, компоновањем, бирањем „своје” дечје песме из поезије Драгана Лукића. Тиме је изнова, сада у пракси, потврђено да је Лукићева песма погодна тле за ђачке игре. Потенцијал игровости његових песама спознали су и наставници српског језика као нематерњег; у наведеном контексту наставници се често опредељују за песме „Он” и „Лепо дете”, као погодне за учење културе изражавања и културног контекста (нпр., у оквиру наставне јединице „Породица и људи у окружењу”).¹²

О широком спектру функционалних изражајних средстава у поезији Драгана Лукића (фигуративности израза, богатом асоцијатив-

ном пољу, персонификацији, метонимији, симболу, синтаксичким паралелизмима, опкорачењима, понављањима, музикалности стихова, графичком облику стихова и његовом значењу и др.) најопширније и најдетаљније писао је Радомир Животић у монографији *Књижевно дело Драгана Лукића* (2018). У односу на поменути спектар стилских изражајних средстава, у збирци *Ђачке ђесме* доминира поетика грађења речи, на коју смо указали у другом одељку рада, а лајтмотив целе збирке јесте Лукићева ђачка мисао да „игру треба умети” јер песник овом збирком даје материјал од кога треба *шворити*. Уједно, Лукић тиме указује велико поверење ђаку да управо и једино он уме да препозна позив на игру, уз спремност да осмисли сопствена правила. Такав карактер позива на игру има једна од првих песама збирке, „Оклагија”, чији се стихови нижу асоцијативно, у споју значења и функција оклагије са игром „на слово, на слово”; песма се развија низом глагола, придева, заменица, именица, а тај наизглед дисперзивни низ „којечега” увезан је хумором: оклагија може да „опаучи”, и тиме – „оживи” (11–12), а последњом речју песма се богата персонификацијом. Збирком *Ђачке ђесме* потврђује се да су Лукићеве песме „ослобођене од дидактизма” (Животић 2018: 18); то је резултат пребацивања тежишта песме на сам процес сазнавања, често мотивисан онеобичавањем речи, као у песми „Џандрија” (14). Она у наслову садржи (тобож) лично име, које пак распирује низ асоцијација, од цина преко цокеја до цџа, поентирајући џумбусом као својеврсним хетерогеним стециштем елемената за игру.

¹² В. часове Биљане Максимовић, наставнице српског као нематерњег језика, <<https://www.youtube.com/watch?v=YPqrbRrP1vs>> 11. 12. 2024.

Изнетом и прихваћеном закључку да у поезији Драгана Лукића „нема негативних ликова” (Животић 2018: 8) можемо додати појашњење да нико у улози ђака (на какву позивају његове песме) то не може бити; такође, Лукићеве песме осмишљене као игра потврђују да нема ни нетачних одговора, односно – оне све уче(с)нике чине победницима. Иако се највише састоји од песама-разбрајалица, какве су претходно тумачене, збирка *Ђачке песме* оваплоћење је два важна поетичка елемента расута у Лукићевом опусу, а спозната оком досадашњих тумача: „једноставности, а необичне довитљивости и новине” поступка (М. Црнковић, према Животић 2018: 27) и приказивања „хумористичне стране обичних ствари” (С. Ж. Марковић, према Животић 2018: 28). Перманентној новини (промени) поступка доприноси вешто смењивање позива којим се више подстичу хтења и жеље, него што се изричу наредбе; и када су присутне, оне прате радњу развијања (теста, као у „Оклагији”), играња (као у „Поскочици”), ковања („Ковано К”) и сл. Усмерен ка мотивацији жеље жељом, лирски субјект ове збирке пева и о самој жељи као о ономе што „вуче железнице” и „гради Железнике” (43). Саставни елементи жеље – спремност, смелост и упорност, као и богатство маште – јесу неопходни елементи игре коју иницира поезија Драгана Лукића. Овоме треба додати и аспект рађања које се (у односу на дословно значење у песми „Жеља”) у целој збирци односи на сврсисходност игре, а то су увек разонода, (са)знање, стицање самопоуздања. Такође, лирски субјект *Ђачких песама*, говорећи о жељи, то чини доминантно у множини, а умножавање жеља реципијента један је од циљева Лукићеве збирке.

У вези са претходно издвојеним *састајоцима* песме-игре Лукићеве збирке, још једном се тре-

ба вратити смеху, не само зато што је истакнут насловом једне од песама. Најпре, песма „Смех” налази се у првом одељку збирке, „Прваку”, чиме се сугерише повлашћено место смеха у односу на остале састојке игре. Потом, именица *смех* обликована је низом глагола као нераскидива саставница самог човековог бића: смех је последица *жељења*, резултат *буђења*, становник *озбиљне љаве*, чија су колевка *деце усне* (37). Смех је у овој песми апсолутно персонификован: он се *види* на децјим уснама, *чује*, а и сам узима обличје детета јер је оно, како је претходно истакнуто, његова колевка. Лирски субјект не заборавља ни страх као осећање својствено детету које га, као и сви остали душевни састојци, прати током етапа одрастања; тачније, који и сам *дегететом* расте. У једној песми лирски субјект настоји да заједничком игром допринесе децјем превазилажењу страха. Као објект страха (прирођеног ђачком добу) песник бира књигу, а низом глагола свог реципијента води од упознавања („гледања у очи”), преко смиривања узбуђења до буђења као победе над страхом („У библиотеци” – 32); игра двобоја са страхом ту се не зауставља јер се пред реципијента постављају нови изазови.

4. Зеничење као поетички спецификум збирке *Ђачке песме*

У односу на претходна тумачења кола као кружнице, у овом делу рада усмерићемо се на неким новим, на први поглед не толико јасно уочљивим поетичким елементима *Ђачких песама*. Свака песма Драгана Лукића у овој збирци почива на позиву, а учешће не остаје без доприноса; позив за „хватање у коло” доприноси осећају повезаности и заједништва, шарање (у пе-

сми „Шара“) води рецепијента Шар-планином, шеталиштем, шумом и шором до Шумадије и Шибеника, чинећи његову путању *широм* јер пут шарањем (у значењу кривудања и застајкивања) отвара простор за интензивнији доживљај елемената крај којих се „пролази“; шарање нас одвлачи од препознавања и усмерава ка виђењу самих ствари (13). „Ускакање“ у поскочицу палцем постепено прелази у трк поточићем, који кулминира потером *йраво, йосред, йреко* (као у Лукићевом „тражењу песме“ о коме смо писали у уводном одељку), али уместо климакса доживљава максимално убрзање („Пррррррр“) као метафору перманентне жеље за тражењем песме у себи, и себе у свету (20). Ни „Ћућорење“ није статична песничка слика; у ћућорењу се ћерета, показује ћеф и напослетку ћушка (22). Након неколико песама, већ у првом циклусу збирке, периодично наилазимо на мотив круга, овога пута у виду ђеврека. У песми „Ђеврек“ *сћекли* су се ђаци, да *ђачки ђикају* и *ђиџају* са *ђурђевком* и *ђулом* до *ђинђува* и *ђергана*; на равни пренесеног значења, ова песма говори о једном животном кругу који се ђерданом, као свадбеним елементом, изнова отвара кроз кружнице којима ће кружити будући ђаци (23). Да треба трагати за даљим могућим значењима кружнице упућује нас издвајање слова О у неколико песама (највише у „Оклагији“). Позиционирано изнад *осмеха, ошварања, ошављања* и глагола *оживеши*, вокал О који означава бескрај дубине, у Лукићевим песмама постаје сублимација саме игре која подразумева и присуство одређених елемената које песник вешто прекраја у мотивације, и спектар активности попут тражења, трагања, промишљања, савладавања препрека (страха), до спознања као тренутног циља јер игра се не свршава својом, нити биолошком етапом бившег ђака, потоњег зрелог

човека. Такође, игра у Лукићевој поезији има карактер „играња живота“ јер су њени елементи садржани у чулима доступној стварности: упутство за „играње живота“, апстраховано из збирке *Ђачке џесме* садржи смернице: *оийџај, окрени, обрни, ојаучи, ошави* („Оклагија“ – 11–12). Када је реч о самим елементима игре, они обухватају људе, животиње, места, особине (в. песму „Шара“). *Иџа* јесте именовање, спознаја, знање, усхићење („Водолија“), грађење (измишљање најдуже речи у песми „Гагалица“ – 31). Тело детета такође је сагледано у кључу поетике игре; то су „двонога наша кола“ („Путовање до ручка“ – 35), непрестано у погону (путу – жељи – тежњи – сазнавању). И загрљај је једна метафора круга у поезији Драгана Лукића („Загрљаји“ – 49), која садржи и сигурн(осн)и састојак. Напослетку наводимо и „Дечју песму“ коју бисмо с правом могли означити као епиграм збирке: „Кад порастем бићу, бићу! / Све је моје, све је моје! / Широм срце отворићу / за све ствари што постоје“ (48). Заменица *све* и прилог *широм*, као и глагол кретања у двоструком значењу раста и усвајања знања, још једном потцртавају бескрајну игру са циљем приближавања самом бескрају, а то је могуће једино умним способностима, као резултатом подстицаја из појавности света. Напослетку, свет је бескрај у поезији Драгана Лукића, а дете у улози ђака честица је тога бескраја.

Узимајући у обзир наведено, поетику кружнице (пута) у збирци *Ђачке џесме* можемо не пресловити, већ продубити поетиком круга која имплицира пуноћу доживљаја путовања; уз сам карактер пута са тежиштем на доживљају, у игри која се одвија у међупростору срца и разума, односно емоција и сазнања, овај поетички елемент Лукићеве песме можемо означити *зеничењем*. Поетика зеничења у овој збирци

упућује на дубље сагледавање ствари као резултата одазива на игру. То је, између осталог, омогућено и методом рецепијентовог (пре)слагивања речи другачијим поретком од понуђеног, чиме се, у новоуспостављеним везама, промишља и нов карактер наизглед познатих значења. Ту градацију спознаје можемо дочарати стиховима песме „Оклагија” – „она / онај / он / ој” (13) који означавају приближавање елемената спознајом; од неодређеног далеког, долази се до усхићења близином као резултатом сагледавања (узвик „ој”).

*

Анализирајући збирку *Ђачке песме* (1990) Драгана Лукића указали смо на универзалне поетичке елементе песника „верног детињству”. У раду се издваја појам *ђачког* као централна одредница која обухвата не само школске дане, већ и дубљу метафору поетског sazревања, стварања и трагања. Лукић се у овој збирци враћа детињству као извору инспирације, користећи игру као основни поетички принцип. *Ђачка песма* се ту јавља као модел стваралаштва у коме су учење, игра, осећање и сазнање нераздвојни. Посебна пажња посвећена је мотиву круга (кола, ђеврека, *зеничења*) као симбола повезаности, раста и бесконачности, док се улога игре у Лукићевој поезији препознаје као позив на активно учешће читаоца. Збирка је илустрована дечјим цртежима што указује на интерактивни и трансмедијални карактер песама. Мотивима жеље, смеха и страха Лукић уводи дете у процес самоспознавања и духовног раста. У овој збирци поезија постаје облик учења, вид игре и процес стварања света. Идући даље од анализе тематско-мотивског слоја збирке *Ђачке песме* који недвосмислено, вока-

буларом и постепеним усложњавањем песничких слика, потврђује да је, према намени, реч о збирци за децу, имајући на уму усмеравање ка поступку „формирања” самих песама који имплицира позив (на игру), могуће елементе и осмишљавање као процес реализације саме игре (која се нуди позивом без јасних правила), долазимо до вероватног закључка у вези са промишљањем Лукићевог поступка да, у години његовог песничког узлета антологијом, атипично представи типично у значењу поетички суштинског: ђачку песму као метафору самог процеса стварања песме која нипошто не може без „играња живота”.

ИЗВОР

Лукић, Драган, *Ђачке песме*. Сараорци: Издавачка кућа „Лаковић”, 1990.

ЛИТЕРАТУРА

- Бајин Ђукановић, Зорица. Свежина у срцу песме. Драган Лукић, *Песме*. Београд: Рад, 1990.
- Димитријевић Станковић, Маријана. Поезија Драгана Лукића и подстицај читања код деце млађег школског узраста. *Корак библиотеке: часопис за културу и библиотечко-информациону делатност*, бр. 2 (2017): 91–102.
- Животић, Радомир. *Књижевно дело Драгана Лукића*. Београд: Јасен, 2018.
- Јанковић, Данијела. *Хумор у поезији Драгана Лукића* (дипломски рад). Јагодина: Факултет педагошких наука, 2009.
- Јоксимовић, Горан. *Поезија за децу и основе поезије Драгана Лукића* (дипломски рад). Јагодина: Факултет педагошких наука, 2000.
- Марковић, Ана. Поука и игра у књижевности (за децу). *Детињство*, XXXVI, 4 (2009): 71–79.
- „Овде станују песме”, ТВ Београд, <<https://www.youtube.com/watch?v=UOo3UIYViwY>> 11. 12. 2024.

Mirjana D. BOJANIĆ ĆIRKOVIĆ

THE POETICS OF DRAGAN LUKIĆ'S
POETRY COLLECTION *ĐAČKE PESME*
(SCHOOLCHILDREN POEMS)

Summary

In this paper, we analyze the poetics of Dragan Lukić's collection *Đačke pesme* (Schoolchildren's Poems, 1990) with the aim of mapping the universal poetic elements of this creator "faithful to childhood" (Životić 2018: 169). This will contribute to a better understanding of Lukić's concept of childhood and his notion of *school*

days as an important stage of childhood and the "degree zero" *poetic image* in Lukić's poetry. The poetic image of *school days* may not become more complex in terms of subjects and motifs, but it deepens in meaning precisely through Lukić's creation of a *schoolchildren's poem* through a cognitive matrix at the level of form and reception. After analyzing the micropoetics of individual poems, with the emphasis on *zeničenje* (pupillary, circular poetics) as a specific poetic element of Lukić's collection, we conclude that the *schoolchildren's poem* is a metaphor for the very process of creating a poem, which cannot do without the "playing at life".

Keywords: schoolchildren's poem, childhood, *schoolchildren*, circle, *zeničenje*

БАТ „ХАНСОВИХ” И ЉУБАВНА ИДИЛА: ЈЕДНО ЧИТАЊЕ РОМАНА ФИЛИП, ЈА И ХОР ТРЕШАЊА ГОРДАНЕ БРАЈОВИЋ

САЖЕТАК: У овом раду нуди се једно могуће помно читање романа *Филип, ја и хор шресања* књижевнице и новинарке Гордане Брајовић. Ослањајући се на постојећи корпус текстова о делу ове ауторке, ситуирајући роман, у основним цртама, у остатак њеног опуса, пажњу најпре посвећујемо поимању времена тј. темпоралности, која чини тематско-поетичку окосницу романа *Филип, ја и хор шресања*. У тексту се показује како ауторка на инвентиван начин онеобичава свет (детињства) у сенци Другог светског рата, приповедајући у ритму како бата „Хансових”, нациста, тако и дејких разбрајалица, привилегујући притом љубавну идилу као локус потенцијалног превладавања колективних и индивидуалних траума, односно епохалних друштвеноисторијских потреса. Пажња је посебно усмерена према (хетеронормативним) сексуалним политикама, с једне, и антиратном, тј. антинацистичком аспекту, с друге стране, који чине важан слој романа.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Гордана Брајовић, *Филип, ја и хор шресања*, темпоралност, Други светски рат, роман за децу

Име Гордане Брајовић (Суботинац, 1937 – Београд, 1996), новинарке и књижевнице (за децу), није непознаница у домаћим студијама дејче књижевности. Могло би се рећи да се о њеном опусу пише релативно често, премда

претежно у импресионистичком кључу. Издавачка кућа Народна књига објавила је 2004. године сабрана дела Гордане Брајовић, која укључују и низ текстова посвећених њеном стваралаштву.¹ Пре тога, а убрзо након аутор-

* zorana_simic@hotmail.com;
<https://orcid.org/0000-0002-4636-5801>

¹ На пример, Владимир Миларић, у предговору песничкој збирци *Индија, Индија!* (1988) који је овде пренет, попут бројних других аутора, наглашава љубавну тематику књижевности Гордане Брајовић, примећујући како се „испоставља да између дејче и љубавне поезије и нема неке разлике” (Миларић 2004: 70). Драган Лукић пак тврди да је Гордана Брајовић „најнежнија песникиња за децу у југословенској култури”, „веома, веома оригинална, велика и драга песникиња која је заувек оставила неизбрисив траг у југословенској књижевности за децу” (Лукић 2004: 6). Зоран Глушчевић наглашава да је њено дело „невелико по обиму, али значајно по садржини и по типу који поседује” (Глушчевић 2004: 15), док Перо Зубац тврди да „песнички опус Гордане Брајовић тек ће доживети своје право вредновање, мада су најбољи зналци наше књижевности за децу [...] знали да укажу на неке од бисера њене поезије, пре свега из култне књиге *Кишобран за двоје*” (Зубац 2004: 20), тј. да, иако ова ауторка није непризната и невидљива, тек предстоје подробна тумачења њене књижевности за децу. У сабраним делима обухваћени су и бројни публицистички прилози Г. Брајовић, а не само њена дејча литература, као и монографија *Андрић и Милица – љубавна биографија* (Београд, 1977).

кине смрти, у Алексинцу је покренута књижевна манифестација која носи њено име – Књижевни сусрети „Гордана Брајовић” – с циљем да се подстакне и промовише литерарно стваралаштво деце и младих из Србије и околних земаља (у распону од најмлађих ученика основне школе до средњошколаца) у различитим жанровима. Ова манифестација одржава се и дан-данас, а подразумева и додељивање истоимене награде, како ученицима тако и школским часописима, али и (већ афирмисаним) писцима за децу. Неки од досадашњих лауреата јесу Градимир Стојковић, Љубивоје Ршумовић, Урош Петровић, Весна Алексић, Дејан Алексић, као и бројни други аутори децје књижевности различитих жанрова, модалитета, поетика.

Захваљујући овим чињеницама – како објављивању сабраних дела тако и установљавању књижевне манифестације и одговарајућих награда – име Гордана Брајовић етаблирало се као релативно значајна референтна тачка у савременој децјој књижевности на српском језику. Треба нагласити и да је, у оквиру споменуте манифестације, 1998. у Јагодини одржан научни скуп „О делу Гордана Брајовић” – колико је познато, засад једини посвећен овој ауторки; излагања са скупа појавила су се у зборнику *Песма међу ђесницима: зборник Другог југословенског књижевног сусрета Меморијал Гордана Брајовић* (в. Кесар – Јовановић 1999), а нека од њих и у сабраним делима. Зборник *Песма међу ђесницима* објављује се, по правилу, на годишњем нивоу, почевши од 1997, и чини интегрални део и један од важнијих исхода Књижевних сусрета „Гордана Брајовић”.

Осим тога, основано је претпоставити да је немали број деце и одраслих, различитих гене-

рација, мање или више посредно упознат са стваралаштвом Гордана Брајовић и захваљујући његовим преиначењима и транспозицијама у друге медије и уметности. На пример, музичка обрада песме „Кишобран за двоје” јавља се често у различитим интерпретацијама, а 1977. у Малом позоришту „Душко Радовић” премијерно је изведена истоимена представа за децу, уз учешће хора „Колибри”, која је наишла на значајне реакције публике.² Такође, током 1996. и 1997, у продукцији куће „Филм данас”, сниман је филм *Прва љубав Ане Мораве*, у режији Михаила Вукобратовића, који до данас није завршен. Сценарио се заснива на једином роману (за децу) који је Г. Брајовић објавила, а који се овде и налази у фокусу истраживачке пажње – *Филиј, ја и хор шрешања* – првобитно публикованом у Новом Саду, 1982. године (в. Brajović 1982³).⁴

У контексту опуса Гордана Брајовић, овај роман издваја се, дакле, најпре на жанровском плану, будући да је ауторка – пишући за децу – углавном фаворизовала поезију. Уосталом, она је у књижевну јавност и ступила као песникиња, а неретко се истиче да је њена прва књига, збирка песама *Кишобран за двоје* (Београд, 1975), доживела велики успех (Станишић 2004: 147). Исте године уследила је збирка *Босоноги лејшир*, с илустрацијама Мома Капора, који

² Овај податак истиче се у једном од некролога Гордани Брајовић: „Њена збирка песама за децу *Кишобран за двоје* је једна од најомиљенијих књига за децу. Адаптирана за позориште пленила је пажњу широм Југославије”; овде се такође инсистира и на томе да је Г. Брајовић „добитник највиших новинарских признања” те да „многе њене књиге објављене су у иностранству, а са успехом је преводила дела руске и француске књижевности” (*Борба*, 18. 7. 1996).

³ Цитати из овог издања биће у наставку рада означени само бројем стране у заградама.

⁴ Поднаслов романа гласи управо: *Прва љубав Ане Мораве*.

ће ликовно опремити и роман Гордане Брајовић.⁵ С обзиром на то да је *Филип, ја и хор трешања* врло занимљив и слојевит роман, који се истовремено прожима с остатком ауторкиног опуса и донекле одступа од њега, чини се да је штета што се ауторка није у већој мери посветила писању за децу у прозним жанровима. С једне стране, овај роман додирује се с песничким збиркама на тематско-мотивском плану (љубавна тематика, неретко нераскидиво повезана са стваралачким импулсом тј. метапоетским елементима, однос према темпоралности, привилеговање сложеног процеса психофизичког сазревања, флорално-органицистичка метафорика и симболика и др.), али и у погледу механизма усмеравања рецепције – као и у бројним песмама Гордане Брајовић, и овде је приметно рачвање рецепцијског хоризонта ка одраслом и младом имплицитном читаоцу у исти мах.⁶ С друге стране, могла би се бранити хипотеза да је управо у роману, ослобађајући се диктата кратке лирске форме, ауторка – на-

изглед парадоксално – достигла највиши степен поетског онеобичавања привилегованог тематско-мотивског комплекса, продубљујући свој проседе, између осталог, друштвеноисторијским захватом у смеру антиратне поетике и политике текста, и то из гиноцентричне перспективе.

Време и темпоралност, значајни и у песничком опусу Гордане Брајовић, фигурирају и као поетичке и као тематске окоснице романа *Филип, ја и хор трешања*.⁷ Пишући о проблему темпоралности у стваралаштву Дејана Алексића, Тијана Тропин наглашава да се време „углавном не перципира као значајна тема у књижевности за децу”, мада, „различита поимања времена од пресудне су важности за различите концепције детињства, па тиме и књижевности за децу” (Тропин 2020: 2). Ауторка, притом, првенствено има у виду разликовање

⁵ У том погледу, занимљиво је истаћи својеврсну визуелну металепису којом се отвара роман *Филип, ја и хор трешања*. Наиме, прва илустрација носи наслов: „Гордана Брајовић са својом малом јунакињом Аном и њеном лутком”.

⁶ Ова проблематика завређује засебна разматрања. То рачвање неретко је у вези управо с љубавном тематиком, која доминира у опусу Гордане Брајовић. Песме из збирке *Док шрићим боса* (Београд, 1997) могу да послуже као пример: „Поклонио си ми птицу, / сад ми поклони шуму / и јутро може / да почне” (Брајовић 2004а: 25); „Слетела птица у мене. / У мене белу, / у твоје тело” (Исто: 34); „Буди мој мрак / и никад нећу / да се бојим” (Исто: 61). Једнако важи, примера ради, и за инвентивну збирку *Индија, Индија!*, у којој поједине песме, на граници с прозааидама, подразумевају вишеструку рецепцијску усмереност кад је реч о узрасту читалачке публике: „Госпођа Цвеће, никада није цветала. Тако смо је / само звали. Јер, њене речи су биле видљиве. И, увек / у боји. Она каже 'небо', ми видимо плаво. Она / каже 'трава', ми видимо зелено. Каже 'сурија' – / сунце, наранцасто заигра пред нама. Кад смо / тужни, госпођа Цвеће, говори само

жуте и плаве / речи. Кад је љута, речи су црвене. Кад хоће, да / неко дете или дрво порасте, само каже: ОМ КАМ / ТАМ ГАМ ГАМ ОМ ХОМ ХАХ ОМ ТА ТАТ / САТ. Ја, уопште не знам шта те речи значе, али / видим да дрво и дете расту. Као да је монсун а ми / смо у врту и гледамо како папаје расту. Као да / им је рођендан па их неко вуче за уши. / Госпођа Цвеће ме научила да видим и 'невидљиво / дрво'. Оно расте 'горе'. Њему су, и корен, и / стабло, гране, у ваздуху. Лебдеће дрво. Плодови / му миришу као 'хималајске јагоде' – личи. Тако / су и стакласте и можеш да их једеш само у сну” (Braјović 1988: 177). Мотив цветања, органицистичког раста кроз тело и у телу, предочен је упечатљиво, на пример, у песми „Пролази слон пун Хималаја” из исте збирке тј. особеног поетског путописа.

⁷ И овај компаративни феномен могао би да буде предмет засебних, темељнијих студија. У песми „Пролази слон пун бомбона” (из збирке *Индија, Индија!*), на пример, наилазимо на стихове: „На прозору Индије, време се смеје. / Урамљено лице Месеца. / Компјутери растежу Сунце. / Соларне бомбоне једу деца. / Време је један папагај, / нигде почетак, нигде крај” (Braјović 1988: 79); у песми „Пролази слон пун џунгле” налази се стих: „Време улази у нас”. Збирка се пак окончава стиховима: „Улазим боса у светлост. Одоздо / гледам своје детињство”.

између цикличног и линеарног времена, које је утицајно увео Мирча Елијаде.

Сасвим поједностављено речено: циклични доживљај времена ослања се на понављање природних циклуса (смене дана и ноћи, годишњих доба, животних фаза) и у њима налази потврду о вечитом обнављању живота, док је доживљај времена карактеристичан за савременог човека онај у коме се време доживљава као једносмерно и праволинијско, а људски живот обухваћен њиме као коначан (Исто).

Говорећи о „временској петљи” која се одражава и на структуру одабраних дела, Т. Тропин наводи пример завршетка текста „понављањем реченице, мотива или ситуације с почетка, поступком који се у музици назива *da capo*” (Исто: 4), додајући да је овај поступак чешћи у кратким него у дужим формама. То је један у низу разлога за размишљање о сродности романа *Филип, ја и хор шрешања* с кратким формама попут песме или приповетке, нарочито оне засноване на асоцијативним принципима, где „казивање не тече по строго утврђеној узрочно-последичној вези, већ по логици снаге сећања” (Гајић 2004: 198). Наиме, овај роман одликује се управо цикличном структуром, упечатљиво прожетом интермедијалношћу, будући да се текст, у *da capo* маниру, и отвара и окончава мотивом (породичне) фотографије. Притом, већ у уводним тактовима нараторка сведочи о особеном очевом поимању темпоралности, не би ли потом своју визуру поистоветила с његовом, а те њене исказе подстицајно је читати и у аутопоетичком кључу, будући да се њима суптилно сугерише потенцијална раслојеност читалачких инстанци, с обзиром на различите узрасте:

Мој тата на руци носи бубамару или дрењину. Он не верује у сат. Каже: *јостоји човек, а не време* (7 – *истакла* З. С.). [...]

Кад он тако говори, видим себе као стуб између неба и земље и, чини ми се, кроз мене, као стреле пролазе војске светлости, топлоте, боја, мириса... *Ја уойише не верујем да неко може да има џеџ, шесџ, џедесетџ, сџо двадесетџ година*. [...]

Како може да буде први јутарњи час *кад је све у круџ* као карнер на хаљини Иване Олић (8 – *истакла* З. С.).

Цикличност времена на сложен начин ступа у дијалектику с преовлађујућим тематским аспектима тј. окосницама романа. С једне стране, реч је о ратној тематици – Други светски рат успоставља се као својеврсна интрузија (коначности) у циклично (породично) време, која темпоралност у свести нараторке-протагонисткиње, Ане Мораве, чијим је асоцијативним сећањима читалац препуштен, дели на оно „пре” и „после”. С друге стране, а у нераскидивој спрези с тиме, у питању је љубавна тематика, првенствено усмерена на повлашћеног јунака Филипа, чији долазак и одлазак (прецизније, *довођење* и *одвођење*) такође фигурирају као значајни параметри протока и заустављања времена, односно раста и одрастања јунакиње. Откривајући заљубљеност и (властиту) сексуалност, Ана Морава однос према Филипу гради не само у садашњости већ и кроз пројекције будућности (делом и кроз мотив венчања), те тако читалац истовремено прати дисконтинуитете које у цикличност времена уноси како ратно стање тако и интензивно полно сазревање јунакиње (уп. Гајић 2004: 201). Сам Филип сложена је инстанца: у исти мах и јунак и експлицитни адресат приповедања Ане Мораве, што откривамо тек на крају романа. Имплицитно, чини се да је реч о избеглици (уп. Гајић 2004: 197),

чије је присуство/одсуство дубоко снолико, магловито, осенчено репетитивним релативизацијама онтолошког нивоа, чиме се у целом роману усложњава поузданост приповедања, а уједно и упућује на трауматско дејство рата:

Боље је што Филипа нема на фотографији. Могу да га замишљам где желим: бели зец Зоза, штрафтасте чарапе, чворуга и велико огледало на грудима. Увек сам долазила да се ту огледам. Трчим, трчим, поскочим, вирнем и видим колико сам порасла.

Да ли је Филип имао то огледалце на грудима? (9).⁸

Рекло би се да је најподробније и најсофистицираније тумачење романа *Филип, ја и хор трешања* досад понудио Драгољуб Гајић. Стога је упутно осврнути се у кратким цртама на његове главне закључке, како би се они додатно нијансирани и продубили. Аутор тврди да овај роман „оригинално обрађује тему о рату у детету“, а не детета у рату (2004: 197), наглашавајући асо-

цијативни карактер ретроспективног приповедања. Гајић такође указује на значај сложеност односа јунакиње према времену, као и заступљених мотива снова (и, могло би се додати, снолике атмосфере); уз то, попут бројних других аутора који су се освртали на опус Гордане Брајовић, он инсистира на својеврсној поетици игре,⁹ сугеришући пак да „игра главне јунакиње и дечака Филипа је игра подражавања света одраслих“ (Исто: 199). Он уочава и да јунакињу првенствено „мучи да открије значење речи, а не да проникне у смисао збивања око себе“, што је у вези са стилским поступцима,¹⁰ као и да је притом изразито „закупљена својим полним сазревањем“ (Исто: 200). Гајић управо у том аспекту, а што подразумева и особену гиноцентричност, лоцира залог инвентивности и изузетности романа *Филип, ја и хор трешања*: о проблему (сексуалног) сазревања девојчице у рату код нас се врло ретко пише (Исто). Уочавајући како је у роману реч о позицији протагонисткиње-нараторке између девојчице и же-

⁸ У овом пасусу сугестивно се лоцира суптилност ауторкиног приповедног поступка. Крећући се кроз време, експлицитно алудирајући на сопствени *раси* који се одвија у *огледалу* Филипа, нараторка првобитно „велико огледало“ претвара у „огледалце“. Не само да тиме усложњава поузданост наратива већ и сугерише фотографско кретање кроз властите успомене. Покушавајући да замисли Филипа на фотографији на којој га нема, Ана Морава најпре се непосредно приближава сопственим сећањима, да би убрзо потом начинила значајну дистанцу и одмак од тих сећања. Тако и сам приповедни поступак умногоме подсећа на фотографски.

⁹ Драгутин Огњановић поентира: „Поетика игре, која је шездесетих година освојила право на примат у српској књижевности, полазна је основа и подстицај књижевном стварању Гордане Брајовић, списатељице, преводитељке и, изнад свега, песникиње изузетне сензибилности и маштовитости“ (2004: 499). Исти аутор посебно издваја збирку *Кишобран за двоје* и роман *Филип, ја и хор трешања*, говорећи о њима као о „делима вишеструко значајним за упознавање деце душе

и дечјег света на предшколском и раном школском узрасту“ (Исто). Роман описује као „драгоценост штиво не само за децу и њихове родитеље, већ и за наставнике“, истичући његову амблематичност и значај у контексту развојне психологије, нарочито с обзиром на јунакињино интензивно откривање „загонетке тела“ (Исто: 501). Миомир Милинковић пак примећује: „У поезији Гордане Брајовић игра је насушна потреба детета и свеприсутни елемент на коме се темеље етичке норме и егзистенцијални постулати живота“ (2004: 65). Тихомир Петровић тврди: „Поетика Г. Брајовић је у знаку хумора и игре као душе детињства, њено дело у целини обгрљено је игром стварања, рађања и настајања. Поетски принцип и водиља стиха као средства разоноде ирационалној децој природи је у алогичном, нонсенсном грађењу стварности, у артистичкој инвенцији, имагинарности, лудичкој илузији“ (2004: 186). Ове тезе аутор с правом повезује првенствено са занимљивом збирком *Индија, Индија!*.

¹⁰ У том погледу издвајају се каламбури, онеобичавања наизглед саморазумљивих речи. „Евина мама, кад неко неће да се окрене, већ само гледа испред себе и као керефека

не, Гајић пружа подстицај за додатна тумачења овог проблема. Наиме, оваква позиција такође кореспондира са самом формом романа, модалитетима приповедања које се неретко колеба између оптике детета и одраслог, или барем особе која одраста, а последично утиче и на отвореност текста према широком опсегу читалаца, од деце до оних одраслих. Најзад, Гајић проницљиво истиче епизоду са стрељањем лутке Ане Мораве, сматрајући да се она одликује нарочитом снагом и сугестивношћу, тј. да ауторка овде на упечатљив начин ствара метафору за ратно разарање детињства, насилни прекид игре и игри својствених невиности и безбрижности (Исто: 201).

Прецизније, у роману *Филиј, ја и хор шрешања* посреди је тзв. хомодијегетичко приповедање, а то је у нераскидивој спрези с особеним третманом времена/темпоралности. Протагонисткиња Ана Морава уједно је и приповедачи-

кукуриче, каже 'женомрзац је'. / Ја сам мислила то је неки мраз за жене, нешто хладно као кад дува кошава па мораш да се увијеш у шал и да тако идеш по дубоком снегу, а под ногама да шкрипи и цијуче" (21). „Ја понекад за неку реч мислим да је то то, а после видим да није. Тако сам, кад су рекли: 'Каћуша', мислила да је моја сестра Катица која носи пуну котарицу шљива узбрдо. Мало је хрома и шљиве цап-царап испадају и котрљају се, разбијају до коштице" (32). Занимљиво је то што ауторка проблематизује поузданост приповедања и тиме што упућује на својеврсни лексички раст јунакиње-нараторке, што је у вези с њеним испитивањима властитог идентитета: „Како сам ја ја, ако сам мало од бабе, мало од тате, мало од дедине маћехе. Мало од кромпира. Једеш кромпир и онда си од кромпира, и од свега си што једеш и што видиш. Како си онда различит. И како су ти речи твоје, кад су кромпирасте, трешњасте, бабасте и свакаквасте" (77). Слична онеобичавања одвијају се и на другим нивоима: „Тражила сам мамину ташну на цик-цак отварање која може да се носи преко руке и у чијој кутији чува малу као брош округлу татину фотографију у боји. Њу је, кад није био рат, носила на ланчићу. Ја сам мислила: муж је неко кога носиш на грудима или око врата. / То је било пре" (25).

ца, а *рати* у њој вишеструко утиче на карактер нарације. Време и темпоралност су, дакле, како једна од привилегованих тема приповести тако и конститутивни принцип нарације, обележени тензијом између *цикличној* и *линеарној*, односно накнадним/ретроспективним покушајима јунакиње-приповедачице да овлада временом и његовим различитим димензијама, и то на прелазу из дечјег у одрасло доба. У том светлу, упутно је осврнути се на класичне нараторлошке теорије попут оне Жерара Женета (Gérard Genette), који је понудио можда „најисцрпнију расправу о несагласностима између времена приче и времена текста" (Rimon-Kenan 2007: 61). Тако се може установити да приповедање у роману *Филиј, ја и хор шрешања* обилује и аналепсама и пролепсама, условљеним превасходно ратом, као и да ауторка оваквим поступком вешто провоцира и одржава будном читалачку пажњу. То потврђује Женетов увид да се пролепсе начелно чешће проналазе у тзв. приповедању у првом лицу (Исто: 64), а индикативно је да су и пролепсе и аналепсе у овом роману примарно „филтриране кроз сећања, страхове и наде лика" (Исто: 65), пре свега главне јунакиње, али уједно и нараторке, Ане Мораве. Кад је реч о женетовској проблему *шрајања*, а не *редоследа*, издвајају се кондензације, елипсе, а кад је посреди *учесћалости* треба нагласити да се овде, чини се, као привилегован успоставља тзв. репетитивни однос између „догађаја из приче и њихових приповедања у тексту" (Исто: 74). Наиме, ауторка варира догађаје које су се одиграли само једном, као што је све-прожимајући Други светски рат и трагедије које је он са собом донео, кроз репетиције појединачних епизода, њихово рачвање и стално преосмишљавање, чиме се оцртавају ломови у свести протагонисткиње. У хомодијегетичком

наративном окружју, кристалише се прича о љубавној идили као потенцијалном локусу (тем-поралног) савладавања ратом изазваних траума, неодвојива од поменуте тензије *циклично* и *линеарно*.

Јунаци Ана Морава и Филип, као заљубљени пар, јављају се и у остатку опуса Гордане Брајовић, у њеној поезији за децу.¹¹ Међутим, у роману *Филип, ја и хор трешања*, где су, већ почевши од наслова, привилеговани, они су уроњени у приповест о рату и полном сазревању у ратним околностима, као и о разликовању телесног развоја девојчица и дечака. Ова приповест провучена је кроз филтер наивне перспективе – отуд бројна онеобичавања – али, како је већ назначено, уједно перспективе девојчице која одраста и прогресивно стиче сазнања о свету око себе, реагујући на преовлађујуће (хетеронормативне) сексуалне политике. Текст је уједно прожет контрастом између (знања) про-тагонисткиње и Филипа.

– Ти ћеш бити мој пар – рекла сам.

Иако није знао шта то значи, насмешио се.

Чак се смејао. И пристао. Онда сам ја раширила длан пун семенки.

– Изабери једну – рекла сам. – Ово је за верност.

Узео је.

Једну сам узела ја.

– Сад – рекла сам – треба дуго држати у устима међу свиленим непцима, а онда прогутати. Ко пре, у њему ће да никне верност, да цвета и да роди. [...]

Али знам жену која је родила јабуку. Сви спавали, а кад се пробудили, поред жене јабука: црвена, мирише. Смеје се и каже: „Мама!“ [...]

Филип ништа не зна о рађању. Једном ћу све да му испричам, рекла сам. Све што сам видела код Мишеле. И све ћу да нацртам као што је било у књизи Мишелиног тате. И оно што не смем.

Ја нисам знала ко је Филип.

У нашу кућу може свако да уђе. Рат је. Прозори и врата су играчке. Кључ смо у бунар бацили (10–11).

Дисконтинуирано приповедање, условљено колико траумом рата која продире у све поре свакодневице толико и откривањем полности које ту свакодневицу преозначава, али и напорима нараторке да својом свешћу и језиком разазна значења и догађаја и властитих доживљаја, за-снима се на низању фрагмената које читалац поступно повезује у целину како текст одмиче. Тако, примера ради, тек знатно касније откривамо тајну књиге Мишелиног тате:

Ја знам како се рађа. Видела сам код Мишеле. [...] Баш то. / И дете се видело. / То није била лаж. / Жена како рађа. / Била је књига са сликама. / Мишелин тата је пилот и лекар. / И Мишела види све (63).

Филип је уједно и метафора/синегдоха за *гру-пи* *иол* у односу на пол приповедачице: „Мама је увек гасила лампу и *деча*ци су први одлазили у кревет. [...] *Филипи* се први свлаче. После нас гледају” (35 – *истакла* З. С.). Међутим, том другом полу припадају и мушки чланови њене породице, попут деде, посредством чијег лика се дочарава изложеност и фрагилност тела у рату, опет проткана *језичким расшом* нараторке.

Ја сам Ана Морава. Једна моја реч па грлица, једна моја реч па грлица.

И, не волим ноћ.

¹¹ На пример, они су посебно заступљени, понекад и на готово идентичан начин као у роману, у постхумно објављеној збирци песама / антологијског избора ауторке из дотадашњег корпуса – *То сам ја* (Брајовић 2004б).

Никад не знаш ко куца на вратима, на кога ла-
је пас. [...] Могу оца Немци да одведу, деду да
скину голог, да му ставе револвер у уста и поч-
неш да се чудиш свим дединим длакама и горе и
доле, а заборавиш да могу да га убију. И деда мо-
же више да се постиди што си му видео све, него
да се уплаши што можда последњи пут дише.

Ја сам Ана Морава и не волим ноћ.

Ноћ је врана.

У ноћи мораш да спаваш. Не волим кад људи
спавају. Личе на посечену шуму, на изваљено
дрвеће (13).

Драгољуб Гајић исправно указује и на значај
(атмосфере) страха у свету романа *Филип, ја и
хор шрешања*. Суочавање протагонисткиње са
страховима предочава се како експлицитно та-
ко и суптилније, рефренским деонима, лајт-
мотивима, језичким експериментом којим се
упућује на наивност њене перспективе у суда-
ру с околним светом и *децје* овладавање кодом
одраслих. То, са своје стране, додатно прибли-
жава овај роман формама попут песме или
лирски интониране приповетке, утичући на ње-
гову жанровску мапу. Атмосферу језе потцрта-
вају споменуте учестале релативизације онто-
лошког нивоа (приповести), тј. указивања на
утисак/чињеницу да је у рату све могуће, да у
сенци надолазеће смртности све истовремено
и *јесће* и *није*. У том погледу, треба нарочито
издвојити неколико епизода. Најпре, у тексту
се неретко реферише на Хитлерово име, опет
из наивне децје перспективе (јунакиња приме-
ћује: „Не волим птице у кавезима. Само су Хи-
тлери за кавезе” – 50; „Нисам разумела како је-
дан Хитлер може да се роди у априлу” – 82).
Његов лик директно се доводи у везу са страхо-
вима јунакиње од осујећења раста/сазревања.
Прецизније, сенка нацизма надвија се како над
њеним откривањем (хетеро)сексуалности, одно-

сно разлика између мушкараца и жена, тако и
над њеним прижељкивањима љубавне идиле с
Филипом. На тај начин, антиципација идиле
(најсажетије обухваћене сликом датом у самом
наслову романа), којој се рефренски тежи ди-
љем текста, истодобно се, као *ослонац* јунаки-
ње, јукстапонира с ратном неизвесношћу и анк-
сиозношћу.

Бојала сам се.

– Мама, мама – говорила сам. – Покриј ме
преко главе да не видим кад спава! Однеће га као
што су Ронета. Увече смо се играли, а ујутро, ма-
ма каже: „Сањала си, никакав Роне није био
овде!”

А био је.

Показао ми нешто страшно.

Не смем да кажем.

Уплашила сам се.

Показао ми како више неће бити мушко и
женско, већ све уједно. Нешто треће. И како ни-
ко никог неће морати да рађа. Волиш себе и се-
би родиш себе, и твоје дете себи роди себе, и ње-
гово дете само себи роди себе. И свако живи –
сам. Као играчка-плачка. Можеш да помераш
очи напред, назад, позади, горе, доле. Нема ви-
ше ни ЈА, ни ТИ, ни МИ, ни ВИ. Само нешто тре-
ће. Неки трећи род. Нема Мама, нема Тата.

– То је Хитлер измислио – рекао је Роне (16).

Наговештаји идиле, пролепсе којима, како је
већ поменуто, роман обилује (као и аналепса-
ма), антиципације брачног и породичног сужи-
вота с Филипом, с једне стране, изазване су ра-
том, додатно утолико што је сновидна појава
Филипа последица рата:

Нисам знала да ли може Филип без рата. Или
само кад је рат и да волим Филипа, а мрзим рат.
Хоћу Филип увек да буде. Мама. Да будем ја. Рат
да не буде. Је л’ може, мама? (93).

С друге стране, с њим су дубоко контрастиране, будући да представљају залог *цикличне* стабилности коју рат узурпира:

Кад се заврши рат, Филип и ја ћемо да беремо гороцвет, да китимо врата, да се сликамо у снегу (30);

Кад се заврши рат и кад ја будем Филипова жена, рекла сам, имаћу хаљину од цица, на туфнице. Белу чипку и ципеле на штиклу. Имаћу бицикл и нацрвенићу уста трешњом. Тако сам целе ноћи мислила.

Ја сад имам велика уста, наочари и бицикл. / И много деце. / Филип и ја ћемо да имамо кућу на брду где цветају трешње и где пада снег [...] И неће да буде рат. / Никад неће да буде (62).

Ипак, та идила подрива се на једном споредном, мање израженом нивоу, указивањем на дисфункционалност света одраслих у визури детета и деконструкцијом породице или брака:

Ихахај, како је мала коштица трешње кад си велики! Можеш и Филипова жена да будеш и свашта да ти расте и напред и позади. И Филип да буде твој и да има тамо-овако, и да говори ружне речи, да пуши и увече некуд да иде, или да се ујутру пробудиш, а њега нема. Доћи ће, неће доћи. Ох, ох, ох! (76–77).

С љубављу, радозналошћу и пажњом јунакиња открива своје тело, његов раст. Насупрот другим девојчицама, које се стиде промена на мапи властитог тела, Ана Морава ужива у њима: „Није волела да виде како и њој нешто расте. [...] Ја сам волела. Подигнем главу и трчим. Волела сам и да гледам. Кад никог нема, ја хаљину горе и провирујем у себе” (67). Међутим, како је већ истакнуто, и телесно сазревање прожето је атмосфером страха јер се над њим надвија сенка рата:

Ја сам увек питала Филипа да ли ми нешто расте. [...] Нисам волела да будем као трећи о коме је Роне причао. Све у једном. Бојала сам се. Јер кад је рат, човеку може и реп да порасте. [...] Свашта може да ти порасте кад је рат (34–35).

Указујући на *дехуманизацију* коју са собом носи продор нацизма у Другом светском рату, нараторка уједно изражава страх и од својеврсне *андроинизације*. Потенцијалне родне трансгресије или алтернативе одбацују се као претња по идилично интонирану (брачну) егзистенцију (с Филипом) и слободан раст девојчице која постепено постаје жена и открива сопствену женскост. С једне стране, страх од нацизма савсим је основан и разумљив (у координатама романа), будући да се ова идеологија заснивала на ауторитарном дисциплиновању *шела* и појединца и колективитета, представљајући интрузију у родне и сексуалне политике. С друге стране, а што је донекле иронично у светлу романескне логике, у пракси је нацизам ригидно промовисао управо хетеросексуалност и микроинституцију брака и нуклеарне породице, уз пратећу јасну подељеност есенцијализованих родних улога у патријархалном кључу (в. нпр. Loroff 2011). *Филип, ја и хор трешања* подупире нормализацију како хетеросексуалности тако и хетеронормативних политика (сексуалности). Односно, роман није отворен за могућност сексуалних *друјости*. Међутим, он се без сумње конституише као текст у ком се заступа право на етничке и/или националне другости. Као што се учи писању љубавних писама и љубљењу уз помоћ својих другарица (70–72), јунакиња стиче и прва озбиљнија сазнања о људској анатомији. У свет биолошких мапа тела човека уводи је Соломон, као својеврсна метафора за Јевреје, још један лик при чијој се карактери-

зацији не инсистира толико на партикуларним или егзактним аспектима колико на парадигматичности, нарочито с обзиром на антиратни импулс текста.

- Соломоне, шта је ово? – питала сам кад сам једном на зиду његове собе видела мапу. Било је то нешто вретенасто, четвртасто, цевчasto, плаво, црвено, подигнуто линијама, а није била река.
- То је човек – рекао је Соломон.
- Човек? – рекла сам ја.
- То је човек изнутра – рекао је Соломон.
- Човек изнутра? – рекла сам ја.
- Јесте – рекао је Соломон.
- Сви су тако изнутра? – рекла сам ја.
- Сви – рекао је Соломон
- Сви, сви, сви... – рекла сам ја.
- Свисвисви. С в и – рекао је Соломон. – Споља нисмо, изнутра јесмо (39–40).

Чињеница да управо Соломон, који се, услед своје јеврејске *друјости*, налази у најнепосреднијој опасности током Другог светског рата и Хитлерових нацистичких политика, открива протагонисткињи да су сви људи *изнујра* исти (дакле, и мушкарци и жене, а не само људи различитих етничитета/националности) – дубоко је промишљена и фигурира као једна од занимљивијих и упечатљивијих (антиратних) интервенција ауторке. Оцртавање Соломоновог лика, што је за роман *Филиј, ја и хор шрешања* и иначе карактеристично, почива на својеврсној дијалектици присуства и одсуства, онтолошкој дестабилизацији условљеној трауматском опном рата. Ипак, Соломон, с којим се јунакиња и игра и учи хуманитету и хуманизму, успоставља се као нарочито значајан споредни јунак, а дијалектика присуства и одсуства, као и принцип *разлике*, овде постају посебно изражени.

Кад су Хансови стигли у наше двориште, после у нашу белу собу, дошао је и Соломон. Они нису знали да је Соломон. Само смо ми знали.

– То није Соломон – рекла је мама, а била је бела као Хамлет. Као рукавица у Соломоновом мраку. – *Јесте Соломон, али није*. Нико не сме да зна – понављала је као Мишелина лутка. Као две лутке одједном.

Кад је било пре, говорили смо: „Дошао Соломон, дошаосоломондошао, дошаосоломондошаосоломон”. Сад, ако кажем: „Соломон дошао”, моја реч може да убије Соломона. Тако мама каже.

Све је друкчије кад је рат. Онда ниси Соломон. *Друјо си* (43 – *истакла* З. С.).

Ова епизода, упоредо с оном у којој се описује скривање Соломона у дворишту јунакињине куће, у бурету пуном перја (в. 43–44), нарочито је потентна и сугестивно сведочи о сложенем проседеу ауторке. Поигравање хамлетовским мотивом (о Хамлету Ана Морава сазнаје управо од Соломона), односно дилемом „бити или не бити”, провученом кроз наивну оптику детета, удружује се с онтолошком, темпоралном и идентитетском дестабилизацијом коју рат насилно успоставља (за Ану Мораву Соломон је „Хамлет од перја”), с апсурдном и дубоко трагичном констелацијом у којој једна реч може да убије – дете сазнања о свету, у сенци рата, стиче од самог Соломона, чији „убица” непажњом може да постане. Поређење мајчиних упозорења с Мишелином лутком, која уме да изговори „мама”, изазивајући благо нелагодно узбуђење у Ани Морави, на упечатљив начин продубљује контраст између перспективе детета и одраслог у координатама романа *Филиј, ја и хор шрешања*, при чему се испоставља да наивна дечја перспектива неретко функционише

као епистемолошки повлашћена, управо услед наивности и привидне једноставности:

Кад си мали, има две истине. Једна је за маму и тату, једна је за тебе. После је само једна истина. Или сви имају своје истине. То ћу да видим [...] Ја не знам како постанеш неко кад сваког мораш да се бојиш (77).

Уз то, Соломонов нагли нестанак („После више нисмо видели Соломона” – 45) један је у низу догађаја који продубљују страх од нестајања и напуштања у самој Ани Морави (*раш у њој*), превасходно повезаних с Филипом као својеврсним ослоном у игри и мимо ње („Кад се нисмо играли, Филип је био као нека тишина”; Нисам волела кад не могу да нађем Филипа” – 45). Препознатљиве, уобичајене децје игре скривања (и рата) јукстапонирају се, мање или више експлицитно, с реалном опасношћу рата и свепрожимајућом претњом од нестанка/угрожавања *друштва*. Кућа јунакиње, као, могло би се рећи, посебан јунак овог романа, фигурира и као склониште и као поприште инвазивног ратног стања. Ова инвазивност, како делимично примећује и Гајић, нарочито је ефектно предочена доласцима и одласцима „Хансових”, Немаца: „Наша кућа је имала и таван. Кад Хансови нису били и кад се некад наљутим, ја узмем Зену и идем горе” (32); „Нисам знала како је деда знао да ћу ја да порастем, а није знао да ће Хансови да дођу и одведу њега и Соломона?” (39). У том светлу нарочито је симптоматична споменута епизода с убиством лутке, лутке која је, треба додати, истовремено и плод стваралачке активности саме Ане Мораве.

Моја лутка била је од крпа. / Звала се Зена. / Имала је црне очи. Извезла сам их концем. / И зеницу сам Зени извезла. И трепавице. Обрве. /

Црвена уста. / Две тачке: нос. Носић. / Имала је уши. / Зена је имала руке. Прстиће. Умела је да ме загрли. / Спавала је у мом кревету (52).

После су дошли Хансови. Линкс-рехтс, ајнс-цвај швајнерај, марширали су према нашој кући. / Убили су моју лутку (53).

Рефренске реминисценције на убиство лутке у спрези су с ритмизованим доласцима и одласцима / батом „Хансових”, тј. нациста, а у том светлу, између осталог, треба читати и семантизацију ритма којом роман обилује. Нарација се највише интензивира управо у епизоди убиства лутке, која се, попут многих других, најпре репетитивно антиципира да би се тек при крају романа осветлила у пуној мери.¹² Уводећи мотив Филиповог цртежа („Волим што Филип није нацртао Ханса. Овако могу да замислим да никад није био. Да није убио Зену” – 77), ауторка убрзо самим приповедним поступком транспонује читаоца у ковитлац рата, наново упућујући на његово трауматско дејство и дестабилизацију како психологије јунакиње тако и њене фокализације:

Моја сукња је пала на Хансов шлем. Откопчала се и пала. Да ли је пала? Да ли сам имала сукњу? Да ли смо то биле ми или је то био Филипов цртеж? (80);

Рекла сам. Нисам рекла. Све се вртело (81).

¹² Још један занимљив аутопоетички гест проналасимо у начину на који јунакиња описује приче своје бабе, јукстапонирајући експлицитно оно написано/мртво с оним испричаним/живим. „Као што је у бабиној причи која се мења и у којој је увек све друкчије. Није као кад је написано па је увек исто... [...] Ја волим приче моје бабе. Нису као у књигама. И кад су исте, друге су. Никад не знам крај. Ни почетак. Баба увек нешто промени и ја после не знам шта је. Она пита. Ја не знам. Баба се смеје и ја после мислим прича је жива” (77–78).

Говорећи о Хитлеру, приповедачица примећује:

Он није био дете. Да је био. Није био. Тетка Карла је ајнс-цвај лагала. Као тачка тачка тачкице. Све богиње. И цео свет је болестан. Мрак је (83);

Филипу нисам смела да кажем. Била сам рат. И била сам као страх (83).

Тако се, прожимањем самих збивања и унутарњих реакција јунакиње Ане Мораве на иста та збивања, најављује експлицитно предочена сцена убиства лутке, структурално повлашћена:

На Филиповом цртежу се не види како су убили Зену. Нема како Ханс носи моју лутку. Као што се смрзнати врабац с два прста и после се баца. Тако је држао за леђа. Не за леђа. За хаљину. Ставио је на тарабу. Раширио јој руке, као кад се игра. Тако сам се ја играла ширења кад ме Зена чека. Кобајаги. То је нешто кад није и не можеш а ти наместиш да јесте. Ханс је после тако мене: једна рука лево, једна рука десно. Само ја нисам хтела. И моје руке нису хтеле. Филип је говорио јак: „Не дај се, Зено!“. Можда нешто друго или треће. После је пао. Не знам да ли је он пао или сам пала ја.

Моје очи су се сетиле да зажмуре. Нисам знала у кога су пуцали: у мене или у Зену. Или и у мене и у Зену. Или само у мене (83–84).

Дакле, ова епизода значајна је не само зато што сугестивно симболизује ратну узурпацију детињства већ и стога што јунакињу представља у улози и сведокиње и потенцијалне жртве нацистичких злочина. Идентификација с властитом лутком Зеном у Ани Морави изазива најнепосреднији одговор на стварну опасност рата, коначност коју ратно стање огољава до пароксизма, и последични губитак детињства или прекид *цикличне* идиле.¹³ Растанак са Зеном – „Хор

трешања је певао, а њене растурене очи гледале су у мене. [...] Више нисам имала Зену” (86) – својеврсна је прекретница у животу и идентитету Ане Мораве, дубоко условљена тектонским друштвеноисторијским поремећајем који су у свет унели „Хансови”, односно нацисти. Њена свест на тај поремећај реагује најпре кроз снове, у којима се Зена учестало појављује, али, поново, и кроз машту која има идиличне обресе („Био је дечак из приче. / Звао се Адам Ружа. [...] Ја не знам да ли је он цвет или има лице. [...] Сви су руже и лете. И нико никог ништа не пита. Живе. [...] И немају рат. Само пролеће” – 90–92). Контуре новоуспостављеног поретка – „У нашој учионици Титова фотографија. Писаћу Титу да ми пошаље радио. Ставићу га поред кревета да чујем шта ради свет” (99) – преламају се кроз споменути, приповедно повлашћени мотив фотографије:

Мама носи машну. Мишелину машну.

Мишела више нема маму. И нема тату. Има само машну. [...]

¹³ Премда је епизода с убиством лутке нарочито потребна, треба нагласити да јунакиња-нараторка у више наврата испољава свест о томе да лутка није живо биће, а, самим тим, ни смртно. Овом свешћу Ане Мораве предочава се и њено постепено стицање хуманистичког увида о вредности сваког људског живота коју рат угрожава и пориче, тј. интензивира се антиратни импулс текста. „После ћемо да једемо трешње. Ја ћу да нацрвеним образе и да се љубим с Филипом. / У уста. / Као да није рат. / После ћу да родим. / Не кобајаги, не лутку. / Дете. / И онда ћу да волим Филипа” (25). „Како можеш – рекла сам Мишели – да се играш са лутком што уме да каже 'мама'? Лутка уопште не сме да говори. Ако говори, онда није лутка. Или, ако се ти играш са лутком која говори, обе сте лутке” (52). „Зенина уста више нису била црвена. / Њена хаљина је одлетела. / – Да је сахранимо – рекла је Мишела. / – Не. Зена је лутка – рекла сам ја. / – Да је сахранимо у воћњаку – говорила је. / – Не – рекла сам. – Ако је сахранимо, као што смо сахранили мог брата Мира, онда је и он умро кобајаги” (84).

Тата позајмио сат за сликање. Не сат, бубамару, дрејину. Знаш да тата не воли време, сећаш се, Филипе.

Фотограф диже, спушта завесу.

Нећу да се сликам.

После легнем и кажем: „Кад бих бар ноћас сањала Филипа!”

Пада снег.

Две беле слике.

Филип, ја и хор трешања (100).

*

Опус Гордане Брајовић један је у низу оних који нас суочавају с кључним апоријама феномена књижевности за децу и проблемима с којима се проучаваоци дечје књижевности стално изнова хватају укоштац. Најпре, инсистирање на *једноставности* ауторкиног поступка и израза (в. нпр. Глушчевић 2004), која је врло често тек привидна, усмерава нас ка суду да је „опис дјечје књижевности као једноставне и сам поједностављен” (Hameršak – Zima 2015: 18). Прецизније, за већи део опуса Гордане Брајовић, укључујући и роман *Филип, ја и хор трешања*, може се тврдити да подразумева „комплексно дворазинско читање, односно увијек присутан ’текст из сјене’ резервиран за одраслог читатеља” (Isto: 111). Попут бројних других књига које доминантно перципирамо као намењене деци, и овај роман истодобно је усмерен „на дјецу и на одрасле” (Isto: 109), па се о њему може говорити и као о „амбивалентном тексту” или пак „вишеадресатској дјечјој књижевности” (Isto: 110), односно тексту који има „двоструку публику” јер његов „имплицитни читалац алтернира између дјетета и одраслог” (Isto: 117). Међутим, будући да роман поседује потенцијал комуникације и с дететом и одраслим читаоцима и данас, неколико деце-

нија од свог настанка, може се, у најширим обрисима, закључити да он припада богатом и хетерогеном корпусу дела савремене књижевности за децу у којима „уважава се природа детета, онеобичава се свет, али се говори и о темама изван зоне безбрижног детињства, о његовој тамној страни”, уз упадљив „отклон од сентименталности”, истичући се „по експериментисању језиком, жанровским начелима, лексиком и сл.” (Опачић 2015: 21).

У жанровски занимљивом роману *Филип, ја и хор трешања*, блиском асоцијативним и лирским формама, који умногоме кореспондира с остатком њеног (песничког) опуса, примарно намењеног младом имплицитном читаоцу, Гордана Брајовић, без сувишне сентименталности и патоса, онеобичава свет (детињства) у сенци Другог светског рата, приповедајући у ритму како бата „Хансових” тако и дечјих разбрајалица, уз привилеговање љубавне идиле као локуса потенцијалног превладавања колективних и индивидуалних траума, односно „тамне стране” друштвеноисторијских потреса, залазећи изван безбедне зоне невиности и безбрижности. Упућујући како на лингвистичко тако и на телесно сазревање јунакиње Ане Мораве, ауторка, делимично и кроз учестало посезање за аналепсама и пролепсама, тј. креативни третман (приповедног) времена, осликава процесе одрастања и особену породичну динамику / динамику једне куће, урођене у дисконтинуирану темпоралност цикличног карактера, у споменутом *da capo* маниру, привилегујући уједно и интермедијалност, поигравајући се и стилом и медијима. Кроз хомодијегетичко приповедање, које неретко постаје налик на фотографски поступак – кретања нараторке кроз властита сећања пратимо као да смо препуштени оку камере – Гордана Брајовић предочава бројне сударе, не-

сагласности и тензије између перспективе детета и одрасле особе у контексту епохалних друштвеноисторијских гибања. Ауторка текст прожима како идиличним (хетеронормативним) политикама сексуалности тако и снажним антиратним и уједно антинацистичким импулсом: да поновимо, текст се не отвара за сексуалне, али се отвара за националне/етничке *дружбости* и делимично се обраћа њима. *Филип, ја и хор шрешања* стога и данас представља особен и инспиративан предмет проучавања, отварајући се за разнолика тумачења широког и дисперзивног круга читалаца.

ИЗВОРИ

- Брајовић, Гордана. *Љубавна шума*. Београд: Народна књига – Алфа, 2004а.
- Брајовић, Гордана. *То сам ја*. Београд: Народна књига – Алфа, 2004б.
- Braјović, Gordana. *Filip, ja i hor trešanja: prva ljubav Ane Morave*. Novi Sad: „Dnevnik” – „Ćirpanov”, 1982.
- Braјović, Gordana. *Indija, Indija!*. Beograd: Naučna knjiga, 1988.

ЛИТЕРАТУРА

- Борба*, 18. 7. 1996.
- Гајић, Драгољуб. Болно сазревање детета. Гордана Брајовић, *Љубавна шума*. Београд: Народна књига – Алфа, 2004, 197–202.
- Глушчевић, Зоран. На веома једноставан, дечји начин. Гордана Брајовић, *То сам ја*. Београд: Народна књига – Алфа, 2004, 15–18.
- Зубац, Перо. Дуготрајно светло дела Гордане Брајовић. Гордана Брајовић, *То сам ја*. Београд: Народна књига – Алфа, 2004, 19–24.

- Кесар, Јован, Миливоје Јовановић (ур.). *Песма међу ђесницима: зборник Дружбости југословенској књижевности сусреша Меморијал Гордане Брајовић, Алексинац – Сокобања – Јагодина 98*. Београд – Алексинац: Вечерње новости, Фонд „Гордана Брајовић” – Центар за културу, 1999.
- Лукић, Драган. Док је трчала боса. Гордана Брајовић, *То сам ја*. Београд: Народна књига – Алфа, 2004, 5–6.
- Миларић, Владимир. Снимци љубави. Гордана Брајовић, *Љубавна шума*. Београд: Народна књига – Алфа, 2004, 69–70.
- Милинковић, Миомир. Дечји свет у *Кишобрану за двоје*. Гордана Брајовић, *То сам ја*. Београд: Народна књига – Алфа, 2004, 65–72.
- Огњановић, Драгутин. У дечјем врту Гордане Брајовић. Гордана Брајовић, *Живи бојови*. Београд: Народна књига – Алфа, 2004, 499–505.
- Опачић, Зорана. Претпостављени читалац (културни и идеолошки контекст књижевности за децу). *Иновације у настави*, XXVIII, 4 (2015): 18–28.
- Петровић, Тихомир. Горданин свет маште. Гордана Брајовић, *То сам ја*. Београд: Народна књига – Алфа, 2004, 183–188.
- Станишић, Слободан. Низ љубавних слика. Гордана Брајовић, *То сам ја*. Београд: Народна књига – Алфа, 2004, 147–149.
- Тропин, Тијана. Мебијусова трака: временска петља у роману Дејана Алексића *Цицела на крају света*. *International Journal of Slavic Studies* 2 (2020), <<https://slavpoplit-letters.pl/wp-content/uploads/2020/11/2020-nr2-01-Tropin.pdf>> 26. 5. 2025.
- Hamersak, Marijana, Dubravka Zima. *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam International, 2015.
- Loroff, Nicole. Gender and Sexuality in Nazi Germany. *Constellations*, 3, 1 (2011), <<https://doi.org/10.29173/cons16286>> 26. 5. 2025.
- Rimon-Kenan, Šlomit. *Narativna proza: savremena poetika*. Prev. Aleksandar Stević. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2007.

Zorana V. SIMIĆ

THE HANSES' STOMPING MARCH
AND THE LOVE IDYLL: A READING
OF THE NOVEL *FILIP, JA I HOR TREŠANJA*
(FILIP, I, AND THE CHERRY CHOIR)
BY GORDANA BRAJOVIĆ

Summary

This paper offers a close reading of the novel *Filip, Ja i hor trešanja* (Filip, I, and the Cherry Choir) by Gordana Brajović, a journalist and writer (for children) whose name is a relatively frequent and significant reference point in contemporary Serbian children's literature and its studies. Relying on the existing corpus of texts about this author's oeuvre, I supplement and deepen previous insights, situating the novel, in its basic outlines, within the context of Gordana Brajović's oeuvre. Special attention is devoted to the notion of time and temporality that forms the thematic and poetic backbone of the novel. The paper shows how Brajović, inventively and without sentimentality, deconstructs the world (of childhood) in the shadow of World War II within a novel whose genre

is difficult to specify (close to associative and lyrical forms of the novel), while it largely corresponds to the rest of her work – often intended for young and grown-up implicit readers at the same time. She narrates in the rhythm of both the “Hanses”, i.e. the Nazis' stomping march and children's nursery rhymes, while privileging the love idyll as the locus of the potential overcoming of collective and individual traumas (epochal socio-historical upheavals). Referring to both the linguistic and physical maturation of the female protagonist, Ana Morava, Brajović depicts the processes of growing up and the particular dynamics of a family house, immersed in a discontinuous cyclical temporality in the *da capo* manner, while also privileging intermediality. The author imbues the text of the novel with both idyllic (heteronormative) politics of sexuality and a strong anti-war and anti-Nazi impulse. This paper claims that the novel does not open up to sexual otherness, but rather opens up to the national/ethnic Other. *Filip, ja i hor trešanja*, therefore, represents a distinctive, curious, and inspiring subject of study, susceptible to diverse interpretations by a wide and dispersed circle of readers.

Keywords: Gordana Brajović, *Filip, ja i hor trešanja* (Filip, I, and the Cherry Choir), temporality, World War II, children's novel

ПОСТАПОКАЛИПТИЧНИ СВЕТ РОМАНА БИЋЕ ЈЕДНОМ УГЉЕШЕ ШАЈТИНЦА

САЖЕТАК: Рад се бави анализом хронотопа у роману *Биће једном* Угљеше Шајтинца, са посебном свешћу о његовој посебности у контексту српске књижевности за децу и младе. Праћењем сплетова временских и просторних координата који обликују догађаје и значења, рад истражује на који начин простор и време у роману рефлектују литераризован постхуманистички дискурс, окренут млађем реципијенту. Кроз анализу конкретних сцена и симболичких простора, као и алузивног потенцијала романа, показује се да хронотоп у овом делу функционише као нарочито активан чинилац у изградњи ликова и тематизацији неких од фундаменталних питања савременог доба. Циљ рада је да се укаже на значај хронотопа као аналитичког оквира у тумачењу романа, те да се осветли начин на који Шајтинац интегрише постхуманистичке идеје у своју поетику.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевност за децу и младе, научна фантастика, роман за децу, хронотоп, андроид, постхумано друштво, Угљеша Шајтинац

Искуство данашњег човека несумњиво је обременењено незадрживим и несагледивим током информација, остављајући га најчешће с осећајем запитаности над оним што се око њега дешава, готово без могућности да се у том

метежу информација довољно дуго задржи и мисаоно наднесе над неким од њих, не би ли их себи учинио јаснијим и познатијим. Носећи се све теже са убрзаним информационим током који га засипа са свих страна, било путем интернета, друштвених мрежа, медија или технологије, појединац у савременом свету свакодневно је изложен количини података која далеко превазилази капацитете његовог памћења, пажње и критичког расуђивања. Упркос томе, појединим питањима данашњице додељен је предзнак одсудности и епохалности, те се њима приписује статус цивилизацијске прекретнице и, сходно томе, претпоставља да би се у потенцијалним одговорима на њих указали увиди у мрачну или пак светлу будућност која човечанству предстоји. Један корпус тих питања окупљен је око положаја, али и улоге човека у времену незауостављиве информатичке револуције. Заинтересованост и, чини се, оправдана забринутост над питањима вештачке интелигенције и њених последица на поимање ети-

* strahinja.polic@uf.bg.ac.rs;

<https://orcid.org/0000-0002-7244-1636>

ке, свести, слободне воље и уопште разумевања човековог положаја унутар (пост)хуманог друштва, привукле су пажњу многих аутора, како у домену књижевности за одрасле тако и стваралаштва намењеног деци и младима, па чак и оних који су, попут Угљеше Шајтинца, махом били поетички окренути тзв. стварносној прози.

Своје романескно остварење *Биће једном* (2020), настало на трагу поменутог савременог искуства, Угљеша Шајтинац сместио је у просторе књижевности за децу и младе. Унутар тог разумевања стваралачког поља, оно се позиционира као својеврстан жанровски, али превасходно тематско-идејни *novum*, ширећи на тај начин просторе српске фантастичне књижевности намењене млађем узрасту. Наиме, реч је о роману који књижевнокритичку пажњу најпре завређује својом неочекиваном филозофском потком, будући да Шајтинац свој приповедни универзум гради на идеји антрополошког песимизма инкорпорираног у постапокалиптичну визију 28. века, у који је фабула романа и смештена.¹

Будући да се Шајтинчев роман на плану идеја чврсто ослања на оне које здружено именујемо „постхуманистичким“, неопходно је, ради боље прегледности даљих интерпретативних увида, указати на њихове опште карактеристике. Премда је реч о појму који се сврстава у ред оних немонолитних, семантички разумевањих, постхуманизам се у свом најширем, па и популарном значењу узима као „разматрање друштвених страхова од биотехнолошких промена“, потежући питања о расподели моћи између човека и вештачке интелигенције, а потом и о утицају технологије на политичке, социјалне, породичне структуре, као и на телесни интегритет човека и његов опстанак као врсте (Tarr

– White 2018: XI). Удаљавајући се од рестриктивног поимања људскости, постхуманизам одбацује идеју андроцентричности, тежећи уважавању свих облика постојања, а у светлу савремених технолошких достигнућа и оних артифицијелних. Одбацујући ексклузивност, јединственост, посебност и природну доминантност човека, постхуманизам посматра људску интелигенцију, телесност и понашање у њиховој премрежености са другим врстама и њиховим органским (и неорганским) окружењем (Isto: X, XI).

Тијана Тропин у свом раду о постхуманим приповедним световима српске књижевности за децу и младе „Дете је отац робота. Постхуманизам у српској књижевности за децу и омладину“ примећује и са пуном оправданошћу проблематизује диспарат између обликотворних решења и семантичког плана романа *Биће једном*.² Несклад између одабраних наративних решења, сведене синтаксе, осетне

¹ О онтолошким блискостима овог књижевног поджанра и стваралаштва за децу већ је било речи у нашој књижевној критици. Тијана Тропин, управо пишући о овом роману Угљеше Шајтинца, указује на једну врсту природног исхода: „Ако довољно проширимо дефиницију постхуманог [...] открићемо да се у живим и оживљеним луткама и играчкама класика деце књижевности могу препознати преци постхуманости“, па се у светлу такве визури може рећи да „[ж]ива играчка тако постаје кључна тачка пресека деце културе и постхуманизма“ (Тропин 2024: 200).

² „[...] Угљеша Шајтинац обраћа се најмлађој публици у свом кратком роману *Биће једном*: издавач 'Пчелица' сврстао га је у едицију за узраст од десет до петнаест година, али по једноставним, кратким реченицама и упрошћеном приповедању, рекло би се да је текст пре намењен читаоцима од седам до девет година. Парадоксално, Шајтинац једини од све троје аутора којима ћемо се подробније бавити у овом тексту заступа став антрополошког песимизма, који се најчешће везује за филозофско наслеђе Шопенхауера [...]“ (Тропин 2024: 202).

редукције лексичког фонда, прилагођеног млађем узрасту, и сложених тематско-мотивских нити романа о постхуманом друштву, алузивно ослоњених на бројна научна сазнања и митопетска наслеђа, за последицу има приметну склискост у профилисању имплицитног читаоца. Та врста јаза између обликотворних решења и слојевите сазнајне равни текста онемогућава припајање овог романа оном жанровском модалитету који се позиционира у рецепијентском „пресеку скупова”, па га, сходно томе, и не можемо посматрати у оквирима „прекограничне” (*crossover*) литературе. Другим речима, то значи да се Шајтинчев роман само до одређене мере може третирати као роман за децу и младе, али истовремено га је немогуће посматрати као роман *и(ли)* за децу *и(ли)* за одрасле – *Биће једном* перманентно осцилира између различитих претпостављених читалаца³. Упркос томе, неопходно је рећи да је аутор овим романом непобитно и пионирски закорачио у нове жанровске просторе наше научне фантастике окренуте млађој публици, наративно упризоривши постхумани свет далеке будућности, због чега и завређује додатну књижевно-критичку пажњу.

Ради прегледности даљих интерпретативних увида, укажимо најпре на основне фабуларне елементе овог дела.

Приповеданом из позиције свезнајућег приповедача, у овом кратком роману тематизован је живот на Земљи након извесних катаклизмичних догађаја. Иако наратор не пружа довољно поузданих информација о узроцима цивилизацијског посрнућа у далекој будућности, читалац може са релативном сигурношћу претпоставити да је до девастирања планете довео људски фактор, најпре немарним односом према природи и уништавањем читавог екосисте-

ма, а потом и индиректно, створивши серију напредних андроида међу којима су се поједини побунили и уништавали људе и њихове насеобине. У наративном фокусу романа најпре су судбине четири андроида (или, боље речено, два робота-андроида створена по мушком лику, и два по женском, робота-гиноида), чија су имена симболички означена бојама, налик шаховским фигурама. У питању су два пара: Црни и Бела, Црна и Бели. Након више од двеста педесет година од њиховог настанка, први пар андроида, трагајући за „тајном језгра” насталом заједно са људима – својеврсним енергетским покретачем сваког андроида – успева да креира новог андроида-девојчицу, чији механички строј покреће половина језгра које јој уступа Бела. Надаље, приповедач прати њену судбину док, отиснувши се у непознате и далеке просторе постапокалиптичне Земље, покушава да одгонетне сопствену улогу у таквом свету, упознајући се истовремено и са својим окружењем, али и механизмима који омогућавају њено трајање. На свом путу она ће срести „одметнути” пар андроида, најпре Белог, који дане проводи изолован у пећини, а потом и Црну, која смисао свог постојања види у помагању преживелим људима да наново успоставе друштвену заједницу. Ступањем у интеракцију са животињама, људима, а напослетку откривши и снагу књиге као једног од кључних цивилизацијских артефаката, девојчица-гиноид, на-

³ Овом проблему пажњу посвећује и Драгољуб Перић, закључивши да „[у]купно узев, нови Шајтинчев роман не би се могао једнозначно одредити ни са жанровског, нити са узрадног становишта. Најповршније посматрано, могло би се рећи да је форма SF романа аутору послужила да у свој наратив угради филозофски дискурс, а читаоца из постфилософске културе (новог хуманизма), врати на есенцијална питања хуманитета” (Перић 2024: 138).

звана Мала, осетно ће се приближити људском искуству, колико је то једном роботу могућно.

Интригантност овакве тематике несумњиво почива и у њеном неочекиваном упливу у просторе српске књижевности за децу. Наизглед неслућени продор оваквог тематског садржаја, међутим, није изолована појава, будући да је писан на трагу једног ширег креативног таласа који, премда први у нашој литератури за децу и младе, има и своје традицијско залеђе и ослоњеност на савремени стваралачки импулс. Тренутак његовог објављивања пружа и додатну контекстуалност која сведочи о све израженијој потреби да се, у просторима различитих уметничких артикулација, проговори о изазовима ове врсте у савременом добу. У том смислу, наведени синопсис романа Угљеше Шајтинца неизбежно призива литерарна, али и друга уметничка остварења настала на блиској тематској и идејној равни. Иако се тема о „побуни машина“ и дистопијској будућности света може пратити деценијама, па и вековима уназад, чини се да је актуелности ове теме нарочито допринео убрзани напредак у домену развоја вештачке интелигенције, од генеративних модела вештачке интелигенције, помака у развијању дубоких неуронских мрежа, све већег успеха на пољу роботике и, у последње време, највише, ботова за ћаскање (чет-ботова). Иако би детаљнији увиди у савремене уметничке обраде настале под утицајем наведених технологија премашили интерпретативне оквире овог рада, ваља поменути да се ова тематика све интензивније и учесталије дâ уочити у остварењима намењеним (и) млађем узрасту.

Иако без блиског аналога у пољу српске књижевности за децу и младе, роман *Биће једном* по својој тематици тако припада једном општем стваралачком тренду. Креирање при-

поведних универзума хронотопски ситуираних у даљу дистопијску будућност, у којој преостала људска популација сведочи цивилизацијском краху, а побуњене машине тријумфу над њима, има своје репрезенте у књижевној продукцији (*Skyward* [2018] Брендона Сандерсона [Brandon Sanderson], *Cinder* [2012] Марисе Мејер [Marissa Meyer]), видео-играма (*Horizon Zero Dawn*, 2017; *Horizon Forbidden West*, 2022), играним и анимираним филмовима и серијама (*WALL-E*, 2008; *Ex Machina*, 2014; *Love Death + Robots*, 2019; *Raised by Wolves*, 2020; *Wild robot*, 2024).⁴

Биће једном – опет

Шајтинчев постапокалиптични свет премрежен је низом алузија на различите митопоетске традиције. У основи његове темпоралне презентације препознаје се мисао о кружности историје. Теза о успону, паду (и поновном успону) цивилизација узглобљена је у централни наративни ток романа. Симболичка репрезентација пута робота-гиноида Мале уједно је пут ка поновном успостављању друштва на обронцима разорених култура. И док се са једне стране читаоцу наговештава могућност обнове цивилизацијског поретка, суморна мисао наткриљу-

⁴ О снази овог стваралачког таласа сведочи и поновна популарност серијала *Дина* Френка Херберта, у чијем приповедном свету важно место има управо човекова борба против вештачке интелигенције, а дешавања главног приповедног тока прате догађаје након устанка човечанства против машина, тзв. Батлеријског цихада, и успостављања цивилизацијске вредности изражене максимом: „Нећеш правити машину по људском облику ума“. Вештачка интелигенција тако заузима парадоксално место у Хербертовом имагинаријуму јер је њена улога у приповеданим догађајима одсутна, али и кључна.

је ове оптимистичне слике. У разговору два ги-
ноида споменута је судбина ранијих цивили-
зација:

Ускоро ће бити готове пећи за израду порце-
лана. А папир је већ одавно у изради. Не жури-
мо. Знамо како се све завршава, зар не?

– Али, не мора опет тако – рече Бела.

– На то не можемо да утичемо. Ни тада ни-
смо могли. Људи морају да науче када је за њих
добро да се зауставе (Шајтинац 2020: 97⁵ – *кур-
зив наш*).

Ауторова визура антрополошког песимизма
није, међутим, само пуки коментар једног од
јунака у роману, већ је подупрта и пажљиво
одабраним књижевним чињеницама, разасу-
тим по целокупном наративном ткиву романа.
Покушај изградње нове људске заједнице сме-
штен је у речне сликове Белог и Плавог Нила,
притока велике реке која је у давној прошлости
већ била уточиште и колевка првих цивилиза-
ција, чије је трајање оивичено успоном, али и
неизбежним и незадрживим падом.

У моту романа читалац наилази на цитат из
пророчанства Инка: „Кад са неба буде нестао и
последњи кондор, наступиће крај света”. Реч је
о својеврсном предању које се у блиским вари-
јететима преносило у различитим деловима Ју-
жне Америке.⁶ Оно је засновано на идеји о рав-
нотежи два принципа, симболички означених
двема птицама, орлом и кондором: орао, одно-
сно „пут орла” претпоставља пут рационално-
сти, прогреса и склада, док се у „путу кондора”
очитују вредности интуиције, емотивности,
окренутости природи. Ова алегорија упућује на
етичку концепцију неопходности баланса уну-
тар друштва које се по сваку цену мора одржа-
вати, а свако нарушавање води ка његовом кра-
ху. Интересантно је то што се ово предање у

Шајтинчевом роману јавља и као својеврсна
потврда кружности историје, будући да је, пре-
ма појединим тумачењима, доминација пута
орла коинцидирала са доласком колонизатора
на просторе Јужне Америке и тиме означила
крај цивилизације Инка.

Тема историјских преврата такође је важан
део научнофантастичног имагинаријума овог
романа. Само наизглед паушална, једна од ва-
жнијих просторних одредница управо је Етио-
пија, где је радња ситуирана. Нема сумње да је
аутор овим топосом на уму имао и увођење би-
блијских алузија, али се посебно важним чини
и ширење семантичког опсега ове алузије на
праисторијску равн. Наиме, на подручју дана-
шње Етиопије пронађени су неки од најстари-
јих остатака раног савременог човека. Појмови
„рани савремени човек” или „анатомски савре-
мени човек” имају дистинктивну функцију у
одређењу различитих врста хоминина, односно
оних који су усклађени са низом фенотипова
савремених људи, за разлику од изумрле арха-
ичне људске врсте или „архаичног човека”.
Просторно одређење романа *Биће једном* поста-
је нарочито занимљиво када се узме у обзир чи-
њеница да се управо на територији данашње
југозападне Етиопије, у Омо Кибишу, налазе
археолошки локалитети који документују су-
срете ових двеју врста од пре двеста тридесет
три хиљаде година. Међусобни сукоби, али и
асимилација, тако постају и снажна текстуална
потврда тезе о цикличности историје, исто-

⁵ У наставку рада наводе из романа *Биће једном* (2020)
означајемо бројевима страница у заградама.

⁶ „Shipibo of the Peruvian Amazon, the Quechua of the Pe-
ruvian Andes, the Hopi of New Mexico, the Shuar of Ecuador,
and the Mayan of Mexico, among others”, <[https://threadsof-
peru.com/blogs/blog/an-ancient-legend-meets-modern-times-
the-eagle-and-the-condor](https://threadsof-peru.com/blogs/blog/an-ancient-legend-meets-modern-times-the-eagle-and-the-condor)>

времено доприносећи стварању уметничке пројекције далеке будућности у којој људи и андроиди деле сличну судбину, обележену како сукобима тако и потребом за кохабитацијом, видљивом на самом крају романа.

Још једна посебност у погледу темпоралне презентације привлачи пажњу нашег тумачења. У роману се са изразитом брижљивошћу спроводи дихотомија у приказивању доживљаја времена: приповедач говори о људској егзистенцији као *живљењу*, док се бивствовање анроида означава као *шрајање*:

Андроиди немају живот, јер оно што се не рађа већ ствара, прави, склапа и монтира – није истински живо. Оно има трајање. Уместо живота. Дакле, мислио је Црни: „Ово није трајање, без њеног гласа, њених питања, одговора, запажања” (22).

Примену овакве означитељске праксе унутар романа детерминише ауторова идеја да се те две егзистенције суштаствено разликују, односно да је њихова *differentia specifica* начин на који се опажа свет. Док се искуство утискује у човека мењајући његове погледе на свет, а сложени преплет емоција и сазнања обогаћује његово биће, андроидово поимање себе и света описује се као размена информација лишена емоционалне, психолошке и социјалне димензије. Андроиди у овом роману новим сазнањима о свету само испуњавају своју меморију информацијама које се третирају као вредносно неутралне по себи. Такође се наводи да је превасходна препрека хуманизацији анроида фундаментални налог свакодневног „освежавања” меморије, кодиран у њихов програм функционисања. Одступање од овог налога показује се као предуслов за почетну хуманизацију анроида јер таложене и уланчавање усвојених

информација креира могућност за формирање рудиментарних осећања:

Ако се систем често освежава, свака слободна веза која настаје у систему прекида се! То је оно што људи називају еволуцијом. Не можемо се развијати ако се стално враћамо на почетак (92).

Другачије речено, механизам освежавања („refresh”) служи као средство одржавања функционалности анроида, али истовремено представља чин брисања искустава, што има директне последице по њихов „идентитет” и генерисање хуманих осећаја. Сличан принцип присутан је и у данашњим системима вештачке интелигенције, нарочито у оквиру тзв. „подржаног учења”⁷, где се меморијски простори за смештање привремених података („бафери”) периодично чисте како би се оптимизовало учење. На тај начин се „искуства” система бришу ради ефикасности, што отвара питање може ли постојати субјективни континуитет без трајног памћења. Овде је корисно подсетити се концепције „наративног ја” Пола Рикера (Paul Ricoeur), по којој се идентитет формира кроз непрекинуту повезаност доживљаја у времену. Насупрот томе, у савременим технолошким решењима – као и у случају појединих анроида у роману *Биће једном* – та веза се често прекида у служби одржања „праксе” или „функције”.

Од посебне занимљивости је коментар Белог који истиче да је процес освежавања „људска

⁷ Подржано учење (*reinforcement learning*) представља процес у којем један агент (на пример, робот или систем вештачке интелигенције) учи на основу искуства – након што реализује одређену радњу која је праћена наградом или казном, агент одлучује на основу добијеног резултата шта ће радити у следећем покушају, а циљ је да временом научи које радње воде до најбољих резултата.

измишљотина” и „друго име за потпуну контролу” (92). Такав сигурносни механизам показује се као још једна човекова погрешна процена јер ће управо Црни, андроид који је уредно освежавао свој систем и тиме онемогућавао стварање импулса људскости у себи, бити уништитељ људске врсте, тврдећи да су андроиди „врхунац људске делатности” и „прво оруђе које може да каже НЕ” (92). Насупрот њему, андроиди који су се оглушили о налог „освежавања” омогућиће људима да обнове заједницу. Док Црни то себи никада није дозволио, Бела управо зато осећа потребу да девојчици-гиноиду подари део свог језгра. Тим чином она се драстично приближава људском, осетивши нешто што би се у аналогiji са живим бићима могло назвати искуством стварања живота.

Додатно, андроиду није подарена свест о сопственој коначности, те та врста суспендовања идеје о смртности пресудно детерминише њихов однос према себи и свету.

Узмемо ли концепт наратива као антрополошку, а не само жанровску категорију, можемо рећи да је људско искуство обележено наративношћу као основним начином „на који људска врста организује своје схватање времена” (Abot 2009: 27). Когнитивни наративни модел претпоставља да је наративност у тесној вези са „базичним моделима по којима функционише наша спознаја и самоспознаја” (Милосављевић Милић 2013: 12), па се у светлу такве теоријске оптике може објаснити да је управо онемогућеност андроида да сопствено искуство наративно освесте у једном временском континууму основни разлог неуспеха њихове хуманизације, што је и језички посредовано у роману, кроз дистинктивни лексички однос између глагола „живети” и „трајати”.

На средокраћи тих двеју форми бивствовања налази се лик Мале. За разлику од осталих андроида, читалац прати њену судбину од „рођења”, а њен простор за складиштење информација првобитно је *tabula rasa* (Перић 2024: 134). Напустивши град и отиснувши се у непознату средину, Мала спознаје свет око себе на начин далеко ближи људском. Без брисања краткорочне меморије на крају сваког дана, новоусвојене информације умрежавају се са претходним, чиме је створен предуслов за неку врсту рудиментарног хуманог разумевања света. Нарочиту пажњу привлачи њена потреба да своју мисао артикулише на андроидима атипичан начин – цртањем. Отуд је сусрет са одметнутим андроидом у пећини од посебне важности за разумевање лика Мале, али и једне од основних идејних окосница романа. Цртајући најпре по тлу, а потом и по зидовима пећине, андроид са једне стране демонстрира хумани вид мисаоне артикулације. Мале пиктографске информације које саопштава Белом истовремено укључују и моменат аутентичности: оне су производ рудиментарне субјективности и потребе за експресијом. Не треба пренебрегнути чињеницу да Мала црта⁸ управо по унутрашњости пећине:

⁸ Занимљиво је то што се у домену разуђених постхуманистичких теоријских оквира често може наићи на тезу о блискости човека и киборга, будући да је и човек по природи „протетично створење које је коеволуирало са различитим облицима технике и материјалности, облицима који су радикално 'нељудски', а ипак су учинили човека оним што јесте” (Tarr – White 2018: XII). Сходно таквом гледишту, ова еволутивна карактеристика подразумева да се протетичност и технологија узимају као најтешње обележје људског постојања јер је *homo sapiens* еволуирао услед међусобних односа са другим ентитетима, органским и неорганским: било да је реч о контролисању ватре, штапа на који се могу ослонити, наочара за побољшање вида или пак употреби дрвета-угарка као писаљке.

Онда је устала и направила круг око ватре. Бели је гледао са опрезом. Један нагорели крајичак гране тињао је жаром поред хрпе која је горела. Пажљиво га је подигла и пришла зиду на којем су играле сенке. Затим је подигла шаку и нагорелом гранчицом кренула да црта по зиду. Себе, дивљег пса, гуштера, лептира, онда неког попут себе, али већег (35–36).

Ова епизода је од нарочите интерпретативне важности јер се у том чину сусрећу два почетка: људске и андроидске историје. Материјални траг који су праисторијски људи остављали у Алтамири, Ласку и другим пећинама франко-кантабријске регије потврда је почетних облика човековог креативног и духовног мишљења, што се може рећи и за цртеже девојчице-гиноида. Шајтинац и овом епизодом, као и претходно поменутих увођењем топоса Етиопије, потцртава основну тезу романа о цикличности историје.

Још једна појава у пећини привлачи пажњу гиноида. Необичан плес пламенова који обасјавају простор фасцинира и збуњује Малу којој Бели саопштава да је то „као и још много тога, наследство човека” (34–35). У роману се тако рекреира откриће ватре, односно контрола и овладавање једним од најважнијих ресурса у еволуцији човека.

Даље читање романа *Биће једном* показује недвосмислену интенцију аутора да се сусрету праисторијског и *праандроидског* пружи додатни паралелизам. На свом путу у непознато Мала ће наићи на пса. Испрва непознато, мало четвороножно биће збуњује гиноидов систем, али се у потреби да остане у његовом присуству може уочити назнака готово људске привржености животињи. Након што одлута, у Малој ће опстати потреба за поновним проналаском пса

и зближавањем. Шајтинац овом епизодом наговештава буђење емпатије код Мале, али и рекреира праисторијски чин доместикације пса, као првог кичмењака ког је човек припитомио, далеко пре развоја пољопривреде и припитомљавања других животиња. Овај паралелизам потцртава и Бели: „– Дивљи пас – рече Бели. – Не бој се. Човеков најбољи пријатељ. Сада, андроидов најбољи пријатељ” (35).

Последњи чин ољуђавања андроида Шајтинац предочава у завршном делу романа. Сусрет са обновљеном људском заједницом у Малој побуђује жељу за социјалном интеракцијом. У „згради намењеној учењу и игри” (87), девојчица-гиноид „неуморно се предавала цртању, плетењу предмета од гранчица барског биља, жмуркама, плесу са вршњацима” (87).

Протоисторија човека тако открива заједничке садржаоце за праисторију андроидне будућности. Шајтинац трагом освета човечанства рекреира еволутивни пут артифицијелног бића и тиме нуди једну могућу слику постхуманог света. Откриће ватре, осликавање пећине, припитомљавање животиње, грађење сложенијих социјалних односа, сходно томе, у знаку је неразрешиве амбивалентности. Овај еволутивни пут гиноида може се разумети као вид регресије робота као највишег технолошког достигнућа. Посматрано из угла науке, ољуђавање Мале представља процес деволуирања, будући да се у том процесу андроид лишава свих оних карактеристика које га чине „савршенијим” од човека, попут одсуства емоција страха, туге и радости, емпатије и др. Посматрано са антропоцентричног становишта, лик Мале демонстрира једну врсту развојне прогресије јер се узима као процес хуманизације и, на концу, као тријумф хуманог над артифицијелним. Из угла

Црне, гиноида системски профилисаног за „логику и предвиђање”, хуманизовање Мале сажима се у два једноставна исказа:

АНДРОИД КОЈИ БИ ДА БУДЕ ЧОВЕК
– ПРОПАДА
ЧОВЕК КОЈИ БИ ДА БУДЕ АНДРОИД
– ПРОПАДА (88).

Топика романа *Биће једном*

Избор свезнајућег *људског* приповедача за наративну инстанцу романа Шајтинцу је омогућио да приповест о андроидама увек буде праћена у аналогiji са људима. Делотворније и видљивије маркирање разлика у поимању живота робота и људи – као што је случај са раније поменутом лексичком дистинкцијом „живети/трајати” – учињено је и кроз различит однос према окружењу у ком се налазе.

На самом почетку романа, приповедач описује простор у ком обитавају андроиди. У рушевинама напуштеног града испуњеног смртоносним испарењима, у ком човек више не може да опстане, настањени су једино андроиди. У таквом месту бораве два артифицијелна бића, представљајући највиши, али и последњи, кобни домет технолошког напретка. Наратор напомиње да Црни и Бела, два андроида, вековима проводе своју свакодневицу без људског присуства, нарочиту пажњу посветивши кућама од плексигласа у којима махом бораве. И сам истакнувши разлику у грађевинама за боравак људи и андроида, наратор закључује да је тај простор „налик кући”: „Она метално-пластична кутија, назовимо је 'кућа', смештена је на последњем 'спрату' падине која се уздиже

изнад висоравни” (8). Дистинктивно обележје та два типа куће најпре представља одсуство елемената који испуњавају простор, олакшавају човекову свакодневицу, доприносе топлини и комфору онога који у њој живи. Кућа у којој бораве андроиди описана је као „кутија од плексигласа”. И сâм избор материјала отвара додатни семантички потенцијал овог дескриптивног пасажа. Семантички потенцијал лексеми „кутија” у контексту места за живот призива читаочево језичко осећање у ком се кутија доживљава пејоративно, као испразан и неуслован животни простор. Од нарочите је занимљивости и сам избор материјала. Плексиглас, као један вид вештачке, органске пластике, препознатљив по трајности и издржљивости, посредно упућује на трајност и артифицијелни састав андроида. Будући да је њихова основна и готово једина сврха напајање соларних батерија које покрећу андроиде, ове кутије од плексигласа пружају максимум њихове употребљивости, бивајући истовремено лишене свих оних карактеристика којима човек хуманизује простор око себе и адаптира га према својим потребама. Топос куће захваљујући овом компаративном потенцијалу постаје врло ефектан и репрезентативан топос постхуманог времена у роману.

Појединим деловима града посвећено је и више наративног простора. Уз кутије од плексигласа, приповедач се посебно задржава на двома зградама: музеју и породилишту. Читалац убрзо схвата да је заведен овим наизглед препознатљивим означитељима, јер оба здања само делимице одговарају њиховој намени. Док музеј сабира материјална сведочанства човека у сврху друштва и његовог развоја, Црни ово здање потчињава некој врсти непресушне по-

требе да се сви реликти људског, па и живог света уопште каталогизују. Тај готово фетишизирани регистар свега живог производ је андроидове мржње према човеку,

[њ]егово одбијање да се измири с људским родом и да се врати служењу нема противтежу ни у каквом виду стварања, само у жељи за каталогизацијом и контролом која се показује као неостварива (Тропин 2024: 205).

Са друге стране, постројење у ком су људи некада конструисали андроиде бива преименовано у „породилиште”. Иако у њему „све савршено функционише” јер су људе замениле машине, „роботи механичари, роботи магационери, роботи утоваривачи, роботи тестери”, породилишту које наликује „утроби циновског робота” недостаје управо живот (15). Изгубљена „тајна језгра” онемогућава Црног и Белу да створе новог андроида. Сви претходни покушаји до појаве Мале окончавају се неуспехом јер увиђају да свако створено дете-андرويد „не памти, нема реакције на појаве у природи и сасвим је неопремљено за самоодбрану” (16). Све до оног тренутка када Бела уступи половину свог језгра и андроид оживи, дете андроид ће остајати само андроид, а породилиште – постројење.

Насупрот постапокалиптичним призорима града, преостала људска популација смештена је у простор између Плавог и Белог Нила, где изнова гради своју насеобину. На ове рудиментарне обресе друштва у настајању наићи ће девојчица-гиноид у једном тренутку свог путовања. Корачајући тим, за њу непознатим светом, јунакиња упознаје простор у ком бораве људи, примећујући да је доминантан материјал који користе за градњу и израду предмета – дрво. Суптилни паралелизам у Шајтинчевом роману

тако супротставља два материјала: вештачки, готово вечан и издржљив плексиглас – налик андроиду – и дрво, материјал узет из природе, по својој трошности и издржљивости близак човеку. Поред тога, људска насеобина у роману демонстрира потребу за тешњом социјализацијом, обновом друштвеног живота, осећајем припадности, као и посебном бригом о децјим потребама, што потврђују и „зграде за учење и за игру”.

Још две просторне референце од истакнутог су значаја за разумевање романа *Биће једном*. Поменута пећина, у којој Мала, попут првих палеолитских људи, исцртава зидове, место је у ком други мушки андроид, Бели, налази свој спокој. Попут испосника, Бели као да (вероватно јер се и сам оглушује о процес „освежавања” меморије) боравак у пећини доживљава као својеврсно испосништво, увидевши катаклизмичне размере деловања Црног на свет људи. Његово свесно одбијање да се реинтегрише у свет, како људи тако и андроида, предочава се читаоцу као гест који га приближава људском искуству.

Други важан просторни чинилац романа представља природа. Она више није *locus amoenus* – идилични, подстицајни простор живота, већ његово наличје, девастирани, катастрофом уништени пејзаж, простор који је преживео човекову злоупотребу и сада фигурира као неми сведок његове хибрисне прошлости. Такав апокалиптични амбијент рефлектује и унутрашње стање оних који су осуђени да у њему живе – резигнацију, страх, али и могућност контемплације и критичког одмеравања онога што је човек, а потом и андроид створио.

За андроида, који је производ људске руке, природа представља непознаницу – нешто за

чим можда жуди на основу симулације људског искуства, али што не може у потпуности разумети. Његов однос према природи посредован је подацима, алгоритмима и емоцијама које му нису сасвим својствене. Такав однос понајбоље илуструје опсесивна каталогизација живог света коју спроводи андроид Црни. Он је посматрач, али не и истински учесник у природном поретку, јер му недостаје оно кључно – искуство смртности и страха од нестанка. Шајтинац, ипак, на последњим страницама романа у којима пратимо лик Мале као да наговештава да се такав однос може променити.

С друге стране, човек у овом амбијенту природу доживљава као трагичан подсетник – као нешто изгубљено, али и као остатак нечег већег што га надраста. Људска заједница у роману осећа последице, проживљава еколошки и егзистенцијални губитак, јер је део тог поретка који је нарушен, али истовремено, у том разрушеном пејзажу она види и позив на обнову, повратак суштинским питањима и вредностима које технолошки напредак није успео да замени. У тој намери помаже јој Црна.

Сходно овоме, можемо рећи да у роману *Биће једном* топоним природе заузима важну, симболичку и семантичку густу позицију. Овај деградирани природни амбијент делује као огледало истрошеног света, у коме и човек и његови хибридни наслеђени облици – андроиди – настоје да пронађу смисао. Та разлика у односу према природи продубљује антрополошко питање о томе шта значи бити човек, али и поставља линију разграничавања између хуманог и постхуманог.

Роботи, људи и роботи-људи

Иако Угљеша Шајтинац у роману *Биће једном* гради атмосферу дубоко обележену антрополошким песимизмом и постхуманистичким страхом од губитка људског идентитета, чини се да у средишту овог дела ипак остаје човек – као биће које осећа, ствара, грешити, страда, али пре свега – као биће које зна да ће умрети. Премда се у роману свет људи јавља само у знацима и готово спорадично, наратор континуирано усмерава читаочеву пажњу ка човеку. Било да је реч о лексичком плану наратива или о фокусирању наративних тежишта, роман свесно позива читаоца да у свест интензивно призива људско искуство и кроз њега тумачи упризорена дешавања. Судбина девојчице-гиноида, Мале, на изврстан начин представља подсетник, али и опомену о фундаменталним важностима људског постојања, које се без смрти не може разумети. Управо та свест о сопственој коначности делује као оно што, према аутору, човека издваја и суштински обликује. Смртност није само физички крај живота, већ егзистенцијални оквир који даје смисао свим претходним искуствима: љубави, губицима, нади, стварању и разочарању.

У дистопијској будућности коју роман осликава, у којој је могуће технолошки (ре)конструисати тело и искуство, управо је свест о смртности оно што одолева свим трансформацијама. На тај начин, Шајтинац успева да постави питање шта значи бити човек, а да не понуди једноставан одговор – већ само подсетник да је у времену када све може бити симулирано, ипак могуће аутентично живети, стварати, волети, грешити и, напослетку, умрети.

ИЗВОР

Шајтинац, Угљеша. *Биће једном*. Чачак: Пчелица издаваштво, 2020.

ЛИТЕРАТУРА

Милосављевић Милић, Снежана. Виртуелна прича као изазов наратолошком проучавању темпоралности. *Наука и савремени универзитет 2* (тематски зборник радова). Ниш: Филозофски факултет, 2013, 11–19.

Перић, Драгољуб. *Генерација Z, андроиди и џајирна чудовишта. Огледи о савременој фантастичној прози за децу*. Нови Сад: Филозофски факултет – Међународни центар књижевности за децу Змајеве деце игре, 2024.

Тропин, Тијана. Дете је отац робота. Постхуманизам у српској књижевности за децу и омладину. *Пишња уметности у доба пост- и трансхуманизма*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2024, 199–222.

Abot, H. Porter. *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.

Tarr, Anita and Donna R. White (eds.). *Posthumanism in Young Adult Fiction: Finding Humanity in a Posthuman World*. UP of Mississippi, 2018.

Strahinja D. POLIĆ

Summary

THE POSTAPOCALYPTIC WORLD
OF UGLJEŠA ŠAJTINAC'S *BIĆE JEDNOM*

The paper analyses Uglješa Šajtinac's novel *Biće jednom* mainly through the aspects of chronotope, revealing that it is not only an organizational element of the narrative structure, but also a key instrument for understanding how the identity of the young protagonist is shaped within a distant future. The spatial-temporal frameworks of the novel function as both symbolic and structural carriers of the theme of posthumanism, exploring the boundaries between human, machine, and environment. Thus, this novel not only expands the horizons of youth literature, but also opens new interpretive avenues for examining the chronotope within the context of a post-humanist society. Such a reading contributes not only to a deeper understanding of Šajtinac's poetics, but also to a broader reflection on contemporary literature that questions the boundaries of humanity in the age of technology.

Keywords: children's and young adult literature, science fiction, children's novel, chronotope, android, posthuman society, Uglješa Šajtinac

ПРОСТОР У ТРИЛОГИЈИ ЗЕЛЕНБАБИНИ ДАРОВИ, ТАЈНА НЕМУШТОГ ЈЕЗИКА, НОВЧИЋ СУДБИНЕ ИВАНЕ НЕШИЋ

САЖЕТАК: У раду се бавимо анализом простора у фантастичним романима за дјецу Иване Нешић *Зеленбабини дарови* (2013), *Тајна немушког језика* (2014), *Новчић судбине* (2022). Простор освјетљавамо из позиције митопоетске слике свијета, а посебан фокус биће стављен на мање истражене, али интерпретативно продуктивне сегменте простора које смо означили као „простор сна” и „мали простор велике магије”. Простор, између осталог, симболизује психолошке и духовне процесе трансформације главног јунака. Користећи плуралистички метод, указаћемо на особености примарног и секундарног свијета. У закључку потврђујемо да простор сна функционише на нивоу секундарног простора, те да мали простори на нивоу сижеа трилогије сажимају у себи веће и имају функцију својеврсног знака.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: Трилогија *Зеленбабини дарови*, *Тајна немушког језика*, *Новчић судбине*, фантастични роман за дјецу, примарни и секундарни свијет, кућа, кутија, простор сна

Увод

Ивана Нешић у трилогији фантастичних романа за дјецу *Зеленбабини дарови*, *Тајна немушког језика*, *Новчић судбине* описује авантуре

дјечака Мике који долази у чудесне свијетове помажући маљуцима и покушавајући да врати дар немушког језика који није стекао својом вољом. У овом раду указаћемо на просторе које Нешићева конституише по угледу на хронотопичност бајке, инкорпорирајући елементе усмене књижевности и демонолошких предања. Простор у који Мика залази припада оностраном, у њему обитавају фантастична бића која само повремено излазе из својих станишта.

О романима Иване Нешић писали су: Љ. Пешикан-Љуштановић (2014; 2021); Т. Тропин (2015; 2023); И. Мијић Немет (2018; 2021; 2022; 2025); Д. Перић (2024); М. Михаиловић (2023) – у оквиру засебних радова или монографија. Имајући у виду ова тумачења појединачних романа или трилогије у цјелини, рад који слиједи настоји да продуби разумијевање функције простора, при чему посебно дефинишемо постојање простора сна и кутије који усложњавањем значења малог простора утичу на специ-

* bojanakul@gmail.com;
<https://orcid.org/0009-0005-7117-3296>

фичност просторно-временске осе на нивоу хронотопа дјела.

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 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-Љуштано-вић 2014: 13).

У раду ћемо реални свијет у којем дјечак живи (неименовани град, кућа) називати примарним, а другачији простор који се наслања или је *поетички продужетак* нама познатог Микиног свијета секундарним.

У поглављима овог рада издвајамо просторне тачке као што су портали, станишта јунака и фантастичних бића. Такође упућујемо на потенцијал малог простора: мале собе, ормара, кутије, који обухватају старе или нове свијетове и функционишу као прича у причи или свијет у свијету.

Пролази у друге свијетове

Примарни Микин свијет подразумијева топли породични дом, а посебан кутак је његова соба. Када су родитељи одсутни, бака води рачуна о њему, спремајући му омиљена јела и читајући му приче. Он често чита на пољу надомак куће, а кад је врућина главу ставља у дебло крушке, не знајући да ту живе маљуци, магична бића, једина преостала у људском свијету. Маљутак Завиша условиће дјечаков одлазак у подземни свијет.

Микино кретање ка пољани угрожавају дјечаки Буре и Слинац који га вријеђају и отимају му слаткише. Дјечак може да бира хоће ли ићи новим, асфалтираним путем (и срести насилнике) или кроз туђа дворишта, „а то је пут пун опасности” (ЗД¹: 18). Мика одустаје од урбаног, опредјељује се за пролаз крај *мрачној кућерка* (ЗД: 21). Завиша се налази у сличном проблему када жели из сигурности маљутачког насеља да пребјегне код човјека како би имао господара, а знајући за маљутачке приче о опасностима на отвореном он касом бјежи у поштареву кућу.

Мика се суочава са сличном одлуком када крене у шуму како би пронашао Зеленбабу, не жели да ноћи на отвореном те му се пећина чини јединим безбједним рјешењем.

Истакнуте просторне тачке могу се поделити у две групе – оне које су повезане с људским светом и оне које су повезане са светом нељудских бића. С људским се повезују кућа или град, као продукти културе, док места везана за природу (шума, планина) остају везана за ванљудски свет (Мијић Немет 2014: 323–324).

Пролазак кроз или преко препреке ризичан је као и само кретање, а границе између познатог и непознатог сугеришу прелазак из примарног у секундарни свијет или обратно.

За Завишу улазак у људски простор има посебно значење: „Застао је на порталу који је чинио простор између две тарабе, решен да упамти тај тренутак. Први пут је ступао у људско двориште” (ЗД: 31). Пролаз код тарабе, уоквирен сазнањима личног и колективног маљутач-

¹ У раду ћемо, ради економичности, при навођењу цитата из трилогије користити скраћенице: ЗД – *Зеленбабини дарови*, ТНЈ – *Тајна немушког језика*, НС – *Новчић судбине*.

ког искуства, представља улазак у велики, неистражени људски свијет пун опасности.

Ако у фантастичном роману за децу постоје примарни и секундарни простор(и), граница између њих може бити јасно истакнута или прикривена, тј. симболична или маскирана у мањој или већој мери, али њено присуство неопходно је (Мијић Немет 2021: 104).

Прелаз у други свијет условљен је самим простором: у примарном пролаз је тараба, пећина, рупа испод коријена дрвета и сл., у секундарном то је ватра, а за улазак у свијет змија – импозантне капије од трња, сребрна змија. Дјечак успијева да отвори прву, схватајући њену природу: она само ради свој посао, другу: схватајући људску природу (заслијепљеност материјалним често човјеку закључава духовно развијање), а трећу тако што посеже за причом и причањем.

Кућа: мјесто спокоја и заштите

Опис простора често је у функцији карактеризације лика. Микина кућа испуњена је љубављу и пажњом, чинећи мјесто спокоја и сигурности. Трпезарија, супституција за породично огњиште, свијетло и топло мјесто, чини да се дјечак ту осјећа заштићено и пријатно. Микина соба је у поткровљу, што дјечака чини ближим небу, као и чукундеди чији дух обитава у крову. Микина везаност за кућу је разумљива јер, „[...] она је центар човековог света и самог космоса, нулта тачка бројања према којој се оријентишу сви односи у простору (близу–далеко, центар–периферија итд.)” (Детелић 1992: 138–139).

Из бакине приче дјечак сазнаје да је чукундеда Мијајло – таласон², што значи да је кућа

стално под његовом заштитом. У сукобу са богињом Мокош Микина кућа постаје мета зле богиње и њене жеље за осветом. Кућа је означена не само као један затворен, заштићен простор, него и као породични континуитет прекинут урушавањем крова након борбе здухача Мике и противника, и одласком таласона. Тај догађај условио је и Микино пресељење у нову зграду, као почетак новог животног поглавља. Дјечаку је жао због рушења куће јер осјећа одговорност што је својим поступцима угрозио не само своју породицу него и цио град.

Поглед на град у којем Мика одраста из перспективе Модроплавог свијета је измијењен, види се „само оно што јесте, ни мање ни више” (ЗД: 126). Мика види своју кућу друкчијом у односу на друге, такође види своју баку која изгледа „моћно као неко биће из књига, а не као његова стара бака” (ЗД: 158). Његова кућа и бака су посебне јер су заштићене љубављу, у томе се огледа њихова снага. Специфичност овог свијета јесте што нема казаљки на сату, проток времена није успостављен као у примарном свијету. Истину је могуће спознати у тренутку, једино ако је изолована од времена.

Само у потпуној истовремености или, што је исто, у ванвремености, може се открити истински смисао онога што је било, што јесте и што ће бити, јер оно што их је раздвајало – време – лишено је праве стварности и осмишљавајуће снаге (Bahtin 1989: 275).

Сусрет са баком, поштаром и Буретом употпуњује слике грађевина које су испуњене љубављу или пак нису. Човјек или кућа испуњени

² „Домаћи демони су углавном манистичног порекла. За њих се мислило да чувају кућу, друге грађевине или скривено благо. Ту би спадали кућна змија, таласон и домаћи услужни дух” (Зечевић 1981: 9).

љубављу видљивији су, постојанији, а они тужни и празни, пуни промаје, шире мрак и сјенкама оптерећују град, већ заробљен бетоном.

Вриједност дома не мјери се материјалним, већ оним што га чини домом. Маљуци, једина фантастична бића која се још нису одселила из људског станишта, са неповјерењем прилазе ватри која ће бити прелаз ка новом свијету гдје ће се скрасити. Нови почетак је стварање дома тамо гдје их нико не може угрозити: „Ово је као да смо се вратили кући коју никада нисмо имали” (ЗД: 186). За њих слобода и сигурност представљају *locus amoenus* којем теже, па макар то била и рупа испод стабла крушке.

Кућно огњиште и природна ватра³, онај осјећај свјетлости и тоpline из Микине куће, дјечак случајно постиже у чуминој пећини када му се угаси црвена ватра, а он нову припали шибицама: „Услед њене пријатне свјетлости колиба је изгледала домаћински, као да би се у њој још могло и живети” (ЗД: 118). Изостанак магије уноси у простор обичност, нормалност, људско. У Тодоргори, дјечак пролази кроз преиспитивање сопства и припадности тодорачкој заједници – схвата да не може да спава тек тако, без крова над главом и жели да подигне кућу.

То није пука досада – кућа диференцира људско од тодорачког, штити, доноси сигурност и упориште.

Њена прва намена је да пружи заштиту, да буде склониште од отворености, неограничености спољашњег света који се човеку указује као неодређен, хаотичан и опасан (Детелић 1992: 138).

Потреба за кућом указује на потребу за оним што је дјечак напустио: за породичним домом и пажњом својих ближњих. Михаиловић истиче:

Изолован са тодорцима, Мика за собом оставља дечју природу и прихвата њихов начин живљења који му по први пут пружа прилику да испуни свој маскулинитет и *èlan vital* (2023: 152).

Као што градња сопствене куће указује на будућност, такође и чукундедин одлазак и рушење породичног дома „представљају раскид са дотадашњим животом, и то пре свега са његовим натприродним елементом” (Тропин 2015: 31).

Свијет у дрвету, око дрвета, из дрвета

У трилогији су присутна бројна мјеста у којима дрво има значајну улогу. Врсте дрвећа које препознајемо у примарном простору су – крушка, глог, кестен, а у секундарном – дрво на крају свијета, златно дрво у Вилингори са сребрним лишћем, дрво граничник.

Крушка на пољу гдје Мика чита за њега је само један кутак, а за маљутке цио свијет, одакле нису даље крочили. Особеност дрвета огледа се у његовој подијељености и спиралној уврнутости: оно је са једне стране суво, а са друге има слатке плодове. Као да га је нека чудна сила увртала, а када би дјечак сакрио главу у кру-

³ У трилогији ватра има доминантну функцију преласка у други свијет. Громова које хвата чукундеда, свијећу крај које плете бака, доводимо у везу са пламеном, топлотом, топлином и универзалним значењима. „Ватра је интимна и она је универзална. Она живи у нашем срцу. Она живи на небу. Она се уздиже из дубина твари и нуди нам се попут љубави. [...] Она је доиста једина међу свим појавама која може тако јасно да прими два супротна вредновања: добро и зло. Она блиста у Рају. Она гори у Паклу. Она је благод и мучење. Она је кухиња и смак света. Она је задовољство за дете које пристojно седи крај огњишта; она, међутим, кажњава за сваку непослушност када хоћемо да се поиграмо одвећ изблиза са њеним пламеном” (Bašlar 1996: 12).

шкино шупље дебло имао је утисак да је невидљив. Ово је примјер вољеног мјеста, гдје дјечак проводи вријеме одмора, сањарећи уз књигу⁴ и не слутећи да је тако окупирао Јародаров замак гдје живе маљуци, скривајући се од људи.

Дрво на крају свијета реактуализује архетипску слику дрвета – *axis mundi*.

Дрво које се уздизало испред њега, уместо лишћа, исијавало је трепераве листиће светлости који су се ројили попут свитаца и нестајали чим се удаље од дрвета (ЗД: 100).

Хтонска обиљежја овог простора краја свијета употпуњују и животиње са хтонским обиљежјима: пијетао који не спава, чувајући пут до дрвета, црни пас што непрестано глође дрво (а оно се обнавља), те змија оријашкиња, чувари који се непријатељски опходе према уљезима.

Дрво свијета⁵ у свом коријењу носи Микин свијет, те од његовог опстанка много тога зависи. Змија покушава да објасни дјечаку да се из његовог свијета дрво не може видјети јер оно није његов дио, већ продужетак. Сјеме из плода дрвета свијета за маљутке ће представљати стварање аутохтоног простора и живот у благостању.

Мика и Завиша током потраге за Водењаким⁶ свијетом треба да скрену код кривог дрвета гдје се пут рачва и крајњи лијеви пут одвешће их гдје треба. У секундарном свијету криво дрво преузима улогу својеврсног путоказа, а усмјереност улијево сугерише хтоничност простора.

Још изразитије везе са судбином, мада по обиму уже, показује топоним рачвања путева (симбол Y), познат како по народној, тако и античкој и хришћанској традицији. Мотив судбинског избора формализује се и у овом случају путем

опозиције десно—лево, али се низ даље не наставља нужно избором између живота и смрти већ опозицијама добро—лоше, врлина—порок и сличнима, које непосредно произилазе из човековог принудног избора између тежег и лакшег, правог и погрешног пута (Детелић 1992: 111).

Златно дрво сребрног лишћа мјесто је окупљања вила, а дрво граничник мјесто сусрета вила и тодораца. То су простори приче, дружења, пјесме и договора, све до тренутка док једна страна не изгуби свиралу коришћену у натпјевавању. Тај губитак условљава низ сукоба и промјене простора, све док на крају, уз помоћ Микине дружине и Гујице, свирала не буде пронађена. Као истакнуто мјесто појављује се и глогов жбун, пролаз ка Вилингори који је Мики открио Змијски цар. Путници изговарају магичне ријечи (брзалицу), на жбуну остављају предмет који их везује за дом: Мика златни прстен, Светлана кључ од куће, Гујица круницу, Паун златни обруч са главе, а маљутак свој брабоњак. За овакав поступак проналазимо упориште у обреду пролаза кроз тјеснаце „који подразумевају остављање разних предмета (камења, тканина, крзна и сл.), приношење жртви,

⁴ „Троје деце ће сачувати свет. Дете са књигом, дете на дрвету и дете које смишља игре без играчака” (цитат из *Ризнице Књијралишта* Анђелке Елезовић можемо приписати Мики: на извјестан начин, он у себи обједињује троструке улоге, са књигом испод дрвета и са жељом да спасе свијет од просторновременског расцјеп. Види: <<https://knjigraliste.rs/riznica-knjigralista/>>).

⁵ Глог: „Сва земља стоји на гранама великога г., и за тај г. везан је велики црн пас. Тај пас једнако глође г. па кад га скоро сасвим преглође, он стане вући из све снаге да би га преломио” (Чајкановић 2009: 35). У *Новчићу судбине* глог је мјесто преласка у Вилингору. Крушка је сеновито дрво, гдје се окупљају вјештице, демони и сл. (Исто: 64).

⁶ „Водени човек је дух персонификован у човечјем лику. Он мами људе, нарочито када прелазе реку брвном, увлачи их у воду и дави” (СМР 1970: 75).

призивање духа датог места итд. [...]” (Генеп 2005: 27). Дрво испод којег је пролаз у свијет змија је кестен: „И стварно, испод корена је била рупа, таман довољно велика да се у њу увуку цокуле и да за њима и остатак Мике склизне у јаму” (ТНЈ: 44).

Простор сна

Поред демонског топоса, издвојићемо описе простора који се остварују док је јунак у стању сна, успаваности или пак полусвјестан. У сну долази до промјене статуса протагонисте (пријем у заједницу здухача⁷ у заједничкој борби), дескрипцијом Заленбабине куће упућује се на морално и духовно пропадање њених становника. Мика и Завиша код Заленбабе једу чорбу и хљеб, а потом у зеленом крзну спавају (објед као обред пријема). Сан постаје поглед у прошлост, путовање кроз простор и вријеме. У аркадијској представи мјеста спокоја дјечак види лијепу кућицу окружену цвијећем и баштом. Два младића долазе баби и причају јој шта су урадили у „белом свету”. Дјечак схвата да су то њени синови. Након доласка са краја свијета, обједа код бабе, Мика опет пада у сан: на проток времена указују зимски пејзаж и „блештава белина”. У овом сну младићи одлазе сваки на своју страну, сјевер и југ, са жељом да пронађу принцезе и ожене се. Синови су у процесу фазе одвајања од дома, а њихова пропаст због жеље за благом манифестоваће се пропадањем дома, што дјечак види у сљедећем сну јер колиба више није лијепа:

Постеља беше ненамештена, по ћошковима су се башкарили дебели пауци, а у некада блиставом котлићу сада су били само скорени остаци неке хране коју дечак више није могао ни да

препозна. И сама баба је остарила. Њене плетенице беше nestало; уместо ње, с главе су јој висили замршени зелени праменови (ЗД: 122).

Поспаност, удови као од олова, осјећај пријатности – указују на омамљеност чаробним напитком. Мика се успављује поред ватре, увијен у зелено крзно (што му даје посебан статус), те попут медијатора, шамана, упада у двоструку нестварност, самим тим што из јаве фантастичног свијета ступа у сан.⁸ У сваком од дијелова трилогије Мика залази у сан као један од могућих свијетова, неовисан.

У тренутку када је био суочен са огромним пијетлом на крају свијета, Мика се досјећа да је могуће кокошку хипнотисати – ногом у прашини повлачи линију и пијетао остаје непомичан. Пијетао је већ нагласио дјечаку да никада не спава, тако да је ово стање хипнозе један замрзнути моменат у протоку времена; дјечак и маљутак остварују предност захваљујући храбрости да се испроба нешто што Мика зна из *ирице*.

Простор сна почива на граници између стварног и фантастичног свијета, ослањајући се на оба. У овом случају сан није ментална актив-

⁷ Здухач, ветровњак: „Демони који настају од људи и људи демонских особина. У прву групу би спадали некрштеници и вампир, а у другу живи вампир, вештица, мора и ветровњак” (Зечевић 1981: 9).

⁸ „Таква одступања могу бити изазвана поремећајима у перцепцији, измењеним менталним стањима, укључују менталне поремећаје, затим хемијским супстанцама, као што су психоактивне дроге, или било којим другим процесом, узроком или поремећајем који протагонисту измешта из познате стварности, независно од тога да ли се догађаји могу или не могу разумно објаснити, да ли је натприродно прихваћено или не, да ли неодлучност између природног и натприродног постоји, као и то да ли остаје неразрешена или не. Такве случајеве можемо назвати менталним пејзажима фантастичног” (Гордић Петковић – Јаковљевић 2023: 21).

ност током спавања, већ стање полујаве у којем јунак сазнаје, дјелује, креће се.

Приликом олујног невремена дјечак је у школи: „Мика је заспао. Али је Мика био и будан” (ТНЈ: 137) – на јави изгледа као да спава, док се у сну бори против здухача. Промјена величине простора, као и у случајевима пада кроз рупу, и одласка у подземни свијет долази до изражаја – све око њега се смањило. У тешкој, неизгледној борби, дјечак зазива свог пријатеља Пауна и изненађује се када му овај притиче у помоћ са змијама. Паун му објашњава: „Ово је битка у сну, а ми, змије, спавамо зимским сном, је л’ тако?” (ТНЈ: 146). Када након борбе корњачица креће са змијама, Мика пита куда ће и добија одговор: „Ја и нисам овде, сви смо у твом сну” (ТНЈ: 149). *Најушшање* примарног свијета остварује се падом у сан. Улога здухача је ризична: „Ако погинеш у сну, можда се никада нећеш пробудити из њега” (ТНЈ: 129) – оно што се здухачу деси у сну није само привид, већ носи стварне посљедице на јави.

У *Новчићу судбине*, након пењања на Вилинску планину и Мјесец (види СМР 1970: 70), дружина угледа врата на небу која ће их одвести до Усуда, Мика се са дружином понаша као човјек из народне бајке који посјећује Усуда распитујући се за своју судбину, радећи све што ради Усуд (види СНПр.: 117). Усудов свијет је у самом средишту свијетова, али не већи од једне собе. Чланови дружине отискују се ка небу са Мјесеца захваљујући Микином познавању гравитације. Проласком кроз врата на небу сви би вају заокупљени својим сновима:

Спавали су тврдим сном без снова. Са сваким новим буђењем затицали су се у новом свету и пред новим вратима кроз која су изнова и изнова падали у ништавило нових привиђења (НС: 100).

Поставља се питање како изаћи из свијета снова ако ниси ни заспао. Мика брине: „А шта ако заспимо у овом свету снова па морамо двапут после да се пробудимо?” (НС: 99).

Долазак до Усуда изискује пролазак кроз многобројне свијетове, што чини да се нарушава уобичајени проток времена, кретање је усмјерено према средишту свијета кроз врата која лебде на небу. Могућност отварања на обе стране упућује на могућност избора. Божанска капија или небеска врата у традиционалном тумачењу небеског простора имају функцију раздвајања раја и пакла. „Небеска врата су оно што бисмо могли назвати јаком границом, а то је већ добар разлог да постану табу-тема” (Детелић 1992: 32).

Карактеристике поретка свијета и његова слојевита грађа истакнути су описом неба у „простору сна” јер је небо доживљено као завјеса, опна, а у Усудовом и маљутачком објашњавању свијет се састоји из слојева. Током Микине борбе небо наликује на опну, кроз његову подеротину пролазе облаци, а прије Мокошиног напада оно је попут завјесе. Хронолошки ток приповиједања зауставља статички мотив полусна јунака, међутим, он не успорава радњу већ је динамизује.

Прича у причи функционише као филм који дјечак гледа, невидљив јунацима иако дијеле исти простор. У пасажима сна гдје Мика посматра Зеленбабин живот и саставља га као дијелове слагалице, не би ли добио потпуну слику о њеној прошлости, простор функционише као окидач за покретање филмске траке сновиђења.

Време се овде згушњава, стеже, постаје уметнички видљиво; простор се напиње, увлачи се у кретање времена, сижеа, историје. Обележја времена разоткривају се у простору, а простор се осмишљава и мери временом (Bahtin 1989:194).

Увођењем мотива сна, форма ретроспективног приповиједања обogaћена је специфичним *вријемейпростором* при чему се пропадање простора мјери временом Зеленбабине самоће и пропасти њених синова. Дакле, сан постаје двостепено секундаран простор, јер у првостепеном вријеме протиче својим уобичајеним током.

Вода

Микин посљедњи и најтежи задатак у *Зеленбабиним даровима* био је одлазак у Водењакрови свијет. Мика и Завиша прво проналазе начин да откључају капију у Модроплави свијет, а након покушаја да уз помоћ жежа, корњаче и детлића дођу до расковника, улазе „попреко кроз стварност”, гдје се сусрећу са „мрачном и непрозирном водом” (ЗД:148). Детелићева истиче специфичне епске одлике воде: гранични положај, демонске чуваре границе, табуисани предмет или својство које се чува и изузетност јунака који смије прећи границу (1992: 98) – све побројане елементе уочавамо у Микином случају: пролаз до ријеке је из Зеленбабине пећине и по њеном упутству код раклaстог дрвета лијево, а затим уз поток итд.; њени чувари су русалке и Водењак, својство ове воде је за бабу лековито јер је и сама потекла из Водењаковог свијета, а за друге погубно, а претпостављена изузетност јунака потврђена је у *Тајни немуштог језика* – он је рођен у суботу, у кошуљици, и због тога је постао здухач. Ријека носи типичне одлике опасног мјеста, клокоће, жељна жртава како би се Водењакове кћери поиграле, а ријека регенерисала.

Жртвовање се не остварује како је Водењак планирао, него ће на крају *Зеленбабиних дарова* Зеленбаба одужити свој дуг оцу. У *Новчићу*

судбине вила је у *бијелом свијету* помогла људима тако што је створила извор, а у Тодоргори виле уништавају противницима изворе, угрожавајући им егзистенцију и светећи се због уништеног лука, њихове омиљене хране.

Попут одлика ватре, која у универзалном тумачењу може представљати добро или зло, тако и вода постаје средство награђивања или кажњавања.

Управо својству апсолутне материје – која у себи природно сједињује диспарантне особине почетка и краја, живота и смрти, добра и зла – вода је неизоставни елемент митопоетске структуре простора у сваком његовом виду [...] (Детелић 1992: 88).

У *Зеленбабиним даровима*, Зеленбаба забрињеном посјетиоцу даје рецепт за лијек против урока. Вода из бунара користи се за скидање урока, а вода са извора из Вилингоре може помоћи маљутку Пахуку да му израсте рог. У народном вјеровању, вода у којој су се купале виле – вилинска, лијечи и стога је разумљиво што су у народу познати Вилин извор, Вилина вода и сл. (СМР 1970: 69). Вода саображава двије слике: извор и колијевку живота, и гробницу несрећних жртава којима се демонска бића поигравају.

Мали простор велике магије

У другом дијелу трилогије *Тајна немуштог језика* Мика полази у пети разред, што представља нови изазов. Тешко се сналази у школи, а није ни омиљен међу другарима, како примјећује његова разредна. Један од часова на којима је могао заблистати јесте управо час биологије код разредне, гдје је хтио демонстрирати

Паунове могућности јер га је увјежбао да пролази кроз обруч и прескаче препреку. Паун је стрпљиво чекао у кутији од ципела коју Мика није хтио да отвори прије самог часа, како не би покварио изненађење. Међутим, сам почетак тачке коју ће извести његов љубимац пролази неславно, праћен добацивањем ученика из посљедње клупе који су му спремали клопку. Наизглед рептил скромних могућности, он крије тајну Зеленбабиног дара – након што се проваљао у ватри (порталу у нови маљутачки свијет), Паунов оклоп поприма све боје искрица и постаје шарен попут перја правог пауна. Такође, он може да мијења боје и прилагођава се средини. Узмемо ли у обзир како је био храбар помажући Мики да ријеша задатак, закључујемо да једна наизглед обична кутија од ципела, скривајући Пауна, садржи у себи сјећања на авантуру, Паунове моћи, и, што је можда најважније, подвиг истинског пријатеља. Због завјере пакосних дјечака, Паун жели помоћи Мики и зато од Змијског цара тражи за свог пријатеља немушти језик. Из корњачине преносиве куће потиче идеја која је окидач за Микине нове догодовштине.

У *Новчићу судбине* дјечак са својим новим пријатељима одлази на вашар. Њихову пажњу привлачи човјек са мишем који из кутије извлачи коверте са порукама, наплаћујући један динар. Мика није имао новца, али га је случајно пронашао чепркајући по прабини близу своје старе куће. Вратио се на вашар и миш је извукао једну коверту у којој је била порука, у почетку неразумљива дјечаку, а касније разлог његовог премишљања да ли треба помоћи Пахуку. „Помози ономе ко ти у наредним данима затражи помоћ, иначе неће ваљати” (НС: 12). Прорицање обећане судбине коју је рекламирао вашарски забављач слоганом *Миш бели сре-*

ћу дели заокупља Мику, распетог између жеље да помогне Пахуку и одлуке да остане на безбједном. Један блатњави новчић симболично отвара кутију у којој уморни мишић бира коверте *дијелећи судбину*, а то је уједно и Микина улазница ка средишту свијета, у Усудову малу собу. Слика Мике како се врти на рингишпилу, при чему му се све пред очима окреће, а испод цокула му је празнина, сугерише његов пут до Усуда, кроз снове, кроз врата. Такође, на вашару је једна од награда за прецизно пуцање у мету: лутка – сребрнокоса вила. Пропитивање личних избора и жеља за Мику и његову пријатељицу Светлану у примарном свијету је на нивоу игре, а у секундарном постављено као задатак који треба испунити, и који се усложњава попут игрице. Миш који срећу дијели једном безазленом радњом (извлачењем коверте) својим избором утиче на изборе других и сличан је Мартовском Зецу из Земље чуда. Јер, шта ли је вашар ако не земља чуда?

Амајлија која треба да заштити Микину породицу од богиње Мокоши прављена је по рецепту таласона, чукундеде Мијајла. За ту намјену Мика узима мамин прстен из ормара. Вриједност прстена је непроцјењива јер он у себи апсорбује и вријеме и мјеста. Дјечак објашњава чукундеди да му је мама, када не би могао да изађе напоље, отварала кутију која се налази у њеном ормару: „Толико магије је садржала та мала кутија: неке стварчице биле су чудесне саме по себи, друге су пак имале вредност само за маму” (ТНЈ: 78). Чукундеда препознаје прстен који је намијенио својој жени. Прстен из далеког краја носи своја мистична значења, трансформишући вријеме и мјесто из *некад и далеко у сад и овдје*, баш као што Мијајло некад сакупљене громове претвара у амајлију која ће *сада* послужити Микиној породици.

Ормар, затворен простор, у којем се налазе ствари укућана, представља кућу у малом.

У ормару живи центар реда који штити целу кућу од безграничног нереда. У њему влада ред или, боље речено, ред је у њему изванредан режим [...] Ред у ормару сећа се породичне историје (Bašlar 2005: 89).

Кутија, још мања, у себи кондензује вријеме, простор, разна осјећања стегнута у наизглед обичне предмете. Као што кућа има ормар, ормар фиоке, у фиокама су кутије и ствари, тако функционишу свијетови којима се креће јунак ових авантура. Преклапају се горњи и доњи, у већим мањи, скривени, предњи, лијеви, десни... Срце свијетова је малена Усудова соба, као што је срце куће малена кутија успомена.

У кутији су незаборавне ствари, незаборавне за нас, али и за оне којима ћемо поклонити наше драгоцјености. Ту су кондензовани прошлост, садашњост и будућност. Према томе, кутија представља памћење незапамћеног (Isto: 94).

Мика је захваљујући знању немуштог језика открио гдје је Светланин прстен загубљен и нашао га. Прстен представља везу са прецима, кућом која је својеврсно светилиште, породични храм. Као што „[ч]овек створи такав сандук или ормар и пронађе у њему цео стан. Цела кућа је сакривена у сандучету” (Bašlar 2005: 95–96) – тако је Микина породична историја сажета у прстену и зато га Мика оставља на глоговом жбуну као гарант повратка. Кутије у којима су корњача, миш, прстен указују на симболичном плану на раскључавање могућности, суочавање са непријатностима и прихватање сазнања. Дјечак кроз извршавање задатака доживљава личну спознају и конституише систем вриједности.

Закључак

У трилогији Иване Нешић *Зеленбабини дарови*, *Тајна немуштог језика* и *Новчић судбине* обликовање простора битан је стваралачки елемент који обогаћује хронотоп дјела на више нивоа: структуралном, функционалном, симболичком. У фокусу је одрастање дјечака Мике, његово кретање кроз паралелне свијетове и постепена иницијација у различите заједнице. У секундарном свијету дјечак својом спонтаношћу и непосредношћу превазилази страх од фантастичних бића, што је остварено дијалогизма који обилују хумором⁹ (нпр. са маљутком, надигравање са пијетлом, пјесмица медвједу, са чумом).

У раду смо показали да простор у трилогији Иване Нешић не функционише само на нивоу сценографије и карактеризације ликова, већ активира граничну ситуацију, обликује јунака и утиче првенствено на његов унутрашњи преображај – он не тражи дар за себе већ жели да његова породица не брине. Указали смо на значај куће као сигурног мјеста, те на разнолике пролазе до секундарног свијета. Посебан фокус ставили смо на простор сна, у којем временска и просторна условљеност функционишу друкчије у односу на примарни свијет, а носе изразите психолошке и митопоетске кодове из чужих универзалних значења учитавамо однос према дому, прошлости, новим сазнањима.

Истакли смо да велики простори могу бити скривени у мале кутије које носе индивидуал-

⁹ Драгољуб Перић указује на елементе хорора у трилогији која је мјешавина жанрова са упливом интрузивне, порталне и дјелимично епске фантастике: „Но, за разлику од смртне озбиљности типских дела хорора, у романима Иване Нешић хумор постаје оно средство којим се растеређују потенцијално застрашујуће сцене са оностраним” (2024: 110).

не слојеве значења, кондензовано колективно сјећање: немущи језик, породичну историју, однос према судбинском. Бинарне опозиције (вода–ватра; небо–земља; затворено–отворено итд.) доприносе успостављању слике свијета и повезивању разноликих простора у цјеловит систем. У тумачење простора увели смо простор сна, као специфичну категорију у којој вријеме и мјесто функционишу према сопственим правилима. Сматрамо да ће овај рад допринијети отварању могућности за нова тумачења трилогије о дјечаку Мики и његовим авантурама у свјетлу научних истраживања фантастичних романа за дјецу.

ИЗВОРИ

- ЗД: Нешић, Ивана. *Зеленбабини дарови*. Београд: Креативни центар, 2021.
НС: Нешић, Ивана. *Зеленбабини дарови. Део 3, Новчић судбине*. Београд: Креативни центар, 2022.
ТНЈ: Нешић, Ивана. *Зеленбабини дарови. Део 2, Тајна немущијој језика*. Београд: Креативни центар, 2022.

ЛИТЕРАТУРА

- Генеп, Арнолд ван. *Обреди прелаза: систематско изучавање ритуала*. Београд: СКЗ, 2005.
Гордић-Петковић, Владислава, Јаковљевић Младен. *Књижевни ум и подручја фантастике*. Нови Сад: Матица српска, 2023.
Детелић, Мирјана. *Мишски простор и ејика*. Београд: САНУ – Досије, 1992.
Зечевић, Слободан. *Мишска бића српских предања*. Београд: „Вук Караџић” – Етнографски музеј, 1981.
Мијић Немет, Ивана. *Поетичке одлике фантастичног романа за децу у српској књижевности 21. века*. Докторска дисертација. Нови Сад: [И. Мијић Немет], 2021.
Михаиловић, Милош. Миш бели срећу дели (Ивана Нешић: *Зеленбабини дарови. Део 3, Новчић судбине*,

Креативни центар, Београд, 2022). *Детињство* XLIX, 3 (2023): 150–153.

Перић, Драгољуб. *Генерација Z, андроиди и пайпирна чудовишта. Оледи о савременој фантастичној прози за децу*. Нови Сад: Филозофски факултет – Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре, 2024.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Простор у фантастичном роману за децу – нацрт типологије на примерима из савремене српске прозе”. <<https://pefja.kg.ac.rs/wp-content/uploads/2018/05/%D0%89%D0%B8%D1%99%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%96-%D0%9F%D0%B5%D1%88%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%BD-%D0%89%D1%83%D1%88%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%9B-%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%9E%D0%A0-%D0%A3-%D0%A4%D0%90%D0%9D%D0%A2%D0%90%D0%A1%D0%A2%D0%98%D0%A7%D0%9D%D0%9E%D0%9C-%D0%A0%D0%9E%D0%9C%D0%90%D0%9D%D0%A3-%D0%97%D0%90-%D0%94%D0%95%D0%A6%D0%A3-%E2%80%93%D0%9D%D0%90%D0%A6%D0%A0%D0%A2-%D0%A2%D0%98%D0%9F%D0%9E%D0%9B%D0%9E%D0%93%D0%98%D0%88%D0%95-%D0%9D%D0%90-%D0%9F%D0%A0%D0%98%D0%9C%D0%95%D0%A0%D0%98%D0%9C%D0%90-%D0%98%D0%97-%D0%A1%D0%90%D0%92%D0%A0%D0%95%D0%9C%D0%95%D0%9D%D0%95-%D0%A1%D0%A0%D0%9F%D0%A1%D0%9A%D0%95-%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%97%D0%95.pdf>> 15. 2. 2025.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Госпођи Алисиној дечној нози. Оледи о књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012.

СМР: Кулишић, Шпиро, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић. *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит, 1970.

СНПР.: Стефановић Караџић, Вук. *Српске народне приповијестке. Скупио их и на свијет издано Вук Стефановић Караџић*. Београд: Просвета, 1969.

Тропин, Тијана. Утицај фантастичног елемента на структуру романа за децу. *Зеленбабини дарови и Тајна немущијој језика. Детињство*, XLI, 3 (2015): 25–34.

Тропин, Тијана. Структура фантазијских серијала за децу: На примеру *Новчића судбине* као завршног дела трилогије. <<http://dirikum.org.rs/1262/>> 15. 2. 2025.

Чајкановић, Веселин. *Речник српских народних веровања о биљкама*. <<https://www.antikvarne-knjige.com/elektronskeknjige/assets/uploads/pdf-106.pdf>> 1. 2. 2025.

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

Bašlar, Gaston. *Psihoanaliza vatre*. Čačak – Beograd: Umetničko društvo Gradac, 1996.

Bašlar, Gaston. *Poetika prostora*. Čačak – Beograd: Umetničko društvo Gradac, 2005.

Mijić Nemet, Ivana. Refleksi usmene književnosti u Zelenbabinim darovima Ivane Nešić. Violeta Jović, Todor Rosić (ur.), *Književnost za decu u nauci i nastavi: zbornik radova sa naučnog skupa*. Jagodina: Fakultet pedagoških nauka Univerziteta u Kragujevcu, 2014, 317–328. <<https://shorturl.at/k5QcO>> 1. 2. 2025.

Bojana D. KULIDŽAN GROMOVIĆ

SPACE IN IVANA NEŠIĆ'S TRILOGY: GREENCRONE' GIFTS, THE SECRET OF THE ANIMAL LANGUAGE, THE COIN OF DESTINY

Summary

In this paper, we deal with the analysis of spatial motifs in Ivana Nešić's children's fantasy novels: *Greencrone' Gifts* (2013), *The Secret of the Animal Language* (2014), and *The Coin of Destiny* (2022). We approach space through the lens of the mythopoetic worldview, focusing on two interpretatively productive but underexplored spatial categories: the space of dreams, and the small space of great magic which condenses larger narrative worlds within seemingly minor or closed spaces. The trilogy follows the journey of Mika, whose movement through parallel worlds reflects his gradual initiation into various communities. Particular attention is paid to the house as a safe place, the thresholds between the primary and secondary worlds, and symbolic containers – such as boxes that may hold condensed meanings related to family memory, the language of the animals, or fate. Binary oppositions contribute to the story's construction and the connection between motifs. By introducing the concept of the dream space as a unique narrative category, where time and space operate by different rules, this paper highlights the layered symbolic value of space in Nešić's trilogy. Ultimately, this analysis affirms that spatial structures – particularly small, symbolically charged spaces – play a central role in shaping the story's poetic and thematic core.

Keywords: The Mika trilogy: *Greencrone' Gifts*, *The Secret of the Animal Language*, *The Coin of Destiny*, children's fantasy novel, spatial poetics, secondary world, dream spaces, house, box

ЗА МАЛИТЕ, НАВИДУМ НЕЗНАЧАЈНИ, А ТОЛКУ ГОЛЕМИ НЕШТА ВО ЖИВОТОТ

САЖЕТАК: *О гуѓмету и срећи* Јасмине Петровић је кратка и топла прича која говори и фокусира се на детаље живота који нам доносе радост и срећу. Ова книга, иако намењена деци, садржи универзалну поруку која може допрети до читалаца свих узраста. Прича се врти око обичног дугмета које кроз разне авантуре симболизује ситнице које често занемарујемо, али имају моќ да нам живот учине среќнијим.

КЛУЧНЕ РЕЧИ: децји роман, болесни адолесцент, Јасминка Петровић

Романи за млади/болни адолесценти

Во романот *За којчето и за среќаша* од Јасминка Петровиќ, копчето е само еден повод да се проговори за една мошне сериозна тема, за темата на болестите во книжевноста за деца. Преку болеста мултиплекс склероза, од која боледува главниот протагонист Јован, авторката проговорува за третманот на децата/младите кои боледуваат од оваа или други болести, во рамките на семејството, меѓу врсниците во училиштето, на улицата, за односот на возрасните кон нивната појава, а пред сè, проговорува за самите нив, за начинот на кој се гледаат себе-

си, како реагираат на туѓите реакции, а најмногу – откако ќе се соочат со својата состојба, како да ги надминат „границите“ и ограничувањата кои им ги наметнува самата болест, општеството, околината... Ликовите во книгата *За којчето и за среќаша*, иако на прв поглед се едноставни, сепак ни пренесуваат слоевити пораки преку кои авторката ја пренесува длабочината на темите за среќата, емпатијата и важноста на малите нешта во животот.

Оттука, сосема оправдано е укажувањето на професионалци дека многу важно за децата е да учат за болестите или пречките во развојот преку наставните курикулуми и со тек на времето кога децата ќе имаат можност да комуницираат или да бидат во исто одделение/клас со некој кој е со болест/пречка/недостаток, да имаат некакви предзнаења и разбирање (Blaska 2004). Бласка, која изведува дури и десет критериуми според кои треба да се раководат писателите кои пишуваат на оваа тема, укажува дека на книгите за деца со вакви ликови, не тре-

* jovanka.denkova@ugd.edu.mk;
<https://orcid.org/0009-0005-9449-1529>

ба да се претендира на болеста на ликот како негова главна особина, туку акцентот да биде ставен на неговата сила. Или, како што истакнуваат Дичес и Прејтер, овие лица да не бидат прикажани како предмет на грижа, туку и како на некој кој придонесува за општеството (Taylor Dyches – Prater 2005: 202–216).

Според Смит-Дарецо, во училиштето на учениците треба да им се претставуваат ликови на деца со недостаоци/болести во кои на овие деца се гледа како на некој кој читателите би сакале да го запознаат или да бидат пријатели. Односно, овие ликови треба да бидат портретираны во едно позитивно светло, што не значи дека тие не треба да се портретираат реалистично, вклучувајќи ги сите нивни мани (Smith-D'Arezzo 2003: 75–94).

Бидејќи романот припаѓа на категоријата означена како *'sick-lit'*, треба да се истакне дека под овој поим се дефинираат романите кои зборуваат за комплексни прашања поврзани со смртта и некоја болест, како ракот, нарушувања во исхраната, депресијата и многу други важни прашања важни за модерното општество. Преземајќи ги оние по малку темни страни од книжевноста за возрасни, книгите наменети за адолесцентите не ги разубавуваат ситуациите и се обидуваат да ги прикажат силните, автентични моменти на растењето, но тинејджерите во потполност се свесни за насилството, конфликтите, одбивањето и тагата. Реалистичната проза ги одразува токму овие впечатливи моменти.

Сето тоа укажува дека целната публика – младите читатели – овој пат за старосна граница има дури дваесет и пет години, што е возраст кога човечкиот мозок ја достигнува својата зрелост.

Во денешното современо општество, има една континуирана дебата за потенцијалните

негативни влијанија кои им се лесно достапни за читање на помладите генерации. Иако влијанието на визуелните медиуми и социјалните мрежи внимателно се проучува во последниве години, се чини дека појавата на жанрот во адолесцентската литература, познат и како *'sick-lit'*, како да зазема централно место.

Портретирајќи мрачни, но сепак реалистични приказни, во контекст на адолесцентска ментална или физичка болест, овие романи откриваат детали за младешките искуства за самоповредување, депресија, болест или смртносна болест (Nagy 2013).

„Копче” – пријател кој поучува на храброст, љубов, благодарност, емпатија

Приказната на Јасминка Петровиќ е симболична и хумористична, истовремено носејќи поучни пораки за тоа како малите, навидум незначајни нешта можат да бидат избор на голема радост и животна мудрост. Главниот лик учи како да се сака самиот себе си таков каков што е, да ја цени вредноста на моментите, луѓето, пријателите и малите нешта околу себе. Книгата е напишана со едноставен, но полн со чувства јазик, што ја прави привлечна и лесна за читање.

Во книгата се среќаваме со неколку клучни ликови: детето Јован, преку чија перспектива ја доживуваме моќта на оваа книга и кое е сопственик на копчето, Милица и нејзиното трауматично детство, Кобра и др. Преку главниот протагонист Јован, авторката Јасминка Петровиќ, ја прикажува детската наивност, љубопитност и способност да пронајде радост во секојдневните нешта. Јован носи една свежа перспек-

тива за животот и преку детскиот поглед, авторката ги охрабрува читателите да се навратат на она што е навистина важно во животот. Копчето е централниот симбол и невидливиот лик, кој иако е нежив предмет, сепак во приказната има активна улога и го доживуваме како „лик“ со своја судбина. Копчето ги поврзува другите ликови и се создаваат приказни заедно со нив. Преку неговото патување, Јасмина Петровиќ ни ја нагласува моќта на малите нешта што често се занемаруваат. Неговата симболика лежи во тоа што претставува нешто обично, но истовремено неопходно и тоа како малите моменти ја градат нашата среќа.

Композициски гледано, книгата е поделена на четири дела: Прво полугодие, четврто одделение; Второ полугодие, четврто одделение; Прво полугодие, петто одделение, и Второ полугодие, петто одделение. Значи, дејството се одвива во тек на четири полугодија или две училишни години, што ни ја дава и возраста на протагонистот Јован (единаесет-дванаесет години).

Книгата започнува со реченицата: „Некои луѓе баш немаат среќа!“ (Петровиќ 2022: 7). Токму оваа секвенца ја одредува атмосферата во првиот дел од книгата, а тоа е дел во кој Јован ни се самопретставува, зборувајќи со мрачни тонови за себе, својата болест, за односот на соучениците кон него, за односот на возрасните и нивните реакции на неговата појава. На тој начин, тој отворено проговорува за третманот на лицата со церебрална парализа во средината во која живеат, работат...

Со оваа наративна секвенца ни се разоткрива и главната идеја на романот, но и авторовата замисла да проговори за некои теми, за кои се говори малку или, пак, претпазливо во кни-

жевноста за деца. Иако неговото име е Јован, децата го нарекувале со разни навредливи прекари: „... Мутто, Копле, Корле, Тегла, Трупчо, Тапчо, Глупчо и слично“ (Петровиќ 2022: 7). Но, она што е интересно за Јован, е што тој не се повлекува пред навредите и не им останува должен на децата, возвраќајќи им на навредите, па со тек на време, тие сфатиле дека треба да го променат односот кон него: „Сега е многу полесно. Се навикнавме едни на други. Дури некои деца ме викаат и на родендени...“ (Петровиќ 2022: 7). Инклузивното образование го поттикнува прифаќањето на децата со попреченост од страна на нивните врсници кои немаат попреченост и може да донесе социјални придобивки за сите ученици. Негативните ставови на врсниците најчесто се сметаат за главна пречка за целосно социјално вклучување на учениците со попреченост во училиштата (McDougall et al. 2004). Затоа, важно е да се промовираат позитивни ставови кон овие деца и да се може да се измерат ефектите од интервенциите дизајнирани да поттикнат промена на ставовите (Vignes et al. 2008). Концептуално, се смета дека ставовите се повеќедимензионални и составени од афективни, бихејвиорални и когнитивни компоненти. Афективната компонента се однесува на чувствата и емоционалните реакции, бихејвиоралната компонента се однесува на вистинското или наменетото однесување, а когнитивната компонента ги одразува верувањата и знаењето (Eagly 1993).

Но, Јован не го мачи само односот на врсниците кон него, туку особено го иритира односот на возрасните кон неговата појава и состојба: „За некои сум чуден, за некои страшен. Постојат и такви што тажно воздивнуваат и мрморат *куџириои*“ (Петровиќ 2022: 8). Многу студии говорат во прилог на фактот дека децата кои

имаат широк контакт или избрана врска со врсниците со попреченост може да развијат поголемо разбирање и чувствителност кон тие врсници и, според тоа, да ги перцепираат популативно (Vignes et al. 2009).

Наодите од многубројни студии даваат докази дека и покрај напорите на општеството за промовирање на социјална инклузија, децата со попреченост продолжуваат да пријавуваат дека се чувствуваат осамено и исклучено, имаат ограничен контакт со социјалниот свет надвор од домот и се соочуваат со системски бариери (на пр., малтретирање, дискриминација). Тие, исто така, пријавуваат дека ја доживуваат поддршката како непожелна, особено кога истата е поврзана со чувство на зависност и стигматизација. Всушност, децата со попреченост пријавуваат дека токму поддршката што се воведува за да се зголеми нивното чувство на инклузија всушност може да стане пречка за стекнување пријатели или учество во преферирани активности, со што се создаваат значителни несакани последици, вклучително и негативно влијание врз благосостојбата и чувството за себе на децата. Овие сознанија ја покажуваат критичната потреба да се оцени имплементацијата на таквата поддршка што, иако е добронамерна, можеби нема позитивно да влијае на перцепираната социјална инклузија кај децата со попреченост (Woodgate et al. 2020). Новите сознанија генерирани од ова истражување покажуваат дека согледаното влијание на попреченоста врз семејството и воочената поддршка и бариери на животната средина, исто така, го предвидуваат квалитетот на животот поврзан со физичкото здравје. Од перспектива на клиничките услуги и политиките, познавањето на оваа врска укажува на потенцијалната важност од обезбедување поддршка

на родителите и справување со бариерите од околината (Law et al. 2014).

Односот родител/дете е силно поврзан со благосостојбата на адолесцентите. Визијата на родителите за иднината на своите деца е дека тие ќе пораснат, ќе се иселат и ќе развијат свој живот. Сепак, имањето дете со попреченост може сериозно да ја загрози оваа визија. Иако семејствата може да бидат во можност да се прилагодат, да изградат отпорност и да развијат поголем емоционален раст и заедништво како резултат на попреченоста, тие исто така може да доживеат постојан стрес додека се движат низ животните циклуси на сопствениот развој и развојот на нивното дете (Peterson 2004).

Односот на возрасните кон него особено експлицитно го прикажува во случајот кога додека мајка му пазарува: „Една жена ми стави пари во скутот. Ми дојде да ја гаѓам со парите и да почнам да врескам среде улица: – Па јас не сум просјак, Јас сум Јован!“ (Петровиќ 2022: 9). Сожалувањето со кое се соочува во очите на другите, бескрајно го иритира Јован и придонесува за зголемување на неговата несигурност: „Кога ќе се збунам, ќе се засрамам или ќе се исплашам, само се смрзнувам, а дури подоцна ќе се сетам што сè сум можел да кажам и да направам...“ (Петровиќ 2022: 10). Самоидентификацијата како „смрзната река“, сосема веројатно ни ја отсликува психолошката состојба на Јован и неговата ниска самоверба.

Во романот се третира и темата на смртта преку загубата на саканиот дедо, со кој Јован бил особено поврзан:

Возрасните обично ме потпрашуваат нешто многу здодевно, како на пример: – Како беше на училиште? Само дедо ме прашуваше: – Јоване, што ќе правиш за време на распустот? (Петровиќ 2022: 12).

Токму таквиот однос на дедото кон внукот, ги приближило нив двајца, па особено тешко му паѓа неговата смрт. Во својата студија во која се обидуваат да ги детектираат клучните точки околу кои најмногу се доближуваат внуците со бабите/дедовците, Сморти и соработниците, даваат прецизни заклучоци во однос на прашањето за заедничките активности на децата со бабите/дедовците. Имено, тие дошле до заклучок дека од причина што бабите и дедовците немаат одговорност за едукација на своите внуци, нивната меѓусебна врска е порелаксирана и тие се потолерантни за разлика од родителите. Од причина што постарите немаат толкав притисок за својата иднина, тие се порасположени да уживаат во сегашноста и да ги ценат задоволствата на секојдневието, меѓу кои е и грижата за внуците (Smorti – Tschiesner – Farneti 2012). Зборувајќи за улогата на постарите како едукатори, Мухамед Јусуф ја потенцира нивната улога како едукатори за физичкото здравје, но и за културното и ментално здравје на внуците. Имено, тие преку комуникацијата со децата која ја остваруваат и преку раскажувањето на приказни, од една страна можат да им помогнат на децата во учењето, а од друга страна да ги запознаат со предците, културата и религијата. При оваа едукативна мисија, постарите како да ги надминуваат негативните искуства, зашто се во последната етапа од животот, па тие можат да ги заштитат внуците од лоши влијанија и однесување, да придонесат за развој на нивните социјални вештини со активности во слободното време (Yusuf 2014). Се разбира, не треба да се занемари и фактот дека тие поседуваат домашни вештини, што младите (родителите на децата или самите деца) ги немаат. Но, освен во улога на бебиситери, бабите и дедовците често се и пријатели на внуците (Constant

1977). Како што потенцира Хелен Констант, бидејќи се блиски со внуците, но ја немаат улогата на авторитативно родителство, бабите и дедовците често се во улога на некој на кого внуците му се доверуваат во оние ситуации кога детето не сака да му се довери на родителот. Тие, исто така, честопати знаат многу повеќе за семејната или националната историја, па се јавуваат и во улога на едукатори на внуците.

Од контекстот во книгата, читателот осознава дека во исто време кога Јован е на операција на ногата во болница, доживува уште еден тежок удар на судбината – го губи и саканиот дедо: „Ми беше грозно. Тоа е она чувство кога на човек не му е до ништо и до никого, а најмалку до самиот себе” (Петровиќ 2022: 11).

Тогаш во своите пижами, Јован пронашол – копче. Навидум сосема обично копче, бело по боја, кое за кратко се метаморфозира/антропоморфозира. Моментот на интерференција на елементот на чудесното во романот стартува со оживотворувањето на копчето. По запознавањето, Јован му се доверува на копчето за дедо му, по што сфаќа дека и во друштво на копчето се чувствува убаво:

Кога малку подобро се загледав во него, имав што да видам. Двете горни дупки се претворија во очи, а двете долни дупки во уста. Копчето ме гледаше. Ме гледаше и се смееше... Веднаш ми се допадна. Беше радосно и стрпливо, а мене токму тоа ми беше потребно. Околу мене речиси сите имаа загрижени лица и слаби нерви (Петровиќ 2022: 12–13).

Токму на иницијатива на Копче, иако имал тешкотии со пишувањето, Јован почнува да си ја „излева” душата на хартија, соочувајќи се на тој начин со сè што го мачи. Тоа му станало навика, но и многу полесно се чувствувал кога ќе го

направел тоа. Тој со текот на времето го извезбал и пишувањето, научил како се држи моливот и како се пишува. Но, Копчето ја развива и емпатијата кај Јован, кој кога Копчето не се чувствувало добро, па тој измислувал нонсенсни зборови само за да го орасположи – ѓоносвер, тавотес, љибомиц, па дури напишал и хумористична смешна песна, со наслов „Од коза до кекс“. Со помош на пишувањето, Јован кај себе ја поттикнува креативноста и самодовербата, а ја надминува несигурноста. Како што се истакнува во одредени студии, за ликовите кои по дефиниција доживеале ранливост и тешки и честопати неправедни околности што би можеле да предизвикаат сочувство кај читателот, најпривлечните особини се оние што се поврзуваат со попреченоста, но не се фокусираат директно на неа, што ја претставуваат желбата да се надмине предизвикот што го поставува попреченоста и што ги користат силните страни на ликот за да се соочат со проблем што е поуниверзален од попреченоста (Miller-Lachmann 2014).

Неговото пишување довело и до промени во неговото однесување, што не поинало незабележано од учителката која почесто го фалела пред цело одделение за неговите интересни состави, богатата фантазија и убавиот ракопис. Пофалбите и почитта која почнал да ги добива во училиштето ќе влијаат позитивно на Јован. Овој момент ни ги открива и односите во семејството на Јован, во кое тој е единствено дете. Додека мајката посветено и секојдневно го носи Јован на неопходните вежби за неговото здравје, и покрај негодувањето на Јован, таткото е постојано зафатен и нерасположен. Додека мајка му континуирано го охрабрува, отсуствува збор на поддршка од страна на таткото, која на Јован толку очигледно му е потребна:

„Таа вечер тато дојде доцна од работа, беше изморен и нерасположен, па нему не му беше до ништо, а најмалку до мојот ракопис“ (Петровиќ 2022: 19). Со помош на „пријателството“ со Копче, Јован почнува да се менува на подобро, секаде да стигнува на навреме, па дури и на терпија. Но, во тој период Јован почнува да го мачи и проблемот со отсуството на вистински пријател:

Откако знам за себе, мечтаам за тоа да имам пријател. Кога не умееш да правиш нешто, тој ти помага. Ги чува твоите тајни. Ако некој те зафркава или те напаѓа, веднаш застанува на твоја страна и тебе ти е полесно (Петровиќ 2022: 18).

Оваа наративна секвенца говори за процесот на растење на Јован и неговиот влез во адолесценцијата, особено и заради тоа што почнуваат да размислува и за сопствениот изглед и симпатиите: „Можеби еден ден ќе се вљубам, ама кој ќе се вљуби во мене? Која?! Никој! Мене ми е тешко да најдам и пријател, а камоли симпатија“ (Петровиќ 2022: 18). Во одредени кризни моменти, кај Јован се појавува поголема свесност за сопствениот изглед. Тој е многу свесен за својот изглед, но не сфаќа како другите луѓе не гледаат нешто убаво во него. Проблемот со немањето пријател, на Јован дејствува уште посилно заради тоа што е жртва на врсничко насилство од момчето со прекар Кобра, со што се актуелизира и темата на врсничкото насилство. Малтретирањето е форма на агресија во која едно или повеќе деца постојано и намерно заплашуваат, малтретираат или физички повредуваат жртва која се смета за неспособна да се одбрани. Клучните аспекти на оваа дефиниција се: 1) повторување со текот на времето и 2) асиметричен, принуден однос на моќ. Жртвите

се перцепираат себеси како послаби од насилниците и чувствуваат дека не можат да вонзвратат. Примери за малтретирање вклучуваат навредување, физичко повредување, закани, гласини, социјално изолирање и постојано одземање на нечији работи (Glew – Rivara – Feudtner 2000).

Но, со помош на храброста која му ја дава Копче додека го држи во рака, Јован го сменил односот кон насилникот: Вториот дел од романот го опфаќа второто полугодие од четврто одделение, кога во животот на Јован ќе се појави Милица: „Толку е убава што не можам да ја гледам. Како што човек не може да гледа во сонцето со голо око” (Петровиќ 2022: 25). На повидок е првата симпатија, како претходница на првата љубов кај Јован, што се гледа и во неговата несигурност: „Цела зима смислував што да ја прашам и не смислив ништо паметно” (Петровиќ 2022: 25–26).

Во својата студија *Триџе фази на адолесценцијата*, Дејвид Берет говори токму за карактеристиките на овие три етапи во животот на младиот човек. Иако во книгата на Јасминка Петровиќ директно не е посочена возраста на јунаците (Јован, Милица и др.), сепак од контекстот се насетува дека тие се основци, со што би можеле да ги категоризираме во периодот на раната адолесценција, или она што Берет го нарекува „период на припаѓање”. Потребата за припадност се покажува на неколку начини. Прво, возраста од единаесет до тринаесет години е период на врвна усогласеност со врсниците. Второ, во раната адолесценција детските пријателства се толку моќни што чувството за идентитет на детето е тесно поврзано со идентитетот на неговиот или нејзиниот најдобар пријател. Трето, моралното расудување на де-

цата ја одразува потребата за одобрување од родителите и врсниците. Конечно, повторно се појавуваат нарушувања на одвојувањето, вклучително и анксиозно растројство на одвојување (на пример, училишна фобија) (Berrett 1996). Проучувачите на оваа проблематика даваат три генерални типови на објаснувања за посебното значење на раните адолесцентни пријателства. Прво, адолесценцијата традиционално се дефинира како почеток на пубертетот. Биолошките промени поврзани со пубертетот може да бидат вознемирувачки/стресни за адолесцентите; тие може да се обратат кај пријатели за помош за разбирање и прилагодување. Второ, блиските пријатели и другите врсници стануваат примарни партнери во социјалните интеракции на адолесцентите. Според нивните сопствени извештаи, адолесцентите поминуваат повеќе време разговарајќи со врсниците отколку во која било друга активност; тие се опишуваат и себеси како најсреќни кога разговарате со врсниците. Покрај тоа, пријателствата може да имаат важно влијание врз развојот на адолесцентите поради нивните формални или структурни карактеристики. За разлика од хиерархискиот однос меѓу родителите и нивните деца, пријателството е егалитарна врска. Затоа, интеракциите со пријателите можат да послужат како основа за егалитарни односи со колегите, соседите или сопругниците во зрелоста (Berndt 1982). Трето, когнитивните способности продолжуваат да се развиваат во текот на адолесценцијата. Адолесцентите стекнуваат нова свест за себе и за сопствениот идентитет, се здобиваат со пософистицирано разбирање на другите луѓе и настаните и поголема вештина во логичката анализа на идеолошките позиции и социјалната институција (Hill – Palmquist

1978). Генерално, во овие истражувања се потенцираат четири карактеристики на пријателството: интимноста на разговорите на пријателите и нивното меѓусебно познавање, нивниот одговор на потребите и желбите едни на други, степенот на сличност или комплементарност помеѓу пријателите и стабилноста на пријателствата со тек на времето (Berndt 1996). Истражувањата, исто така, покажуваат дека пријателите можат да влијаат едни на други во позитивна или негативна насока, бидејќи тие се појавуваат во време кога треба да се „пополни“ јазот кој настанува заради намалената, редуцирана комуникација со родителите (Youniss – Haunnie 1992). Се верува дека раните романтични искуства играат централна улога во развојот на самоидентитетот на адолесцентот и капацитетот за интимност и се основа за развој на здрава личност и здраво меѓучовечко однесување (Montgomery – Sorell 1998). По средбата со Милица, Јован почнал да се преиспитува: „Зошто баш јас сум добил вакво тело? Зошто?“ (Петровиќ 2022: 26). Во знак на револт, Јован, плачејќи го фрла копчето низ прозорецот.

Многубројни студии говорат за кризите во животот на болните деца/адолесценти, што се одразува врз целокупниот квалитет на живот на семејството (Chen et al. 2006). И покрај убедувањата и вниманието на родителите, Јован три дена не отишол на училиште. Ова е пресвртната точка кај него, кога сфаќа дека му фали неговиот „пријател“ – Копче, па почнува да го бара: „Како ќе живеам без Копче? Како? – „Јован! Не грижи се! – мирно рекла Милица и почнала да ги кине копчињата од својата облека“ (Петровиќ 2022: 28). Во тој миг, започнува неговиот пресврт, кога сфаќа дека Милица постепено станува негов вистински пријател:

Откако знам за себе, знам и за несреќа. Ама благодарение на Милица, дознав и што е тоа среќа. Тоа е она чувство кога сакаш што си ти токму ти, а не некојси друг (Петровиќ 2022: 28–29).

Милица е воодушевена и од неговите приказни и го поттикнува и понатаму да продолжи да пишува, но со него ја споделува и својата мака – дека нејзините родители се разведуваат со што авторката Јасминка Петровиќ воведува уште една деликатна тема во оваа книга – темата на разводот и неговото влијание врз децата/адолесцентите.

Истражувањата на овој момент, сугерираат дека романтичните раскинувања, слично како загубите по смртта или разводот, може да доведат до симптоми на жалост, вклучувајќи мрачни мисли, тешкотии во контролирањето на мрачните мисли, несоница, како и синдром на „скршено срце“ и компромитирана имунолошка функција (Field 2011). Несомнено, тој значаен настан во животот на семејството се одразува посебно врз децата и адолесцентите и нивниот понатамошен емоционално-когнитивен развој. Сепак, истражувањата покажале дека девојките во поголема мера пријавуваат трајни симптоми на анксиозност и депресија поврзани со разводот на родителите отколку кај момчињата. Или можеби таквата родова разлика не била присутна во претходните развојни фази, туку се појавила во адолесценцијата? Претходните истражувања и теорија, исто така, укажале на повеќе депресивно расположение кај адолесцентните девојчиња отколку кај момчињата адолесценти во врска со различни видови и животни настани, но и влијание врз интимноста и посветеноста во идните романтични врски во животот (Størksen et al. 2006). Како една од најчестите последици кои се јавуваат кај адолес-

сцентите по разводот на родителите, се јавува ниската самодоверба која се надминува со тек на времето (Barber – Eccles 1992). Токму во тие мигеви е важно детето/ адолесцентот да се почувствува сакано и поддржано и од двајцата родители.

Втората целина завршува со првото љубовно разочарување на Јован, со тајната која со него ја споделува Милица како со најдобар другар – дека има симпатија, но тоа не е Јован, туку момчето Марко. Разочараноста кај Јован ќе го инспирира да ја напише првата песна, која ја нарекол: „Ама не сум“.

Првото полугодие од петто одделение го опфаќа третиот дел од книгата, во кој се следи растењето и созревањето на Јован. Имено, по завршувањето на летниот распуст, ја гледаме нестрпливоста на Јован да ја види Милица, за која сè уште има романтични чувства, иако таа веќе била вљубена во друго момче – Душан, кон кого Јован чувствува омраза. Во оваа целина, евидентна е емоционалната зрелост кај Јован, затоа што почнува да ја сфаќа тешката ситуација во која се наоѓа Милица, која е среде разводот на родителите, па затоа секој ден се обидува да ја расположи. Во тој момент, ќе се сети како да ѝ покаже дека не е сама, и дека тој е покрај неа:

И што направив јас? Ги скинав сите мои копчиња и ѝ г дадов на Милица. И таа се насмеа. Исто така и таа мене еднаш ме развесели, кога ми беше тешко (Петровиќ 2022: 40).

Овој негов гест на внимание кон Милица, ќе придонесе мајка му да го промени својот став кон него, зашто сфаќа дека тој емоционално расте и сочувствува со другите:

Морам да признам дека не сфатив баш дали мама во тој миг беше тажна или весела... Но, од

тој ден мама престана да ме вика Јоцо, Јовица, Јове, Јоле и слично. Почна да ме вика Јоване и јас бев пресрекен поради тоа (Петровиќ 2022: 41).

Исто така, сочувствителноста на Јован е евидентна и во односот кон родителите, затоа што тој почнува да сфаќа низ што поминуваат тие заради неговата состојба, и кои жртви ги направиле во животот, особено неговата мајка: „До моето раѓање мама била современа уметница... Веќе не прави уметнички дела за галериите. Сега ги украсува паноата во училиштето...“ (Петровиќ 2022: 21); затоа, Јован чувствува и одредена доза на грижа на совест, што се гледа од следниов нивни дијалог: Јас сум виновен што веќе не си уметница. Подобро да не сум се родил. На сите би им било полесно. Особено мене. „– Не знам за тебе, ама јас сакам што се роди. И те сакам баш таков каков што си“ (Петровиќ 2022: 57). Спроведените истражувања од многубројните студии на оваа проблематика, укажуваат дека болеста на детето во семејството не е ретка работа. Таа секогаш е длабоко емоционално искуство за сите членови на семејството. Болестите на децата можат да бидат од различна природа: хронични физички болести или развојни нарушувања, со комплексен интелектуален дефект. Во секој одделен случај постојат индивидуални односи помеѓу мајката и детето. Ова е долга и болна ментална борба на родителите со себе: тие мора да го прифатат или отфрлат она што се случило. Мајката е таа што нормално зема поголем дел од воспитувањето на детето, го носи целиот морален товар на неговиот третман и адаптација во општеството, образованието и воспитувањето воопшто. Но, многу важен дел е поддршката од сопругот (таткото), како и од општеството

(Ruslyakova – Lyzlova 2017). Во тие мигови, исто така, многу е важен начинот на кој семејството ќе се справи со болеста на детето, но и со неговите емоции. Круцијално во тие мигови, е отворено да се разговара со останатите членови на семејството (браќа и сестри), а особено отворено да се разговара со детето и отвореното изразување на емоциите во врска со болеста (Canam 1987). Токму во горенаведениот цитат ја гледаме емоционалната поврзаност на мајката и болниот син, а особено моментот кога таа сфаќа дека тој созреал, ги надминал сопствените бариери кои дотогаш го блокираа во односите со другите, ја сфатил сопствената ситуација, но, и покрај тоа, нашол сила да им помага на другите.

Во овој дел, Јован ја проицира својата емоционална зрелост и во односот кон насилникот со прекар Кобра. Во нивното директно соочување, кога сфаќа дека му го нема Копче во џебот за да му даде храброст, Јован решително одбива да му ги даде своите пари на насилникот. Иако неговата храброст ќе биде причина за шега кај насилникот, сепак Јован сам се изборува за себе, надминувајќи го стравот, и што е поважно, стекнува пријател. А пријател стекнува и во ликот на Душан, симпатијата на Милица, откако Јован ја надминува лутината кон Милица и почнуваат да другаруваат почесто: „Порано, кога ќе ја видеа Милица во близина на Душан, веднаш ме факаше бес. Но, не и овој пат. Напротив, ми дојде некако убаво во срцето“ (Петровиќ 2022: 58).

Во последниот дел од романот (второ полугодие од петто одделение), младите читатели се среќаваат со еден поинаков Јован. Новостекнатите пријателства, поддршката на учителката и соучениците за неговото пишување и пофалбите за истото, сето тоа придонесува за растење-

то на Јован, кој својата веќе богата колекции од копчиња, која брои 925 оригинали и 16 дупликти копчиња, решава да ѝ ја подари на својата мајка. Таа, пак, користејќи ја својата креативност, на копчињата кои во еден тежок период од животот му помогнаа на нејзиното болно дете, им прави монументален споменик:

Мама повторно си игра. Вели дека со помош на копчињата ќе го прикаже нашето семејство. Тоа ќе биде нешто откачено. Едвај чекам да заврши. Отворањето на изложбата е закажано за наесен. Мило ми е за мама и за копчињата (Петровиќ 2022: 74–75).

Неговата самодоверба го поттикнува отворено да им признае дека компјутерот не му работи затоа што го полеал со сок, и да побара нов компјутер, а за да го надомести пропуштеното по математика и да си ја поправи двојката, родителите му нашле и наставничка која била поразлична од Милица, но со која одлично ќе се согласуваат: „Олга оди во гимназија... Олга останува кај мене често и по часовите. Разговараме за сè и сешто. Ми рече дека сум многу зрел за мои години“ (Петровиќ 2022: 71). Пријателството со Милица и понатаму трае, а на него Јован го посветува расказот „Драг спомен“, кој ѝ остава голем впечаток на Милица, зашто говори за нивното пријателство кое ќе трае засекогаш: „Кога заврши со читање, Милица ништо не рече. Само го стави листот хартија на градите и така го држеше“ (Петровиќ 2022: 71). Значењето на нивното пријателство особено се согледува во секвенцата: „Мама вели дека Милица ме извлекла од потиштеност, а нејзината мајка вели дека јас сум ја извлекол Милица од депресија“ (Петровиќ 2022: 69), што уште еднаш го потврдува фактот дека важен

извор на емоционална поддршка за време на сложениот премин од детството во зрелоста е зголемената (и квантитативна и квалитативна) поврзаност на адолесцентот со врсниците. Врсничката група е извор на приврзаност, наклонетост, разбирање и морално водство, место за експериментирање и место за постигнување автономија и независност од родителите. Тоа е место за постигнување интимни врски кои служат како „тест“ за интимни врски во зрелоста (Car 2013).

Јован сфаќа дека сите тие познанства (Милица, Душан, Кобра, Олга) му помогнале во еден многу тежок период од неговиот живот, кога се плашел од болестанаспроти сегашноста:

Всушност, знам уште нешто, знам што е тоа љубов! Тоа е едно прекрасно чувство кога ништо не ти е тешко, дури ни математика, и кога сè ти е убаво, дури и кога ќе се погледнеш во огледалото! (Петровиќ 2022: 75).

Неговата радост и восхит кон/од животот произлегува од фактот дека се изборил со проблемите кои го мачеле, како болеста, недостатокот на пријатели, отсуството на љубов кон девојче и слично. Наспроти реченицата од почетокот на романот, пред читателот се спушта завеса во светли и оптимистични тонови: „Некои луѓе баш имаат среќа! Еве на пример, јас“ (Петровиќ 2022: 75).

Заклучок

Во делото *За којшто и за среќаша* од Јасмина Петровиќ, авторката на исклучително интересен и симболичен начин го отвора прашањето за суштината на среќата и нејзината ви-

стинска природа. Копчето, како симбол на нешто мало и привидно незначително, всушност носи длабока порака за тоа како малите работи во животот можат да добијат огромно значење доколку се поврзани со љубов, спомени и лични приказни.

На крајот, заклучокот што се изведува од ова дело е дека среќата не се мери со материјални добра, туку со вредностите кои ги носиме во себе и во односите со другите. Авторката потсетува дека луѓето честопати ја бараат среќата во големи и грандиозни нешта, додека таа се крие во секојдневните моменти, во малите знаци на внимание, во топлината на семејството и пријателите. Секојдневните мали радости, како насмевка, прегратка или добар збор, се тие што вистински ја исполнуваат душата и прават да се чувствуваме среќни.

Со користење на едноставен, но длабоко симболичен предмет како што е копчето, Петровиќ ја нагласува важноста на благодарноста, прифаќањето и љубовта кон животот, но истовремено и со борбата со секојдневните предизвици кои ќе се испречат во него. Тоа го прави преку приказната која дедо му на Јован му ја раскажал, а на која ќе се присети во кризните моменти. Приказната за жабата која паднала во кофа со млеко, и нејзиното непомирување со настанатата ситуација, туку напротив, со борбата да излезе од кофата, ќе го поттикне Јован да излезе од депресијата која го опфаќа и да преземе конкретни акции со кои ќе промени нешто. Ова дело остава впечаток и мотивира да ги преиспитаваме нашите приоритети, потсетувајќи нè дека среќата е прашање на перспектива – нешто што го градиме со нашите мисли, чувства и постапки, а не нешто што се купува или поседува.

ИЗБОР

Петровиќ, Јасминка. *За коишто и за среќаша*. Скопје: Чудна шума, 2012.

ЛИТЕРАТУРА

- Barber, Bonnie L., Jacquelynne S. Eccles. Long-term influence of divorce and single parenting on adolescent family-and work-related values, behaviors, and aspirations. *Psychological Bulletin* 111, no. 1 (1992): 108, <<https://www.researchgate.net/profile/Jacquelynne-Eccles/publication/21616811>> 19. 11. 2023.
- Barrett, David E. The three stages of adolescence. *The High School Journal* 79, no. 4 (1996): 333–339. <<https://www.jstor.org/stable/40364502>> 2. 11. 2023.
- Berndt, Thomas J. The features and effects of friendship in early adolescence. *Child development* (1982): 1447–1460, <<https://www.jstor.org/stable/1130071>> 4. 11. 2023.
- Blaska, Joan. Children's Literature That Includes Characters With Disabilities or Illnesses. *Disability Studies Quarterly*, 24(1) (2004).
- Canam, Connie. Coping with feelings: chronically ill children and their families. *Canadian Journal of Nursing Research Archive* (1987): 9–22.
- Car, Sandra. Adolescencija 21. stoljeća: društvena uvjetovanost, temeljne karakteristike i pedagoški izazovi, *Pedagogijska istraživanja*, Vol. 10, No. 2 (2013). Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu – Odsjek za pedagogiju, <<https://hrcak.srce.hr/clanak/191595>> 23. 5. 2025.
- Chen, Henian, Patricia Cohen, Stephanie Kasen, Jeffrey G. Johnson, Kathy Berenson, Kathy Gordon. Impact of adolescent mental disorders and physical illnesses on quality of life 17 years later. *Archives of pediatrics & adolescent medicine* 160, no. 1 (2006): 93–99. DOI:10.1001/archpedi.160.1.93, 22. 5. 2025.
- Constant, Helen. The image of grandparents in children's literature. *Language Arts*, 54(1) (1977): 33–40, <https://www.jstor.org/stable/41404475?seq=1#page_scan_tab_contents> 22. 1. 2019.
- Eagly, Alice H., Shelly Chaiken. *The psychology of attitudes*. Harcourt brace Jovanovich college publishers, 1993.
- Edwards, Todd C., Donald L. Patrick, Tari D. Topolski. Quality of life of adolescents with perceived disabilities. *Journal of pediatric psychology* 28, no. 4 (2003): 233–241, DOI: 10.1093/jpepsy/jsg011. <<https://academic.oup.com/jpepsy/article-abstract/28/4/233/942605?redirectedFrom=PDF>> 15. 5. 2025.
- Field, Tiffany. Romantic breakups, heartbreak and bereavement–Romantic breakups. *Psychology* 2, no. 04 (2011): 382, <<https://www.scirp.org/html/6296.html>> 1. 12. 2023.
- Glew, Gwen, Fred Rivara, and Chris Feudtner. Bullying: Children hurting children. *Pediatrics in Review* 21, no. 6 (2000): 183–190, <<http://oldsite.ohioaap.org/wp-content/uploads/2016/06/BullyingChildrenHurtingChildren.pdf>> 19. 5. 2025.
- Hill, John P., Wendy J. Palmquist. Social cognition and social relations in early adolescence. *International Journal of Behavioral Development* 1, no. 1 (1978): 1–36.
- Law, Mary, Steven Hanna, Dana Anaby, Marilyn Kertoy, Gillian King, Liqin Xu. Health-related quality of life of children with physical disabilities: a longitudinal study. *BMC pediatrics* 14 (2014): 1–10, <<https://link.springer.com/content/pdf/10.1186/1471-2431-14-26.pdf>> 16. 5. 2025.
- McDougall, Janette, David J. DeWit, Gillian King, Linda T. Miller, Steve Killip. High School-Aged Youths' Attitudes Toward their Peers with Disabilities: the Role of School and Student Interpersonal Factors. *International Journal of Disability, Development and Education* 51, no. 3 (2004): 287–313.
- Miller-Lachmann, Lyn. Beyond Pity. *ALAN Review* (Summer 2014): 84, <<https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ALAN/v41n3/pdf/miller-lachmann.pdf>> 17. 5. 2025.
- Montgomery, Marilyn J., Gwendolyn T. Sorell. Love and dating experience in early and middle adolescence: Grade and gender comparisons. *Journal of adolescence* 21, no. 6 (1998): 677–689, <<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0140197198901889>> 3. 11. 2023.
- Nagy, M. R. 'Sick-lit' popular among youth, raising alarms in literary circles. *CTV News*. <<https://www.ctvnews.ca/entertainment/article/sick-lit-popular-among-youth-raising-alarms-in-literary-circles/>> 22. 3. 2013.

- Peterson, Kris. Supporting dynamic development of youth with disabilities during transition: A guide for families. *Information Brief: Addressing Trends and Developments in Secondary Education and Transition* 3, no. 2 (2004): 1–6, <<https://citeseerx.ist.psu.edu>> 15. 5. 2025.
- Ruslyakova, Ekaterina, Irina Lyzlova. The attitude of a mother to her sick child. *Criar Educação* 6, no. 1 (2017).
- Smith-D'Arezzo, Wendy M. Diversity in Children's Literature: Not Just a Black and White Issue. *Children's Literature in Education*, Vol. 34, Issue 1 (March 2003): 75–94, <<https://link.springer.com/article/10.1023/A:1022511917336>> 30. 11. 2019.
- Smorti, Martina, Tschiesner, Reinhard, Farneti, Alessandra, Granparents-Grandchildren Relationship, *Procedia – Social and Behavioral Sciences* 46 (2012): 895–898.
- Størksen, Ingunn, Espen Røysamb, Turid L. Holmen, and Kristian Tambs. Adolescent adjustment and well-being: effects of parental divorce and distress. *Scandinavian journal of psychology* 47, no. 1 (2006): 75–84. <<https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net>> 19. 11. 2023.
- Taylor Dyches, Tina, Prater, Mary Anne. *Characterization of Developmental Disability in Children's Fiction, Education and Training in Developmental Disabilities*, 40(3) (2005): 202–216.
- Vignes, Céline, Nicola Coley, Hélène Grandjean, Emmanuelle Godeau, Catherine Arnaud. Measuring children's attitudes towards peers with disabilities: a review of instruments. *Developmental Medicine & Child Neurology* 50, no. 3 (2008): 182–189. DOI: 10.1111/j.1469-8749.2008.02032.x, 16. 5. 2025.
- Vignes, Celine, Emmanuelle Godeau, Mariane Sentenac, Nicola Coley, Felix Navarro, Helene Grandjean, Catherine Arnaud. Determinants of students' attitudes towards peers with disabilities. *Developmental Medicine & Child Neurology* 51, no. 6 (2009): 473–479. DOI: 10.1111/j.1469-8749.2009.03283.x, 16. 5. 2025.
- Woodgate, Roberta L., Miriam Gonzalez, Lisa Demczuk, Wanda M. Snow, Sarah Barriage, Susan Kirk. How do peers promote social inclusion of children with disabilities? A mixed-methods systematic review. *Disability and rehabilitation* 42, no. 18 (2020): 2553–2579, <<https://doi.org/10.1080/09638288.2018.1561955>> 16. 5. 2025.
- Zukerman, Naomi, Emily Bottone, Maya Low, Tatiana Ogourtsova. Resilience and adolescence-transition in youth with developmental disabilities and their families: a scoping review. *Frontiers in Rehabilitation Sciences* 5 (2024): 1341740. <<file:///C:/Users/User/Downloads/fresc-05-1341740.pdf>> 15.05.2025> 16. 5. 2025.
- Youniss, James, Denise L. Haynie. Friendship in adolescence. *Journal of Developmental & Behavioral Pediatrics* 13, no. 1 (1992): 59–66, <<https://www.researchgate.net/profile/Denise-Haynie/publication/2159993>> 3. 11. 2023.
- Yusuf, Muhammed. Grandparents As Educators: A study of Socio-Cultural and Religion perspectives, *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 140 (2014): 337–342. <https://www.researchgate.net/publication/270846296_Grandparents_as_Educators_A_Study_of_Socio-cultural_and_Religion_Perspectives> 3. 11. 2023.

Jovanka D. DENKOVA

Summary

ABOUT THE LITTLE, SEEMINGLY INSIGNIFICANT, BUT TRULY BIG THINGS IN LIFE

Jasminka Petrović's *On a Button and Happiness* is a short, warmhearted story focusing on the details of life that bring us joy and happiness. Although intended for a children's audience, it contains a universal message that can reach readers of all ages. The story revolves around an ordinary button that, through various adventures, symbolizes the little things that we often neglect, but which have the power to make our lives happier.

Keywords: children's novel, ill adolescent, Jasminka Petrović

ПЛАШТ И ОЧЊАЦИ И ПРОБЛЕМИ ПРЕВОДА СТРИПСКИХ СЕРИЈАЛА: ПРЕНОШЕЊЕ КЊИЖЕВНИХ И КУЛТУРНИХ РЕФЕРЕНЦИ

САЖЕТАК: Рад се бави проблематиком превођења и адаптације стрипова на примеру француског серијала *Плашћ и очњаци* (*De cape et de crocs*, 1995–2016). Серијал се одликује изузетно богатом мрежом књижевних цитата и алузија које су обликоване у медијум стрипа, а као најважнији извор инспирације издвајају се аутори 17. века, пре свега Сирано де Бержерак. Дванаест епизода које чине серију *Плашћ и очњаци* објављено је у *Полишкином Забавнику* у периоду између 2006. и 2017. године. У раду се полази од разматрања француског текста и начина на који аутори стрипа инкорпорирају богато књижевно и културно наслеђе у сопствени приповедачки стил, а затим се анализирају примери преводачких решења. Тиме се осветљавају и најчешћи проблеми који се јављају приликом превода стрипова, као што су формална ограничења која диктира структура визуелних елемената, проналажење одговарајућих еквивалената за симболична имена, реалије и културне алузије.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: француски стрип, превођење стрипа, *Полишкин Забавник*, *Плашћ и очњаци*, *De cape et de crocs*, Сирано де Бержерак

Француски стрипски серијал *Плашћ и очњаци* (*De cape et de crocs*) сценаристе Алена Ерола (Alain Ayroles) и цртача Жана Лика Масбуа (Jean-Luc Masbou) излазио је у дванаест наставака који су представљени као засебни чинови једне позоришне представе.¹ Од првог албума, „Јаничарових тајни” (*Le secret du Janissaire*), ко-

ји је објављен 1995, до последњег наставака, „Ако то ниси ти...” (*Si ce n'est pas toi...*), Ерол и Масбу су током двадесет година развијали барокно-фантастични свет овог серијала који започиње у 17. веку у Венецији, али се у каснијим епизодама сели све до Месеца. О успеху који је овај стрип доживео сведоче вишеструка појединачна и интегрална издања, као и преводи на немачки, холандски, шпански, пољски и хрватски језик. На српском је *Плашћ и очњаци* објављен у пуном обиму у *Полишкином Забавнику* у периоду 2006–2017. године. Свих дванаест епизода превела је Оља Петронић², иако код последње две није наведено име преводиоца³.

* tijanajovanovic813@gmail.com;
<https://orcid.org/0000-0002-3492-4485>

¹ Првобитна, усмена верзија овог рада, под насловом „Преводи књижевних и културних референци у стрипском серијалу *Плашћ и очњаци*”, изложена је на научном скупу „Књижевност и стрип” одржаном у Институту за књижевност и уметност од 30. марта до 2. априла 2023. године.

² Оља Петронић ауторка је превода бројних дела савремене француске књижевности и филозофије, али се у својој пракси посветила и превођењу стрипова. За превод стрипа *Изнојуг* (Чаробна књига, 2022) добила је Награду „Бранко Јелић” 2023. године, у категорији „Открића”.

³ У приватној преписци Оља Петронић је потврдила да је ауторка превода свих наставака поменутог стрипа (Петронић, 30. јун 2025, електронска пошта).

Значајну популарност коју је доживео међу читалачком публиком у Француској овај стрипски серијал дугује вешто заокруженој и узбудљивој авантуристичкој причи, прилагођеној широкој публици која обухвата и деце и одрасле читаоце. Издавач Делкур (Delcourt) одређује *Плашић и очњаке* као „стрип за све узрасте“ (*bande dessinée tout public*), а тиме овај серијал одговара и циљној публици *Полишкиној Забавника*, који се, како то подсећа слоган на насловној страни, обраћа свима „од 7 до 107 година“. Препознатљиви главни јунаци стрипа, лисац и вук, истовремено су обликовани по узору на Дизнијеве антропоморфне јунаке, али и на протагонисте француских мачевалачких филмова, насталих средином 20. века. Међутим, најупечатљивија одлика серијала *Плашић и очњаци* јесте разграната интертекстуална мрежа књижевних цитата и алузија и веома богат језички израз. У *Забавниковом* тексту којим је пропраћен почетак прве епизоде истиче се сличност стрипа са Диминим пустоловним романима, а помињу се и аутори као што су Дефо, Свифт и Стивенсон (Петронић 2006: 26), што су само неке од могућих асоцијација које се отварају чак и само на основу имена и насловних страна различитих епизода. Ален Ерол, као творац сценарија, описује *Плашић и очњаке* као „лонац у коме кључају књижевне, позоришне и филмске идеје“ (Lemire 2012). Иако црпи инспирацију из великог броја различитих књижевних извора⁴, сценарио *Плашића и очњака* пре свега успоставља значајан дијалог са периодом такозваног „златног века“ у француској култури, кроз цитате и алузије на дела 17. столећа и касније текстове који оживљавају ту епоху.

Првих десет албума *Плашића и очњака* чине пустоловине персонификованог лисца и вука, смештене у историјски оквир 17. века. Прота-

гонисти су француски лисац Арман Ренал де Моперти (Armand Reynal de Maupertuis), и шпански вук дон Лопе де Вијалобос и Сангрин (Don Lopé de Villalobos y Sangrin), који прихватају задатак да спасу сина венецијанског трговца ког су наводно отели Турци. Тежиште потраге убрзо се преноси на мапу са благом и путовање на фиктивна Тангеринска острва. У другој половини серијала долази до проширења фантастичне димензије путовања, те се радња премешта на Месец где се воде борбе против Јована без Месеца, принца који претендује на селенитски престо. Последње две епизоде *Плашића и очњака* посвећене су догађајима који претходе основном заплету стрипа и прате авантуре зеца Еузебија. Овај преднаставак (или *prequel*) у исто време настоји да се осврне на велики број невероватних догађаја који су као комични детаљи успутно помињани у основном серијалу, али притом динамику авантуристичког жанра замењује сложеним политичким интригама.

Природа књижевних инспирација у серијалу *Плашић и очњаци* изузетно је разноврсна и захтева додатно објашњење да би се разумео изазов са којим се потенцијални преводилац овог текста суочава. Наслов *De Cape et de crocs* јасно указује на жанровско одређење дела као шаливе и измењене верзије традиције коју представља *roman de cape et d'épée*, роман мача и плашта. Овај „микрожанр историјског романа“ (Garguilo 1992: 115) настао је у 19. веку као узбудљива приповест о подвизима мускетара

⁴ Занимање аутора овог серијала за дијалог са књижевним наслеђем наставило се и након завршетка циклуса *Плашића и очњака*: Масбу је написао и нацртао стрип *Барон* (*Le Baron*), посвећен авантурама барона Минхаузена, док је Ерол творац сценарија за графички роман *Лујеж у Новом свету* (*Les Indes fourbes*), који наставља роман *Живошћоис лујежа* (*El Buscón*) Франсиска де Кеведа (Иветић 2025).

или вештих бораца, а најпознатији примери ове књижевности су дела *Каиџан Фракас* Теофила Готјеа, *Три мускетара* Александра Диме, *Грбоња или виџез Лајардер* Пола Февала. Стрип *Плашћ и очњаци* ослања се на ову традицију, нарочито на нивоу сценографије и кореографије ликова. Значајан део стрип-табли испуњавају динамични елементи као што су поморске битке, бродоломи, егзотични предели на Земљи и Месецу и двобоји у којима се примењују тајни мачевалачки потези. Други елемент наслова – очњаци – упућује на текстуалне изворе који су послужили за обликовање централних јунака стрипа. Реч је о широком обиму књижевног приказивања животиња, од Лафонтенових басни (нарочито се текст приче *Вук и Јаџне* [*Le Loup et l'Agneau*] више пута цитира, па чак и да је наслов последњој епизоди *Ако тио ниси ти*), до старије традиције средњовековног *Романа о лисцу* (*Roman de Renart*) (имена ликова, Моперти и Исенгрин, инспирисана су овим делом). Сустрет два градивна елемента, пустоловне историјске приче и књижевности о животињама, субвертира чисто херојску димензију романа о борби за част и правду хумористичним елементима које намеће животињска природа стрип-јунака.

Поред књижевних елемената на које алудира наслов серијала, у самом стрипу свеприсутан је и мотив позоришног представљања и различитих облика сценских уметности. Целокупан серијал *Плашћа и очњака* започиње и завршава се приказима уличног позоришта у Венецији, док становници Месеца током боравка на Земљи граде раскошну сцену са машинама по угледу на барокни период, а староседелачко становништво Месеца изражава се искључиво помоћу пантомиме. Паратекстуални елементи серијала такође упућују на значај

позоришта, с обзиром на то да сваки албум почиње вињетом која приказује позорницу и завесу који уоквирују први панел стрипа. И извесни споредни ликови јасно су препознатљиви као представе комичних типова проистеклих из комедије дел арте: трговац Спилорчо оличава старог шкртицу, док његов лакомислени син Андрео за помагача има лукавог слугу Шалјивка. Извесна тумачења серијала говоре чак и о специфичној „драматургији” *Плашћа и очњака* (Diaz 2013: 26), ослањајући се на тврдње аутора стрипа да су приликом осмишљавања приче и цртежа настојали да остану верни театралном приказивању и „глуми” главних ликова, што се одражава одсуством ретроспективног приповедања и у мањој мери ослањањем на карактеристичне графичке елементе као што су капљице зноја или спирале и звезде изнад главе које означавају вртоглавицу (Ayroles 2005).

Широка лепеза литерарних мотива који су послужили као инспирација у овом стрипу обједињена је једним стожерним елементом – личношћу Сирана де Бержерака (Cyrano de Bergerac) – око кога је изграђена суштинска спона *Плашћа и очњака* са књижевном традицијом. Де Бержерак двојако утиче на *Плашћ и очњаке*, и као историјска личност, односно аутор драмских и романескних дела чији се детаљи преузимају и преобликују у медијуму стрипа, и као књижевни лик који је Едмон Ростан (Edmond Rostand) прославио у свом истоименом комаду. Сирано се, пре свега, појављује као један од централних ликова у каснијим епизодама стрипа, под именом Господар оружја, а у његовој карактеризацији могу се препознати упливи и Де Бержераковог стваралаштва и Ростанове књижевне легенде.

Позивањем на дела која је створио Сирано де Бержерак, необичан и на први поглед произ-

вољан спој комичног позоришта и фантастичног путовања у свемир у фабули *Плашића и очњака* постаје кохерентан и отвара дијалог са мање познатим аспектима књижевне културе 17. века. Текст стрипа цитира поједина упечатљива места из Сирановог опуса. Чувена реплика: „Ког је ђавола тражио на тој галији?” (*Que diable allait-il faire dans cette galère?*), изворно из Сирановог комада *Изијрани чанџризавац* (*Le rédant joué*), пре него што ју је Молијер преузео у *Скајеновим њодвалама* (*Les fourberies de Scapin*), постаје лајтмотив целог серијала. Бројни мотиви из Сирановог најпознатијег дела, романа *Државе и царства Месеца и Сунца* (*L'Autre monde ou les États et empires de la Lune; Les États et empires du Soleil*), адаптирани су у епизодама које се одвијају током свемирског путовања. Између осталог, нарочито је визуелно развијен приказ путујућих градова, а јављају се и други одједи Сиранове представе живота на Месецу, као што су храна у облику мириса и употреба стихова као средства плаћања. Присутни су чак и осврти на филозофску и научну тематику којом се Де Бержерак бавио, кроз пародични лик научника Бомбастуса. Најзад, важно место у последња два наставка стрипа добијају мање познате биографске епизоде, као што је вероватно апокрифна тврдња да је Де Бержерак у бесу убио мајмуна са којим је наступао чувени париски марионетиста Бриоше. Ова књижевна легенда, настала на основу текста Шарла Д'Асусија (*Charles Coureau d'Assoucy*), постаје релевантна у обликовању lika Мајмунчета Млађег.

Избором дела Сирана де Бержерака као интертекста за *Плашић и очњаке*, серијал кроз сваки наредни наставак заузима нарочит став према уобичајеној слици француског 17. века. Добро устаљена хијерархија најзначајнијих француских аутора релативизована је ослања-

њем на еклектичну и несводљиву фигуру каква је Сирано, па готово да се у овом стрипу може говорити о „антикласицистичком” ставу према приказаној епохи (Dubois 2016: 149). Из овог разлога, према речима Франсоа Ронана Дибоа, *Плашић и очњаци* се, као дело које читају деца и омладина, може користити као значајно педагошко средство које би допринело обогаћивању представе о овој епохи, нарочито у оквиру наставе француског језика (Isto: 142).

Књижевна легенда којом је Едмон Ростан крајем 19. века у извесној мери прославио, а донекле и изобличио Сираново наслеђе такође је у значајној мери заступљена у *Плашићу и очњацима*. Истичу се пародијска поигравања најпознатијим детаљима комада *Сирано де Бержерак* као што су велики нос Господара оружја, а неизоставни су и мотиви анонимних љубавних писама и сусрета под балконом. Поред алузија на радњу позоришног комада, Ростанов утицај је најочигледнији на језичко-стилском нивоу стрипа, с обзиром на чињеницу да текст садржи тираде у римованим александринцима који одражавају спонтане изливе осећања, потцртавајући блистав дух и речитост јунака, нарочито током борбе. Реч је о стилски онеобичном тексту, који често постиже и изражајност и комичне ефекте гомилањем архаичне, ретке и књижевне лексике. Највећи број ових монолога изговарају лисац Моперти и Господар оружја. По угледу на метанаративну баладу „Двобој Сирана у Бургоњској палати са једним глупаком”, Господар оружја и лисац Моперти приликом првог сусрета размењују ударце и стихове:

Низ лице Вам креће једна суза топла,
а ја Вам сад кажем, држите се: хопла!
Насликајте слику! Ил' још боље фреску
знајући да смо се борили уз треску!
Окршај због носа? Какво славољубље!

Обришите га и удахните дубље!
 Да га опишете, додајте му кљове,
 јер он надмашује индијске слонове!
 (Ерол – Масбу 2008: 6).

Као што Ростанов јунак у својој импровизованој балади коментарише битку коју води, обећавајући противнику да ће га на крају убити мачем, тако и јунаци *Плашћа и очњака* на Месецу воде римоване двобоје уз динамичне сликовне приказе борбе.

Преводац који се сусреће са текстом овог стрипа налази се пред захтевним задатком. Као што се може наслутити из описа интертекстуалне мреже која сачињава серијал, *Плашћ и очњаке* одликује текст богат алузијама, тешко преводивим играма речи и пародијским елементима, а једнако је важно и присуство великог броја културних референци и специфичне лексике. Транслатолошким проблемима који се јављају у немачком преводу *Плашћа и очњака* посвећено је више радова (Chibret 2024; 2025) који разматрају адаптирање пародијских фраза из изворног у преведени текст.

Превођење стрипа, као специфичан облик праксе преноса са једног језика на други, пре свега мора да одговори на захтеве медијума у оквиру којег се текст адаптира. Реч је о дуго занемариваном облику превођења у академском проучавању што је била последица слабог вредновања стрипа као уметничке форме (Kraindl 1999: 264). Новија истраживања истичу посебне одлике стрипова, па се говори о „полисемиотичком медијуму” (Groensteen 2011: 116), односно о „мултимодалној” целини (Borodo 2015: 23–24) у чијим се оквирима напоре до јављају једнако значајни лингвистички, типографски и пиктографски елементи. Иако се превод стрипова често перципира искључиво као преношење вербалног садржаја на други је-

зик, пракса показује да је сваки од поменутих елемената подложен адаптацији – поједини детаљи или читаве слике могу бити измењени или избрисани у процесу превођења (Zanettin 2008: 21). Чак и задржавање на вербалном слоју стрипа отвара питање превођења не само текста у „балончићима”, већ и ономатопеја и других језичких знакова и натписа који сачињавају „лингвистички паратекст” (Celotti 2008: 39). Зато поједини теоретичари конципирају улогу преводиоца као „семиотичког истраживача” који се не сусреће са текстом који је ограничен сликом, већ са мултимодалним делом које кроз више различитих система ствара значење (Isto: 47).

Стрип *Плашћ и очњаци* појављује се у *Полишкином Забавнику* 2006, када су објављена прва четири наставка. Наредне године изашле су још три епизоде, док су остали делови стрипа пратили динамику објављивања оригинала и излазили годину дана након изворног текста. За разлику од стрипова као што су *Астерикс* и *Тинтин*, од зачетка осмишљених тако да одговарају и серијализацији у часописима и објављивању у виду јединствене публикације, *Плашћ и очњаци* на француском језику излазе искључиво у облику стандардних албума франко-белгијске стриповске продукције од четрдесет осам страна у боји. Према томе, променом формата у коме је стрип објављен у *Забавнику* долази до суптилне промене пиктографског садржаја. Нестају и одређена паратекстуална обележја: изостају илустрације на поткорицама које се разликују за сваку од епизода и обогаћују фиктивни свет приче (реч је о мапама Тангеринских острва или о картама пејзажа на Месецу), као и једночинка „Умишљени лекар” која се појављује као додатак четвртој епизоди и описује упознавање главних јунака стрипа. Изостављањем панела који не чине основни део стрипа прескочена је и последња стрип-табла дванае-

стог наставка, која представља епилог на галији и враћа радњу у Венецију, чиме је кружна структура стрипа употпуњена. Резиме претходних епизода и насловна страна на којој се налази вињета која у виду позорнице „поставља сцену” појављују се само код последње четири епизоде, које су објављене више година након првих наставака, па је било потребно нове читаоце подсетити или увести у садржај стрипа.

Преводачка решења језичког слоја стрипа делују током читања заједно са визуелним компонентама и морају омогућити да се текст и слика међусобно допуњавају и разумеју. Поред тога, лингвистички знакови морају се уклопити у просторно ограничење намењено тексту. С обзиром на дужину александринца који је чест у *Плашћу и очњацима*, величина и облик „облачића” у којима се налазе реплике у стиху били су изазов за ауторе стрипа, те су они у првим епизодама представљени у облику квадрата, а касније подељени у више целина како цртеж не би био оптерећен дугачким текстуалним деоницама и како би се очувала динамика сценског приказивања (Ayroles 2005). Са сличним проблемом суочава се и преводац који настоји да адекватно пренесе значење текста и уклопи га у одговарајући простор. Као пример навешћемо стихове из превода треће епизоде:

Последњу вољу треба испунити осуђенику:
дајте нас кувару главном, не неком почетнику!
А ако је суђено да умремо на тај начин,
и нашу главу и част додајте као зачин!
Па док се трпезом шире пријатна испарења,
нек уживају гости... / у укусу нашег печења!
(Ерол – Масбу 2006в: 46).

Уколико се преведени стихови упореде са изворником⁵ који се простире на четири „балончића”, опажа се да превод поједностављује

текст тако што пре свега адаптира средишњи део песме, који проширује на целокупно доступно место за упис текста, а да почетни и завршни стихови изостају.

Уопштено би се могло рећи да је превод *Плашће и очњака* на српски језик у великој мери уједначен, складан и јасан. Очуван је утисак брзе и динамичне размене реплика који постоји у изворнику, и постигнут је весео, разигран, али пре свега лако разумљив језички стил. Значењски слојеви текста прецизно су адаптирани, иако је изразито књижевни и намерно реторички разметљив израз изворника знатно ублажен употребом стандардног језика. Превод махом користи савремену лексику, то јест не покушава нужно да репродукује архаичан или регионални говор који Ерол понекад опонаша у свом сценарију. Рецимо, у следећем обрачуну стиховима изворни текст⁶ је осавремењен и поједностављен:

Морам ти сад касти да су моје риме,
бајније од твојих, помири се с тиме!
Мој стил је савршен, а твој је баш бедан,
сад се види у борби један на један!
(Ерол – Масбу 2007в: 3).

⁵ У оригиналу:

„Tempérez votre feu, voraces philistins ! /
Nous méritons bien mieux que vos grossiers festins ! /
Le voeu d'un condamné, d'ordinaire on exauce :
confiez-nous au chef, pas à un gâte-sauce !
Ajoutez au ragoût nos lauriers, notre honneur !
Si l'on doit en finir, c'est façon grand veneur,
nos fumets s'étirant en un panache amène.

Ainsi, sur un bon rôti... / nous quitterons la scène” (Ayroles – Masbou 1998: 48). Косе црте означавају поделу на различите стрип-панеле.

⁶ У оригиналу:

„Totarcique est mon style, ici je supplicie
Piteuse au pilori l'orale impéritie
Ma faconde est sans faille elle a noyé ton flot

Sur ton chant sans éclat claqué un bec qui se clôt” (Ayroles – Masbou 2006: 3).

Поред стандардизовања језика, на одређеним местима ублажене су сексуалне алузије из оригинала, највероватније зато да би се текст прилагодио млађој читалачкој публици. Тако реплика коју изговара заробљена јунакиња Хермина, која дословно гласи: „Усуди се да ме пипнеш и моћи ћеш да певаш за папу!”, у преводу бива ублажена: „Покушај да ме пипнеш и остаћеш без руке!” (Ерол – Масбу 2006а: 34).

Деонице текста које се у изворнику римују, у највећој мери су тако и преведене, што, заправо, није ни могуће заобићи јер готово свака од њих има метанаративну димензију – оне представљају коментар радње и вољу јунака да се докажу кроз способност да у одсудном тренутку нађу праву реч. На пример, крилатица: „Иде Моперти, плаше га се сви!” (*Maupertuis, ose et rit!*) успешно је пренесена у стиху, док у хрватском преводу остаје: „Maupertuis se ruga smrti” (Ayroles 2019: 44). Један од ретких случајева где преводилачко решење одступа од изворних стихова и потенцијално доводи до забуне приликом читања може се наћи у седмом наставку, *Ловцима на химере*. У овој епизоди долази до промене последња два стиха пиратске песме, у којој реч *pirate* (гусар) постаје замењена речју *corsaire* (плаћеник), што главни јунаци примећују управо потребом да се нађе реч која се римује са *sanguinaire* (крволочан). У преводу на српски, песма остаје иста као у претходним епизодама („Хај хо, лобања и две кости! / Нећемо имати милости! / Бездушне срећа прати, / ми смо весели пирати!” – Ерол – Масбу 2006б: 20), што је економично решење које дочарава песму, али у односу на сликовну компоненту остаје нејасно зашто је лисац Моперти изненађен појавом нове риме.

Већина имена ликова у *Плашћу и очњацима* има симболичку или пародијску вредност коју

превод у појединим случајевима успева доследно да дочара. Одређена имена су транскрибована, као што је случај са главним јунацима, Реналом (Reynal) и Виљалобосом (Villalobos), иако њихова имена у себи садрже алузије на животињску природу ликова: Reynal асоцира на реч *renard*, то јест лисац, а Виљалобос садржи шпанску реч за вука (*lobo*). Исти је случај и са именима више споредних ликова из последња два наставка, где изостаје конотација имена два супротстављена патка, Де Сушеа (*canard sochet* – пловка кашикара) и Де Колвера (*canard colvert* – патка глуvara), као и мускетара чије титуле садрже имена птица: барон Де Ортолан (*ortolan* – сврачак), барон Де Пердиц (*perdrix* – јаребица) и барон Де ла Паломбијер (*palombière* – голуб гривњаш).

Поједина имена су локализована или прилагођена, ипак, као што је Јован без Месеца (Jean sans Lune) да би се потцртала веза са историјском личношћу Јована без Земље, или зец Еузебије (Eusèbe), мада је име његовог брата (Fulgence) адаптирано као Фулгенције, а касније транскрибовано као Фулжанс. Једно од најупечатљивијих решења у читавом стрипу представља име сиромашног песника: De Lisière је тако у преводу на српски постао Д'Окрајак. Иако реч *lisière* означава руб, ивицу или границу, она се у француском не користи да означи корицу хлеба, па је тако у преводу име lika значењски обогаћено димензијом некога ко тешко живи. Иако приликом адаптације нестаје спона са ликом Де Лињијера из Ростановог комада, на ефектан начин је изражен маргиналан положај уметника који је приморан да моли за храну. Сличан је случај са ликом господина Де Родика, ког О. Петронић најпре преводи као Де Родик, а затим Де Родикак: у прилагођавању

имена губи се веза са Готјеовим капетаном Фракасом, односно бароном Де Сигоњаком (*baron de Sigognac*), али је предност дата сликовном елементу, односно чињеници да је лик приказан као рода.

Да визуелни слој стрипа приликом превода не представља само произвољни додатак, већ суштински елемент којим се преводилац користи да боље протумачи и пренесе лингвистички слој стрипског текста (Borodo 2015: 25), показује и адаптација реплике: „Ког је ђавола тражио на тој галији?” у епизоди *Тајна чудној острва*. На панелу на коме је приказан глас који допире из тамнице налази се текст: „*Que diable allions-nous faire en cette caverne?*”, што би се у дословном преводу могло пренети као: „Ког смо ђавола тражили у овој пећини?”. Оља Петронић, међутим, текст преводи на следећи начин: „Шта ћемо, до ђавола, да радимо у овој рупи?” (Ерол – Масбу 2006г: 30). Тиме је оригинални текст ради лакшег праћења радње прилагођен тако да ближе одговара слици која га прати. Сличну допуну представља и вешта преводилачка допуна у трећем наставку, *Архијелају ојасношћу*, када је реченица: „*Vous n'etes qu'un rabat-joie!*” (дословно: „Ви сте једно чангризало!”) преведена као: „Ви сте птица злослутница” (Ерол – Масбу 2006в: 4), зато што је упућена Де Родијаку.

С друге стране, превод понекад ставља по страни одређене пародијске елементе које цртеж истиче како би текст остао једноставнији. У епизоди *Под јусарском зашћавом* лик капетана Мендозе изговара реплику: „Личимо ли на Турке кад морамо да доказујемо ко смо?” (Ерол – Масбу 2006б: 3) у оквиру стрип-панела у чијем се првом плану налази стадо оваца. У изворнику је присутно поигравање сликом, јер текст

користи фразеолошки израз *montrer la patte blanche* (дословно: показати белу шапу) који подсећа на Лафонтенову варијанту басне о вуку и седам јарића. Према анализи Пола Шибреа који пореди слично решење у немачком преводу (Chibret 2025), реч је о много сложенијој пародијској целини која почиње на првој страни стрипа, када лик дон Лопеа коментарише присуство јаничара Раиса Кадера на Малти („Мухамеданац у овој тврђави хришћанства је попут вука у тору” – Ерол – Масбу 2006б: 1), а кулминира појавом стада на трећој страни. Међутим, иако се тешко преводива пародија у преводу губи, читалац несметано разуме сцену која се у стрипу одвија.

Засебно питање у преводу овог стрип-серијала представља превод реалија и културноспецифичних појмова из области митологије, историје и географије. Језик *Плашћа и очњака* комплексан је и за млађе француске читаоце, те је недавно објављено додатно педагошко средство, радна свеска са задацима који за циљ имају савладавање вокабулара и културних референци (Eloi 2021). За публику како изворника тако и превода могуће је читање на више нивоа, то јест, читалац може уживати у заплету стрипа који остаје сасвим разумљив чак и када се не препознају све књижевне и културне алузије⁷. Културни елементи као што су географске одреднице, називи специфичног оружја (рапир) или плесова (сарабанда) доследно су пренети у преводу. На извесним местима у тексту изостају културноспецифични појмови да би се једноставније очувало примарно значење

⁷ Аутори *Плашћа и очњака* сведоче о томе да су пажљиво осмишљавали везу између слике и текста, тако да, чак и када текст може да представља одређене потешкоће у читању, радња остане разумљива тумачењем слике (Lemire 2012).

текста. Тако превод претње: „Таман сам почео да се загревам!” (Ерол – Масбу 2006а: 12) у оригиналу гласи: „Мало је фалило да им приредим нову битку код Лепанта” (*Pour un peu, je leur refaisais la bataille de Lepante*). Засебан пример представља и локализација у једанаестом наставку стрипа, где је гаскоњски језик мускетара преведен говором југа Србије („– Мућкалице, ће поцркамо! – И ракије, да ве не потепамо!” – Ерол–Масбу 2015: 20), а регионализми који означавају храну и вино са југозапада Француске, *garbure* и *jurançon*, пренети су као „мућкалица” и „ракија”. На више места поједини термини објашњени су у виду напомене у дну табле или на танкој траци испод одговарајућег панела. Иако је разумљива потреба да се садржај приближи млађој публици, нарочито у оквирима листа какав је *Забавник*, реч је о изузетно тешком задатку, јер се на истој страни може наћи више једнако непознатих појмова. Рецимо, на једном месту дата је напомена за ханански језик, али не и за географску одредницу Киренаику.

Сличан је случај и са успутним цитатима који на комичан начин парафразирају или реконтекстуализују чувене стихове или реплике аутора као што су Бодлер, Балзак, Корнеј, а који су ушли у свакодневни француски језик. Оља Петронић најпре ова места уклапа у сам превод („Твоја ми велика крила сметају при ходу!” – као пародијску варијацију Бодлеровог *Албатрос*), а у последње две епизоде даје дуже напомене у дну стране за цитате Балзака („А сада је на нас четворо ред!”) и Игоа („чудотворна мала”).

Богатство језичког израза и интертекстуалне мреже *Плашта и очњака*, као и разноврсност преводилачких решења у овом стрипу

могли би заслужити и обимнију студију. Велики број књижевних и културних алузија приказан је не само у оквирима сценарија, већ и слике која чини суштински елемент стрипа. У оквирима овог рада, настојали смо да у кратким цртама сагледамо најупечатљивије одлике оригиналног текста и његовог превода: пренос тирада у стиху, симболичких имена и културноспецифичних појмова. У оквирима посматраних области, превод је махом остао веран лексичком садржају изворника, али, што је још важније, остварен је карактеристичан стил који добро пристаје хумористичној природи изворног текста и на сопствени начин продужава креативну игру коју започињу аутори *Плашта и очњака*.

ИЗВОРИ

- Ерол, Алан, Жан-Лик Масбу. Плашт и очњаци: Јаничарева тајна. *Полишкин Забавник*, бр. 2841–2844 (21. 7. 2006 – 11. 8. 2006а).
- . Плашт и очњаци: Под гусарском заставом. *Полишкин Забавник* бр. 2845–2848 (18. 8. 2006 – 8. 9. 2006б).
- . Плашт и очњаци: Архипелаг опасности. *Полишкин Забавник* бр. 2849–2852 (15. 9. 2006 – 6. 10. 2006в).
- . Плашт и очњаци: Тајна чудног острва. *Полишкин Забавник* бр. 2861–2864 (8. 12. 2006 – 29. 12. 2006г).
- . Плашт и очњаци: Јован без Месеца. *Полишкин Забавник* бр. 2866–2869 (12. 1. 2007 – 2. 2. 2007а).
- . Плашт и очњаци: Luna incognita. *Полишкин Забавник* бр. 2877–2880 (30. 3. 2007 – 20. 4. 2007б).
- . Плашт и очњаци: Ловци на химере. *Полишкин Забавник* бр. 2890–2893 (29. 6. 2007 – 20. 7. 2007в).
- . Плашт и очњаци: Господар оружја. *Полишкин Забавник* бр. 2931–2934 (11. 4. 2008 – 2. 5. 2008).
- . Плашт и очњаци: Зла коб. *Полишкин Забавник* бр. 3023–3026 (15. 1. 2010 – 5. 2. 2010).

- . Плашт и очњаци: С Месеца на Земљу. *Полиџикин Забавник* бр. 3150–3153 (22. 6. 2012 – 13. 7. 2012).
- . Плашт и очњаци: Двадесет месеци раније. *Полиџикин Забавник* бр. 3284–3287 (16. 1. 2015 – 6. 2. 2015).
- . Плашт и очњаци: Ако то ниси ти. *Полиџикин Забавник* бр. 3410–3413 (16. 6. 2017 – 7. 7. 2017).
- Ayroles, Alain, Jean-Luc Masbou. *De cape et de crocs – Tome 1 : Le secret du Janissaire*. Paris: Delcourt, 1995.
- . *De cape et de crocs – T.2 : Pavillon noir!*. Paris: Delcourt, 1997.
- . *De cape et de crocs – T.3 : L'Archipel du danger*. Paris: Delcourt, 1998.
- . *De cape et de crocs – T.4 : Le Mystère de l'île étrange*. Paris: Delcourt, 2000.
- . *De cape et de crocs – T.5 : Jean Sans Lune*. Paris: Delcourt, 2002.
- . *De cape et de crocs – T.6 : Luna incognita*. Paris: Delcourt, 2004.
- . *De cape et de crocs – T.7 : Chasseurs de chimères*. Paris: Delcourt, 2006.
- . *De cape et de crocs – T.8 : Maître d'armes*. Paris: Delcourt, 2007.
- . *De cape et de crocs – T.9 : Revers de fortune*. Paris: Delcourt, 2009.
- . *De cape et de crocs – T.10 : De la Lune à la Terre*. Paris: Delcourt, 2012.
- . *De cape et de crocs – T.11 : Vingt mois avant*. Paris: Delcourt, 2014.
- . *De cape et de crocs – T.12 : Si ce n'est toi*. Paris: Delcourt, 2016.
- Ayroles, Alain, Jean-Luc Masbou. *Plašt i očnjaci: knjiga prva*. Zagreb: Fibra, 2019.
- Ayroles, Alain. *Entretien avec Alain Ayroles*. 12. 6. 2005. <http://nerial.free.fr/artelio/artelio/souche_121.html> 14. 4. 2025.
- Borodo, Michał. Multimodality, translation and comics. *Perspectives: Studies in Translatology* 23, 1 (2015): 22–41.
- Celotti, Nadine. The Translator as a Semiotic Investigator. Federico Zanettin (ed.), *Comics in Translation*. New York: Routledge, 2008, 33–49.
- Chibret, Paul. Noms propres parodiques et traduction dans la série BD. "De Cape et de Crocs", *Atelier de traduction* no. 39–40 (2023): 29–43.
- Chibret, Paul. Si De Cape et de Crocs en français, pour quoi De Cape et d'Épée en allemand?. *Trajectoires* no. 18 (2025) <<http://journals.openedition.org/trajectoires/11827>> 10. 5. 2025.
- Diaz, Sylvain. "Mais que diable allaient-ils faire dans cette galère?". De Cape et de crocs : du théâtre à la bande-dessinée, et retour. *Registres : Revue d'études théâtrales* no. 16 (2013): 19–26.
- Dubois, François-Ronan. Sous les classiques, la page : le XVIIe siècle dans De cape et de crocs. *Littératures classiques*, vol. 91, no. 3 (2016): 141–150.
- Eloi, Jean-Baptiste. *De Cape et de crocs : le cahier de vacances*. Paris: Larousse, 2021.
- Garguilo, René. Le Bossu. Modèle du roman de cape et d'épée. Jean Rohou and Jacques Dugast (dir.), *Paul Féval, romancier populaire*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 1992, 115–124.
- Groensteen, Thierry. *Bande dessinée et narration : Système de la bande dessinée* 2. Paris: Presses universitaires de France, 2011.
- Kaindl, Klaus. Thump, Whizz, Poom: A Framework for the Study of Comics under Translation. *Target* 11, 2 (1999): 263–288.
- Lemire, Thierry. *Alain Ayroles : "Ce qu'on essaye de transmettre dans De cape et de crocs, c'est le plaisir de la culture"*. 21. 5. 2012. <<https://www.actuabd.com/Alain-Ayroles-Ce-qu-on-essaye-de-transmettre-dans-De-cape-et-de-crocs-c-est-le>> 14. 4. 2025.
- Zanettin, Federico. Comics in Translation: An Overview. Federico Zanettin (ed.), *Comics in Translation*. New York: Routledge, 2008, 1–32.

ЛИТЕРАТУРА

- Иветић, Јована. Пикарески стрип: Гварнидов и Еролов Лујџ у новом свету као имагинарни наставак Кеведовог Живојојиса лујџа и ремедијација пикареског жанра. Владан Бајчета и Тијана Тропин (ур.), *Књижевност и стрип: зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2025, 309–326.
- Петронић, Оља. Плашт и очњаци. *Полиџикин Забавник* бр. 2841 (21. 7. 2006): 26.

Tijana M. JOVANOVIĆ

DE CAPE ET DE CROCS AND
THE TRANSLATION OF COMIC-BOOK
SERIES: ADAPTING LITERARY
AND CULTURAL REFERENCES

Summary

The paper deals with the issue of translation and adaptation of comics on the example of the French series *De cape et de crocs* (1995-2016), a fantasy-adventure story created by Alain Ayroles and Jean-Luc Masbou. The series is characterized by an extremely rich network of literary quotes and allusions that are shaped into the medium of comics. Furthermore, a number of authors of French 17th century literature, primarily Cyrano de Ber-

gerac, stand out as important sources of inspiration. The ten episodes that make up the basic series *De cape et de crocs* were published in *Politikin Zabavnik* between 2006 and 2012, translated by Olja Petronić, while two prequels appeared in the subsequent years. The paper starts from the consideration of the French text and the way in which comic book authors adapt the rich literary and cultural heritage into their own narrative style, and then analyzes the most salient examples of translation solutions of this complex and challenging text. This sheds light on the most common problems that arise when translating comics, such as formal restrictions dictated by the structure of visual elements, finding appropriate equivalents for idiomatic expressions, wordplay and cultural allusions.

Keywords: French comics, translation of comics, *Politikin Zabavnik*, Alain Ayroles, *De cape et de crocs*

СРПСКИ ДЕЧЈИ ФИЛМ¹ У 21. ВЕКУ

САЖЕТАК: Рад се бави савременим српским филмом за децу, односно, остварењима која су настала у периоду од 2007. до 2022. године: *Аџи и Ема* (2007, режија Милутин Петровић), *Принц од папира* (2007, р. Марко Костић), *Петши лејтир* (2014, р. Милорад Милинковић), *Злојоне* (2018, р. Рашко Миљковић) и *Лејшо када сам научила да лејшим* (2022, р. Радивоје Андрић). Оно што је овим филмовима заједничко, поред циљне групе и времена настанка, јесу чврсте везе са децјом књижевношћу. *Аџи и Ема*, *Петши лејтир*, *Злојоне* и *Лејшо када сам научила да лејшим* представљају адаптације књижевних дела за децу домаћих аутора, док је сценарио *Принца од папира* накнадно прерађен у децји роман.

У фокусу рада није компарација књижевних подлога и њиховог филмског израза, што је традиционално подручје студија адаптација, већ нам је циљ да проблематизујемо једну карактеристику наше савремене филмске продукције за децу – њену упућеност на савремену домаћу књижевност за децу. У настојању да одговоримо на питање зашто су адаптације тренутно једини вид домаће филмске понуде за млађе гледаоце, при чему је *Принц од папира* пример обрнутог адаптацијског процеса, ослањамо се на теорију адаптације и радове из домена проучавања филмова за децу и мултимедијалних адаптација децје књижевности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: децји филм, породични филм, филмске адаптације, *Аџи и Ема*, *Принц од папира*, *Петши лејтир*, *Злојоне*, *Лејшо када сам научила да лејшим*

У Србији се данас ретко снимају филмови за децу. Док је у другој половини 20. века децји филм, уз ратне, партизанске филмове, омладинске комедије и драме, био солидно заступљен жанр у домаћој, односно југословенској кинематографији², у 21. веку он има статус ретке појаве (в. Банић 2017; Војновић 1998). После распада заједничке државе снимљено је свега пет дугометражних остварења за децу: *Аџи и Ема* (2007)³, *Принц од папира* (2007)⁴, *Петши лејтир* (2014)⁵, *Злојоне* (2018)⁶ и *Лејшо када сам*

* mijic.nemet@gmail.com;

<https://orcid.org/0000-0001-6700-5429>

¹ Термини *децји филм* и *филм за децу*, као и термини *децја књижевност* и *књижевност за децу*, *децји роман* и *роман за децу*, одомаћени су у српској језичкој пракси и могу се употребљавати равноправно. Таква двојност се јавља и у другим језицима: енглеском, француском, немачком, руском итд. Недоследна примена ових термина у раду је, према томе, намерна и диктирана синтаксичким и стилским захтевима текста (в. Vuković 1996).

² Српски филм је до распада СФРЈ егзистирао у оквиру југословенске кинематографије – већина остварења из овог периода, укључујући и филмове за децу, настајала је у копродукцији бивших република.

³ <<https://www.fcs.rs/filmovi/agi-i-ema/>>

⁴ <<https://www.fcs.rs/filmovi/princ-od-papira/>>

⁵ <<https://www.fcs.rs/filmovi/peti-leptir/>>

⁶ <<https://www.fcs.rs/filmovi/zlogonje/>>

научила да летим (2022)⁷. Треба споменути и Прву љубав Ане Мораве – љубавну комедију за децу и одрасле, у режији Михаила Вукобратовића и по сценарију Гордане Брајовић⁸, сниману током 1996. и 1997. године. Будући да овај филм није довршен – снимање је прекинуто услед недостатка средстава – у раду се њиме нећемо бавити.

Оно што је овим филмовима заједничко, поред циљне групе и времена настанка, јесу чврсте везе са децјом књижевношћу. *Али и Ема, Петли и лејшир*, *Злојоне* и *Лето када сам научила да летим* представљају адаптације књижевних дела за децу домаћих аутора, док је сценарио *Принца од џаира* накнадно прерађен у децји роман.

Ове филмове повезује и то што је о њима изузетно мало писано. О савременом филмском стваралаштву за децу код нас не постоји ниједна свеобухватна студија тако да литературу дословно чине интервјуи, подкасти, видео-записи са трибина, новинске критике (у којима се писање о филму најчешће своди на причавање радње) и осврти у студијама које се примарно баве филмом (в. Ristić – Jovićević 2014; Bajić et al. 2018) или књижевношћу за децу (в. Вучковић 2016). Децјем филму је и у светским оквирима посвећено мало пажње, и тек у последњих десетак година приметан је пораст студија и радова који указују на важност проучавања филмова за децу и мултимедијалних адаптација децје књижевности (в. Brown – Babington 2015; Brown 2017; McCallum 2018; Hermansson – Zepernick 2019; Meeusen 2020). Иако има назнака да се у том правцу иде и код нас⁹, овај рад настоји да проблематизује једну карактеристику наше савремене филмске продукције за децу – њену упућеност на савремену домаћу књижевност за децу. У настојању да одговоримо на питање зашто су адаптације тренутно једини вид домаће филмске понуде за

млађе гледаоце, при чему је *Принц од џаира* пример обрнутог адаптацијског процеса, ослањамо се на теорију адаптације и радове из домена проучавања филмова за децу и мултимедијалних адаптација децје књижевности.

Српска књижевност у домаћој кинематографији

На циклусу трибина *Идентификација српског филма – српски филм у 21. веку*, одржаних у организацији Филмског центра Србије и Дома омладине Београд, тема разговора је, између осталог, био губитак ауторског интересовања за адаптације домаћих наслова¹⁰. На првој триби-

⁷ <<https://www.fcs.rs/filmovi/leto-kada-sam-naucila-da-le-tim/>>

⁸ *Прва љубав Ане Мораве* адаптација је децјег романа *Филип, ја и хор шрешања* (1982) Гордане Брајовић.

⁹ Крајем 2023. године у организацији Института за књижевност и уметност у Београду одржан је научни скуп *Филм и књижевност 2.0* на којем су се могла чути излагања о савременом домаћем децјем филму: Тијана Копривица – *Од романа преко филма до филма у роману: Медијске реализације* Лета када сам научила да летим *Јасминке Пејровић*, Ивана Игњатов Поповић – *Филм за децу и његове (не)могућности у односу на роман као литерарни предлог* (Петли и Лето када сам научила да летим) и Слађана Миленковић – *Филм и књижевност у образовном дискурсу* (Лето када сам научила да летим). Поређења ради, у зборнику радова са претходног скупа, *Филм и књижевност* (2020), заступљен је свега један рад посвећен домаћем филму за децу: Игор Перишић – *Изазови трансформације комичких постојања из књижевне у филмску наравицу*: Орлови рано лете *Бранка Ћопић* и *Соје Јовановић*.

¹⁰ За трибину *Филм и књижевност* (31. 5. 2021) у наставку текста користићемо скраћеницу ФИК 2021, <<https://www.youtube.com/watch?v=MaYZuDoIFGU&list=PL1M0eDaXFtMKXKM4ZerKd8xWFIjGNoOaS&index=5>>

За трибину *Књижевност на филму* (23. 6. 2021) у наставку текста користићемо скраћеницу КНФ 2021, <<https://www.youtube.com/watch?v=aKt0C9dHv0w&list=PL1M0eDaXFtMKXKM4ZerKd8xWFIjGNoOaS&index=3>>

ни *Филм и књижевност* изнет је податак да у односу на кинематографије у окружењу, а и шире, наша земља има најмањи број филмова насталих по књижевним делима домаћих писаца (в. ФИК 2021: 00:00:34, 00:03:15). Филмски центар Србије је управо из тог разлога 2021. године расписао конкурс за суфинансирање развоја пројеката адаптације књижевних дела домаћих аутора¹¹. На конкурс је пријављен свега један пројекат (*Млечни зуби* Срђана Драгојевића – адаптација шест прича из збирке *Млијечни зуби* Лане Басташић), а сам конкурс је већ наредне године повучен тако да није могао бити је утицати на заступљеност филмских адаптација домаћих наслова. С једне стране тако имамо ситуацију да савремена српска кинематографија слабо посеже за домаћом књижевношћу, док је, с друге стране, најгледанији српски филм свих времена, који је погледало преко милион гледилаца – *Зона Замфирова* (2002) у режији Здравка Шотре – адаптација истоименог романа Стевана Сремца. И други филмови Здравка Шотре, *Лајање на звезде* (1998), *Ивкова слава* (2005), *Шешир професора Косије Вујића* (2012), настали по романима Стевана Сремца и Милована Витезовића, бележе запажену гледаност, с тим да као адаптације књижевних дела представљају упадљив изузетак на нашој филмској сцени. О томе, уосталом, сведоче и званичне листе гледаности домаћих филмова у биоскопима у периоду 2000–2009.¹² и 2010–2019. године¹³. Ови помало парадоксални подаци указују на то да интерес публике за филмске обраде књижевних предлога постоји, али и да се српски синеасти и продуценти чешће одлучују за оригиналне сценарије. Разлога за то има више – према речима продуценткиње Николине Вучетић Зечевић, учеснице трибине *Филм и књижевност*, проблем са малим бројем

адаптација књижевних дела није само продукционо питање, већ је и питање самих редитеља, који код нас, ако имају среће, снимају филм сваких пет година, те имају потребу да се баве оним што их стварно занима, а то најчешће није преобликовање књижевног дела у филмско (в. ФИК 2021: 00:05:40).

Тежња да се створи нешто ново и оригинално на уштрб посезања за постојећом литературом није, додуше, својствена само српским филмским делатницима – Линда Хачен (Linda Hutcheon) у *Теорији агаџиације* (2006/2013) као један од разлога због којег су адаптације књижевних дела мање привлачне филмским ствараоцима наводи (пост)романтичарско вредновање оригиналног стваралаштва и стваралачког генија. У комбинацији са иконофобијом (подозрењем према визуелном) и логофилијом (љубављу према речи) такво виђење доводи до тога да се адаптације у академској критици и новинским приказима често оцењују као другоразредне, деривативне творевине (в. Hutcheon 2013: 3–4). Истовремено, број филмских и телевизијских адаптација у свету је у сталном порасту, оне привлаче публику, економски су исплативе, а неретко и награђиване што сведочи о њиховом потенцијалу да у себи помире мерцијалну и уметничку димензију.

Како стоје ствари са децјим филмом? Историјски посматрано, његови почеци, као и почеци филма уопште, везани су за адаптације бајки и класика децје књижевности (в. Hermansson – Zepernick 2019: 21–24; McCallum 2018:

¹¹ <<https://www.fcs.rs/konkurs/sufinansiranje-razvoja-projekata-adaptacije-knjizevnihi-dela-domacih-autora/>>

¹² <<https://www.fcs.rs/wp-content/uploads/2021/02/Listagledanosti-2000.pdf>>

¹³ <<https://www.fcs.rs/wp-content/uploads/2020/10/Listagledanosti-2.pdf>>

1, 33)¹⁴. Ако се има у виду дуга традиција транспонована књижевности за децу на филм, али и на телевизију, радио, у позориште, видео-игре, може се чак говорити о некој врсти посебне везе између децје књижевности и адаптација (в. Hutcheon 2008: 172). У историји југословенског филма за децу важно место, такође, припада адаптацијама децјих романа: *Сињи ѓалеб* (р. Бранко Бауер, 1953)¹⁵, *Орлови рано летје* (р. Соја Јовановић, 1966)¹⁶, *Дружба Пере Квржице* (р. Владимир Тадеј, 1970)¹⁷, *Салаш у Малом рићу* (р. Бранко Бауер, 1976)¹⁸, *Влак у снијећу* (р. Мате Реља, 1976)¹⁹. Међутим, док адаптације чине само део укупне филмске продукције за децу у доба Југославије, у Србији данас оне представљају једини вид домаће филмске понуде за млађе гледаоце. Да бисмо видели зашто је то тако морамо размотрити статус књижевних дела која се код нас адаптирају, мотиве њиховог одабира као и циљну групу којој су филмска остварења намењена.

Литерарни предлошци савременог српског филма за децу

Свака уметност дефинисана је својом основном формом и има своја изражајна средства, односно свој језик. Приликом промене медија, до које долази у адаптацијама, знаковни систем једног медија „преводи” се на знаковни систем другог. У том процесу садржај тј. прича представља језгро које се транспонује у нову форму. Разматрајући елементе приче који су најподложнији адаптирању у разноврсне медије – теме, ликове, фабулу – Линда Хачен се пита и да ли је неке врсте прича лакше адаптирати од неких других. Водећи се тиме да се дела Чарлса Дикенса, Ијана Флеминга и Агате Кристи чешће

адаптирају од дела Самјуела Бекета, Џејмса Џојса или Роберта Кувера, ова теоретичарка запажа да је, по свему судећи, „реалистичне романе с праволинијским заплетом лакше екранизовати него експерименталне романе” (Hutcheon 2013: 15). Такође, раширено је уверење да је лакше адаптирати дела ниже књижевне вредности (в. Baetens 2007: 226). То је став који деле и поједини учесници трибине *Филм и књижевност* – према Милутину Петровићу, филмацијама више значе „лоши писци” зато што се „боље екранизују” (в. ФИК 2021: 00:55:27). Будући да је Милутин Петровић режирао, продуцирао и написао сценарио за филм *Аџи и Ема*, размотрићемо статус романа по којем је овај филм настао, али и статус других књижевних остварења на којима се заснива савремена српска кинематографија за децу.

Аџи и Ема, први домаћи децји филм који се појавио након дуже паузе, инспирацију је пронашао у истоименом роману за децу (2002) прослављеног писца Игора Коларова (1973–2017). Прича о пријатељству усамљеног, маштовитог дечака и ексцентричне старице, у

¹⁴ Да споменемо неке од наслова: *Cendrillon* (Georges Méliès, 1899), *Le Petit Chaperon rouge* (Georges Méliès, 1901), *Alice's Adventures in Wonderland* (Cecil Hepworth, 1903), *The Story of Treasure Island* (Stuart Blackton, 1908), *The Secret Garden* (Gustav von Seyffertitz, 1919), *Pollyanna* (Paul Powell, 1920), *The Adventures of Tom Sawyer* (Norman Taurog, 1938), *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939), *The Little Princess* (Walter Lang, 1939) итд.

¹⁵ Филм је настао по роману *Дружина Сињи ѓалеб* Тоне Селишкар из 1936. године.

¹⁶ Филм је настао по истоименом роману Бранка Ђопића из 1957. године.

¹⁷ Филм је настао по истоименом роману Мате Ловрака из 1933. године.

¹⁸ Филм је настао по истоименом роману Арсена Диклића из 1953. године.

¹⁹ Филм је настао по истоименом роману Мате Ловрака из 1933. године.

фрагментарној форми проговара о проблеми-ма савременог одрастања. Да је реч о делу неоспорне уметничке вредности потврђује Награда „Полиџикин Забавник“, улазак у лектуру за пети разред и одлична рецепција од стране критике и публике.

Филм *Пеџи леџиш* настао је према романи-ма *Пеџи леџиш* (2007) и *Деца Бесџираџије* (2013) једног од најпознатијих домаћих писаца за децу, Уроша Петровића (1967). *Пеџи леџиш* је први српски дечји хорор, док се *Деца Бесџираџије* жанровски одређују као фантазија, а оно што их повезује јесте тематизовање дечачког сазревања и одрастања кроз суочавање са натприродним. Оба дела добила су Награду за најбољи дечји роман „Раде Обреновић“ коју додељују Змајеве дечје игре, а *Пеџи леџиш* се налази и у изборној лектури.

Јасминка Петровић (1960), уз Уроша Петровића, звезда је наше савремене књижевне сцене за децу, а на основу њених дела снимљена су два филма: *Злоџоње* према кратком роману *О дуџмеџу и среџи* (2005) и *Леџо када сам научила да леџим* према истоименом роману из 2015. године. Прича о дечаку на прагу пубертета који болује од церебралне парализе награђена је „Доситејевим пером“ и део је избора домаће лектуре за четврти разред, док је роман о одрастању и помирењу породице после рата дедесетих овенчан наградама „Невен“, „Доситејево перо“, „Плави чуперак“, „Сребрно Гашино перо“ и „Мали принц“. Ово дело налази се и у допунском избору лектуре за седми разред.

Принц од џаџира представља развијенију верзију кратког играног остварења награђеног на Београдском фестивалу краткометражног и документарног филма 2005. године. Дугометражни филм такође је остварио запажен фе-

стивалски успех, а сценаристкиња и књижевница Владислава Војновић накнадно је текст сценарија прерадила у постмодерни роман детективског заплета (2008), и то подједнако успешно, што је потврђено наградама „Раде Обреновић“ и „Доситејево перо“.

Имајући у виду читалачку и критичарску рецепцију, увођење у школски програм као и књижевне награде које су, по својој природи, врста потврде вредности књижевног дела, можемо констатовати да су ови романи високо позиционирани унутар канона домаће књижевности за децу. Поред тога, они се у жанровском погледу крећу у распону од реализма до фантастике и неретко се ослањају на постмодернистичке приповедне стратегије. Иако би се, дакле, могла сматрати „тешким“ за адаптацију, управо су ова дела била избор продуцената и редитеља који су обновили продукцију домаћег дечјег филма. *Принц од џаџира*, као обрнут пример адаптацијског поступка – прво је настао филм, а потом роман – такође потврђује утисак да је, како год да посматрамо, реч о вредним књижевним остварењима.

У поређењу са филмским адаптацијама за децу из времена СФРЈ, које почивају на старијим литерарним предлошцима, на пример филм *Влак у снијеџу* (1976) адаптација је истоименог романа из 1933, ТВ серија и филм *Салаш у Малом риџу* (1975/1976) настали су по истоименом роману из 1953. итд., очито је да се данас екранизују искључиво савремена дела. Класици које би требало осавременисти/контекстуализовати као историјски филм нису у фокусу домаћих филмских стваралаца за децу. Што се тиче претварања филмског сценарија у роман, та појава је и у СФРЈ била присутна, али слабо заступљена – примери познатих новели-

зација су романи *Не окрећи се, сине* (1957) Арсена Диклића и *Вук самоћњак* (1983) Маје Глушевић.

Ауторски мотиви за реализацију савременог српског филма за децу

Бавећи се намерама и мотивима који се налазе иза чина адаптације, Линда Хачен наводи да су „бројни разлози зашто се адаптатори одлучују да одређену причу прекодирају у одређени медијум или жанр” (2013: 20). То може бити економска добит јер су адаптације често привлачне у финансијском смислу, жеља да се адаптираном тексту ода признање или да се он доведе у питање, као и разни други лични и политички мотиви.

Први дечји филм који се код нас појавио након распада заједничке државе и кризе деведесетих, *Аџи и Ема*, настао је тако што је романескни првенац Игора Коларова толико импресионирао жири Награде „Полићкиин Забавник” да је један од чланова, редитељ Милутин Петровић, „пожелео да има исти такав филм” (Аранђеловић 2007).

Већ при првом читању ми се „јавило” да је то филм који треба да урадим. Веома интензивно осећање. Видео сам кадрове. Јасно ми је било чак и све око продукционих околности да се такав филм сними. Мислио сам – ово је један могућ српски филм (Petrović 2007).

Петровић је у том тренутку иза себе имао кратки студентски филм (*Телефономанија*, 1987) и два независна уметничка остварења, ратну драму (*Земља истиине, љубави и слободе*, 2000) и психо-трилер (*Јуџијоисток*, 2005), а

филмом за децу начинио је крупан заокрет у каријери²⁰. Ослањајући се на скроман буџет²¹ верно је пренео Коларовљев предлог на велики екран, оставши притом доследан свом уметничком изразу па се меланхоличан, лирски филм *Аџи и Ема* може посматрати и као својеврсни *art-house* филм за децу.

На питање шта га је привукло роману редитељ је у неколико наврата изјавио да му је дело заличило на *Малој ђинца* (в. Аранђеловић 2007):

Исту ствар која сам волео код Егзиперија, нашао сам и код Коларова – да у нечему што је нежна дечја књижевност постоји та количина метафизике, оностраниности и филозофије. Мени је то једна страшно озбиљна прича о необјашњивом и делимично мистичном начину на који деца у току свог одрастања науче како је то бити сам (Spasić 2007).

Фасциниран начином на који је у роману приказан феномен самоће, Петровић је осетио потребу да о истој теми проговори филмским језиком, обраћајући се, пре свега, деци:

Моји ранији филмови су вероватно кувани на цинизму и љутњи, а овај сад ради на тугу, можда и на трагично... То је онај моменат када тоне брод, па људи викну: „Прво деца!” Мислим да једино још малој деци може нешто да се каже, а да то има неког смисла (Spasić 2007).

²⁰ Критички приказ свих радова Милутина Петровића, укључујући и филм *Аџи и Ема*, може се наћи у монографији *Милућин у књизи* аутора Александра С. Јанковића коју је објавио Филмски центар Србије. Будући да се књига појавила за време писања рада, не налази се у списку коришћене литературе, али захваљујем се рецензенту на скретању пажње на овај наслов.

²¹ *Аџи и Ема* је најмање коштао од свих српских филмова сниманих током 2006. године (в. Bajić et al. 2018).

Потреба да се путем филма младим гледаоцима посредују одређене вредности чита је и у употреби класичне музике (Моцарт, Шуберт, Штраус, Чајковски, Мусоргски, Шопен, Бинички) коју је одабрао Иван Тасовац, у то време директор Београдске филхармоније:

Мислим да није лоше да се деца у ово време сретну са том музиком [...] Док дете гледа филм, оно слуша Моцарта и осећа неке важне ствари. То је охрабрење и добра вест за коју мислим да је треба поделити са свима (Аранђеловић 2007).

Тасовац је, иначе, уз Милутина Петровића, био члан жирија који је Коларовљевом роману доделио Награду „*Политишкин Забавник*“. У жирију је био и драмски писац Игор Бојовић који у филму има улогу директора музеја. Занимљиво је да се у епизодним улогама појављују и Игор Коларов, Бранко Стевановић и Урош Петровић, а малу улогу остварила је и Милица Спасојевић, кћерка Владиславе Војновић и главна јунакиња *Принца од ђаири*. Два дугометражна филма, која су премијере имала исте године, са размаком од месец и по, иначе, повезује низ интертекстуалних веза – од веза са романом Игора Коларова до тога да Стефан Лазаревић у *Аџију и Еми* игра Аџија, а у *Принцу од ђаири* тумачи лик Пегија, дечака сличних особина и породичних околности, чија је најбоља другарица старица Ема (игра је Татјана Бељкова).

Први *Принц од ђаири*, шеснаестоминутни филм у режији Марка Костића, појавио се 2005. године, а историја његовог настанка и даљег развоја у великој је мери приватна. Владислава Војновић и њен супруг, директор фотографије Милош Спасојевић, продуцирали су филм и главну улогу поверили кћерки Милици. Ауторка се о томе овако изјашњава:

Једном приликом, кад је Милица имала пет-шест година неко од наших колега и познаника ко се спремао да снима за РТС ТВ драму, упитао нас је бисмо ли пустили Милицу да глуми улогу у тој драми. Мало смо размислили, упитали Милицу која је то с одушевљењем прихватила и сложили се. Но, како припремани филмски и ТВ пројекти често пропадну, тако се десило и са том ТВ драмом. Милица је због тога била јако тужна, па сам јој рекла да ћу ја за њу написати сценарио за кратки филм да може да глуми до миле воље. Она у то није баш нешто јако поверовала, али Милош и ја имамо малу продуцентску кућу „Лукс филм“, а имамо и пуно пријатеља у свим могућим филмским струкама, па сам села, написала сценарио за продукционо изводљив јефтин кратки филм и – речено, учињено – снимили смо га за четири дана без буџета, са пријатељима, у нашем стану. Јасно је да смо сви радили без хонорара, а Милош и ја радили смо на по неколико позиција у реализацији кратког *Принца*, ја лично, нпр. од продукције, сценографије, костима, скриптераја, па до кетеринга (Voјnović 2025).²²

Након успешног пријема краткометражног филма, ауторски тим је започео рад на дужој верзији у којој је изворни филм инкорпориран као флешбек главне јунакиње:

И миц по миц, уз невоље да нам мали глумци мењају млечне зубе и физиономије и израстају из костима, па је филмски континуитет сваки час у опасности, опет са пријатељима и са Марком Костићем, опет радећи све и свашта на филму, а за шта нисмо имали пара да платимо професионалце, снимимо ми за годину дана и дугометражног *Принца*. Једине паре које смо добили од институција биле су оне за постпродукцију сли-

²² Овом приликом се захваљујем Владислави Војновић на сусретљивости са којом је пружио додатне информације о настанку и појави свих верзија *Принца од ђаири*.

ке и тона (тад се још снимало на филмској траци па се морало развијати у Magyar Filmab-у у Будимпешти), а дао нам их је Секретаријат за културу Града Београда (Vojnović 2025).

Недостатак средстава у приличној је мери утицао на реализацију овог остварења, а то је у коначници довело и до појаве романескне верзије:

На многим местима ствари су на лицу места кресане, смањиване, мењане јер продукционо нисмо могли да их изведемо. И да не буде да је прича испричана тако штуро и без разних хуморних или акционих пасажа, различитих линија радње и дигресија које су богатиле причу, седнем онда и напишем роман у који ставим и све оно што у филм није могло да уђе (Vojnović 2025).

У једном од првих приказа романа може се прочитати да се „у књизи *Принц од џаири* све некако и догађа као на филму, само што је много лепше испричано” (Ердељанин 2008: 73). Анкица Вучковић чак сматра да ово дело, уз *Аџија и Ему* Игора Коларова и *Авена и јазојса у земљи Ваука* Уроша Петровића, доноси „нове поетске стандарде у домаћој књижевности за децу” (2016: 238). Утолико више изненађује одлука Лагуне, другог издавача *Принца од џаири* (прво издање штампано је у едицији „Алфа”, сада већ непостојеће Народне књиге), да у званичној белешци на сајту наведе да је филм настао по роману.²³ Могући разлог може бити уверење да су новелизације ниже књижевне вредности те да би информација да је роман настао по филму одбила читаоце. Иако романи настали према сценаријима могу бити упитног квалитета – нпр. холивудске новелизације, које су и најбројније, углавном су дело „писаца из

сенке” (енгл. *Ghostwriter*) и настају из комерцијалних побуда – постоје примери, као што је *Принц од џаири*, који потврђују да то није увек случај.²⁴

Исте године када су се појавили филмови *Аџија и Ема* и *Принц од џаири*, из штампе је изашао роман *Петли лејџир* који ће послужити као инспирација за истоимени филм. Реч је о првом домаћем 3D остварењу и ретком примеру наше филмске фантастике за децу. Филм је режирао Милорад Милинковић, познат као аутор црних комедија *Мршав ’ладан* (2002), *Пошера за срећ(к)ом* (2005), *Чишћуља за Ескобара* (2008) и *Здухац значи аваншура* (2011). Милинковић је, заједно са драматуршкињом Саром Радојковић, написао и сценарио, а у раду на екранизацији учествовао је и писац Урош Петровић.

За разлику од претходна два филма која смо разматрали, иницијатива за ову адаптацију није дошла ни од редитеља ни од писца, већ од продуцената – београдског „Делта видео” и загребачког „Алка филма”. У једном од првих интервјуа Милинковић је на питање како је дошао на идеју да сними филм одговорио:

Нисам ја дошао на идеју, дошао је Славко (Ѓатовић) из продуцентске куће „Делта видео”. Они су дошли на идеју уз помоћ продуцента „Алка филма”. Изабрали су роман Уроша Петровића по коме би се снимио тај први српски 3D филм, баш су паметно изабрали за тај жанр јер то јесте најпопуларнији роман омладинске фантастике тренутно и мене су на крају звали као редитеља. Тако да није моја идеја, то су све они смислили, ја сам само гледао да уобличим што лепше (Маčkić 2015).

²³ <https://laguna.rs/n2904_knjiga_princ_od_papira_laguna.html>

²⁴ О историјским и културним аспектима новелизација видети Baetens (2007) и Newell (2017).

Сценарио се, иначе, разликује у односу на књижевни предлог. Иако је основна прича задржана, у филм су унети додатни комични елементи и нови ликови – док у роману готово да и нема женских ликова, у филму постоје чак три значајне женске улоге. Осим тога, сценаристи су се обилато користили и мотивима из Петровићевог романа *Деца Бесџирајке* (2013), којима су допунили сажете делове *Петши лейштира*. Сам писац је активно учествовао у настајању сценарија и бирању локација за снимање, водећи се тиме да је „екранизација на великом платну најбољи провод који један роман може доживети” (Глишић 2014).

О сарадњи са писцем редитељ је похвално говорио у готово сваком интервјуу:

Урош је читао „неколико руку” сценарија и дао нам многе корисне савете и сугестије. Он је врло маштовит и одлично смо сарађивали (Ропачић 2014).

Прилично је задовољан филмом, немамо тај проблем као што је било у скорије време да се писци одричу филмова и слично²⁵ (Маџкић 2015).

Петши лейштира је независно остварење, снимљено са „нула динара” државног новца, у тренутку када је фантазијска комедија с хорор елементима у српској кинематографији, после успеха *Шејтановој рајника* (2006) и *Чарлстоуна за Оћењку* (2008), била скрајнута. Фантастични ефекти у сва три филма омогућени су дигиталном револуцијом и појефтинјењем технике и технологије, а *Петши лейштира* је и директно снимљен у 3D техници што га чини првим таквим српским филмом. Утолико је значајније што је реч управо о филму за децу који је 2014. године био ретка појава.

Иза финансијски ризичне одлуке да се сниме фантастични филм за децу налази се више мотива. Како примећује Јелена Палигорић, „екранизовати било који роман Уроша Петровића је зицер, јер ако сте икада причали са децом, схватићете да је он права правцата звезда деце књижевности” (Paligorić 2014). Редитељ је у једном интервјуу говорио и о потреби да се деци путем филмске бајковите фантазије предоче одређене вредности:

Петши лейштира је модерна бајка. Као и у свакој бајци, реч је о архетипској борби добра и зла, али и о сусрету главних јунака са добрим и злом у себи [...] У време у којем су морални квалитети бачени потпуно у запећак, објаснити новим генерацијама да су управо морални квалитети оно највредније што чучи у нама, може деловати као узалудан посао. Али то је истина, а за истину се увек вредело борити, па је тако и причање бајке просто прелеп задатак. И уживање (Milinković 2015).

Осим тога, треба споменути и редитељево свест о важности жанровске производње:

Ми смо мала кинематографија, а сви се, чини се, труде да је „смање” још више. Немамо разноликост жанрова какву имају „велики”. Верујем да ће *Петши лейштира* добро проћи код публике, па се можда тада нађе економски интерес да се праве овакви филмови (Ропачић 2014).

Да би било жанровске производње мора да буде *генералне* производње (в. Ristić – Jovićević

²⁵ Милинковић овде алудира на јавно ограђивање писца Владимира Кеџмановића од филма *Тој је био врео* који је премијеру имао почетком 2014. године. Реч је о екранизацији Кеџмановићевог романа чију режију потписује Слободан Скерлић. Уз редитеља Алеша Куртија, Скерлић је уједно и аутор сценарија.

2014). Код нас се од 1990-их број дугометражних играних филмова снимљених на годишњем нивоу повећао са десетак на двадесетак (бројке су неуједначене па је то некад више, некад мање)²⁶. Ти филмови се крећу у распону од *blockbuster*-а попут серијала *Моншевиџео* (2010, 2014), преко ратних филмова, комедија и драма, до спорадичних *indie* остварења, као што су *Нејослушни* (2014) и *Тилва Рош* (2010), која одступају од доминантних жанровских одређеница и увржене тематике. У таквом жанровском систему филм за децу је 2018. године, када су се појавиле *Злојоње*, имао статус изузетка и осредњу гледаност у биоскопима – *Аџија и Ему* погледало је 14.106 гледилаца, *Принца од џајира* 11.283, а *Пејој лејшира* 16.535.

Злојоње су четврти дечји филм снимљен у Србији у овом веку. Настао је на иницијативу продуцентске куће „Акција продукција” и вишеструко је дебитантско остварење – како продуценткиње Јоване Караулић, тако и редитеља Рашка Миљковића, сценариста Марка Манојловића и Милоша Кречковића, директора фотографије Микше Анђелића, костимографкиње Милене Миленковић и главних глумаца Михајла Милавића и Силме Махмути.

Филм се базира на краткој причи-сликовници *О дујмешу и срећи* (2005) Јасминке Петровић и представља један од социјалних пројеката продуценткиње Ј. Караулић: она је један од оснивача новинског издања *Лице улице*, учествовала је у пројекту „*Silent society*” који се бавио питањем деце са инвалидитетом, имала је угоститељски објекат који је запошљавао људе из маргинализованих група, а због *Злојоње* је основала продуцентску кућу „Акција продукција”.

Књига Јасминке Петровић прича је о инклузији и поштовању различитости, а филм ове те-

ме развија са намером да подигне свест о деци са инвалидитетом. Према речима Јоване Караулић: „Хтели бисмо да покренемо питање дијалога којим ћемо показати са којим се проблемима суочавају ти људи у свакодневном животу” (Ćirić 2017).

Сценарио за филм је, по инструкцијама продуценткиње, прво почео да развија Марко Манојловић, потом му се прикључио Милош Кречковић, а пред сам крај процеса писања и Рашко Миљковић, који је пре *Злојоње* режирао рекламне и музичке спотове и кратке филмове. Миљковић је у причу увео мотив суперхероја као нешто што је блиско његовој генерацији, али и генерацији савремене деце којој је филм и намењен:

Свако од аутора који су учествовали је имао своју потребу да ову причу исприча, мој лични мотив је била тема развода, пошто из различитих бракова мог оца имам још два брата и млађу сестру, који су сви на неки начин деца разведених родитеља. Било ми је важно да њима помогнем да сложе коцкице везане за ту тему (Bačić 2018).

Главни јунак Јован опседнут је игрицама и књигама научне и епске фантастике, он машта да је суперхерој, а уз помоћ другарице Милице учи да превазиђе сопствени страх и открива своју снагу и у стварном животу. Ауторски тим филма имао је жељу да дете с церебралном парализом представи на један неуобичајен начин: „Често филмови који имају некога са овим стањем праве од свог јунака жртву, а ми смо хтели да направимо филм где је тај неко и херој и пријатељ и саборац” (Puškar 2019). Важан по-

²⁶ Тачне податке видети на сајту Филмског центра Србије – централне институције за филм у Србији.

кретач била је идеја да се промовише истинска прихваћеност особа с инвалидитетом:

Један од разлога зашто се прави филм за децу је да промениш свест макар њих петоро у публици. Тих петоро ће се у перспективи претворити у 500, и тако ће бити све више и више оних који ће имати правилан однос према проблему Јована и Милице из нашег филма (Ćirić 2018).

Иако, према речима редитеља, постоји „стигма у круговима филмација код нас да је дечји или породични филм нижа сорта филма и да се због тога нико не упушта у то” (Stanikić 2020), као и да је реч о дебитантском пројекту који покреће тешке теме, *Злоћине* су 2015. године добиле институционалну подршку Филмског центра Србије у категорији дугометражног играног филма, као и помоћ Креативне Европе, Македонске филмске агенције, Министарства просвете и Града Београда. Да је реч о својеврсном преседану сведочи Јована Караулић: „Био је то невероватан искорак, знак да се нешто мења у нашој филмској индустрији” (Ćirić 2017).

Након великог успеха филма на иностраним фестивалима, Филмски центар Србије је 2019. установио конкурс за дугометражни играни филм за децу и омладину, а Јасминка Петровић је проширила првобитну верзију приче и дала јој форму кратког романа у којем је унутрашњи свет главног јунака продубљен, а породични и вршњачки односи осветљени са много више детаља.

Још један филм који је реализован уз подршку државног новца, и то пре него што је конкурс за дугометражни играни филм за децу и омладину расписан, представља адаптацију најпопуларнијег и најнаграђиванијег романа Јасминке Петровић, *Леша када сам научила да ле-*

тим. Филмски центар Србије је овај пројекат подржао 2016. године на конкурс за развој сценарија, потом 2017. на конкурс за развој пројекта и 2018. у категорији суфинансирања производње домаћих дугометражних играних филмова. Пројекат су подржали и интернационални партнери – Хрватски аудиовизуелни центар, Бугарски филмски центар, Словачки аудиовизуелни фонд, Eurimages, Creative Europe MEDIA, SEE Cinema Network – што с једне стране сведочи о његовом квалитету, а с друге о неопходности изналажења алтернативних начина финансирања садржаја за децу.

Као и у случају филмова *Пејши лејшир* и *Злоћине*, филм *Леша када сам научила да лећим* снимљен је на иницијативу продуцената. Маја Поповић и Милан Стојановић из продуцентске куће „Sense Production” препознали су истоимени роман Јасминке Петровић као изузетно подесан за филмски медиј, а наша позната књижевница за децу подржала је њихову замисао:

Крајем фебруара 2016. добила сам мејл од мени тада непознате особе, и тако је почела филмска верзија моје књиге. У мејлу је писало да је „Sense Production” заинтересован за снимање филма по роману *Леша када сам научила да лећим*. Отишла сам на састанак, рекла „да” и наша сарадња је отпочела. За моју одлуку, заправо је био кључан сам почетак тог мејла: „Пишем Вам по препоруци заједничке пријатељице Љубице Бељански-Ристић, чији сам био ученик у Школигрици.” Та реченица ми је значила више него било каква професионална биографија. Љубица Бељански-Ристић заслужна је не само за развој драмске педагогије и драме у настави, већ за утемељење домаће културе за најмлађе. Тако да није случајно да је баш она поклонила младим продуцентима овај мој роман и на тај начин постала кума истоименог филма (Ćirić 2022).

Сценарио је писала Љубица Луковић, која сама за себе каже да је „велики фан Јасминке Петровић” (Grgurović 2020), а потом се у целу причу укључио и Радивоје Раша Андрић, редитељ кулtnих филмова *Три љалме за две бићаніе и рибицу* (1998), *Муње* (2001) и *Каг йораштем, бићу кеніур* (2004). *Лейшо* када сам научила да лешим представља његов повратак филму након више од петнаест година паузе:

Прва рука сценарија већ је била написана, договор са Јасминком о снимању већ је постојао, тако да сам ја у пројекат ушао не баш на готово, али јесам га добио на тацни, само су ме питали: „Хоћеш ли да радиш?” (Mirković 2022).

Кроз моје руке су свих ових година прошле гомиле сценарија, али само три-четири су заиста била по мом укусу. Ово је један од њих. У претходна три филма сам се бавио младим људима који одбијају да сазреју, а сад чиним коперникански обрт и желим да снимим филм о девојчици која баш жели да сазре што је пре могуће (Bajić 2022a).

Оба филма рађена по делима Јасминке Петровић, и *Злоіоње* и *Лейшо...*, добрим делом су настала из жеље продуцената да се позабаве одређеном друштвено-социјалном проблематиком – у случају *Злоіоња* то је положај деце са инвалидитетом у нашем друштву, док *Лейшо* проговара о рату деведесетих, распаду и поновном уједињењу једне породице. Продуцент Милан Стојановић је у једном познатом подкасту говорио о томе да га је књижевни предлогач привукао управо својом слојевитости – на једном нивоу то је прича о одрастању, а на другом о хрватско-српским односима, сукобу и помирењу (в. Agelast 2022). У односу на роман, политички сегмент је у филму сведенији, а ту одлуку редитељ објашњава на следећи начин:

Знали смо да не смо да оптеретимо филм тиме, а са друге стране у „одјецима рата” се крије порука филма. Дакле, порука мора да буде јасна, али не прст у око јасна, не декларативна, она мора да изађе из приче (Bajić 2022b).

Да романескна прича није изгубила суштинску приликом превода на филмски језик сведочи и податак да је *Лейшо...* погледало око 250.000 гледалаца, што у односу на гледаност претходних филмских садржаја за децу, укључујући и *Злоіоње*, које је погледало 13.783 гледаоца, представља огроман успех. Том успеху су, поред добре приче, свакако допринели и ауторски тим укључен у пројекат, одобрена финансијска средства и маркетиншка кампања, а не смомо заборавити ни то да су четири филма за децу, која су претходила *Лейшу...*, а пре свега велики успех *Злоіоња*, на неки начин припремила терен за рецепцију домаћег дечјег филма.

Овде имамо и ситуацију да је популарност романа код читалачке публике допринела томе да управо ово дело буде одабрано за екранизовање, а филм је својим успехом позицију романа само додатно учврстио. Паралелно са почетком приказивања филма, Креативни центар је објавио специјално, луксузно издање романа, са фотографијама из филма и посебним додатком у виду изјава редитеља и главних глумаца, што ово издање чини својеврсном интермедииалном творевином.

Циљна група савременог српског филма за децу

У тексту конкурса за финансирање и суфинансирање филмова за децу и омладину из буџета Републике Србије наведено је шта се сматра под овом одредницом:

Филм за децу и омладину подразумева филм чија су циљна група првенствено деца и омладина, прилагођен је њиховом узрасту, ограничен потребама и темама тога узраста и у први план ставља свет деце, свет њихове међусобне интеракције, као и интеракције са старијима, са јасним уметничким претензијама, али и видљивим педагошким учинком. Такав филм подразумева, пре свега: разумљивост, јасноћу излагања, допадљивост, могућност идентификације и поспешивање дечије имагинације.²⁷

Свих пет филмова о којима је до сада било речи званично се одређују као филмови за децу. Пажљиво читање интервјуа, изјава аутора и критичких текстова, међутим, указује на то да поимање циљне групе ових остварења није ујединачено као и да постоје значајне разлике у погледу тога шта се сматра примереним деци (на језичком, когнитивном, естетском и етичком нивоу).

О филму *Аџи и Ема* обично се говори као о првом домаћем филму за децу снимљеном након двадесетогодишње паузе. Редитељ Милутин Петровић је у интервјуима углавном изјављивао да се овим остварењем обраћа деци (в. Spasić 2007; Аранђеловић 2007), међутим, у једном броју критичких осврта можемо прочитати да се *Аџи и Ема* „мање обраћају деци, а више 'детету у одраслима'" (Ђукović 2007), да „меланхолична префињеност која овај филм одликује није увек типична за дечје филмове" (Кроња 2012а), да овај филм „представља 'уметничку' визију детињства некога ко је одрастао неколико деценија раније" (Јешић 2007) и да је то

више филмски аларм упозорења родитељима, који трче за новцем и каријером, да су им деца усамљена, али није и дело са јасном поруком и поуком, што је неопходно за жанровски расни дечији филм (Лакић 2007).

Ауторка *Принца од џаџира* Владислава Војновић сматра да деца боље реагују на жанровску матрицу од одраслих и зато су њене идеје „повезане са чистим жанровским филмом, који има почетак, средину и крај, а нема уметничке заврзламе које су на нивоу стила и поигравања са језиком" (Аранђеловић 2009). У малобројним критикама које су пропратиле појаву овог филма, додуше, присутна је недоумица у погледу тога коме је намењен. Ивана Кроња сматра „да је *Принц од џаџира* мање прича за децу, а више опомена за одрасле" (2012b), док је Весна Перић мишљења да и Милутин Петровић и Владислава Војновић „проговарају о деци, а и о себи самима, кроз децу" (2008).

У најави за филм *Петши лејшир* стоји да иако је роман писан за децу,

текст је у прилагођавању за други медиј претрпео адаптацију којом су потенцирани филмичнији сегменти романа, чинећи га тако интересантним за све слојеве гледалаца (Milinković 2015).

Критичари су, међутим, подељени па се тако може прочитати да је реч о правом дечјем филму (в. Lakić 2014; Paligorić 2014), затим да је ова филмска бајка „идеална за децу од девет (евентуално десет, има неких сцена насиља) до дванаест година, али биће забавна и родитељима" (Tropin 2015), али и да „филм намењен деци мора да буде јасан, прегледан, а *Петши лејшир* то никако није" (Bajić et al. 2018: 336).

На питање ко су идеални гледаоци филма *Злоћоње*, редитељ Рашко Миљковић је у једном интервјуу одговорио: „Деца су нам на првом месту, али нам је такође било важно да допре-

²⁷ <<https://www.fcs.rs/konkurs/sufinansiranje-proizvodnjedomacih-dugometraznih-igranih-filmova-za-decu-i-omladinu/>>

мо и до родитеља који ће неминовно гледати филм са децом” (Minić 2018). И у другим изјавама овог редитеља осетна је тенденција да се *Злојоње* одреде као филм за све узрасте (в. Ваџић 2018; Puškar 2019; Stanikić 2020). Истовремено, у једној од ретких критика овог филма у којој се говори и о његовим slabим местима, наводи се да је можда

највећи проблем лоша реализација тога коме је филм намењен. Јунаци нашег филма имају десетак година, али овај филм је тром и нединамичан за њихов узраст и/или млађе гледаоце, док је с друге стране за старије узрасте (и родитеље) он превише наиван, предвидљив и донекле већ виђен у домену драматуршке и тематске обраде (MMG 2021).

Судећи према изјавама редитеља и продуцента, чини се да је ауторски тим *Леша када сам научила да летим* од самог почетка имао прилично јасну намеру да се обрати породичној публици. Према речима продуцента Маје Поповић и Милана Стојановића, ово је „породични филм”, односно „филм који заједно може да прати читава породица” (в. Вајић 2020; Agelast 2022), а истог је мишљења и редитељ Раша Андрић:

Ово није деchји филм, већ породични. У самом почетку можда је требало да буде деchји, али се током процеса настанка приближавао себи и коначном породичном формату [...] Вођени идејом о филму за све генерације, проширивали смо причу која је добила и слој(еве) „за родитеље” (Mirković 2022).

Чак је и у рецензији Конкурсне комисије Филмског центра Србије наведено да „ова адаптација романа Јасминке Петровић у себи има све квалитете врхунског породичног и дечијег филма” (Janković 2017).

Подразумевану публику филмских адаптација, како оних за децу, тако и оних за одрасле, није увек лако недвосмислено одредити. Један од разлога зашто је тешко претпоставити ко су гледаоци адаптација јесте тај да приликом преласка текстова са једног медија на други узрастна граница публике може да се помери. Екранизације деchје књижевности, на пример, често доносе заокрет од деchјег текста ка породичном филму (в. McCallum 2018).

Породични филм је филмски жанр намењен широкој публици – деци, младима и одраслима, а циљ му је да члановима породице пружи заједничко филмско искуство. Притом овде није реч само о рецепцији филмског садржаја за децу од стране одрасле публике, већ је породични филм у правилу двоструко адресован, обраћа се и деци и одраслима и као такав има већи потенцијал за успех у биоскопима (в. Brown – Babington 2015). Разлика између деchјег и породичног филма често је суптилна и углавном се односи на циљну публику, с тим да се ове две одреднице употребљавају и као синоними, о чему сведоче и филмови које разматрамо.

Развој породичног филма доводи се у везу са комерцијалном продукцијом и Холивудом где је овај жанр заступљенији од филма за децу. За разлику од Холивуда, у европској кинематографији постоји израженија дистинкција између ова два жанра па тако породични филм спада у комерцијалну нишу, док деchји филм настаје под покровитељством државе и приказује се на специјализованим фестивалима (в. Brown – Babington 2015; Brown 2017). Ово се, додуше, углавном односи на скандинавске земље, док је за земље нашег региона карактеристично да се филмски садржаји за децу и младе тек одавно финансирају средствима из буџета, при че-

му постоји тенденција да се на конкурсима предност даје филмовима који се обраћају широј публици и самим тим су финансијски исплативији. Што се тиче дистрибуције и промоције, свих пет филмова је имало мање-више стандардан биоскопски живот, док је учешће на фестивалима зависило од продуцената и њиховог ангажмана. Милутин Петровић, чудећи се непостојању веће популарности филма *Аџи и Ема*, изјавио је: „Продуцент, дистрибутер, нико није прстом мрдноу за њега. *Аџи и Ема* није никада приказан ни на једној телевизији” (Петровић 2015). Владислава Војновић лично је слала DVD-јеве *Принца од џаџира* захваљујући чему је филм приказан на седамдесет два интернационална фестивала (податак из приватне преписке). Дистрибуција *Петши лейџира* била је ограничена на домаће биоскопе, а иначе је то најслабије гледан филм у каријери Милорада Милинковића (в. Вајић et al. 2018: 336–337). *Злојоне* и *Лешо...* имали су најразрађенију стратегију у погледу промоције и учешћа на фестивалима, а осим тога премијерно су приказани и на Првом програму РТС-а.

Судећи према изјавама аутора, званични адресати филмова *Аџи и Ема* и *Принц од џаџира* су деца. Ови филмови уједно су и пример тога да се ауторска намена и стварна публика не морају увек поклапати. То је случај и са *Петшим лейџиром*, чији су аутори настојали да направе филм за све узрасте, али је он привукао пре свега деčју публику. Творци *Злојоне* и *Леша када сам научила да летим* од почетка су таргетирали и децу и одрасле, док се у критичким освртима ова остварења одређују и као деčји и као породични филмови. Из овога је јасно да на то хоће ли неки филм бити одређен као деčји или породични утиче низ одлука, процена, идеја и замисли, како аутора тако и критичара и

гледалаца, о томе шта је дете и шта је породица и какав филмски садржај ове циљне групе желе и какав им је потребан, а не треба занемарити ни економски фактор који утиче на избор неке одреднице.

Околности у домаћој кинематографији за децу у 21. веку

У Србији се филмови за децу ретко снимају. Разлога за то има више, од слабе институционалне подршке и недостатка средстава до уверења да је реч о жанру мање уметничке вредности. Треба свакако имати у виду да је филм за децу одувек функционисао унутар ширег контекста деčје и популарне културе и да су специфичне друштвене и историјске околности последњих деценија неминовно утицале на деčју кинематографију на овим просторима. Док се у доба СФРЈ телевизијском и филмском медију за децу посвећивало много пажње и новца, након распада заједничке државе култура намењена деци постала је практично ирелевантан домен, што се огледа и у гашењу телевизијских емисија за децу и стопирању производње деčјих филмова. До обнове домаће кинематографије за децу долази тек у првој деценији 21. века, с тим да је до данас реализовано свега пет филмских остварења.

Поводом тога, чини се да је конкурс за дугометражни играни филм за децу и омладину који је Филмски центар Србије расписао 2019. године ипак донео неке конкретне помаке. Те године на конкурс је пријављено девет пројеката, а комисија је доделила средства пројекту *Хајгук у Београду* продуцентске куће „Talking Wolf Production”. Филм, рађен по мотивима истоименог романа Градимира Стојковића, у

режији Милана Тодоровића, премијерно ће бити приказан ове јесени. Две године касније, средства је добио пројекат *Тајна змајеве дружине* продуцентске куће „Biberche Productions”. Овај филм, чију режију потписује Вања Хован, а сценарио Урош Петровић, Милан Пузић и Вања Хован, у завршној је фази израде. У међувремену, финансијски су подржане и две адаптације дела Јасминке Петровић – *Гија прави море* и *Ово је најстрашнији дан у мом животу*, као и авантуристички филмови за децу *Хунско лето* и *Тајна старог хоћела*, док ће редитељ Радивоје Андрић режирати још један дечји филм, *Дечак са звездом у очима* (филм о Милутину Миланковићу). Средства је добило и неколико пројеката усмерених ка адолесцентској публици – *1970*, *У сенци ројова*, *До краја дана* – а занимљиво је приметити да међу њима нема ни једне адаптације, већ почивају на оригиналним сценаријима (у сва три пројекта редитељи су уједно и аутори сценарија). Корпус савремених српских филмова за децу за сада обухвата адаптације дела домаћих писаца за децу док је реализација неколико авантуристичких филмова у најави, с тим да ће се с напредовањем укупне производње и жанровски дијапазон по свој прилици ширити.

Закључак

У Србији је бављење филмом компликовано и неизвесно за филмске ауторе, поготово за оне који се упуштају у снимање филмова за децу. Битан елемент који утиче на креирање ових филмова код нас је, нимало изненађујуће, управо процена њиховог успеха у биоскопима. Тиме се може објаснити посезање филмских стваралаца за награђеним делима домаћих пи-

саца за децу, која својом популарношћу могу „осигурати” филмску публику. Занимљиво је приметити да два филма чију су реализацију иницирали редитељ и сценариста, представљају адаптацију у том тренутку мање познатог књижевног дела за децу (*Аџи и Ема*), односно настају на основу оригиналног сценарија (*Принц од ђаџира*). Три филма за које иницијатива долази од продуцената, *Петли лејшир*, *Злојоне* и *Лето када сам научила да летим*, за предлошке имају романе који се високо котирају у домаћој књижевности за децу, а њихови аутори се сматрају хит писцима, што доноси и већи потенцијал за успех у биоскопима. Са тим са може повезати и ангажовање познатих српских глумаца – у свих пет филмова појављују се звезде наше филмске и позоришне сцене (Милена Дравић, Драган Мићановић, Ана Софреновић, Милица Михајловић, Соња Савић, Михаило Јанкетић, Тања Бошковић, Марко Николић, Петар Божовић, Јелена Ђокић, Олга Одановић, Жарко Лаушевић) – што овим остварењима даје одређену дозу кредибилитета и, свесно или несвесно, доприноси томе да она буду привлачна и одраслим гледаоцима. Продуценти филма *Лето када сам научила да летим*, водећи се тим принципом, одабрали су и редитеља. Према речима Милана Стојановића, избор је пао на Рашу Андрића, редитеља култних комедија, зато што су знали да ће својим специфичним смислом за хумор умети да приближи књижевни предлог одраслој публици (в. Agelast 2022). Одлука да ли ће се филм промовисати као дечји и/или породични тако је умногоме и економски мотивисана.

Осим финансијског фактора, важан елемент у реализацији савременог српског филма за децу јесте педагошки импулс, односно настојање да се филмским језиком деци пренесу одређе-

не вредности – од проблематизовања феномена самоће, преко посредовања класичне музике, моралних квалитета и приче о борби добра и зла, до подизања свести о деци са инвалидитетом и последицама рата деведесетих. Поврх тога, будући да је претежно реч о адаптацијама, такође је присутна идеја да вредна књижевна дела доприносе квалитету филмова али и да ће филмска остварења подстаћи оне који нису упознати са предлошцима да те књиге прочитају. У основи ових настојања може се препознати својеврсна хијерархија која књижевност за децу претпоставља другим видовима културних садржаја за децу. То је видљиво и по томе што је свих пет домаћих филмова за децу повезано са делима која се налазе у лектири или су препоручена литература, али код нас још увек не постоје приручници за њихову методичку обраду²⁸, а филмском писменошћу и едукацијом баве се невладина удружења попут „Филм-културе”. Ово удружење, додуше, део средстава за своје активности добија из државног буџета, тако да очигледно ипак постоји извесна свест о важности едукације младих у пољу аудиовизуелног образовања. Иако је код нас последњих деценија култура намењена деци и младима прилично занемарена, што се правда недостатком материјалних средстава, савремени домаћи филм за децу сведочи да још има стваралаца који овај тип садржаја сматрају културним капиталом.

Ове јесени очекује се премијера филмске адаптације најпознатијег романа за децу Градимира Стојковића, док се у различитим фазама реализације налазе две адаптације дела Јасминке Петровић, као и неколико авантуристичких филмова за децу рађених по оригиналним сценаријима. По свој прилици, адаптације савремених дела за децу домаћих аутора сигурно ће

још неко време чинити већи део филмске понуде за млађе гледаоце, а нама остаје да са радозналешћу пратимо у ком правцу ће се српска кинематографија за децу даље развијати.

ЛИТЕРАТУРА

- Аранђеловић, Иван. Аги, сам до коске. *Политика* 9. 10. 2007, <<https://www.politika.rs/scc/clanak/5359/specijalni-dodaci/agi-sam-do-koske>> 26. 6. 2025.
- Аранђеловић, Иван. „Принц од папира” претплаћен на награде. *Политика* 10. 10. 2009, <<https://www.politika.rs/scc/clanak/107215/Princ-od-papira-pretplacen-na-nagrade>> 26. 6. 2025.
- Банић, Владимир. Шта се десило са домаћим дечјим филмом? *РТЦ* 9. 7. 2017, <<https://www.rts.rs/magazin/film-i-tv/2798059/sta-se-desilo-sa-domacim-dcjim-filmom.html>> 16. 10. 2024.
- Војновић, Владислава. Дечји филм – само жанр и ништа осим жанра. *Детињство*, XXIV, 1 (1998): 29–34.
- Вучковић, Анкица. *Српски роман за децу на почетку 21. века у светлу књижевних награда (2001–2010)*. Непубликована докторска дисертација. Нови Сад 2016.
- Глишић, Александра. Урош Петровић, писац „Петог лептира” за Глас Српске: Екранизација је најбоље што роман може доживети. *Глас Српске* 16. 8. 2014, <<https://www.glassrpske.com/cir/novosti/politika/uros-petrovic-pisac-petog-leptira-za-glas-srpske-ekranizacija-najbolje-sto-roman-moze-doziveti/160631>> 26. 6. 2025.
- Ердељанин, Анђелко. Одрасли мисле да су деца мала. *Детињство*, XXXIV, 4 (2008): 73–74.
- Лакић, Дубравка. Без поруке и поуке. *Политика* 22. 10. 2007, <<https://www.politika.rs/scc/clanak/6027/Kritika/Film/Bez-poruke-i-pouke>> 26. 6. 2025.

²⁸ Пример добре праксе може се пронаћи на сајту Хрватског аудиовизуелног центра (havic.hr), где се у оквиру одељка „Филмска писменост” налазе едукативни материјали за наставну обраду савремених хрватских филмова за децу, између осталих: *Дневник Паулине П.* (2023) и *Мој гуда је ђао с Марса* (2019).

- Agelast. *Podcast 123: Raša Andrić i Milan Stojanović* 15. 4. 2022, <<https://www.youtube.com/watch?v=gW-iYvWHg0E>> 26. 6. 2025.
- Baetens, Jan. From screen to text: novelization, the hidden continent. Deborah Cartmell, Imelda Whelehan (eds.), *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 226–238.
- Bačić, Bojana, Raško Miljković: Svako je na svoj način nesavršen. *Danas* 3. 12. 2018, <https://www.danas.rs/kultura/rasko-miljkovic-svako-je-na-svoj-nacin-nesavrsen/#google_vignette> 26. 6. 2025.
- Bajić, Đorđe, Zoran Janković, Ivan Velisavljević. *Kritički vodič kroz srpski film 2000–2017*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2018.
- Bajić, Đorđe. Raša Andrić se priprema za snimanje filma „Leto kada sam naučila da letim“. *Filmski centar Srbije* 13. 3. 2020, <<https://www.fcs.rs/38102/>> 26. 6. 2025.
- Bajić, Đorđe. Održana svečana premijera filma „Leto kada sam naučila da letim“. *Filmski centar Srbije* 17. 2. 2022a, <<https://www.fcs.rs/54301/>> 26. 6. 2025.
- Bajić, Đorđe. Raša Andrić o „Letu kada sam naučila da letim“: Mnoštvo malih koraka te češće dovedu do cilja nego jedan veliki. *Filmski centar Srbije* 29. 3. 2022b, <<https://www.fcs.rs/55449/>> 26. 6. 2025.
- Brown, Noel, Bruce Babington. *Family Films in Global Cinema*. London and New York: I. B. Tauris & Co Ltd, 2015.
- Brown, Noel. *The Children's Film*. New York: Columbia University Press, 2017.
- Ćirić, Sonja. Heroji koje ne vidimo. *Vreme* 5. 7. 2017, <<https://vreme.com/kultura/heroji-koje-ne-vidimo/>> 26. 6. 2025.
- Ćirić, Sonja. Globalno marginalizovana kategorija. *Vreme* 19. 9. 2018, <<https://vreme.com/kultura/globalno-marginalizovana-kategorija/>> 26. 6. 2025.
- Ćirić, Sonja. Jedno hvarsko–beogradsko leto. *Vreme* 2. 2. 2022, <<https://vreme.com/mozaik/4582643/>> 26. 6. 2025.
- Đuković, Kristina. Dečji film za odrasle. *Popboks* 24. 10. 2007, <<https://www.popboks.com/article/6010>> 26. 6. 2025.
- Grgurović, Boris. Ne postoji poslednja ruka scenarija, sve dok se ne snimi i poslednji kadar. Intervju sa scenaristkinjom Ljubicom Luković. *Filmski centar Srbije* 18. 9. 2020, <<https://www.fcs.rs/ne-postoji-poslednja-ruka-scenarija-sve-dok-se-ne-snimi-i-poslednji-kadar/>> 26. 6. 2025.
- Hermansson, Casie, Janet Zepernick (eds.). *The Palgrave Handbook of Children's Film and Television*. London: Palgrave Macmillan, 2019.
- Hutcheon, Linda. Harry Potter and the Novice's Confession. *The Lion and the Unicorn*, 32 (2008): 169–179.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Second edition. London and New York: Routledge, 2013.
- Janković, Zoran. Projekat filma „Leto kad sam naučila da letim“ i na marketu u Amsterdamu. *Filmski centar Srbije* 25. 8. 2017, <<https://www.fcs.rs/15357/>> 26. 6. 2025.
- Ješić, Danko. Agi i Ema, žena koje nema. *Fipresci Srbija* 14. 8. 2007, <http://www.sfipresci.org/tekstovi_agi_i_ema.htm> 26. 6. 2025.
- Kronja, Ivana. Lekoviti tonovi. *Novi filmograf* 20. 7. 2012a, <<https://www.novifilmograf.com/lekoviti-tonovi/>> 3. 6. 2025.
- Kronja, Ivana. Opomena za odrasle. *Novi filmograf* 7. 9. 2012b, <<https://www.novifilmograf.com/opomena-za-odrasle/>> 3. 6. 2025.
- Lakić, Dubravka. Bajka o vidovitom Aleksi i zlom Vuku. *Politika* 25. 12. 2014, <<https://www.politika.rs/sr/clanak/314421/%D0%91%D0%B0%D1%98%D0%BA%D0%B0-%D0%BE-%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%82%D0%BE%D0%BC-%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B8-%D0%B8-%D0%B7%D0%BB%D0%BE%D0%BC-%D0%92%D1%83%D0%BA%D1%83>> 26. 6. 2025.
- Mačkić, Dragica, Milorad Milinković i Ognjen Orešković o filmu „Peti leptir“. *Remix press* 5. 1. 2015, <<https://remixpress.com/milorad-milinkovic-i-ognjen-oreskovic-o-filmu-peti-leptir/>> 26. 6. 2025.
- McCaluum, Robyn. *Screen Adaptations and the Politics of Childhood*. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- Meeusen, Meghann. *Children's Books on the Big Screen*. Jackson: University Press of Mississippi, 2020.
- Milinković, Milorad. Peti leptir 3D. *Krstarica* 13. 1. 2015, <<https://www.krstarica.com/zabava/filmovi/peti-leptir-3d/>> 26. 6. 2025.

- Minić, Miroslav. Raško Miljković, reditelj filma „Zlogonje”: Djeca su na prvom mjestu. *Monitor* 10. 8. 2018, <<https://www.monitor.co.me/rako-miljkovi-reditelj-filma-zlogonje-djeca-su-na-prvom-mjestu/>> 26. 6. 2025.
- Mirković, Marina. Radivoje Raša Andrić: Drago mi je što sam deo lepog filma o odrastanju. *Novosti* 30. 1. 2022, <<https://www.novosti.rs/kultura/vesti/1080847/intervju-radivoje-rasa-andric-drago-sto-sam-deo-lepog-filma-odrastanj>> 26. 6. 2025.
- MMG. Naši i njihovi: „Zlogonje”. *Mislite mojom novom glavom* 5. 3. 2021, <<https://mislitemojomnovomglavom.wordpress.com/2021/03/05/nasi-i-njihovi-zlogonje-2018-r-rasko-miljkovic/>> 26. 6. 2025.
- Newell, Kate. *Expanding Adaptation Networks: From Illustration to Novelization*. London: Palgrave Macmillan, 2017.
- Paligorić, Jelena. „Peti leptir” – prvi srpski 3D film. *Laguna* 30. 12. 2014, <<https://laguna.rs/laguna-bukmarker-peti-leptir-prvi-srpski-3d-film-unos-638.html>> 26. 6. 2025.
- Perić, Vesna. Herstory. *Popboks* 18. 4. 2008, <<https://www.popboks.com/article/6387>> 26.06.2025.
- Petrović, Milutin. Agi i Ema. *Krstarica* 25. 10. 2007, <<https://www.krstarica.com/zabava/filmovi/agi-i-ema/>> 26. 6. 2025.
- Petrović, Milutin. Intervju – Milutin Petrović: O darovima s neba i vodvilju zmija i diletanata. *TV profil* 5. 2. 2015, <<https://tvprofil.com/rs/novosti/intervju-milutin-petrovic-o-darovima-s-neba-i-vodvilju-zmija-i-diletanata>> 26. 6. 2025.
- Popadić, A. Bajka iz sirotišta. *Novosti* 16. 7. 2014, <<https://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:501108-Bajka-iz-sirotista>> 26. 6. 2025.
- Puškar, Nataša. Raško Miljković: „Zlogonje” imaju lekovito dejstvo. *Novosti* 19. 2. 2019, <<https://www.portal-novosti.com/rasko-miljkovci-zlogonje-imaju-lekovito-dejstvo/>> 26. 6. 2025.
- Ristić, Jovan, Dragan Jovičević. *Izgubljeni svetovi srpskog filma fantastike*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2014.
- Spasić, Tijana. Film koji radi na tugu. *Blic* 2. 11. 2007, <<https://www.blic.rs/intervju/film-koji-radi-na-tugu/xwdpseq>> 26. 6. 2025.
- Stanikić, Mina. Ko zna kakav srpski dečiji film?! Intervju sa rediteljem Raškom Miljkovićem. *Filmski centar Srbije* 2. 6. 2020, <<https://www.fcs.rs/ko-zna-kakav-srpski-deciji-film/>> 26. 6. 2025.
- Tropin, Tijana. „Peti leptir”: prikaz 3 u 1. *Emitor* 12. 1. 2015, <<https://emitor.rs/2015/01/peti-leptir-prikaz-3-u-1/>> 26. 6. 2025.
- Vojnović, Vladislava. „RE: Princ od papira.” Primila Ivana Mijić Nemet, 4. 6. 2025.
- Vuković, Novo. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Podgorica: ITP „Unireks”, 1996.

Ivana R. MIJIĆ NEMET

SERBIAN CHILDREN'S FILM OF THE 21st CENTURY

Summary

This paper examines contemporary Serbian children's films, specifically those produced between 2007 and 2022: *Agi and Emma* (*Agi i Ema*, 2007), *Paper Prince* (*Princ od papira*, 2007), *Fifth Butterfly* (*Peti leptir*, 2014), *The Witch Hunters* (*Zlogonje*, 2018), and *How I Learned to Fly* (*Leto kada sam naučila da letim*, 2022). What these films share, beyond their target audience and 21st-century release dates, are strong ties to children's literature. *Agi and Emma*, *Fifth Butterfly*, *The Witch Hunters*, and *How I Learned to Fly* are all adaptations of contemporary Serbian children's novels, while *Paper Prince* is a reverse case, with its screenplay later adapted into a children's novel.

Rather than taking the traditional approach of closely analyzing the relationship between these films and their literary sources, this paper offers a different perspective – exploring the significance of that relationship for the current state of Serbian children's cinema. To address the question of why adaptations appear to be the only form of children's film produced in Serbia today, with *Paper Prince* serving as a rare example of reverse adaptation, this study draws on adaptation theory as well as scholarship on children's films and multimedia adaptations of children's literature.

Keywords: children's film, family film, film adaptations, *Agi and Emma*, *Paper Prince*, *Fifth Butterfly*, *The Witch Hunters*, *How I Learned to Fly*

ИЗ СТРАНЕ ТЕОРИЈЕ

Линда ХАЧЕН

UDC 821.111-93-31.09
821.163.41-4

ХАРИ ПОТЕР И ИСПОВЕСТ ПОЧЕТНИЦЕ

Мој пародични наслов¹ не најављује никакво верско позвање с моје стране; он пре указује на мој почетнички читалачки статус кад је у питању расцветано (у књижевном и критичком смислу) поље књижевности за децу. И као истраживачица и као читатељка, сасвим сам нова на овом пољу. Познајем само фрагментарне делове овог наратива. Ево кратког одломка биографије као објашњења и, надам се, оправдања: као детету (родитеља италијанских имиграната), мени нису читали; нити сам много читала код куће. До тренутка кад сам ушла у адоlescенцију, открила сам библиотеку, али моја лектира је била више Чарлс Дикенс него Ненси Дру. На ужас мојих италијанских родитеља, нисам добила децу, тако да ни ја нисам никоме читала. Дирдри Бејкер (Deirdre Baker) рекла би да то није оправдање, и у праву је. Али то би могло објаснити зашто сам таква почетница. *Mea culpa*.

Моје прво упознавање с децјом књижевношћу догодило се пре десетак година, с делом Присиле Галовеј (Priscilla Galloway), моје бивше средњошколске професорке енглеског, која је потом постала награђивана ауторка десетина књига за младе читаоце. Али осим њених дела, нисам читала друге... све до Харија Потера. Мотивација да се усудим да крочим тамо где ниједан Нормалац не би требало да се одважи била је академска радозналост: у америчком часопису *Chronicle of Higher Education* нашла сам име извесне Џ. К. Роулинг (J. K. Rowling) на списку књига које су студенти на америчким колеџима похлепно читали и заинтересовала

¹ Наслов је дала Софи Мајер (Sophie Mayer) која има боље око/ухо за пародију – и зна више о књижевности за децу – него ја. Захваљујем се. (Дослован превод наслова био би „Хари Потер и исповест искушенице”; пошто се та реч у српском не користи синонимно с речју „почетница”, као у енглеском, овде смо се определили за другачије решење – прим. прев.)

сам се. Ту радозналост одмах су појачале читалачке навике мојих двоје младих нећака у Енглеској који су захтевали да њихова тетка-професорка-књижевности разговара са њима о књигама – и филмовима – Роулингове.

Надаље, морам признати да сам једном завирила у књигу коју сам купила за своје кумче, неког аутора по имену Лемони Сникет (Lemony Snicket), и да сам уживала у том завиривању довољно да прогутам целу књигу, беспомоћно се кикоћући над њеним књижевним алузијама и пародијама. Следећи на реду био је Филип Пулман (Philip Pullman) – и то тек пре коју годину – јер је неко од мојих дипломаца на курсу о опери желео да напише есеј о сценској адаптацији *Њејових мрачних њана* као постмодерном вагнеровском *Gesamtkunstwerk*-у. И тако, до једног дана прошлог лета кад ме је Дирдри натоварила предивном торбом књига, то је био бедни али потпуни опсег мог бављења књижевношћу за децу. Још једном: *mea culpa*.

Зашто ми је требало толико времена да откријем ту књижевност? Претпостављам да бих могла тврдити да се канонизујућа Нортонова антологија књижевности за децу (*The Norton Anthology of Children's Literature*) није појавила до 2005, али сигурно су постојали академски чланци које сам могла прочитати. Али нисам; пропустила сам их. Да ли је то било зато што су стручњаци за ово поље, као што тврде људи попут Џека Зајпса (Jack Zipes) и Џерија Гризволда (Griswold 2002: 238), готово увек објављивали у специјализованим часописима – куда их је отерало искључивање из главнотокских академских гласила? (Може ли бити истина да се часопис под називом *Children's Literature* најпре звао *Изошћављено мноштво* [*The Great Excluded*]?) Ипак, времена се мењају – као

што сведочи та Нортонова антологија и недавни чланак Лори Лангбауер (Laurie Langbauer), који се појавио нигде другде до у канонском и главнотокском часопису *PMLA* (*Publications of the Modern Language Association of America*). А тај чланак је о етици Лемонија Сникета. Као што тема наговештава, не ради се о томе да се књижевност за децу није бавила главним бригама и интересовањима нашег света. То не може бити моје оправдање. Она се никад није плашила великих тема, од злостављања жена и деце преко убиства (помислите на *Данас је умро Џони Келок* Хедли Дајер [Hadley Dyer] или на *Дечака у зајављеној кући* Тима Вин-Џоунса [Tim Wynne-Jones]) до сексуалности и родног идентитета (у делима Џули Ен Питерс [Julie Anne Peters] или *Језеру Мисџик* Марте Брукс [Martha Brooks]) и, па... само списак проблема којима се бавио Филип Пулман морао би да укључи религију, научна истраживања, рат, индивидуалну одговорност и моћ деловања... шта год да поменете.

Признајем – још једном: *mea culpa* – да дубоко жалим што ми је било потребно овако дуго да схватим да сам могла да проучавам (и подучавам) све оно што сам проучавала (и подучавала) током читаве своје каријере, користећи огромни и богати корпус књижевности за децу. На пример, уместо изучавања дела Џона Фаулса (John Fowles) да бих истражила приповедну ауторефлексивност и метапрозу, могла сам да проучавам књигу Фиби Гилман (Phoebe Gilman) *Нешто ни од чега*, или дело Корнелије Функе (Cornelia Funke). Иако не прихватам у потпуности став теоретичарке Јулије Кристеве (Julia Kristeva) да ауторефлексивност или самосвест дефинишу адолесцентски роман,² знам да ме је *Серија несрећних догађаја*, а да не поми-

њемо авантуре Харија Потера, могла научити много о наративној самосвести, о томе како функционише наратив о наративима. Уместо што сам одабрала да предајем о *Дон Кихоту* у недавном курсу о наративу, могла сам са својом класом да истражујем видове пикарског путем *Неколико живота сирочетца* Цека Саре Елис (Sarah Ellis).

Провела сам много година истражујући варљиве књижевне радости пародије и ироније. И сад знам да сам, уместо што сам се затрпавала уметничким филмовима, могла да уживам у *Улици Сезам*. Требало је то да знам, јер сам знала за збирку Присиле Галовеј *Истински мрачне Гримове бајке* и оне су ме научиле толико колико и романи за одрасле Умберта Ека (Umberto Eco)³ о томе у којој мери пародија може бити озбиљна форма културне критике. Изнова испричане приче Присиле Галовеј тврде да нам саопштавају оно што су „велике старе приче” (1995b: ix) изостављале или чега су биле несвесне: ствари попут мајчинске жртве – „Добра мајка” из наслова нове *Црвенкаје* није мајка девојчице, него „велика звер” која је ужасава. У Присилиним рукама, *Пејелеуа* добија квир пародијско читање, а ми сазнајемо зашто је Снежанина зла маћеха постала зла. Књижевност за децу је очигледно пуна те врсте пародије која позива на размишљање или напосто провоцира, али постоје и оне које су једноставно, дивно забавне: Астерикс је комична верзија Одисеја који живи од своје препредености, одлази у пустоловине и враћа се кући да би се отарасио непријатеља који покушавају да му отму земљу (Bell 2006: 135).

Волела бих да сам раније схватила оно што је један проциљиви приказивач овако формулисао: „Ко би рекао да децја књижевност и

постмодернизам тако лепо иду заједно?” (Pauchrich 2004). Међутим, не би ме само пародија и метапроза, разбокорене у књижевности за децу, толико научиле о овој теми. Моје занимање за мешавину визуелног и вербалног у постмодерној уметности могло је бити продубљено посматрањем тога шта децје сликовнице имају да кажу и да нас поуче о том односу. Будући да та илустрована дела своја многострука значења постижу интеракцијом речи и слика – и, најважније, оним што је названо „издајничким празнинама” (Collins 2006: 148) у оба медијума, које морају да попуне читаоци – могла сам приступити питању читалачког уживања са знатно другачијег становишта него што сам учинила. Могла сам и боље разумети, уз помоћ Цека Зајпса, зашто су постмодерни аутори попут Анђеле Картер (Angela Carter) често изнова исписивали усмене или ауторске бајке: она је, по свој прилици, знала нешто што ја нисам – а то је: ти наративи су инхерентно субверзивни. *Mea culpa*.

Могла бих наставити са овим списком области у којима сам радила а где би моје истраживање било обогачено познавањем учења књижевности за децу – области као што су постколонијализам и мултикултурализам. Клер Бредфорд (Clare Bradford) управо је објавила књигу постколонијалних читања децјих сликовница, романа и филмова под дивним називом *Онеспокојавајући наративи* (*Unsettling Narratives*). У њој, она проучава како та дела своје младе читаоце и гледаоце из насељеничких колонија, попут Канаде, позиционирају као грађане постколонијалних нација. И као што нагове-

² “The Adolescent Novel”, наведено према Langbauer 2007: 503.

³ Наравно, Еко је писао и књиге за децу, укључујући *Три аспиронауша* и *Бомбу и џенерала*.

штавају књиге попут недавне збирке Мејвис Рајмер (Mavis Reimer), *Кућне речи* (*Home words*), књижевност за децу у Канади (као и другде) отворено се разрачунава с питањима националности, расе, етничке припадности и припадања. Али прекинућу своје компулсивно набрајање и задржати се на једном подручју, једном од најбогатијих и оном на коме сам најскорије радила: адаптацији. Волела бих да сам прочитала све што сад јесам док сам писала своју последњу књигу, где сам покушала да теоретизујем ту свеприсутну, али омаловажену естетску форму.

Термин *адаптација*, како га данас користимо у проучавању уметности, хуманистичким наукама, па чак и друштвеним, јесте позајмљеница из постдарвиновске биологије у којој еволуцију воде мутација и репликација (в. Bortolotti – Hutcheon 2007). Другим речима, често је користимо као аналогију не само за културну него и за друштвену промену. Романи за децу често се баве адаптирањем на живот (и смрт – нарочито родитеља), било да сте Хари, син Џејмса Потера, или Кип, син Тристана Колтера (у *Чудаку* Саре Елис) или Мет, син главног једрара Круза (у *Лакшем од ваздуха* Кенета Опе-ла [Kenneth Oppel]). Дечје приче често говоре и о адаптирању на нови свет (не само на фантастичне светове попут Читагаце или Округа већ, на пример, на Отаву, после приснијег Ванкувера или Енглеске у *Рексу Нули и смаку све-ша* Тима Вин-Џоунса).

Али *нарашћивна* адаптација је поље чије би проучавање, сматрам, дало најплодније резултате кад би се користио корпус књижевности за децу, јер је толико књига преточено у филмове и сценске екстраваганце, да не помињемо видео-игре. Адаптација различитих дела Др Сјуса, под насловом *Сјусикл: мјузикл* прошлог ле-

та појавила се на оф-Бродвеј сцени. (Ранија, претеранија верзија под истим именом пропала је на Бродвеју у сезони 2000–2001.) Многе друге сликовнице претворене су у анимиране филмове, наравно. Елегантни и смешни цртежи и пародије бајки Вилијама Стајга (William Steig) постали су филм компаније Дримворкс који знамо као *Шрек* – који, заузврат, визуелно пародира филмове Волта Дизнија, који од краја тридесетих година 20. века вредно адаптирају познате приче за екран. Заправо, за барем једну генерацију деце, *Књиџа о џунџли* је Дизнијев цртани филм из 1967, а не збирка прича Радјарда Киплинга, иако филм започиње сликом књиге (Newton 2006). Та деца књигу, ако је прочитају након филма, доживљавају као други текст, као (у извесном смислу) адаптацију.

Није тајна да се више књига за децу изнајмљује и продаје након што се појави нека адаптација – и да се то наставља током година, јер продаја DVD и видеа одржава причу живом. Али финансијска предност није једини мотивациони фактор за адаптирање дечје књижевности у друге медије. Ако се сетимо да је једна од најранијих књижевних адаптација за филм био осмоминутни неми филм Сирила Хепворта (Cyril Hepworth) из 1903. *Алисине џусћоловине у земљи чуда*, могли бисмо се сложити с онима који тврде да књижевност за децу као културна форма има историјски дуг и можда посебан однос с адаптацијом, што би могло објаснити зашто је тако често „посредована и реконтекстуализована путем филма, позоришта, телевизије, радија и других новијих технологија као што су аудио касета, компјутерске игре и CD-ROM” (Collins – Ridgman 2006: 9). Тврди се да „правила игре у књижевности за децу и карневалска бесконачност њених имагинативних могућности ту књижевност доводе у близак до-

дир с популарним медијима” (Isto: 10). Али књижевност за одрасле такође је адаптирана у књижевност за децу, и ту димензију не би требало запоставити у нашем фокусу на адаптацију у разним медијима.

Али *шта* се адаптира (и *зашто*) кад се књижевност за децу премести с једне стране на другу или са стране на сцену или екран (филмски, видео или телевизијски екран)? Понекад се адаптирају познате *приче* – не само зато што *јесу* познате, већ зато што *би требало* то да буду. Присила Галовеј ми је једном објаснила да је један од њених мотива за писање серијала *Приче о древним земљама* (*Tales of Ancient Lands*) било „спасавање” – неко је морао да спаси те приче пре него што их деца (која су постала одрасли) заувек забораве. Тако њена илустрована књига *Дедал и миноџаур* (с Норманом Кузиноом [Normand Cousineau]) препричава причу коју познајемо из Аполодора, Овидија и Паусаније, и уноси неке измене које децу уче о толеранцији, љубави и посебним потребама. Као што каже у епилогу: „Моја рекреација приказује догађаје и људе из старе приче у новој одећи, и попуњује месом старе костуре, мада радо верујем да сам остала верна древној причи” (1997: 103). У другој књизи у серијалу, *Атлантида: најбржа њркачица на свету*, она препричава тријумфалну причу грчке девојке која је једном трагично остављена на обронку планине да умре, на такав начин да савременој младој особи објасни зашто би древни Грци урадили нешто што нама данас делује тако варварски као што је напуштање детета. Грци су, по њеним речима, „причали приче да би објаснили свој свет. Грчке приче су тумачиле људска осећања и искуства, тако да су се приче стопиле са стварним светом и постале његов део” (1995а: 13).

Али дидактички порив за „спасавањем” није увек једини мотивациони фактор адаптатора. Понекад, као што смо видели, Галовејева адаптирајући промени тачку гледишта у некој познатој причи, приповедајући нам о *Цеку и штабљици* *џрашка* са становишта цинове одане жене, како би нам показала нешто што „стара прича” није узимала у обзир. И Филип Пулман очигледно воли то да ради: у *Био сам џацов* добијамо причу о Пепељузи и њен наставак кроз очи пацова, чаролијом преображеног у једног од јунакињиних слугу – који се у поноћ *није* вратио у своје старо обличје. У тим случајевима, јасно је да морамо познавати и препознавати адаптирано дело како бисмо „разумели” адаптацију или макар увидели њену сврху као адаптације. Увек бисмо могли да читамо те нове верзије не познајући адаптирано дело, али читали бисмо их другачије. Постоји читава друга, додатна димензија која се придружује ако нам је адаптирано дело познато, димензија која искуство читања чини богато „палимпсестним”, док осцилирамо између верзије приче коју већ знамо и оне коју сад читамо.

Али није увек у питању одређени *нараштив* или његови делови који се адаптирају; понекад је то читав имагинативни *свећ*, „хетерокосмос” (дословно, други космос). Изузетно занимљива трилогија *Едиски лојов* Меган Вејлен Тарнер (Megan Whalen Turner) адаптира како митску тако и историјску Грчку – спретно мешајући временске распоне – баш као што адаптира грчке богове и њихове древне градове. А Оксфорд Лајре Белакве је, могли бисмо тврдити, адаптација нашег. Приче и светови се адаптирају, али то се, на неки начин, дешава и са читавим књижевним делима: њихове приче, светови, личности, теме – све заједно. Зовем их *адапације* уместо једноставно *интертексти*

или алузије јер нису само реплике већ су и измењени. То адаптација представља у биологији: репликацију уз варијацију. Много тога је написано о томе како је Филип Пулман у *Њејовим мрачним шакама* изнова исписао оглед Хајнриха фон Клајста (Heinrich von Kleist) „О марионетском позоришту”, а још више је изношено о његовој адаптацији књиге Постања, или Милтоновог *Изјубљеној раја* и Блејковог тумачења тог текста (као и његових властитих *Песамма невиности и искуства*) (в. Reynolds 2006; Walsh 2003). Адаптација невиности искуству јесте позитиван животни изазов с којим се сусрећу адолесценти Лајра и Вил; а њихови (млади) даимони, чији се облици стално мењају, савршене су метафоре за адаптације свих врста, и то не само (најочигледније) за Јунгову теорију о нашем анимусу или аними супротног пола. Књижевност за децу је, на неки начин, увек о адаптацији, о промени, баш као Овидијеве *Метаморфозе*.

Не изненађује то што су Пулманова *Њејова мрачна шака* адаптирана за позорницу, у две трасатне представе које је поставило Национално позориште у Лондону, у адаптацији Николаса Рајта (Nicholas Wright) и режији Николаса Хајтнера (Nicholas Hytner). Би-Би-Си Радио 4 снимио је радио-драму, доступну у CD формату, а Ирски државни радио (RTE) снимио је верзију *Северне светлости*. Филмска адаптација *Злашћеној комјаса*, у режији Криса Вајца (Chris Weitz), доживела је премијеру у децембру. Без обзира на то да ли публика тих адаптација зна да је сам Пулман такође адаптирао теорију оксфордског квантног физичара Дејвида Дојча (David Deutsch) о бројним паралелним световима који се могу наслутити (ако не и видети) путем научног експеримента, они доживљавају адаптаторову визуелизацију те адапти-

ране теорије на филму. Само је доживљавају различито, без палимпсеста.

Поједини су тврдили да су Пулманове интертекстуалне алузије (оно што називам његовим вишеструким адаптацијама) део његовог обраћања конкретном одраслом (и читалаштву средње класе) (Reynolds 2006: 191). Али сам Пулман нас је подсетио да су древне приповедачке традиције одувек имале мешовиту публику (Pullman 1998: 45). И ако исправно разумем теорију књижевности за децу, она је одувек била то што Сандра Бекет (Sandra Beckett) назива „прекограничном” књижевношћу – усмерена ка двострукој публици састављеној и од деце и од одраслих, док одрасли доживљава заједно с дететом или с одраслим које дете постаје. То важи и за њихове адаптације. Као што је формулисао један критичар филмова за децу: „Поновно гледање филмова за децу у одраслом добу дозвољава нам да свесно отпутујемо до места које је сад затворено за нас, јер се публика променила, јер смо се ми променили” (Newton 2006: 18). Али на неки начин, двоструко адресовање ипак остаје. Многи адаптатори признају да намерно пишу на два или више нивоа, и да се тиме својој публици не обраћају само одвојено, као деци и одраслима, већ уз различита стапања: „дете у одраслом и одрасли у детету” (Collins – Ridgman 2006: 13). А ту је и дете у процесу *иосијајања* одраслим, чија се проширена свесност обликује његовим или њеним искуством читања тих прича. Као што нас је Пулман научио, невиност није статично стање које треба носталгично очувати; нити је искуство једино губитак. Читаоци током једног наратива дословно прелазе пут од невиности до искуства, а извесно је да у прелажењу с адаптираног текста на адаптацију они постају „иску-

сни” читаоци, за које више не важи претпоставка невиности.

У последње време, у теорији адаптације постало је опште место да се адаптације књижевности за одрасле много више мере критеријумом „верности” адаптираном тексту него адаптације књига за децу: обично се као примери наводе лабаво адаптиране приче попут *Мале сирене* Волта Дизнија (Reynolds 2006: 195). Али мислим да се редитељ Кристофер Коламбус није шалио кад је рекао да се страховито плаши да би млади читаоци првог романа о Харију Потеру били бесни на њега ако не буде веран тексту који су толико волели (нав. према Whipp 2002).

И сама Џ. К. Роулинг је, наравно, велики адаптатор свега – од игара *Тамнице и змајеви* па до Вагнерове музичке драме *Зиџфрид*. Додајте друге састојке, као што су *Пејџеџа*, викторијански интернатски роман, Инид Блајтон (Enid Blyton), народне приче о чаробним огледалима (в. Tucker 1999), па и билдунгсромани о сирочићима, попут *Великих очекивања* или *Џејн Ејр* (Burn 2006: 233), промешајте, и ето рецепта за ту успешну адаптивну смесу коју познајемо као Харија Потера. А и сам Хари је, да употребимо појам Болтера (J. Bolter) и Грусина (R. Grusin), „ремедијатизован”. Не само да имамо филмове, ту је и видео-игра у којој можете „бити” Хари (или барем одмах иза њега) док се суочава с новим опасностима и пустоловинама – и новим изазовима у квидичу.

Уз ову најновију дигиталну ремедијацију, померамо се од *приповедања* (као што ради Џ. К. Роулинг) и *приказивања* прича (као што раде филмски редитељи) ка *интеракији* с њима. То је виши ниво или чак друга врста – свакако интензивнија – урањања у наратив и његов свет:

путем наше телесне везе троши се физичка, као и когнитивна и имагинативна енергија. Постоје слушни (музика, звучни ефекти), визуелни и кинестетички изазови на које се одговара у активном игрању. Знамо да су књиге за одрасле вековима адаптиране за децу – сетимо се многих скраћених и илустрованих верзија *Робинзона Крусое*. Али пренос те приче на CD-ROM који је 2000. извео Ромен Виктор-Пижебе (Romain Victor-Pujebet) понудио је не само другачији начин читалачког ангажмана, већ, можемо рећи, и другачији начин приступања наративу. Најпре, мења се наш визуелни ангажман, више не само да читамо црне знакове на белим страницама (или посматрамо дводимензионалне илустрације) већ је укључена нова врста сналажења у простору, у „навигацији од 360°”. Ово је игра у првом лицу, где играч мора да преживи Острво очајања и нађе пут да оде с њега. За мене је најзанимљивије у овој CD-ROM верзији то што је у непрестаном дијалогу с романом: Крусоев дневник је све време доступан играчу, да би нам помогао да схватимо шта да радимо, па чак и како да то урадимо. Дефоов Крусое је био прецизан и експлицитан, па његов дневник представља неку врсту „наративног приручника” који можемо да користимо, али нелинеарно (в. Sainsbury 2006: 220). Али како год га користили – да решавамо проблеме или да следимо наратив – а радимо обе ствари – наше бављење причом коју он прича мења се тим додатком физичке уроњености у активност представљеног света приче.

Тематски забавни паркови, наравно, чине то исто: деца се у Дизнијевом свету могу сусрести са свим цртаним ликовима које виде на екрану. Не изненађује то што су тематске вожње у парковима често адаптиране према филмовима –

„Дивља вожња г. Жапца” у Дизниленду (до 1998) очигледно је настала према филму *Пустиловине Икабода и њ. Жайца* из 1949. године, адаптацији позоришног комада *Жабац од Жайчевој Дворца* А. А. Милна из 1929, који је и сам био адаптација *Вешта у врбаку* Кенета Грејама (в. Ridgman 43–44). А нећу ни да залазим у *Пираће с Кариба* – али они су путовали у супротном смеру, од Дизнијеве тематске вожње до филм(ов)а и натраг до симулиране интерактивне игре у виртуелној реалности у тематском парку у Дизнијевом свету (в. Hutcheon 2006: 138–39). Да ли музеји и зграде везане за неко дело књижевности за децу нуде исту или сличну интерактивно урођеност? Мислим на Зелене забате и друге зграде везане за Луси Мод Монтгомери на Острву Принца Едварда, где деца и одрасли (а нарочито, како ми кажу, јапански туристи) могу да се шетају кроз окружење које знају из књига (или препознају са филмских и телевизијских сетова) (в. Maskey 2006: 63–64). Комерцијализација? Адаптација? Данас су оне удружене. Али тако је и с канонизацијом и адаптацијом. Ако неку књигу за децу адаптирају за позориште или филм, то сведочи о њеном статусу „класика”. Такође, наравно, управо и помаже у стицању тог статуса (Collins – Ridgman 2006: 11).

И тако, драги читаоче, хвала што си дозволио једној почетници да исповеди шта је одавно *шребало* да научи: да нас књижевност за децу може научити такоређи било чему и свему о књижевности – а можда чак и о деци.⁴ Али о деци знам још мање, па ћу једноставно завршити једним коначним: *теа сура*.

⁴ Види дирљиво сведочење Мајкла Берубеа о томе како су приче о Харију Потеру научиле његовог сина с Дауновим синдромом како да разуме наратив – то јест „шта то значи бити људско биће” (Bérubé 2007: 20).

ЛИТЕРАТУРА

- Beckett, Sandra L. *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. New York – London: Garland, 1999.
- Bell, Anthea. *Astérix on Screen*. Fiona M. Collins and Jeremy Ridgman (Eds.), *Turning the Page: Children's Literature in Performance and the Media*. Bern: Peter Lang, 2006, 133–145.
- Bérubé, Michael. Harry Potter and the Power of Narrative. *Common Review* 6.1 (2007): 15–20.
- Bolter, John, and R. Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- Bortolotti, Gary R., and Linda Hutcheon. On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and “Success”—Biologically. *Critical Inquiry* 38.3 (2007): 443–458.
- Bradford, Clare. *Unsettling Narratives: Postcolonial Readings of Children's Literature*. Waterloo: Wilfrid Laurier UP, 2007.
- Burn, Andrew. Multi-Text Magic: Harry Potter in Book, Film and Videogame. Fiona M. Collins and Jeremy Ridgman (Eds.), *Turning the Page: Children's Literature in Performance and the Media*. Bern: Peter Lang, 2006, 227–249.
- Collins, Fiona M. Picture Books into Animation: *The Art of Movement*. Fiona M. Collins and Jeremy Ridgman (Eds.), *Turning the Page: Children's Literature in Performance and the Media*. Bern: Peter Lang, 2006, 147–164.
- Collins, Fiona M., and Jeremy Ridgman (Eds.). *Turning the Page: Children's Literature in Performance and the Media*. Bern: Peter Lang, 2006.
- Eco, Umberto. *The Bomb and the General*. London: Secker and Warburg, 1989.
- Eco, Umberto. *The Three Astronauts*. New York: Harcourt Brace, 1989.
- Galloway, Priscilla. *Atalanta: The Fastest Runner in the World*. Toronto: Annick Press, 1995a.
- Galloway, Priscilla. *Truly Grim Tales*. Toronto: Stoddart, 1995b.
- Galloway, Priscilla. *Daedalus and the Minotaur*. Toronto: Annick Press, 1997.
- Griswold, Jerry. The Future of the Profession. *Lion and the Unicorn* 26.2 (2002): 236–242.

- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. London – New York: Routledge, 2006.
- Langbauer, Laurie. The Ethics and Practice of Lemony Snicket: Adolescence and Generation X. *PMLA* 122.2 (2007): 502–21.
- Mackey, Margaret. Inhabiting Anne's World: The Performance of a Story Space. Fiona M. Collins and Jeremy Ridgman (Eds.), *Turning the Page: Children's Literature in Performance and the Media*. Bern: Peter Lang, 2006, 61–82.
- Newton, Michael. 'Til I'm Grown: Reading Children's Films; Reading Walt Disney's The Jungle Book. Fiona M. Collins and Jeremy Ridgman (Eds.), *Turning the Page: Children's Literature in Performance and the Media*. Bern: Peter Lang, 2006, 17–38.
- Paurich, Milan. Fractured Fairytale: "Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events Takes a Literal Approach". *Ohio Free Times*, 15th Dec. 2004, <<http://www.freetimes.com/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=2285>> 13. 5. 2005.
- Pullman, Philip. *I Was a Rat*. New York: Knopf, 2000.
- Pullman, Philip. Let's Write It in Red: The Patrick Hardy Lecture. *Signal* 85 (January 1998): 44–62.
- Reimer, Mavis. *Home Words: Discourses of Children's Literature in Canada*. Waterloo: Wilfrid Laurier UP, 2007.
- Reynolds, Kimberly. His Dark Materials in Performance: Finding a Balance between Heritage and Mass Media. Fiona M. Collins and Jeremy Ridgman (Eds.), *Turning the Page: Children's Literature in Performance and the Media*. Bern: Peter Lang, 2006, 185–206.
- Ridgman, Jeremy. From River Bank to South Bank: The Wind in the Willows and the Staging of National Identity. Fiona M. Collins and Jeremy Ridgman (Eds.), *Turning the Page: Children's Literature in Performance and the Media*. Bern: Peter Lang, 2006, 39–60.
- Sainsbury, Lisa. Rousseau's Raft: The Remediation of Narrative in Romain Victor-Pujebet's CD-ROM Version of Robinson Crusoe. Fiona M. Collins and Jeremy Ridgman (Eds.), *Turning the Page: Children's Literature in Performance and the Media*. Bern: Peter Lang, 2006, 207–226.
- Tucker, Nicholas. The Rise and Rise of Harry Potter. *Children's Literature in Education* 30.4 (1999): 221–234.
- Walsh, Clare. From "Capping" to Intercision: Metaphors/Metonyms of Mind Control in the Young Adult Fiction of John Christopher and Philip Pullman. *Language and Literature* 112.3 (2003): 233–51, <[http://lal.sagepub.com/cgi/reprint/](http://lal.sagepub.com/cgi/reprint/12/13/233)> 12/13/233 18. 7. 2007.
- Whipp, Glenn. Director Remains Faithful to Harry. *Toronto Star*, 21st Sep. 2002. H4.
- Zipes, Jack. *Sticks and Stones: The Troublesome Success of Children's Literature from Slovenly Peter to Harry Potter*. New York: Routledge, 2001.

*

Овај рад првобитно је објављен под следећим насловом: Linda Hutcheon, "Harry Potter and the Novice's Confession". *The Lion and the Unicorn*, Volume 32, Number 2 (April 2008): 169–179, <<https://doi.org/10.1353/uni.0.0012>>

*

Линда Хачен је професорка енглеске и компаративне књижевности на Универзитету у Торонту (Distinguished University Professor). Добитница је бројних стипендија и награда („Вугро Вилсон“, „Килам“, „Гуџенхајм“, „Рокфелер“, „Конош“, SSHRC [The Social Sciences and Humanities Research Council], „Норџрој Фрај“) и почасних доктората у Канади и Европи. Њена дела, између осталих, укључују Теорију адаптације, Поетику постмодернизма, и Нарцистички наратив.

Превела Тијана Тройин

АНКЕТА

БУНТ У КЊИЖЕВНОСТИ

Присуствујемо бурним и коренитим променама које захватају целокупно савремено друштво. Свакако да је такво стање ствари нашло одраза и у савременој књижевности за децу и омладину. Стога смо у овој анкети, упућеној нашим сарадницима, како ствараоцима тако и тумачима књижевности за децу и младе, покушали да отворимо и питање: *Како данас писаћи и читаћи о буну и побуну у ширем смислу?*

1. Класици књижевности за децу и младе често тематизују борбу против устаљеног поретка на најразличитијим нивоима – било да је у питању породично окружење (*Гласам за љубав Гроздане Олујић*), школско (*Мајареће јодине Бранка Ђопића*) или друштвено устројство (*Први Градимира Стојковића*).

Да ли бисте неко класично дело или аутора истакли као и данас актуелан пример за књижевну обраду бунта који позива на нова читања?

2. Окренимо се савременим делима. Актуелне теме често се обрађују у метафоричком или алегоријском виду, у оквиру дистопијских и фантастичних наратива о тоталитарним и/или постапокалиптичким друштвима; с друге стра-

не, заступљене су и натуралистички опоре обраде савремених проблема. Заједничка им је теза о неодрживости тренутне ситуације (било личне било колективне) и неопходности промене.

Шта мислите о предностима и манама та два приступа? Можете ли издвојити неке нарочито успеле нове примере?

3. Књижевност намењена младим читаоцима често садржи едукативни подтекст и склона је оптимистичким исходима, па и онда кад се ради о критичком преиспитивању постојећег стања. Ретка су дела која указују на могућност неуспеха побуне и изостанка промене.

Шта би, по Вашем мишљењу, требало или могло да садржи ангажовано књижевно дело које данас и овде говори о младалачком бунту?

Тијана Тройин

*

Владислава ВОЈНОВИЋ

1. Верујем да сва дела Бранка Ђопића у себи имају отворени или прикривени бунт што их чини толико књижевно вредним, а блиским и данашњим младим читаоцима. Не знам да ли непослушност Тома Сојера и Хаклберија Фина

потпада под овакву концепцију бунта, али га свакако садржи барем у оној мери која би могла бити зачетак каквог-таквог мишљења својом главом и преузимања одговорности за сопствено понашање. Свакако је у борби са предрасудама и побуни против неразликовања добра и зла веома значајан роман Харпер Ли *Убити њицу рујалицу* који не тематизује само расизам, већ читав низ неправедних ситуација и понашања на која константно треба указивати „ћутљивој гомили”.

2. Релативно нови примери такве књижевности, а који су ми се допали – и, што је важније, допали су се и мојој кћерки у време раног пубертета – јесу књиге Скота Вестерфелда *Рујобе*, *Лейошани* и *Сиџијалици*.

3. Едукативни подтекст о процедурално прихватљивим начинима борбе за бољи свет веома је изражен у *Совином хуку* Карла Хајасена (борба за очување природе), а није безначајан ни у роману *Преко ивице* Лоре Маклинток (роман детекције злочина у домену вршњачког насиља) и роману *Пријашељи* јапанске списатељице Казуми Јумото (делимично и о преиспитивањима ратних злочина из прошлости). Тешко је укратко рећи шта би биле препоруке за данас ангажовано књижевно дело. Писци би, за почетак, морали да буду добро обавештени о свему оном са чим се млади данас суочавају, па би онда било добро да те проблеме храбро тематизују, указујући и на могуће позитивне, али и на негативне, па стога и опасне исходе. Сви проблеми с којима се актуелно боримо у нашем друштву не би требало да буду табу теме ни у књижевности за децу и младе. Ти проблеми тичу се узурпираних позиција моћи, али и породице, и образовања и рада, и ратова у ближој и даљој прошлости, и стигматизације чланова друштва у вези са нацијом, религијом, ра-

сом, класом, полом, родом и свеколиком другачијошћу. Дакако, ни инсистирање на људским правима (која понекад уопште нису права, већ жеље) и немање критеријума у стриктном придржавању за политичку и остале коректности, неће уметничка дела далеко одвести јер уметничка дела морају бити шири од политичких памфлета, и у етичком и у естетском смислу. Свакако, ваљало би залагати се за хуманистичке вредности које смо у великој мери изгубили: за узајамност насупротив себичности, храброст насупротив зихерашком кукавичлуку, образованост, информисаност и вредновање рада насупротив свеколиком незнању и лењости, дугорочну промишљеност насупротив афективном, краткотрајном срљању, скромност насупротив размаженој алавости и самоистицању, стварно и гајено пријатељство *in vivo* насупротив инсистирању на јефтиној, мрежној популарности оличеној у лајковима и праћењима *in vitro*, а највише од свега требало би младе учити помало заборављеном разликовању добра и зла у свим доменима људског деловања у вези са друштвом и природом која је толико угрожена и од које смо се толико отуђили.

*

Гордана ВЛАЈИЋ

1. Поменула бих најпре бајке, које су прааксиом за књижевну обраду бунта и друштвених и социјалних неправди. Коју год да поменемо, да! – аутор, познат или непознат – третирао је актуелну друштвену проблематику која је, углавном, и глобална и свевременска, јер, суштински, свет се није поправио. И даље се ратује. И даље има гладних и пребогатих. Променило се само наоружање. Оружје је постало

убитачније. Гладни су многобројнији, а пребогати су још богатији. Они данас не купују „од злата јабуку”, већ планете и сазвежђа.

Отуда су бајке класика. И увек ће позивати на нова читања. Зато бих за 2024. годину истакла књигу *Принцезе са шавана* у којој професорка и књижевница Александра Михајловић на бајковит начин прича о шеснаест српских средњовековних владарки, потцртавајући оне сегменте њихових судбина који се и данас препознају као неправда: ратови, избеглиштва, политички компромиси...

Такође, обрадовале су ме збирке *Каг сам био велики* књижевника Милка Грбовића и *Једна мрва у виду слова* аутора Саше Савића, обе објављене 2024. године. И један и други песник лепршаво римују, али суштински и значењски и те како подвлаче актуелне теме, проблеме и дилеме на начин који је деци разумљив и упечатљив, па самим тим и поучан.

Ако ико успе свет да учини макар за нијансу бољим, биће то добри децји писци.

2. И један и други приступ имају своје литеарно оправдање ако су књижевно добри. Када је реч о актуелним темама које писац обрађује кроз метафоре и алегорије у оквиру, како кажете, дистопијских и фантастичних наратива о тоталитарним и/или постапокалиптичким друштвима – још се није појавила књига која ће надрасти Астрид Линдгрен и њену *Пији Дују Чарайу*. Ауторку доживљавам као савремену, а поменуто дело је класика.

Натуралистички опоре обраде не истичем насловима, не зато што их нема (бар се надам), већ зато што нисам компетентна, нити довољно упозната са тим делом стваралаштва за децу и младе.

3. Свака добра књига коју сам прочитала остављала је макар један прозор отворен. Или

одшкринута врата. Чак и када своје дело завршава мраком, негде између корица, макар у проредима, добар ће писац оставити „упутство” за раздањивање.

*

Ивана НЕШИЋ

1. На памет ми, нажалост, најпре пада *Бурђевак* Прежихова Воранца за кога сам, када сам га у прошлом веку читала, сматрала да описује ужасе прошлог доба који се неће и не могу вратити, а када се данас чита у светлу позног капитализма, који већ доброно улази и у наше животе, и растућих друштвених неједнакости, нуди једно ново упозорење. Али то је тужни, јалови бунт, само свест о томе да ствари лоше стоје.

Како овај одговор не бих завршила на томе, поменућу и сама Ђопића и роман *Орлови рано лети*, где деца симболично као да излећу из Паприкине загушљиве учионице кроз отворен прозор у слободу, себи стварајући нове, боље прилике. Па нека тај лет прекине рат, школска епизода је слика борбе против зулума у малом, успешна, славна и веома примамљива сваком младом читаоцу коме се учинило да је доживео неправду, а то је вероватно свако. Када родитељи стану уз децу у ономе што са њихове стране мора деловати као непослушност која се ничим не може оправдати, учитељ који школу води у пропаст бива смењен.

2. Дистопијска књижевност је, барем се мени чини, много сварљивија. Зло је у њој често врло отворено зло, стартна позиција јунака немогуће лоша, а сам свет, колико год пажљиво био осмишљен ипак као засебан ентитет који је могуће срушити или из кога је могуће искорачити, самим тим што га и ми као читаоци посматрамо са спољне стране. Плус, пошто је

тако лоше, рушењем света се ама баш ништа не губи тако да су потлачени доста уједињени у том размишљању, што у реалности није увек тако. Примери за ово су мегапопуларни серијали *Игре љаги* Сузана Колинс и *Диверџентни* Веронике Рот.

Ситуација у реалном свету често је компликованија и прљаваја, и сива зона је повелика. Антагонисти су ретко непоправљиво зли. Свет књиге је и наш свет, а из света у коме смо нема излаза ни нама ни јунацима. То може да доведе до песимизма а прилично често и до закључка да је промена немогућа. Добро, има много и песимистичних дистопија, али не у књижевности за младе. Али, с друге стране, натуралистичке обраде савремених проблема (покушавају да) се баве питањима која можда баш сада муче младог читаоца. Оном читаоцу кога „погоде” свакако ће бити узбудљивије, понекад до тачке непријатности интензивније, штиво.

Један новији пример који се мени веома допада јесте *Тајни џлан: море* Оливера Ушмана и Силвије Вит. То је књига која обрађује једну врсту бунта против нечега што одрасли/старији аутори тешко и схватају да постоји, а то је готово потпуно одсуство приватности код младих. Живимо у свету где прилично одрасла деца немају никакву интиму, што би пре неколико деценија само по себи деловало доста дистопијски. Зато мали јунаци ове књиге гасе телефоне, како не би били пронађени и надзирани, и одлазе у вишедневну авантуру. То гашење телефона савремени је еквивалент искакању кроз прозор код учитеља Паприке. Нешто мало, а незамисливо смело.

3. Управо ствар и јесте у томе што ја не знам какво би то дело морало да буде. Свет детињства и младости толико се променио да је нама тешко и да замислимо који су то нови пробле-

ми, а камоли како изгледају изнутра, довољно добро да бисмо о њима писали. Можда је то и разлог што у нашој тренутној продукцији и нема много бунта.

Е, сад, ја не сумњам да ће ускоро доћи неко бунтовнији. Свакако смо видели да бунт у младима живи, шта год ко пре тога говорио, и то креативни бунт, жељан новине.

*

Мирјана КАРАНОВИЋ

1. О бунту можемо говорити као о честој теми књижевних дела, али и шире, у поетичком смислу. Штавише, може се тврдити и да је бунтовничка димензија инхерентна књижевности за децу као таквој, будући да је она, у свом најбољем издању, субверзивна, у том смислу да, у својој једноставности, прозире лаж књижевности за одрасле и представља „чичак” на интелектуалном пртљагу модерног човека”, како је то формулисао Јован Љуштановић.

Нека дела су бунтовничка просто својим приступом и отклоном од владајућих књижевних конвенција одређеног времена. То су иноваторска дела, а најистакнутија међу њима и она која учествују у промени парадигме у књижевности за децу и младе. Овде пре свега мислим на књиге о Алиси Луиса Керола, којима се аутор супротставио владајућој дидактичкој парадигми и допринео успостављању друге, лудичке. И дан-данас аутори, свуда у свету, црпу из рупе Белог Зеца. Владавина нонсенсне игре над наметљивим поукама јесте бунт прве врсте. Тој поетичкој бунтовној димензији може се придружити и дословнија, тематска, што је такође случај са *Алисом*. У свом ониричком скраћеном курсу одрастања јунакиња се буни про-

тив најразличитијих појава у властитом времену и окружењу, оличеним у онеобиченим јунацима ових авантура.

Побуна против конвенција света одраслих тема је *Пиџи Дује Чараје*, која и данас, гле чуда, изазива нелагоду међу онима који би да, позивајући се на традиционалне вредности послушности, *заводе реда* међу побуњенима. У српској књижевности за децу важно место имају Вучови *Подвизи дружине „Пеш иџилића”*, у којима се такође спаја иновативан поступак са побуном као темом.

У књижевности за младе истакнуту заставу побуне су половином 20. века носили аутори цинс прозе, на трагу Селинцеровог *Ловца у ражи*.

2. Серијал о Харију Потеру, дело које је драматично померило границе између књижевности за децу и књижевности за одрасле на прелазу миленијума, у једном од својих слојева јесте прича о побуну одважних појединаца против зла, оличеног, између осталог, у школским правилима. Софистициранију верзију побуне у области фантастике сусрећемо у трилогији *Њејова мрачна ишкана* Филипа Пулмана, која укључује и критику религије.

Пошто савремена књижевност за младе већ неко време иде укорак са светским кретањима, примере за дистопијске или антиутопијске наративе можемо наћи и у њој – нека то буду романи *Биће једном* Угљеше Шајтинца и *Караван чудеса* Уроша Петровића.

С друге стране, књижевност за децу и младе у реалистичком кључу суочава се са „животнијим” проблемима, какви су сиромаштво, насиље, питање идентитета, угроженост животне средине или рат. Репрезентативан каталог таквих проблема представља омнибус *Све је у реду* Јасминке Петровић.

Предности нереалистичких наратива видим у њиховој фабуларној привлачности, а ману у могућности да се у фантастичном контексту превиде стварни, људски проблеми, какве побуњени протагонисти решавају у својим авантурама. Реалистички наративи пак могу да одбију читаоце као „тешка прича”.

3. Оптимистички завршеци јесу константа књижевности за децу, још од њених почетака. Побуне има и у класичним бајкама, мада њихови завршеци, и поред победе главног јунака који оличава правду, увек на крају афирмишу првобитни поредак ствари, који се не сматра суштински лошим него је био привремено „покварен”. У ствари, јунак бајке не руши поредак већ се успоставља у њему – ако свргне краља, сам постаје краљ. Успон на друштвеној лествици није исто што и друштвена промена. Питање је, онда, шта се овде може сматрати успехом, односно неуспехом побуне.

С друге стране, дела настајала у периоду социјализма у југословенским књижевностима сву друштвену критику су усмеравала према периоду који је већ био прошлост. Критички став према њему био је конвенција, не чин индивидуалне побуне, и није се односио на актуелни тренутак већ на стари поредак. Зато је таква критика била „безбедна” и друштвено пожељна. Занимљиво је да се одсуство експлицитне идеолошке компоненте у иначе јасном критичком ставу неких аутора у том контексту сматра субверзивним и приговара му се одсуство побуне, као што је то био случај са романима Владимира Стојшина или Војислава Деспотова.

Дела у којима се побуна завршава неуспехом честа су у већ поменутих остварењима цинс прозе. Она су намењена младим одраслима, ко-

ји лакше могу да прихвате песимистички исход него деца. Ипак, осећање пораза својствено делима која следе Селинцерову парадигму, а не припадају кратком историјском периоду процвата цинс прозе у ужем смислу, често бива ублажено. Пример таквог дела у српској књижевности за младе је *Танто за шроје* Слободана Станишића.

Вероватно је да ће актуелна догађања бунта, попут овог у Србији, чији су актери у првом реду млади људи, резултирати и књижевним делима за младе. Могуће је да ће ова тематика наћи места и у делима за још млађе читаоце, пошто су и они део ових збивања (пада ми на памет да би јунаци неких будућих књижевних дела за децу могли бити и пси који прате поворке побуњеника). Будући да сами догађаји произилазе из начина размишљања који се супротставља постојећој идеолошкој парадигми, могуће је да ће и тема бунта бити обрађена на неки иновативан начин. У сваком случају, било би добро да се избегну крајности – претерана оптимистичка анестезираност и уплив идеолошког вишка, као и апокалиптичан сценарио. Ако ништа друго, оно зато што су – већ виђени.

*

Недељка В. БЈЕЛАНОВИЋ

1. Падају ми на ум тренутно двије књиге. Прва је једна од најважнијих (и најдражих) књига мог дјетињства, *Орлови рано леће*, и побуна против батина, најпрецизније могуће млађења *дјеце* у логору Тепсија. Друга је такође мени врло драга, велики класик дјечје књижевности – *Доживљаји Тома Сојера*. Према мом скромном суду, она показује како ситне непослушности и истраживачки дух доприносе ства-

рања слободне и храбре индивидуе. А тиме и слободног и храброг друштва, ваљда.

2. Нажалост, не познајем најбоље савремену књижевност за дјецу да бих могла да са сигурношћу говорим на ову тему.

3. Мислим, једини предуслов за добро (па и ангажовано добро) књижевно дјело, било оно за дјецу, одрасле, или за једне и друге истовремено, јесте да је аутентично и настало из снажних стваралачких импулса, а не само из намјере да се нотира ова или она савремена тема.

*

Eva KOWOLLIK

1. Želela bih da navedem dva klasična primera u kojima je otpor mladih junakinja prikazan na veoma različite načine.

U knjizi *Pipi Duga Čarapa* (1945) švedske autorke Astrid Lindgren, buntovna protagonistkinja svojim alternativnim načinom života ukazuje na svakodnevni život dece, koji u osnovi diktiraju odrasli, kao i na sistem vrednosti koji je oblikovan društvenim normama. Ovo se kreće od svakodневних navika, kao što je pitanje da li glava ili stopala treba da budu na jastuku dok deca spavaju, do društveno obavezujućih struktura, kao što je odlazak u školu. Čitaoci i čitateljke ovog klasičnog dela postaju svesni konstruisanja društvenih normi i vrednosti, pa ih lektira podstiče da takve mehanizme kritički preispituju.

Na prvi pogled, Momo iz istoimenog dečjeg romana (1973) nemačkog pisca Mihaela Endeа nije buntovna protagonistkinja, već je karakteriše dar slušanja. To joj omogućava da se odupre iskušenjima kradljivaca vremena i da ljudima vrati vreme. Ovaj roman može se i danas čitati kao kritika

kapitalističkih vrednosti, koje umnogome oblikuju životnu stvarnost današnje dece i mladih. Čitaoci i čitateljke postaju osetljivi na kapitalističku logiku i kapitalističke slogane kao što su produktivnost, efikasnost i potrošnja. Knjiga impresionira i slikovitošću fantastičnog okruženja, što omogućava protagonistkinji da vrlo neupadljivo, ali odlučno pruži otpor.

2. *Fantasy* je trenutno vrlo popularan književni žanr za decu i mlade. Možda je o društveno relevantnim temama čak lakše govoriti opušteno u fantastičnom nego u realističnom okruženju, bez previše didaktičnosti. Navela bih po jedan aktuelan primer za svaki od ovih pristupa, koji spadaju u tematski kompleks ekološke književnosti za decu i mlade.

Trilogija o *Jahaču zmaja* (1997–2021) nemačke autorke Kornelije Funke posvećena je pitanju izumiranja vrsta i zaštiti ugroženih vrsta iz perspektive mitskih bića. Dečak Ben, zajedno sa porodicom Vizengrund, koja istražuje i štiti mitska stvorenja, suočen je sa raznim antagonistima koji predstavljaju eksploatatorsku prirodu čoveka. Trilogija dovodi u pitanje mehanizme antropocentričnog mišljenja i suprotstavlja ga utopiji eko-centrične vizije, za koju se Ben i drugi protagonisti zalažu.

Dečji roman *Poslednji medved* (2021) britanske autorke Hane Gold bavi se temom izumiranja vrsta koristeći se prividno realističnim pristupom. Činjenice poput topljenja polarnih ledenih masa i opasnosti od izumiranja polarnih medveda usled klimatskih promena naučno su dokazane. Empirijskoj stvarnosti odgovaraju i prostorno-vremenske koordinate romana. U fokusu je spasavanje polarnog medveda od strane devoјčice Ejpril i preispitivanje vladajućeg antropocentričnog odnosa čoveka i životinje. Da bi to postigla, autorka bira

topos prijateljstva između deteta i životinje i izlazi iz realistične paradigme u konkretnoj konstelaciji.

3. Angažovana književnost treba da podstiče decu i mlade, a ne da ih obeshrabruje. Ova osnovna pretpostavka ne isključuje distopijske narative i ne zahteva nužno srećan kraj. U osnovi, mora se razlikovati kraj radnje od razvoja protagonista, a takođe se mora uzeti u obzir jezičko oblikovanje tekstova. Tada se može odgovoriti na pitanje u kojoj meri knjiga može pružiti perspektivu za budućnost i neku vrstu nade.

Nesumnjivo mračan scenario pruža roman nemačke spisateljice Gudrun Pauzevang *Oblak* (1987) koji je, objavljen godinu dana nakon havarije na reaktoru u Černobilju, posvećen temi nuklearne katastrofe. O ovom romanu se i danas kontroverzno raspravlja. Protagonistkinja Jana-Berta, koja je i sama postala žrtvom radijacije i izgubila roditelje i braću, ipak uspeva da izgradi pozitivne odnose i na kraju preuzme odgovornost. Knjiga je uspela da uzdrma čitaoce i čitateljke zahvaljujući svom šokantnom efektu i dobila je još jednom na aktuelnosti i popularnosti nakon nesreće na reaktoru u Fukušimi. S druge strane, knjiga svakako ima uznemirujući i traumatizujući potencijal.

*

Наташа КЉАЈИЋ

1. Сваке године са ученицима читам роман *Мајареће јодине* и док су до сада у првом плану били ђачки несташлуци и љубавна тематика, ове године је актуелизована ђачка побуна против неправде у конвикту, односно некоректног односа префекта, Смрдоње и Боје Лутке према

осталој деци. Ученици су то повезали с актуелним положајем ђака и студената у српском школству, од поправљања услова ђачког живота у установи до потребе за кадровским и моралним променама. Аспекти бунта против нехуманог живота у великом граду, у коме се деца боре за простор за игру у роману *Дечаџи Павлове улице*, актуелизовани су појавом непланске и дивље градње у савременом друштву, у коме дојучерашње зелене површине у насељима преко ноћи постају грађевинско земљиште. Разговарајући с појединим ученицима из градске средине, запазила сам да им проблем укидања простора за игру постаје актуелнији у том делу од феномена дружења и вршњачког надметања. Ученици кроз анализу фабуле сад стављају у први план проблем нехуманости пренасељеног града испуњеног бетоном, коме недостају паркови и игралишта. Нажалост, и они су свесни грубе измене физиономије града и ускраћени за ширину безбедне зоне за дружење и зелене оазе, јер њихови паркови све чешће постају плацеви за градњу. Стога у Молнаровом класику ђаци препознају сличност будимпештанског кварта Јожефварош са неким урбаним зонама Београда (Врачар, Звездара, Нови Београд) у којима живе.

2. Серијал *Игре људи* Сузан Колинс и роман *Ейик* Конора Костика који говоре о феномену игре (стварне и компјутерске) ради преживљавања у тоталитарном друштву код старијих тинејџера отворили су питање опстанка и борбе за бољи свет. Лако се открива алегоријска веза дистопијског света у делима са обрисима тоталитаризма у савременом свету. Деца правдају метафору или алегорију потребом да радња буде приближнија стилу компјутерске игрице или филма са специјалним ефектима, а неки и као

мудро средство које подстиче на упоређивање. Натурализам бране бруталношћу и злом света који треба срушити јер еуфемизам онда нема опомињуће дејство. Слажем се са њиховим ставом јер метафоричност подражава мисаоност, а натурализам може изазвати реакцију, која не мора увек бити шок и гађење, већ катарза.

3. Ако нема оптимистичног исхода, деца у основношколском узрасту неће веровати у могућност промене, а онда је то гашење трачка наде и светла у мраку. Немогућност промене схватају тек старији тинејџери и то кроз књижевност за одрасле, коју откривају у средњој школи. Сматрам да би требало размотрити природу бунта савремених генерација, од политичког бунта чији смо сведоци, до јаза генерација данашњих младих у односу на бунт њихових родитеља у деведесетим годинама прошлог века, као и музичког бунта кроз жанрове музике које слушају (треп, аутотјун), а који наилазе на неразумевање старијих због тематике, вокабулара и величања бизарних и спорних вредности. Треба ваљано сагледати узрок, ток и циљ младалачког бунта. Све то може бити добар темељ за писање дела која имају и развојне, и сазнајне, и едукативне аспекте, уз дубоко разумевање, поштовање и могућност духовног и моралног прочишћења. Верујем да ће и искуство младалачке и ђачке побуне којој смо сведочили имати врло ускоро свој рефлекс у књижевности за децу и младе, а да ће најбољи резултати настати кад се сагледају и њене последице, пошто је још увек реч о незавршеном процесу. У сваком случају, побуна се наметнула као важна књижевна тема, којој и књижевни стваралаци и тумачи књижевности треба да приступе у непосредној будућности темељно, брижно и свеобухватно.

*

*

Милош ЖИВКОВИЋ

1. Поменуо бих класично дело македонске омладинске књижевности, роман Живка Чинга *Велика вода*, који је преведен и на српски језик. У питању је прича о сирочићима који се боре да очувају наду у неправедном, тоталитарном окружењу: тражећи митску Воду, они се буне против Зиде којим су ограђени. Одрасли их напуштају, злоупотребљавају и муче. Књига је актуелна данас, у Србији, као ретко када.

2. Сматрам да је актуелним темама боље приступити уз коришћење дистопијских и фантастичних мотива. Развијање маште прати и развијање идеја које би могле довести до бољитка, до превазилажења задатог оквира. Као пример бих навео серијал књига о Харију Потеру Џоане Роулинг. И поред мана и ограничења, у његовом срцу се налази прича о једној тинејџерској побуни. Група младих успева да поведе побуну против најмоћнијег чаробњака у историји. Књига позива на политички активizam и захтева самосвест и одговорност у друштву у којем одрасли, поготово они запослени у Министарству магије, не обављају свој посао ваљано и одговорно.

3. Толико тога је већ виђено и написано... али, ако негде постоји нада за књижевност, она лежи у искуству родитеља који су данас на улицама и искуству деце која их на тим улицама често и сама прате. Они ће заједно моћи да измисле нека нова бића којима ће нови читаоци веровати. Они ће донети нове, проживљене приче. Оне неће бити досадне и умеће да у нама пробуде емпатију и да нас подстакну на побуну.

Diana ZALAR

1. Svakako bi tu pripadala Nada Mihelčić s romanom *Bilješke jedne gimnazijalke* koja je već dugo lektirni naslov. Bunt je posebno sadržan u djevoјčinom pripovijedanju kako se njen brat izborio da ide u Pomorsku školu i pritom „preodgajao” roditelje, te u njenom nastojanju da dokaže kako, premda maloljetna, može brinuti sama za sebe u situaciji kad roditelji više nisu živi. Kad je riječ o suvremenijim djelima, spomenut ću raskošno ilustriran roman Tomislava Zagode (pisac teksta) i Daria Kukića (ilustrator) s naslovom *Škola na rubu pameti* – o učenicima i profesorima u posve neobičnoj školi. U fokusu su teme poput svrsishodnosti „svete” debate koja caruje kao aktivnost već dugo i afirmira se na natjecanjima; prepisivanja testova na sve moguće načine; neobičnih školskih ljubimaca kojih se ni odrasli ni djeca ne gade (pauci, puževi golaći, žohari); humoriziranja desetljećima nedodirljivog, ozbiljno prikazanog školskog gradiva (Ljudevit Gey kao poznati frizer i stilist – asocijacija na Ljudevita Gaja); zapošljavanja robota-učitelja umjesto pravoga pri čijem se istjerivanju iz škole udruže i učenci i profesori protiv ravnatelja; vršnjačkog bulinga koji se rješava na čudan način; afirmacije neuspješnog učenika koji postaje najomiljeniji, posebnom sposobnošću spašava školu i postaje uzor itd. Vrlo subverzivna knjiga koja tjera na razmišljanje.

2. Jasminka Tihi-Stepanić napisala je roman *Dan kad sam ubrala cvijet* koji govori o distopijskom društvu potpune kontrole nad čovjekom, gdje se ne dozvoljava ni trenutak samoće ni bilo koja samostalna odluka. Glavni lik, djevojka, uspijeva pobjeći i skloniti se kod malog dijela popula-

cije koji još živi s našim mogućnostima. Prednosti ovakvih djela, ako su dobro napisana, kao ovaj roman, jesu u upozorenju što se može dogoditi ako zaboravimo da nismo gospodari planete, niti gospodari drugih ljudskih bića. Nedostaci su sadržani u općem raspoloženju takvih djela koja nisu nimalo vedra, a teško da u njima ima i optimizma. S obzirom na distopijsku atmosferu koja djecu okružuje u stvarnosti (ratovi, ekološke katastrofe, nuklearne prijetnje, besćutnost društvenih mreža, teškoće odrastanja), nisam sklona preporuci mladima da čitaju distopije. Previše je suicida i pokušaja suicida među mladima, naročito nakon korone (o čemu se ne izvješćuje u javnim glasilima).

Nena Lončar napisala je naturalistički roman *Tubist* o teškom životu djeteta u kući gdje caruje alkohol, koje želi svirati glazbeni instrument, pa vježba tubu (jedino što mu se nudi). Premda je izvrsno i uvjerljivo napisan, nijedno dijete vjerovatno ne bi rado čitalo tu knjigu. Puna je poniženja, neuspjeha, ljudi kojima nije stalo, teških osjećaja, premda se dječak bori koliko može i na kraju s majkom seli u grad, pa se mogućnosti ipak otvaraju. Prikaz zagorskog sela utonulog u alkoholne pare još je „mila majka” prema romanu Ivone Šajatović *Strogo povjerljivo: obitelj Barić* gdje se posve eksplicitno iznose muke djevojčice koju seksualno napastuje vlastiti otac. Na kraju djevojčica počinu samoubojstvo bacivši se u bunar. Ove stranice teško može i odrastao čitati a da se ne naježi. Prednost ovih romana je u vrlo uvjerljivom stilu pisanja i izazivanju sućuti kod čitatelja koji mora povjerovati u realističnost događanja i likova; nasuprot tome, nedostatak je što nijedan seksualni napasnik neće čitati knjigu koja se toliko obara na tu vrstu ljudi pa neće nijednoga ponukati da razmisli i promijeni se, a oni koji su žrtve ne nalaze izlaza iz mračnog tunela događaja čita-

jući ovakvu literaturu pa ne nalazim njen smisao (za razliku od, primjerice, romana Melite Rundek *Kupit će ti tata koturaljke* koji govori o istoj temi kao i Šajatovićkin roman, no kraj je svijetao, obećava izbavljenje uz pomoć prijateljice i njene majke, napisani su brojevi telefona na koje se djeca žrtve mogu obratiti ako su u nevolji i sl.).

3. Svakako bi trebalo da bude duhovito i nenametljivo mudro. No, to su i najteži zadaci za pisca. U Hrvatskoj ima izvrsne literature za mlade, ali u tom izabranom opusu ipak premalo duhovitih djela koja bi nasmijala, razvedrila, ponukala čitatelje na ironiju i samoironiju. Time se puno lakše svladavaju teški osjećaji nakon eventualnog neuspjeha. Na tom tragu je već spomenuta knjiga *Škola na rubu pameti*, ili bogato ilustrirani romaneskni serijal Melite Rundek (ilustr. Martin Zalar), dosad izašao u četiri nastavka, o dječaku Mirku koji je izuzetno nadaren, no socijalno neprilagođen (*Mirko i Glavoder*, *Slučaj Mirkovog brata*, *Mirko u paklu razreda*, *Mirko u afričkoj avanturi*, u pripremi *Mirko u raljama morskoga psa*).

*

Милутин ЂУРИЧКОВИЋ

1. Поменућа дела, а и читав низ других, са ове временске дистанце по много чему завређују нова читања и пажњу, пре свега због књижевне обраде бунта и његове ревитализације. Одређену врсту бунта и немирења са постојећим стањем у земљи и окружењу показују песме Мире Алечковић у збирци *Звездане балаге*, која је од 1946. године па скоро до почетка овог века доживела преко четрдесет издања. Осим што обрађује трагичну судбину деце у народноослободилачком рату, ова поезија истовремено осветљава дечје супротстављање окупатору, исказивање бунта, пркоса, гнева, протеста,

отпора, негодовања, непокорности, револта и незадовољства, које има скупу цену и које говори о подвизима младих у ратном вихору. Ма колико изгледао патетичан или традиционалистички, овај песнички и етички бунт има своје симболичко и прометејско значење, са универзалним, духовним и поучним вредностима које свакако треба поштовати и не дозволити да падну у заборав.

2. Један од примера обраде савремених проблема и младалачког бунта о неодрживости тренутне ситуације (у овом случају – колективне, еколошке) и неопходности промене показује роман Миленка Матицког *Ваширено кришћење* (1995), у коме се, такорећи из другог плана, разматра проблем загађења воде и животне средине, при чему се апострофира тихо нестајање рибарења као заједнице и професије. Желећи да код деце и омладине пробуди и активира љубав и сазнање о лепотама, вредностима и чарима живота на води, Матицки уводи младе читаоце у свет несвакидашњих и изазовних авантура, које се дешавају на релацији: школа – река – кућа. Другим речима, у дејој свести рађа се бунт против загађења природе и животне околине, па га отуда тинејџери и рибари заједно доживљавају као личну угроженост и егзистенцијалну тегобу, која их подстиче на креацију, активизам и истинске напоре да се тај витални проблем што пре и једном за свагда реши. Кроз ту борбу деца стичу самопоуздање; упознају се са бројним препрекама и животним потешкоћама личне, пословне и породичне природе, која и те како утичу и делују на њихову свест и васпитање. Дејој бунт и успешно обављен задатак не представљају само авантуризам и доживљајност већ вредан етички чин и својеврсну хуманистичку акцију, која се поима и као знак антејске привржености

родном граду и реци, али и као отворено, креативно и самосвесно суочавање са проблемима и изазовима овог времена и простора. Развијање бунта, отпора, колективне свести и одговорности усаглашено је и континуирано од почетка до краја, будући да тинејџери показују да нису нимало равнодушни на збивања око себе, па стога желе да равноправно са одраслима учествују у непосредним процесима и конкретним/креативним акцијама.

3. Ангажовано књижевно дело које, на овај или онај начин, говори о младалачком бунту, пре свега треба да садржи прилично уверљиву слику времена и простора које обрађује, јер без тога не би постигло ваљану рецепцију и остварило комуникацију са читаоцима којима је намењено. Са друге стране, не треба заобићи социјалну свест, развој критичког мишљења, идентификацију и емпатију, етичке поруке и креативност, што у читавом доживљајном процесу може одређено дело учинити знатно отворенијим за нове идеје и доступнијим младим читаоцима свих узраста. Уз све наведено, свакако не треба запоставити едукативну компоненту, будући да такво књижевно дело треба да преноси важне друштвене, етичке и/или моралне поруке које подстичу децу и младе на размишљање о свету око себе.

*

Andrijana KOS-LAJTMAN

1. *Sedmi be*, Jože Horvata.

2. Oba su legitimna i mogu biti književno izrazito uspješna (s druge strane, nijedan pristup sam po sebi ne garantira niti književnu kvalitetu, niti nužnu zanimljivost). Primjerice, distopijski roman *Dan kad sam ubrala cvijet* (2023) Jasminke Tihi-Stepanić je sjajan roman koji, koristeći alate

književne distopije, izrazito uspješno i vrlo jasno progovara o društvenim, klimatskim, svjetonazor-skim i obrazovnim devijacijama suvremenog svijeta.

3. Nemoguće je jednoznačno odgovoriti na to pitanje. Ono leži u okviru relevantnosti i funkcionalnosti svakog pojedinog književnog svijeta. Ono što je sigurno jest da bunta ima premalo u današnjem društvu na ovim prostorima (uz neke recentne izuzetke), a još ga manje ima u književnosti za djecu i mlade.

*

Даница В. СТОЛИЋ

1. Књиге *Гласам за љубав* Гроздане Олујић, *Мајареће јодине* Бранка Ћопића и *Први Градимира* Стојковића представљају и данас актуелне примере и нуде могућност за нова читања која би укључила свеобухватнија сагледавања. Ту би се могли уврстити и романи о дечјим дружинама у нашој и у светској књижевности.

2. Оба приступа имају и предности и мане, али међусобно се не искључују. Треба их подједнако неговати, уз отклањање свих оних елемената који их доводе до екстремних ситуација и околности.

У савременој прози за децу и младе не уочава се бунт као у оним препознатљивим обликовањима књига које већ можемо сматрати класицима наше књижевности за децу и младе. Бунт је у савременој књижевности представљен на латентан начин, па се на први поглед стиче утисак да и није бунт у правом смислу те речи, већ пре ескапизам у односу на свет и друштвено окружење. Од савремених романа издваја се Петровићев *Пеши лејшир* (2007). У роману се расветљава судбина дечака из дома за незбринуту децу који је сам и немоћан у односу на ко-

лектив који га угрожава, али свој бунт изражава само пасивним обликом – бекством!

Такође, истичем и дистопијски роман хрватске књижевнице Јасминке Тихи-Степанић *Дан када сам убрала цвијет* (2023) за који је добила књижевну награду „Мали принц“ (Тузла) за најбољу књигу у региону. У свету опште савршености, стерилном, херметичном, обележеном строго утврђеним правилима, на први поглед и нема потребе за исказивањем било каквог бунта, али ипак видимо да није тако. И онај ко убере природни цвет, као јунакиња ове прозе, Клелија, у перцепцији тако сазданог света постаје опасан побуњеник.

3. Упућеност на виртуелно дружење искоренило је већ старе и, рекло би се, традиционалне облике бунтовништва. Тема бунта поприма нове тенденције, с обзиром на то да се бунт налази затворен у младом човеку, у његовом виртуелном свету, у коме опстајава, изолован и незаинтересован за друштво у коме стварно живи. Реално окружење замењено је другим, опасним, управо највише за децу и за младе, посебно ако му се несмотрено предају и посвете му своје време и сву своју пажњу. Колективно поимање бунта у таквим околностима и није могуће, али самобунт и његова мултипликација у виду повезивања и међусобног оснаживања, па макар и преко мрежа, била би мера опонирања изазовима савременог света.

*

Sanja VRCIĆ-MATAIJA

1. Tema bunta posebno je aktualna u adolescentskoj književnosti koja u širem smislu pripada polju dječje književnosti. S obzirom na to da je moje uže područje istraživanja vezano uz hrvatsku dječju književnost, u povijesnom bih kontek-

stu svakako istaknula romane Sunčane Škrinjarić čija je junakinja (primjerice iz *Ulice predaka*, 1980, 1. izdanje) u mnogo čemu neobična i buntovna, kako unutar obiteljskog konteksta, tako i šire društvene zajednice. Emocionalni pa i terapijski pristupi čitanja buntovnih osobina dječjih klasika u tom su smislu utemeljeni i opravdani.

2. Oba su pristupa čitanju suvremenih, bilo alegorijskih, fantastičnih ili potpuno realističnih, naturalističkih narativa dobra i potrebna. U osnovi njihove poetike velikim dijelom stoji potreba za ukazivanjem na evidentne probleme suvremene svakodnevice (otupjelost, izostanak pozitivnih emocija i empatije, prisutnost nasilja svih vrsta i oblika nad sobom i drugima: primjerice Rundek, *Kupit će ti tata koturaljke*, Vidmar, *Bucka*, Šojat, *Zmajevi koji ne lete...*). Izostanak temeljnih, univerzalnih humanističkih vrijednosti poziva na potrebu za emocionalno-humanističkim, terapijskim pristupom čitanju suvremenih djela dječje književnosti.

3. Angažiranost da, ali s mjerom, diskretno i nenametljivo. U prvom planu treba biti estetska razina u čijem podtekstu svaki, pa onda i mladi, čitatelj može razumjeti angažiranost. U tom bi smislu angažiranost trebala biti oslobođena bilo koje ideologizacije i usmjerena općeljudskim vrijednostima za koje, držim, još uvijek nije kasno.

*

Милка КНЕЖЕВИЋ ИВАШКОВИЋ

ОТПОР НИЈЕ УЗАЛУДАН

Имала сам муке са учитељицом због састава на задату тему „Моје ципелице”. Била сам у првом разреду основне и неколико ученика из мог одељења добило је част да им радове обја-

ве школске новине. Негодовала сам због теме, јер нисам видела никакав смисао у њој, али сам ипак срочила солидних десетак реченица. Учитељици се није свидела боја описаних ципелица: уместо да буду беле, преправила их је у црвене. И не само да је избацила „непотребне” речи (убацивши своје, неодговарајуће за стил и израз једне седмогодишњакиње), већ ме је јавно изгрдила, пред целим одељењем: „Тебе, Кнежевићева, треба довести у ред! Скратити ти шишке и језик!”

Само због тога што сам хтела другу тему.

Претња скраћивањем шишки била је моја највећа ноћна мора, док сам скраћивање језика сматрала мање вероватним.

Учитељица је била закон. Тврдила је да нам је друга мајка, мада није поседовала потребан сензибилитет за однос са децом. Изнад ње је постојао, осим директора школе, само Друг Тито. Он нас је посматрао из буквара и са великих фотографија у учионицама, дневном боравку, холу школе. О њему нам је учитељица, свакодневно, читала приче: те како се мали Јожа, уместо на санкама, зими спуштао низ снег на кориту, те како је, много гладан, појео целу сушену свињску главу са тавана своје куће... Након три године читања истих прича, од којих смо сваку већ знали напамет, усудила сам се да прогунђам: „Опет приче о малом Јожи?”

Завршила сам код директора и зарадила опомену. Званично сам проглашена бунтовницом. Иронија је у томе што је Броз био бунтовник и више пута покушавао да побегне из своје средине и крене у нови живот с друге стране океана, али га је пропагандна машинерија после рата претворила у нешто што није био.

Бити бунтовник шездесетих и седамдесетих значило је бити нешто попут антихриста. Или још горе – бити претећа клица тада пробуђеног

хипи покрета. Јер, хипи покрет представљао је нешто најужасније што је могло задесити „цивилизовано” друштво. Иако се заснивао на побуни против америчког учешћа у вијетнамском рату, пажња је била усмерена на изглед хипика: они су били „прљави”, мушкарци су пуштали дугачку косу и браде, слушали су „грозну” музику и живели као номади, радећи *ко-зна-ишиа* неморално у својим комунама.

Наравно да нисам, са својих десетак година, била хипик. Само сам се побунила против свакодневног испирања мозга. Нису проблем биле једнообразне школске униформе, нити обавезно увијање учбеника у плави пакпапир; проблем је био у настојању да сви мислимо исто, да аминујемо све што нам се у школи каже, да у биоскопу аплаудирамо кад добијемо знак од учитељице. У тој средини била сам – а то сад поносно истичем – црна овца, рано схвативши да није проблем у мојој боји, већ у чињеници да већину чине беле овце. Али, чим сам проглашена за бунтовницу, почела сам да се дивим хипицима. Директорова опомена испоставила се, због мог ината, контрапродуктивном.

Више од пола века касније, покушавам да пронађем бунт у литератури за децу. Мој (поражавајући) утисак је да књишки бунтовници такође не постоје, или да су толико млади да су невидљиви. Књижевност за најмлађе, чини ми се, још увек има став да мали људи тешко да ишта суштински разумеју без помоћи одраслих који пак теже да их преобликују према својим мерилима.

Класик књижевности за младе, Нушићева *Хајгуци*, одличан је пример како изгледају дечја побуна и „одметништво”: клика губитника бежи од куће. Неки беже од уобичајених батина, неки због школе. Заједнички именитељ им је да су сви они, без обзира на разлоге побуне и

без обзира на комичне ситуације и дијалоге, неуротични и несрећни. Бунт се неславно завршава – што је сасвим очекиван крај за време и простор у коме се одвија радња романа. Среди-на, у којој је дозвољено да деца буду несрећна, дубоко је конзервативна: у њој глава породице има тешку шаку којом лупа о сто, или по туру свог, па и туђег детета. Данашњим речником: деца не „таласају”, она *морају* да слушају деду, бабу, оца и мајку, учитеље, попове, па и комшије. Морају да се уклопе, како не би „обрукала” родитеље у устаљеном поретку ствари. Дечја побуна је оправдана и убедљива. Утицај средине видљив је и споља: сваки од тих хајдука има „фелер”, прочитан у муцању, лагању, страховима и компулзивном понашању. Мада наоко делује као комично, „лако” штиво, ово је књига која сецира паланачки менталитет. Као и друга Нушићева дела, *Хајгуци* су испред свога времена. Особеност врхунске књижевности је у томе да се такве књиге могу читати изнова и изнова, увек у потрази за скривеним слојевима између редова. И таман кад закључите да је реч о једном врцавом књижевном делу, типичном за Нушића, у неком од наредних читања откријете да је ипак у питању трагедија: деца беже, али немају куда, да би их на крају, као најгоре изгреднике, ухапсио пандур. Осуђена су на мали свет и заробљена у њему.

У светској литератури ствари нису нарочито другачије: ако негде и блесне искра бунта, брзо се угаси. Чак је и Твенев Хаклбери Фин укроћен да би се боље уклопио. Можда би се Пипи Дуга Чарапа могла назвати правом бунтовницом против система и упарложеног живота, али, у реалном свету, њена независност и снажљивост, удружени са бескрајним оптимизмом, нису ни хипотетички могући. Од новије књижевности за млађе издвојила бих *Ипре ла-*

ди, у којима је приказан суров ријалити начин кажњавања становника субверзивних насеља у дистопији. Новија литература за младе, са темом преживљавања у постапокалиптичном свету, није ми блиска. Чини ми се, након читања неколико наслова, да постоји матрица којом се служе сви аутори такве литературе. Мој став је одраз мог књижевног афинитета, тако да не спорим објективну вредност ових књига.

Бунтовништво је, рекла бих, уобичајена појава у периоду пубертета и адолесценције. Пре тог периода, оно што наоко личи на бунт може се подвести под хир или размаженост. Хировитост нема чврст алиби као бунт, јер се заснива само на саможивој тежњи за испуњавањем личних потреба. Кад дете у пубертету скине свих седам велова са идеализоване слике својих родитеља, спремно је да надаље развија критички суд у односу на шири свет око себе. Ствари тад постају прилично збуњујуће, подједнако као дилеме нарастајуће (само)свести: *ко сам, шта ми се допада а шта не, шта бих променио(ла)*. Чувена премиса о првом услову: да би се променио свет – промени самог себе – већ је, спонтано, самим преиспитивањем, почела да се реализује. Али неће свако постати ослобођени Прометеј. Неки ће се изгубити на путу бунтовништва и, уплашени, вратити се под окриље конформизма. Неки ће пак постати хероји и покретачи промена.

Бунт је, у ствари, чин самоостварења.

Уколико савремена дела о побуни имају обавезан хеппиенд који је – разумљиво – подстицајан, а и едукативан слој – ради јасне поруке о добробити бунтовне акције, онда спадају у тзв. ангажовану књижевност. Уколико бисмо на то додали и онај, толико популаран слој натприродног и фантастичног, онда се приближавају бајци. Савремено дело о побуни, по мом ми-

шљењу, мора да садржи убедљиве психолошке профиле јунака, јер без добре психолошке подлоге, макар и уз уверљиву социјалну позадину приче, дело прети да буде неуметничка пропаганда за једнократну употребу. Зашто се неко побунио, како, да ли је његова побуна искрено и морално исправно мотивисана, какав је био пре, и да ли га је побуна променила – то су питања на која треба дати одговоре. Такође, интересантно је описати и ликове који не учествују у побуни, или су од ње одустали под притиском или услед кукавичлука. Како бисмо разумели мотив побуне, потребно је описати услове који су послужили као окидач за њу. Понекад побуна почне из прозаичног, баналног разлога, да би потом ескалирала у животни циљ и, чак, смисао постојања. На пример, главни протагониста око себе види неправду, али на њу не реагује док га лично не задеси, или не поткачи неког њему блиског. Ту је могућ широк дијапазон емоција и акција које би требало да нас уведу у коначно јунаково ангажовање и посвећеност циљу. Или описати раслојеност једне породице, у којој је све деловало идеално до тренутка кад се најмлађи члан не посвети активностима које су супротне принципима његових родитеља. Некадашња блискост постепено се претвара у антагонизам, а онда и у отворене сукобе. Делује као да се породица распада. Затим се угао посматрања мења и родитељи, притиснути очигледном неправдом којом је угрожен живот њиховог детета, почињу да увиђају ужас у коме су, учаурени, до тада живели. Бунт се шири. Од појединачног постаје колективни.

Да би ангажована књижевност била успешна, мора да буде више од (само) ангажоване књижевности. Добар рецепт о искорацима из рутине и устајалости, односно о трансформацији ликова, дао је Џозеф Кембел у књизи Хе-

рој са хиљаду лица. Замислимо само да Лук Скајвокер никад није напустио своју фарму, или да Хари Потер никад није изашао из оставе. Бунт је у сржи свих њихових радњи, чак иако ни Лук ни Хари нису нарочито комплексни ликови. Писање о младалачком бунту лако може склизнути у стереотипе и обесмислити побуну: ако је његов узрок баналан, он губи на снази и важности. Тада прети опасност да протагонисту-побуњеника видимо као будалу, а његово бунтовништво као смешно и недостојно поређења са херојским чином.

Као писцу, јасно ми је да је тешко писати о бунтовништву младих. Пре свега, зато што таква тема захтева да се аутор врати у своје адолесцентско доба и присети се свих тадашњих љутњи и разочарања на које се, током наредних година или деценија, навикао. Мајстор жанра, Стивен Кинг, у свом роману за одрасле, *То*, објашњава разлику између моћи доживљаја у детињству и равнодушности или, чак, потпуног одсуства доживљаја у старијем добу. Оно што виде деца, не виде и одрасли. И управо зато што одрасли нису у стању да виде суштину јер су изгубили способност маште, чуђења и изненађења, свет око њих се обрушава. Протагонисти романа *То* су дванаестогодишњаци, самозвана група „лузера“. Слично као у Нушићевим *Хајдучицама*, али у много страшнијем контексту и атмосфери, они су несрећни и неуротични отпадници из средине.

Деца су, иначе, одличан модел протагониста за наратив о бунту. Изрека о деци као будућности света је, наравно, тачна, колико год звучала као клише. Младост и чистота душе не подразумевају истовремено и наивност, али ту

постоји нешто много важније: деца размишљају ван оквира постојећег света, а она изузетна измаштала су нови, бољи свет. Да би се њихова визија остварила, довољан је, за почетак, прстохват бунта.

Писац у мени цени лепу реч, али, пре свега, три кључне ствари, потребне за настанак књижевног дела: 1) психологију, 2) психологију и 3) психологију. Где год да поставите причу, у било које време или на било које место, причу носе добро профилисани ликови који чак не морају ни да буду људског порекла. Имам утисак да данас важи некакво (неписано) правило да је реалност у књижевности за младе, или оно што личи на стварност, тешка, досадна, а каткад и непријатна. Психологија даје реалност причи; у причи можете имати једнороге, свемирске бродове, чаробњаке... И све ће то изгледати опипљиво и могуће ако лик буди емпатију или изазива страх, гађење, бес. Серијал књига Дарена Шана, на пример, има одличну идеју о дечаку који жели да искочи из монотоне свакодневнице и постаје вампиров шегрт, али – по мом мишљењу – нема убедљиву психологију ликова. За разлику од Кингових „лузера“ који су комплексне личности са породичном позадином, и са којима је лако поистоветити се, овде то није случај.

Свет се променио откако сам ја, као девојчица, плачући читала *Белу Гриву* и *Дневник Ане Франк*, а касније и *Ми, деца за сћанице Зоо*. Али, побуна, иако су се многе десиле и прошле, увек је негде присутна. Треба о њој писати, мање стидљиво и мање замагљено симболиком, без потцењивања дечјих могућности разумевања.

IN MEMORIAM

Информативни прилог
UDC 821.163.41:929 Stojković G.
Примљен: 3. 6. 2025.
Прихваћен: 31. 7. 2025.

(НЕ)ОДЛАЗАК ХАЈДУКА ИЗ МРАМОРКА

Чула сам да је отишао Градимир Стојковић, од милоште за мене чика Града. Напустио нас је, више га нема. Једна од мојих првих мисли била је: Може ли неко тако велики као он да оде? Може ли особа која је толико учинила за децу, за њихов унутрашњи свет, за њихову машту, да нестане? Сматрам да то никако не може да се деси. Чика Града живи и живеће све док се чита, све док децјим умовима провејавају његове песме, ликови из његових романа, поруке које је слао... Писао је он и за одрасле, писао је о тешким темама, памтиће га и они. Многа велика деца и дан-данас читају његове књиге. Све док је његове речи, живеће и он.

На овом месту покушаћу да изнесем сажету званичну биографију овог књижевника јер, колико год да се напише, неће бити довољно... А формалне информације ионако остају само као белешке; емоције и мисли су оно што се највише рачуна, а чика Града са собом носи прегршт тога.

Градимиr Стојковић рођен је 3. марта 1947. у банатском селу Мраморку, а умро је у Београду 19. фебруара 2025. године. Мајка му је била Мирјана, а отац Боривоје. Већ у трећем разреду основне школе мали Градимир показује прве знакове надарености за писање. Његова учитељица, Розалија Попадић, даје му задатак да напише песму, коју затим шаље на конкурс часописа *Змај*. И та песма бива награђена. Нажалост, изгубљена је током времена, али од тада креће Стојковићева целоживотна књижевна авантура.

Када је Гради било десет година, породица Стојковић сели се у Вршац, а он се уписује у ОШ „Вук Караџић”. По завршетку осмолетке поново се сели, овог пута у Панчево, где похађа Техничку школу „Никола Тесла”. Један од његових књижевних корена је прича „Повратак у Еден”, која му је прва објављена, и то у београдском часопису *Будућност*, 1961. године.

Градимиr је неко време тражио свој професионални пут и идентитет. Уписао је студије електроенергетике на Техничком факултету у Београду. Касније, 1968. године, уписује Вишу педагошку школу у Београду, одсек општетехничког образовања. Жени се први пут, Љиљаном Дворжак. Године 1970. добија првог сина, Александра. Запошљава се у ОШ „Ђура Даничић” у Београду где ради као наставник основа технике.

У јануару 1973. примљен је у Удружење књижевника Србије – Друштво књижевника Војводине. Други брак склапа са Слађаном Фрчком. Његова интересовања све су шира те почиње да се бави дечјим филмом: најпре оснива Фото-кино клуб у школи, а потом и Атеље младих талената. Фотографије и филмови деце којима је био ментор освајали су бројне награде у Југославији и иностранству. Жени се трећи пут, Војиславом Борисављевић, и 1978. постаје отац још једног дечака, Војислава.

Деведесетих година наступају тешка времена. Тада Градимир са Уницефом и Оксфамом сарађује у програмима „Хајде да се играмо“, осмишљеним за децу смештену у избегличким центрима Србије. На овај начин улепшава живот тој напаћеној деци и својим песмама исказује тугу и револт против свега што деца морају да преживљавају.

Године 1996. запошљава се у библиотеци „Лаза Костић“ на Чукарици. Жени се четврти пут, Марјаном Марјановић. Добија трећег сина, Василија 1998. године. Са породицом се 2008. сели у Брестовик. Они су били уз њега до самог краја.

Целокупан књижевни опус Градимира Стојковића изузетно је обиман и за ову прилику навешћу само део.

Збирке песама: *Пошмак равнице*, *Мала хришћанска џесмарица*, *Панџолоџија за децу*.

Романи: *Хајдук у Београду*, *Хајдук прошив вештењаца*, *Хајдук са друге стране*, *Све моје љубости*, *Желим*, *Којао сам дубок зденац*, *Хајдук на Дунаву*, *Хајдук чува домовину*, *Хајдук остaje Хајдук*, *Сан*, *Хајдук у четири слике*, *Хајдук из Београда*, *Хајдук по Хималаји*, *Град*, *Посао за децаче*, *а понекад и за девојчице*, *Нико нас није хтео*, *На брећу кућа мала*, *Петна девојчица*, *Марја*.

Збирке приповедака: *Оно време*, *Врло крајко* – *имам једну шајну*.

Заједно са Драгомиром Ђулафићем објавио је књигу избора поезије и прозе *Боље вас нашли*. Коаутор је приручника *Pars pro toto* – *медијска писменост* за наставнике основних школа и *Читајте медије*, у оквиру мултимедијалног пројекта за медијско описмењавање.

Добитник је више књижевних награда, међу којима издвајам прву добијену, Награду „Драгојло Дудић“ (1982), затим и ону *Полишкиној Забавника* (1985), а даље: „Вуково перо“ (1991), „Невен“ (1991, 1995), Награду дечјег жирија „Доситејево перо“ (1997, 1998, 1999, 2002, 2003), „Доситеј“ (1997, 2000, 2001), Награду Змајевих дечјих игара за стваралачки допринос изразу у књижевности за децу (1998), „Златно Гашино перо“ Фестивала хумора за децу у Лазаревцу за укупно стваралаштво (1999), „Златни кључић“ Смедеревских песничких јесени за животно дело (2007), Повелу Змајевих дечјих игара за изузетан допринос стваралаштву за децу, безграничну оданост свету детињства и најплеменитијим људским тежњама (2015), Награду НАИСА Фестивала дечјег стваралаштва и стваралаштва за децу Медијана, за свеукупан допринос књижевности за децу, за сва весела, раздрагана и лепршава детињства (2018).

Све побројано није ни приближно довољно да би се у пуној мери представили лик и стваралаштво Градимира Стојковића. Биографија, књижевна дела, награде – само су физички докази за то колико је као књижевни стваралац био значајан.

Колико је само ликова створио овај маг књижевне речи! Најпознатији је свакако Глигорије Пецикоза Хајдук. Генерације су читале о његовим згодама и незгодама, училе о значају поро-

дичне топлине, љубави, пријатељства. Градимир је свима нама дао лекције које треба да памтимо читавог живота. Он није писао само писања ради, хтео је да његови читаоци усвоје праве животне вредности још као деца, и да кроз живот поштују оно што су спознали.

У припреми је екранизована верзија *Хајдука* коју, нажалост, чика Града није дочекао... А радовао јој се, жељно је ишчекивао...

Чика Граду сам лично упознала 2013, на нишком Фестивалу децјег стваралаштва и стваралаштва за децу Медијана. Као неко ко је у то време скоро завршио мастер студије филологије (модул српски језик) на Филозофском факултету у Нишу, а пре тога основне студије на Департману за српски језик и књижевност на истом факултету, била сам заинтересована за књижевну реч и упијала што више књига могу. Чула сам за Фестивал и пожелела да га посетим, а и да тамо упознам писца за децу Градимира Стојковића, творца чувеног Хајдука. Тада сам била чула само за њега као књижевника, пријатеља сам у њему добила након сусрета уживо.

Благ и срдчан, какав је био, учинио је да од првог тренутка немам трему пред њим. Разговарали смо као да се познајемо одавно. Осећала сам се великом: па ја упознајем Градимира Стојковића! Он себе никад није истицао у том смислу, био је скроман и тих, погађан животним ломовима и неправдама. Након тог првог сусрета, наставили смо комуникацију путем друштвених мрежа. Читала сам његове нове књиге, неке ми је слао поштом тек објављене, а неке сам читала и у рукопису. Каква част! Младој особи на почетку каријере тако нешто бескрајно је значило. Поверење које ми је чика Града указао утицало је на моје самопоуздање

те сам научила да верујем у себе, да градим свој професионални пут, корак по корак. На томе ћу му заувек бити захвална.

Одлазила сам на Медијану и наредних година и тамо сретала Градимира. Све док, нажалост, није престао да долази (услед личних разлога и све лошијег здравственог стања).

На истом фестивалу, 2016, доживљавам једно потпуно магично вече које ће ми заувек остати у сећању. Наиме, у Народној библиотеци „Стеван Сремац” у Нишу било је у плану вече посвећено Градимиру Стојковићу – „Хајдук у библиотеци” – а за модератора догађаја бивам одабрана ја! Имала сам диван задатак да осмислим како ће све да изгледа, да „изрежирам” све онако како сама замислим. Поново: указано поверење и „велики” задатак, растем и лично и професионално. Прионула сам на посао са великим задовољством. Чика Града и ја те вечери према мом сценарију водимо дијалог који „пресецају” предивна, талентована деца из ОШ „Вук Караџић” из Дољевца, глумећи одабране краће текстове из серијала о Хајдуку. На самом крају Градимир представља своју хајдучку дружину и разговара са осталим писцима за децу, гостима Фестивала.

На тој Градиној Хајдуковој вечери у нишкој библиотеци један од одабраних делова који су деца одглумила био је и онај где јунак Хималаја истрчава и каже:

А видећете и тог „писца”, тог фолиранта, Градимира. Ако не напише још којешта о Хајдуку и Индијанцу и мени – сеците ме где сам најтањи! Сад се нешто фолира, нешто удара сентименталност и трагику и нешто је, као, озбиљан. А ено, ждракните га, већ се кези и чешка брадицу – смишља, геније, шта ће опет да извади из наших живота, па да напише. А нас – ко пита!

Градимиr Стојковић више неће написати ниједну књигу, нећемо се радовати изласку његовог новог романа или збирке песама. Ипак, памтићемо све што је настало из пера једног човека који је себе дао књижевности. И за то су му генерације деце захвалне а надамо се да

ће и наредне бити. Нека и наша деца читају Градимира као што смо га и ми читали, нека из његових књига уче о животу, љубави, пријатељству! Слава му и хвала!

Бранкица С. ЖИВКОВИЋ*

* srbistkinja@gmail.com

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Приказ
UDC 821.163-41.09 Nešić I.
Примљен: 18. 2. 2025.
Прихваћен: 20. 2. 2025.

(О)МЛАД(ИНСК)А ГОЈКОВИЦА (Ивана Нешић: *Узигана*, Чаробна књига, Београд, 2024)

Као списатељица, Ивана Нешић најпознатија је по трилогији *Зеленбабини дарови*, у којој су рудименти сазнања о словенској митологији и често крајње прозаична фолклорна веровања, попут сламе испредене у злато, преображени у једну оригиналну, смелу и узбудљиву слику прожимања модерног света и митске давнине. Стога не чуди што је најави ауторкиног новог романа *Узигана*, заснованог (пре свега) на мотивима усмене књижевности, и то њеног најпознатијег дела (епских песама о Марку Краљевићу и бајки) изазвала узбуђење међу читаоцима. Обећање хумора и субверзивности, с једне стране, и феминистичког ангажмана, најављеног *Причама о њркосним Српкињама*, с друге, ставили су знак питања на идеалног (дечјег) читаоца досадашњих дела Иване Нешић, отварајући простор старијој публици и тежим темама, којима је *Узигана*, судећи по едицији у којој је

роман објављен, његовом визуелном идентитету и маркетингу који га прати, намењена. Но, да ли је баш тако?

На самом почетку, осећамо потребу да нагласимо како *Зеленбабини дарови*, *Тајна немаштог језика* и *Новчић судбине*, превасходно намењени млађим читаоцима, могу пружити подједнако, ако не и веће задовољство оним старијим, како је то увек случај са добром књижевношћу за децу. У том смислу, Ивана Нешић већ је доступна одраслима, чак и ако они не представљају имплицитног читаоца. Шта би онда могло бити оно што *Узигану* разликује од ауторкиних претходних романа? Дистинктивном особином књижевности за одрасле (тог несрећно именованог појма) могли бисмо сматрати неразумевање од стране дечјег читаоца или недостатак његовог интересовања, узроковане сложеностју сижеа, стила или тема и мотива, односно недостатком тематизације проблема детета и детињства. Међутим, очигледно је да је наративна структура *Узигане* линеарна и блиска моделу видео-игре (пут мотивисан извршавањем једноставног задатка сакупљања предмета), те да је стил лак и да у својој хумористичности евоцира блоговски хумор, што роман приближава претходним делима Иване Нешић (која, заправо, у неким случајевима поседују већи степен формалне сложености), остављајући само питање разумевања

тема и мотива, односно њихове релевантности за млађе.

У самом центру *Узидане* налазе се два фолклорна јунака, млада Гојковица из „Зидања Скадра”, коју је Ивана Нешић назвала Милевом, и Марко Краљевић у свом тинејџерском узрасту. Наратив прати узидвање Гојковице у кулу како би се задовољила вила која руши град, вилину помоћ младој жени, као и Милевино испуњавање задатака које јој је вила дала: куповине коња, буздована и вучје капе за Марка и проналажења младог јунака. Роман се завршава повратком у Скадар и суочавањем двоје главних јунака с породицом Мрњавчевић. Мање-више све епизоде засноване су на фолклорним или митским обрасцима, а сиже се гради њиховим линеарним повезивањем. Препознавање референци на епске песме, причу о Мојсијевом детињству, митове о Хераклу, бабу из „Златне јабуке и девет пауница” или „Хасанагиницу”, међутим, није неопходно за читање (и, у зависности од читаоца, могло би довести до одређеног осећаја деривативности наративних решења). Две централне теме ове постмодерне реимагинације недвосмислено су истакнуте и проблематизоване на самом крају, у сцени поновног сусрета с Мрњавчевићима: то су *положај жене* и питање *судбине*. Да ли је њих могуће представити млађим читаоцима, и ако јесте, да ли је то у овом случају учињено? Одговор на прво питање је недвосмислен: сва ауторкина дела снажно су обележена феминистичким читањем, а у роману *Новчић судбине* обрађена је и тема судбине.

Лик младе Гојковице један је од најтрагичнијих у нашем културном наслеђу. Древност мотива људске жртве и предање о којем Вук сведочи у напомени уз песму говоре о томе да

је „Зидање Скадра” дубоко обележено митским наслеђем укорењеним у давној прошлости. Ивана Нешић сложени прототекст актуелизује посвећујући дужну пажњу Милевином унутрашњем животу и односу с породицом, који не бивају заборављени чак ни у срцу узбудљивих авантура. Ово је омогућено избором наратора, чиме се жртви, дословно, даје глас: Милева је лик с којим читалац треба да се идентификује, што се остварује путем појма *relatability*, важног у савременом интернет дискурсу, односно врло специфичне могућности саживљавања кроз особине као што су неснађеност у различитим друштвеним ситуацијама, физичка неспретност и аутоиронични хумор блогерског типа, који су ту да нам покажу да је јунакиња заправо просечна особа. Предност овог приступа лежи у томе што нам приближава младу Гојковицу, а потенцијални недостатак у томе што се широк емотивни распон песме у којој је и Гојко Мрњавчевић трагичан лик губи.

Наравно, могло би се говорити о мани једино имамо ли у виду претпостављеног имплицитног *одраслог* читаоца. Сматрамо да је овај роман заправо намењен старијим основношколцима и средњошколцима, којима је прилагођен једноставношћу сижеа и стила и начинном обраде централних тема. Још један аргумент за то јесте тема судбине, оличена у вили чија се пророчанства остварују услед њених интервенција којима се то остваривање осигурава. У питању је потентан мотив којим би се предетерминисаност догађаја, описана у роману, могла ставити под знак питања. Као у *Новчићу судбине*, ово се изриче, али се даље не тематизује, чиме се комплексна тема прилагођава читаоцу. Закључујемо да једино што *Узидану* одваја од деље књижевности јесте присутност насиља и конзумирања алкохола, предложака

верно повезаних с Марком Краљевићем, тако да бисмо роман окарактерисали као *омладински*, с том оградом да својим квалитетима може привући читаоце како млађе тако и старије од тог узраста; овакву категоризацију додатно потврђује то што је *Узидана* овенчана Наградом *Полишкиној забавника*. На роман ћемо се стога осврнути и из перспективе приближавања усмене књижевности младом читаоцу и освећивања тог читаоца о феномену њене рецепције у српској култури кроз време.

Већ смо говорили о томе како су епизоде романа преузете из епских песама, бајки, предања и митова; понекад је у питању дословно преношење, а у другим случајевима долази до хумористичке реконтекстуализације. Узете заједно, оне оформљују једну кохерентну причу о Мрњавчевићима, у великој мери налик ономе што нам говори традиција, а ипак приближену савременом читаоцу, који се преко романа Иване Нешић може упознати са традицијом пре него што искуси усмену књижевност. Вишња Мићић у својој монографији *Деше читаоци и хронологија читања* (2020) говори управо о месту таквог, тзв. *нехронолошкој читања*: „Када је читање нехронолошко, оно подразумева да измењени облик и значење неког текста долази у свест читалаца пре његовог оригиналног облика и значења. [...] Из перспективе нехронолошког читања цитати [...] постају основни текст” (11), што се остварује „са извесним вре-

менским размаком” (12). Познавање трансформације референцијалног текста у функцији подтекста доприноси појачаном интересовању за референцијални текст. Искуство читања нужно ће бити измењено управо овим редоследом: „Уколико се читалац најпре сусретне са цитатом који се нашао у новом, хумористичком контексту [...] његова перцепција изворног значења и контекста зависиће од одјека који му у индивидуалном читалачког искуству претхоче” (13).

Једним од највећих доприноса Иване Нешић српској култури, поред несумњивог квалитета њених дела, можемо сматрати место које су та дела наша у школским програмима, на полицама најчитанијих књига у библиотекама и дечјим срцима. Роман *Узидана* има огроман потенцијал за популаризацију усмене књижевности управо у контексту нехронолошког читања; приближавајући младима наизглед далек свет епских песама, бајки, предања и митова и доводећи га на ниво свакодневице и, хумором и сатиром развијајући потенцијал за критичку рецепцију, он се сврстава у ред оних остварења која су нам у читалачкој кризи преко потребна. Ауторка вољених Микиних авантура тако се још једном наша на бранику читања, понудивши домаћу варијанту популарног жанра комичне фантастике у кључу Терија Прачета.

Милош Д. МИХАИЛОВИЋ*

* m.m.zeon@gmail.com;
https://orcid.org/0009-0009-9944-7606.

Приказ
UDC 821.163.41-31.09 Đurić P.
Примљен: 30. 4. 2025.
Прихваћен: 31. 7. 2025.

ТОПЛА ЉУДСКА ПРИЧА

(Предраг Ђурић: *Птице селице*,
ЈП Завод за уџбенике и наставна
средства а. д., Источно Ново Сарајево,
2023)

Роман *Птице селице* топла је људска прича написана у „*ich*” форми, из угла дјечака Ивана, која прати један дио његовог одрастања – од радозналост и љубопитљивог дјечарца до брижног и осјећајног младића.

Изразећи на крај са свим искушењима која то одрастање доноси – улазак у пубертет, однос са друговима, прва љубав, преиспитивање самога себе, односи у породици – главни јунак олакшање налази у осами поред Дунава и у посматрању птица.

Кроз његове очи читалац упознаје свијет у коме су осјећања дубља од ријечи, а сјећања јача од стварности. У врло кратком временском интервалу преплићу се ауторово „било” и „јесте”.

Наизглед све тече мирно, као што је мирна и сама војвођанска равница гдје је Ђурић смјестио радњу романа. Али, у овој, наоко монотонној и једноличној средини дешавају се врло битне, па и бурне ствари за главног јунака и његову породицу.

Сам наслов, *Птице селице*, више него добро одсликава суштину романа који почиње односом главног јунака према птицама. Иван је њима фасциниран, нарочито ластама које су на

њиховој кући свиле два гнијезда, али се од његовог рођења ту нису враћале. Иван признаје да са обје стране – и његове и птичије – постоји разумијевање боље него оно између њега и одраслих, па и њега и вршњака.

Симболика птица селица провлачи се као њежна нит кроз цијели роман. Иванови дјед и бака, заједно са његовим оцем који је тада био његових година, такође су „птице селице”, јер су бјежећи од рата избјегли у питому војвођанску равницу.

Ђурић је кроз њихову животну причу приказао судбину многих породица које су, било „од мача”, било „трбухом за крухом”, стално се селећи, проживљавале и надживљавале сличне избјегличке голготе, борбе за голу егзистенцију и унутарпородична искушења. Те породице биле су присиљене да стално и изнова граде свој дом, свијају своја гнијезда, надајући се да ће баш ту бити њихово трајно станиште.

Писац врло јасно приказује Иванове односе са осталим члановима породице. Дјечаку у том узрасту потребно је много информација, разумијевања и емоционалне подршке.

Тако, сестра која је неколико година старија од њега и коју пубертет добро тресе па су њени проблеми самим тим и најбитнији, неће са њим чак ни да разговара, сматрајући га недораслим.

Бака и мајка такође немају много времена за њега. Прва, оптерећена кувањем, спремањем и одржавањем домаћинства, а друга још и тражењем било каквог запослења.

Најмање времена са Иваном проводи онај ко му је највише потребан – отац. Тражећи посао како би издржавао породицу, јер се то од „главе породице” и очекује, отац не само да се не дружи са сином већ га понекад и не примјећује. По читаве дане, а нарочито ноћи, заокупљен

је израдом разних бизнис планова и пројеката, писањем радних биографија и праћењем конкурса, па је чак ради тога отворио и профил на Фејсбуку. Иван све то види и у једном тренутку веома се сажали на оца.

За разлику од свих њих, дјед има времена и стрпљења за унука. Он му је ослонац у одрастању, особа од повјерења и његова лична енциклопедија. Дјед објашњава и упућује дјечака у све оно што га у том узрасту интересује – а то је дословно – све.

Дједова изјава о ластама, на самом почетку романа, одише дубоком осјећајношћу и оставља снажан утисак на читаоца: „Помогли су нам да побиједимо самоћу тих првих избегличких дана.”

Он је у ластама, на почетку свог избјегличког стажа, видео једине пријатеље.

Ова реченица снажно погађа све, нарочито оне који су доживјели слична страдања у улози ове најнепопуларније категорије у друштву.

Карактер дједа, пензионисаног професора српског језика, најбоље се читава у ситуацији када Иванова мајка жели дугачком четком да растури напуштено ластавичје гнијездо. Иван је, наравно, против тога, али ко зна како би се све завршило да дјед није изнио аргумент, довољно јак да спаси ову птичју грађевину: „Мени су срушили дом, ја вала ником нећу.”

Овом кратком, али снажном реченицом дјед преноси важну животну лекцију – о саосјећању, о правди и о томе да бол не треба узвраћати, већ прекинути његов ланац.

Управо таквим ријечима дјед обликује Иванов карактер и његово разумијевање свијета.

Иако је наратор тек дјечак који полако става у младића, кроз његове очи вјерно су дочарани егзистенцијални проблеми његове и

осталих породица у маленом бачком селу, гдје видимо, у ствари, пропадање читавог друштвеног система и потпуни бесмисао којим је то пропадање праћено.

Мајчина фирма се затворила и она је остала без посла, па је присиљена да похађа разне курсеве како би се оспособила за било какав посао. Па тако, иако по професији дипломирани филозоф, одлази у Словачку да његује старе и болесне особе. Од очевог некадашњег предузећа за непуне двије године остала је само руина. А он, агроном, стручан и посвећен послу, остаје без њега, окружен истовремено хиљадама квадрата плодних ораница. Тако су једно вријеме живјели само од дједове и бакине пензије. Исту судбину доживјела је и жељезница која је некада пролазила кроз село и доносила какву-такву живост, што мирну војвођанску равницу чини неподношљиво тихом. Понеко од мјештана успио је да сачува егзистенцију, а ријетки су они, као што су родитељи Иванове прве симпатије Еме, који су успјели да се енормно обогате, како је и сам Иван чуо, бавећи се „мутним пословима”.

Писац читаоца вјешто наводи на закључак о каквим се ту све апсурдима ради.

У односима са Емом, главни јунак открива свијет њежних емоција, те први пут у животу осјећа „лептириће у стомаку”. Иван са њом сједи у клупи дуги низ година али тек једног обичног дана, када му се она обрати, упитавши га нешто, опет, сасвим обично, он је по први пут погледа у очи и изненада бива свјестан и себе и ње и њеног присуства поред себе. Тада све почиње. У њему све креће да титра и свјетлуца. Иванова „блага заталасаност”, која се огледа у причљивости и жељи да стално буде са Емом, кулминира онога тренутка када му она на часу

уручи цедуљицу којом га позива да заједно прославе Нову годину.

У том тренутку, уз помоћ сунца које је баш тада засијало иза њених леђа, Иван је видио правог анђела. Тек касније ће схватити да она није баш таква каквом му се у првом тренутку учинила, па ће услиједити и прва љубавна разочарања, која ће га освијестити и спустити на земљу. Ипак, мора се признати да је Иван своје прве љубавне јаде стоички поднио.

Затим, ту су и односи са двојицом другара – Пићуком и Ђусијем. Заједно раде све оно што раде дјеца њиховог узраста: дијеле свакодневицу, несташлуке, смијех и снове. Међутим, пошто Иван има нешто другачија интересовања и маштања од њих двојице, временом почињу да се полако удаљавају, и живот их води различитим путевима.

Ово је сјетна животна прича, саткана од мноштва ситница, од туга и радости које се склапају у мозаик живота. Роман се чита лако, као цјелина без посебно издвојених прича; све је умрежено у једно топло, животно ткање. Како се странице нижу, јавља се жеља да се чита још и још, и књига се са радошћу узима у руке. Реченице су најчешће кратке, јасно дефинисане и лако читљиве, а дијалози се појављују управо тамо гдје треба, што показује да је аутор добар познавалац и писане ријечи и начина живота који описује.

Књига почиње птицама и њима се и завршава – ластама, симболом новог живота.

Чланови Иванове породице, након дуго времена и бројних животних искушења, поново су на окупу. Напуштају свој дотадашњи дом и чи-

ни се да поново постају „птице селице”, али сада с јасном визијом свога будућег трајног станишта.

Ласте, које од Ивановог рођења нису долазиле, враћају се у своја стара гнијезда. Све дјелује врло емотивно и симболично када их Иван први пут угледа, баш у моменту опраштања од куће, док се пакују и одлазе.

Тада бака, са олакшањем, изговара: „Сад деку не остављамо самог.”

Посебно је упечатљива завршна сцена: док сви чекају Ивана, он, загладан у ласте, не може да се помјери. Тада му прилази сестра, нежно му ставља руку на раме и тихо каже: „Хајдемо, Иване, време је.”

У овој једној јединој реченици је толико љубави, пажње, туге, бриге, радости, оптимизма и сјете – свега што је пратило ову породицу кроз читав роман.

Ово је штиво које, иако је писано за дјецу и омладину, својом дубином и осјећајношћу превазилази оквире тог узраста и постаје књига за цијелу породицу.

Оно читаоца учи саосјећању, разумијевању туђих проблема и важности чувања породичних и људских вриједности, упркос свим недаћама.

Језик којим је роман писан је лаган, помало поетичан и свакако близак ономе коме је намињен.

Лик дјечака Ивана оставља дубок траг, јер у њему сваки млад, али и нешто врешнији читалац, може пронаћи нешто за себе или пак дио себе.

Јово Ш. ЧУЛИЋ*

* Jovoculic33@gmail.com

Информативни прилог
UDC 821.163.41.09 Radović D.(082)(049.32)
Примљен: 21. 5. 2025.
Прихваћен: 7. 6. 2025.

ДУШАН РАДОВИЋ: ВАНВРЕМЕН И СВЕВРЕМЕН

(*Душан Радовић за велике, а мало и за мале*, тематски зборник, уредила Зорица Хаџић Радовић, Матица српска, Нови Сад, 2024)

„Уз то име, одувек и довек
стоји неки изузетни човек”

(„Песма о Душанима”,
Душан Радовић)

Прослава годишњице догађаја са собом увек доноси и једну додатну особеност: служи као подсећање на то шта је у ширем погледу једне културе трајно вредно. Прослава првог века Душана Радовића (1922–1984) догађај је по себи – не само у књижевном свету. Доказ да оне који су посебни увек имамо међу нама.

Зборник *Душан Радовић за велике, а мало и за мале* првенствено је писани траг научног скупа уприличеног поводом сто година од рођења песника, али је то само једна његова вредност. Друга, подједнако важна, јесте она истина која овом књигом потврђује потребу и тежњу да се са различитих аспеката осветли дело Душана Радовића, али не само дело, већ и његов лик, умногоме јединствен, велик и оригиналан, вредан поштовања и признања. Уместо уводне речи уредника стоји реч оних који су писцу били изузетно блиски (песнички, људски, породично) и који су са становишта те блискости јавно

говорили о оном сегменту који је, подједнако као књижевни, чинио неизоставаан део пишевог живота. Онако како пријатељски тон и налаже, Матија Бећковић је у свом, готово поетском изражавању изнео све оне истине о Радовићу за које је само било потребно наћи онога ко би их уобличио тако да одговарају „Змају после Змаја”. На трагу интимнијег односа према Радовићу, из разлога које није потребно објаснити, допринос је дао и његов син, Милош Радовић – за самог Душана Радовића готово увек објект нежног задиркивања, уједно и повод за настанак, могуће је, најлепших места у очевом књижевном раду. Иако је сам, дакле, био инспирација, скроман и одмерен, Милош Радовић је, чини се с намером, препуштао реч другима, истовремено отварајући простор главни-ни зборника.¹

Из перспективе савремених читања, у зборнику је представљен рад једног од највећих песника дејче књижевности друге половине прошлог века. Међутим, таква читања заправо су, можда парадоксално, порекла то општеприхваћено мишљење о Радовићу као песнику који је стварао искључиво за децу, на шта, врло недвосмислено, указује и сам наслов зборника. Аутори зборника смело су приступили идеји да се о песнику није рекло довољно и ту смелост исказали су у радовима, потврђујући поменућу идеју. Богат имагинацијом и оригиналан, Радовић ни у делима за децу није писао само за њих. Овај зборник је показао да претерано инсистирање на томе да је писац искључиво дејчи није оправдано, јер се тиме занемарује његова способност да покаже како су вредности које се усвајају у детињству управо оне исте које важе

¹ Од првог поглавља читаоца су, међутим, делиле фотографије из породичног албума, као пригодна завршница те нарочите присности исказане на овом почетку.

и у свету одраслих. Књижевне аспекте Радовићевог стваралаштва у домену дечје књижевности преиспитује студија Горане Раичевић. Указујући на то да је поимање „дечјег“ као књижевно мање вредног неосновано, а често и погрешно, ауторка преобликује и проширује слику о свету детета, као и о месту које тај свет заузима унутар књижевне уметности. На трагу разматрања представе о детињству писала је и Зорана Опачић, полазећи из своје стручне области – књижевности за децу. Вредно је напоменути да је у сличном, али уже дефинисаном истраживачком оквиру, Страхиња Полић анализирао механизме поетизације дечје свести у поезији Душана Радовића. Тежећи да све што је у књижевности радио протка ведрином, јасноћом, једноставношћу и сажетим, није се могло десити истраживачима да све то не примете у Радовићевим литерарним редовима. Писца примарно окренутог свету обичног и малим људима нису могла да заобиђу запажања критичара када је то требало констатовати (Раичевић, Негришорац, Полић). Увидима о којима је овде реч бавила се, осим већ поменутих, и Јелена Панић Мараш.

Премда ово није први зборник посвећен писцу,² он јесте донео нове увиде у његов песнички и ванпеснички рад и тако створио основу за обимније и систематичније проучавање. Мимо уже проблемски оријентисаних анализа, издвојиле су се студије које се баве и даље недовољно истраженом поетиком Душана Радовића, полазећи од уверења аутора да је управо њено расветљавање један од кључних тумачких задатака. Петар Пијановић, приређивач Радовићеве књиге у чувеној едицији *Десет векова српске књижевности*, на трагу поетичких истраживања, анализирао је кључне аспекте песничког књижевног израза, указујући на то да се и да-

нас у том домену отварају недовољно истражена и интерпретирана питања, што је и потврда неопходности да се писцу посвећују озбиљне научне анализе. Иван Негришорац указује на то да је поезија Душана Радовића оличење Хорацијевог начела *dulce et utile*, које римски песник разрађује у свом чувеном делу *Ars poetica*, а које је и за самог Радовића представљало важан и неопходан поетички оријентир. Захтевајући, дакле, од књижевности да буде истовремено корисна и забавна, Радовић уноси у своју поезију – а тиме и у корпус савремене српске поезије – специфичну врсту противречности која је оплемењује и продубљује. Да је реч о свесној и промишљеној поетичкој стратегији сведоче и бројни аутопоетички искази самог песника, у којима он, на теоријском нивоу, образлаже основне принципе свог стваралаштва. Ти фрагменти представљају важан и занимљив допринос разумевању његовог поетичког погледа на свет, те је посве оправдано што се неколицина аутора у зборнику на њих и осврће дајући сопствено интерпретативно виђење. На трагу парадокса, Мирослав Максимовић указао је на занемаривање имена Душана Радовића у контексту превратничких улога које се приписују Миодрагу Павловићу и Васку Попи у зачетку српске модерне поезије. Према Максимовићу, један од разлога за то лежи у чињеници да је Радовић, као песник „исувише популаран“, остао ван средишта званичне књижевне сцене. Његова изражена присутност у свакодневици, остварена кроз иновативну упо-

² Научни кругови и раније су осетили потребу да се говори о значају писца за српску књижевност. Видети: Душан Радовић и развој модерне српске књижевности, уредили Александар Јовановић и Драган Хамовић, Учитељски факултет, Београд 2008; *Поштованом Душану Радовићу*, уредио Михајло Пантић, Библиотека града Београда, Београд 2014 (друго издање 2020).

требу медија, поставила га је ван званичних оквира које критика није била спремна да препозна и прихвати. У мишљењу да је заиста тако аутор није усамљен.

Оно што би се могло подвести под најзанимљивији део зборника јесу радови који откривају управо ону страну која је до сада била неистражена, готово заборављена, а која се тицала других Радовићевих активности на пољу књижевности. Управо ти прилози представљају најбољи доказ да је критика, у добром делу, из вида испустила важан сегмент Радовићевог књижевног дела. Бавећи се тим аспектима, аутори зборника чине прве кораке ка исправљању тог пропуста. Да је Радовић дубоко осећао и јасно увиђао мане свога времена, као и да је имао потребу да их јавно искаже, с правом је уочио Драган Хамовић, осврћући се на песникове интервјуе, чланке, па чак и на његова обраћања у емисији *Београде, добро јујиро*. Радовић у њима није проговарао само о књижевним темама, већ и о проблемима који су проистицали из свакодневице и друштвене стварности. Ослањајући се на релевантне стране теоретичаре, Хамовић показује да је Радовићева улога ангажованог писца била прикривена – само наизглед одсутна – чиме се умногоме одбацује уобичајена представа о безазлености његовог израза.

У низу текстова у којима се Душан Радовић разматра са аспекта који се удаљава од његовог примарног књижевног статуса писца за децу, треба рећи да је већ одабир тих других тема јасан показатељ његове свестраности, па отуда и оправданости за њеним студиозним испитивањем. У озбиљној анализи књижевне критике и есејистике, Сања Париповић Крчмар указује на то да је Радовић у својим аутореференцијалним

исказима често формулисао упутства о томе како изградити, у вредносном смислу, квалитетно књижевно дело. Другим речима, у својим теоријским разматрањима он је, више или мање експлицитно, дефинисао основне одлике сопствене поетике, а вредности на којима ју је темељио великодушно је делио другима. Неки од његових поетичких захтева укључују: меру као гаранцију добре песме, полисемичност значења, метричку исправност, као и повезаност са стварношћу и индивидуалним доживљајем у њој. У односу према другима, када се заиста постављао у улогу истинског критичара, Радовић се понашао једнако искрено као према себи самом. Писцима и њиховим књигама није ускраћивао лепу реч ако је за њу било довољно разлога, али их није штедео у моменту када је требало скренути пажњу на негативне елементе. Чинио је то, додуше, без злурадости. Корпусу текстова условно је прикључен и чувени текст „О критици” у којем је упућена нота упозорења ондашњим жиријима књижевних кругова чије компетентност и подобност нису увек биле примерне. То је, видимо, још један доказ о оштрици која је умела да потекне из Радовићевог пера. За Душана Радовића књижевни израз није био само пуко испољавање већ и људски чин зарад туђег добра. Овакав приступ не само да осветљава дубину његовог стваралаштва, већ и указује на важност искренности и самокритике у уметничком процесу.

Поред поштовалаца који су се посветили озбиљном преиспитивању досадашњег критичког сагледавања Радовићевог дела, било је и оних који су настојали да осветле оног Радовића кога званична историја књижевности до сада није у потпуности препознала. Управо зато указала се потреба за истраживањем периоди-

ке – текстова у којима се открива Радовић полемичар, оштар и непокоран глас, увек спреман да не остане у тишини. У различитим формама, Радовић је износио и негативне, критички интониране ставове, што не би смело да буде пресудан критеријум за њихово изостављање из његових сабраних списа – а ипак је то, изгледа, био. Прећуткивања нису заобишла само књижевна имена, већ су обухватила и бројне културне и политичке делатнике, као и друга угледна друштвена лица (Попа, Киш, Мира Алечковић, Драган Јеремић, Јовица Аћин, Чедомир Мирковић и други). Зорица Хацић Радовић међу првима се упустила у истраживање ове, недовољно обрађене теме, чиме је поставила темељ за будућа истраживања у том правцу.

Различитим перспективама посветили су се и други аутори, међу којима и Слободан Селинић, који је забележио лични допринос Душана Радовића једном од значајних догађаја у културној историји Југославије. Реч је о изјашњавању најистакнутијих интелектуалаца тог времена поводом језичког питања. Као један од потписника документа „Предлог за размишљање” који је попримио одлике националних размера, Радовић се својом улогом указао и афирмисао у ширем друштвеном и језичком контексту, што га је поставило ван уског књижевног оквира.

Коауторски рад Љиљане Пешикан-Љуштановић и Милене Зорић Латовљев у кључу усмене традиционалне културе, што би само у првим мах могло да делује зачудно, потврдио је модерност Радовићевих обраћања Београду. Ауторке, међутим, на бројним примерима показују да се Радовић у великој мери ослањао на постулате старе традиције, успевајући да у свом стваралаштву помири те, само наизглед

противуречне поетичке слојеве. Добро познатим Радовићевим афоризмима приступио је и Милош Ковачевић, али из посве другачијег, језичког угла. Његова анализа потврдила је да је ова кратка, језгровита, али суштински дубока филозофско-књижевна врста заслужила самостално поетичко разматрање у оквиру целокупног Радовићевог дела.

Посезање за различитим гледиштима у великој мери је одредило природу овог зборника, толико да се управо разноликост може сматрати једном од његових најистакнутијих особина. И не само то – ти, назовимо их, хетерогени приступи одјек су савремености, баш као што је и Радовићево дело некада одзвањало у ритму свога времена. Тематски и методолошки разнолик, зборник је постао носилац оне вредности која је у Радовићевом бављењу књижевношћу одавно и добро примећена – а то је лепота. Лепота пишевог дела потекла од једноставности, јасног израза, чини важну поетичку одлику, што је одавно уочено, а и потврђено студијама Горане Раичевић, Зоране Опачић, Сање Париповић Крчмар. Са тим у вези, подвиг Милице Ђуковић да се позабави испитивањем основних поетичких начела кратких, често „ишчашених” прича Душана Радовића заиста је храбар. Кажемо „подвиг” јер је то учињено кроз компаративну анализу, у спрези са моделом који је у оквиру исте форме развијао руски надреалистички писац Данил Хармс. Тај интертекстуални дијалог двојице, само наизглед неспојивих аутора показао је да тематске подударности, сличности у приповедним поступцима и карактеризацији ликова, као и блискост у стилским решењима, изнова постављају Душана Радовића и његове „апсурдне минијатуре”, како каже ауторка, далеко изнад оне окамењене слике која је о њему до сада стечена.

Ван устаљене представе остала је и пишчева склоност ка медијима и уметностима ван литературе. Мало је познато да је део свог радног века посветио филмској уметности, односно писању сценарија – према неким од њих чак су снимљени и филмови. Ипак, поглавље о филму не завршава се само на писању сценарија: неуморни и иновативни Радовић писао је и филмске рецензије, синопсисе, као и бројне тезе, идеје и записе. Већина тих прилога нашла је своје место у неизоставној књизи *Баш свашта*. Са снажном потребом за експериментисањем у различитим медијима, у контексту нових и свакако релевантних сагледавања, потребно је преиспитати и проширити доживљај Радовићевог дела, нарочито у светлу његовог ангажмана ван књижевности, што је у раду Јелене Марићевић Балаћ и учињено. У сличном контексту, Снежана Шаранчић Чутура преиспитала је судове о Радовићу објављене у часопису *Детињство* током последњих пет деценија, указујући на разноликост тумачења која су проистекла из његових бројних ангажмана. Поједина испитивања објављена у часопису, како показује и овај зборник, и данас су актуелна јер још нису добила свој коначан одговор. Истовремено, постоје и они аспекти пишчевог стваралаштва који дуго нису били предмет новијих анализа – попут његовог уредничког ангажмана у разним листовима или рада на антологијама.

Како је сам Душан Радовић неговао дух „сваштарења”, тако је и у оквиру овог зборника остављен простор за различите облике и жанровске изразе. Поред научних студија, међу корицама се налазе и факсимили његових бележака, скица, нацрта и цртежа, који доприносе дубљем разумевању специфичне поетике његовог стваралаштва. Било у форми рукописа или

машинописа, ови прилози значајно утичу на обликовање визуелног идентитета зборника – што, с аспекта естетике, заслужује посебну похвалу, имајући у виду и саму Радовићеву наклоност према овом облику изражавања. У зборнику су по први пут објављене посвете на књигама које је Душан Радовић добијао од пријатељских и блиских књижевних имена – дирљиви трагови присности и поштовања, исписани са дозом хумора или иронијом. Како бисмо иначе схватили посвету Миодрага Булатовића који је свој роман *Црвени ђешао лећи према небу* назвао „бајком за предшколски узраст”?

Уз визуелни материјал и аналитичке текстове, место је нашла и духовито интонирана рецензија Радовићеве преписке, која, по својој ведрини, делује као да би чак и писцу самом била занимљива и привлачна. Миливој Ненин заслужан је за оцену те књиге писама која је само једним својим делом лична.

*

Захваљујући емотивном тону уводног дела зборника створена је интимна веза између читаоца и теме, а да је зборник заокружена целина показују текстови на његовом крају који природом свог садржаја одговарају тону с почетка. Интимно везанима за Душана Радовића, текстовима Милована Данојлића, Душана Петричића, Јовице Вељовића и Браниславе Милунов зборник није показао само књижевну вредност, већ и људску димензију самог Радовића. Та повезаност са стварним животом чини сам зборник уверљивијим и дирљивијим сведочанством.

Питање у ком правцу могу даље поћи савремена испитивања, а самим тим и дубље одређивање места Душана Радовића у српској књи-

жевности, можда добија свој одговор управо у овом зборнику. Он би могао постати једно од полазишта будућим генерацијама књижевних теоретичара и историчара. Сваки од њих би, у том случају, морао да буде уверен – као, уосталом, и сви аутори – да је позван да дâ свој суд и да наше, па и свако будуће време има то право и одговорност. За писца самог то је већ довољно велика ствар.

У зборнику Душана Радовића срећемо писца поново али у новом светлу, док је он сам, књижевник свог и сваког времена, укореењен у једној епохи (контекст, језик, културна сцена), имао ретку и истовремену способност да надживи тај контекст и остане релевантан и данас.

Управо зато постоје поводи за *нова* читања – она која ће се, без сумње, још дуго изговарати.

Уместо уобичајеног закључка можда се сасвим природно наметнула реч самог Душана Радовића (која и стоји на крају зборника): „Претворио сам своје људске мане у списатељске врлине”. Ако је тако, онда бисмо и ми могли да препознамо једну такву врлину у овом зборнику: допринос књижевној култури који су омогућили сви они који су својим радом одавали почаст писцу – и, можда, попут њега, у духу аутопоетичке духовитости, тежили да своје мане преточе у нешто више.

Јована Л. ВОЈВОДИЋ*

* jovana.vojvodic@ff.uns.ac.rs

Приказ
UDC 821.163.41-312.9-93.09(049.32)
Примљен: 24. 4. 2025.
Прихваћен: 25. 4. 2025.

ОРИГИНАЛНИ ДОПРИНОС

(Драгољуб Перић: *Генерација Z, андроиди и џајирна чудовишта*.
Оледи о савременој фантастичној прози за децу, Филозофски факултет
– Међународни центар књижевности
за децу Змајеве дечје игре, Нови Сад,
2024)

Драгољуб Перић сасвим скромно оцртава стваралачке импULSE који су довели до настанка монографије *Генерација Z, андроиди и џајирна чудовишта*. *Оледи о савременој фантастичној прози за децу*: „Ова књига настала је као резултат привремено-повремених излета и шетњи једног фолклористе кроз пејзаже књижевности за децу” (VIII. „О књизи”). Чврсто верујем да су наглашеној иновативности ауторовог увида допринела управо поетичка поклапања усмене књижевности и књижевности за децу. Природа реципијента која суштински одређује и именује књижевност за децу таква је да постоји дуг период у коме се стваралаштво за децу, и када је писано, преноси непосредном или посредном контактном комуникацијом, попут усмене књижевности, а ова комуникација, у оба случаја никад није једносмерна већ реципијент јасно утиче на својеврсно варирање дела.

Перићева монографија представља допринос науци и изучавању књижевности за децу

уопште, те, особито, изучавању глобално популарног фантастичког модуса и сагледавању конкретних жанрова који му припадају. Иако је, како аутор наглашава, „писана на махове”, ова студија целовито осветљава важне, а недо-вољно изучене фантастичне жанрове: дела настала као деци намењена транспозиција словенског мита, хорор, „епску” и научну фантастику, што је тематски обједињује, указујући на ауторову способност и потребу да феномене којима се бави сагледава целовито и у сложеном књижевном, културном и комуникацијском контексту. О овоме сведочи и прецизна композициона организација књиге у целини, наглашена ефектним међунасловима, која доприноси њеној монографској сливености, чинећи је вишеструко вредним доприносом изучавању савремене књижевности за децу.

Перић се, што је релативно ретка појава, не либи ни од оштријих критичких судова, које јасно образлаже, напуштајући свесно својеврсну помирљиву уравниловку уобичајеног приказивања нових дела. Он ће тако (*Упокушају*) *митске ре-нарације* збирке *Каљави коњ* Весне Алексић указати на мање успеле аспекте дела, мерејајући ауторки да повремено „не добацује” „даље од парафразирања извора и препричавања усменог предања – најчешће етиолошког, а ређе, на успелијим деоницама – његове поетизације” и илустроваће своје замерке. Ипак, рекла бих да је главни допринос његове анализе то што, управо на фону тих критички разматраних недостатака, он прецизно и ефектно истиче и оне одлике писања Весне Алексић, које, рекла бих, важе за њено стваралаштво у целини, а то је да „ауторка посебну снагу своје уметничке имагинације показује – управо у малим, 'интимним' причама – о тежњама, спознајама, љубавима... својих ликова, често сасвим по-

средно повезаних са 'великом' ('божанском') причом – уводном синтезом". Због тога, парадоксално, један од ретких недвосмислено критичких текстова о писању ове добро етаблиране ауторке за децу садржи и неке од најистанчанијих похвала њеном писању, да „... тематизујући искуство одрастања, она, посредством спознаја својих малих јунака и јунакиња, открива универзалне истине, скопчане с одрастањем и упознавањем живота: да је сваки посао једнаковредан – и пекарски као и ратнички (*Чобанин звезда*); да само трајна радозналост и неутажива жеља за даљинама и за откривањем непознатог, омогућавају човеку да досегне звезде (*Звезда Клас*), да прича и чежња једине не старе (*Вода заборава*)”.

Драгоцено је и то што се аутор на примеру савремене српске књижевности за децу, поред дела мање-више канонизованих ауторки/аутора (Весна Алексић, Светлана Велмар Јанковић, Урош Петровић, Ивана Нешић, Мина Тодоровић) бави и новим, мање изучаваним делима (на пример, Угљеша Шајтинац, *Биће једном*; Гордана Влајић, *Зедси*; Александра Јовановић, *Црна пшеница*; Милка Кнежевић Ивашковић, *Таракан*; Зоран Пеневски, *Океан од џајира* и др.), али и низом дела аутора такозване епске фантастике (*Црни цвет* Бобана Кнежевића; *Койља у води* Драгане Абрамовић; *Косинјас: Ред Змаја*, *Бездан* и *Смршовање* Александра Тешића; *Ерг, чувар мајке*, први део недовршене трилогије Петра Рогана; два дела трилогије *Перунов хроничар: Заборављена легенда древне Сорабије* и *Рој словенских бојова* Милоша Петковића; први део трилогије *Бајка над бајкама – Сенка у шами* Ненада Гајића), које уклапа у свој вредносни систем и своје сагледавање жанровских особености. И овде се срећемо с врло јасно израженом вредносном проценом „ових трилогија неујед-

наченог (или пак занемарљивог) литерарног квалитета, односно постстолкиновске индустрије у српској модификацији”.

Ова дела, строго гледано, нису за децу, али би с обзиром на тематику могла бити прекогранична или припадати такозваној омладинској књижевности. Укупно узев, аутор се бави или књижевно вредним или истраживачки подстицајним остварењима, са становишта специфично и иновативно сагледаних генолошких аспеката, слојевито и обухватно аналитички захваћених. Верујем да би из поглавља посвећеног епској фантастици: „Фантастика за децу у контексту савремене 'високе' фантастике” могла израсти читава засебна монографија, будући да је у постојећем поглављу свестрано оцртана генолошка и термилошка „замагљеност” ове области, начини моделовања приказаних светова, ликови и сижеи, начини на које је „древни иницијацијски сиже, скривен у структури ових романа, сличан [...] митско-ритуалном архитектсту бајке у Проповој реконструкцији”. Све то Драгољуб Перић показује на широко захваћеној књижевној грађи, при чему не заобилази оно што чини својеврсни „мејнстрим” српске фантастике за децу (дела Мине Тодоровић, Иване Нешић, Уроша Петровића).

Иновативно по делу којим се бави и по приступу његовој сложеној структури и конструкту времена јесте и поглавље „Папирни универзуми”. Текст „Светови-клепсидре или како живети заједно” анализира романескну хексологију Зорана Пеневског *Океан од џајира*, награђивано дело, које је, вероватно због своје композиционе и значењске сложености, остало на маргини изучавања српске фантастике за децу. Перић комплексно сагледава композицију хексологије, указујући на „просторно ситуирање становништва фантастичног света у пет ко-

лектива-градића унутар Петограда (оличених у пет емблематских животиња)”, чију подвојеност јунаци покушавају да превазиђу оснивањем тајног реда Свилене сове, који сачињавају јунаци из свих делова града, вођени мудрошћу и моралним принципима и „езотеријско друштво вештеринки”, у којима Перић препознаје неке одлике фолклорних вештица.

И овде Драгољуб Перић демонстрира способност укрштања општих системских увида с истанчаним аналитичким продорима. Рецимо, он ће систематизовати домене који код Пеневског бивају обухваћени метафором/поређењем „океан од папира”. С једне стране то су очекивана поређења с архивом, радним местом оца главног јунака, или шумом мора, с друге низ апстрактних појмова (људска душа, људско знање, али разлике у књишком знању родитеља и деце, живот, „непресушно врело инспирације, резервоар свих потенцијалних наратива”) или стихија („море, схваћено као живи организам, као и знања које оно похрањује”). Најзад, Перић, верујем с правом, наглашава како се „даље мултиплицирање значења овог језичког знака (тачније довођење различите семантике у оквире *означеног*) прогресивно [...] усложњава када од писца и ликова интерпретацију преузму читаоци”, што посредно, али јасно указује на један од битних квалитета ове књиге: на уважавање позиције читаоца, и то не само одраслог читаоца тумача већ и позиције детета.

Као пример иновативног доприноса изучавању савремене књижевности за децу издвојила бих и Перићево бављење хорором за децу, као жанром који, верујем, има изузетан психолошки значај са становишта детета-реципијента пошто (унеколико слично усменој бајци) може допринети лакшем и „безболнијем” прева-

зилажењу страхова с којима се дете, одрастајући, неизбежно суочава. Поглавље „У мраку или како победити страх – Хорор фантастика у књижевности за децу” чине текстови о романима *Таракан* Милке Кнежевић Ивашковић и *Црна ишчица* Александре Јовановић, али и општа теоријска разматрања о статусу хорора у савременом српском фантастичном роману за децу, што је у радовима досадашњих изучавалаца било, углавном, само спорадично дотицано.

Осветљавајући противречан однос јунака *Таракана*, Мише, према Анатоли, млађој и људскијој хипостази чудовишног професора Мухара, хибрида човека и инсекта, Перић поново показује да је код њега целовитост сагледавања фантастике за децу почетком миленијума повезана с истанчаним аналитичким увидима, који, баш када је о роману Милке Кнежевић Ивашковић реч, прецизно издвајају литерарно најупечатљивије аспекте: „У роману *Таракан*, чудовиште је побеђено – али, како се открива у Анатоловом писму, у епилогу (последњем поглављу романа), поражено је (и пре сукобљавања) уз својевољни пристанак, што је последица блискости и љубави чудовишта према усамљеном дечаку, приповедачу романа.”

Поглавље „Књиге, андроиди и други геџети” бави се делима чија је рецепција, рекла бих, остала ограничена и код деце-читалаца и у стручним круговима. Перић аналитички разматра „могућности нелинеарног читања” на примеру романа *Зедси* Гордане Влајић. Он се, притом, бави и иновативношћу књижевне грађе: „хибридни роман” у двадесет осам поглавља намењен је дванаестогодишњацима којима су блиски за старијег читаоца потенцијално загонетни „наратори, фокализатори, а понекад и резонери, [...]: *џоси, књиџа, иншернаи, камера,*

Фејс, облак, мобилни телефон, смс, USB, влој, мессинџер...” и ауторкиним приступом. Иако не доноси коначан суд, из његове анализе је ипак јасно да је граница линеарног и нелинеарног читања у роману Гордане Влајић ипак само номинално прекорачена, пошто „и поред тога што на почетку обећава (а тек делимично остварује) причу која ће се развијати посредством више медија”, ауторка нуди „’класичну’ линеарну нарацију” о готово формулативним темама љубави и пријатељства, с обавезним додатком вршњачког насиља, па „и поред кориштених виртуелних медија (које доносе нове информације, али само као метатекст, фусноту или дигресију, пре неголи мултимедијално ситуирани текст или вишеплатно разгранату нарацију), књига не представља хипертекст у правом смислу, а једино њено могуће читање је – линеарно и редом, и поред обећања нелинеарности”.

Релативно је ограничена и рецепција романа Угљеше Шајтинаца *Биће једном*, којим се Перић бави у поглављу „Ка научној фантастици”, захватајући у тексту „Андроиди деца или о смислу хуманитета” проблематику постхуманистичких истраживања, колико знам међу првима у савременом изучавању књижевности за децу. Истовремено, верујем да Перићево читање Шајтинчевог романа, који се не може „једнозначно одредити ни са жанровског, нити са узрасног становишта”, може привући један круг одраслих читалаца – љубитеља СФ-а, пошто се у роману чији је главни фокализатор немо дете-гиноид разматра исто питање које у *Росумовим универзалним робовима* поставља Карел Чапек, творац термина *робот*: је ли могућа андроидна цивилизација. Одговор на „стара питања” парадоксално је сличан код Чапека и код Шајтинца и „наговештава могућност јед-

не нове, хибридне, људско-андроидске цивилизације, која ће се развијати посредством компламентарности и културне размене”.

Драгоцен научни и стручни допринос ове књиге представљају и текстови обједињени у седмом поглављу, „Фантастичној прози у настави”, које се бави могућом методичком презентацијом фантастике у школи („Интернет роман и наставни рад на бајци. *Briar Rose* Роберта Кувера и *Трнова Ружица* Браће Грим” и „Наставно тумачење *Књије за Марка* Светлане Велмар Јанковић”). Текстови обухваћени овим поглављем, будући врло оригинално забављени жанром бајке – усмене и ауторске – и *Књиом за Марка*, делом изузетне вредности, којим се Светлана Велмар Јанковић, поред „одраслог” уписала и у канон књижевности за децу, могу дати драгоцен допринос продубљивању наставног приступа књижевности за децу.

Захваљујући обједињујућем општем сагледавању књижевног и културног контекста којим се бави и истанчаном аналитичком приступу појединим делима, монографија *Генерација Z, андроиди и џајирна чудовишта. Огледи о савременој фантастичној прози за децу* Драгољуба Перића може бити подстицајна за будуће истраживаче. Не само због тога што је реч, „највећим делом, о романима и збиркама прича насталих, махом, после 2000 – почетком овог миленијума”, што одговара природи читалаца („генерацији „Z”) већ и по несумњивом доприносу који даје разматрању савремене фантастике, како оне за децу тако и оне прекограничне. И избором дела, и аналитичким приступом, и по иновативним научним увидима у области фантастичне литературе за децу, и по методичким огледима који битно проширују круг потенцијалних читалаца и омогућују не само научну заснованост већ и стручну примену ове

монографије, и по слојевитом и научно релевантном односу према стваралаштву за децу уопште, и по обухвату литературе о фантастици и књижевности за децу домаће и стране – ова монографија показује драгоцено и незаобилазно уважавање читаоца којем су ова дела намењена, без чега, верујем, нема релевантног бављења књижевношћу за децу. (О том уважавању сведочи и посвета сачитаоцу – сину Душану.)

Дела, теме и питања којима се Драгољуб Перић бави, рекла бих, укупно узев и сама поста-

вљају једно већ старо, али и сасвим ново питање: Каква дела могу привући генерацију Зет читању? Или, како аутор каже на крају осмог поглавља, „О књизи”, „чему књижевност, уколико изгуби своје читаоце?!” И без обзира на то како ће свако од нас одговорити на ово питање свих питања, управо оно чини аналитички напор и досега Драгољуба Перића вишеструко сврховитим и смисленим.

Љиљана ПЕШИКАН-ЉУШТАНОВИЋ*

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