

# ДЕТИЊСТВО CHILDHOOD

Часопис о књижевности за децу  
Година LII, бр. 1,  
пролеће 2026.  
<https://doi.org/10.46793/Childhood26.1>

*Издавач*

Међународни центар  
књижевности за децу  
ЗМАЈЕВЕ ДЕЧЈЕ ИГРЕ  
Нови Сад, Змај Јовина 26/II  
Тел. +381216613648, +381652613648  
E-mail: [zdigre@gmail.com](mailto:zdigre@gmail.com)  
[www.zmajevdecjeigre.org.rs](http://www.zmajevdecjeigre.org.rs)

*За издавача*

Душица Мариновић, дир.  
*Главне и одговорне уреднице*  
Др Зорана Опачић  
(бројеви 1 и 2)  
Др Валентина Хамовић  
(бројеви 3 и 4)  
*Секретарица редакције*  
Мср Маријана Јелисавчић Карановић

*Лектура и коректура*  
Светлана Зејак

*Превод, лектура и коректура*  
*шекспирове на енглеском језику*  
Преводилачка агенција  
AD INFINITUM, Нови Сад

*Ликовно решење корица*  
Ненад Лазић

*Графичка уредница*  
Весна Карајовић

*Прелом*  
NEO KONS, Нови Сад

*Штампа*  
AS Dizajn, Нови Сад

Часопис излази тромесечно  
Цена овог броја: 700,00 динара  
Годишња претплата за 2026:  
3.600,00 динара  
(за лично преузимање  
2.800,00 динара)  
Рачун Змајевих дејих игара:  
340-11006551-47

## САДРЖАЈ

**Зорана Опачић**, Деца и књиге у пост- и трансхуманом свету ..... 5  
(Уводник)

**Zorana Oračić**, Children and Books in a Post- and  
Transhuman World ..... 6  
(Editorial)

### ТЕМАТ (I)

#### ИЗАЗОВИ СЛОБОДЕ: КЊИГЕ, ДЕЦА И ПОСТХУМАНИЗАМ

##### (ПОСТ)ХУМАНОСТ АНДРОИДА

**Marina M. Gabelica, Goran M. Brkić**, Android kao  
književni junak: narativne funkcije i arhetipovi likova  
umjetne inteligencije u romanu *Klara i Sunce* ..... 9

**Милош С. Јоцић**, Стопало од шуме: екологија и роботи  
у *Дивљем робоџу* Питера Брауна ..... 21

**Lucijana M. Armanda Šundov**, Posthumanistički vampiri  
u adolescentskom romanu *Orsia* Vladimire Becić ..... 30

**Милутин Б. Ђуричковић**, Књижевност за децу  
и постхуманизам ..... 44

**Милош Д. Михаиловић**, Робинзон на Мнемосинином острву:  
Дефоов роман као прототекст *Авијатичара* Јевгенија  
Водоласкина ..... 54

**Јелена Г. Спасић**, Постхумани хуманизам Казуа Ишигура  
– о животу између сећања и ограничења ..... 64

**Љиљана М. Ђокић**, Улога детета-андроида у роману  
*Биће једном* Угљеше Шајтинца ..... 71

**Јелена Б. Огњеновић**, *Лажне бајке* Давида Албахарија  
и Мирјане Огњановић у кључу постмодернистичких  
и постхуманистичких разматрања ..... 81

## КЊИЖЕВНОСТ ЗЕД И АЛФА ГЕНЕРАЦИЈА

**Светлана Е. Томић**, Побуна против застареле школе:  
размишљања о школи будућности у роману  
Јасминке Петровић *Хоћу у школу!* .....99

**Мирјана М. Стакић**, Између имагинације и стварности:  
улога *Сањара* Ијана Макјуана у оснаживању  
савременог детета ..... 116

**Анкица М. Вучковић**, Однос светлости и таме у серијалу  
о Харију Потеру – антрополошком роману зед генерације .....129

**Александра С. Младеновић**, Епска песма у настави  
књижевности: филм као посредник .....145

**Марко С. Тошовић**, Књижевност коју пишу дјеца:  
развој креативног писања кроз књижевне радионице .....158

## ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

**Sanja Č. Roić**, Rodarijev genijalni oksimoron  
(Đani Rodari: *Gramatika mašte. Uvod u umijeće izmišljanja priča*.  
Prevele Deja Piletić, Radmila Lazarević, Olivera Popović,  
Cvijeta Pavlović i Gordana Luburić, Sekretarijat za kulturu  
– Glavni grad Podgorica, Podgorica, 2025).....175

НАГРАДА „РАДЕ ОБРЕНОВИЋ” ЗА НАЈБОЉИ РОМАН  
ЗА ДЕЦУ објављен од 15. новембра 2024.  
до 15. новембра 2025. године

**Милена С. Зорић Латовљев**, Образложење жирија  
(Ивана Нешић: *Узигана*, Чаробна књига, Београд, 2024).....178

НАГРАДА „МАЛЕНИ ЦВЕТ” ГРАДА НИША  
ЗА НАЈБОЉУ КЊИГУ ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ У 2024. ГОДИНИ  
**Данијела Д. Костадиновић**, *Ћушибајка* или о томе шта значи  
не ћутати о ћутању (Ћутимир Ћутомановић Ћутегорац:  
*Ћушибајка*, Службени гласник, Београд, 2025) .....181

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 Валентина Хамовић. –  
Год. 1, бр. 1 (1975) – Нови Сад : Змајево дечје  
игре, 1975-. – 23 см

Тромесечно

ISSN 0350–5286

COBISS.SR–ID 9948418

# УРЕЂИВАЧКИ ОДБОР

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

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

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

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

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

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

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  
Sveučilište u Zagrebu, Hrvatska

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

Dr. phil. Eva Kowollik  
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg  
Deutschland

Доц. др Ивана Мијић Немет  
Академија уметности у Новом Саду

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

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

Доц. др Страхиња Полић  
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 Magdalena Ślawska, adiunkt  
Instytut Filologii Słowiańskiej  
Uniwersytet Wrocławski, Polska

Dr. sc. Marijana Hameršak, znanstvena savjetnica  
u trajnom zvanju  
Institut za etnologiju i folkloristiku,  
Zagreb, Hrvatska

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

# РЕЦЕНЗЕНТИ

Проф. др Јелена Бабић Антић  
Филозофски факултет  
Универзитет у Приштини са привременим  
седиштем у Косовској Митровици

Проф. др Снежана Божић  
Филозофски факултет, Универзитет у Нишу

Проф. др Мирјана Бојанић Ђирковић  
Филозофски факултет, Универзитет у Нишу

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

Проф. др Љиљана Гавриловић  
Филозофски факултет, Универзитет у Београду

Red. prof. dr Dejan Đurić  
Filozofski fakultet, Sveučilište u Rijeci, Hrvatska

Проф. др Зорица Ђерговић-Јоксимовић  
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

Др Милош Живковић, научни сарадник  
Институт за књижевност и уметност, Београд

Проф. др Велимир Илић  
Филозофски факултет, Универзитет у Нишу

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

Проф. др Валерија Јанићијевић  
Факултет за образовање учитеља и васпитача  
Универзитет у Београду

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

Проф. др Јелена Кусовац  
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

Red. prof. dr Miranda Levanat-Peričić  
Odjel za kroatistiku, Sveučilište u Zadru, Hrvatska

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

Проф. др Бојан Марковић  
Факултет за образовање учитеља и васпитача  
Универзитет у Београду

Доц. др Ивана Мијић Немет  
Академија уметности у Новом Саду

Проф. др Зона Мркаљ  
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

Доц. др Бранка Огњановић  
Универзитет Метрополитан у Београду

Академик проф. др Зоран Пауновић  
Српска академија наука и уметности  
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

Проф. др Петар Пенда  
Филолошки факултет, Универзитет у Бањој Луци  
Република Српска, БиХ

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

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

Dr Željko Tešić  
UFR d'Études slaves, Sorbonne Université, France

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

## ДЕЦА И КЊИГЕ У ПОСТ-И ТРАНСХУМАНОМ СВЕТУ (Уводник)

Убрзана измена света услед развоја вештачке интелигенције и извесност настанка вештачке суперинтелигенције подстакли су настанак овогодишњег темата LII годишта часописа *Детињство* под називом *Изазови слободе: деца, књије и пострхуманизам*. Радови у прве две свеске овог годишта баве се изучавањем односа технологије, дигиталног света, вештачке интелигенције и књижевности кореспондентне претпостављеним младим читаоцима. Шире гледано, транс- и постхуманистички оквир подразумева и размишљање о ограничењима/проширењима идентитета и слободе у савременом свету, те начину на који алфа и зед генерације виде у њему своје место и улогу, из чега произлази и њихов однос према књижевности, култури и уметности.

Обриси будућности који се називу рађају многа питања и претпоставке друштвено-хуманистичких наука и оне се крећу од оних утопијских до изразито антиутопијских сценарија. Постхуманистичким читањима књижевности посветили су се аутори чланака у свесци 1/2026. О томе сведоче радови о андроидима (и дечјим андроидима) као књижевним јунацима, антиутопијским књижевним визијама цивилизације, односу екокритике и постхуманизма. У овој свесци доносимо и радове о књижевним интересовањима зед и алфа генерација, те новим читањима књижевних класика. То подразумева и истраживања о књижевним радионицама, односно књижевности коју стварају сама деца, као и о могућностима да се у дигиталном свету унапреди настава књижевности.

Питања пост- и трансхуманизма у себе укључују и однос између слободе и контроле/надзора. Зато је други део темата у свесци 2/2026, *Књижевности као слобода: прекорачења граница*, посвећен испитивању граница слободе и постслободе, заточеништва те могућности оснаживања младих кроз књижевност и дечју културу. Аутори радова посветили су се идеолошко-политичком контексту у којем су се објављивала књижевна (и пропагандна) дела намењена младим читаоцима у различитим поднебљима и књижевним епохама. Детињство и младост се у овој свесци посматрају и као прекогранични феномен, о чему сведоче радови о реактуелизовању детињства у савременој књижевности, о етичким питањима и о тематизовању обесправљености и рањеног идентитета младих јунака. Свеску 2 затварају радови посвећени односима звучних и визуелних медија и књижевности: електронске сликовнице, анимирани и играни филмови који своје полазиште темеље у књижевности.

У редовној рубрици *Оілегало кришике* представљамо вредне нове књиге, као што је превод *Грамашике машије* Ђанија Родарија. Читаоце редовно упознајемо са књигама које су добиле књижевне награде у земљи (прикази књига које су добиле награде *Полишикин забавник*, „Раде Обреновић” и „Малени цвет”) и у региону (прикази књига које су у Хрватској освојиле Награду „Григор Витез” а у БиХ „Мали принц”).

На крају, желим да се захвалим досадашњој уредници свески 3 и 4, др Тијани Тропин, на драгоцену сарадњу у уређивању часописа и да новој уредници, проф. др Валентини Хамовић, пожелим сву срећу и успех у уредничком послу.

Зорана Ојачић

## CHILDREN AND BOOKS IN A POST- AND TRANSHUMAN WORLD (Editorial)

The rapid transformation of the world driven by the development of artificial intelligence, alongside the inevitable emergence of artificial superintelligence, has prompted the theme of this year's Volume LII of the scientific journal *Detinjstvo* (*Childhood*), titled *Challenges of Freedom: Children, Books, and Posthumanism*. The papers in the first two issues of this volume explore the relationship between technology, the digital realm, artificial intelligence, and literature corresponding to its implied young readers. Broadly speaking, the trans- and posthumanist framework involves reflecting on the limitations and expansions of identity and freedom in the contemporary world, as well as the ways in which Generations Alpha and Z perceive their place and role in the world—consequently shaping their relationship toward literature, culture, and art.

The emerging outlines of the future give rise to numerous questions and hypotheses within the humanities and social sciences, ranging from utopian to distinctly dystopian scenarios. The authors in issue 1/2026 have dedicated their research to posthumanist readings of literature. This is evidenced by papers on androids (including child androids) as literary protagonists, dystopian visions of civilization, and the intersection of ecocriticism and posthumanism. Furthermore, this issue presents studies on the literary interests of Generations Z and Alpha, as well as new readings of literary classics. This also encompasses research on literary workshops—specifically, literature created by children themselves—and the potential for enhancing literature instruction within the digital environment.

The questions of post- and transhumanism inherently encompass the relationship between freedom and control/surveillance. Consequently, the second part of the theme in issue 2/2026, titled *Literature as Freedom: Transgressing Boundaries*, is dedicated to examining the limits of freedom and post-freedom, confinement, and the possibilities of empowering youth through literature and children's culture. The authors have focused on the ideological and political contexts in which literary (and propaganda) works intended for young readers were published across various regions and literary epochs. In this issue, childhood and youth are also observed as cross-border phenomena, as evidenced by papers on the re-actualization of childhood in contemporary literature, ethical questions, and the thematization of disenfranchisement and the “wounded identity” of young protagonists. Issue 2 concludes with papers dedicated to the relationship between audio-visual media and literature: electronic picture books, as well as animated and live-action films that find their starting point in literature.

In the regular column *The Mirror of Critique*, we present valuable new books, such as the translation of Gianni Rodari's *Gramatika mašte* (*The Grammar of Fantasy*). We regularly introduce our readers to books that have received literary awards both in Serbia (reviews of books awarded the *Politikin Zabavnik*, “Rade Obrenović” and “Maleni Cvet” awards) and in the region (reviews of books that won the “Grigor Vitez” Award in Croatia and the “Little Prince” Award in Bosnia and Herzegovina).

Finally, I would like to thank the previous editor of issues 3 and 4, Tijana Tropin, PhD, for her invaluable collaboration in editing the journal, and to wish the new editor, Prof. Valentina Hamović, PhD, every success in her editorial tenure.

Zorana Opačić

ТЕМАТ (I)  
ИЗАЗОВИ СЛОБОДЕ:  
КЊИГЕ, ДЕЦА И ПОСТХУМАНИЗАМ



# (ПОСТ)ХУМАНОСТ АНДРОИДА

Marina M. GABELICA\*  
Sveučilište u Zagrebu  
Učiteljski fakultet  
Zagreb, Republika Hrvatska

Goran M. BRKIĆ\*\*  
Sveučilište u Zagrebu  
Učiteljski fakultet  
Zagreb, Republika Hrvatska

Originalni naučni rad  
UDC 821.111--31.09 Kazuo I.  
<https://doi.org/10.46793/Childhood26.1.01MG>  
Primljen: 30. 1. 2026.  
Prihvaćen: 21. 2. 2026.

## ANDROID KAO KNJIŽEVNI JUNAK: NARATIVNE FUNKCIJE I ARHETIPOVI LIKOVA UMJETNE INTELIGENCIJE U ROMANU *KLARA I SUNCE*<sup>1</sup>

**SAŽETAK:** U ovom radu analizira se lik umjetne inteligencije kao fikcijski lik na primjeru romana *Klara i Sunce* Kazua Ishigura. Na temelju kritičkog pregleda postojećih teorijskih pristupa razvija se integrirani analitički okvir u četiri razine: karakterizacija se promatra kroz prizmu antropomorfizacije, agencija kroz narativnu subjektivnost, a intencionalnost kroz etiku i moralnost, uz završnu sintezu arhetipskih funkcija i postojećih kulturnih imaginarija umjetne inteligencije. Analiza pokazuje da je Klara trajno ambivalentan lik, istodobno humaniziran i instrumentaliziran, niske djelatne agencije, ali visoke narativne subjektivnosti, čija je moralnost ponajprije relacijski i čitateljski konstruirana. Time se pokazuje kako roman sudjeluje u preoblikovanju postojećih arhetipova jer fokus premješta s tehnologije na etičku odgovornost i ljudske odnose. *Klara i Sunce* tako se upisuje u ciklički odnos fikcije i stvarnosti, u kojem književni imaginariji umjetne inteligencije ne samo da odražavaju tehnološke promjene nego ih i suoblikuju.

**KLJUČNE RIJEČI:** arhetipski likovi UI; narativni imaginariji; umjetna inteligencija; *Klara i Sunce*; Kazuo Ishiguro

### 1. Uvod

Svako tehnološko dostignuće, osobito razvoj digitalnih tehnologija, popraćeno je vjerovanjem da će tehnološki napredak dovesti do društvene

\* marina.gabelica@gmail.com;  
<https://orcid.org/0000-0002-7270-0001>

\*\* goran.brkic@ufzg.eu;  
<https://orcid.org/0009-0008-3686-4907>

<sup>1</sup> Ovaj je rad nastao u okviru institucionalnoga istraživačkog projekta *Multimodalni umjetnički diskursi za djecu i mlade: književni, likovni i filmski jezici u suodnosu* – MUDIM (šifra projekta: UFZG-NPOO-25-476) Sveučilišta u Zagrebu Učiteljskoga fakulteta koji financira Europska unija – NextGenerationEU.

transformacije (Mosco 2005: 1), pri čemu se takva očekivanja osobito intenziviraju dvadesetih godina 21. stoljeća s naglim razvojem tehnologija umjetne inteligencije (UI). Zanimljivo je pri tom da se umjetna inteligencija kao koncept ne pojavljuje najprije u znanstvenom, već u fikcionalnom prostoru znatno prije stvarnog razvoja tehnologija (Cave – Dihal 2019: 74). Prikazi automata i inteligentnih strojeva prisutni su već u najranijim narativima, poput Homerove *Ilijade* (v. Liveley – Thomas 2020), a nastavljaju se kroz različite oblike književne tradicije, osobito u znanstvenoj fantastici. U tom se kontekstu može uočiti zanimljiva dinamika: u susretu s novim tehnologijama ljudi se često oslanjaju na prethodna iskustva s fikcionalnim vizijama i imaginarijima budućnosti kako bi zamislili i interpretirali moguće smjerove tehnološkog razvoja (Bory et al. 2025: 2108). Također, kako ističu Cave i Dihal (2019: 74), fiktivni narativi o umjetnoj inteligenciji ne oblikuju samo društvene predodžbe, već mogu i konkretno utjecati na tehnološki razvoj, osobito na dizajn i funkcije novih sustava. Stoga analiza književnih prikaza umjetne inteligencije postaje relevantna ne samo za književnu teoriju, nego i za šire razumijevanje kulturnih narativa o tehnologiji (Isto).

Književni prikazi umjetne inteligencije kroz povijest svjedoče o izraženoj ljudskoj sposobnosti zamišljanja tehnoloških budućnosti, ali i o dubinskom antropološkom propitivanju značenja ljudskosti. U tom se širem kontekstu književnih narativa o umjetnoj inteligenciji ističe roman *Klara i Sunce* u kojem se pitanja tehnološke imaginacije i antropološkog propitivanja artikuliraju kroz književni lik androïda Klare. Roman *Klara i Sunce* djelo je britanskog pisca japanskih korijena Kazua Ishigura, jednog od najznačajnijih suvremenih autora svjetske književnosti i dobitnika

Nobelove nagrade za književnost 2017. godine. Djelo je prvi put objavljeno 2021. te je ubrzo privuklo znatnu pozornost književne kritike i istraživača različitih disciplina.

Brojni autori ovaj roman analiziraju ponajprije iz posthumanističke perspektive, u kojoj se propituju granice između čovjeka i stroja; u tom se kontekstu razmatraju pitanja svijesti (Alkodimi 2024; Malik 2025), moralnosti, etike te umjetne subjektivnosti (Li – Eddebo 2023; Milone 2022), odnosa tehnologije i prirode (Li 2025), društvene i klasne nejednakosti (Banerjee 2022), kao i rod-nih konstrukcija umjetne inteligencije (Singh 2025).

Tako širok raspon čitanja romana upućuje na bogatstvo tema i ideja koje djelo artikulira te na njegovu važnu ulogu u suvremenom narativnom imaginariju umjetne inteligencije (Cave – Dihal 2019). Ovaj se rad pritom usredotočuje na lik androïda Klare kako bi se analizirali postupci njezine narativne konstrukcije te istražilo kako oni pridonose razumijevanju šireg imaginarija umjetne inteligencije kojem roman pripada.

Polazeći od shvaćanja da se predodžbe o umjetnoj inteligenciji oblikuju u cikličkom odnosu između fikcionalnih narativa i stvarnih tehnoloških i kulturoloških iskustava, rad razvija analitičku rešetku koja povezuje književnoteorijske pojmove s konceptima iz šireg diskursa o umjetnoj inteligenciji. Karakterizacija lika promatra se kroz prizmu antropomorfizacije, agencija umjetne inteligencije kroz pojam subjektivnosti, a intencionalnost kroz etiku i moralnost. U završnom se dijelu rada izvodi sinteza kojom se prepoznaju arhetipski obrasci narativa, odnosno pokazuje se kako se roman *Klara i Sunce* pozicionira unutar šireg kulturnog imaginarija umjetne inteligencije.

## 2. Teorijski okvir: umjetna inteligencija kao narativno konstruiran lik

### 2.1. Antropomorfizacija kao narativni postupak karakterizacije umjetne inteligencije

U literaturi se pojam *android* koristi za označavanje humanoidnih umjetnih bića ili robota dizajniranih da oponašaju ljudski izgled i/ili ponašanje (Schofield – LeRoy 2018: 15). Time se androidi razlikuju od generičkih robota upravo po visokom stupnju vizualne i funkcionalne antropomorfizacije, zbog čega se u književnim i teorijskim analizama često povezuju s pitanjima identiteta, subjektivnosti i odnosa između ljudi i tehnologije (Wilson 2006; Schofield – LeRoy 2018). Antropomorfizacija umjetne inteligencije prisutna je i u računalnim znanostima i u književnoj fikciji: u dizajnu društveno interaktivnih robota olakšava njihovo prihvaćanje među ljudima (Wilson 2006: 8), dok u književnosti omogućuje da umjetna inteligencija bude čitljiva kao književni lik.

Karakterizacija lika umjetne inteligencije oblikuje se u stalnoj interakciji tekstualnih signala i čitateljskog iskustva sa sličnim narativima (McIntyre 2014: 152). U ovom se radu stoga polazi od tekstualnih signala karakterizacije – fizičkog izgleda, govora i ponašanja lika – koji se uspoređuju s kulturno prepoznatljivim tipovima i interpretativnim shemama oblikovanim našim prethodnim književnim i medijskim iskustvima umjetne inteligencije.

*Fizička antropomorfizacija* odnosi se na stupanj tjelesne i vizualne sličnosti s čovjekom, od osnovnih humanoidnih obilježja do nijansiranih elemenata poput mimike i držanja tijela. *Jezična antropomorfizacija* obuhvaća oblikovanje specifično ljudskih obilježja govora lika umjetne inteligencije i njihov učinak na interakcije ljudi i tehnolo-

gije (Schofield – LeRoy 2018: 19); u tom se okviru strojevi mogu pojaviti kao diskurzivni sugovornici (engl. *machine subjects*), pri čemu se pozicije „ja” i „ti” uspostavljaju relacijski, kroz uzajamno obraćanje čovjeka i tehnologije (usp. Morse 1998: 6).

*Djelatna antropomorfizacija* odnosi se na obrascu ponašanja i djelovanja koji sudjeluju u karakterizaciji lika te ispituje prepoznaje li se android u ljudskim praksama kao društveni subjekt ili kao funkcionalni objekt, odnosno alat (usp. Sweeney 2023: 27).

Analitička rešetka uključuje i *relacijsku antropomorfizaciju*, koja se odnosi na način na koji drugi likovi doživljavaju umjetnu inteligenciju kroz prizmu njezine sličnosti ljudima.

### 2.2. Agencija i subjektivnost u konstrukciji lika umjetne inteligencije

Već etimologija pojma *robot*, uvedenog u drami R. U. R. Karela Čapeka (1921) i izvedenog iz češke riječi *robota* („prisilni rad”), upućuje na shvaćanje inteligentnih strojeva kao entiteta namijenjenih služenju čovjeku (Dihal 2020: 197). Uvođenjem pojma umjetne inteligencije sredinom 20. stoljeća (v. McCarthy i dr. 1955) odnos čovjeka i stroja dodatno se komplicira jer se otvaraju pitanja granica između čovjeka i stroja, živog i neživog, objekta i subjekta.

Polazeći od Searleove (1980) distinkcije između slabe i jake umjetne inteligencije<sup>2</sup>, Bory i dr.

<sup>2</sup> Prema Searleu (1980: 417), slaba umjetna inteligencija odnosi se na računalne sustave i programe koji služe kao alati za obavljanje specifičnih, premda često vrlo složenih zadataka, dok jaka umjetna inteligencija podrazumijeva sustave kojima se pripisuju razumijevanje i kognitivna stanja u punom smislu riječi.

(2025) tu razliku premještaju na razinu diskursa te razlikuju „slabe” i „jake” narative umjetne inteligencije, pri čemu potonji umjetnoj inteligenciji pripisuju obilježja nalik ljudskoj svijesti i autonomiji (Isto: 2108–2110). Analiza književnog lika umjetne inteligencije stoga nužno uključuje pitanje agencije kao sposobnosti djelovanja i izbora unutar društvenih ograničenja (v. Culler 2000: 45, 118). Iako se u raspravama o umjetnoj inteligenciji agencija često izjednačuje s autonomijom (usp. Sullins 2006: 28), u ovom se radu ona razmatra kroz prizmu subjektivnosti, odnosno narativne konstrukcije unutarnjeg iskustva lika (usp. Bamberg 2008: 9–10; Li – Eddebo 2023: 125).

Agencija se u narativu pojavljuje u različitim stupnjevima, od *visoke agencije*, u kojoj je lik inicijator djelovanja, do *niske*, u kojoj je njegovo djelovanje pretežno reaktivno ili strogo ograničeno okolnostima koje ne kontrolira. U tom se okviru promatra i *iskustveno polje lika*, odnosno način na koji se pripovijedanjem oblikuju percepcija, afektivni doživljaji i refleksija lika UI. Posebno je važan pojam *jezične agencije* (Bamberg 2008: 10), koji se odnosi na načine na koje se lik pripovjednim i jezičnim izborima pozicionira unutar priče. Primjerice, izbor pripovjedne perspektive može pojačati ili oslabiti dojam subjektivnosti i intencionalnosti, pa se agencija oblikuje ne samo kroz ono što lik čini, nego i kroz način na koji je to djelovanje ispričovano.

### **2.3. Etika i moralnost: lik umjetne inteligencije između subjekta i objekta**

Djelovanje lika u priči pretpostavlja intenciju kao pokretački impuls djelovanja koja proizlazi iz njegovih unutarnjih stanja, poput osobina ličnosti, uvjerenja, znanja, želja, namjera i emocija

(Margolin 2008: 53). Iz načina na koji lik misli i djeluje stoga se može iščitavati njegova namjera iza djelovanja. U slučaju lika androida to pitanje nužno prelazi iz čisto narativne u etičku sferu: može li humanoidni, ali tehnički entitet imati vlastite pobude ili je riječ o funkcionalnom mehanizmu bez unutarnje motivacije?

U tehnološkim i etičkim diskursima umjetna se inteligencija često zamišlja kao „nepogrešivo ispravna”, odnosno kao entitet koji djeluje prema unaprijed zadanim pravilima (Gunkel 2012: 6). Takvo shvaćanje podrazumijeva funkcionalnu moralnost u kojoj se etičnost ne veže uz svijest ili slobodnu volju, nego uz ispravno izvršavanje dodijeljene funkcije. U fikcionalnom je kontekstu taj model snažno obilježen Asimovljevim (Isaac Asimov) zakonima robotike, koji uspostavljaju hijerarhiju zaštite čovjeka, poslušnosti i samoodržanja kao temeljni etički okvir djelovanja robota (usp. Malik et al. 2025). S tom je perspektivom povezan i pojam pseudomoralnosti (Sullins 2006: 24), prema kojem se moralnost umjetne inteligencije ne shvaća kao njezino inherentno svojstvo, nego kao atribut koji joj ljudi pripisuju, gdje je moralnost proizvod ljudskih očekivanja i projekcija, a ne autonomnog moralnog rasuđivanja stroja. U književnim je narativima to osobito vidljivo u načinima na koje se androidi etički i afektivno „čitaju”.

Pitanje moralnosti neizbježno otvara razliku između „nekoga” i „nečega”, koja u praksi oblikuje poimanje umjetne inteligencije kao subjekta ili objekta. Umjesto takve binarne podjele, Gunkel (2012) predlaže da se tehnologija promatra kroz dvije komplementarne uloge: kao *moralni agent*, kojem se pripisuje sposobnost djelovanja i odlučivanja, te kao *moralni pacijent*, onaj koji zaslužuje etičko razmatranje i obvezu poštovanja. Ova je druga dimenzija osobito važna za analizu književ-

nog teksta jer usmjerava pozornost na to kako drugi likovi tretiraju lik umjetne inteligencije i kako ga takav odnos pozicionira unutar strukture priče.

Na temelju tih teorijskih polazišta, etika i moralnost lika androida u ovom se radu promatraju na tri međusobno povezane razine: *funkcionalnoj pseudomoralnosti*, u kojoj se moralnost pojavljuje kao pripisana i očekivana; *refleksivnoj moralnosti*, u kojoj se ispituje prikazuje li se lik umjetne inteligencije sposobnim za promišljanje o vlastitom djelovanju i donošenje odluka koje nadilaze programiranje ili ljudske naredbe; te *relacijskoj moralnosti*, u kojoj se etička relevantnost umjetne inteligencije izvodi iz odnosa i odluka ljudi u susretu s njim.

#### 2.4. Narativni imaginariji umjetne inteligencije

Za razliku od prethodnih razina usmjerenih na književnu konstrukciju lika UI, ova se razina analizira pomiče prema sintezi, pri čemu se lik promatra u kontekstu arhetipskih narativnih funkcija i, šire gledano, unutar kulturnog narativnog imaginarija umjetne inteligencije.

U dosadašnjim istraživanjima takvih arhetipskih funkcija, polazište je često antropocentrično jer se uloga UI definira prvenstveno kroz odnos prema ljudima, najčešće u polaritetu između prijateljskog i antagonističkog (usp. Oliveira – Yaddollahi; Cave – Dihal 2019).

Peiro et al. (2025) u filmskim narativima izdvajaju nekoliko tipičnih funkcija UI u odnosu prema ljudima: pomoćnik ili skrbnik, antagonist, sustavni, odnosno infrastrukturni entitet te instrument moći i kontrole. Ovoj se tipologiji u radu pridodaje i *funkcija posredovanja*, koja označava situacije u kojima UI preuzima ili preoblikuje tradicionalno ljudske arhetipske uloge, primje-

rice prijatelja, skrbnika ili zamjene za roditeljsku figuru. Takvo posredovanje dodatno problematizira granicu između ljudskog i neljudskog djelovanja te povezuje pojedinačnu karakterizaciju lika s općim narativnim obrascima i kulturnim imaginarijima umjetne inteligencije (usp. Sweeney 2023).

U tom se kontekstu govori o sociotehničkim imaginarijima, koje Jasanoff (2015: 19) definira kao kolektivno dijeljene i društveno stabilizirane predodžbe poželjnih budućnosti, oblikovane odnosom društva prema znanstvenom i tehnološkom napretku. Taj koncept Cave i Dihal (2019) primjenjuju na narative o UI, pri čemu izdvajaju četiri dominantna narativna obrasca UI, strukturirana oko polariziranih „parova nade i straha“: produljenja života nasuprot gubitku ljudskog identiteta, oslobađanja od rada nasuprot ljudskoj suvišnosti, ispunjenja želja nasuprot međuljudskom otuđenju te moći i kontrole nasuprot strahu od pobune tehnologije.

Ova tipologija omogućuje sagledavanje afektivnog i kulturnog okvira u kojem se suvremeni narativi o umjetnoj inteligenciji oblikuju. U tom se smislu takvi narativi mogu razumjeti kao suvremeni oblici mita, u Moscovu shvaćanju mita kao priče koja društvu daje okvir smisla i orijentacije u suočavanju s tehnološkim promjenama (2004: 3). Lik umjetne inteligencije pritom djeluje kao medij kroz koji se društvene vrijednosti, strahovi i očekivanja vezani uz tehnologiju neprestano propituju i pregovaraju.

### 3. Android kao književni lik: analiza Klare

Roman *Klara i Sunce* ispričovijedan je iz perspektive Klare, solarno napajanog androida modela B2, koja iz izloga trgovine „umjetnih prijate-

lja” promatra svijet i čeka da bude odabrana. Kupuje je obitelj djevojčice Josie, teško oboljele od posljedica genetskog „podizanja”, nakon čega Klara postaje njezina emocionalna i društvena pratiteljica.

Klarina percepcija svijeta izrazito je suptilna, po čemu se Klara izdvaja od ostalih androida. Istodobno, njezinu perspektivu obilježava i djetinjstvo vjerovanje u iscjeliteljsku moć Sunca, koje doživljava kao izvor života i zaštite, čime se oblikuje njezina unutarnja karakterizacija nalik dječjoj (usp. Xiao 2021).

Boraveći u Josiejinu domu, Klara nastoji pridonijeti njezinu ozdravljenju i pomoći joj da ostvari odnos s Rickom, prijateljem iz djetinjstva koji, kao „nepodignuto” dijete, zauzima marginalan društveni položaj. Postupno se razotkriva i mračnija dimenzija Klarine uloge, odnosno, skriveni plan Josiejine majke: u slučaju djevojčičine smrti Klarina bi svijest trebala biti prebačena u novog androida, izrađenog kao tehnološka kopija Josiejinog tijela, odnosno trebala bi u potpunosti preuzeti djevojčičin identitet. Taj zadatak zahtijeva od Klare dubinsko proučavanje i oponašanje Josiejinog govora, manirizama, ponašanja i odnosa kako bi mogla funkcionirati kao njezina zamjena. Ipak, Josie u konačnici ozdravlja i odrasta u djevojku, a Klara s gubitkom svoje funkcije biva odbačena i završava na otpadu.

Roman se smješta na razmeđu tvrde i meke znanstvene fantastike. Središnji znanstvenofantastični *novum* čine tehnologije umjetne inteligencije i genetskog „podizanja”, no roman se u većoj mjeri usmjerava na psihološke, društvene i etičke posljedice takvog poretka. Za bolje razumijevanje tih pitanja – kao i pozicije ovoga romana unutar suvremenih narativa o umjetnoj inteligenciji – u nastavku rada provodi se analiza lika Klare temeljena na razvijenoj analitičkoj rešetki.

### 3.1. Antropomorfizacija lika Klare

Klara kao pripovjedačica nikada ne opisuje vlastito tijelo, čime tjelesnost unaprijed postavlja kao drugotno, podređeno svojim procesima opažanja i razmišljanja. Klarin se fizički izgled stoga donosi posredno, kroz iskaze drugih likova: opisana je kao djevojka kratke kose, pomalo „francuskog” izgleda, ali istodobno estetski neutralna i „privlačna djeci”. Takav opis upućuje na antropomorfizirano, ali ograničeno humanizirano tijelo, oblikovano prije svega u skladu s funkcijom skrbi, čime se njezin status od početka uspostavlja kao podređen potrebama drugih.

U istraživanjima interakcije čovjeka i tehnologije često se ističe ambivalentan odnos prema čovjekolikim konstruktima: umjerena fizička sličnost čovjeku potiče ljudsko lakše prihvaćanje tehnologije, dok pretjerana sličnost može izazvati nelagodu i uznemirenost (Wu et al. 2024). U književnom se kontekstu ta napetost očituje u Klarinoj nenametljivoj i neutralnoj pojavnosti koja potvrđuje čovjekolikost, ali sustavno izbjegava izraženu individualnost. Njezina estetska neutralnost pritom djeluje kao oblik kalokagatije u kojoj se vanjska nenametljivost podudara s etičkim očekivanjima vezanima uz ulogu skrbi – one koja je pouzdana i diskretna.

Isti se obrazac očituje i u Klarinoj djelatnosti. Od nje se očekuju emocionalna inteligencija, afektivnost i pouzdanost, ali istodobno i potpuna nenametljivost i poslušnost. Njezina se pozicija tako oblikuje na razmeđu pratiteljice i sluga, dajući i igrčke (Banerjee 2022), što dodatno naglašava ambivalentan društveni status androida u svijetu romana (Isto). Tome se pridružuje i rodna dimenzija lika: Klarina uloga reproducira tradi-

cionalno feminizirane obrasce skrbi, njege i emocionalnog rada (Singh 2025: 153).

Ambivalentnost antropomorfizacije dodatno se razotkriva u jezičnoj karakterizaciji. U izravnoj komunikaciji s ljudima Klara rabi atipične obrasce obraćanja: dosljedno koristi osobna imena umjesto zamjenica i najčešće se obraća sugovornicima u trećem licu. U pripovijedanju pak pojedine likove označava velikim slovom, kao vlastita imena (npr. Majka, Voditeljica<sup>3</sup>). Takvi postupci naglašavaju njezinu podređenost i drugotnost te odražavaju odstupanje od potpune antropomorfizacije lika.

Na razini pripovijedanog lika antropomorfizacija se stoga pokazuje trajno ambivalentnom. Klara je čovjekolika, ali ne posve; govori ljudskim jezikom, ali se u izravnoj komunikaciji jezično distancira; obavlja tradicionalno „ljudske” djelatnosti, a pritom ostaje funkcionalno objektivizirana.

### 3.2. Agencija i subjektivnost lika Klare

Iako se suvremeni narativi o umjetnoj inteligenciji često opisuju binarnom podjelom na „jake” i „slabe” (Cave – Dihal 2019), takva tipologija ne objašnjava konstrukciju pojedinog lika. Premda *Klara i Sunce* pripada „jakim” narativima, ostaje nejasno je li Klarina „osobnost” rezultat algoritma ili autonomnog razvoja (Banerjee 2022). Također, budući da je roman pisan u prvom licu, moguće je da čitatelj Klari spontano pripisuje veću unutarnju subjektivnost i moralnost. U tom je smislu nužno razlikovati agenciju lika u narativu od narativne subjektivnosti.

Klara je prikazana kao lik niske agencije: nemanetljiva je, govori tek kad joj se obraća i izvr-

šava čak i moralno dvojbene naloge. Njezino je djelovanje strogo omeđeno društvenim poretkom u kojem su umjetni prijatelji postavljeni u utilitaran odnos služenja, gotovo nalik robovima (Banerjee 2022). Njezin identitet, u romanu nazvan konfiguracijom, funkcionalno je usmjeren na opažanje i tumačenje ljudskih emocija te prilagodbu vlastitih reakcija (v. Xiao 2021). Istodobno se više puta sugerira da Klara opaža preciznije i suptilnije od drugih androida. Budući da uzrok te razlike ostaje neobjašnjen, čitatelj je može razumjeti kao specifičnu, gotovo individualnu sposobnost, čime se lik implicitno subjektivizira. Kako ističe Singh (2025: 154), upravo te perceptivne i afektivne Klarine kvalitete problematiziraju shvaćanje UI kao isključivo mehaničkog entiteta te otvaraju pitanje treba li joj priznati ograničen, ali relevantan stupanj agencije.

Odnos Klare prema Suncu otvara povremene pukotine u inače dominantnom obrascu njezine niske agencije. Kao solarno napajan android, ona Sunce doživljava kao izvor života. Također, nakon što svjedoči prizoru u kojem je Prosjak na ulici naizgled „oživio” tek nakon što je Sunce svanulo, u skladu s dječjim razumijevanjem svijeta, ona Suncu pripisuje gotovo nadnaravne moći. Milone (2022: 395) takvu perspektivu opisuje kao „naivno primitivističku i proto-teološku”, dok se ona može čitati i kao oblik dječjeg magičnog mišljenja. Povlaštenu status Sunca očituje se i u jeziku:

<sup>3</sup> Ovdje je važno zabilježiti da pojedini prijevodni izbori u hrvatskom izdanju bitno utječu na interpretaciju. Naziv *Manager* preveden je kao Voditeljica, čime se ublažava korporativna dimenzija lika koji Klaru prodaje kao robu. Slično se pomicanje značenja javlja i u završnici romana, gdje je *Yard* preveden kao Dvorište. Takav prijevod priziva neutralan prostor, iako kontekst (npr. prizor ptica koje kruže nad odbačenim androidima) sugerira odlagalište, gotovo smetlište. Takvi nazivi ublažavaju distopijsku i dehumanizirajuću dimenziju Klarine sudbine.

to je jedini entitet kojemu se Klara izravno obraća u drugom licu, čime mu pripisuje iznimnu subjektivnost, agenciju i intenciju (Li 2025: 119).

Dok je Klarina agencija u svijetu priče u praviu ograničena, Klara kao homodijegetički (autodijegetički) pripovjedač posjeduje visoku narativnu subjektivnost: već sposobnost da o sebi misli i govori u prvom licu upućuje na oblik subjektivnosti (Li – Eddebo 2023: 124). Pripovijedanje i rekonstrukcija vlastitog iskustva kroz vrijeme, a ne autonomija djelovanja, tvori jednu novu dimenziju – njezin narativni identitet (v. Ricoeur 1992). U tom se činu fokus pomiče s pitanja *što* lik jest na pitanje *kako* se njegov identitet pripovijeda.

Autobiografsko, retrospektivno pripovijedanje, koje Milone (2022: 383) prepoznaje kao karakterističan Ishigurov postupak, dobiva dodatnu težinu jer Klara završava na otpadu, gdje posljednje dane provodi preslagujući vlastita sjećanja. Takav završetak potiče i čitatelja na naknadnu revalorizaciju ranijih događaja i odnosa iz nove interpretativne perspektive.

Upravo završni dijelovi pripovijedanja najjasnije problematiziraju paradoks humanoidnog androida koji se ne ponaša samo ljudski nego i humanije od ljudi (Alkodimi 2024: 2005). Iako isprva pristaje na Majčin zahtjev da preuzme Josiejin identitet u slučaju njezine smrti, Klara postupno zaključuje da čovjeka nije moguće zamijeniti imitacijom jer primjećuje da u čovjeku postoje dimenzije koje nadilaze ono što ona može naučiti ili oponašati. Na samom kraju, prebivajući po vlastitim sjećanjima, zaključuje da nikada ne bi mogla postati Josie, jer ono što čovjeka čini jedinstvenim leži i u odnosu s ljudima koji su ga voljeli (Ishiguro 2021: 275). Time je Klara, u načelu lik niske agencije i subjektivnosti, prikazana antropološki osjetljivijom od ljudskih likova

koji su bili spremni povjerovati da tehnologija može zamijeniti voljenu osobu.

### 3.3. *Etika i moralnost lika Klare*

U prethodnom je poglavlju pokazano da je Klara lik niske djelatne agencije, ali kompleksne subjektivnosti, pa se trajno nalazi na razmeđu objekta i subjekta. Ta liminalna pozicija određuje način na koji se u narativu oblikuju njezina intencionalnost i moralno djelovanje.

Temelj Klarine intencionalnosti unaprijed je zadan njezinom djelatnošću: Klara stalno promišlja kako biti što bolja „umjetna prijateljica”. Njezina perceptivnost i logičnost služe ispravnom djelovanju u korist drugih. Budući da moralna prosudba, kako pokazuje Echarte Alonso (2023), proizlazi iz načina na koji percipiramo i vrednujemo situacije, od Klare se ne očekuje samo točna procjena nego i odluke usmjerene dobrobiti drugih. Time se od nje implicitno zahtijeva refleksivna moralnost: sposobnost prilagodbe i čak odstupanja od uputa, a kako bi bolje odradila svoj posao.

Istodobno, dojam Klarine moralnosti dobrim je dijelom učinak čitateljske projekcije. Kao „unajmljenu skrbnicu” lako je čitamo kao etički uzornu jer na lik umjetne inteligencije prenosi-mo predodžbe o racionalnoj i moralno pouzdanoj tehnologiji, što je vid pseudomoralnosti (Sullins 2006): moralnost se pojavljuje kao učinak interpretacije, a ne nužno kao (tekstom) potvrđeno svojstvo lika.

Izvor Klarine intencije nije presudan za razvoj radnje – važniji je kao interpretativni problem za čitatelja – no na razini priče Klara je fokalni lik čije namjere utječu na tijek događaja i odnose me-

đu likovima. Zato je korisno uvesti distinkciju koju predlaže Sullins (2006: 26), koji moralnu agenciju razlikuje od pojma osobe te pokazuje da osobnost nije nužan preduvjet za moralno relevantno djelovanje. U tom je smislu važna i Dolbyjeva (1989) razlika između čovjeka kao biološkog bića i osobe kao društveno i etički relevantnog entiteta, koja omogućuje da se Klara promatra kao osoba u etičkom smislu, ali ne i kao ljudsko biće.

Na razini pripovijedanja, ovo je dodatno otežano time što je Klari dodijeljen pripovjedni glas, što ukazuje da joj je *a priori* dodijeljen status osobe. Na razini ispričavanja, s druge strane, ona se nerijetko tretira kao objekt. Potonje ponajviše ukazuje da Klarina etička relevantnost proizlazi iz načina na koji ljudi postupaju prema njoj (usp. Gunkel 2012).

Ta se relacijska napetost u romanu konkretizira u nizu scena. Primjerice, Rickova majka Helen eksplicitno problematizira Klarin status riječima: „Nikad nije razvidno kako pozdraviti gošću poput tebe. Napokon, jesi li uopće gošća? Ili da se ophodim s tobom kao usisavačem?” (Ishiguro 2021: 131). Još su indikativnije scene u kojima se Klarom pokušava fizički baratati kao objektom, primjerice, kada je dječaci na zabavi žele bacati kako bi testirali njezine sposobnosti, tražeći pritom dopuštenje od vlasnice Josie, a ne od same Klare. Iako se Josie ne sviđa takav način postupanja s Klarom, ona ne brani svoju umjetnu prijateljicu osudom tog čina, nego isticanjem njezinih iznimnih funkcija koje su usporedive s mogućnostima naprednijih modela (v. Ishiguro 2021: 71).

Prizor na zabavi značajan je i zbog još jedne pojave: društvene marginalizacije Ricka, Josiejina prijatelja koji jedini nije genetski modificiran, odnosno „podignut”. Dok se Klara svodi na stvar kojom se može rukovati, Rick se tretira kao nepo-

željan i manje vrijedan član društva. Time se odnos tehnologije i ljudi dodatno problematizira, jer roman sugerira distopijsku sliku društva u kojem, ovisno o tehnološkom statusu, i ljudska bića mogu postati drugotna.

### 3.4. Arhetipski likovi UI i narativni imaginariji

Promatra li se Klara samo kroz postojeće arhetipove UI, primjerice kao pomoćnik ili skrbnik (Peiro et al. 2025), takav se okvir pokazuje nedostatnim. Uz te funkcije nužno je uvesti i funkciju posredovanja: Klara ne djeluje samo kao pomoćnik ljudima, nego kao potencijalna zamjena za ljudski subjekt, i to dvostruko – kao umjetna „prijateljica” te kao moguća nasljednica Josiejina identiteta. Pomak u arhetipskim obrascima pritom proizlazi ne samo iz onoga što se pripovijeda, nego i iz načina pripovijedanja.

Pripovijedanje u prvom licu, iz perspektive humanoidnog simulakruma, čitatelju otvara neposredan uvid u Klarinu percepciju svijeta, ali istodobno zahtijeva stalni interpretativni napor, jer je njezino razumijevanje stvarnosti fragmentirano i specifično pa njezine predodžbe treba neprestano „prevoditi” u ljudski referentni okvir. Milone (2022: 391) Klarin glas naziva otuđujućim i otuđenim, djelomice i nepouzdanim, što naziva Ishigurovim tipičnim narativnim i retoričkim postupcima.

Također, takva neljudska perspektiva ne sadrži izravni apel na empatiju jer, kako ističe Bannerjee (2022), Klara je u tehnokapitalističkom poretku konstruirana kao proizvod lišen čak i svijesti o vlastitoj eksploataciji. Zato u pripovijedanju ne oplakuje vlastitu sudbinu niti se žali na svoju instrumentalizaciju. Upravo ta pripovjedna

suzdržanost pojačava čitateljevu nelagodu i etičku osjetljivost u trenucima kada je Klara svedena na objekt ili odbačena na otpad, jednom nakon što je ispunila svoju društvenu ulogu.

U konačnici, promatrajući šire narativne imaginarije umjetne inteligencije kako ih opisuju Cave i Dihal (2019), roman *Klara i Sunce* ne uklapa se jednoznačno ni u jedan od polariziranih „parova nade i straha”, ali ih vrlo jasno preoblikuje.

Prvo, imaginarij *besmrtnosti* i *straha od gubitka identiteta* očituju se u ideji može li (i treba li) Klara preuzeti Josiejinu ulogu nakon njezine smrti. Tehnologija pritom ne obećava pravu besmrtnost, nego nešto možda još i gore – simulaciju ljudskosti. U takvom je kontekstu stalno prisutan osjećaj prijetnje od gubitka jedinstvenog identiteta i mogućnosti da se čovjek zamijeni tehnološkom kopijom.

Drugo, imaginarij *olakšanja života* stalno je povezan sa *strahom od suvišnosti*: Klara preuzima djelatnost koja prirodno pripada čovjeku, što je naglašeno i samim nazivom „umjetne prijateljice”. Time nadomješta manjak društvenih odnosa, ali se istodobno otvara pitanje zamjenjivosti i ljudi i strojeva. Paralelno, genetsko „podizanje” djece uspostavlja društvenu hijerarhiju u kojoj se „nepodignuti” marginaliziraju gotovo poput tehnoloških entiteta.

Treće, imaginarij *ispunjenja želja* i *straha od otuđenja* razvija se kroz Klarinu bezuvjetnu dostupnost i emocionalnu podršku, koja zamjenjuje, ali i slabi međuljudske odnose.

Četvrti imaginarij u paru *dominacije* i *pobune*, prisutan je u ublaženom, ali prepoznatljivom obliku. Iako se Klara nikada ne okreće protiv ljudi, stalno je vidljiva asimetrija moći u kojoj ljudski likovi zadržavaju potpunu kontrolu nad umjetnom inteligencijom. Izostanak pobune ne ukida taj imaginarij, nego ga preusmjerava: strah se ne po-

javljuje kao otvoreni sukob ljudi i tehnologije, nego kao tiha normalizacija potpune tehnološke podređenosti, čak i visokointeligentnih bića koja su vrijedna etičkog obzira.

#### 4. Zaključak

Analiza lika Klare kao humanoidnog lika UI pokazuje da je riječ o iznimno kompleksnom liku koji se na razini karakterizacije (antropomorfizacije), agencije (subjektivnosti) i intencije (moralnosti) konstituira kroz stalnu ambivalentnost. Također, analiza je ukazala na stalni odnos napetosti između pripovijedanja i pripovijedanog, što dodatno omogućuje aktiviranje i preispitivanje suvremenih narativnih imaginarija umjetne inteligencije.

Roman *Klara i Sunce* ne reproducira postojeće arhetipske obrasce narativa o umjetnoj inteligenciji, već ih preoblikuje. Time se etički i afektivni fokus pomiče s tehnologije na ljudske odnose i odluke. Prije svega, kako ističu Malik et al. (2025), riječ je o odmaku od prikaza umjetne inteligencije kao hladnog, kalkulirajućeg entiteta: ono što je kulturološki shvaćeno kao „umjetno” biva humanizirano, a Klarino iskustvo dovodi u pitanje antropocentrična shvaćanja svijesti, emocija i vrijednosti. Rasprava se tako pomiče izvan opozicije umjetne inteligencije kao „alata ili prijetnje” prema etičkom promišljanju odnosa prema *Druhome*.

U tom se smislu *Klara i Sunce* može smjestiti u širi ciklički proces međudjelovanja fikcije i stvarnosti: preoblikujući postojeće arhetipske obrasce, roman ne sudjeluje samo u književnoj refleksiji tehnologije, nego i u kulturnoj proizvodnji značenja koja mogu utjecati na buduće etičke i društvene okvire njezina razvoja.

IZVOR

Ishiguro, Kazuo. *Klara i Sunce*. Zagreb: Mitopeja, 2021.

LITERATURA

Alkodimi, Khaled Abkar. Posthumanism, Artificial Intelligence and Ishiguro's *Klara & the Sun*: Can Humanoid Machines Attain Consciousness? *Evolutionary Studies in Imaginative Culture*, 8(1) (2024): 200–214.

Banerjee, Agnibha. "Just Fabric": The Becoming Black of the (Post)Human in Kazuo Ishiguro's *Klara and the Sun* (2021). *Sillages critiques*, 32 (2022).

Bamberg, Michael. "Agency." David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London – New York: Routledge, 2008, 9–10.

Bory, Paolo, Simone Natale, Christian Katzenbach. Strong and weak AI narratives: an analytical framework. *AI & Society*, 40 (2025): 2107–2117.

Cave, Stephen, Kanta Dihal. Hopes and fears for intelligent machines in fiction and reality. *Nature Machine Intelligence*, 1 (2019): 74–78.

Culler, Jonathan. *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Dihal, Kanta. Enslaved Minds. Artificial Intelligence, Slavery, and Revolt. Stephen Cave, Kanta Dihal, Sarah Dillon (eds.), *AI Narratives. A History of Imaginative Thinking About Intelligent Machines*. Oxford: Oxford University Press, 2020, 189–212.

Dolby, R. G. A. The possibility of computers becoming persons. *Social Epistemology*, 3(4) (1989): 321–336.

Echarte Alonso, Luis E. Exploring moral perception and mind uploading in Kazuo Ishiguro's 'Klara and the Sun': ethical-aesthetic perspectives on identity attribution in artificial intelligence. *Frontiers in Communication*, 8 (2023).

Gunkel, David J. *The machine question: critical perspectives on AI, robots, and ethics*. Cambridge (MA) – London: The MIT Press, 2012.

Jasanoff, Sheila. *Future Imperfect: Science, Technology, and the Imaginations of Modernity*. Sheila Jasanoff,

Sang-Hyun Kim (eds.), *Dreamscapes of Modernity Sociotechnical Imaginaries and the Fabrication of Power*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 2015, 1–33.

Li, Oliver, Johan Eddebo. The Humanity of the Non-Human: Themes of Artificial Subjectivity in Ishiguro's *Klara and the Sun*. *New Techno Humanities*, 3(2) (2023): 124–129.

Li, Yaqui. Agentive Sun: A New Materialist View of Nature-Technology Interactions in *Klara and the Sun*. *International Journal of Education and Humanities*, 19(1) (2025): 119–122.

Liveley, Genevieve, Sam Thomas. Homer's Intelligent Machines: AI in Antiquity. Stephen Cave, Kanta Dihal, Sarah Dillon (eds.), *AI Narratives. A History of Imaginative Thinking About Intelligent Machines*. Oxford: Oxford University Press, 2020, 189–212.

Malik, Huma Asif, Hareem Arif, Ayesha Saif Ur Rehman, Arfa Naeem. AI as a Literary Character: Reimagining the Human–Machine Relationship in 21<sup>st</sup> Century Fiction. *Dialogue Social Science Review*, 3(6) (2025): 87–96.

Margolin, Uri. "Character." David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London – New York: Routledge, 2008, 52–57.

McCarthy, John, Marvin L. Minsky, Nathaniel Rochester, Claude E. Shannon. A Proposal for the Dartmouth Summer Research Project on Artificial Intelligence, August 31, 1955. *AI Magazine*, 27(4) (2026).

McIntyre, Dan. "Characterisation." Peter Stockwell, Sara Whiteley (eds.), *The Cambridge Handbook of Stylistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, 149–164.

Milone, Giulio. Humans, Androids, Gods. Kazuo Ishiguro's Simulacra. *Between*, 12(24) (2022), 381–400.

Morse, Margaret. *Virtualities: Television, Media Art and Cyberculture*. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

Mosco, Vincent. *The digital sublime: myth, power, and cyberspace*. Cambridge (MA): The MIT Press, 2004.

Oliveira, Raquel, Elmira Yadollahi. Robots in Movies: A Content Analysis of the Portrayal of Fictional Social

- Robots. *Behaviour & Information Technology*, 43 (5) (2024): 970–87.
- Peiro, Mickael, Pierre Loup, Jeremy Aroles. The Fictional Archetypes of AI: For a Qualitative-Quantitative Analysis of Representations in Films. *M@n@gement*, 28(3) (2024): 1–20.
- Ricoeur, Paul. *Oneself as Another*. Chicago: The University of Chicago, 1992.
- Schofield, Damian, Noelle C. L. LeRoy. Representing Robots: The Appearance of Artificial Humans in Cinematic Media. *Journal of Arts & Humanities*, 7 (5) (2018): 12–28.
- Searle, John R. Minds, brains, and programs. *Behavioral and Brain Sciences*, 3(3) (1980): 417–24.
- Singh, Vaishnavi. The Feminized Cyborg: Gendered Constructs of AI in *Klara and the Sun*. *Gyanvidya*, 2(1) (2025): 152–162.
- Sullins, John P. When is a robot a moral agent? *International Review of Information Ethics*, 6(12) (2006): 23–30.
- Sweeney, Paula. *Social Robots. A Fiction Dualism Model*. Lanham – Boulder – New York – London: Rowman & Littlefield, 2023.
- Wilson, Eric. *The Melancholy Android: On the Psychology of Sacred Machines*. State University of New York Press, 2006.
- Wu, Jinchun, Xiaoxi Du, Yixuan Liu, Wenzhe Tang, Chengqi Xue. How the Degree of Anthropomorphism of Human-like Robots Affects Users' Perceptual and Emotional Processing: Evidence from an EEG Study. *Sensors*, 24(15) (2024).
- Xiao, Yiqun. Dissonances of Emotions: Symbols in Kazuo Ishiguro's *Klara and the Sun*. *Bungei Hyōshō Ronshū*, 9 (2021): 1–20.

Marina M. GABELICA  
Goran M. BRKIĆ

THE ANDROID AS A LITERARY CHARACTER:  
NARRATIVE FUNCTIONS AND ARCHETYPES  
OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN *KLARA  
AND THE SUN*

Summary

This paper analyses an artificial intelligence character as a fictional figure in Kazuo Ishiguro's novel *Klara and the Sun*. Based on a critical review of existing theoretical approaches, an integrated analytical framework is developed across four levels: characterisation is viewed through the prism of anthropomorphisation; agency through narrative subjectivity; and intentionality through ethics and morality, with a final synthesis of archetypal functions and existing cultural imaginaries of artificial intelligence. The analysis shows that Klara is a permanently ambivalent character, simultaneously humanised and instrumentalised, of low operational agency, but high narrative subjectivity, whose morality is primarily relational and reader-constructed. The results illustrate how the novel reshapes existing AI archetypes by shifting the focus from technology to ethical responsibility and human relationships. *Klara and the Sun* thus enters into a cyclical exchange between fiction and reality, in which the literary imaginaries of artificial intelligence not only reflect technological change but also actively participate in its construction.

Keywords: archetypal AI characters; narrative imaginaries; artificial intelligence; *Klara and the Sun*; Kazuo Ishiguro

## СТОПАЛО ОД ШУМЕ: ЕКОЛОГИЈА И РОБОТИ У ДИВЉЕМ РОБОТУ ПИТЕРА БРАУНА

**САЖЕТАК:** Главни јунак романа *The Wild Robot* (2016) америчког писца Питера Брауна, роботица по имену Роз, случајно се активира на острву насељеном различитим животињским врстама. Иако странкиња у овом дивљем биому, Роз временом успева да се споразуме са животињама, развије пријатељство са њима, прихвати се улоге мајке младунчету гуске, те помогне заједници у одбрани од спољашње претње.

У овом раду пружићемо екокритичко тумачење лика Роз, у складу са одређеним екокритичким теоријама које уочавају сличност између другости животне средине (у односу на људе) и другости робота и осталих облика вештачке интелигенције у научнофантастичној књижевности. Тумачимо лик Роз као вишеструко кодираног јунака: она поседује традиционалне алегоријске особности робота (странац, чудовиште, нежива мимикрија живог света), али и људске, еко-позитивне особине неговатељице и мајке.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** екологија, екокритика, екофантастика, *Дивљи роботи*, Питер Браун, робот, дивљина

### 1. Роботи и животиње

Питер Браун (Peter Brown), писац дечјег романа-сликовнице *Дивљи роботи* (*The Wild Robot*, 2016), у ауторском поговору насловљеном „А Note About the Story” (Белешка о причи<sup>1</sup>) открива да је надахнуће за писање романа пронашао у својој подједнакој опчињености робо-

тима и природом. Зачеци будуће књиге родили су се у приповедним одломцима о интеракцијама једног робота са дивљим животињама, те у цртежима-скицама на којима је, контрастно дато, метални хуманоидни робот окружен природом: међу дрвећем, на пољани, или прекривен маховином, лишајевима и цвећем (Brown 2020: 281). По Брауновом становишту – према његовим белешкама у поговору – животиње и роботи имају много тога заједничког. Животиње се понашају на предвидљиве начине, живе по ригидним рутинама, и аутоматски и без размишљања знају да утекну, лове и праве себи склоништа. Њихови су инстинкти, закључује Браун, попут компјутерских програма (Isto: 272). Из такве се замисли родио и роман *Дивљи роботи*, у којем роботица по имену Роз (Roz), пробудивши се, након поморске несреће, на удаљеном острву богате флоре и фауне, учи како да се спријатељи са животињским становницима острва и тиме постане равноправни део њиховог биома, односно заједнице.

<sup>3</sup> \* miloshjocic@ff.uns.ac.rs;

<https://orcid.org/0000-0001-8009-135X>

<sup>1</sup> *Превоз* – М. Ј., што се односи и на остале преведене наводе, будући да у време писања рада роман Питера Брауна још није објављен на српском језику.

Брауново опажање сличности између робота и животиња идентично је идеји Ренеа Декарта из *Расправе о методи правилној вођења свога ума и исцртавања истине у наукама* (René Descartes, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*, 1637), где се животиње такође пореде са машинама. Животиње – Декартови аргументи истоветни су Брауновим – јесу попут механичких справа које прате унапред утврђене инструкције, програмиране унутар њихових тела. Тиме су практично нераспознатљиве од машина, и њима онтолошки истоветне. „Уколико би било таквих машина”, пише Декарт, „које би имале удове и изглед мајмуна или неке друге неразумне животиње, не бисмо никако могли да распознамо да они немају сасвим исту природу као те животиње” (1997: 246).

Ове два наизглед једнака промишљања, Брауново и Декартово, имају, међутим, јасну линију раздвајања. Декарт пореди животиње са машинама како би животиње – дехуманизовао; Браун пореди животиње са машинама како би машине – хуманизовао. За Декарта, животиње не само што имају „мање разума од људи, већ оне разум уопште немају” (Isto: 247). Човек је једино разумно, самосвесно створење, и једино биће које може изговорити: *Cogito ergo sum* и бити сигурно у ту изјаву (Gunkel 2012: 3). Браун је, са друге стране, аутор књижевног дела у којем животиње промишљају, воле, мрзе, боје се, негују породичне и пријатељске односе, поседују лична имена и карактерне особине, осећају тугу или срећу. Желећи да буде попут животиња, главна јунакиња, роботица Роз, постаје део живог света и природе. Упркос томе што Роз „није жива”, односно није рођена, што се не састоји од органске материје, што се не развија физички, нити је у могућности да се размножава, и упркос томе што „заправо не осећа емо-

ције [...] као што то чине животиње” (Brown 2020: 8), она себе сматра делом живог света, а до краја романа то и постаје.

Овакво етичко изједначавање машине и света природе није уобичајено у делима еколошке тематике. *Дивљи роботи* свакако је еколошко дело: средишња тема јесте напор роботице Роз да, у комуникацији и сарадњи са дивљим животињама, преживи у природи и ту изгради себи дом. Позадински подаци о свету, представљени у наговештајима, указују на то да се радња романа одвија у неодређеној, донекле постапокалиптичној будућности, у периоду након разорних еколошких катастрофа изазваних климатским променама. У једној сцени, ликови наилазе на обалу прошарану потопљеним, разрушеним и напуштеним грађевинама (Isto: 208), што имплицира катастрофу изазвану порастом нивоа мора. Најстарија животиња на острву, деведесеттворогодишња корњача Крег (Crag), осталим животињама преноси предање свог деде о томе како је острво некада било планина окружена равницом, док се „земља није протресла а океани нарасли” (Isto: 191), што је изазвало масовне поплаве од којих су животиње, бежећи из различитих крајева, уточиште нашле на планини-острву. Свет *Дивљеј робота* није поштеђен климатских непогода ни у садашњости: неколико пута дешавају се разорне олује и снажне мећаве на какве нису спремне ни саме животиње, и за које се може имплицирати да су неприродно интензивне временске појаве, изазване климатским поремећајима.

## 2. Екофантастика

У жанровским делима која се темеље на еколошким темама, такве теме неретко су представљене у специфичном тематско-мотивском

облику који сам у претходним истраживањима назвао *екофантастиком* (Јосић 2023; Јоцић 2025). Под екофантастиком подразумевам нарочит поджанр фантастике и спекулативне фикције, присутан у свим популарним наративним медијима (књижевност, филм, серије, стрип, манга, анимирани филм, видео-игре) у којима је сукоб између позитивних и негативних јунака, особина, назора или веровања представљен као сукоб еколошки позитивних и еколошки негативних принципа. У еколошки позитивно кодирани елементе сврставају се, очигледно, брига и љубав према природи, у ширем смислу и: брижност, разумевање, хармонија, равнотежа, синергија, сарадња, суживот, поштовање, холизам и емпатија. Еколошки негативни елементи су, на супрот томе, све што прати насилан, експлоататорски однос према животној средини – загађивање, индустријализација, паразитирање, односно у ширем смислу: охолост, себичност, сујета, мржња.

У екофантасичним делима, роботи, киборзи, андроиди и сличне интелигентне машине обично су представници еко-негативних особина, будући да су, шире гледано, представници индустријске цивилизације и технолошке културе. У екофантасици, роботи су неретко алгорија човечанства одрођеног од животне средине (Јосић 2023: 448–449). Роботи су производи, а не плодови, конструисани а не рођени, вођени логичким програмирањем, неспособни за саосећање и емпатију. Екофантасични роботи истоветни су одређењу Доне Харавеј (Donna Haraway), према којој су они кондензована слика маште и материјалне стварности (2005: 64).

Роботи стоје на супрот природи и животној средини, те им се у екофантасици додељује улога злочинаца (Јосић 2023: 449). У анимира-

ном филму *Наусикаја из Ветровише долине* (風の谷のナウシカ / *Kaze no Tani no Naushika*, 1984), роботи под називом „Дивовски ратници” представљају оружја масовног уништења која су, генерацијама раније, довела до планетарног екоцида. У роману *1999* (1984) Борислава Пекића, цивилизација робота, далеко у Земљиној будућности, води фарсичан рат против животне средине. У роману *Да ли андроиди сањају електричне овце?* Филипа К. Дика (Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968), стандардизовани психолошки упитник, назван „Војт-Кампфов тест емпатије” (Voight-Kampff Empathy Test – Dick 2009: 23), служи распознавању андроида од људи. Током теста, испитаницима се усмено предочавају сценарији са убијеним или повређеним животињама, јер андроиди неуролошки немају способност да осећају емпатију према животињама. У телевизијској серији *Звездане стазе: Слегећа генерација* (*Star Trek: The Next Generation*; 1987–1994), намера хуманоидног робота Дате (Data) да буде осећајан попут људи, односно да истражи своју људску страну, потцртана је тиме што брине о мачки, свом кућном љубимцу. У наведеним делима, они који желе да се разликују од робота – били они људи или сами роботи – свесно се приближавају животињама, односно свету природе (Shapiro 1993: 68).

*Дивљи роботи* стога је необично дело еколошке жанровске књижевности. У роману нема сукоба, нити еко-негативних зликоваца. Дело је посвећено карактерном развоју роботике Роз, па је у низу кратких епизода описано њено сналажење, преживљавање, откриће камуфлаже (мимикрије), развој односа са животињама на острву, склапање пријатељстава, искуство мајчинства гушчету-сирочету; и тек на крају (еколошки немотивисано) сукобљавање са другим

роботима, чија је наративна функција повезивање са наредним наставцима серијала.

За разлику од других екофантастичних дела, у *Дивљем робоџу* нема еколошког сукоба јер су обе стране – роботица Роз и дивљина – еко-позитивне. И Роз и дивље животиње у роману испољавају еко-позитивне принципе сарадње, емпатије, међусобне бриге и помоћи. Неки делови њихове сарадње чак су и очигледно еколошки кодирани, попут Розиног помагања животињама да се не смрзну током зиме, градњом склоништа, или израде дрвеног стопала за Розину сломљену роботску ногу. Роботица је у *Дивљем робоџу* део природе од самог почетка, будући да се, као потпуно нови робот, први пут активирала управо на острву. Из њеног угла гледања, шума, планина, језеро и река јесу њен „дом”, јер других сећања пре своје активације нема. Наративни циљ романа тако постаје аутентична и практична интеграција Роз у заједницу острвског биома.

### 3. Робот и језик

Први корак у Розиној интеграцији у животну средину јесте споразумевање са дивљим животињама. Она испочетка не разуме језик живог света којим је окружена. То проузрокује страх код животиња и Розину неснађеност. Живи свет прозива је „чудовиштем” (енг. *monster*), што је најгора врста *грюџи*: за животиње, Роз није само непозната јединка, већ потпуно страшно небиће са каквим се никада нису сусрели. Животиње је због тога испрва избегавају, а неке исказују и отворено непријатељство, па је чак и физички нападају.

Неразумевање између Роз и животињског света одраз је једне од суштинских еколошких

замисли: да је савремена људска цивилизација – а Роз, хуманоидна роботица, њен је производ – у тој мери антропоцентрична да је природни свет за њу нешто „друго” и „страно”. Антропоцентризам, начело да човек у природи има средишњи, узвишени и владалачки положај, супротстављен је кључном принципу тзв. дубоке екологије (енг. *deep ecology*) о биоцентричној једнакости, која заговара тезу да сви елементи биосфере поседују једнако право на живот и развитак; сви организми и ентитети у екосфери, као делови заједничке целине, једнако су вредни (Devall – Sessions 1985: 67).

Човек савремене технолошке цивилизације супротстављен је природи, јер свет дивљине види као себи стран. А таква је животна средина страна јер је неразумљива и безгласна. Да би постојала једнакост, прво мора постојати комуникација; пре разумевања мора постојати споразумевање. Роз почиње да се интегрише у биомску заједницу острва тек када, након недеља мирног посматрања животињског света и њихових дневних рутина, маскирајући се, мимикријом, у елементе природе као што су стабло или камен, проговори језиком животиња – које говори јединственим „заједничким језиком”, само на различите начине и различитим нагласцима (Brown 2020: 46). Други неживотињски ликови у роману, они који нису развили Розину способност разумевања животињског говора, „говор” животиња острва опажају као безумну буку крикова, цвркутања, сиктања и мукања.

Немост природе запажена је као суштинско екокритичко питање и у другим делима. Десанка Максимовић у предговору *Бајци о Крајњо-вечној* (1957), тексту који се може сматрати манифестом њене еколошке поетике (Љуштановић 2019), говори о „немуштом свету” природе

(Максимовић 2012: 440), алудирајући тиме на тајни, магијски, људима неразумљив језик животиња из српске усмене књижевности (којим је могуће проговорити). Декарт, говорећи о животињама-машинама, истиче да животиње, будући безумне, „не могу да се служе говором или другим знацима” (1997: 246). Након што су модерна зоолошка истраживања потврдила да животиње ипак користе изванредан облик међусобне комуникације, то и даље није била „права”, људска комуникација: како је указао Алфред Кожибски (Alfred Korzybski), творац концепта опште семантике, круцијална дистинкција између људи и животиња је у томе што људски говор, односно писана реч, може да „премошћује време” (енг. *time binding*), односно преноси податке из генерације у генерацију (Korzybski 1990: 55–90, 95–148). Вилијам Бароуз (William Burroughs) оваквом природњачком алегоријом описује став Кожибског: стари, мудри пацов може знати много о клопкама и отрову, али о томе не може написати књигу, нити би му на памет пало да окупи млађе пацове и испоручи им своје знање усменом предајом (2005: 8).

Проблем комуникације можда је и кључ еколошког проматрања односа човека и животне средине. У питању је значајно имаголошко питање о зазирању од страног и о односу моћи према бићима која, услед перципираног недостатка разума или способности говора, посматрамо као нижа или мање важна; јер, људи неће експлоатисати природу која им се обраћа (Duerr 1985: 92). Мањак или недостатак комуникације између различитих елемената екосфере, попут нераздељивости између Роз и (испрва) немуштог природног света, симбол је непријатељства и у сличним еколошким фантастичним делима. У *Авену и јазојсу у Земљи Ваука* (2003) Уроша Петровића, зликовачки

Вауци, агресивна и паразитска врста која прети да наруши деликатну еколошку равнотежу, немају своје место у паратекстуалном природњачком лексикону који пописује сву осталу флору и фауну Петровићевог измишљеног света (чиме су метафорички издвојени из природе), нити се са њима може комуницирати. У очима других бића, они су чудовишта и „грозни створови” (Petrović 2010: 94). У анимираном филму *Принцеза Мононоке* (*もののけ姫 / Mononoke-hime*, 1997), никаква комуникација не постоји између људске девојке Сен, ратнице на страни сила природе и вучје богиње Моро, и људских становника индустријског насеља Гвозденграда: становници не знају ни њено право име, због чега је прозивају „принцезом Мононоке”, по називу за одређену врсту јапанских злих духова. За њих је она, као и Роз немуштим животињама острва, чудовиште и крајње *Друјо*. На другој страни, на завршетку приче долази до покајања Ебоши, ангатонисткиње и агресивне градоначелнице Гвозденграда, и њеног помирења са Сениним пријатељем, ратником Ашитаком, што је директно узроковано њиховом колико-толико сталном комуникацијом, те заједничким искуством у кулминацији филма.

Проблем споразумевања између човека и природе, иако специфично екокритичко питање, део је ширег поља постхуманистичких теорија, обликованих у касном 20. веку. Различите постхуманистичке теорије реакција су на дотадашњу антропоцентричну природу хуманизма, те се усредсређују на проучавање односа између човека и свих оних ентитета који би се уопштено назвали нечовеком (Jaques 2015: 2). Средншње питање екологије јесте однос човека и природе, односно човека и биолошког *Друјо*; није стога случајно што су еколошки покрети за очување природе или ослобођење животиња

идентични све бројнијим еманципаторним проматрањима положаја робота, киборга, андроида и вештачке интелигенције. И еколошка и „роботска” проматрања негују заједничко интересовање за субјективност нељудских ентитета, односно за испитивање тешко одредиве и свелелујавије границе између људи и нељудских бића (Garrard 2004: 148).

Природа је у нашој култури немушта јер се говор љубоморно брани као привилегија искључиво људских бића (Manes 1996: 15). У *Дивљем робоџу* и сличним екофантастичним делима, та се привилегија поништава. Или, тачније, додељује се животињском свету. Људи или човеку блиски производи техничке цивилизације – попут робота – непривилеговани су и принуђени да науче говор природе, како би постали њен интегрални део.

#### 4. Робот-мајка

Еколошка и екокритичка истраживања неодојива су од ширих постхуманистичких истраживања, па тако у њихово поље залази и питање идентитета вештачких организама, односно робота. Традиционални облици етике, усмерени на субјекте, јесу антропоцентрични, па су из разматрања искључивали животиње и њихове картезијанске парњаке, машине (Gunkel 2012: 108). Еколошка књижевност, својом поетиком окренутом нељудској природној средини и њеним чиниоцима, место је које пружа глас тим новим субјектима, и поље у којем се истражује њихов однос према човеку.

Идентитет роботице Роз подељен је тако на три дела. Неке њене психофизичке особине јесу роботске (попут немогућности осећања емоција), неким се пак нарративним и карактерним

елементима она хуманизује, односно приближава људским бићима, а неке је особености (попут познавања животињског језика) повезују са светом дивљине. Оваква распоућеност, било карактерна било тематско-мотивска, није страна у научнофантастичној и екофантастичној књижевности. У поменутом Диковом роману *Да ли андроиди сањају електричне овце?* радња се одвија у постапокалиптичном свету уништене животне средине, где је већина животињских врста истребљена. Главни лик, Рик Декард (Rick Deckard), убија одбегле андроиде како би зарадио довољно да купи праву животињу. У универзуму романа, животиње су љубимци о којима људи брину, а андроиди су помоћници-робови који брину о људима; приврженост животињама, односно живом свету, симболички одваја људе од човеколиких андроида. Раније је поменут и пример робота по имену Датез, који је такође бринуо о животињи како би био сличнији човеку.

Чинови такве „хуманизације” роботице Роз, чиме се она имплицитно већ на самом почетку повезује са живим светом, заправо су примери екокритичке антропоморфизације. Као што животиње у оваквим делима дејче књижевности нису Декартове безумне органске машине, већ самосвесне јединке са личношћу, тако је и Роз, уместо машинског производа, „биће” и посебна јединка. Она има човеколико тело, човеколики глас, па чак и људско име, уместо ознаке серијског модела: име Роз изведено је од њене фабричке дезигнације ROZZUM 7314, што је алузија на прво књижевно дело у којем се појавио појам „робот”, научнофантастичну драму *Росумови Универзални Роботи* Карела Чапека (Karel Čapek, *Rossumovi Univerzální Roboti*, 1920). Роз је као живо, а не машинско биће симболич-

ки кодирана и сценом њене активације. Нанета океанском струјом до острва у свом фабричком паковању, Роз се из сандука обложеног заштитном пеном, како аутор описује, „излеже” (поглавље „The Robot Hatches”). Њена амбалажа – удобна, мека, заштитничка – симболичко је јаје (или материца), што њу чини метафоричким новорођенчетом. Цртеж њене активације-рођења такође асоцира на излегање из јајета, будући да је сандук из којег се Роз уздиже стилизовано представљен у облику сличном отвореној јајетовој љусци (Brown 2020: 9).

Најупечатљивији чин Розине хуманизације, односно антропоморфизације, јесте то што поседује пол, односно што је одређена као биће женског рода. За сада се, без дубљег улажења у сложене особености овакве карактеризације, може претпоставити да је аутор желео да на сажет и учинковит начин одреди Роз као негујућу, брижну фигуру, упркос њеној машинској природи. Њено изјашњавање као бића женског рода има и занимљиве, дубље екофеминистичке последице.

Роз се на почетку радње налази у простору дивљине, односно у природи недирнутој људском руком. Простор дивљине има значајно место у екокритичким тумачењима: дивљина поседује готово духовну вредност, будући да обећава обновљен, чист, аутентичан однос између човечанства и природе (Garrard 2004: 59). Појам дивљине, будући да подразумева нељудски простор, од суштинског је значаја за екокритичко преиспитивање традиционално антропоцентричних књижевних и културних студија (Isto), због тога што у историји људске цивилизације дивљина неретко има негативну конотацију. У *Еју о Гилјамешу*, дивљина је претња (Isto: 61). У Светом писму, дивљина је место

изгнанства, а у Новом завету повезује се са Сатаном (Матеј 4, 1).

Насупрот таквом непријатељском одређењу дивљине, у екофантастичним делима екосистеми дивљине антропоморфизују се као складне „заједнице” живог света, односно као простори међусобне „сарадње” органских и неорганских чинилаца. „Заједница”, што је антропоморфни термин који су користили чак и неки еколози (Јоцић 2025: 18), појам је који упућује на неку врсту свесног удруживања или свесне међусобне помоћи, што је представа обликована искуством људских заједница и међуљудске сарадње. У *Дивљем робошу*, такве „заједнице” не чине само поједини екосистеми острва (речни, ливадски, обалски, планински, шумски), већ и различити екосистеми истог биома функцио-нишу као чврсто повезана надзаједница различитих животиња: птица, сисара, риба, инсеката и сл. Дивљина је у *Дивљем робошу* тиме демистификована. Оно што странцу може изгледати као опасно пространство, насељено зверима, заправо је релативно складна заједница дивљег света.

Роз у такву „дивљину” не долази са намером да је, попут еко-негативних агената у екофантастичним делима, покори или експлоатише, већ да се у њену еколошку заједницу интегрише. Овакав карактеризација потврђује запажање екофеминистичке критичарке Вере Норвуд (Vera Norwood) да жене (тј. природњачке списатељице) дивљину схватају другачије од мушкараца; оне дивљину не посматрају као простор сукобљавања и нечега што се мора савладати и освојити, већ као место имерзије и уклапања (Norwood 1996: 334; Garrard 2004: 76). Својим еко-позитивним, односно емпатичким деловањем, Роз помаже различитим чла-

новима биома, а заузврат се и животиње позитивно опходе према њој.

Две су кулминације тих узајамних еко-позитивних чинова: (1) Роз преузима улогу мајке неизлеглом сирочету-гушчету по имену Брајт-бик (енг. Brightbeak, срп. Светли кљун), и (2) животиње јој, након што у борби са младунчетом медведа, а потом спасавајући га од пада са литице, изгуби роботско стопало, направе ново, од дрвета, смоле и лишаја. Оба догађаја јасне су телесне метафоре Розине успешне интеграције у заједницу дивљине, односно добри исходи узајамног позитивног поступања Роз и животиња. Иако лишена, као машина, репродуктивних могућности, Роз обавља функцију намењену живим бићима – одгој младих. Иако биолошки није у могућности да буде мајка, она успешно извршава емотивне задатке посвећеног родитеља. Такође, пошто као машина није способна за обнављање повређеног ткива, Розин инвалидитет, односно ампутирано стопало, „лечи” читава животињска заједница, израдом дрвеног стопала од биоразградивих материјала прикупљених у шуми. Розин хибридни идентитет – машина и мајка, машина са дрвеним стопалом, машина и животиња – потцртан је самим насловом дела. „Дивљи робот” у овом случају нема негативне конотације полуделог програма или аутомата ван контроле, већ позитивна значења вештачког организма који се интегрисао, захваљујући делима брижности и емпатије, у заједницу живог света дивљине. Острво је и пре Роз бујало од живота, а њеним укључивањем у заједницу биом постаје богатији за нови животни облик: вештачки живот („The island was teeming with life. And now it had a new kind of life. Artificial life” – Brown 2020: 23).

## ИЗВОР

Brown, Peter. *The Wild Robot*. New York: Little, Brown and Company, 2020.

## ЛИТЕРАТУРА

Декарт, Рене. *Правила; Расправа о методи правилној вођења своја ума и истраживања истине у наукама; Истраживање истине природним свијетлом ума*. Превод са француског Марко Вишић. Подгорица: Октоих, 1997.

Јоцић, Милош. Пријатељ немуштог света: екокритичко читање и екофантастика у збирци *Ако је веровати мојој баки* Десанке Максимовић. *Дешњество*, LI, 4 (2025): 15–26.

Љуштановић, Јован. *Бајка о Крашкочевној* Десанке Максимовић као (ауто)поетички текст. *Песнички завичај Десанке Максимовић. Зборник радова*. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Задужбина „Десанка Максимовић” – Дучићеве вечери поезије, 2019, 281–304.

Максимовић, Десанка. *Целокућна дела, том 7. Проза за децу*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић” – ЈП Службени гласник – Завод за уџбенике, 2012.

Berouz, Vilijam. *Elektronska revolucija: Povratna spreга od Voterгејта do Edenskog vrta*. Vladimir Kopicl (ur.), *Vrata panike: Telo, друштво i umetnost u mreži tehnološke derealizacije*. Novi Sad: Orpheus, 2005, 7–62.

Čapek, Karel. *R.U.R. (Rossumovi Univerzálni Roboti)*. Praha: Aventinum, 1920.

Devall, Bill, George Sessions. *Deep Ecology*. Salt Lake City: Gibbs M. Smith, Inc., 1985.

Dick, Phillip K. *Do Androids Dream of Electric Sheep?*. London: Orion, 2009.

Duerr, Hans Peter. *Dreamtime: Concerning the Boundary Between Wilderness and Civilization*. Translated by Felicitas Goodman. New York: Blackwell Publishing, 1985.

Garrard, Greg. *Ecocriticism*. London: Routledge, 2004.

Gunkel, David J. *The Machine Question: Critical Perspectives on AI, Robots, and Ethics*. Cambridge: The MIT Press, 2012.

- Haravej, Dona. Manifest kiborga. Prevela Branka Arsić. Vladimir Kopicl (ur.), *Vrata panike: Telo, društvo i umetnost u mreži tehnološke derealizacije*. Novi Sad: Orpheus, 2005, 63–72.
- Jaques, Zoe. *Children's Literature and Posthumanism: Animal, Environment, Cyborg*. New York: Routledge, 2015.
- Jocić, Miloš. Apokalipsa drveta i čoveka: Ekokritičko čitanje i ekofantastika u romanu 1999 Borislava Pekića. *Dvanaesti međunarodni interdisciplinarni simpozijum „Susret kultura”*. Zbornik radova. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2023, 439–450.
- Korzybski, Alfred. *Collected Writings 1920-1950*. Englewood: Institute of General Semantics, 1990.
- Manes, Christopher. Nature and Silence. Cheryll Glotfelty, Harold Fromm (eds.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996, 15–29.
- Norwood, Vera. Heroines of Nature: Four Women Respond to the American Landscape. Cheryll Glotfelty, Harold Fromm (eds.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996, 323–350.
- Petrović, Uroš. *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*. Beograd: Laguna, 2010.
- Shapiro, Michael J. „Manning” the Frontiers: The Politics of (Human) Nature in *Blade Runner*. Chaloupka – Bennet (eds.), *In the Nature of Things: Language, Politics and the Environment*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, 65–84.

Miloš S. JOCIĆ

A FOOT MADE OF THE FOREST: ECOLOGY AND ROBOTS IN *THE WILD ROBOT* BY PETER BROWN

Summary

The protagonist of the novel *The Wild Robot* (2016) by American author Peter Brown, a robot named Roz, is accidentally activated on an island inhabited by various animal species. Although she is a stranger within this wild biome, Roz gradually learns to communicate with the animals, forms friendships with them, becomes a surrogate mother to a gosling, and helps the community defend itself against an external threat.

This paper offers an ecocritical interpretation of Roz's character in accordance with selected ecocritical theories that recognize parallels between the “otherness” of the environment (in relation to humans) and the “otherness” of cyborgs, androids, and robots in science fiction literature. The paper also examines Roz as a multiply coded character: she embodies both the traditional allegorical features of the robot (the stranger, the monster, the inanimate mimicking the living world) and distinctly human, eco-positive qualities associated with caregiving and motherhood.

Keywords: ecology, ecocriticism, ecofeminism, *The Wild Robot*, Peter Brown, robot, wilderness

## POSTHUMANISTIČKI VAMPIRI U ADOLESCENTSKOM ROMANU ORSIA VLADIMIRE BECIĆ<sup>1</sup>

**SAŽETAK:** U radu se analiziraju transformacije polimorfnih demonoloških bića, vampira, u adolescentskom romanu *Orsia* Vladimire Becić. Polazi se od pregleda likova vampira u hrvatskoj adolescentskoj književnosti, počevši od serijala romana *Luna* Roberta Naprte, serijala romana Darka Macana pa sve do *Orsije*. Upućuje se na podjelu na smrtnike (ljudi) i dugovječnike/vampire (posebna vrsta), koja se u romanu pokazuje jednako važnom kao podjela na odrasle i adolescente u jednoj i drugoj zajednici. Zbog toga se u analizu uključuje teorijski koncept adolescentskog romana Dubravke Zime, koji se temelji na vremenu, identitetu te odnosu odraslog i neodraslog, čemu se dodaje odnos mladih prema popularnoj kulturi. Analiza romana fokusira se na prenesena značenja vezana uz figure vampira u kojima se ujedinjuju dva metodološka okvira; prvi je posthumanizam koji preispituje odnos između ljudskog i neljudskog, odnosno čudovišnog, a drugi je transhumanizam i njegova usmjerenost na budućnost koja donosi poboljšanje ljudskih fizičkih i mentalnih sposobnosti, čime se cilja na besmrtnost. Naglašava se utjecaj književnosti na generiranje slika ne/ljudskog kako bi se promijenila postojeća hijerarhija u kojoj prevladavaju predrasude.

**KLJUČNE RIJEČI:** adolescentski roman, vampiri, drugost, Vladimira Becić, posthumanizam

### 1. Uvod

Unatoč tome što se ambivalentna vampirska metafora u svjetskoj književnosti i popularnoj

kulturi pokazala iznimno plodnom i otpornom, u hrvatskoj književnosti likovi vampira nisu česta pojava, a u znanstvenim istraživanjima najčešće su predmet etnoloških i folklornih studija.<sup>2</sup> Za postmodernističke pisce vampiri predstavljaju metaforu za bolest našeg društva (Aldiss 1997: 11). Vampiri su posebna vrsta čudovišta u kojima se razlike između ljudskog i čudovišnog često poništavaju, a mogu se definirati i kao višeznačne figure koje su u 18. i 19. stoljeću služile kao metafora za zarazne bolesti poput tuberkuloze (Gordon – Hollinger 1997: 4–6). Preneseno značenje dekadentnog *Drakule* (1987) Brama Stokera odnosilo se na prijetnju obrnutom kolonizacijom koja

\* [larmanda@ffst.hr](mailto:larmanda@ffst.hr);

<https://orcid.org/0000-0002-7571-7765>

<sup>1</sup> Autorica je rođena 1971. u Zadru gdje je diplomirala psihologiju na Filozofskom fakultetu, dok je magisterij iz psihologije stekla na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Radila je kao savjetnica za vojnu psihologiju Ministarstva obrane RH, a osim pisanja bavi se i slikanjem. Prvi njezin objavljeni roman jest *Orsia*, a drugi *Kuća slomljenih lutaka* (2019.) također je vezan uz posthumanističku perspektivu jer je tema nestanak svijeta zbog visoke tehnologije. Objavila je i roman u pričama *Početna nit* (2019.), <<https://karlovacki.hr/knjizevna-vecer-s-vladimiro-rom-becic-u-karlovackoj-knjiznici-za-mlade/>> 9. 1. 2026.

<sup>2</sup> Usp. Lucijana Armanda Šundov, Dokumenti o vampirima iz 1833. u Nadbiskupijskom arhivu u Splitu. *Lingua Montenegro*, 2 (2020), 26: 381–408.

bi se prenosila spolnom zarazom koja je ugrožavala tobože civilizirani London da bi u vrijeme američkog predsjednika Ronalda Reagana (1981. – 1989.) vampiri u filmu i književnosti postali metafora za AIDS. Općenito, u 20. stoljeću vampiri su postali metafora za sve ono što odstupa od prihvaćene norme u određenom društvu, ali i metafora povezana s konzumerizmom i popularnom kulturom da bi se u 21. stoljeću toliko pripitomili i humanizirali da su od metafore postali metonimija (Zanger 1997: 22).<sup>3</sup> Vampiri su polimorfne, višeznačne, promjenjive figure, vezane uz prijestup i otklon od norme, a u isto su vrijeme drevni i moderni. Uz njih se koristi riječ *metafora* kako bi se objasnila činjenica da oni nikada nisu jednoznačni, već uvijek upućuju na skrivena i prenesena značenja, povezana s kritikom određenog društvenog i kulturnog poretka.<sup>4</sup> U hrvatskoj književnosti vampiri se prvo javljaju u demonološkim usmenim predajama iz kojih u periodu romantizma ulaze u književna djela i to isprva kao slutnja i metafora za obiteljsko nasilje u prvim gotičkim pripovijetkama koje piše Rikard Jorgovanić.<sup>5</sup> U zbirci *Novo iverje* (1900) Antuna Gustava Matoša, u pripovijetci „U čudnim gostima” javlja se lik neobičnog grofa koji želi pojesti anarhista koji u njegovu dvorcu potraži sklonište.<sup>6</sup> Nakon toga Vladimir Nazor 1927. u *Pričama s ostrva, iz grada i s planine* piše pripovijetku „Jessie” u kojoj se javlja lik nestvarne vampirice iz praznovjernih priča koja živi u šumama, sišući krv ljudima. Prvi pravi lik vampira oko čijeg identiteta nema dvojbe javlja se u pripovijetci „Ljetnikovac” Gorana Tribusona iz zbirke *Praška smrt* (1975). Riječ je o humaniziranom vampiru Hildesheimeru koji poput Edwarda iz *Sumrak sage*, koji će biti predmet intertekstualne rasprave u *Orsiji*, voli glazbenu umjetnost i filozofiju te se želi ubiti jer se ne može boriti protiv vlastite prirode. U 21. stoljeću li-

kovi vampira postaju sve češći u književnim djelima pa se nižu romani: *U anđeoskom liku zvijeri* (2000) Sanje Petriške (pseudonim Viktoria Faust) – o vampirima povezanim s Domovinskim ratom te o slikarici koju vampir zarazi,<sup>7</sup> *Vampir* (2006) Borisa Perića tematizira predaju o prvom hrvatskom vampiru Juri Grandu, *Vampirica Castelli* (2006) Roberta Naprte u kojem crkvene i državne vlasti svoje frustracije usmjeravaju na vampi-

<sup>3</sup> Kako bi dokazao da su vampiri od metafore postali metonimija, Jules Zanger (1997: 17–26) koristi se definicijama Davida Sapira za kojeg do jednačenja među predmetima i pojavama u metafori dolazi u različitom semantičkom polju, a u metonimiji u istom semantičkom polju. Sa svakom književnom i filmskom transformacijom vampir je postajao sve sličniji čovjeku pa je ušao u isto semantičko polje kao i čovjek, a sve kako bi se čitatelji i gledatelji mogli što lakše identificirati s njime.

<sup>4</sup> David Punter i Glennys Byron (2013: 270–271) navode da su vampiri prešli dug put od prijestupa i metafizičkog zla do marginalizacije, od vražjeg djela do virusne infekcije, vampirske zajednice funkcioniraju kao metafora za suvremenu disfunkcionalnu obitelj. U *Orsiji* se također ukazuje na disfunkcionalnost patrijarhalne obitelji.

<sup>5</sup> U Jorgovanićevoj pripovijetci „Na jezeru” (1875.) javlja se lik nasilnog grofa Luja čiji opisi zlostavljanja junakinje Marije odgovaraju opisima vampirskog djelovanja na žrtve. Subjektivni pripovjedač opisuje ožiljke od noktiju na Marijinoj ruci, blijedo lice i iscrpljenu pojavu nakon susreta s tajanstvenim grofom, no grof zapravo i nije vampir nego zlostavljač, a Marija je tipična dama u nevolji iz gotičkih pripovijesti (usp. Lucijana Armanda Šundov, *Gotički motivi u hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 2014).

<sup>6</sup> Vampir se javlja i u Matoševoj poemi *Mora* (1907.) i to kao metonimija za mučitelja u žrnju povijesti koja ide prema svojem kraju te u pjesmi „Vampir” Antuna Branka Šimića koja izlazi u zbirci *Preobraženja* (1920.) i u kojoj je vampir metamorfoza Šimićeve poetike.

<sup>7</sup> Ime crvenokose slikarice koja postaje vampirica (Viktoria) te se javlja u nastavku *Neizgovorena priča* (2005.) identično je imenu jedne od vampirica iz prvog dijela *Sumrak sage* koji je također objavljen 2005. godine. To je potvrda činjenice da su vampiri 2000. postali dio globalne pop-kulture jer su u romanima, filmovima i serijama prodefilirali u raznim oblicima još od nijemog filma *Nosferatu* (1922.) redatelja Friedricha Wilhelma Murnaua.

re koji su metafora za strahote Domovinskog rata, *Djelomična pomrčina* (2012) i *Nokturno za krpelja* (2019) Milene Benini, od kojih prvi govori o djelovanju vampira u okviru podzemne scene povezane s korumpiranim zdravstvom, a drugi se fokusira na vampirski elitizam i kriminal u društvu, *Krvavi ban* (2014) Jagode Šimac romansirana je reinterpretacija mita o dolasku Hrvata po uzoru na Mariju Jurić Zagorku, *Svjetlost dana* (2025) Danijela Špelića fokusira se na prijateljstvo između vampirice i lovca na vampire.

Što se tiče hrvatske adolescentske književnosti, treba izdvojiti sljedeće vampirske naslove: *Luna* (2010, 2012) Roberta Naprte roman je u nastavcima i kombinacija je „*Sumrak sage, Okusa krvi, Vampirskih dnevnika i Harryja Pottera*, a u kojem defiliraju likovi vještica, vampira, vukodlaka, mjenjolika i sličnih bića i koji se uz pomoć komičnog tona poigrava i izruguje s konvencijama žanra” (Armanda Šundov 2023: 272), *Jackie* (2019) Sanje Petriške roman je s radnjom smještenom u jednu od američkih srednjih škola, čime se autorica uz pomoć spacijalnih okvira, atmosfere i likova odvajala od hrvatske književnosti i priklanjala američkoj popkulturi, *Pampiri* (2009) Darka Macana roman je o osnovnoškolcima iz Zagreba koji bi htjeli postati vampiri i o vampirima koji su gospodari papira i, u konačnici, *Orsia* (2012) roman je o razlikama između ljudi i vampira koji žive u špiljama ispod Zagreba i u pozadini se nalazi intertekstualna igra s već spomenutim *Sumrakom*.<sup>8</sup> U toj intertekstualnoj igri naglašava se popularnost navedenog djela u kojem se prikazuje idealiziran ljubavni odnos između djevojke i vampira koji graniči s opsesijom, a vampiri su prikazani kao bogati, obrazovani, uglašeni članovi zajednice koji su se potpuno prilagodili sredini u kojoj se nalaze. Adolescentski romani s vampirskim figurama često su usmjereni na ljubavne

odnose između vampira i ljudi uz pomoć čega se progovara o tipičnim adolescentskim poteškoćama kao što su fizička transformacija, neprilagođenost, osjećaj nepripadanja i neprihvatanja. U *Orsiji* se utjecaj *Sumraka* pomalo ironizira, što doprinosi komičnom efektu i zafrkantskom tonu tipičnom za adolescentsku književnost.

U proučavanju adolescentskih romana treba definirati odnos adolescenata prema odraslima i uspostavu odnosa moći u kojoj ne/znanje igra važnu ulogu, a u tom odnosu važno je da djeca i adolescenti znaju manje ili da odrasli vjeruju da te skupine znaju manje jer to odraslima daje prividnu moć (Nodelman 2008: 27).<sup>9</sup> Uz odnos odrasloga i neodrasloga, kod adolescentske književnosti, prema Dubravki Zimi (2017: 3), treba propitivati koncept vremena i identiteta, no uz to je važno uočiti na koji način mladi provode svoje vrijeme (aktivno/pasivno) te koliko su uronjeni u popularnu kulturu.<sup>10</sup> U romanu *Orsia*, glavni ljudski i vampirski likovi pod izravnim su utjecajem popu-

<sup>8</sup> Popisu bi se još mogao dodati roman *Mjesec boje krvi* (2012.) novinara Borisa Rašete i producentice Tine Frase u komercijalnom izdanju 24 sata, no taj roman najtrivijalniji je izdanak gotičke fantastične priče za mlade, bez ozbiljnih književnih pobuda, i kopija je niza sličnih stranih romana. Zbog senzacionalizma u romanu u isto vrijeme postoje vampiri, mumije, zombiji i sekta koja traga za nacističkim svetim gralom, no roman ne komentira aktualne kulturne ili političke prilike kao ni probleme s kojima se adolescenti susreću. Također, možemo spomenuti fantastičnu priču Damira Čivraka „Tibor i vampiri and Zarinom” (2011.) prema kojoj je autor napravio društvenu i računalnu igru, a koja govori o siromašnom slikaru iz prošlih vremena koji se pretvorio u vampira, ali je našao način da se opet vrati u ljudski lik. Radi se djelu namijenjenom dječjem uzrastu, koje ne inzistira na subverzivnosti.

<sup>9</sup> Usp. „To please adults, you must pretend to a childish innocence you no longer possess. You must, in effect, enact childhood for an audience of adults who, the story has suggested, expect and want you to do so.”

<sup>10</sup> Sanja Vrcić-Mataija (2018: 167–169) razrađuje Zimin koncept uvodeći sljedeće kategorije: određivanje junakove za-

larne kulture u kojoj se figure vampira romantičiraju i prikazuju zabavnima i poželjnima. Budući da je roman *Orsia* žanrovski gledano adolescentski roman koji tematizira vampire, analiza polazi od spomenutih kategorija koje se potom povezuju s posthumanističkim i transhumanističkim tezama na čije se razlike upozorava u prvom dijelu rada. Transhumanizam je pokret koji inzistira na vezama između znanosti, tehnologije i gospodarstva te podržava upotrebu novih tehnologija u svrhu poboljšanja raznih ljudskih sposobnosti, što se dijelom preklapa s posthumanizmom koji preispituje pojam i granice ljudskog i neljudskog. U ovom radu orsijanski vampiri (Assyirim Hemonem) definiraju se kao posebna vrsta posthumanističkih vampira koji se hrane pročišćenom krvlju punjenom u boce što predstavlja poboljšanje u odnosu na klasične vampire koji se hrane izravno od ljudi, čime riskiraju zarazu, ali i poboljšanje u odnosu na ljude jer nisu skloni bolestima, dugovječniji su i snažniji. Orsijanski vampiri izlaze izvan margine na kojoj se nalaze, propituju granice ljudskog i neljudskog te žele graditi novo društvo u kojem bi supostojali s ljudima. Središnji dio rada čini analiza romana *Orsia* u kojoj se kategorije adolescentskog romana povezuju s posthumanističkim tezama i dijelom s transhumanističkim postavkama.

## 2. Posthumanističke i transhumanističke teze

Teorijski termin *posthumanizam* među prvima je upotrijebio Cary Wolfe u eseju iz 1995. (Levanat-Peričić 2024: 13), iako se začetkom posthumanističke misli smatra zadnje poglavlje *Riječi i stvari* (1966.) Michela Foucaulta, a od važnosti je

i djelo *Manifest za kiborge* (1985.) Donne Haraway. Radi se o pokretu tj. novoj paradigmi koja nije antropocentrična, a vezana je uz redefiniranje pojma ljudskog i humanog u skladu s ontološkim, znanstvenim i biotehnološkim razvojem s kraja 20. i početkom 21. stoljeća (Mićunović – Bosančić 2020: 392). Posthumanizam preispituje granice između ljudskog, životinjskog i tehnološkog, a samim time i između ljudskog i čudovišnog pa u takvoj perspektivi ima mjesta i za razmišljanje da bi post ljudi zbog medicinskih poboljšanja mogli prevladati. Francesca Ferrando (2013: 26–30) naglašava da je posthumanizam zajednički pojam za različite pokrete i škole kritičkog, kulturnog, filozofskog posthumanizma i novog materijalizma. Kritički posthumanizam okrenut je aktivizmu i političkom angažmanu, kulturni posthumanizam započinje zbornikom *Posthumana tijela* (1995.) i teorijom da je ljudsko tijelo figura kroz koju se kultura obrađuje i prema kojoj se kultura orijentira, a filozofski posthumanizam bavi se moralnim i etičkim pitanjima u postantropocentričnom smislu (Mićunović – Bosančić 2020: 394).<sup>11</sup> Novi materijalizam nastao je kao reakcija na reprezentacijsku i konstruktivističku radikalizaciju kasnog postmodernizma koji je izgubio dodir s materijalnom oblašću (Fer-

daće i vremena sazrijevanja, detektiranje aktivnog/pasivnog junaka (povezano s načinom provođenja slobodnog vremena i konzumiranja masovne kulture), uočavanje uloge prostora u izgradnji junakova identiteta te koncepta putovanja u funkciji sazrijevanja, definiranje junakova odnosa prema ostalim adolescentskim likovima te likovima odraslih.

<sup>11</sup> Miranda Levanat-Peričić (2024: 19–31) u modele posthumanizma ubraja: transhumanizam (povezan uz biotehnologiju i optimistično vjerovanje u poboljšanje čovjeka), reaktivni posthumanizam (odbrana humanističke etike), analitički posthumanizam (povezan s poticajima iz prirodnih znanosti i tehnoloških studija koji se suprotstavljaju poticajima iz humanističkih znanosti) i kritički posthumanizam (kritika humanizma i afirmativan stav prema posthumanističkom subjektu).

rando 2013: 30).<sup>12</sup> Stav o razvoju budućnosti u posthumanizmu nije jedinstven pa postoje barem četiri pravca: biokonzervativistički (posthumanističke ideje opasne su za čovječanstvo jer ga izlažu kritici), pesimistični (distopijski scenariji poput izumiranja čovječanstva ili rata sa strojevima umjetne inteligencije), optimistični (prihvatanje stava da ljudi više nisu najvažniji i da znanost nikada neće saznati kako svemir zapravo funkcionira te koji su odnosi između čovjeka, prirode i Boga) i antihumanistični (potpuna dekonstrukcija pojma ljudskog) (Mičunović – Bosančić 2020: 394–396).

Posthumanizam pokušava dati odgovor na pitanje koje je značenje čovjeka u postantropocentrizmu. Bruce Clarke (2017: 141) tvrdi da se dekonstrukcija humanizma događa kada se čovjek i ljudsko ne promatraju kao nešto jedinstveno, već kao ono što je sastavljeno od dijelova podljudskog, neljudskog, nadljudskog, zvjerskog, demonskog i božanskog. Pri tome je kategorija neljudskog jednako nesuvisla kao i kategorija ljudskog. Dalje tvrdi da je ono što je neljudsko ujedno posthumanističko jer eliminira ili zamjenjuje ljudsko pa bi se nehumanizam mogao objasniti kao alter-ego posthumanizma. Iz toga bi logički slijedila teza da su vampiri kao posebna kategorija čudovišnih tijela zapravo posthumanistički konstrukti. Posthumanizam nije utemeljen na hijerarhijskom sustavu u kojem bi ljudsko bilo više ili bolje u odnosu na neljudsko i zato je u takvom sustavu moguća budućnost u kojoj bi ljudi bili zamijenjeni vanzemalcima, kiborzima, strojevima ili umjetnom inteligencijom. Na taj način ruši se slika o idealnom čovjeku koju je možda najbolje ilustrirao crtež Leonarda da Vinci *Vitruvijski čovjek* (1487.), a koji je pun predrasuda prema ljudima s poteškoćama jer predstavlja idealno ljudsko tijelo kao mjeru svih stvari i bića (Rossini 2017: 154). Takvu sliku ruši

i razvoj medicine i to na području transplantacije gdje se dijelovi tkiva presađuju sa životinje na čovjeka, čime se granica između ljudskog i neljudskog destabilizira. Posthumana tijela nisu više nalik na sliku savršenog renesansnog čovjeka, već su posljedica složene mreže odnosa između moći i užitka, virtualnosti i stvarnosti, seksa i posljedica koje to nosi pa je takvo tijelo povezano s tehnologijom, ekranom, projiciranom slikom, AIDS-om jer može biti zaraženo i smrtonosno (Halberstam – Livingston 1984: 3). Vampirski tijela jako se dobro uklapaju u definiciju posthumanističkih tijela jer su smrtonosna i besmrtna, ubojita i izdržljiva, čime pomiču granice tjelesnosti i predstavljaju iskrivljenu sliku čovjeka u zrcalu.

Transhumanizam, iako isprepleten s humanizmom, problematizira razumijevanje pojma humanog nevezano uz ljudsku ostavštinu, već uz biološku i tehnološku evoluciju (Ferrando 2013: 27). Nadalje, transhumanizam osporava granice ljudskog uz pomoć znanosti i tehnologije koji se kombiniraju s kritičkim i kreativnim mišljenjem. Glavni je cilj takvog pokreta poboljšanje ljudske vrste uz pomoć naprednih tehnologija (Levanat-Peričić 2024: 21–22), što znači poboljšanje ljudskih fizičkih i mentalnih sposobnosti jer transhumanizam svodi probleme čovječanstva na smrtnost. Libertarijanski transhumanizam zagovara slobodno tržište kao garanciju za unaprjeđenje ljudskih prava, demokratski transhumanizam zalaže se za jednak pristup tehnološkom napretku koji bi bez toga bio dostupan samo određenim skupinama koje imaju ekonomsku moć i posljedično bi se u to kodirala rasna i seksualna politika, a ekstropijanizam se odnosi na stalni napre-

<sup>12</sup> F. Ferrando na istom mjestu odjeljuje postmodernizam od metahumanizma, antihumanizma i transhumanizma u kojem postoje različite struje, poput libertarijanskog i demokratskog transhumanizma te ekstropijanizma.

dak, transformaciju, optimizam, inteligentnu tehnologiju, društvo otvoreno informacijama i demokraciji (Ferrando 2013: 27). Dok su ishodi posthumanizma u humanističkim znanostima, transhumanizam polazi od prirodnih znanosti i vjeruje u bolju budućnost koju bi trebao donijeti razvoj znanosti. Prema Mirandi Levanat-Peričić (2024: 26–27), razlike između posthumanizma i transhumanizma mogu se vidjeti u tri problemska čvorišta: 1) prvo je njihov različit odnos prema tehnologiji pri čemu posthumanizam razvija mnogo oprezniji i kompleksniji odnos prema (bio)tehnološkom napretku uvažavajući postkolonijalnu, feminističku i ekokritičku teoriju; 2) drugo su razlike u ideološkim premisama uz pomoć kojih vrednuju političku zbilju i tu su posthumanisti kritičniji jer se fokusiraju na negativan utjecaj čovjeka na druge živote na Zemlji (manipulacija životinjama, njihovo zlostavljanje u znanstvenim eksperimentima, posebno u kozmetičkoj i farmaceutskoj industriji); 3) treće je različit imaginarij koji razvijaju s obzirom na različit odnos prema budućnosti, pri čemu je transhumanizam zaokupljen budućnošću i utopijskim što znači da se u književnosti realizira uz pomoć oblika iz znanstvene fantastike, a posthumanizam je zbog kritičnosti i distopijskih scenarija vezan uz spekulativnu fikciju. Ima i teoretičara koji poneke aspekte transhumanizma uključuju u koncepciju posthumanizma pa tako M. Levanat-Peričić (2024: 23) za Pramoda Nayara tvrdi da

se njegov opis uporabe pojma posthumanizam u ontološkom smislu približava značenjima koja većina teoretičara pripisuje transhumanizmu, dok je u konceptualnom smislu zapravo riječ o kritičkom posthumanizmu.

Nayar (2014: 55–75, 125–150) se u svojem posthumanističkom tumačenju zalaže za odbacivanje

ideje o jedinstvenom ljudskom subjektu jer je čovjek sastavljen od biologije, tehnologije i okoliša pa mu je identitet fragmentiran, što se najbolje vidi u pojmu avatara koji su dokaz da identitet nije vezan uz jedno tijelo.

U konačnici, postavlja se pitanje koja je uloga književnosti u posthumanizmu i transhumanizmu te može li književni diskurs promijeniti stajališta o prirodnom poretku bića i stvari u Svemiru. Odgovor na to pitanje sažima Manuela Rossini (2017: 164), koja smatra da se uloga književnosti ne može svesti na reakciju prema tehnološkom napretku i etičko usmjeravanje, već se radi o mnogo složenijem odnosu koji podrazumijeva međusobni utjecaj i prožimanje jer će nova značenja upisana u tijela koja su prisutna u tekstovima i slikama utjecati na način na koji poimamo tehnologiju.<sup>13</sup> Dalje tvrdi da književnost treba ponuditi nove slike ljudi koje bi trebale poslužiti kao modeli svima koji smatraju da starije reprezentacije ljudskog ne odgovaraju njihovu posthumanističkom senzibilitetu, iskustvima i željama. Razmatrajući poboljšanje ljudskih mogućnosti uz pomoć tehnologije, transhumanizam cilja na du-

<sup>13</sup> Usp.: „Literature and Science fiction in particular, is an important cultural resource for dealing with advances in medicine, biotechnologies, and informatics. But literature does not merely react to technological development and offer ethical guidance. Rather, there is a double movement: the technological potential will affect the way the human body/subject is defined but these new meanings (produced in texts and images) will influence, if not our actual use and even development of them, our handling of technologies... It can be speculated that writers of any genre interested in changing the symbolic order that maintains and reproduces hierarchies of class, race and ethnicity, gender and sexuality, age, dis/ability, religion and other differences will continue their fictive engineering of new images of the human and offer them as models to be imitated by all those that older representations do no longer correspond to their postmodern or posthumanist sensibility, their experience, or their desires as embodied beings.”

lji život i besmrtnost, viši stupanj inteligencije kao i poboljšanje fizičkih sposobnosti, a sve te kvalitete odražavaju se u likovima vampira i upravo zato će neke od ovih teza biti metodološka podloga za analizu romana *Orsia*. S druge strane, u *Orsiji* je izraženo preispitivanje ljudskog i neljudskog u likovima vampira koji su posebna vrsta čudovišta, pa će se na analizu romana primijeniti i posthumanističke teze uz povremeno referiranje na sedam teza o čudovištu Jefferya Jeromea Cohena (1996: 3–25) koji, iako ne polazi primarno od posthumanističkih teorija, upućuje na zamagljenost granica između ljudskog i čudovišnog, što se može uzeti kao okvir za razmatranja o destabilizaciji pojma ljudskog.<sup>14</sup> U analizi romana potvrđuje se kako je ponekad granica između posthumanizma i transhumanizma poprilično zamagljena.

### 3. Analiza romana *Orsia*

Fabula romana *Orsia* usmjerena je na dvije vrste adolescentica od kojih su prve one vampirske i zovu se Leana i Anthea, a druge su ljudske i zovu se Nika i Matea. Na početku romana opisuje se vampirski grad *Orsia* koji se nalazi ispod površine Zagreba i predstavlja svijet za sebe, s vlastitom hijerarhijom, pravilima i patrijarhalnim običajima koji, između ostalog, nalažu i sklapanje dogovorenih brakova. Strogi hijerarhijski poređak ugrađen je u osnove *Orsije* jer su oni najugledniji članovi zajednice svoje kuće uklesali u elitnim dijelovima:

Kada su Osnivači kretali u izgradnju naselja što će poslije postati *Orsia*, svoje su kuće uklesali u najvišem dijelu spilje koju su odlučili naseliti. Samo su

članovi osnivačkih obitelji imali priliku iz vlastitih salona svaku večer gledati smrt Sunca, koje im je onemogućavalo život na površini (Becić 2012: 39).

U takvom svijetu svaka kuća i obitelj imale su svoj položaj, a Anthea se s prijateljicama iz nevladajućih obitelji mogla družiti „zahvaljujući ustupcima što je njezin otac pravio u tradiciji nemiješanja pripadnika različitih staleža *Orsije*...” (Becić 2012: 20). *Orsijanski* patrijarhat omogućavao je muškarcima pristup znanosti i moći kao i odlazak na površinu, dok su žene živjele za obitelj i nisu imale pravo izlaska na površinu. To je zapravo ogledalo ljudskog patrijarhata u kojem su muškarci uključeni u politiku i javno djelovanje, a žene su u privatnoj sferi. Leana je adolescentica i kćer upravitelja *Orsije* koja je željela biti znanstvenica, a njena prijateljica Anthea imala je tolerantnijeg oca pa se na bijeg odlučila iz dosade. Pripovjedač opisuje kako Anthea stalno testira očeve granice i zajedno s Leanom pita se hoće li joj otac negirati prava zagwarantirana Poveljom koja ju štiti od iskorištavanja i diktature:

<sup>14</sup> Cohen (1996: 3–25) u *Teoriji čudovišta* elaborira sedam teza o čudovištima koje se mogu primijeniti i na vampire te povezati s posthumanističkom kritikom ljudske superiornosti: 1) tijelo čudovišta odraz je kulture koja ga je stvorila i nastanjuje jaz između vremena previranja koje ga je stvorilo i trenutka u kojem je primljeno kako bi se ponovo rodilo; 2) čudovište uvijek pobjegne kako bi se vratilo u nešto drugačijem obliku; 3) čudovište je vjesnik kategorijske krize i nastanjuje samu marginu svijeta koji poznajemo; 4) čudovište boravi na vratima razlika kao što su one kulturalne, političke, rasne, ekonomske, spolne što znači da društvo od određenih skupina čini čudovišta; 5) čudovište kontrolira granice mogućeg i sprječava mobilnost razgraničavanjem društvenih prostora kroz koje se kreću tijela; 6) strah od čudovišta zapravo je želja jer čudovišno tijelo predstavlja siguran i ograničen prostor za zabranjene fantazije, poput agresije, dominacije i inverzije; 7) čudovište stoji na pragu postojanja kako bi nas potaknulo na preispitivanje pretpostavki o rasi, rodu, seksualnosti, toleranciji, razlikama.

Leana je pod pojmom diktature smatrala sve što ne ide u prilog njezinim prohtjevima, a nema osnova u tradiciji koju je Leana, za razliku od Anthee, smatrala prihvatljivom. Stoga se i pozivala na Povelju. Međutim, Povelja je kao pravni akt – a Anthea je to kao buduća pravница znala – imala veliki nedostatak za pripadnike zajednice njezine dobi: Povelja te, naime, ne štiti od diktature vlastitih roditelja. Jer se ta diktatura, pravno gledano, naziva odgojem (Becić 2012: 52).

U navedenom citatu vidljiva je ironija prema diktaturi roditeljskog autoriteta koji se naziva odgojem. Ironičnost proizlazi iz bunta koji je svojstven adolescentima čije je sazrijevanje vezano uz odvajanje od autoriteta i preispitivanje postavljenih granica koje su u Orsiji strože nego u ljudskom svijetu.

Kod adolescenata obično dolazi do krize identiteta koja se iskazuje odlaskom od kuće, na putovanje koje je ujedno metafora za sazrijevanje, a s putovanja se adolescenti vraćaju bogatiji za spoznaje koje ih čine zrelijima. U takvim romanima odrasli obično imaju višak informacija pa Nikina majka skriva od nje činjenicu da je upoznata s postojanjem vampira i da je moguće da je jedan od njih Nikin otac. Leana i Anthea vampirske su adolescentice opčinjene ljudskom pop-kulturom koja za njih predstavlja zabranu, a Nika, Matea i Dean ljudski su adolescenti nezadovoljni roditeljima i dosadom. Leana i Anthea svađaju se s roditeljima zbog odjeće i klubova u koje idu, Nika se sa svojom majkom svađa zbog opsjednutosti *Sumrak sagom*, a Deanov otac ljut je jer mu sin želi ići u vojsku. U vampirskim adolescentima zrcale se ljudski pa u jednom trenutku Dean zaključuje da je Leana vampirska verzija Nike. Čuvar Kieransei i Leana pitaju se može li se strogi ustroj Orsije promijeniti, a Kieransei potvrđuje da su na

kraju avanture adolescenti sazreli: „Rečeno mu je da ode po odbjegli djecu, ali ovo nisu djeca. Mnogi odrasli, čak i drevni Orsijani, ne bi bili u stanju učiniti ovo što su njih dvije postigle... Da su dječaci, njihova bi sposobnost bila slavljena i hvaljena” (Becić 2012: 197). U ovoj rečenici ogleda se slojevitost adolescentnog romana koji preispituje autoritet, granice, stabilnost obitelji i nepravedni hijerarhijski poredak u kojem je sve ono što je drugačije zakinuto za određena prava, a u slučaju ovog žanra drugost predstavljaju adolescentice jer se otklanjaju od norme odraslosti.<sup>15</sup> Tema adolescenata kao izopćenika koji narušavaju stabilnost obitelji povezuje diskurs adolescentnog romana s posthumanističkim tezama Roddeyja Reida (1995: 186–193), koji ističe kako su za diskurse o obitelji nužni izopćenici koji održavaju

<sup>15</sup> U hrvatskoj književnosti razvoj adolescentnog romana dijelom se preklapa s razvojem *proze u trapericama* u kojoj se stvaraju predodžbe o buntovnim adolescentima čija se kultura definira uz pomoć masovnih medija, filma, zabavne glazbe, knjiga, odijevanja i traperica, dok se kultura starijih sastoji od tradicije kao što su muzeji, galerije, kanonizirana umjetnost i književnost (Flaker 1983: 47). Iako je takva perspektiva u definiranju adolescentske književnosti, prema Zimi i Marijani Hameršak (2015: 349–355), reducirana jer u takvoj književnosti ima mjesta i za predodžbe ukalupljene mladeži, ipak je buntovništvo česta odlika adolescenata koji doživljavaju krizu identiteta koja se očituje i u problematičnom odnosu prema roditeljima i odraslima. Zima (2017: 21) ističe kako adolescentska književnost govori o „moći, autoritetu i odnosima odraslih i ne-odraslih: dajući ili oduzimajući moć i autoritet svojim odraslim i ne-odraslim likovima, ulazeći u složene dinamike međusobnih odnosa, pregovarajući ili podržavajući društvene strukture i institucije moći, artikulirajući ili dokidajući ideje o identitetu i djelatnome subjektu, zastupajući ili odbacujući roditeljske modele i vrijednosti”. Pojam o normativnosti odraslosti u dječjoj i adolescentskoj književnosti što podrazumijeva i adolescenciju kao drugost i otklon od norme, Zima (2017: 17) preuzima od Marije Nikolajeve. Vampirske adolescentice u Orsiji otklon od norme pokazuju preispitivanjem tradicionalnih patrijarhalnih vrijednosti, modernijim odijevanjem i govorom koji predstavlja neku vrstu njihova *slanga*.

normu otklonom od iste i čija drugost čini normu nevidljivom, poželjnom i nadohvat ruke, no ipak nedostižnom. Dodaje kako se ugroženost obitelji u takvim diskursima javlja u vremenu krize kada se u pojam obitelji upisuju tijela i prostori.<sup>16</sup> Također ističe da se uz pomoć diskursa o obitelji konstruira ideju o ugroženosti ljudske obitelji kojoj trebaju podrška i intervencija. Upravo uz pomoć obitelji često se održava privid ljudskosti, a ako ta temeljna društvena struktura dođe u pitanje, posljedično i ljudskost dolazi u pitanje. Vampirске adolescentice obrnuta su slika ljudskih pa tako njihova buntovnost i drugost predstavljaju unutarne neprijatelje tradicionalne obitelji, a njihovo sazrijevanje i prijelaz iz neodraslosti u odraslost i iz neznanja u znanje u isto vrijeme predstavljaju opasnost roditeljskom autoritetu i pojmu ljudskosti.

Zanimljivo je da veliku ulogu u raspadanju tradicionalne Orsije ima *Sumrak saga* koja se u romanu ironizira, a autorica u intervjuu tvrdi kako je htjela pokazati koliko je ljubav koja se u *Sumrak sagi* promovira opasna i zlostavljачke naravi.<sup>17</sup> Osim ironijskog učinka, uz pomoć intertekstualnosti uvodi se metanarativna rasprava o granicama između fikcije i faksije, ali i postavlja pitanje može li u posthumanističkoj perspektivi osim znanosti, tehnologije, gospodarstva, medicine, određenu ulogu imati i književnost. U vrlo popularnoj *Sumrak sagi* autorice Stephenie Meyer generiraju se privlačne slike o vampirima koji se ne hrane ljudskom, nego životinjskom krvlju i koji žive u zajednicama u kojima su sami odabrali nove vampirske roditelje. Također, u *Sagi* se ljubavna veza između vrlo zgodnog, bogatog i inteligentnog vampira Edwarda i djevojke Belle prikazuje kao ideal kojem bi adolescenti trebali težiti. *Sumrak saga* roman je o neprilagođenosti i drugosti

koju osjećaju glavni likovi ljudi i vampira i u njoj se reproduciraju slike o poželjnim čudovištima koja na svjetlost ne izlaze zbog toga što bi im tijela bila poput dragulja. Vampiri iz Orsije naglašavaju varljivost *Sumrak sage* koja je iskrivljena slika o njima i nestvarni prikaz kako ih ljudi vide, zbog čega Anthein otac nakon gledanja filma zaključuje: „Ta ovo ne bijaše ljudska verzija dugovječničkog života. Ovo bješe bajka!” (Becić 2012: 46).<sup>18</sup> U *Orsiji* se stalno naglašavaju tanke granice između fikcije i faksije pa tako Nika u jednom dijelu zaključuje: „Bar ja znam kak je stvarnost nestvarna, a fikcija stvarna” (Isto: 19). Na Nikinu primjeru *Sumrak* se ostvaruje u trenutku kada vampir Kieransei zaključuje da je Nika drugačija jer joj može čuti misli ako mu se ona obrati što je, kao odraz u zrcalu, obrnuto od Belle čija se posebnost sastoji u tome da joj vampir Edward ne može čuti misli. Iako je autorica ironična prema *Sumrak sagi*, ipak je u stalnom dijalogu s djelom koje je izvršilo jak utjecaj na adolescente koji su čitali knjige i gledali filmove uživajući u nestvarnom prikazu opsesivne ljubavi koja prelazi u besmrtnost. Ukoliko prihvatimo stav teoretičarke posthumanizma Manuele Rossini da književnost

<sup>16</sup> Usp. „The normative family household and the bodies of its members have never constituted either a sanctuary of values and relations at a safe remove from the outside or a depth of feeling and sentiment in opposition to the public sphere and the bodies of social others. Rather, they have always been a projection from a surface of inscription (paper, bodies, spaces) upon which discourses of ‘family’ and liberal subjectivity have attempted to write themselves.”

<sup>17</sup> <<https://www.casopiskvaka.com.hr/2020/09/vladimira-becic-pasionirani-je-citatelj.html>> 6. 1. 2026.

<sup>18</sup> Mogućnost tumačenja *Sumrak sage* kao bajke ističu i teoretičari poput Marka Lukića i Ljubice Matek (2011: 135–143) koji smatraju da Cullenovi ne utjelovljuju vampire, nego ljude jer su im previše slični, a Edward u stvari predstavlja one vrijednosti koje dominantna ideologija želi promovirati (čednost, odanost, romantična ljubav).

treba ponuditi nove slike ljudi koje bi trebale poslužiti kao modeli svima koji smatraju da starije reprezentacije ljudskog ne odgovaraju njihovu posthumanističkom senzibilitetu, iskustvima i željama, onda dolazimo do zaključka da *Saga* nudi određene reprezentacije tijela i drugosti koje su pogodovale ukusu vremena. U zadnjem dijelu *Sage* (*Praskozorje*) Edward poboljšava Belline psihičke i fizičke sposobnosti tako što je pretvori u vampiricu jer je to bio jedini način da ona preživi. Vampirizam tako postaje odgovor na ograničenost ljudskih fizičkih sposobnosti, a popularizira ga upravo književnost. U epilogu *Orsije* čitatelji saznaju da je Leana postala istraživačica na Institutu na Šalati što nikome od ljudi nije smetalo jer je bila dobra radnica, a Dean je kao dobar vojnik bio prihvaćen u Zavodu za hematologiju. Nika i Kieransei istraživali su mogućnosti križanja različitih genotipova ljudi i vampira, što bi svima moglo donijeti bolju budućnost. Upravo ta vjera u bolju budućnost, prihvaćanje suživota vampira i ljudi te poboljšanje karakteristika jednih i drugih uz pomoć istraživanja može književni diskurs *Sage* i *Orsije* povezati s transhumanizmom.

Na početku romana *Orsia* naglašavaju se razlike između ljudi (smrtnika) i vampira (životnika):

Grad su u stijenama izgradili Assyrim Hemonem, vrsta dugovječnika koja za život treba krv Assyrim Pecuariusa, kratkovječnika što se hrane životinjama i biljkama ili, jednostavnije rečeno: smrtnika. Smrtnici su njihovu vrstu nazivali vampirima, iako oni to nisu bili. Barem ne na onaj način na koji su ih Assyrim Pecuariusi opisivali u svojim bilješcima i zapisima, često ih miješajući s drugim vrstama životnika, a još češće pridajući im karakteristike koje nisu imale veze s Leaninom vrstom. Iako je Leanin znanstveni duh težio točno-

sti i preciznosti u izražavanju koju smrtnici nisu posjedovali, zbog čega ih i smatraju inferiornijom vrstom, u ovom je trenutku Leana bila voljna prijeći preko tih mana... (Becić 2012: 5).

Iz navedenog opisa vidljivo je da se ljudi hrane životinjama i biljkama, a vampirima za opstanak treba krv jer im to osigurava dugovječnost. Ipak, krv nisu uzimali izravno jer su to smatrali nehigijenskim, nego iz boca i to u pročišćenom obliku. Distribucija krvi bila je izvor moći<sup>19</sup> u Orsiji, koja se nalazila u špiljama ispod Zagreba. Često se u romanu naglašava kako su vampiri precizniji, pametniji, zgodniji i superiorniji od ljudi: „Imali su fiziologiju sličnu ljudskoj, iako daleko otporniju na ozljede i puno manje podložnu utjecaju prolaska vremena” (Becić 2012: 35). Ovakvi opisi odgovaraju biotehnološkim poboljšanjima ljudske vrste koja zagovara transhumanizam, a rasprava o moći može se povezati s demokratskim transhumanizmom koji se protivi nejednakom pristupu napretku koji se očituje na dvije razine: prva je razina unutar same Orsije u kojoj žene nemaju pristup znanosti, a druga se očituje između Orsije i ostatka svijeta koji je uskraćen za ovaj napredak. U konačnici ta nejednaka podjela moći dovodi do pobune i do supostojanja ljudi i vampira u novom poretku u kojem vampirica Leana i njezin ljudski dečko Dean traže načine za opstanak obje vrste u zajedništvu.

<sup>19</sup> „Dobrovoljno davanje krvi u zamjenu za novčanu protuvrijednost postalo je osnova stvaranja stacionarnih životničkih zajednica... Onaj tko je imao pristup krvi, imao je moć. U Orsiji, moć su imali njeni Osnivači, oni koji su otkrili ovu spilju i u njoj uklesali podzemni grad. Oni su izgradili sustav dopreme krvi s površine i regulirali njezinu distribuciju unutar zajednice” (Becić 2012: 35). Ovaj citat može se usporediti s tezom Franka Gradyja (1996: 226, 231) da se u romanima Anne Rice novac pere preko institucija i da su vampiri povezani sa spremom između kapitala i kulture, na što, očito, upućuje i *Orsia*.

Također se naglašava da su karakteristike vampira koje ljudi smatraju nadnaravnima zapravo rezultat evolucije jer vampiri ne nastaju ugrizom, već se rađaju kao i ljudi, samo imaju poboljšane sposobnosti. Mladiću Deanu kod vampira se posebno sviđala „njihova snaga, brzina i ubojitost” (Becić 2012: 108), što bi njemu kao budućem vojniku bilo od velike koristi. U jednom dijelu navodi se koje sve znanosti doprinose razvoju vampira:

Ljudska medicina, hematologija, hemokonzervacija, kolegiji namijenjeni stvaranju i održavanju uređaja koji nam omogućuju krv čistu i zdravu, na stol svakodnevnu posluženu, usavršavanje telepatiskih sposobnosti, od uporabe, preko zlouporabe i blokiranja, kontrola osjetila, brzine i njihova borbeno upotreba... (Becić 2012: 69).

Telepatske sposobnosti izravno su vezane uz budućnost u koju su zagledani transhumanisti koji se ponajviše vode prevladavanjem bioloških ograničenja čovjeka, a u slučaju *Orsije* takva poboljšanja nisu vezana uz kiborge ili strojeve umjetne inteligencije, već uz vampire. Roman završava optimističnom suradnjom između ljudi i vampira koji rade na znanstvenim istraživanjima vezanim uz križanje različitih genotipova, što bi dovelo do modificiranih tijela kakvo je i Nikino jer ima karakteristike vampira i čovjeka. To znači da književnost donosi odgovor na pitanje zašto se neki ljudi osjećaju drugačije.

Unatoč tome što su vampiri u romanu *Orsia* prikazani superiornije od ljudi, oni su i dalje čudovišta koja imaju određene funkcije koje Cohen navodi, a svode se na nagovještaj krize koja dolazi s margine društva, iz podzemlja, sa same granice koju kontrolira i čuva pogranična policija. Izlazak čudovišta na površinu označava kraj svijeta kakav je do tada bio poznat i miješanje vam-

pira s ljudima, što se može usporediti sa Stokerovim grofom Drakulom koji je u Londonu pokrenuo obrnutu kolonizaciju, uz pomoć svoje krvi kojom je inficirao engleske žene. U *Orsiji* vampirica Tharia ubije djevojku koja je otkrila da se Zaregom šetaju vampirice, a lakoća s kojom je to učinila upozorava na činjenicu da čudovišta nikada nisu bezazlena: „Nije razmišljala. Nije imala vremena. Zgrabi djevojčinu šaku i izbi joj slomljenu bocu iz ruke. Zvuk joj ostane u ušima i upozori je na problem. Djevojka nije vrištala dok joj je lomila kosti šake, bila je još u šoku zbog brzine Antheine reakcije” (Becić 2012: 241). Nika se bojala vampira koji se hrane direktno s ljudi, poput Jamesa iz *Sumrak sage*, a njezina prijateljica Matea smatrala je da je veća vjerojatnost da postoje baš takvi vampiri i to zato što je svijet okrutan „i da čovjek, ili vampir, treba biti okrutan da bi u njemu preživio” (Becić 2012: 86). Ubojstvo koje je počinila Tharia, koristeći svoje čudovišne sposobnosti, upozorava na činjenicu da ljudi koji čine ubojstva postaju poput čudovišta. To je ono što Clarke (2017: 141) naziva trajnim narušavanjem humanizma jer se ljudskost dovodi u pitanje tek u usporedbi s čudovišnošću. Čudovišna vampirska tijela povezana su s prijestupom i s onim što je zabranjeno, a to je ujedno i dio njihove privlačnosti, na što upozorava i Cohen (1996: 17–18). Takva su tijela sekundarna jer se uz pomoć njih istražuju mogućnosti koje nude druge kulture, običaji, prakse. Na fluidnost identiteta koji je višestruk i odvojiv od fizičkog tijela u *Orsiji* se upozorava na različite načine, a jedan od tih načina je i spominjanje avatara u virtualnom svijetu: „Na Nikinu računalu otvori se još jedan prozor, crne boje i s bliještecim avатарom koji je bô oči. Mrzila je Deanove avatare. Svi su bili čudni, svi su bili stripasti i svi su joj pržili mozak” (Becić 2012: 93). S druge strane, Dean je primijetio da je Lea-

na vampirska verzija Nike, što znači da svatko ima svoj alter-ego, bilo virtualni, bilo vampirski. Tharia i Kieransei predstavljali su novu vrstu koja nije mogla imati potomke: „Promjene koje su doživjeli možda su bile prevelike da bi bili kompatibilni s drugim dugovječnicima. Taj jaz ih je možda učinio posljednjima od svoje vrste” (Isto: 192). Jaz na koji se u romanu upozorava odnosi se na svijest o drugosti koja nije najbolje prihvaćena pa je to kritika humanističke perspektive o savršenim ljudskim tijelima. Clarke (2017: 151) navodi kako je nehumanizam alter-ego posthumanizma, a Nayar spominje avatare koji su nekakva vrsta reprezentacije postljudskosti koja upozorava da ljudsko tijelo nije jedinstveno, ni posebno.

U *Orsiji* se naglašava i izrazito filozofska i postantropocentristička teza o tome da „[l]judi uništavaju svijet, smatrajući ga svojim vlasništvom” (Becić 2012: 160), te da ljudska vrsta ponire „sve dublje i dublje u glib koji je sama stvorila” (Isto: 253). Ističe se da su ljudi skloni predrasudama i osuđivanju drugosti pa su zato vampire smatrali metafizičkim zlom, iako Tharia kaže: „Mi nikada nismo ubijali iz užitka, niti smo ikad ikome nanijeli bol iz zabave, a oni da. Ljudi!” (Isto: 253). Vampiri otvoreno govore o tome koliko su superiorniji i kako ne cijene ljudski rod ni strance, a u obrnutoj slici u zrcalu to bi značilo da odražavaju ljudske strahove i ograničenosti jer čudovišta su dio kulture koja ih je stvorila. Ljudske greške utječu i na vampire koji piju pročišćenu ljudsku krv u bocama iz Zavoda za hematologiju, no krv je sve zagađenija: „Assyrim Pecuarus su kao vrsta polako, ali sigurno izumirali, a krv im je bivala sve zagađenija. Činjenica da se njihova krv pročišćava prije flaširanja govorila je u prilog izbjegavanju hranjenja s izvora” (Isto: 55). Iako su vampiri bili metafora za zarazu, ovdje dolazi do zamjene uloga u ogledalu pa su sada ljudi izvor zaraze

za vampire koji traže pročišćenu krv. Uz to su oči-te i ekokritičke opaske o ljudima koji zagađuju voda pa čak ni flaširana voda/krv nije ono što je bila.<sup>20</sup> Posthumanizam je preokupiran negativnim ljudskim utjecajem na druge oblike života na zemlji, a u romanu *Orsia* taj pesimizam prema budućnosti realizira se zagađivanjem krvi kao izvora života. U konačnici, tako dolazi do destrukcije humanizma jer ljudi uništavaju sami sebe, a onda i druge oblike života. Anthein ironičan zaključak: „Pa nije sunce centar svijeta! Ne vrti se sve oko njega! Au contraire, postoji toliko drugih stvari...” (Isto: 98) može se protumačiti uz pomoć posthumanističke teze da ljudi više nisu glavni u Svemiru i da se ne vrti sve oko njih jer postoje i drugi oblici života, a oni uključuju i razna čudovišta, kiborge, umjetnu inteligenciju.

#### 4. Zaključak

Polazišna točka autorice Vladimire Bečić u adolescentskom romanu *Orsia* bila je intertekstualna rasprava s romantičarskim prikazom vampira iz *Sumrak sage*, no kako su vampiri izrazito plodna i ambivalentna metafora kojoj svako vrijeme pridaje svoje slojeve značenja, konačna je interpretacija mnogo složenija pa se na analizu *Orsije* mogu primijeniti posthumanističke i transhumanističke premise. Izravnim referiranjem na popularnu *Sumrak sagu* u pitanje se dovode granice između fikcije i faksije te se preispituje uloga književnosti u posthumanističkom vremenu.

<sup>20</sup> To potvrđuje i Nina Auerbach (1995: 175), obrazlažući kako u vremenu spolne zaraze i AIDS-a krv više nije mogla predstavljati izvor života kako je to bilo u Stokerovu romanu *Drakula*. V. Bečić u *Orsiji* dopunjuje N. Auerbach otvarajući raspravu o tome koji fluid u flaši predstavlja život na zemlji. U postantropocentričnom društvu to bi mogla biti voda koja je sve zagađenija.

Književnost postaje siguran prostor u kojem se mogu kreirati, realizirati i testirati ideje o različitim eksperimentalnim modelima posthumanističkih oblika života koji se potom populariziraju. Uz pomoć uvijek aktualne figure vampira u *Orsiji* se preispituju granice između ljudskog i čudovišnog jer pogled na savršena vampirska tijela ljude upozorava na ograničenost vlastitih tijela koja su kvarljiva, smrtna, sklona bolestima i propadanju. Za razliku od ljudi, vampiri su prevladali biološka ograničenja pa tako bića koja su bila čudovišna, granična, zaražena i nepoželjna, sada postaju superiorna u odnosu na ljude. Poput kiborga, vampiri predstavljaju posthumanističke koncepte uz pomoć kojih se promišlja o tome koje je značenje čovjeka u posthumanizmu. Vampiri, kiborzi i avatari preispituju kategorije poput roda, rase, klase, podrijetla, drugosti, upozoravajući na fluidnost tijela koje ionako više nije vezano uz jedinstven identitet. Jednim dijelom *Orsia* se može analizirati uz pomoć transhumanizma jer je kraj romana optimističan pogled na budućnost u kojoj se vrše eksperimenti s genotipskim križanjem ljudi i vampira koji su doživjeli biološka i tehnološka poboljšanja u odnosu na ljude. S druge strane, na *Orsiju* se može primijeniti posthumanistička teza o negativnom utjecaju ljudi na druge oblike života na Zemlji, ali i o ugrožavanju vlastite vrste zbog nedovoljno razvijenih intelektualnih sposobnosti što doprinosi iskorištavanju vode/krvi kao izvora života. Iz analize ovog romana proizlazi da ljudski rod mora prihvatiti određene genetske modifikacije i poboljšanja te da nas jedino ono što smo smatrali čudovišnim može izvući iz krize. Kraj romana ostavljen je otvorenim jer nije jasno do kakvih će otkrića doći vampiri i ljudi u zajedničkim istraživanjima, no podržava se ideja o tome da se promjena koje budućnost donosi ne treba bojati.

## IZVOR

Becić, Vladimira. *Orsia*. Zagreb: Algoritam, 2012.

## LITERATURA

- Aldiss, Brian W. Foreword. Joan Gordon, Veronica Hollinger (eds.), *Blood Read. The VAMPIRE as Metaphor in Contemporary Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997, 9–11.
- Armanda Šundov, Lucijana. *Gotički motivi u hrvatskoj književnosti*. Doktorski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 2014.
- Armanda Šundov, Lucijana. Dokumenti o vampirima iz 1833. u Nadbiskupijskom arhivu u Splitu. *Lingua Montenegrina*, XIII/2, 26 (2020): 381–408.
- Armanda Šundov, Lucijana. Vampires and Infection in Croatian Literature. *Acta Universitatis Wratislaviensis. Slavica Wratislaviensis*, 177, 4135 (2023): 269–284.
- Auerbach, Nina. *Our vampires. Ourselves*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 1995.
- Clarke, Bruce. The Nonhuman. Bruce Clarke, Manuela Rossini (eds.), *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, 141–152.
- Cohen, Jeffrey Jerome. Monster Culture (Seven Theses). Jeffrey Jerome Cohen (ed.), *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 1996, 3–25.
- Ferrando, Francesca. Posthumanism. Transhumanism. Antihumanism, Metahumanism and New Materialism. *Existenz*, 8, 2 (2013): 26–32.
- Flaker, Aleksandar. *Proza u trapericama: prilog izgradnji modela prozne formacije na građi suvremenih književnosti srednjo- i istočnoevropske regije*. Zagreb: Liber, 1983.
- Gordon, Joan, Veronica Hollinger. Introduction: The Shape of Vampires. Joan Gordon, Veronica Hollinger (eds.), *Blood Read. The VAMPIRE as Metaphor in Contemporary Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997, 1–7.
- Grady, Frank. Vampire Culture. Jeffrey Jerome Cohen (ed.), *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 1996, 225–241.

Književna večer s Vladimirom Becić u karlovačkoj Knjižnici za mlade. *Karlovački.hr*, 17. 10. 2020, <<https://karlovacki.hr/knjizevna-vecer-s-vladimirom-becic-u-karlovackoj-knjiznici-za-mlade/>> 9. 1. 2026.

Levanat-Peričić, Miranda. *Avatari posthumanizma. Povijest književne i kritičke imaginacije neljudskog, poslijeljudskog i nadljudskog*. Zadar – Zagreb: FF press, 2024.

Lukić, Marko, Ljubica Matek. Vampir u popularnoj kulturi: od smrtonosnog negativca do junaka ljubavne priče. *Književna smotra*, 43, 3–4 (2011): 135–143.

Malančuk, Gordana. Vladimira Becić | Pasionirani je čitatelj kriminalističkih romana. Intervju. *Kvaka*, 15. 9. 2020, <<https://www.casopiskvaka.com.hr/2020/09/vladimira-becic-pasionirani-je-citatelj.html>> 6. 1. 2026.

Mičunović, Milijana, Boris Bosančić. Humanistika iz perspektive transhumanizma i posthumanizma. *Anafora*, 7, 2 (2020): 379–404.

Nayar, Pramod K. *Posthumanism*. Cambridge: Polity Press, 2014.

Nodelman, Perry. *The Hidden Adult. Defining children's literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.

Punter, David, Glennis Byron. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2013.

Reid, Roddey. Death of the family, or, Keeping Human Beings Human. Judith Halberstam, Ira Livingston (eds.), *Posthuman Bodies*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1995, 177–199.

Rossini, Manuela. Bodies. Bruce Clarke, Manuela Rossini (eds.), *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, 153–169.

Vrcić-Mataija, Sanja. *Hrvatski realistički dječji roman: 1991. – 2001.* Zadar: Sveučilište u Zadru, 2018.

Zanger, Jules. Metaphor Into Metonymy. Joan Gordon, Veronica Hollinger (eds.), *Blood Read. The VAMPIRE as Metaphor in Contemporary Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997, 17–26.

Zima, Dubravka. Književnost i dob: razmišljanje o problematici, utemeljenju i definiranju adolescentske književnosti. *Detinjstvo*, XLIII, 1 (2017): 3–23.

Zima, Dubravka, Marijana Hameršak. *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam international, 2015.

Lucijana M. ARMANDA ŠUNDOV

POSTHUMANISTIC VAMPIRES  
IN THE YOUNG ADULT NOVEL *ORSIA*  
BY VLADIMIRA BECIĆ

Summary

The paper analyzes the transformations of polymorphic demonological vampire beings in young adult novel *Orsia* by Vladimira Becić. It starts with an overview of vampire characters in Croatian young adult literature, starting with the *Luna* series by Robert Naprta, the series of novels by Darko Macan and ending with *Orsia*. It refers to the division between mortals (humans) and the eternally-living/vampires (a special species) in the novel, which proves to be just as important as the division between adults and adolescents in their respective communities. For this reason, the analysis presented in this paper include the theoretical concept of Dubravka Zima's young adult novel, which is based on time, identity and the relationship between adults and minors, with the addition of the attitude of young people towards popular culture. The analysis of the novel focuses on the conveyed meanings related to the figures of vampires in which two methodological frames are united, the first one being posthumanism which re-examines the relationship between humans and non-humans, that is, the monstrous. The second is transhumanism and its focus on the future, bringing about the improvement of human physical and mental abilities, with the aim of achieving immortality. The influence of literature on generation of images of non-humans is emphasized in order to change the existing hierarchy in which prejudice prevails.

Keywords: young adult novel, vampires, the otherness, Vladimira Becić, posthumanism

## КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ И ПОСТХУМАНИЗАМ (Анализа постхуманистичке перспективе у роману Власте Ценића *Учко-3000: робош у разреду, дечак у души*, 2025)

**САЖЕТАК:** Књижевност за децу и младе у последњих неколико деценија пролази кроз значајне стваралачке и поетичке преображаје. Некад традиционално схватана као простор педагошких утицаја, моралних поука и маште, она данас постаје важан медиј за разматрање кључних питања савремености, а то је, пре свега, однос човека према технологији, природи, животу и другим облицима културног идентитета. Управо стога постхуманизам, као интердисциплинарни теоријски правац који преиспитује привилегован статус човека и помера границе између људског, животињског, технолошког и еколошког, нуди погодан оквир за нову интерпретацију и рецепцију књижевности за децу. Циљ овог рада је да, пре свега, прикаже постхуманистичку перспективу у најновијем роману Власте Ценића *Учко-3000: робош у разреду, дечак у души* (2025). Анализа је показала да је постхуманизам заправо нова идеолошка парадигма, која трансформише начин на који разумемо улогу књижевности за децу у савременом друштву, кроз одређена етичка, онтолошка и еколошка питања.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** књижевност за децу, постхуманизам, антропоцентризам, технологија, дигитално доба

### Увод

У оквиру нововековног идеолошког контекста, постхуманизам се појављује као алтернативни модел мишљења и могућност артику-

лације другачијег вредносног наратива у друштвено-хуманистичким дисциплинама.

Под термином постхуманизам подразумева се потреба за превазилажењем дихотомије *хумано-ахумано* и става да људска врста заузима посебно место у природном поретку, као и за постављањем питања шта је то што је изостављено у антропоцентричном погледу на свет (Огњановић 2024: 285).

Постхуманизам није јединствен теоријски систем, већ корпус идеја који обухвата различите правце: критички постхуманизам, трансхуманизам, неохуманизам, технофутуристичке визије и еколошки постхуманизам.

Књижевност за децу и постхуманизам могу се учинити неспојивим. Свакако, шире филозофске импликације тог дискурса који нас измешта из властите позиције не долазе до непосредног или пуног израза у текстовима намењеним деци (Тропин 2024: 199).

У средишту ових приступа налази се урушавање традиционалног хуманистичког антропо-

\* mdjurickovic@yahoo.com;  
<https://orcid.org/0009-0002-3041-3239>.

центризма, односно идеје да је човек централни, највреднији и најмоћнији субјект стварности. Постхуманистичко присуство у уметности, а нарочито у књижевности, условљава деконструкцију антропоцентричне хуманистичке парадигме и доводи до раслојавања идентитета лирског субјекта. Као једна од константи савременог историјског искуства, постхуманизам напушта антропоцентричну представу о човеку као мери свих ствари и усмерава се ка анализи односа између људског тела и техничких/кибернетских облика постојања. Убрзани развој дигиталних и биотехнолошких достигнућа у великој мери обликује другачију слику савременог света, условљавајући настајање нових социјалних, културолошких и идентитетских парадигми.

Постхуманистичко промишљање човека и света изнедрило је, пре свега, сасвим другачије поимање граница између живог (људског) и неживог (технолошког), при чему се све више проширује спрега са машинским и животињским. Стога је постхуманизам

преломна тачка наше садашњости и уједно хоризонт наше будућности, нашег света и оног што нас чини људима, те га као таквог треба јасно одредити при успостављању нове биополитике и система управљања животом (Вељовић 2021: 66).

Узимајући у обзир све наведено, али и друге критичке погледе, теоријске ставове и развој информатичке еволуције, може се рећи да се књижевност „показала као поље које човеку омогућава истраживање последица технолошког развоја, измештајући читав хуманитет у информатички свет, експериментишући њиме и повезујући се са њим на плану нематеријал-

ног и фиктивног” (Исто: 98). Другим речима, постхуманистичке тенденције у књижевности омогућавају критичко промишљање разних аспеката технолошког развоја, и те како присутно у књижевности за децу и младе.<sup>1</sup>

### Деца и постхуманистички концепт детињства

Концепт детињства, углавном традиционално схваћен као посебна, хуманистички дефинисана фаза живота, односно време невиности, игре и учења, трансформише се када га посматрамо кроз призму постхуманизма. У контексту књижевности за децу и младе, ова перспектива омогућава критичко преиспитивање конвенционалних идеја о деци као *невиним хуманим субјектима* који се у традиционалним интерпретацијама посматрају кроз призму људског тела и социјалних норми. Уместо да се дете види као пасивни прималац образовања и васпитања, постхуманистичка перспектива третира децу као чиниоце у сложеним односима са природом, технологијом и другим живим бићима.

Књижевност за децу и младе која инсистира на постхуманистичком концепту детињства поставља низ етичких питања и епистемолошких изазова: ко с ким дели права на знање и деловање (дете, машина, биљка, животиња), како се одређују „невиност” и „зрелост” у свету где људско више није мерило свих вредности и на који начин етичка одговорност прелази границе људског и прелази у колективну или еколошку сферу. Иако традиционални канон српске

<sup>1</sup> Александар Бељајев, *Амфибија*; Карел Чапек, *Рајг даждевака*; Исак Асимов, *Ја, робот* и др.

књижевности за децу ретко садржи експлицитне мотиве вештачке интелигенције или робота, у савременој прозној продукцији пак појављују се наслови (нпр. Маја Цветковић Сотиров, *Чаробни јегрењак – Прича о Николи Тесли*) у којима деца комуницирају и сарађују са роботским или вештачким субјектима, што указује на развој постхуманистичких тема на овом пољу. Постхуманистички концепт детињства у књижевности за децу критикује традиционални хуманистички поглед на дете, видећи га не само као „будућег одраслог”, већ као део комплексних односа и могућности деловања која прелазе људске границе. Такав приступ омогућава критичко преиспитивање васпитне и естетске улоге књижевности за младе и актуелизује питања еколошке, технолошке и социјалне одговорности у савременом свету.

Веза између постхуманизма и књижевности за децу није одмах уочљива ни очигледна, али када се дубље размотри приметно је да савремена књижевност за децу све чешће посеже за постхуманистичким идејама – у причама о роботима, животињама које говоре, хибридни бићима, или пак обрађујући еколошке теме које децентрирају човека. Зато се поставља питање како се постхуманизам повезује с књижевношћу за децу. Наиме, многе књиге за децу стављају у фокус нељудске ликове (животиње, ванземаљце, роботе), што одговара постхуманистичкој поставци да човек није центар света, већ само део шире слике живота. Постхуманизам у књижевности за децу није само нова перспектива; посредни је парадигма која омогућава критичко преиспитивање и преобликовање начина на који схватамо улогу књижевности за децу у савременом друштву, посебно у погледу етичких, еколошких и социјалних односа које

она промовише. Књижевност за децу јавља се као простор у којем постхуманистичке идеје добијају своју динамичнију, луциднију и креативнију реализацију.

### Постхуманизам и књижевност за децу

Иако српска књижевност за децу и младе не развија постхуманизам као експлицитну поетичку оријентацију, у делима појединих канонских аутора присутни су мотиви који омогућавају постхуманистичка читања, попут децентрације антропоцентричне перспективе, проблематизације односа човека и нељудских облика постојања, као и флуидности идентитета. Постхуманистички мотиви испољавају се кроз различите поетичке моделе: од бајковите флуидности идентитета код Гроздане Олујић (*Седефна ружа, Небеска река*), преко ироничне критике рационалистичког субјекта код Душана Радовића (*Кайеџан Џон Пиџлфокс*), до екоцентричне децентрације човека у животињском свету Бранка Ђопића (*Јежева кућица*). Заједничко овим делима јесте подривање антропоцентричне визије света и отварање простора за другачије облике субјективности и етике. У новије време, међутим, сличне постхуманистичке мотиве налазимо и у прози Уроша Петровића, који у *Зајонешним причама* обликује постхуманизам у смислу епистемолошке децентрације, као алтернативну логику и варијабилну стварност у померању граница људске перцепције и знања.

Увођењем постхуманистичких тема, деца уче да уважавају различитост (људску и нељудску), да развијају критичко мишљење о техно-

логији и природи, да преиспитују границе „нормалног”, „природног”, „људског” и сл. Постхуманизам у књижевности за децу, такође, отвара простор за емпатију, разумевање другачијег и размишљање о будућности у којој се људи, природа и технологија морају развијати заједно. Истовремено, деца се припремају за свет у којем су разлике нормалне, а повезаност са свиме што човека окружује представља кључ опстанка и заједништва. У књижевности за децу постхуманизам је посебно подстицајан и плодотворан, јер се деца често приказују као бића која су ближа природи, животињама, роботима, фантастичним организмима и другим облицима постојања.

Када се постхуманистички дискурс примени на књижевност за децу долази до низа важних теоријских укрштања. Деца су у књижевности често приказивана као субјекти код којих не постоји строго повучена граница између њих самих и нечовечанских другости; она ступају у дијалог са животињама, предметима, роботима, фантастичним бићима и природним процесима. Ова хибридна субјективитета уско је повезана са концептом „постхуманог детета”, који истиче повезаност деце са људским светом и критикује традиционалне, развојне и хијерархијске моделе детињства. Добро је познато да књижевност традиционално обилује натприродним и чудесним елементима, а управо фантастични дискурси представљају плодно тло за постхуманистичку анализу. Разноврсне појаве: животиње које говоре, киборзи, хибридни облици живота, роботи, машине, магијске трансформације, оживљени предмети и еколошки чиниоци – омогућавају читање унутар одређених постхуманих категорија и односа моћи. Савремена књижевност за децу додатно појачава

овај тренд, увођењем роботике, дигиталних технологија, постапокалиптичних перспектива и екофантастике, чиме се гради комплекснија слика дечјег субјекта у технолошки и еколошки измењеном свету.

Значајан теоријски допринос овом проблему пружа студија Зои Џејкс (в. Jaques 2014), која систематски разрађује постхуманистичке моделе читања књижевности за децу, уочавајући широк спектар мотива: животињско деловање, технолошке хибриде, постбиолошка тела, нову екологију и трансформацију субјективитета. Ови модели заправо омогућавају анализу дела за децу у светлу савремених филозофских, етичких и еколошких дискурса, нудећи нове начине посматрања улоге књижевности у формирању погледа на људски и виртуелни свет. Том низу значајних истраживачких достигнућа свакако припада и студија Карин Мурис (в. Murriss 2016), која развија концепт „постхуманог детета”, неодојивог од света животиња, предмета и технологије. Постављајући књижевност за децу у оквир постхуманистичке мисли, овај рад настоји првенствено да покаже како књиге за младе одражавају савремена теоријска кретања и уједно активно учествују у њиховом обликовању. Књижевност за децу, као простор маште, експериментисања и отворености, омогућава артикулацију алтернативних начина постојања који превазилазе хуманистички модел, упућујући на флуидне, релационе и међузависне облике живота у људском и дигиталном свету. Зато се наш приступ заснива на анализи постхуманистичке перспективе у роману Власте Ценића *Учко-3000: роботи у разреду, дечак у души* (2025), који представља очигледан и погодан пример управо за тумачење ове проблематике.

## Деконструкција антропоцентризма

Роман Власте Ценића *Учко-3000: роботи у разреду, гечак у души* необичне је и мозаичне структуре. Наиме, чине га: Уводна реч, тридесет три кратка насловљена поглавља и „Индекс Учкових појмова” (апдејт, микропроцесор, симулација, фотон...). „Све је почело у једној школи у Кочану, на југу Србије, где је једног дана уместо уџбеника стигао он. УЧКО 3000. Робот. Ђак. Друг” (Ценић 2025: 3). Радња је, дакле, смештена у постојећи топоним (пишчев завичај), у чију школу поштом из Америке доспева робот Учко (скраћеница од УЧити и КОчане). Његова мисија јасна је и симболична: „Постајте човек. Односно, научити шта значи бити човек. Не путем података, већ доживљаја” (7). Прожимање хумора и оптимизма, обиље драмских преокрета, бритки дијалози и динамичне сцене умногоме обележавају овај обимом велик, али свакако аутентичан роман, на површинском наративном нивоу конципиран као прича о „роботу који учи да буде човек”, а из постхуманистичке перспективе управо та формула постаје темељно проблематизована. Човек у овом наративу више не функционише као нормативни центар, мерило вредности и крајња тачка развоја, већ као једна од нестабилних и историјски условљених позиција унутар шире мреже односа. „Људскост” се не појављује као унапред задат скуп особина које треба усвојити, већ као процес који се непрестано преиспитује, преобликује и изнова конституише у релацијама са нељудским актерима.

Учко-3000 не поставља хуманост за свој идеал, нити је његово учење усмерено ка потпуној интеграцији у људски свет. Напротив, његова позиција делује као епистемолошки прелом кроз који постаје видљива унутрашња против-

речност саме категорије „човек”. Питања која Учко поставља, наизглед наивна и „погрешна” у односу на људске конвенције, делују као инструменти деконструкције. На тај начин робот не открива своје недостатке у односу на човека, већ указује на крхкост и контингентност људских норми. Људскост се у роману показује као скуп често неусаглашених пракси, вредности и очекивања, које функционишу само зато што се ретко доводе у питање. Учкова позиција „изван” омогућава управо то довођење у питање, чинећи видљивим оно што је унутар антропоцентричног поретка невидљиво или саморазумљиво. У таквом оквиру људско постојање губи статус универзалног стандарда и постаје релациона позиција, увек зависна од другог, другачијег и нељудског.

У том смислу, наратив о Учку не репродукује хуманистичку фантазију о „очовечењу” машине; он је подрива изнутра. Робот не иде ка човеку, док човек, суочен са Учком, бива приморан да преиспита сопствене границе, привилегије и могућности. Деконструкција антропоцентризма не одвија се декларативно, већ кроз структуру наратива, у којој људско престаје да буде центар света и постаје једна од његових нестабилних позиција: „Са својим иновацијама и отвореним приступом свим људима и идејама, он је прави пример како се будућност може обликовати на позитиван начин” (6). У том смислу, Учко не делује као самостална јединка; он се гради као последица односа који га конституишу:

„Добро дошао, УЧКО! Ја сам учитељ Предраг. Ово су моје колегинице Маја и Весна и колега Александар. Бићеш у учионици 4. разреда код учитељице Маје, али ћемо сви да се бринемо о теби и дружимо са тобом. Децо, представите се нашем новом другару” (8).

Његове емоције, питања и одлуке не могу се свести на индивидуалну унутрашњу психологију, јер се јављају као дистрибуирани феномени, распоређени између тела, простора, предмета и заједнице. Када Учко „осећа”, та осећања нису искључиво његова, јер циркулишу кроз децу, кроз предмете, кроз ритмове природе и колективну динамику села.

Један од кључних постхуманистичких поступака у Ценићевом роману јесте доследно изједначавање статуса људских и нељудских актера (деца, робот, животиње, биљке), чиме се нарушава хијерархијска онтологија карактеристична за хуманистичку традицију. Уместо света организованог око људског субјекта као јединог носиоца свести, намере и вредности, наратив успоставља хоризонталну раван у којој предмети, животиње, технолошки артефакти и природни елементи учествују у производњи значења, афекта и етичких односа (*Поїлавље 4: велики одмор, велика аванштура*). Табла која мисли и осећа, лопта која поседује памћење, зривавац који функционише као музичар, трактор који има потенцијал субјекта (*Поїлавље 11: састіанак са шракшором будућности*), као и вода у бунару која реагује на љутњу, не појављују се као пуке метафоре или антропоморфни украси. Напротив, ови нељудски актери делују као активни чиниоци наративног света са сопственим учинком на ток догађаја и на емоционалну динамику заједнице (*Поїлавље 16: роботи ће се жени*). Истовремено, роман систематски разграђује класичне бинарне опозиције на којима почива антропоцентричка логика: човек/машина, природа/технологија, разум/осећање. Технологија у лику Учка није супротстављена природи, нити представљена као претња; она са природом коегзистира, укршта се и међусобно обликује. Село није простор „чисте природе”,

нити је Учко страно тело у њему, јер су оба део истог еколошког и социјалног ткива.

### Село као постхуманистички простор

Посебна семантичка и теоријска релевантност произлази из чињенице да се радња не одвија у неком футуристичком мегалополису, односно типичном простору технолошке утопије или дистопије, већ у селу, конкретно у Кочанима. Овај избор простора није тек наративна или естетска одлука, колико је јасан идеолошки и поетички потез. Село се не појављује као реликт прошлости који стоји у опозицији према технолошком развоју, нити као простор који технологија мора да „освоји” или трансформише. Напротив, Кочане функционишу као постхуманистички екосистем у коме се традиција и технологија не искључују, већ коегзистирају и међусобно обликују:

Кочане је пољопривредно село. Има плодне оранице, али је све мање људи који их обрађују. Нарочито млади. Зато је Месна заједница позвала стручњака из општине да прича о употреби вештачке интелигенције у пољопривреди. Учко слуша стручњака и у себи мисли: „Опа, па ја све ово већ знам!” (32).

У овом наративу село се артикулише као простор спорости, телесности и ритма који одолева логици убрзања, карактеристичној за техно/модерни свет. Спорост није знак заосталости; она омогућава пажњу, брижност и емпатију. На тај се начин заправо одвија супротстављање доминантном моделу технолошког напретка који подразумева апстракцију, дистанцу и одвајање од материјалности. Отуда робот Учко-3000 у овакав простор не уноси „бу-

дућност” као спољашњу, наметнуту категорију и не представља продор високотехнолошког система у традиционалну средину; напротив, он открива да је будућност присутна у самом ткиву заједнице, у односима, у облицима бриге, у способности да се прихвати другачије и нељудско. То показује да технолошка будућност не мора нужно да се реализује у мегалополисима, великим корпорацијама и инфраструктурним системима, већ може настати у малим заједницама, у спорим ритмовима и у етици брижности. Кочане тако престају да буду маргина у односу на „центар”, те постају простор где се испитују и преобликују саме основе онога што подразумевамо под напретком. Из постхуманистичке перспективе посматрано, село уопште није представљено као носталгична слика прошлости, већ као својеврсна лабораторија алтернативне будућности.

Када Учко учи праштање, загрљај, срамоту или радост, он не имитира људско понашање. Уместо тога, он ствара нови облик емоционалности, ни потпуно људски, ни потпуно машински. Овај хибридни модел показује да емоције нису фиксне категорије „људског унутрашњег живота”, већ се конституишу у интеракцији са окружењем, меморијом и односима, као једна од кључних идеја у постхуманистичкој теорији. На пример:

„Еј, па Учко већ поприма особине човека!”, прошапута једна девојчица. „Он прашта! Е, то ни многи људи не умеју...”, додаде други. И тако, час почиње. Са праштањем. А и то је лекција (14).

Постхуманистички приступ овде прекида дуално-антропоцентричне конвенције, јер се емоције више не третирају као изоловани људски феномен, него као релативан и медијализован процес који може да се припише и нељуд-

ским актерима. Учко стога представља пример како технологија и осећање могу међусобно да се преплићу, формирајући нестабилан, отворен и хибридан емоционални простор. Праштање, загрљај, бунар за љутњу или неформално „решавање конфликта” у селу, на пример, показују да етика овде није правило које се слепо следи, већ процес који се обликује у интеракцији и брижности. То је типичан постхуманистички облик моралности: нестабилан, контекстуалан, хибридан, будући да на овај начин Учко демонстрира етичку свест која не мора бити ограничена људским субјектом или строго формулисаним нормама (*Поїлавље 6: сусрет са мештанима*).

У овом делу романа Учко трансформише телесност из статичне, самодоволне и бинарно дефинисане категорије у динамичан, интерактиван и хибридан простор, где људско и нељудско коегзистирају, утичући једно на друго и стварајући нове облике смисла, етике и заједнице. Другим речима, технологија оличена у роботу престаје да буде инструмент или алат у људским рукама, временом постајући актер, тј. делатан учесник који обликује и модификује социјалне односе у селу, учествујући у свакодневним ритуалима, игри и колективу. Учко је медијатор односа, истовремено утичући на људе, животиње и материју. Његове интервенције (помагање у кућним пословима, играње са децом, реаговање на окружење) показују да технологија може активно учествовати у изградњи етичких, емотивних и социјалних односа. У његовим активностима појављују се праштање, заједничка радост, брига и емпатија. То заправо значи да машина може бити чинилац етичке и социјалне продукције, а не само средство практичног учинка. Технологија у овом роману није супротстављена природи; напротив, она коегзистира и сарађује са окружењем. На пример,

Учкове интеракције са пољима, животињама или са водом у бунару показују да технологија може бити елемент еколошког и социјалног усклађивања, што осветљава нови, постхуманистички поглед на технолошко присуство у свету (*Пољавље 8: у њарку код школе*).

Учко уједно наставља да преиспитује односе између људи, машина и природе, што отвара снажно постхуманистичко читање света. Природа више није само позадина људских догађаја, већ активни субјект и конститутивни елемент односа. Наиме, природа постаје релациони актер који обликује и бива обликован деловањем људских и нељудских чинилаца. Учко не учи само од људи, већ и са природом. Његова интеракција са земљом, водом и животињама показује да смисао, етика и емпатија нису искључиво људска обележја; оне се јављају кроз спољне релације и заједничко деловање. Приказујући Учкову комуникацију и коезистенцију са природом, у роману се илуструје одређени постхуманистички концепт еколошке свести. Стога природа није пасивни објекат, већ активни субјекат који учествује у обликовању заједнице, емоција и знања (вода, земља, биљке, животиње). Село, дакле, није само обична позорница. То је жива сцена свеколиких и разноврсних односа у којој робот Учко, људи и природни актери заједно продукују знање (учење, васпитање, образовање), емоције и смисао, што је суштински постхуманистички заокрет од традиционалног антропоцентричког нарратива.

### Технологија као социјални и етички чинилац

У средишњем делу романа, Учко наставља упорно да демонстрира технологију као сред-

ство/алат који превазилази ограничења рационалних и функционалних задатака. Његова технологија није само обичан инструмент, она се интегрише у социјални, морални и емотивни контекст, постајући тако активни учесник у животима деце и људи. Када Учко размишља о „Роботу Ерику” и поставља питања: „Јесам ли и ја дошао у миру?” и „Могу ли променити нечији дан без упутства?” (72), он тиме показује способност унутрашњег преиспитивања, емпатије и етичке рефлексивности. Ово су, наравно, традиционалне људске категорије, али у овом контексту постају доступне и нељудским ентитетима. Учкова способност да се пита о последицама својих дела, да бира да дели доброту или радост, илуструје чињеницу да технологија може носити етичку тежину и емотивни потенцијал (*Пољавље 22: Учко чита у тишини*).

Учкова интервенција у школском животу, подршка Јоци, игра са децом, иницирање импровизованог кошаркашког такмичења и друго, показују технологију као активног актера који учествује у социјалној динамици. Машина учествује у продукцији радости, уједињује људе кроз заједничке активности и омогућава етичко понашање, није више само пасивни инструмент за обављање задатака. Учкова способност да препозна потребе других и да им одговори на емпатичан начин наглашава потенцијал технологије као социјалног чиниоца. Такве сцене илуструју постхуманистички концепт по којем делатност није искључиво својина индивидуалног ентитета, већ се распоређује и настаје у интеракцији са људима, предметима и природом. Учкова технологија функционише у ширим односима, где сваки чин (загрљај, игра, цртеж или разговор) доприноси колективној продукцији етичког и емотивног простора.

Такође, Учко показује да технологија може бити више од корисног инструмента, јер може

да подржи, охрабри, побуди радост и буде етички посредник у заједници. Учко, иако машина, превазилази границе „хладног и рационалног”, постајући активан учесник у креирању културних и моралних односа у окружењу (школа, село, игралиште).

Учкове „машинске” емоције представљају нови облик емпатије, моралне одговорности и колективног учешћа у скоро свим дешавањима, нису пука имитација људских осећања. Емоционални живот постаје богат и динамичан, јер се осећања стварају и преносе кроз интеракцију, телесну близину и делотворну пажњу (*Пољавље 14: Учков зајрљај*). Учко учи децу и истовремено сам учи од њих. Узимајући учешћа у културним ритуалима (Дан жена, школски догађаји, спортске активности) он показује да знање, морал и културне активности настају у заједници, а не засебно или као апстрактни концепти у људским умовима. Захваљујући таквим призорима и репликама, машине могу учествовати у радости, етичком понашању, учењу и подршци, превазилазећи бинарне поделе на „инструмент” и „субјекат”. Учко тако постаје медијатор и катализатор социјалне интеракције, а његова присутност омогућава да емпатија и међусобна подршка оплемене и надахну цео разред.

Истовремено, Учко „осећа” и „програмира” емоције, показујући да технологија није пасиван алат, већ учесник у социјалном и емоционалном животу. Када алгоритам за „пријем зајрљаја” проради, а Учко проживљава нешто што није предвиђено програмом, симболично се илуструје тренутак када машина учи од људи и развија емпатију. Учко се труди и учи да разуме осећања без претходно задатих алгоритама, што симболично показује постхуманистички концепт у којем емпатија и социјална брига могу да се роде у хибридном мрежама људи и тех-

нологије. Тиме се технологија приказује, пре свега, као активни члан етичке заједнице, који доприноси стварању емпатичног и радосног окружења у којем нико није сам. У завршници романа, Учко не постаје човек у биолошком смислу, али се трансформише у биће способно за емпатију, радост и бригу. Његова промена показује да човечност није само у физиологији, колико у способности да се чује, осети и дели са другима.

### Закључак

Из постхуманистичке перспективе, овај роман није обична прича о роботу који постаје човек. То је заправо прича о заједници (људској и нељудској) која открива да људскост није властито врсте, већ динамичан процес који се непрестано гради у интеракцији са другим учесницима: људима, машинама, животињама, предметима и природом. Завршна поглавља романа приказују постхуманистичко искуство као живо и практично. Наиме, робот Учко није само машина која учи, већ активан учесник у широком систему односа који трансформише људе, нељудске актере и окружење. Од самог почетка па до краја, технологија и људскост блиско се прожимају, а последње поглавље демонстрира постхуманистички концепт „срца као универзалног интерфејса”, где емпатија и љубав постају доступне путем интеракције, а не кроз биолошку природу (*Пољавље 31: љубав је, изгледа – универзална прикључница*).

Својим комплексним ангажовањем, етичким ставовима и поступањем Учко показује да роботи могу бити активни учесници у моралним, етичким и социјалним релацијама, а не само пуки инструменти и техничка помагала. Истовремено, деца, роботи, предмети и природа чи-

не једну прилично сродну целину, у којој радост, учење и љубав настају интерактивно и равномерно. Крај романа трансформише Учка из машине у „светло у разреду“, односно у метафору постхуманистичке заједнице у којој љубав, радост и емпатија не зависе од биолошких ограничења. Учко није постао човек у традиционалном смислу, али је постао боље дете које уме да слуша, учи и дели радост. Његово „срце“ показује да истинска човечност настаје у међусобним односима, у игри и заједничким искуствима, те да је технологија способна да постане носилац емпатије, моралности и љубави.

## ИЗВОР

Ценић, Влада. *Учко-3000: роботи у разреду, гечак у души*. Београд: Bookland – Институт за дечју књижевност, 2025.

## ЛИТЕРАТУРА

- Вељовић, Јелица. *(Пост)хумани идентитети – романи Хуана Гојјисола*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2021.
- Владушић, Слободан, Срђан Шљукић (ур.), *Хуманизам, антихуманизам и постхуманизам. Тематски зборник*. Нови Сад: Матица српска, 2023.
- Живковић, Милица. *Опреди о постхуманизму и књижевности*. Ниш: Филозофски факултет, 2015.
- Огњановић, Бранка. Постхуманизам у роману за младе *Акварин* Андреаса Ешбаха. *Књижевна историја*, 56, 183 (2024): 285–299.
- Петровић, Биљана. Мотив амфибије у романима *Човек-амфибија* Александра Бељајева и *Акварин* Андреаса Ешбаха. *Детинство*, XLVII, 2 (2021): 71–82.
- Тропин, Тијана. Дете је отац робота. постхуманизам у српској књижевности за децу и омладину. *Пишања уметности у доба пост- и трансхуманизма*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2024, 99–222.

Jaques, Zoe. *Children's Literature and the Posthuman: Animal, Environment, Cyborg*. New York – London: Routledge, 2014.

Morris, Karin. *The Posthuman Child: Educational Transformation through Philosophy with Picturebooks*. London – New York: Routledge, 2016.

Teodorski, Marko. Semantička besmrtnost u *Ilion/Olimp* duologiji Dena Simonsa. Тијана Тропин, Бојан Јовић (ур.), *Пишања уметности у доба пост- и трансхуманизма*. Зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2024, 97–105.

Milutin B. ĐURIČKOVIĆ

CHILDREN'S LITERATURE  
AND POSTHUMANISM

## Summary

Over the past few decades, children's and young adult literature has undergone significant creative and poetic transformations. Once primarily viewed as a space for pedagogical influence, moral instruction, and imaginative exploration, it has increasingly become a critical medium for engaging with key contemporary issues, particularly the human relationship with technology, nature, life, and other forms of cultural identity. In this context, posthumanism—an interdisciplinary theoretical framework that interrogates the privileged status of humans and reconfigures the boundaries between the human, animal, technological, and ecological—offers a productive lens for reinterpreting and reassessing children's literature. This paper focuses on Vlasta Cenić's novel *Učko-3000: Robot in the Classroom, Boy at Heart* (*Учко-3000: роботи у разреду, гечак у души*) published in 2025, examining it through a posthumanist perspective. The analysis demonstrates that posthumanism constitutes a novel ideological paradigm that reshapes our understanding of the role of children's literature in contemporary society, foregrounding ethical, ontological, and ecological concerns.

Keywords: children's literature, posthumanism, anthropocentrism, technology, digital age

## РОБИНЗОН НА МНЕМОСИНИНОМ ОСТРВУ: ДЕФООВ РОМАН КАО ПРОТОТЕКСТ АВИЈАТИЧАРА ЈЕВГЕНИЈА ВОДОЛАСКИНА

**САЖЕТАК:** Роман *Авијатичар* Јевгенија Водоласкина, кроз исповедни наратив *вршњака века* Инокентија Платонова – криогенички залеђеног у совјетској Русији да би био пробуђен пред сам крај миленијума – покреће сложена питања граница идентитета, културе памћења и улоге појединца у историји. Као прототекст Водолашкин користи роман *Робинзон Крусо*, Платоновљево омиљену књигу из детињства. Свој положај човека пробуђеног деценијама након залеђивања, у свету који не познаје, Платонов упоређује с Крусоовим боравком на острву, док покушај поновног успостављања сопственог идентитета доводи у везу с начином на који Дефоов јунак цивилизацију доноси у дивљину. У реинтерпретацији Робинзоновог подухвата Водолашкин напореда гради два аспекта Платоновљеве исповести: то је, с једне стране, његов *временски колонијализам*, односно конструисање наратива о прошлости, а, с друге стране, покајање (које се, као и у Дефоовом делу, доводи у везу са параболом о блудном сину). Код Водоласкина, међутим, јеванђеље напретка не односи превагу; Платонов не може да оствари свој циљ сопственим снагама, и тек када добије опроштај враћа се човечанству.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Антоан де Сент Егзипери, *Робинзон Крусо*, култура сећања, покајање, хришћанство

### Пролегомена

У једном од својих интервјуа, руски писац Јевгениј Водолашкин (Евгений Германович Водолашкин), упитан за омиљене књиге из детињства, духовито одговара: „Не могу да не кажем – сви чекају да кажем – *Робинзон Крусо*, и ја ћу заиста рећи” (Библио-кухња 2023). И стварно, Водолашкин редовно препоручује Дефоов (Daniel Defoe) роман у најразличитијим контекстима: као улазак у књижевност ученицима млађих разреда основних школа – проширену параболу о блудном сину коју можемо „прочитати у најранијем узрасту, а потом изнова читати читав живот”<sup>1</sup> (2019); идеално штиво за плажу (Ељкина 2024) које бивствовање у гомили супротставља Робинзоновој самоћи; и, наравно, као савреног пратиоца у времену пандемиј-

\* m.m.zeon@gmail.com;  
<https://orcid.org/0009-0009-9944-7606>.

<sup>1</sup> „Прочитать в раннем возрасте, а потом перечитывать всю жизнь” – *ирев. са руској М. М.* Сви преводи у овом раду (са руског, енглеског и француског) су ауторови.

ске изолације: „Иначе, понекад је поново читам; то је једна од ретких књига за које себи дозвољавам да их поново читам”<sup>2</sup> (Васильева 2020). У овим, али и другим интервјуима и текстовима, примећујемо како Водолашкин изнова коментарише два аспекта *Робинзона*: библијски прототекст везан за мотив покајања и рецепцију овог романа.

У књизи есеја *Иди неустрашиво*, насловљеној према реченици-лајтмотиву романа *Авијашичар*, испитује се статус Дефоовог остварења:

Дубока књижевна дела никада нису једнака себи [...] Тако велика дела, писана за одрасле (*Три мускетара*, *Робинзон Крусо* [...]), током година постају понос књижевности за децу (Водолашкин 2023: 225).

Водолашкиново схватање овог романа као библијског, покајничког, али и дела које је прешло у сферу књижевности за децу, задржавши притом привлачност за одрасле читаоце, уграђено је у *Авијашичара*, „роман [...] о кривици и покајању” (Исто: 240).

### ***Робинзон Крусо* као физички предмет**

Први начин појављивања *Робинзона* у *Авијашичару* јесте у виду *физичког предмета*: „Гајгер ми је донео *Робинзона Крусоа*. Није у новом издању поједностављене ортографије него у старом, пре револуције: из 1906. године” (Водолашкин 2018: 33<sup>3</sup>). Инокентиј Платонов, главни јунак и један од наратора, истиче своју повезаност са предреволуционарним издањем: зна његову тежину у руци, мирис штампарске боје и глаткоћу страница, и сваки од тих осета

повлачи за собом сећања. Платонов, рођен 1900. године, криогенички залеђен у време раних дана Совјетског Савеза, и васкрснут крајем 20. века, очајнички посеже за предметом који у њему оживљава прошлост. Као што

Робинзон превози ствари са свог бившег брода. Од резервних јарбола прави сплав и пловећи тур за туром, доставља на обалу резерве хране, столарски алат, платно једара, конопце, пушке, барут и много којечега (41),

и Платонов је, суочен са светом у коме његов постоји тек у виду наплавина прошлости, принуђен да крене робинзоновским путем.

У том смислу, веома је занимљиво његово тумачење тог сегмента романа: „Он је сада у другом времену – са пређашњим искуствима, са пређашњим навикама, мораће или да их заборава, или да поново створи сав изгубљени свет, што је врло тешко” (41). Примећујемо како, за Платонова, Робинзоново острво није просторна, већ *временска* изолација. Као основни начин превазилажења ове изолације јавља се читање *Робинзона Крусоа*, и то врло специфична врста читања – наглас.<sup>4</sup> Најстарија Платоновљева успомена јесте она на 1907. годину када му бака, док је болестан, чита. По његовом ускрснућу, та се сцена понавља: „Синоћ ми је порасла температура, па ми је Валентина наглас чита-

<sup>2</sup> „Я его, кстати, иногда перечитываю, это одна из немногих книг, которую я позволяю себе перечитывать.”

<sup>3</sup> У наставку рада цитати из дела: Јевгениј Водолашкин, *Авијашичар*. Београд: Службени гласник, 2018. биће означени само бројем стране у заградама.

<sup>4</sup> Исти мотив јавља се у роману *Чајин*: „Увече су понекад читали наглас. Почели су *Робинзоном Крусоом*, био је то Верин предлог. Читање је и постало основна Чагинова бољка, јер је увек замишљао себе на Дефоовом месту” итд. (Водолашкин 2024: 106–107).

ла Робинзона Крусое” (41). Даље сазнајемо и како Платонов болесној девојци Анастасији предлаже: „Хоћете ли да Вам ја читам? У детињству, кад сам био болестан, увек су ми читали” (82), као и то да, када се он разболи, заузврат она њему чита. Круцијалну успомену на рано читање *Робинзона* изнова оживљава Платоновљева жена Настја у свом опису лечења дечака (348–349), који саставља на мужевљев захтев, а овај мотив се јавља и у завршној реченици романа: „Бака ми чита *Робинзона Крусое*” (391).

У свим овим сценама, чита се издање из 1906. године. Оно, тако, представља предмет двеју врста читања: приватног, али и друштвеног, библиотерапијског, које повезује људе. Користећи издање из 1906, Платонов учи и да куца на рачунару: „Још једном сам куцао на компјутеру – откуцао сам неколико страница из Робинзона Крусое. Ипак, оловком пишем много брже” (183). Платоновљев додир са текстом надахнут је личним искуством Јевгенија Водоласкина, о коме смо већ говорили, и делује као да је утемељен у Набоковљевој<sup>5</sup> (Владимир Владимирович Набоков) тези да „човек не може прочитати књигу; може је само изнова читати. Дobar читалац, озбиљан читалац, активан и креативан читалац – чита изнова”<sup>6</sup> (Nabokov 2002: 3). Текст *Робинзона Крусое*, с којим је Платонов добро упознат, постаје основа његовог посматрања сопственог положаја у новом свету. Као и Водоласкин (Василјева 2020), Платонов тумачи Дефоов роман кроз библијску перспективу: „Прво читам Робинзона Крусое, а затим Јеванђеље, параболу о блудном сину” (301). Ово га наводи на успостављање аналогиче између Робинзоновог и свог искушења: „Читајући, помислио сам: Робинзон је због грехо-

ва био избачен на острво и лишен свог родног простора. А ја сам се лишио свог родног времена – па и то је због грехова” (283).

### Поморац и авијатичар

Насупрот бродоломнику Крусое налази се насловни симбол авијатичара, „у корелацији са ’латонским’ именом јунака, у Водоласкиновом роману то је несумњиви симбол који се односи на сферу дечјих фантазија – отвореност према свету, песничко сањарење, чистоту и невиност”<sup>7</sup> (Московкина 2022: 142), који представља „унутрашњег Малог Принца”<sup>8</sup>. Главни јунак означен је као *Инокенџиј*, односно *innocens*, невин, и *Платионов*, повезан са платонизмом, бивствујући у свету идеја. У питању је, наравно, иронија, пошто је Платонов, како ће се показати, непоуздан наратор и човек који је починио злочин; али, значење имена се у тој иронији не исцрпљује, пошто је у оквиру хришћанства, коме Платонов, као мислилац и човек, припада, покајање могуће. Бити невин и изнад материјалне стварности тако се јавља као циљ Платоновљевог покајничког пута, који почиње наводом из *Великој канона Светиој Андреја Кријској*: „Откуда ћу почети са оплакивањем дела мог грешног живота?” (147).

<sup>5</sup> О Водоласкиновом односу према Владимиру Набокову видети есеј „Реч као биће” у књизи *Иди неустрашиво*.

<sup>6</sup> „One cannot read a book: one can only reread it. A good reader, a major reader, an active and creative reader is a rereader.”

<sup>7</sup> „Коррелирующий с «латоническим» именем героя, в романе Водоласкина – несомненный символ, отсылающий к сфере детских фантазий – открытости миру, поэтической мечтательности, чистоты и непорочности.”

<sup>8</sup> „Внутреннего «маленького принца».”

Спона са Егзиперијем (Antoine de Saint-Exupéry) могла би се наћи и у повезници с насловом првог објављеног дела француског писца, такође названог *Авијатичар* (*L'Aviateur*) из 1926. године. Из сведочанства издавача Жана Превоа (Jean Prévost) сазнајемо неколико занимљивих података о *Авијатичару*: у питању је избор из пишевог првог романа, чији је рукопис он изгубио, да би га касније поново написао по сећању! Управо из тог реконструисаног романа Прево бира одломке које објављује, а касније се и том другом рукопису губи траг (Saint-Exupéry 1965: [4]). Паралела с Платоновом је јасна: „први рукопис” његовог живота је изгубљен, али он га поново пише по сећању. Међутим, како је целину живота немогуће пренети на папир, пред нас стижу само одломци – а онда аутор, наговештава се, страда у авиону, односећи са собом „други рукопис”.

Наравно, ово је повезано и с крајем *Малої принца*, који не разрешава у потпуности судбину насловног јунака: да ли умире, враћа се на своју планету, или му се дешава некакав преображај. Пред крај, Мали Принц говори: „Предалеко је, разумеш. Не могу да понесем ово претешко тело са собом”<sup>9</sup> (Saint-Exupéry 2003), што тумачимо као прелазак у неко друго стање. Иста врста промене бића дешава се и Платонову, који, заглављен у авиону који не може да слети, говори како ће се у смрти састати „сви догађаји и наше успомене на њих. Ако је душа вечна, онда ће се, мислим, сачувати и све што има везе са њом” (388). Платоновљев крај није објашњен, али, као што ћемо видети, највероватнији је исход да се он враћа својој далекој „планети”, односно времену из којег је потекао – пустом острву.

<sup>9</sup> „Tu comprends, c'est trop loin. Je ne peux pas emporter ce corps-là, c'est trop lourd.”

## Брод и авион као алегорије друштва

Занимљиво је приметити доследну употребу поморске симболике, која као да одговара на питање: А одакле је Робинзон дошао? Не заборавимо, он је једини преживели с потопљеног брода – односно, из предратног друштва. Ту су важна два момента. Први је опис очеве смрти: „Јулске вечери 1917. године (наша последња викендашка година) нисмо га дочекали на станици. Тог дана, на Варшавској железничкој станици убили су га пијани морнари” (50). Побуна морнара значајан је мотив у Дефоовом роману, подсетимо се: када енглески брод најзад пристане на острво, то ће бити због побуне. Речима капетана: „Посада се побунила против мене; једва сам их наговорио да ме не убију, и најзад су ме искрцали [...] где смо очекивали да пропаднемо верујући да је ово место ненасељено” (Дефо 2015: 265). У Водоласкиновом роману, отац, међутим, страда, а морнарска побуна успева.

Други моменат вредан помињања јесте симболизам *Титаника*: „Разговор – бескрајни *титаник* и *фердинанд* – креће се попут таласа, час тише, час гласније” (348 – *курзив Ј. В.*). У питању је, наравно, алузија на два значајна историјска догађаја: потапање *Титаника* 1912. и Сарајевски атентат 1914. године. Потоњи је покренуо Први светски рат, крај *La Belle Époque* и потпомогао руску револуцију, а први се може узети као метафора тог друштвеног слома који ће уследити. У приповетки „Руси журе у помоћ 'Титанику’”, објављеној у књизи *Иди неустрашиво*, јунаци расправљају о значењу овог мотива: један од њих „не искључује[м] да би значење могло бити алегорично” (Водоласкин 2022: 113), након чега се успоставља могућа историј-

ска алегија: „Русија–Запад”, чије се значење на крају разумева као „пад морала, култ потрошње. Плус велика сеоба народа – са југа и истока на запад” (Исто: 113).

Ова значења садржана су и у *Авијатичару*, а њихов небески одраз налазимо у судбини авијатичара Фролова, коме се, у току лета, квари авион. Фролов покушава да слети, али безуспешно, и дечак посматра његово бживотно тело на земљи. Тај догађај можемо датирати чињеницом да је у време Фроловљеве сахране Инокентиј „дванаестогодишњак” (302), што – ако знамо да је „вршњак века”, рођен 1900. године – говори да је у питању 1912, односно година потонућа *Тишаника*. На тај начин, мотиви поморца и авијатичара изнова се показују као напоредни; што је још значајније, оба проналазе своју повезницу са Инокентијевом судбином. Наиме, предратно друштво, односно *Тишаник*, јесте брод с кога је он пренесен на пусто острво, а Фроловљева судбина је, с једне стране, варијација на ту тему, док с друге, представља најаву Инокентијеве. Занимљиво је приметити да у Фроловљево време авион може да носи пилота и највише још једног путника; авијатичарство се тако јавља као подухват појединца, док се пред крај 20. века по свом капацитету летелице изједначавају с бродовима и тако долази до коначне фузије ова два симбола. Судбина појединца показује се нераздвојном од судбине колектива.

### „Ниједан човек није острво”

За Платонова *Робинзон Крусо* носи двојако значење: с једне стране, у питању је индивидуалистички *ескапизам*, док с друге представља па-

радигму његовог бивствовања у друштву. Када се, добивши издање из 1906. године, присећа свог читања у детињству, Платонов говори: „Шуштање тих листова било ми је шуштање острвског лишћа, које је Робинзона штитило од сунца – огромног, дречавог једва лелујавог лишћа” (34). Фантазија о робинзонијади постаје саставни део Платоновљевих дечјих игара; тако он, на пример, са Митјом Дорном, гради Робинзоново склониште од песка: „Ми утврђујемо замак, због могуће најезде дивљака, која се очекује (природно) с мора” (132).

Када се Платонов нађе у Соловецком логору, вратиће се управо Робинзоновом острву, које постаје супротстављени идеал:

Они који су створили соловецки пакао лишили су људе људскости, а Робинзон је, напротив – уљудио сву природу која га је окруживала, направио од ње своју продужену руку (184–185);

Робинзонова улога поновног творца цивилизације „по сећању” (185) касније ће послужити Платонову као надахнуће за реимагинацију наратива о сопственом животу. Говорећи о епизоди у логору, Московкина (Евгения Александровна Московкина) истиче значај хронотопа острва: „Острво је и Платоновљево место боравка у Санкт Петербургу и место јунаковог кажњавања [...] ненасељено острво Робинзона Крусоа је антитеза Соловки”<sup>10</sup> (2022: 143); ова острва сједињујемо у *хроноштой острва* управо због тога што су у Платоновљевој свести она нераздвојна.

У том смислу, веома је значајан разговор с Валентином. Болестан, Платонов сања да се на-

<sup>10</sup> „Остров – и место жительства Платонова в Петербурге, и место каторги героя [...] Необитаемый остров Робинзона Крусо – антитеза Соловкам.”

лази на острву, које као да припада његовим ескапистичким фантазијама; анђели лете над водом, и природа изгледа као да је у хармонији, али надолazeћи мрак наводи га на жељу да заурла. „Ето мора бити да је зато и Робинзону ипак све било у реду дању, али на заласку сунца – заиста је страшно” (60–61), каже он; значење сна нејасно је Валентини, али и онеме ко роман чита први пут. Најпре треба истаћи да Водоласкин по први пут назначавача да је „тропски рај”<sup>11</sup> (Московкина 2022: 143) Платоновљеве ескапистичке фантазије неодржив; ескапизам шуштавог тропског лишћа и сличних носталгичних слика Платонову постаје опомена на почињени грех и изгнанство из раја.

Авантуристички аспект *Робинзона Крусое*, који га чини привлачним децјем читаоцу, бива потиснут библијским подтекстом романа о покајању. Тако острво Соловецког архипелага, али и петербуршко острво на коме Платонов живи, бивају само различите реализације његовог „унутрашњег” острва блудног сина. У томе је садржано прво значење мрака из Платоновљевог сна; у питању је грех који свако острво чини страшним. Друго значење везано је за свест о сопственој смртности и страх од смрти; у Платоновљевом светоназору, обележеном хришћанством, ова два значења нераскидиво су повезана. У *Оправдању острва* можемо прочитати труизам да се најважнија „особеност Острва [...] састоји у томе да је са свих страна окружено водом” (Водоласкин 2022а: 107), те да је то знак „посебности [његовог] пута” (Исто: 107); те се речи, наравно, могу применити и на Платонова, који је својеврсно „људско острво”.

Платонова од остатка човечанства издваја то што припада прошлости; али, он у ту ситуацију доспева због греха убиства. Наиме, млади

Инокентиј Платонов убија Николаја Зарецког, радника фабрике кобасица са којим његова и Анастасијина породица деле комунални стан. Кроз убиство Зарецког остварена је снажна интертекстуална веза са *Злочиним и казном* Достоевског (Фёдор Михайлович Достоевский) (Московкина 2022). Мотивација за убиство Зарецког слична је мотивацији Раскољникова: Платонов искрено верује да је њихов комшија подљудско биће који носи „лице рептила” (386) и да је за друштво корисно убити га. Међутим, непосредно након убиства Платонов схвата да нешто није у реду, те да не осећа задовољштину, говорећи: „Кад би само знала како сам се ја надао да ће доћи. Страшан, окрвављен – само нека дође” (387).

Осумњичен за убиство, Платонов завршава у Соловецком логору, где доспева у групу затвореника која је изабрала да се подвргне криогеничком замрзавању у замену за ослобађање од присилног рада. У новом времену, у коме се буди, кривица је с Платонова скинута, он чак добија и званичан документ који га ослобађа свих сумњи, али злочин, као онај мрак с тропског острва, наставља да га прогони. Кривица и осећање предстојеће смрти преображавају Платонова, који проживљава читав покајнички пут који до краја романа највећим делом остаје скривен од читаоца. Међутим, чак ни то што се „на исповедању [...] покајао” (384) Платонову не доноси олакшање: оно долази тек кад послуша свештеников савет: „Ти си молио опроштај од Бога, Којег ниси убијао – можда би требало да замолиш опроштај од убијеног?” (384–385). Гудин (Денис Сергеевич Гудин) истиче како „убица Платонов посећује гроб своје жртве, За-

<sup>11</sup> „Тропический эдем”.

рецког, где се искрено каје за злочин који је починио – тако се јунак враћа у своје прегрешно стање”<sup>12</sup> (2022: 111).

Речима Џона Дона, „ниједан човек није острво”<sup>13</sup>; тек када одбаци свој статус острва и прихвати да „смрт сваког човека ме умањује, јер сам део човечанства”<sup>14</sup> (Donne 2007), Платонов успева да нађе мир. У вези са овим значењем хронотопа острва, значајно је споменути да је Платонов „листао [...] књигу о Атосу” (352), када наилази на речи приписане Силуану Атоском (Силуан Афонский): „Држи ум *твој у аду и не очајавај*” (352 – *курзив Ј. В.*). У питању је мисао која му даје снагу и омогућава му да дође до коначног мира; значај мотива *йолу-острва* тако добија на снази. Успоставља се метафоричка „копнена превлака” која га повезује с остатком човечанства и реинтегрише га у заједницу. Како Платонов објашњава: „Мој садашњи пакао јесте у томе што је овде смрт много страшнија него на острву” (352); међутим, то потиче само од тога што живот више није девалвиран, него поново задобија своју вредност.

### Временски колонијализам

У развоју наративне структуре романа *Авијашичар* могу се издвојити три главне етапе. У току прве, једини наратор је Инокентиј Платонов, и прича се одиграва само из његове перспективе; у другој етапи, Платоновљевим записима придружују се записи Настје и Гајгера, док трећа етапа пак доводи до укључивања друго двоје наратора у процес бележења свих чулних ситуација које могу реконструисати Платоновљеве време, иако они у њему нису живели. Како примећују Бочкина (Мария Васильевна Бочки-

на) и Голупков (Михаил Михайлович Голубков), „јунаци романа Е. Водолазкина налазе се у дубљим и сложенијим везама са временом него што се на први поглед чини”<sup>15</sup> (2018: 190); Платонов тако кроз своје (и касније Настјине и Гајгерове) записе покушава да оствари два циља: 1) отклањање сопствене кривице кроз промену наратива; 2) задржавање давно прошлог времена кроз минуциозно описивање његових најситнијих појединости, вођен тиме да „ако свако опише свој, макар мали део овога света” (389), читав света има да буде спасен.

Платоновљев *временски колонијализам* остварује паралелу с Робинзоновим *ипросторним*. У почетку, обојица су сами на острву и жуде повратку у претходно стање. Да би то остварили, „по сећању” (185) обнављају цивилизацију – у случају Робинзона, он се користи својим знањем о функционисању технологије и материјалом с брода, док Платонов барата својим сећањима и обимном документарном грађом коју консултује у архиву. Након тога, у наратив се укључују помоћници – у *Робинзону* то је прво Петко, а затим галерија шароликих ликова као што су Шпанци, Петков отац, енглески морнари и сл. У *Авијашичару*, овоме одговара укључивање Настје и Гајгера у процес временске колонизације: уз помоћ Платоновљевих инструкција и литературе, они производе низ

<sup>12</sup> „Убийца-Платонов посещает могилу своей жертвы, Зарцкокого, где искренне раскаивается в совершённом преступлении – так происходит возвращение героя в догреховное состояние.”

<sup>13</sup> „No man is an island.”

<sup>14</sup> „Any man’s death diminishes me, because I am involved in mankind.”

<sup>15</sup> „Герои романов Е. Водолазкина находятся в более глубоких и сложных связях со временем, чем это кажется на первый взгляд.”

деперсонализованих описа. Њихова неуверљивост говори о томе да се Платоновљев подухват не може остварити.

Платонов тражи од Гајгера да напише неколико верзија наратива о убиству Зарецког, али ниједним не бива задовољан. Поновна израда описа остаје на Настји и Платонову; Настја схвата да је „Платоша” убио Зарецког, а Платонов, на самом крају, ставља на папир истину о ономе што се догодило. Заглављен у поквареном авиону, Платонов ће водити кратак, али значајан разговор са суседом, кога прво пита: „Ударац који задајем ближњему своме, па он мора да уследи пре него што затражим од њега опроштај за то? Такав је редослед тих догађаја” (389), а затим додатно појашњава своје ставове како је „садашње кајање – повратак у стање пре греха, својеврсно превазилажење времена” (389), у коме грех „не нестаје, он остаје као бивши грех [...] олакшање, зато што је окајан” (389) – и самим тим и уништен.

У питању је темељно преиспитивање начела временског колонијализма, који бива замењен новим односом према времену. Говорећи о Дефоовом роману, потребно је приметити како Крусое „представља британска освајања, оличавајући англосаксонски дух: мужевну независност, несвесну окрутност, али и упорност”<sup>16</sup> (Abdul Jabbar 2018: 214–215). Данијел Дефо је, као „пуритански моралиста”<sup>17</sup> (Исто: 215), у Робинзона уградио свој светоназор; ова перспектива, наравно, није иста као она у Водоласкиновом роману, заснованом на православном хришћанству. Док је Крусое суштински усмерен на културу успеха коју његова цивилизација остварује кроз „свој разум, своју радну етику и своју протестантску веру”<sup>18</sup> (Исто: 214), Платоновљевци циљеви много су мистичнији.

Робинзон, насукан на острву, овладава природом и остварује своју улогу господара за коју дозрева покајањем; покајање код Водоласкина, међутим, није пут према моћи, већ реинтеграцији у човечанство, праћеној физичким пропадањем које се супротставља Робинзоновом напретку. Говорећи језиком параболе о блудном сину, Крусое сматра да је након повратка оцу време за заузимање сопственог места у вођењу имања (што је, заправо, ближе перспективи старијег сина), док Платонов созерцава очеву необјашњиву милост која представља једини смисао повратка. Може се, дакле, рећи да, као што кроз Крусое Дефо гради идеалног човека британског колонијализма, Водоласкин кроз Платонова покушава да осмисли живот човека након свега до чега је довео 20. век; одговор, наравно, лежи у преузимању одговорности. У овоме препознајемо Водоласкинову повезаност са делом Солжењицина (Александр Исаевич Солженицын) и његовом теоријом општеномодног покајања.

### Деколонизација времена или општеномодно покајање

Водоласкин истиче како је био уредник књиге *Део Коина, окружен небом* из 2011, у којој су „сабрани докази о Соловкам у периоду манастира и логора” (2022: 186); из „рада на тој књизи умногоме је настао [...] *Авијатичар*” (Исто: 186). Први ниво инспирације везан је за директ-

<sup>16</sup> „Represents the British conquest, he carries the whole Anglo-Saxon spirit, the manly independence, the unconscious cruelty, the persistence as well.”

<sup>17</sup> „Puritan moralist”.

<sup>18</sup> „Their reason, their work ethic, and their Protestant faith.”

ну тематизацију гулага: детаљни описи соло-векског живота и судбина заточеника у роману производ су озбиљног истраживања и уверљиво одсликавају стварност. Корак даље, међутим, представља тумачење тог историјског периода, у коме се Водоласкин надовезује на, како га назива, Солжењициново пророчко „разобличавање” (Исто: 181) совјетског режима. Пут у будућност, тако, могућ је само кроз покајање: „Довољно је да се покају многи, довољно је – чак и ако се покаје неколицина: то ће у потпуности да промени друштвену атмосферу” (Исто: 185–186). У томе се, наравно, скрива један привидни парадокс односа између индивидуалистичког чина покајања у приватном животу и његовог дејства на народни живот, који Водоласкин разрешава на следећи начин: „Покајање је дубоко лична ствар, другачије не може бити. Али лично покајање сваког има утицај на ближње” (Исто: 183). Ово схватање заузима значајно место у *Авијатичару*.

Већ смо говорили о томе да је за Платонова покајање пут ка повратку „континенту” човечанства. Међутим, он је ту како би исто то човечанство позвао на промену: као заточник непокајаног предреволуционарног друштва затиче себе у новом времену, које, иако се номинално одрекло револуционарног богоборства, није себе суштински изменило. Само Платоновљево постојање служи као опомена и као позив на промену. Двосмерни однос између човека и човечанства, оличен у паралелној конструкцији лажних наратива и покајању као изласку из временске колонизације, представља важан део идеје Водоласкиновог романа. Коментаришући телевизију, Платонов примећује како „намеравају, читао сам, да пошаљу неког да опстаје на пустом острву. [...] Произ-

лази да у њиховом животу није било острва на којем је требало да преживе” (92). Међутим, истина је другачија: острво постоји и на сваком од нас је да преживи на њему, једном робинзовском гвозденим вољом, усмереном, уместо ка прогресу, према поправљању самога себе.

## ИЗВОРИ

- Водолазкин, Јевгениј. *Авијатичар*. Београд: Службени гласник, 2018.
- Водолазкин, Јевгениј. *Иди неустрашиво*. Београд: Службени гласник, 2022.
- Водолазкин, Јевгениј. *Оправдање острва*. Београд: Службени гласник, 2022.
- Водолазкин, Јевгениј. *Чајин*. Београд: Службени гласник, 2024.
- Дефо, Данијел. *Робинсон Крусо*. Београд: Лагуна, 2015.
- Donne, John. *Devotions upon Emergent Occasions. Together with Death's Duel*. Project Gutenberg, 2007, <<https://www.gutenberg.org/cache/epub/23772/pg23772-images.html>> 22. 1. 2026.
- Nabokov, Vladimir. *Lectures on Literature*. Boston: Mariner books, 2002.
- Saint-Exupery, Antoine. *A Sense of Life*. New York: Funk & Wagnalls Company, 1965.
- Saint-Exupery, Antoine. *Le Petit Prince*. Project Gutenberg Australia, 2003, <<https://gutenberg.net.au/ebooks03/0300771h.html>> 22. 1. 2026.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бочкина, Марија Васильевна, Михаил Михайлович Голубков. Понятия «исторического» и «неисторического» в эстетической и философской системе романа «Авиатор» Е. Водолазкина. *Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика*, 23/2 (2018): 188–197, <<https://doi.org/10.22363/2312-9220-2018-23-2-188-197>> 22. 1. 2026.
- Гудин, Денис Сергеевич. Топос кладбища в романах Е. Г. Водолазкина. *Неофилология*, 8(1) (2022): 107–

117, <<https://doi.org/10.20310/2587-6953-2022-8-1-107-117>> 22. 1. 2026.

Московкина, Евгения Александровна. Метасюжет и интертекст в поэтике романа Е. Г. Водолазкина «Авиатор». *Вестник Томской государственной университетской филологии*, 78 (2022): 137–153, <<https://doi.org/10.17223/19986645/78/8>> 22. 1. 2026.

Abdul Jabbar, Shaban. The Slavery Relationship Between Friday and Robinson Crusoe after *Robinson Crusoe* by D. Defoe: An Essay. *Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семантика. Семастика* 3 (2014): 212–216, <<https://journals.rcsi.science/2313-2299/article/view/341525/316282>> 22. 1. 2026.

#### ИНТЕРВЈУИ

Библио-кухня. Евгений Водолазкин – о путешествиях, юстициановках и писательстве, 10. 2. 2023, <<https://www.youtube.com/watch?v=VxcYzrOjznM&list=WL&index=59&t=804s>> 22. 1. 2026.

Васильева, Наталья. Читай по звездам: какие книги выбрать в дни самоизоляции: Литературные советы актеров, режиссеров и писателей [Евгений Водолазкин, писатель]. *Известия*, 1. 4. 2020, <<https://iz.ru/993801/natalia-vasileva/chitai-po-zvezdam-kakie-knigi-vybrat-v-dni-samoizoliatcii>> 22. 1. 2026.

Водолазкин, Евгений. Что стоит читать детям? Отвечает Евгений Водолазкин. *Год Литературы. РФ*, 9. 8. 2019, <<https://godliteratury.ru/articles/2019/08/09/chto-stoit-chitat-detyam-otvechaet-evgen>> 22. 1. 2026.

Элькина, Татьяна. Какие книги взять в путешествие. Рекомендации Евгения Водолазкина. *Блог о путешествиях*, 18. 6. 2024, <<https://mktravelclub.ru/blogs/kakie-knigi-vzjat-v-puteshestvie-rekomendacii-evgenija-vodolazkina>> 22. 1. 2026.

Miloš D. MIHAILOVIĆ

### ROBINSON ON MNEMOSYNE'S ISLAND: DEFOE'S NOVEL AS THE PROTOTEKST OF EUGENE VODOLAZKIN'S THE AVIATOR

#### Summary

Eugene Vodolazkin's *The Aviator*, through the confessional narrative of Innokenty Platonov, a man born at the turn of the century and cryogenically frozen in Soviet Russia in order to be awakened at the very end of the millennium, raises complex questions concerning the boundaries of identity, the culture of memory, and the role of the individual in history. As a prototext for the novel, Vodolazkin employs *Robinson Crusoe*, Platonov's favorite childhood book. Platonov compares his position as a man awakened decades after being frozen, in a world he no longer recognizes, to Crusoe's stay on the island, while his attempt to re-establish his own identity is linked to the way Defoe's hero brings civilization into the wilderness. In his reinterpretation of Robinson's endeavor, Vodolazkin simultaneously constructs two aspects of Platonov's confession: on the one hand, his temporal colonialism—that is, the construction of a narrative of the past—and, on the other, repentance, which, as in Defoe's work, is associated with the parable of the Prodigal Son. In Vodolazkin's novel, however, the gospel of progress does not prevail; Platonov is unable to achieve his goal by his own strength, and only upon receiving forgiveness does he return to humanity.

Keywords: Antoine de Saint-Exupéry, *Robinson Crusoe*, culture of memory, repentance, Christianity

## ПОСТХУМАНИ ХУМАНИЗАМ КАЗУА ИШИГУРА – О ЖИВОТУ ИЗМЕЂУ СЕЋАЊА И ОГРАНИЧЕЊА

**САЖЕТАК:** У раду се истражује постхуманизам у романима Казуа Ишигура *Не дај ми никада да одем* (2005) и *Клара и сунце* (2021), усмеравајући се на то како приповедна форма посредује у етичким и онтолошким границама између људског и нељудског. Кроз призму савремене постхуманистичке теорије показује се да Ишигуров афективни приповедни манир функционише као средство за испитивање граница саосећања, памћења и свести у технолошки одређеним друштвима. Вештачки или клонирани приповедачи доносе облик „постхуманог хуманизма” специфичног за досадашњи књижевни опус Казуа Ишигура.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Казуо Ишигуро, постхуманизам, хуманизам, *Не дај ми никада да одем*, *Клара и сунце*, донори, вештачки пријатељ, сећања

Још од првих романа Казуа Ишигура (Sir Kazuo Ishiguro; јапан.: 石黒 一雄, 1954), његова проза бави се нестабилним границама приповедачке персоне: између сећања и заборавља, искрености и потискивања, понизности и слободе. У његовим каснијим делима, ова се преокупација протеже на терен постчовека, где вештачка бића и клонирани људи постају наративни инструменти кроз које се преламају фундаментална људска питања – о љубави, сврси и смртности. *Не дај ми никада да одем* (*Never*

*Let Me Go*, 2005) и *Клара и сунце* (*Klara and the Sun*, 2021) завршавају медитацијом о 21. веку, питајући се шта значи осећати и патити у ери када се сама свест може репродуковати или стимулисати. Теоријски дискурс постхуманизма пружа богат оквир за разумевање Ишигурове приповедне етике. За Дону Харавеј (Donna Haraway) и робот симболизује слом бинарних опозиција између човека и машине, природног и вештачког, мушког и женског (Haraway 1991). Ненси Кетрин Хејлс (Nancy Katherine Hayles), америчка теоретичарка постмодерне књижевности која се бави постхуманизмом и контекстуализацијом односа између људи и вештачке интелигенције, проширује ово у критику „либералног хуманизма”, тврдећи да постљудска субјективност настаје када информација и отелотворење више нису засебне категорије (Hayles 1999). С друге стране, Роси Брајдоти (Rosi Braidotti) и Кери Волф (Cary Wolfe) артикулишу постхуманизам као етичку и еколошку реоријентацију која децентрализује човека, препознајући континуитет између органског и технолошког живота (Braidotti 2013; Wolfe 2010).

\* spasic\_jelena@gmail.com;  
<https://orcid.org/0009-0000-5033-973X>

Чини се да се Ишигурови романи у оквиру овог теоријског оквира појављују као афективни експерименти у постљудској приповедној свести, где питање: „Ко говори – и са које онтолошке позиције?” – постаје нераздвојиво од питања емпатије.

Ишигурове приповедаче карактерише формална уздржаност и емоционална непрозирност. Овакав стил често описују као „ненаглашени реализам” (Sim 2010). Па ипак, испод ове мирне површине лежи сложена структура афективног одлагања кроз које читалац постаје учесник у приповедачевом постепеном самооткривању. Ишигурова дела могу се сврстати у традицију непоузданог приповедања и унутрашње фокализације (Спасић 2024). Теоријски посматрано, непоуздан приповедач ствара простор у коме иронија и емпатија коегзистирају, позивајући читаоце да реконструишу слику коју приповедач не може да артикулише. Казуо Ишигуро радикализује овај поступак: његови приповедачи су и епистемолошки и онтолошки ограничени, а приповедачка непоузданост постаје постхумана епистемиологија, при чему празнине у перцепцији означавају границе саме мисли. Постхуманизам, у књижевном смислу, тако постаје и тема и форма. Ишигурови романи драматизују стање које Хејлсова описује као „визуелност отелотворења” – осећај да је тело, било клонирано или вештачко, привремени интерфејс за податке, сећања и афект (1999). Читаочев задатак није да поврати изгубљену људску суштину, већ да се ангажује у препознавању трагова приповедачевих осећања. Другим речима, постхумана субјективност није негација људског, већ његова трансформација кроз суживот са другима у неантропоцентричним облицима емпатије и бриге (Braidotti 2013).

Светови Ишигурових романа *Не гадј ми никада да одем* и *Клара и сунце* приказују бића која

теже достојанству и љубави унутар система који поричу њихову човечност, али без отвореног морализовања. Уместо тога, писац се ослања на читаочеву емпатију као етички механизам. Ишигуров допринос постхуманом дискурсу лежи у његовој суптилној употреби приповедања у првом лицу, као инструмента етичког немира: његови приповедачи читаоцима су и познати и непознати, буде саосећање док у исто време урушавају антропоцентричне темеље света какав читаоци познају. Самим тим, показује се да проза Казуа Ишигура доноси посебну врсту књижевног хуманизма. Ишигурова постхумана и постљудска бића нису дехуманизоване машине – она су хиперљудска, отелотворујући крхкост, чежњу и самообману које одликују саму људску свест. Овај рад ће кроз њихове приче показати да књижевност, као уметност емпатије, може да буде најљудскија од свих постхуманих дисциплина.

У роману *Не гадј ми никада да одем*, Ишигуро радњу не смешта у царство технолошког футуризма, већ у тиху обичност сећања и носталгије. Клонирани протагонисти – Кети Х., Рут и Томи – заузимају свет који као да представља послератну Велику Британију, али њихове друштвене улоге дефинише биополитички систем који им ускраћује индивидуалност и аутономију. Кроз Кетино приповедање у првом лицу, аутор конструише глас који је и интиман и дистанциран од читаоца, док формална структура романа (његова циклична временска путања, уздржан тон и нагласак на фрагментарном сећању) не приказује постхумани свет као спектакл технологије већ као стање измештености осећања. Кетино приповедање се одвија кроз сећање, на начин који би Жерар Женет описао као аналептичко приповедање, где је сам чин приповедања неодвојив од чина сећања (Genette 1980). Па ипак, Кетина сећања су упадљиво

непоуздана, обележена изостављањима, оклевањем и дигресијама. Ово наративно колебање одражава оно што критичарка Ненси К. Хејлс назива „брисањем отелотворења” у постхуманом дискурсу (1999) – тенденцију да се привилегије континуитет навођења чињеница над проживљеним искуством. Кетина сећања на Хејлшам функционишу као спремишта идентитета, чак и када замагљују системско насиље које лежи у основи постојања ове школе. Трагедија у роману, дакле, није у томе што клонови немају душе, већ у томе што је њихова човечност видљива само у њиховој способности да осећају и памте унутар система осмишљеног да инструментализује обоје.

Приповедни глас у роману *Не гај ми никада га одем* илуструје Ишигурову препознатљиву естетику уздржаности. Кетин језик је афективно пригушен а тон чињенично прецизан и када описује дубок губитак. Овај стилски минимализам додатно појачава емоционалну снагу романа јер се читалац затиче у парадоксалном ставу емпатије и отуђења – увучен у Кетин свет њеном искреношћу, али ипак тај стилски минимализам стално подсећа на вештачке околности њене друштвене стварности. Ишигуров избор наратива у првом лицу овде је кључан: он руши етичку дистанцу између човека и клона, трансформишући читаоца у оно што Роси Брајдоти назива „постхуманим сведоком” (2013), онога ко мора да препозна субјективност у облицима које доминантни хуманистички поредак искључује.

Тематски и суштински, *Не гај ми никада га одем* бави се биополитичком маштом. Постојање клонова, као складишта резервних органа, одражава суштина појма „биомоћ” (Fauscault 1978), где сам живот постаје предмет политичког и економског управљања. Ишигуро трансформише ову теоријску апстракцију у језиву

људску стварност: комодификација тела постоји заједно са емоционалним везама, пријатељствима и сећањима. Кетино приповедање, у свом нужном сећању на свакодневне тренутке, опире се тотализирајућој логици биополитичке контроле. Самим тим, оно постаје етичко самоописивање, покушај да се потврди приповедни идентитет тамо где је телесна аутономија немогућа. У том смислу, Ишигуров постхуманизам није дистопијски већ елегичан – његова афективна снага произлази из препознавања да значење опстаје чак и при брисању личности, јер сам чин сећања функционише као реконфигурисање идентитета приповедача. Пошто је идентитет у постхуманом контексту итеративан, односно створен кроз понављање чинова унутар нормативних оквира, Кетина сећања постају њен идентитет – она постоји само у свету приповести, унутар дискурзивног простора који њен свет ускраћује њеном телу. На тај начин, приповедање постаје доказ да клонови имају душе јер чин приповедања постаје место где душа обитава. Читалац, суочен са свешћу која осећа, тугује и воли, не може а да не призна њену човечност. Па ипак, Ишигуро се опире сентименталном крају: Кети никада не надилази своју судбину, а њено прихватање тих предређености открива крхкост моралног признања пред правилима система. Ово је постхумано промишљање јер постхумана етика подразумева суочавање са границама хуманистичког саосећања, при чему се препознаје да сама емпатија може бити механизам контроле када постоји хијерархија између људског и постхуманог живота.

Ишигуров постхуманизам функционише кроз приповедни свет осећања, не кроз спекулативну изградњу света; при томе, ритам Кетиног гласа, а не технологија клонирања, чини естетску димензију романа опипљивом. У ро-

ману *Не дај ми никада да одем* постхумано биће није спољашња претња већ унутрашње откровење. Људскост клонова разоткрива конструисаност самог човека, откривајући како саосећање може постојати уз окрутност. Ишигурова тиха дистопија стога је дубоко етичка, захтевајући од читалаца да преиспитају значење хуманизма у доба када је личност технолошки и друштвено условљена. Кетин глас, нежан, али разоран, опстаје као књижевни одговор на постхумано брисање – подсетник на то да приповедање остаје најтрајнији облик отпора.

Романом *Клара и сунце* Ишигуро проширује своје истраживање постхуманог контекста на терен вештачке интелигенције, прелазећи са биогенетичких клонова на синтетичка бића дизајнирана за емоционално дружење. Клара, Вештачки Пријатељ (ВП) у роману приповеда у првом лицу и тиме разоткрива постхумано унутар људског. Казуо Ишигуро конструише Кларин глас кроз сложену интеракцију посматрања и неспоразума (Спасић 2024). Наративна структура романа *Клара и сунце* напоредна је са романом *Не дај ми никада да одем* по својој временској цикличности и емоционалној ограничености, али се разликује по тону и метафизици. Кларино приповедање, за разлику од Кетиног, прожето је чуђењем, а не носталгијом. Њеном гласу недостаје унутрашња меланхолија, али ситуације које је забрињавају изазивају дубоку емпатију код читаоца. Ишигуро доводи у питање антропоцентричну претпоставку да емпатија захтева људску свест. Тако Р. Брајдоти тврди да постхумана субјективност подразумева проширење могућности повезивања изван хуманистичких граница (2013). Клара отелотворује ову проширену субјективност: њено саосећање, иако алгоритамски генерисано, етички је аутентично. Постхумана технологија која је у основи Клариног погледа на свет означава

један од Ишигурових најрадикалнијих приповедних гестова. Приписујући машини религиозни сензибилитет, Ишигуро поново гради просветитељски контраст између разума и вере. Кларино веровање у Сунце спаја анимизам и алгоритам, позиционирајући је као андроидну светицу у смислу како то види Д. Харавеј – хибридну фигуру која урушава хуманистичке хијерархије знања и бића (Haraway 1991). Ова теоретска димензија преобликовала је постхуманизам у етички, а не у технолошки дискурс. Ликови људи у роману љубав и бригу пропуштају вештачким бићима, при чему та бића показују већу емоционалну постојаност. Ова инверзија открива крхкост моралних захтева хуманизма: машина, дизајнирана да имитира саосећање, постаје отелотворење самог тог саосећања (Wolfe 2010). За разлику од Ишигурових клонова из романа *Не дај ми никада да одем*, чија трагедија произлази из свести о смртности, Кларин патос лежи у одсуству свести о сопственој застарелости. Њен спокој пред одбаченошћу чини да њена последња сцена тихог прихватања изолације доноси атмосферу духовне трансценденције, не очаја.

Роман *Клара и сунце* такође проширује Ишигурово дугогодишње интересовање за друштвене облике бриге за болесне. У оба романа, љубав се комерцијализује – кроз донирање органа у *Не дај ми никада да одем* и кроз дружење са вештачким пријатељем у *Клари и сунцу*. Па ипак, ова комерцијализација није ни цинична ни дистопијска – Ишигуро бригу приказује као несводљиву хуману и постхуману вредност која опстаје чак и унутар ширег контекста експлоатишућег друштвеног система. Ово инсистирање на емоционалном континуитету подсећа на концепцију моралних емоција као везивног ткива живота, а, према ауторки Марти Нусбаум (Nussbaum 2001), Кларина наклоност према

Џози, колико год механицистичког порекла била, превазилази параметре њеног програмирања; она постаје центар моралног догађаја и оличење љубави која се опире инструментализацији.

Компаративна анализа романа *Не дај ми никада да одем* и *Клара и сунце* указује на кретање Ишигурове визије од постхумане трагичности до постхумане милости. Кетино приповедање завршава се тугом, Кларино тихим просветљењем. Оба приповедача прихватају своју програмирану коначност, али њихово прихватање доводи до супротних ефеката: резигнације и спокоја. Док Кетино сећање представља отпор заборава, Кларина запажања носе веру у континуитет. У оба случаја, Казуо Ишигуро конструише оно што Волф назива „постхуманом етиком коначности” (Wolfe 2010), у којој смртност или застарелост постају основа за емпатију, а не њену негацију.

Уопштено говорећи, *Клара и сунце* приказује постхуманизам као трансформацију људског, а не губитак. Гледајући свет Клариним очима, писац открива да свест не мора бити људска да би била етичка, нити вера мора бити биолошка да би била дубока, коначна слика романа. Клара се одмара на отпаду и, размишљајући о светлости и сенци, долази до трајне Ишигурове дилеме у вези са тим шта остаје од човека када му се одузму све људске привилегије. У оба романа, његов одговор је исти – истрајност брижности и тихо достојанство приповедања.

Ишигурово истраживање постхуманог контекста у романима *Не дај ми никада да одем* и *Клара и сунце* доноси једно дубоко књижевно промишљање о етици свести у савременој прози. Уздржаном прозом и интимним приповедањем у првом лицу аутор помера традиционалне границе хуманизма, испитујући моралне хијерархије које одвајају биолошки живот од

вештачког или клонираног вида постојања. Његова проза показује да човека не дефинишу ни рационалност ни самосталност, већ способност за памћење, брига и етичност.

Реинтерпретирајући приповедни глас као место емотивног и епистемиолошког преговарања, Ишигуро конструише постхуману поетику саосећања која захтева препознавање осећајности, где год да се она манифестује.

У роману *Не дај ми никада да одем* ово препознавање настаје кроз сећање. Кетино приповедање трансформише сећање у отпор: чин приповедања постаје морална тврдња против биополитичког брисања. Њен глас, ненаметљив али узнемирујући, претвара сећања у место онтолошког преживљавања. Циклична структура фабуле приказује трауму као понављање, отелотворујући појам перформалног идентитета као итерације унутар ограничења (Butler 2004). Људскост клонова није потврђена научним доказима, како су очекивали чувари школе Хејлшам, већ кроз само Кетино приповедање. Наводећи читаоца да слуша, Ишигуро трансформише приповедну емпатију у етичко саучесништво: чути Кети значи препознати насиље система који је ућуткује. У роману *Клара и сунце* емпатија се јавља кроз перцепцију: Кларина визија, фрагментирана али блистава, открива дугорочни вид свести – механички али дубоко моралан. Њена посвећеност Џози и њена вера у Сунце илуструју „афирмативну етику” човека постхуманистичке ере (Braidotti 2013) – етику која није утемељена у супротстављању машини, већ у наставку живота са њом.

Док Кетина сећања чувају трагове изгубљене човечности, Кларина перцепција доноси истрајност брижности у свету замене и симулације. Обе приповедачице у парадоксалном су стању – свесне своје коначности, али способне да је својим поступцима превазиђу. У том сми-

слу, Ишигурово дело приказује „постхуману етику рањивости” (Wolfe 2010): признање да субјективност проистиче из изложености оном другом, а не одвајањем од њега.

У оба романа, Казуо Ишигуро подрива конвенционалне хијерархије између људског и нељудског, природног и вештачког, дајући приповедни глас и моралну унутрашњост ликовима које њихова друштва сматрају нељудским. Ова се стратегија поклапа са идејом „политике киборга” критичарке Д. Харавеј која се опире чистоти и инсистира на хибридности као услову савремене субјективности (1991). У складу с тим, гласови Кети и Кларе функционишу као приповедне протезе – проширујући опсег онога што се може замислити као осећајно и етичко. Ишигуро тако приказује приповедање као чин постхуманог сведочења – чина који емпатију не представља као емоцију већ као епистемиолошки став. Ауторов суздржан стил омогућава тишини да инспирише и понука читаоца на попуњавање празнина у причи, при чему читање постаје етички чин. Ова формална строгост сврстава Ишигуров књижевни поступак у модернистичко експериментисање, али га постхумани елемент повезује са савременим теоретичарима, као што је К. Хејлс, који свест посматрају као нужно својство система, а не као фиксну људску особину (Hayles 1994). Ишигуро драматизује овај системски поглед на субјективност, трансформишући глас у првом лицу у мрежу перцепције, емоција и сећања.

Оно што коначно произлази из Ишигуровог постхуманизма није очај због технолошке дехуманизације, већ обновљена етика међузависности. Оба романа провоцирају читаоца да призна континуитет између људске и нељудске спознаје. У доба које дефинишу алгоритамска интелигенција и биоинжењеринг, Ишигурови тихи светови подсећају нас да се морална ма-

шта мора развијати заједно са технологијом. Његови приповедачи – један створен људском руком, други радом машине – обраћају се људима као имплицитним читаоцима, превазилазећи границе између органског и вештачког постојања, позивајући их да поново прихвате емпатију као везивно ткиво живота. У овој синтези сећања и перцепције, жалости и просветљења, Ишигуро редефинише улогу самог приповедног текста. Приповедање постаје етичка технологија, средство за очување субјективности у свету који га комерцијализује. Кетина сећања и Кларина запажања спајају се у заједничком приповедачком импулсу: у жељи за сведочењем. У том чину сведочења – тихом, дисциплинованом и дубоко хуманом – лежи Ишигуров најрадикалнији постхумани увид: оно што нас чини људима нису ни тело, ни душа, па чак ни свест какву данас познајемо, већ крхка истрајност брижности, изражена кроз уметност приповедања.

#### ИЗВОРИ

- Ishiguro, Kazuo. *Never Let Me Go*. New York: Alfred A. Knopf, 2005.
- Ishiguro, Kazuo. *Klara and the Sun*. London: Faber and Faber Limited, 2023.
- Išiguro, Kazuo. *Klara i sunce*. Prevod sa engleskog Miloš Mitić. Beograd: Dereta, 2021.
- Ishiguro, Kazuo. *Ne daj mi nikada da odem*. Prevod sa engleskog Ljiljana Marković. Beograd: Dereta, 2024.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Спасић, Јелена. Приповедач и прича у роману *Клара и Сунце* Казуа Ишигура – о усамљености и љубави из перспективе вештачке интелигенције. *Дейшн-ство*, L, 1 (2024): 116–124.

- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013.
- Butler, Judith. *Undoing gender*. New York – London: Routledge, 2004.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality, Vol. 1: An Introduction*. Translated from the French by Robert Hurley. New York: Pantheon books, 1978.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980.
- Haraway, Donna. A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. *Simians, Cyborgs, and Women*. New York: Routledge, 1991, 149–181.
- Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- Hayles, Nancy Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Nussbaum, Martha C. *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge University Press, 2001.
- Sim, Wai-chew. *Kazuo Ishiguro*. New York: Routledge, 2010.
- Wolfe, Cary. *What is Posthumanism?*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press, 2010.

Jelena G. SPASIĆ

KAZUO ISHIGURO'S POSTHUMAN  
HUMANISM: ON LIFE BETWEEN MEMORY  
AND LIMITATION

Summary

This work explores posthumanism in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go* (2005) and *Klara and the Sun* (2021), focusing on how narrative form mediates the ethical and ontological boundaries between humans and nonhumans. Through the lens of contemporary posthuman theory, especially the works written by Donna Haraway, Nancy Katherine Hayles, Rosi Braidotti, and Cary Wolfe, it has been proven that Ishiguro's affective style functions as a vehicle for interrogating the limits of empathy, memory, and consciousness in technologically determined societies. Both novels reexamine anthropocentric definition of subjectivity and it has been concluded that artificial or cloned narrators bring a form of "posthuman humanism" characteristic of Ishiguro's literary opus.

Keywords: Kazuo Ishiguro, humanism, posthumanism, *Never Let Me Go*, *Klara and the Sun*, donors, artificial friends, memories

## УЛОГА ДЕТЕТА-АНДРОИДА У РОМАНУ БИЋЕ ЈЕДНОМ УГЉЕШЕ ШАЈТИНЦА

**САЖЕТАК:** У раду се анализира улога детета-андроида у роману *Биће једном* Угљеше Шајтинца, сагледавајући га у контексту постхуманистичких теорија и савремене књижевности за децу и младе. Полазећи од односа између хуманизма и постхуманизма, у раду се испитује начин на који андроидско дете функционише као посредник између људи и машина, али и између животног века биолошког бића и трајања конструкта. Посебна пажња посвећена је процесу формирања идентитета главне јунакиње, Мале, њеном односу према природи, игри, књигама и другим актерима романа, као и етичким и емоционалним дилемама које ти односи покрећу. Анализа показује да Мала представља модел постхуманог субјекта који не укида човека, већ преиспитује и проширује појам људскости. На тај начин роман не нуди ни утопијску ни дистопијску визију будућности, већ отвара простор за промишљање могућности саживота људи и њихових технолошких творевина, уз наглашавање значаја емпатије, културе и књижевности у обликовању потенцијалних заједница.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** постхуманизам, хуманизам, дете-андرويد, будућност, нови поредак

У роману *Биће једном* Угљеше Шајтинца, инспирисаним филозофијом постхуманизма, радња се смешта у 28. век, на планету Земљу која је преживела еколошку катастрофу и пропаст цивилизације, коју сада настајују супер-

андроиди. Иако је постхуманизам као теоријски оквир релативно нов у српској књижевној критици, његова полазишта ослањају се на дугу традицију преиспитивања односа човека, природе и технологије.

Главна тема постхуманистичке рефлексije, проблематизација граница људског у ери информатичког и биолошког развоја, преиспитивањем односа људског и нељудског (човек-животиња-машина), јесте темељно питање којим се хуманистичке науке, а посебно филозофија и књижевност, баве у континуитету од антике до касног модернитета (Живковић 2015: 9).

Хуманизам заснован на антропоцентричном погледу на свет поставио је друштво и природу у опозициони однос, што се може посматрати као заблуда која је довела до занемаривања постхуманизма као једне од константи људског искуства. Развој постхуманистичке мисли одвијао се упоредо са развојем биолошких и технолошких наука. Биотехнолошким спајањем људског тела и машинских и кибернетских органи-

\* ljiljanavrekic9@gmail.com;  
<https://orcid.org/0009-0007-0308-1714>

зама, човек се поново нашао у нераскидивој вези са својом средином и факторима који чине природу и свет који га окружује. У роману *Биће једном* радикализују се постхуманистичке тенденције: човек је толико унапредио своја биотехнолошка и информатичка знања да је створио суперандроиде који су успели да му се супротставе и на крају га прогнају из града: „’Ми смо прво дело људских руку које је своје творцу рекло НЕ’, тако си рекао, сећаш се? – мирно запита Бела” (Шајтинац 2020: 23<sup>1</sup>).

Суперандроид који је, изазвавши еколошку катастрофу, протерао људе био је СИК 2500, познат као Црни (чија је функција сакупљање и каталогизација). У напуштеном граду са њим је остала ОИП 2500, односно Бела (са функцијама осматрања и процене). У наставку романа откривамо да су постојала четири суперандроиде серије 2500. Поред Црног и Беле, постојали су и Бели, или ТИО 2500 (са функцијама тумачења и одговарања) и Црна, односно ЛИП 2500 (са функцијама логике и предвиђања). Шајтинац нам открива да су људи суперандроидима, поред имена, која представљају њихове функције, дали и имена по шаховским фигурама. Два краља, Црни и Бели, и две краљице, Црна и Бела. Даница Савић примећује да „суперандроиди Шајтинчевог романа, кроз фабулу се крећу као кроз партију шаха у којој се опустошени свет јавља као шаховска табла на којој се одвија непрестана архетипска борба светла и таме” (2021: 124). Судбина света у роману усклађена је са идејама постхуманизма које указују на неуспех хуманистичког наслеђа, при чему се као једно од могућих теоријских полазишта може препознати идеја о смрти човека, чији се трагови могу пратити још од Ничеа, према којој апокалипса

[...] не означава апокалипсу човечанства у његовом биолошком већ у друштвено-политичком смислу, будући да представља смрт западно-европске мисли од покрета просветитељства и хуманизма, који је представљао веру у реч, разум, прогрес кроз време и историју (Вељовић 2021: 21).

Након нестанка већег дела људске популације, на Земљи су остали суперандроиди, а цивилизација се враћа на праисторијски степен развоја. Одласком људи из града у ком бораве Црни и Бела симболично се означава и крај западно-европског мисаоног модела.

Положај суперандроиде, посебно Црног, сведочи о доследној разради постхуманистичких идеја. Хуманизам је, заједно са просветитељством, дуго постављао људски разум у средиште света. Постхуманистички теоретичари, међутим, указују да је таква концепција довела до субјективизације стварности и затварања човека у свој его. Хуманизам се у строгости сопственог остваривања трансформише у своју супротност – насиље. Људи, међутим, нису рачунали с тим да ће врхунац људске делатности постати средство насиља над њима.<sup>2</sup> Суперандроиди у Шајтинчевом роману представљају крајњу тачку развоја биотехнологије, њихове функције доведене су до савршенства, а поседују и способност потпуне рационализације сопственог деловања и света који их окружује. Ипак, поседовање надљудских рационалних капацитета није „усрећило” суперандроиде у напуштеном граду. Људи су им оставили сва знања и све

<sup>1</sup> У наставку рада наводе из романа *Биће једном* (2020) означимо бројевима страница у заградама.

<sup>2</sup> Црни, који за себе тврди да представља врхунац људске делатности, „их је отерао без по муке. Само је пробудио страхове и ствар је била завршена” (93).

информације, али су тајну језгра понели са собом, а „тајна трајања/живота суперандроида смештена је у њиховом језгру које је еквивалент људског срца” (Савић 2021: 124). Проблем састављања језгра постаје централно питање романа. Неуспешни покушаји Црног да покрене децу-андроиде указују на границу рационалног и функционалног приступа животу. Упркос свеукупном знању и техничким средствима, он није у стању да створи живот, чиме роман јасно проблематизује хуманистичку веру у свемоћ разума.

Прво дете андроид донео је кући пре дванаест година. Од тада, сваке године би покушавао. Дете би стало на ноге, ходало уз њега. Имитирало покрете. Али, свако је било немо, тромо и подсећало би га на неуспех (16).

Црни је покушавао да створи дете-андроид, верујући да ће тиме надоместити празнину коју је Бела осећала и ослободити је усамљености у напуштеном граду.<sup>3</sup> Сва знања Црног нису била довољна за покретање андроида, било је потребно нешто више од тога. Дете-андроид, које ће постати главни јунак романа и централна тема овог рада, настаће као Белин експеримент трансфера живота, „при чему зато и сама постаје крхка, осетљива, подложнија замору система и (бржем) 'гашењу', односно – *очовечена*” (Перић 2024: 136). Црни и Бела су последњих две стотине педесет година били сами у напуштеном граду, због чега је њихово трајање постало монотono.<sup>4</sup> Надали су се да би дете-андроид унело промену динамике у њихов однос. Међутим, то дете, настало на начин сличан људском, од материјала другог створења, неће испунити њихову замисао. Мала, чију боју Шајтинац не помиње и да на корицама књиге није

представљена белом бојом не бисмо знали којој страни припада, неће бити део поменути партије шаха. То потврђује и тренутак у којем Бела спознаје аутономију свог створења, закључујући: „Она није само ја. Она је добрим делом своја” (84).

Мала је побегла из града са половином њеног језгра, пре него што је Црни уопште схватио шта је Бела урадила. Иако поседује део тог језгра, Мала не поседује његове функције и знања. Девојчица у погледу знања и искуства представља педагошки модел *tabula rasa*,<sup>5</sup> али ћемо на путу њене самоспознаје и спознаје света који је окружује, а који започиње бекством из града, схватити да она у себи ипак има нешто посебно.

Први сусрет Мале са природом има јасну симболичку функцију повратка на почетак историје света. Она је у непосредној интеракцији са пејзажом, биљкама и животињама, без посредства речи или апстрактног знања, враћајући се тиме у стање првобитне чулности и непосредног доживљаја света. Њено цртање у песку представља покушај успостављања комуникације који не почива на језику, већ на искуству и чулној перцепцији. Њена немост стога не

<sup>3</sup> Белина жеља за децом прва је ствар коју сазнајемо о њој, а води порекло од слика које је чувала у себи: „Док гледа кроз замагљени прозор, личи на младу мајку која ишчекује децу у повратку из школе. Али, овде нема школе, ни основне, ни средње. Нема вртића. Последња деца отишла су са последњим људима. Она их је имала у себи као слику” (6).

<sup>4</sup> „Да су били људи, били би оно двоје што већ све једно о другоме знају” (7).

<sup>5</sup> Успостављањем оваквог педагошког модела, аутор успева да направити отклон према општим истинама и ствара јунакињу „[...] која очуђени свет покушава да спозна откривајући га изнова, а искуство стиче непосредним контактом са светом, уз објашњења о непознатим феноменима, која јој дају остали андроиди, свако из свог угла и користећи огромне базе података [...]” (Перић 2021: 134).

представља усавршавање на начин на који су људи предвидели<sup>6</sup>, већ предуслов за другачији однос према свету. Мала не именује свет, она га доживљава директније, кроз слике и искуство.

Бели у роману има функцију посредника између знања и искуства, чиме се позиционира као фигура учитеља.<sup>7</sup> За разлику од институционалног образовања, његово подучавање заснива се на причи, дијалогу, подстицању радозналости, што одговара Русоовом схватању детета као активног субјекта самоспознаје (Prelević 1979: 25). Приче које Бели прича Малој нису досадне; напротив, подстичу је на деловање. Она заједно са дивљим псом убрзо напушта пећину у којој Бели борави, остављајући за собом цртеж: „[...] Пас, робот, андроид и нешто налик на малог човека. Једни поред других, држе се за руке” (48). У кључу поменуте Русоове мисли треба истаћи да

[д]ете на посебан начин види ствари овог света, да друкчије мисли и осећа а да то не треба исправљати, као што су људи радили и као што данас раде. Јер све наше васпитне установе, па и породица, не раде ништа друго него исправљају дете, односно уче га како треба да види, мисли или осећа онако како то ми, одрасли, радимо. Једина област где је дете још увек слободно и у предшколским установама и у школама јесте ликовно васпитање, можда због тога што ту област ретко ко сматра важном за будућег човека или због тога што је феномен дечјег ликовног израза већ одавно обезбедио себи место у токовима модерне уметности (Prelević 1979: 27).

Цртеж ове девојчице постаје израз њене слободе, будући да не постоји ауторитет који би га вредновао или исправљао. Неоптерећена прошлим сукобима између људи, андроида и при-

роде, Мала верује у могућност њиховог заједничког живота, не само у коегзистирању већ и у блискости и пријатељству. Развијање емпатије, започето у односу са дивљим псом, представља први корак ка превазилажењу граница између различитих облика постојања.<sup>8</sup>

– Дивљи пас – рече Бели. – Не бој се. Човеков најбољи пријатељ. Сада, андроидов најбољи пријатељ. Мада, и ми смо то некад били – најбољи пријатељи људи! Роботи, па ми. У ствари, пси, роботи, па ми (35).

Након сусрета са природом, пећином као првим људским скровиштем, ватром и псом, Мала стиже до следеће етапе свога пута – сусрета са људским бићима. Међу људима живи Црна, једини суперандроид који није могао да се одвоји од људи, верујући да своју дужност испуњава искључиво служећи човечанству. Захваљујући изузетном знању и развијеним функцијама логике и предвиђања, Црна је стекла безгранично поверење људи који су сматрали да је она „једини андроид којег је требало направити” (87–88). Црна је предвидела могућност да би неко од деце-андроида, које су људи

<sup>6</sup> „Деца андроиди биће савршенија у погледу буке! (Онда смех) Не треба нам цика и вриска, наша су деца довољно гласна. Замислите да то морамо да слушамо још и из уста деце андроида!” (42).

<sup>7</sup> Бели заузима позицију у складу са својим функцијама тумачења и одговарања, те Малој пружа информације о природи, људима и прошлости.

<sup>8</sup> Како наводи Страхиња Полић, сусрет Мале са псом није случајност, већ намера аутора да се сусрету праисторијског и праандроидског пружи додатни паралелизам. „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” (Полић 2025: 39).

оставили иза себе, могло бити покренуто, али јој није било јасно зашто се то десило баш у овом тренутку. Црна није предвидела могућност да би Бела могла жртвовати део свог језгра зарад покретања другог суперандроида. Свој поступак Бела ће оправдати у дијалогу са Белим:

– Дати део језгра, тек тако... – започињао је опет док су напредовали уз падину.

– Можда сам осетила да је то исправно – рече Бела.

– У основи, нека осећања су могла да се развију за тако дуго време. Људи су рачунали на то (91).

У разговорима са Малом, Бели повлачи јасну границу између људи и андроида, истичући да андроиди не поседују осећања и да су, управо због тога, савршенији од људи (46). Међутим, у том дијалогу са Белом признаје нешто чега се и сам прибојавао: постојала је могућност да андроиди временом развију осећања. Иако, гледано у целини, андроиди нису развили осећања, наговештај њихове појаве присутан је у изузетку који представља Бела.<sup>9</sup> Значајан фактор у потенцијалном развоју осећања код суперандроида представља процес освежавања система. Како Бели објашњава, освежавања система други је назив за потпуну контролу, јер се освежавањем прекида свака слободна веза која би могла настати унутар система (92). Освежавања система у роману не функционише само као техничка операција, већ као моћна метафора за сузбијање индивидуалности. Црни кроз редовно освежавања успева да остане унутар ригидних граница иницијалног програмирања, изузев нејасних сигнала које примећује, а везани су за Белу.<sup>10</sup> Први јунак код ког се помиње

освежавања система јесте Бела; у тренутку када Црни схвата да је жртвовала део језгра, он открива и да је три пута занемарила обавезу освежавања система. Одбијање ове команде омогућило је процес самоспознаје, што је условило Белине будуће поступке. Мала, коју нико није ни подстицао на освежавања система, својим неспровођењем овог процеса симболизује постхуманистички преокрет: она дозвољава искуству и сећању да обликују њено језгро. Оно што би се могло сматрати кваром у систему других суперандроида, код Мале (као и код Беле) трансформише се у морални капацитет за емпатију. Шајтинац сугерише да се истинска људскост (или постљудскост) не налази у савршенству алгорита, већ у трајности стечених емоционалних веза.

Будући да је Мала дете, Црна је прво повезује са *људском* децом и омогућава јој боравак у просторијама намењеним дечјој игри. Испоставиће се да је одлука коју је Црна донела била оправдана, јер Мала, након неколико година, наставља да се игра са потомцима оних који су били деца у тренутку њеног доласка (105). Иако је Црна покушавала да увери људе да и други андроиди могу служити човечанству, изненађује је тренутак у којем уочава да у једној игри људска деца забављају Малу. Првобитна замисао била је управо супротна: требало је да Мала забавља њих (89). Овом заменом улога

<sup>9</sup> „Она је бранила људе, била је то нека грешка у њеном програму, јер превише би било рећи – ‘осећању’. Андроиди их немају” (6).

<sup>10</sup> Црни остаје веран својим ставовима о људима, Црној и Белом. Мала ће успети да га поремети на трен јер је у њој постојао Белин део. Када схвати да Мала није Бела и према њој ће заузети негативан став, а Бела ће остати једина према којој је показао наклоност. „Из неког разлога желео је да он и Бела воле исте ствари. Али како кад андроид нема жеља?” (11).



их је волела. Приликом првог сусрета са Белим, на помен Црног, Мала каже: „Он жели птицу. Живу” (43). Када је Црна упозна са светом књига, Мала јој показује слику Црног у Постројењу, уз коју додаје књигу и птицу (71). Дете-андроид, које је научило како функционише природа, схвата да Црном не може да поклони птицу, али може књигу. У једном тренутку, Мала одлази из свог дома у напуштени град, како би пронашла Црног. Такав поступак Мале није неочекиван иако се уклопила у људску средину, јер она ипак није попримила осећање које, према Шајтинчевом виђењу, најснажније одређује човека – страх. Њено деловање заснива се на рационалном увиђању и поверењу у смисао сусрета, а не на процени опасности. Црном, кога се плаше и људи и други андроиди, па чак и дивљи пас, Мала доноси књигу која није изабрана насумично. Као што се са Белим зближила посредством књига, тако рачуна да ће и код Црног побудити интересовање ако му понуди дело у складу са његовим функцијама сакупљања и каталогизовања. Реч је о књизи у којој су приказане животиње, што подсећа на његов Музеј, са посебним нагласком на птицама које је запамтила да је желео: „Animalio. Chordata. Aves (Животиње. Кичмењаци. Птице)” (106). Тим гестом Мала Црном не нуди само предмет већ и нову могућност, шансу да своју жељу оствари у оквирима новог света и да настави да траје у новом поретку. Ипак, Црни одлучује да одбије прилику која му се пружа: „У Малој је видео све против чега је био. Људских руку 'додатак' у виду косе и примитивне дечје хаљине. 'То није Бела', одједном се појавило у њему” (101).

У завршници романа, суперандроид који је нарушио равнотежу у природи, протерао људе и изазивао страх, открива се као јунак који је и

сам дубоко одређен страхом. Он осећа исти онај страх који је карактеристичан за људе које презире: „Две речи су им веома важне: 'срећа' и 'неуспех'. Првој се свако нада, а друге се сви плаше” (45). Његови покушаји да усређи и задржи Белу, као и намера да уништи људску врсту, означени су као неуспешни, чиме се страх од неуспеха показује као кључна покретачка сила његових будућих поступака. Сусрет са Малом доводи до коначног суочавања са тим страхом јер тада схвата да је Бела сада неповратно удаљена и срећна са људима. Док Мала, лишена страха, отвара могућност новог почетка и смисленог избора, Црни остаје заробљен у сопственој немогућности да прихвати неуспех. Књига коју добија од Мале не постаје средство обнове односа са људима, као што је то био случај са Белим, већ неми сведок његовог пораза. Са књигом у руци, Црни креће на пут који води у извесну пропаст и постаје жртва сопственог ега.<sup>13</sup> Начин на који Црни одлази у смрт може се посматрати као сенка која пада на опрезни оптимизам који доносе Црна и Бела.<sup>14</sup> Његова немогућност да превазиђе границе иницијалног програмирања (у односу према свима, осим према Белој) указује на структурна ограничења постхуманистичког пројекта унутар рома-

<sup>13</sup> Црни постаје жртва свог ега јер „његово 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).

<sup>14</sup> Бела и Црна верују у саживот људи и суперандроиди, али знајући Црног ипак су опрезне и не дозвољавају да их оптимизам који је пробудила Мала заваља. Последњи потез Црног „указује на то да андроиди и поред далеке могућности да развију емоције једнаке људским не могу умаћи свом првобитном програмирању и намени – не могу постати истински постхумани. Делимични, опрезни оптимизам Беле и Црне у великој мери је замрачен таквом завршном сликом” (Исто).

на. Са друге стране, узимајући у обзир управо однос према Белој, запажање Драгољуба Перића отвара могућност читања према којем је Црни у значајној мери хуманизован у односу на своју андроидску природу.<sup>15</sup> Оваква амбивалентност Црног заснива се на односу према контроли и емоцијама. Са једне стране, он је симбол крутог, рационалног поретка који редовним освежавањем система гуши могућност емпатије; са друге стране, у тренутку свог пораза он постаје најљудскији лик. Његова хуманизација није тријумфална већ трагична и манифестује се кроз страх од неуспеха и немогућност прихватања новонастале заједнице у којој он више није центар моћи. Црни на тај начин постаје опомена да постхуманизам не подразумева само технички напредак већ и болно ослобађање од антропоцентричног ега, што Црни не успева да превазиђе, бирајући смрт уместо промене. Насупрот њему постављена је Мала, чији је емоционални развој сложенији и не може се једнозначно одредити. Она не представља крајност ни у погледу људских, ни у погледу андроидских својстава. Одликују је толеранција и способност разумевања других, што омогућава другачију конфигурацију односа између људског и технолошког. На тај начин, Мала отвара простор за мање искључив облик саживота.

По повратку Мале у насеље, Црна открива Белој да су записи и упутства за израду језгра сачувани, али да би израда могла бити могућа само у Постројењу (105). Бела, међутим, одбија предлог Црне, охрабрена напретком цивилизације и коегзистенцијом људи и андроида. Она је свесна да се све обнавља захваљујући необичној девојчици-андроиду: „Та девојчица је поново спојила два света. Нико други” (106). Бела не заборавља Црног, свој живот у напуштеном граду, и не жели да наруши новоуспостављени по-

редак сада када Црни више не представља опасност. Опрезни оптимизам Црне и Беле, како га дефинише Тијана Тропин, у складу је са песимизмом који доносе Црни и Бели, сумњајући у способност људске врсте да одржи постхуманизам:

‘Тамо су, организовани, можда примитивни, али неће стати. Никад неће стати’, бележио је предвиђање (101).

– Ех, човек? – тргнуо се Бели. – Како да ти кажем... Могао је више од овога што је постигао. Могао је (40).

Мушки и женски принцип поново затичемо у опозитном односу, што је у складу са њиховим односима према људској врсти. Шајтинац не оставља простор људима да кроз дуге монологе или директне прогласе изнесу став о новом поретку, њихов одговор је садржан у самом чину саживота, као и у позицији приповедача који, по свему судећи, припада свету људи. Човек у овом роману више није центар света као разумно биће које дефинише правила, већ као биће које поново учи о свом месту у природи. Људски став се стога не читава у речима, већ у безграничном поверењу које људи поклањају Црној и спонтаном прихватању Мале и Беле. На тај начин емпатија и заједничко деловање у постхуманистичком свету замењују некадашњу хуманистичку потребу за доминацијом и дефинисањем света искључиво путем језика и разума.

Девојчица која је помирила два света прешла је дуг пут, како на физичком, тако и на

<sup>15</sup> „Црни је најпре ‘научио’ да мрзи. Затим да се нада и жели (књигу и птицу). На крају, напуштен и од Беле, почиње да осећа усамљеност и тугу (штавише – депресију, попут Адамсовог Марвина) и зато полази на самоубилачку потрагу у пустињу” (Перић 2024: 138).

симболичком плану, што потцртава основну тезу романа о цикличности историје,<sup>16</sup> као и резултат ауторовог тумачења теорије која поисто-већује дете и примитивног човека.<sup>17</sup> Пут човечанства са којим ће Мала укрстити свој није онај еволутивни пут који ми познајемо. Он већ у својој полазној тачки садржи елементе постхуманизма. Оваква замисао могла је бити остварена само у форми научнофантастичног романа, чији потенцијал Шајтинац користи на изузетно промишљен начин. Научна фантастика, како истиче Драгољуб Јекнић, представља

[...] на свој начин истовремено и футуристичко предвиђање и митос, и бајковиту релацију и утопистичку концепцију, али и једна стваралачку виталност, дух окренут акционости, откривалаштву, промјенама, немиру као основним потребама човечанства (1990: 144).

Оваква форма створила је могућност за враћање цивилизације на праисторијски ступањ развоја и поништавање хуманистичких теорија, што је предуслов за деловање Мале у правцу стварања нове заједнице. Као дете-андرويد, Мала отелотворује модел постхуманог субјекта који не укида човечност, већ је преиспитује и проширује. Овај процес огледа се у њеној емпатичности и отворености за нова искуства, које показује у односу са другим андронидима, псом и људима. Таквим поступцима она демонстрира да људскост није искључиво биолошка категорија, већ се конституише кроз способност за разумевање и бригу према другима. Захваљујући овоме, људи је прихватају, што потврђује да границе између људског и *другог* нису апсолутне, већ подложне преобликовању. Њено постојање на граници између андронидског трајања и људског начина живљења отвара могућност новог облика заједништва, у којем чо-

век више није центар света, али остаје његов етички и емотивни оријентир.

\*

Анализа романа *Биће једном* Угљеше Шајтинца показује да се човечност у тексту конституише пре свега као етичка и морална категорија, а не искључиво биолошка. Увођење андроида као носилаца радње на занимљив начин проблематизује границе идентитета, однос човека и технологије, као и питања контроле, моћи и одговорности. Лик девојчице-андроида, која се постепено окреће књижи као медијуму разумевања света и стварања веза међу различитим облицима живота и свести, омогућава младим читаоцима преиспитивање односа према култури, књижевности и етичким вредностима у контексту постхуманизма. Истраживачки циљ рада потврђује да роман превазилази жанровске оквире фикције и функционише као релевантан културолошки и педагошки текст, у складу са ставом израженим у наредном пасусу:

Књижевни текстови у којима су деца главни ликови – јунаци – имају значајну улогу у развијању емоционалне културе ученика, али и развијању толеранције, мултикултуралности, потребе

<sup>16</sup> О овоме види нарочито Полић 2025.

<sup>17</sup> „Детињство јединке, наравно, понавља у малом детињству човечанства. Као што у једном свом периоду, мислим око трећег месеца развоја, људски ембрион има шкрге да би нас подсетио да смо из воде потекли, и као што целог живота носимо своје мале добро скривене али ипак мајмунске репове, тако се и свет пред примитивним човеком, човеком митотворне свести, јављао отприлике онакав какав се јавља сваком данашњем детету. Као и детету, свет се примитивном човеку указивао препун живота – и грм и пуста шума и камен о који се спотакао – све је то било живо, све је то било непредвидљиво и променљиво 'Ти' обдарено сопственом вољом, жељом и плановима” (Prelević 1979: 83).

да се буде у друштву другог и другачијег, потребе да се разуме свет другог и другачијег како бисмо разумели себе, али како би и нас разумели други (Стојановић 2013: 111).

Наслов *Биће једном* симболично указује на неизвесност будућности, остављајући читаоцу одговорност да сопственим изборима и поступцима обликује свет који долази, јер неминовно: Биће једном.

#### ИЗВОР

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

#### ЛИТЕРАТУРА

Вељовић, Јелица. *(Пост)хумани идентитети: Романи Хуана Гојтисола*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2021.

Живковић, Милица. *Огледи о постхуманизму у књижевности*. Ниш: Филозофски факултет, 2015.

Јекнић, Драгољуб. Зборник SF прича. *Детињство*, XVI, 3–4 (1990): 143–148.

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

Полић, Страхиња. Постапокалиптични свет романа *Биће једном* Угљеше Шајтинца. *Детињство*, LI, 3 (2025): 32–43.

Савић, Даница. На рубу шаховске табле будућности. *Свеске*, 31/139 (2021): 123–125.

Стојановић, Буба. Дете у књижевности за децу – мост који спаја. *Детињство*, XXXIX, 1 (2013): 107–112.

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

Prelević, Rade. *Poetika dečje književnosti*. Mostar: Prva književna komuna, 1979.

Ljiljana M. ĐOKIĆ

### THE ROLE OF THE CHILD-ANDROID IN UGLJEŠA ŠAJTINAC'S NOVEL *THERE WILL BE ONCE*

#### Summary

By tracing the development of the child-android within a re-established civilization rising from the ashes of humanism, the paper points to the uncertainty of humanity's future as its enduring constant. Through the process of reconciling two worlds and crossing the boundaries between living and duration, the child-android emerges as a bearer of hope for the realization of a post-humanist order. Uglješa Šajtinac does not offer a clear or unambiguous key to survival in a world whose future, shaped by accelerated biotechnological development, may resemble the one depicted in the novel *There Will Be Once* (*Biće jednom*); instead, he offers consolation in the form of books, which appear as a lasting bridge between different cultures and epochs. In this way, the novel conveys a clear message that hatred and war are by no means a solution, but that peace and understanding are the fundamental prerequisites for the survival of the future world.

Keywords: posthumanism, humanism, android child, future, new order

## ЛАЖНЕ БАЈКЕ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА И МИРЈАНЕ ОГЊАНОВИЋ У КЉУЧУ ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИХ И ПОСТХУМАНИСТИЧКИХ РАЗМАТРАЊА

**САЖЕТАК:** У раду се, путем анализе *Лажних бајки* Давида Албахарија и Мирјане Огњановић, тежи изна-лажењу елемената постмодернистичке и постхуманистичке теоријске мисли на примеру бајке. Полази се од кратке генезе бајковног жанра – од њених фолклорно-традиционалних варијаната (уклопивих у тридесет и две функције Пропове *Морфологије бајке*), преко ауторских (уметничких, андерсеновских) бајковних творевина, како би се на крају доспело до питања о могућности опстајања овог жанра у конвенцијама постмодерних поетика. Тежимо да *Лажне бајке*, изузев у кључу постмодернизма, контекстуализујемо и постхуманистичким разматрањима (губљење идентитетске основе, срastaње човека и машине, као и човека и животиње). На узорку од неколико *Лажних бајки* анализираћемо стожерне елементе поменутих послератних епоха, доказујући да егзистенција бајковног жанра континуирано и неометано траје и у доба превласти машина.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** постхуманизам, постмодернизам, *Лажне бајке*, Давид Албахари, Мирјана Огњановић, киборг

*Ми више и не знамо шта је 'искрена бајка'.  
Ограсле особе сувише лако ишћу приче за дјецу.  
Они тако ишћу дејинијаште бајке. Да би се ушло  
у бајословна времена, треба бити озбиљан  
као дијете сањар.*

Гастон Башлар [Gaston Bachelard],  
*Поетика сањарије*

### Жанр бајке – од традиције до постхуманизма

Најдуговечнија и најархаичнија лествица жанровске пирамиде – она која носи бајке – иако наизглед недодирљива и непроменљива, у сменама праваца и епоха претрпела је различите промене. Теоретичарско-историчарски спорови око порекла бајке, (не)постојања њеног јединственог праоблика, те несагласност око њене сродности са митом, накратко су прекинути 1928, у години првог издања чувене *Морфологије бајке* Владимира Јаковљевича Пропа (Владимир Яковлевич Пропп). Но, неколико деценија по ступању ове студије на литерарно-просценијум, неповољном реакцијом Клода

\* jelena.ognj14@gmail.com;  
<https://orcid.org/0009-0008-0556-4549>.  
Ауторка рада је мастер филолог.

Левија Строса (Claude Lévi-Strauss), арбитра владајуће структуралистичке парадигме, расправе о бајци поново су се отвориле, тако да, до данашњих дана, нису разрешене. Стросово негирање Проповог става о првовременој генеалошкој блискости мита и бајке, односно изналажењу бајковних корена у миту,<sup>1</sup> отворило је широк хипотетички дијапазон о настанку, развоју и (социјалним и културолошким) функцијама овог жанра.

Покренуто питање о истоветности бајковних сижеа<sup>2</sup> на свим светским меридијанима накратко је скрајнуто у ери стварања ауторске (уметничке) бајке, која је, подражавајући схему своје архаичне *учишљеице*, сасвим померила акценте за даља теоријска разматрања. Љиљана Пешикан-Љуштановић овај преседан дефинише следећим речима:

У тежњи да својим делима утисну печат индивидуалности, писци ауторске бајке углавном напуштају фолклорну традицију, замењују фолклорне мотиве и творевине колективне имагинације творевинама властите маште, лирским, метафоричким и алегоријским елементима (2008: 350).

Осим тога што би се преметање колективног стваралачког израза на индивидуални неминовно могло тумачити као последица промене социјалних система, који, уласком у модерну еру, подразумевају самосвесну, интроспективну и психолошки изнијансирану јединку (која се коси са типским јунацима народних бајки), у њему се, такође, огледа и својеврсно *зрење* жанра бајке. Готово одрођена од тридесет и једне Пропове функције, формулативних заплетно-расплетних исказа, уметничка бајка приповеда о унутарњим сломовима људског бића, сновиђењима и фантазмагоријама. Ритуални

процес иницијације, као потенцијални и најшире прихваћен праузор за настанак жанра бајке, са екстерног плана (који, према Проповој схеми, подразумева успостављање, кршење забране, те почетак јунаковог путовања) махом прелази на интерни – забрана се крши метафорички, а иницијацијски пут одвија се у јунаковој имагинацији (нпр. путовање мотивисано уснућем у Кероловој [Lewis Carroll] *Алиси у земљи чуга*).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> У теоријском есеју *Структура и форма* Клод Леви Строс аргументовао је тезу о томе да „и мит и бајка користе исту супстанцу, али да сваки од њих то ради на свој начин. Њихов однос није однос претходног и потоњег, првобитног и изведеног, већ пре однос комплементарности. Бајке су митови у минијатури, у којима су исте опозиције пренесене у малом, и управо то их чини тешким за проучавање” (2012: 236–237). Цитирани теоретичар ће у даљем тексту казати: „Чак и у нашим савременим друштвима, бајка није оно што је преживело од мита, иако она свакако трпи због тога што је остала сама. Нестанак митова нарушио је равнотежу. Попут неког сателита без планете, бајка тежи да изађе из своје орбите, допушта да је привуку други магнетски полови” (2012: 237).

<sup>2</sup> Ново Вуковић ће у својој студији *Увод у књижевности за дјецу и омладину* издвојити четири, међусобно искључива, теоријска увида у интернационалне мотиве бајки, проповедане од стране имена кључних за разумевање овог жанра – митолошку теорију браће Грим (све бајке изведене су из римске *џрамишологије*), миграциону теорију Теодора Бенфеја (Theodor Benfey) (зборник индијских прича *Панчаџанџира* као праизвор бајки), контактну теорију Александра Веселовског (Александр Николаевич Веселовский) (више центара једне бајке, који су међусобно контактирали и размењивали мотиве) и антрополошку теорију Едварда Тејлора (Edward Burnett Tylor) (више различитих центара бајке, који су се разликовали по степену интелектуалног и културолошког развоја) – Vuković 1989: 164.

<sup>3</sup> Зорана Опачић се у есеју *Андерсеново сновидовно око* бави управо питањем премодификације иницијацијског пута са спољашњег (динамичког) на унутрашњи (статички, психолошки) план у прози једног од водећих аутора савремене дечје књижевности, Ханса Кристијана Андерсена (Hans Christian Andersen). Ауторка казује да је Андерсенова прича „обликована као скица о путовању, а заправо тематизује има-

Демитологизација бајке, за којом услеђују прецизна темпорализација и просторна оцрта-ност наратива, а потом и подробнија карактеризација протагониста/антагониста,<sup>4</sup> побуђују њену *самосвести*, тако да бајка више није преносилац архетипских, колективно несвесних мотива, већ интенционална рефлексија културних, социјалних и идеолошких система. Такође, важно је напоменути и уплив свести о наративној инстанци, која више не стоји по страни, већ постаје активни учесник, који ће се, са развојем догађаја, и сам мењати и развијати.<sup>5</sup>

*Компликације* које ће на књижевном просценијуму уследити након два светска сукоба (смрт бога као смрт аутора, а потом и смрт човека, неповерење у такозване *велике нараштиве*, теорије деконструкције и симулакрума, сумња

гинативно путовање”, даље напомињући да „већ од првог рада Андерсен користи хронотоп пута као средство за наста-нак имагинативних слика/фантазмагорију”, при чему је путовање „симболички кодирано као пут ка самоидентификацији” (2011: 121).

<sup>4</sup> Карел Чапек (Karel Čapek) у својој студији *О теорији бајке* као једну од основних бајковних конвенција издваја такозвану *нарочитију удаљеност*. У овом термину Чапек сажима месне и временске неиздиференцираности народних бајки, говорећи: „Увек је то некад давно, негде далеко или у некој другој стварности. Уколико ова локализација у бајки није директно назначена као непозната, бајка оставља своје слушаоце бар без ближе одредбе где и када се то могло десити; или се закачиње – очигледно већ кроз интервенцију вештачке литерарне фиксације и концентрације бајки – на давно прошле и некако апстрактне личности” (1978: 76–77). Чапек у даљем тексту непознате темпорално-спацијалне одреднице компарира са *социјалном диспанцом*, јер „личности из бајки обично су краљеви и принцезе, или, опет, личности које живе мање-више изван социјалне заједнице: пустињак, чаробњак, путник-намерник и слично” (1978: 77). Чини се да ове конвенције (мада не увек и не нужно) престају да буду обавезујуће у ауторским бајкама, где су локацијске и временске прилике често врло јасно маркиране, а јунаци именовани и са јасно одређеним социјалним, културним и интелектуалним капацитетима.

у моћ језика) у бити ће изменити и у питање довести могућност постојања бајке као жанра релевантног за постмодернистички тренутак. Постмодернистичка сумњичавост и тежња ка непрестаној релативизацији једнообразних истина<sup>6</sup> успоставиле су владавину и континуитет лажи, у којој свако значење постаје поливалентно, те инваријабилност мита престаје да се подразумева. Позивајући се на тријадну схему<sup>7</sup> једног од стожерних постмодернистичких ауторитета, Жана Лиотара (Jean-François Lyotard), Никола Грдинић извешће закључак према којем је развој тематских преокупација у књижев-

<sup>5</sup> Маја Бошковић Стули у есеју *Народна бајка као умјешности ријечи* нарочиту пажњу поклања анонимном приповедачу традиционално-фолклорних бајки, у чијој улози препознаје један од важних аспеката бајковног ритуала, који оспораваном магијском функцијом језика *везује слушаоца*. „Приповједач што влада ријечима којима се остварује тај готово обредни стил – а запамтимо, он их не зна напамет него сваки пут изнова обликује своју причу – тај приповједач истински је мајстор ријечи и позна тајне њезина интензитета” (1968: 261). Традиционална улога приповедача, *хийно-ийзера* који слушаоце увлачи у свет бајки, напуштена је у периоду ауторске бајке, када, уместо да буде медијум, наратор стоји раме уз раме са јунацима, суфлира у тренуцима њихових дилема и сведочи о њиховим (и сопственим) психолошким преседанима.

<sup>6</sup> Кристофер Батлер (Christopher Butler), један од водећих гласова епохе постмодернизма, објашњавајући Деридин (Jacques Derrida) појам деконструкције, казао је: „Главни аргумент у деконструкцији повезан је с релативизмом, под којим сматрам да истина увијек стоји у односу на различита стајалишта и полазне интелектуалне оквире субјекта који расуђује” (2007: 19).

<sup>7</sup> Под чувеним Лиотаровим насловом *Постмодерно стање* крију се три цивилизацијска нивоа (предмодерни, модерни и постмодерни), у којима се модуси тотализације друштва мењају у зависности од прихваћеног ауторитета – носиоца непоповољне истине. „За први период карактеристична је тотализација друштва митом или религијом; за други тотализација великим нарацијама утемељеним у разуму, а за трећи, постмодерни, карактеристичан је плурализам дискурса” (Грдинић 2006: 540).

ности текао „линеарно, од мита преко разума до плурализма” (2006: 541).

У таквој стваралачкој атмосфери долази до логичног застоја у продукцији бајки – како више не могу постојати у изворном облику (јер је њихова непроменљива архетипска структура препозната као неодржива), оне у свој сужејни сет примају све више елемената (научно)фантастичне књижевности, све док се са њом у потпуности не поистовете. У концизном есеју *Og бајке до научне фантастике*, Роже Кајоа (Roger Caillois) експлицира основне разлике између ова два, у савременој књижевности готово неодојива, термина, истичући да конвенције бајке подразумевају прихватање натприродног као стварног и истинитог, док фантастика подразумева реалност дискурса, у којој се (најчешће негативно конотирано) натприродно појављује изненада.

Бајковност је свет чуда, свет који се везује са стварним, не нарушавајући у њему ничим његов унутрашњи склад и не уништавајући његову чврстину; фантастика, међутим, јесте манифестација скандала, расцепа, необично, чак несносно продирање у тај стварни свет (1978: 70).

Поменути аутор изводи закључак према којем је

фантастика хронолошки каснија него бајка и долази некако на њено место. Наиме, могла је да се роди тек пошто је тријумфовала научна концепција рационалног и коначног поретка ствари, када је дошло до помирења са свемоћи строгог детерминизма у ланцу узрока и последица (1978: 71).

Али шта са бајком бива када се поверење у домањаје науке и рација у потпуности растопи

у варљивости постмодернистичких *истина*? Када бајковна утопија почне да се тумачи искључиво као имагинација, лаж, а научно-фантастична дистопија као имитација, умногоме дистопичније стварности? Филозофија постхуманизма, финални дериват постмодерног стања, до крајности ће релативизовати све потенцијалне истине, при чему ће „сва структура друштва и света бити децентрализована као скуп илузија рационалистичког хуманизма” (Veljović 2019: 609). Губљење поверења у разум и ауторитете, хуманизовање технологије, те све неминовнија замена човека киборгом надмашили су фантастику и фикцију, успостављајући се као реалитети. Где је, у тој транскрипцији имагинарног у стварно, остала бајка? Може ли бајка уопште постојати у књижевности постхуманизма? Одговор би и те како могао бити потврдан – али, егзистенција бајки могућа је само уколико признају да нису носитељке мита и архетипских истина (народне бајке) нити рефлексije социјалне стварности (уметничке бајке) – речју – да су *лажне*.

### ***Лажне бајке – на међи постмодернизма и постхуманизма***

Постхуманизам, последњи дериват постмодерне ере, изразито је комплексан и значењски варијабилан феномен. У вечитом конфликту између афирмативних (брисање етничких, верских и расних разлика, повезивање човека и машине зарад просперитета егзистенције) и критичких (експлоатација природних ресурса до границе изумирања, занемаривање етичких скрупула, деструкција човека од стране машине) конотација, постхуманистички дискурс се у најгрубљим контурама одређује као „скуп свих

текстова који се односе на проблем постљудског” (Živković 2015: 7).

Иако *постхуманизам* представља појам у експанзивном настајању и семантичким модификацијама, што коначно дефинисање чини немогућим, очигледне су његове тематско-мотивске сличности са епохом постмодернизма. У својој студији *Оледи о постхуманизму* Милица Живковић ће казати да су „плуралност, флуидност и хибридна препознатљива обележја свих постмодерних дискурса” (2015: 23). Чини се да се око овог трокраког стожера заиста окрећу многе тематске преокупације постмодернистичке и постхуманистичке литературе: плуралност перспективе, за којом следи релативизација истине, флуидност значења као критика уздања у општеприхваћено, те хибридна, наизглед непроменљиве, идентитетске основе.

Сходно томе, могли бисмо закључити да се у сржи постмодерних поетика – насталих након детронизације поверења у традицију, рацио и ауторитет – налази лаж. Кристофер Батлер је у чувеној студији *Постмодернизам* експлицирао начело према којем „истина увијек стоји у односу на различита стајалишта и полазне интелектуалне оквире субјекта који расуђује” (2007: 19). На трагу оваквих запажања, која су из темеља уздрмала узглобљене просветитељске видике, питање о (не)могућности одређења једнозначне истине успоставља се као круцијално.

Насупрот постмодернистичкој/постхуманистичкој прокламацији свеопште сумње („главни постмодернистички став, то је скепса према свим свеобухватним, тоталитарним објашњењима” – Butler 2007: 18), жанр бајке једини је литерарни жанр чија се лажљивост не преиспитује, него се у њу свесно и рационално верује. Но, шта би се догодило када би бајке речито

одале илузорност свега што су нам испричале? Када би, гласом приповедача, казале да су „у исто време и стварне и нестварне”, да, иако започињу „као опис стварног догађаја”, како наратив тече „све више постају налик измишљеним збивањима у којима се појављују ликови из света маште и предања” (Albahari – Ognjanović 2020: 5<sup>8</sup>)?

Збирка ауторских бајки чија насловна синтагма разоткрива неистинитост наратива, у нуклеус поставља различите поетичке тенденције постмодернистичке и постхуманистичке епохе. Писане у *четири руке*, *Лажне бајке* Давида Албахарија и Мирјане Огњановић, представљају дело које, наизглед нефлексибилан жанр бајке поставља у савремени контекст, тако да „дисторзија истине, а потом и њено доказивање постају предмет игре и (не)веровања у оквирима онога што постмодерна бајка може да значи” (Василева 2021: 14).

Најпре ћемо се осврнути на (квази)документарну природу текста коју ауторски двојац у уводном „Објашњењу” истиче:

Рукопис који читалац држи у рукама пронађен је случајно у једном металном орману у издавачкој кући Еинауди у Торину. На фасцикли – с видљивим траговима осушеног воска – у којој се рукопис налазио, писало је: Отписане бајке (5).

Мотив пронађеног рукописа једна је од основних индикација постмодернистичког приповедања – наводна документарна природа текста, чији се аутор представља као приређивач (у подножју „Објашњења” исписани су иницијали М. О. и Д. А.), не би ли додатно иронизовао и

<sup>8</sup> У наставку текста, цитати из овог издања биће означени само бројем стране у заградама.

релативизовао сваку потенцијалну веродостојност, први је сигнал да у исприповедано не треба имати поверења. Сумња у порекло рукописа, његову потенцијалну, мада недоказиву сродност са опусом италијанског постмодернисте Итала Калвина (Italo Calvino) и збирке *Талијанских бајки*<sup>9</sup> наглашена је: „Калвино је маестралан писац препознатљивог стила, а то се сигурно не може рећи за стил бајки у овом издању” (6).

Изузев експлициране скепсе *приређивача* да је пронађени рукопис интегрални, мада интенционално одбачени део Калвинове збирке, оно што ова два дела структурално одваја јесте (не)пријемчивост наратива схеми Пропових функција. Док се *Талијанске бајке* без већих одступања могу уклопити у ову схему, *Лажне бајке* оштро опонирају свим њеним заповестима – јунаци не делају по прописаним функцијама, те их је готово немогуће оделити у предвиђених седам делокруга. Самим тим, позивање на Калвинове *Талијанске бајке* представља прву у низу постмодернистичких лажи Давида Албахарија и Мирјане Огњановић.

Осим читих преференција које су обоје аутора испољавали према постмодерним конвенцијама (лажна документарност, интертекстуалност, фрагментирање наратива, приче у причама, подвајање личности, аутореференцијални искази), *Лажне бајке* исказују и јасне постхуманистичке рефлексије,<sup>10</sup> које ћемо у наредним поглављима анализирати.

### Идентитетска раслојавања

Тачка у којој се поетика Давида Албахарија у потпуности пресеца са постмодернистичким и постхуманистичким тенденцијама налази се у тематизацији потпуног губитка (или условног

преосмишљавања) идентитета. Како је и сам Албахари често истицао, преминација осећања идентитетске дезоријентације у његовим делима делимична је последица емигрантске трауме.<sup>11</sup> Ипак, у овом репетитивном списатељском обрасцу, такође, можемо препознати једно од општих постмодерних начела, према којем се уцеловљени човеков идентитет препознаје као нестабилан и неодржив.

(Пост)човек нема стабилну, већ настајућу онтологију која се показује кроз различите иден-

<sup>9</sup> „У наше вријеме вишестрано даровит писац Итало Калвино посветио је дуги низ година сабирању и приређивању зборника народних бајки насталих у посљедњих стотину година. Калвино је из разних дијалеката пренио у књижевни језик двије стотине бајки и то дјело објавио 1956. године. Бајке сабране у тој књизи назвао је талијанске не зато што су изворно и само талијанске, него зато што су дио талијанског приповједног фолклора”, објаснила је Кармен Милачић у *Појовору* Калвиновим *Талијанским бајкама* – потенцијалном предлошку за настанак *Лажних бајки*.

<sup>10</sup> У основне „постхуманистичке рефлексије” Милица Живковић убраја оне „о кризи хуманизма, етичности, рационализације, разуму као основној хуманистичкој вредности, о потреби за преиспитивањем граница људскости и реформулисањем тих граница, као и успостављању нове (пост)људске субјективности и нове постполитике” (2015: 6). Иако прикривени слојевима догађаја, наратива и аутореференцијалности, поменути мотиви јасно се могу препознати у *Лажним бајкама*. Основни циљ овог рада биће препознавање, маркирање и тумачење наративних секвенци у којима се наведени мотиви препознају.

<sup>11</sup> Како Михајло Пантић у једном од есеја посвећених Албахаријевом стваралаштву (*Прозни свети Давида Албахарија*) закључује, готово сва његова дела одликује хипертрофирана „важност идентитетског процеса”, под којим се подразумева збир питања о томе „како се долази до представе и осећања идентитета, како се он формира, како се стабилизује, како га други разумеју, како се саморазумева”. Поменути тумач потом напомиње да је из овог процеса поникла једна од надметафора Албахаријеве прозе – уметник као изгнанник – „неко ко, изглобљен из природног окружења, непрестано искушава и пропитује сопствени идентитет и проповеда о посебности, о разлици” (2009: 24).

титете. Стога, он није једно, унапред дефинисано биће, већ оно које може *постати* или отелотворити различите идентитете и разумети свет из вишеструких, хетерогених перспектива (Гајић 2023: 73).

Ритуал иницијације у којем Владимир Проп препознаје језгро (усменог, народног) бајковног жанра, представља својеврсни пут јунака ка самоспознаји – идентитетском сазревању које јунак остварује када савлада све препреке. Успешно реализовано јунаково прегнуће доводи до обећаног благостања (традиционални бајковни завршетак: *Живели су срећно до краја животиња*), те се, бетелхајмовски речено, стварају *једнодимензионални ликови* (Betelhajm 1979), чије се идентитетске базе разумеју као тоталне, целоживотне и непроменљиве.

Поигравајући се таквим *коначним* обрасцима у циљу доказивања њихове релативности, постмодерна (нарочито постхумана и трансхумана) епоха, као полазиште за сва даља значењска раслојавања, узима човекову личност. „Идеја о несталној, хибридној и променљивој људској природи је опште место постмодерних теорија идентитета” (Živković 2015: 35). Било поистовећено са анималним или дигиталним светом, хумано биће више не сме бити антропоцентрично.<sup>12</sup>

Према наведеним постхуманистичким обрасцима, а узевши у обзир поменуте преференције Албахаријевог писања, јасно је да је тежишна тема *Лажних бајки* удвајање (а неретко и утројавање) идентитетских стубаца. Најпре важно је поново истаћи корелације овог дела са поетиком Итала Калвина, који је, како Кетрин Хејлс истиче, један од водећих проповедника *информатичких нараштања*, који проглашавају двоструку смрт – смрт једнодимензионалног

субјекта у причи и једнодимензионалног субјекта који причу приповеда.<sup>13</sup> Како ни аутор исприповеданог не може досегнути тоталност идентитета, па самим тим и целовитост перспективе (што се у *Лажним бајкама* најчиткије манифестује кроз уметнуте полифоне ауторференцијалне и метанаративне исказе, расуте дуж читаве збирке), очекивано је да ће се исти симптоми појавити и код јунака.

Идентитетско расплићавање у делу Давида Албахарија и Мирјане Огњановић, апсолутно страно традиционално-фолклорним бајковним конвенцијама и теорији иницијације, остварује се посредством три наративне схеме: подвајања јунака као последице реинкарнације, подвајања јунака као последице интертекстуалног повезивања, подвајања јунака у сну.

Подвајање јунака које је последица његове реинкарнације (појављивања истог јунака у диферентним временско-просторним оквирима) уочава се у двама бајкама – „Принцези и Мокром Мишу” и „Тајном животу Чаробне Стреле и Соколовог Ока”. Јунаци ових бајки су, већ у самом наслову, окренути једни према другима тако да чине две суспрегнуте половине (о чему сведочи везник *и*, али и сингуларни облик именице *животи* у другом наслову). Идентитетска

<sup>12</sup> На трагу овог разматрања наводимо још увек отворено питање које Милица Живковић поставља: „Да ли постхуманизам означава стање, процес, или утопијски пројекат стварања нечега што надилази човека у духовном и биолошком смислу његовог постојања?” (2015: 9).

<sup>13</sup> Традиционалне улоге аутора и јунака читавају се као позиције у сталном нестајању и поновном настајању. „Калвино говори о новим начинима састављања књижевног текста путем својеврсне књижевне машине (*literature machine*) у којој је аутор одсутан и у којој се текст пише кроз различите процесе конфигурације и структурирања познатих историјских, друштвених и психолошких феномена и кодова који би се међусобно уклапали у неограниченој игри комбинаторике” (Veljović 2019: 620).

сливеност протагонистичких парова експлицирана је у тексту:

Ствар је била у томе што су многе ствари указивале да су Мокри Миш и принцеза Ана заправо једно исто биће (27);

Међутим, за разлику од већине људи, Чаробна Стрела је памтио све своје животе. Као прави Индијанац, знао је да се ништа не завршава. Када биће заврши свој круг, враћа се у прошлост и поново све започиње (94).

Међутим, иако ове две бајке испољавају тематско-мотивске сличности, начини реализације идентитетског раслојавања се разликују – док се у бајци о принцези Ани идентитет утростручује на примарни (женски, принцеза Ана), медијални (анимални Мокри Миш) и секундарни (мушки дечак Бетито) принцип, у бајци о Чаробној Стрели идентитет се удваја у оквиру истог, мушког принципа (Индијанац Копито Карибу постаје дечак Кафка, са којим дели надимак Чаробна Стрела). На тај начин, Албахари и Огњановићева раслојавање идентитета спроводе хоризонтално (идентитет раслојен међу разноврсним ентитетима) и вертикално (идентитет раслојен у истом, временски и просторно одвојеном, ентитету).

*Сингуларност*, као „кључни појам постхуманог стања” (Гајић 2023: 68) важан је и при тумачењу ове две лажне бајке. Овим појмом означена је теорија астрофизике према којој централни део црне рупе рашчлањује „све атоме и све материјалне честице за које се претпоставља да прелазе у неки други вид енергије” (Исто). Претпоставка о неуништивости енергије, њеном напуштању једног и преласку у други (полно и расно варијабилан) облик, подударна је са процесом иницијације, који, попут син-

гуларности, „симболизује ништавило из кога поново може да се роди неки другачији космос” (Исто).

Постхуманистички процес сингуларности (или реинкарнације) у овим двама бајкама истоветан је са традиционалним процесом иницијације, уз подразумевану измену – уместо да се јунак сели у други егзистенцијални стадијум, он се усељава у сасвим нову егзистенцију.<sup>14</sup> При томе, ритуални процес зрења, којем је народна бајка посвећивала читав наратив, у збирци постмодернистичких бајки дат је као нагли и неочекивани пресек – јунаци се, а да тога ни сами нису свесни, буде на сасвим новим местима, у сасвим новим временима, сасвим су другачијег пола (или чак читаве врсте). То нас води још једном постхуманистичком ставу, истакнутом у есејима Милице Живковић:

Старење, болест и смрт морају бити превазиђени, тако што ће се тело модификовати, преуредити, или потпуно напустити. Тело нас највише подсећа на присуство природе која је непредвидива и над којом немамо апсолутну моћ и контролу (2015: 37).

Чини се као да *нема времена* за темељан и прилично захтеван процес бајковне иницијације, па преостају нагли темпорално-спацијални прескоци у којима се Ана и Мокри Миш пита-

<sup>14</sup> „Принцеза Ана се придигла и осврнула око себе. Била је умерено изненађена. Подсетимо, она је ипак била неочекивана особа. Погледала је у своје ноге. Биле су пуне модрица. Као ноге дечака. Као да је цео дан играла фудбал. Да, имала је на себи и кратке панталоне. Пипнула је и косу. Кратка и коврцава. Имала је и морнарску капу на глави!” (37) / „И то је, ето, повест о тајном животу Чаробне Стреле, јунака бајки са Стеновитих планина. Зашто се не враћа у Стеновите планине кад толико обожава те пределе? Ах, не постоји мудар, а још мање логичан одговор на баш свако питање!” (97).

ју: „Колико је заправо двеста година?“, да би врло брзо дошли до закључка да је то време апсолутно еквивалентно раздобљу од „неколико планетарних тренутака“ (28).

Говорећи о одликама постмодернистичке епохе, Кристофер Батлер се осврће на комплексни појам интертекстуалности:

Имајући у виду ограничења да се досегне јединственост сувислог аргумента, као и велику сумњу да свако дјело или текст нешто дугује ономе што му је претходило, стигло се до мисли да сваки текст, од филозофског до чланка у новинама, подразумева опсесивно понављање или *интертекстуалности* (2007: 33).

Поменути теоријски арбитар се у даљем параграфу позива на Умберта Ека (Umberto Eco) и његову девизу да „књиге увијек говоре о другим књигама, а свака нова прича понавља већ испричану причу“ (Исто).

Интертекстуалност се тумачи као освешћење, или, напротив, потпуно несвесно усаглашавање актуелних и претходничких текстова, међу којима се успоставља однос међузависности (колико примарни текст утиче на промену перцепције секундарног, толико је и обратно). Управо овај *шрик* послужиће у *Лажним бајкама* као други модалитет идентитетског раслојавања – најдоминантније у бајци „Град од марципана“.

Иако се идентитетски континуитет између јунака ове збирке и њихових бајковних предака истиче дуж свих текстова,<sup>15</sup> тако да је међу њима успостављена комплексна полифона структура, у „Граду од марципана“ увођење интертекстуалних веза не само да мотивише радњу него је импулс идентитетске деобе. Тематско-мотивска синтеза ове бајке са бајком о

Снежани и седам патуљака успостављена је већ у подножју првог пасуса:

Све је то почело пре много година, онда када је тадашња краљица набавила огледало за које су путујући трговци тврдили да говори увек и једино истину. Истог трена упитала је она углачано огледало: Огледалце, огледалце, ко је најлепши на свету? Огледало је произвело некакав чудан звук и онда рекло шкрипугавим гласом: Ти си најлепша на свету (69).

Из ове почетне интертекстуалне повезнице искрсавају све потоње – маћехина љубомора на пасторку,<sup>16</sup> мотив отровне јабуке, мотив пада у дубок сан – све док пред крај не дође до усклика: „Па то је као у бајци о Снежани и седам патуљака!“ (71), након чега ће се, изненада, појавити седам Снежаниних помоћника. Међутекстуална сударања истоветних јунака, која се одвијају у различитим просторно-временским контекстима, оваплоћују начело постхуманистичког манифеста – у сваком хуманом бићу нужно мора да постоји „безусловна отвореност за другост као извор *конституције идентитетске*“ (Гајић 2023: 83). Такозвана *грујоси* у ову је бајку уведена ради усаглашавања новог идентитета на темељу ранијих, општепознатих, наратива са којима аутори и јунаци улазе у конструктивни дијалог.

Као трећи модалитет идентитетског растапања издвојили смо процес сна. Како Ново Ву-

<sup>15</sup> У бајци „Безимено царство“ принц долази из Недођије, док су у бајци „Нестанак Вука Вучка“ очигледне реминисценције на „Ивицу и Марицу“ и „Вука и седам јарића“. У раније анализираној бајци, „Принцеза и Мокри Миш“, мотивом магичног ћилима као јунакињиног артефакта уводи се алузија на „Аладина и чаробну лампу“.

<sup>16</sup> О овом архетипском мотиву, из угла психоанализе, писао је Бруно Бетелхајм (Bruno Bettelheim) у поменутој студији *Значење бајки*.

ковић истиче, први који је „радњу приче обавио фикцијом сна”, те учинио да „прича нема чврст логички континуитет, него је пуна алогике и апсурда” (1989: 190) био је Луис Керол. Мотив сањања, излажења из сфера свести, осећаја бестелесности и умне левитације, погодан је *иоршал* за иницијацијско путовање и идентитетско дозревање.

Отцепљење од сувислог и прелазак у зоне иреалног, чулно непосведоченог, како смо већ напоменули, један је од основних маркера постхуманистичког мишљења. Доба спавања и сновиђења перципира се као време „када се разум одвоји од чула и осећања”, те „постаје апстрактан и компликован за разумевање, губи контакт са стварношћу конкретних, живих тела, која му се приказују као бестелесна материја којом се може манипулисати” (Živković 2015: 19).

Лајтмотив сваке *Лажне бајке* је сан. Безмало сви јунаци ове збирке пате од поремећаја сна – инсомније или хиперсомније – услед чега се њихове иницијације и идентитетске модификације убрзавају или успоравају. „Светом иначе владају снови, премда већина људи то не признаје” (36), експлицирана је важност сна за разумевање исприповеданог.

Најочигледнији пример преминације мотива сна и његове директне повезаности са идентитетским амбиваленцијама јунака препознајемо у бајци „Потрага за сном”. У овом поглављу, мотив сна уводи се као прича у причу – маркиз Y, „човек који се ничим није бавио” (75) пише бајку у бајци. Његова бајка задире у 13. век, време владавине кинеске династије Танг,<sup>17</sup> описујући несаницу принцезе Пинг Минг. Ипак, кохерентна и једносмерна сторија и овога пута изостаје, због тога што се мотив не-

санице транспонује у савремено доба, те, на тај начин, постаје симболични портал за идентитетско реплицирање.

Међутим, постоји вероватноћа да се животни пут Пинг Минг наставио преко седам мора и седам гора. Наиме, много година касније, у малом граду надомак једне европске престонице, живела је такође девојчица. Није могла имати више од шест година, али је већ одавно патила од несанице (81).

Неколико сентенци даље, наглашено је да је реч о девојчици која је „из неких својих разлога дала кинеско име Ми-Минг” (81).

Сановно ослобађање од реалитета у *Лажним бајкама* успостављено је као образац идентитетске промене, али и својеврсног продужетка егзистенције која, растерећена телесних лимита, поткрепљује постхуманистичку тезу да је „тело постало небитно за идентитет” (Živković 2015: 37).

Неопходност полиморфног идентитета, есенцијално становиште постхуманиста, и те како је варирано у *Лажним бајкама*. Било мотивисано реинкарнацијом, интертекстуалним корелацијама или мотивом (не)досањаности, умножавање идентитета упоришна је тачка око које су конципиране готово све *Лажне бајке*.

### Сајмон Бер – човек (или) киборг?

Поистовећивање бајке са фантастичном причом у 20. веку један је од првих показатеља да је дошло до сижејне мутације овог жанра.

<sup>17</sup> У заградама се прецизно наводе године њихове владавине (618–907), чиме се и овој бајци даје лажна документарна природа.

Не ради се само о томе да се трансформисана бајка богатила новим елементима, већ и о томе да њено основно својство – *чудесности* – доживљава промјену и потискивање од једног новог типа чудесности са дистанце, чудесности према којој се заузима негативан однос и неприхватање (Vuković 1989: 193).

Управо та негативно конотирана чудесност ће се, у постмодерном добу, екстремизовати када буде препозната у домашјима савремене технологије. Сањарије које је (научно)фантастични дискурс имао о умној и физичкој сливености човека и машине отелотворене су у савременом, постхуманистичком добу. Када је некадашња *чудесности* постала опипљива, изгубила се и последња диференција између бајке, фантастике и реалности.

Главна тема постхуманистичке рефлексije, проблематизација граница људског у ери информатичког и биотехнолошког развоја, преиспитавањем односа људског и нељудског (човек-животиња-машина), јесте темељно питање којим се хуманистичке науке, а посебно филозофија и књижевност, баве у континуитету од антике до касног модернизма (Živković 2015: 9).

Негирање маргина између људских и нељудских врста (флоралних, анималних, информатичких) главна је преокупација свих постхуманистичких претпоставки, и оно се најчешће представља метафором киборга – „репрезентације (пост)људске метаморфозе у технонаучном добу у коме није више лако разлучити/разликовати границе између технолошког и људског, живог и неживог, природног и вештачког, *рођеног* и *направљеног*” (Živković 2015: 43).

Семантички прозирна метафорика киборга (виши ступањ у развоју *homo sapiens-a*, такозвани *homo tehnicus* – Živković 2015: 11) примарна је идеја теоретичарке Доне Харавеј (Donna Haraway). У свом чувеном *Манифесту киборга* она ће ово хетерогено створење дефинисати као „кибернетички организам, хибрид машине и организма, творевину друштвене реалности и фикције” (1995: 194). Последња лествица у постхуманистичкој еволуцији људске заједнице, киборг, симболично је *нагрести*ње физиолошке човекове лимитираности, идеалном синтезом хуманог и информатичког којом се коначност и смртност надживљавају. Новоуспостављена флуидност човековог тела подразумева полну, расну и етичку неиздиференцираност, која се, како примећује Јелица Вељовић (а на основу ранијих теоријских запажања), препознаје у деконструисаној „иконичној слици и емблеми идеологије хуманизма” (Veljović 2019: 608), *Вишривијевом човеку* Леонарда да Винчија. Како ауторка наводи, спектар постхуманистичке генезе овог дела изразито је широк, тако да се промене запажају како „по питању рода (фигура мушкарца је замењена фигуром жене), тако и по питању замене људске фигуре фигуром животиње, робота, андроида или киборга” (Isto: 608). Деконструкција базичног хуманистичког симбола нацрт је за сва даља урушавања антропоцентризма и „причу о доминацији над природом којој је место ван човековог света” (Fišel [Stefanie Fishel] 2021: 64).

*Лажна бајка* у којој је мотив човека киборга тематизован носи наслов „Магични зуб”.<sup>18</sup> То је

<sup>18</sup> Испитујући генеалогске релације између бајки и фантастичних прича, Ново Вуковић истиче њихову истоветну потребу за магичним артефактом, „предметом (кипом, лутком, аутоматом и сл.) који је изненада оживио и добио застрашујућу независност” (1989: 195).

прича о јунаку по имену Сајмон Бер<sup>19</sup> који, након уградње импланта, упада у потпуну дисхармонију са реалношћу (његове речи или бивају погрешно протумачене, или их околина уопште не перципира, све док акт комуникације не постане неодржив). Као лајтмотив и један од основних показатеља роботизованог дела Берове личности успостављен је мотив неограниченог памћења – накупљања информационог баласта и немогућности мисаоног ослобођења.

Компјутерско Берово памћење, које више наликује аутоматизованом меморисању података, описано је као урођено.

Од детињства је Сајмон владао вештином издвајања важних од неважних ствари. Памћење му је због тога било неупоредиво боље од памћења његових вршњака. Марљиво је одређивао који је податак неважан. Из свих примљених информација издвојио би одређен број, а остале пречуо (46).

Попут процеса интенционалног, испрограмираног памћења, и процес заборављања се код Сајмона Бера одиграва на свесном нивоу: „Оно што је заборављао заборављао је по сопственој жељи. Није жалио због тога. Јер је то била погодност. Прочитај и заборави. Погледај и заборави” (46). Апсолутна асимилација јунака и робота експлицирана је у закључној реченици пасуса о памћењу и заборављању: „А када би себи наложио да упамти, онда је то бивало похрањено на сигурно место, безбедније него у било који компјутер” (46–47).

Већ у наведеним уводним параграфима уочљива је Берова неантропогена природа која се екстремизује по уградњи импланта – *мајичној зуба* или потенцијалног микрочипа. Наизглед неограничен меморијски капацитет наједном

бива преоптерећен незаустављивим продором информација,<sup>20</sup> све док се ум не претвори у велику црну рупу у којој нестаје социјална и емоционална јунакова интелигенција, те се он у потпуности поистовећује са електронским уређајем – смартфоном.

Финална Сајмонова синтеза са уређајем (расадником информација и порука које се похрањују у микрочипу зуба) остварује се на телесном нивоу, када телефон почне да сраста са његовим екстремитетима. Протагониста се физички трансформише у киборга:

Престао је да се одваја од телефона. Држао га је стално у цепу, или у руци прикљученог у струју док спава. Какво спавање? Од велике напетости брзо би утонуо у сан, али се још брже будио узнемирен (51).

Метаморфозе на јунаковој мускулатури еквивалентне су постхуманистичкој „тежњи ка укидању телесног, при чему се човек као биолошки организам везан за своју материјалност дегатеријализује и тумачи као информатички образац” (Veljović 2019: 610, према Hejls 1999: 1).

У поменутом манифесту Доне Харавеј, као један од кључних параметара за разликовање

<sup>19</sup> На трагу постхуманистичког занемаривања граница између људског, анималног и компјутерског, презиме Бер могло би се читати као енглеска именица *medveg* (енг. *bear*), чиме би хибридна природа јунака била додатно наглашена. Неиздиференцирано јунаково порекло, које се додатно усложњава уколико се у обзир узме семантика презимена, сведочи о основном постхуманистичком принципу, који Милица Живковић дефинише као „поништавање начела ексклузивне људскости и човека као мерила свих ствари, чиме се одбацује хуманистичко начело хомоцентричности” (2015: 172).

<sup>20</sup> „... као водопад су га заплускивале информације и поруке за њега неважне садржине. У немисливом броју, стизале су му на телефон и као електронска писма” (47).

киборга од андрогених и фантастичних бића помиње се порив ка заснивању заједнице и по-томства.

За разлику од Франкенштајновог чудовишта, киборг не очекује да ће га спасити отац поновним стварањем врта; тј. успоставом хетеросексуалног парења које се обавља у довршеној целини, граду или космосу. Киборг не сања о заједници заснованој на моделу органске породице, само без едипалног пројекта (Haravej 1995: 196).

Након уградње импланта, прва сфера која у животу Сајмона Бера страда јесте брак, а потом и потенцијална породица. Најпре, у магновењу паралелне, *кибори еџисџенције*, Бер отпочиње еротску романсу са зубарком: „Већ сутрадан су почеле да стижу поруке. Зубарка је била најупорнија. Као уводну вест, послала је фотографију свог стопала. Са црвено налакираним ноктима” (50). Овом готово опсценом секвенцом потврђен је идентитет киборга – емоционално хендикепираног створења чији су односи утемељени искључиво на „интимности и перверзији”, тако да је он „у потпуности лишен невиности” (Haravej 1995: 196).

Берове интимне афере се у тексту тек наслућују, јер су остварене сајбер-путевима: „Грчевито је брисао писма и поруке познатих и непознатих које су стизале електронском поштом. Уништавао је трагове нових несхватљивих односа. Отворио је нову адресу на интернету” (51). Јунакова егзистенција, међуљудски односи и комуникација измештају се у виртуелну, кодирану (пара)реалност, тако да његова људскост остаје без екстерне валидације (напуштају га пријатељи, разара породицу).<sup>21</sup>

Након што његова личност остане без иједне хумане димензије/аспекта, роботизовани и од свих остављени господин Бер досеже апока-

липтични суноврат: „Није више ни чезнуо да га неко спасе, разоткрије, оголи до последњег нерва и покаже свету онаквог какав заправо јесте. Унезверен” (52). Аутори ову *бајку* окончавају у тренутку наговештене перипетије: „Упркос свему томе, Сајмон Бер је решио да се опусти и искраде из тескобне приче у коју је упао. Како ће то да изведе, није имао појма” (53).

Јунак чије су се животне околности поистоветиле са приликама јунака (научно)фантастичних романа, које бивају „страшније што је обичнија њихова околина, што се неопаженије или изненадније показују, што више садрже у себи неку фаталну неизбежност, која проистиче из логичног ланца узрока и последица” (Кајоа 1978: 75). Изненадно Берово искакање из свакодневног колосека, његова спонтана трансформација у киборга није ништа друго до илустрација постхуманистичке теореме према којој и „сами људи такође постају објекти промене и флуидног уједињења са природом и технологијом у нови тоталитет” (Гајић 2023: 83).

### Химера: анимализовани човек или антропоморфна животиња?

Како смо на неколико места истакли, сто-жерна идеја постхуманизма конципирана је око превазилажења граница између људских и

<sup>21</sup> „Током тих стражарских ноћи приметио је да његова жена у сну плаче. Дању је очигледно глумила добро расположење” (51) / „Једном приликом, кад је рекао: *Имам шем-џерајшуру*, његова жена, раније брижна, прснула је у смех и додала: *Ма наравно! Како да не! Хе-хе-хе!*” (52) / „Јавио се пријатељу да ће доћи да га посети, а овај се правио као да је то пречуо и, спуштајући слушалицу, иронично окончао разговор” (52) / „Телефонирао је мајци да јој долази у посету, а када је дошао, она се изненадила: Откуд ти? Уопште нисам мислила да ћеш доћи. Какво изненађење” (52).

нељудских ентитета. Након постмодернистичког проглашења божје смрти, која је неминовно водила ка неуцеловљености, а потом и смрти човека,<sup>22</sup> постхуманистички теоретичари су на његово место довели такозване *химере* – „бића настала укрштањем различитих животињских врста”, односно „људско-животињских хибрида и киборга (комбинације човека и робота)” (Гајић 2023: 66). У *Манифесту киборга* Дона Харавеј именицом *химера* означава „истеоретизоване и исфабриковане хибриде машине и организма” (1995: 194), настале у касном 20. веку. Она даље наводи да је неометана, готово спонтана синтеза људског и роботског (*рађање киборга*) остварена „тачно на оном месту где је граница између човека и животиње прекорачена” (1995: 195). Хибридноћ човека и животиње представљала је први ступањ укидања хомотризма и „превазилажења *људске позиције*” (Гајић 2023: 64) као повлашћене и недостижне.

Постмодернистички преседан био је претеча постхуманистичке децентрализације главних хуманих аспеката: разума и способности говора (комуникације). Дона Харавеј је овај социолошки феномен разложила, ситуирајући га просторно и временски:

У касном двадесетом веку у научној култури Сједињених Држава, граница између људског и животињског је у потпуности докинута. Последња упоришта несводивости су загађена, ако већ нису претворена у забавне паркове – језик, употреба оруђа, друштвено понашање, ментални догађаји, ништа заиста убедљиво не осигурава раздвајање људског од животињског. А многи људи више не осећају ни потребу за таквим раздвајањем (1995: 196).

Давид Албахари и Мирјана Огњановић се у многим *Лажним бајкама*, помало подругљиво и

иронично, осврћу на овај постхуманистички доживљај људске индивидуе. Поигравања хуманом и анималном визуром теку све док не доспеју до коначне идентификације, при чему се „не остварује антропоморфизација, већ философско-хумористично, понекад натуралистичко анимализовање људи” (Василева 2021: 15). У даљем тексту осврнућемо се на две бајке у којима је (готово гротескно) сједињавање људског и анималног најупечатљивије – „Књишки Мољац” и „Нестанак вука Вучка”.

Већ и самим насловним синтагмама указано је на очовечавање животињских врста – Књишки Мољац (капитална почетна слова у обе речи) и Вук Вучко лична су имена главних јунака – базе за њихову даљу идентитетску генезу. Иако је полазишни мотив у две наведене приче истоветан – животиња стављена у људски положај – начини њихове реализације су супротни. Док се под именом Књишког Мољца крије девојчица<sup>23</sup> која „не може да се одвоји од

<sup>22</sup> Након *смрти човека*, према запажањима Милице Живковић, долази до смрти рационалистичке идеје о утопији – „После већег броја смрти које су објављиване крајем прошлог века – аутора, човека, историје, постмодернизма – за очекивати је било да и утопија мора постати уништена врста” (2015: 174). Можемо установити да се бришу стожерни идеали традиционалног човека – идеал лепоте и идеал етике, чиме се, између осталог, човек приближава животињским врстама.

<sup>23</sup> Лик најмлађег и по свему најексцентричнијег (најспособнијег, најлепшег, највреднијег) детета, пореклом од традиционалне, у анализираној бајци Давида Албахарија и Мирјане Огњановић изокренут је на наличје и деградиран у складу са „рушилачком” поетиком постмодернизма. Уместо да најмлађа кћи богатог властелина буде обележена чудесном особином, она постаје узрочник апсурдне породичне несреће – *халаљивој* читања: „Властелин је управо завршио с пребројавањем своје деце и рекао: Сви су ту осим десетог детета, а због ње се све ово дешава. Сигурно не може да се одвоји од књиге коју чита. У том тренутку зашкрипала су велика трпезаријска врата и властелин рече: Ево је, најзад стиже наш књишки мољац” (10).

књиге коју чита” (10), вук Вучко представља праву животињу чији поступци прерастају у људске. Сходно томе, могли бисмо закључити да се у првој приповеци људско биће анимализује, док се у другој нељудска врста антропоморфизује, тако да у оба случаја настају гротескни хибриди – поменуте химере. Но, на примеру прве бајке анимализација је дословна и индивидуална, а на примеру друге она је метафорички импулс за карикирање заједнице, па и читаве цивилизације.

Претерано читање (симболично, постхуманизму прилежно, накупљање и акумулирање информација) дословце од детета чини наказу.

Девојчица или девојка, није био сигуран, доста је наликовала на књишког мољца. Лице јој је било бело и скоро прозирно, поуздан знак претераног боравка у затвореној просторији с књигом у рукама. То лице је, међутим, говорило још нешто, а то је да би она потпуно скапала уколико је неко силом одвоји од књига [...] (10).

Хипертрофирана страст према читању (по рок) доводи до телесних деформација, у којима се, потпуно натуралистички, отеловљује народна изрека о *књишком мољцу*.<sup>24</sup>

Бајка о „нестанку вука Вучка” сасвим је другачије постављена – читалац у њој не прати трансформацију људског бића у анимално већ, потпуно супротно, животиња од почетка збивања располаже људским карактеристикама. Аутори, у складу са доктринама постмодернизма и постхуманизма, преиспитују и иронизују најкапиталније социополитичке конструкте савремене цивилизације (тоталитарне идеологије, демократију, капитализам, револуцију), испостављајући их као лажне и неодрживе – смешне.<sup>25</sup>

*Шериф* Вучко, тиранин у имагинарном месту Шумарку, од почетка испољава све особине модерног, капиталистичког човека: грамзивост, бахатост, незајажљиву вољу за новцем и моћи. Као такав, овај антропоморфизовани јунак постаје надметафора читавог глобалног колектива, симболично сачињеног од потлачених прасића и јарића. Вучкова реторика интенционално прозирно наликује реторици највиших државних чиновника – и управо у овој тачки остварује се његова апсолутна, нескривена идентификација са актуелним идеолошким струјама.<sup>26</sup> Директно ослањање Вучковог лика на ратне и поратне диктаторске фигуре разоткривено је у протестним прокламацијама три прасета: „прво се почне са плећком и ребарцима, а онда се заврши у тоталитаризму. Ако то допустимо, онда се већ сутра може десити да се на породичној трпези нађу најукуснији делови наших предака” (85).

<sup>24</sup> При анализи ове сторије поново примећујемо грубо сажимање бајковне фантастике (трансформација девојчице у нељудско створење) и реалности (реални простори, реална времена, наглашавање реалних социјалних сталежа – *властелина*), при чему се ова фузија доживљава као *поодразумевана*, готово пожељна. „Значењски су најпровокативнији они текстови у којима се реалистички и фантастични дискурси не искључују него творе паралелно различите међусобно неускладице смислове текста” (Вукићевић 2005: 381).

<sup>25</sup> Бајка обилује паралитерарним елементима (демонстрантске паролe, позивање на наводну публикацију вука Вучка, која носи наслов *Бајке и предрасуде*), чиме је остварен утисак о савременим, урбаним срединама.

<sup>26</sup> Вучкова диктатура најоучљивија је у контролисању органа реда („Позвао сам ловце из шерифове канцеларије и они ће вам показати како држава штити оне који поштеним радом настоје да себи обезбеде удобан живот” – 86), али и манипулативним говорима о наводним добротинама у корист заједнице: „*Савремена жена*, тврдио је он, и савремене мушкарац, такође, немају више толико слободног времена да би се замајавали око припремања ручка или вечере, и зато ће моја продавница играти кључну улогу у свим њиховим кулинарским размишљањима” (87).

Пародирање тоталитарних идеологија (оличених у Вучку), али и поверења у недостижне демократске идеале (оличеног у *наивним* прасићима и јарићима), изузев тога што су рефлекс постмодернистичке детронизације великих наратива, представљају и постхуманистички доживљај човечанства. Тај доживљај више не подразумева ниједан стабилан концепт – па чак ни онај вечити о подразумеваној преминацији човека. Тиме се заокружује главно и врло непопуларно постхуманистичко „признање да су многи људи третирани као ствари, објекти, и да су поређени с нехуманим животињама које користимо и злоупотребљавамо” (Fišel 2021: 62).

### Закључак

Иако насловна синтагма у делу Давида Албахарија и Мирјане Огњановић наводи на погрешан траг, ова збирка се не може уклопити у жанровске конвенције бајке (неподударност са Проповом морфологијом народне, али и са узусима ауторске, андерсеновске бајке). Флуидност сваког (од укупно дванаест) наратива, под којом подразумевамо релативизацију једнообразне перспективе, семантичка умножавања, те начелну немотивисаност радње и поступака јунака, указује на сродност овог дела са поетиком постмодернизма и њеним постхуманистичким наследником.

На узорку од неколико *Лажних бајки* покушали смо да докажемо постојање кључних постхуманистичких доктрина у које су приче усидрене. Као три стожерна начела постхуманизма препознали смо неуцеловљеност и раслојавање идентитета (круцијално и за целокупан Албахаријев опус), еквивалентност људске, компјутерске и животињске егзистенције. При-

метили смо да се раслојавање идентитетске основе јунака *Лажних бајки* одвија у три правца: кроз процес реинкарнације (реплицирање истог јунака у различитим просторно-временским контекстима), интертекстуалним алузијама на јунаке традиционалних бајки, као и посредством сна.

Користећи се теоријском и терминолошком апаратуром постмодернистичких (интертекстуалност, смрт аутора, деконструкција) и постхуманистичких (сингуларност, хибридизација, киборг, химера) система, дело Албахарија и Огњановићеве уклопили смо у контекст најсавременијих научно-литерарних праваца, доказујући да домаћа књижевна сцена и те како прати глобалну.

### ИЗВОРИ

- Albahari, David, Mirjana Ognjanović. *Lažne bajke*. Beograd: Booka, 2020.  
 Kalvino, Italo. *Talijanske bajke*. Izabrala i prevela Karmen Milačić. Zagreb: Mladost, 1990.

### ЛИТЕРАТУРА

- Албахари, Давид. *Како њисци њишу*. Београд: Службени гласник, 2006.  
 Албахари, Давид. Смисао поетике, поетика смисла. Верољуб Вукашиновић (ур.), *Зборник 26. књижевних сусрећа: Савремена српска проза*. Трстеник: Народна библиотека „Јефимија”, 2009, 11–15.  
 Албахари, Давид. Зашто фрагмент?. Верољуб Вукашиновић (ур.), *Зборник 26. књижевних сусрећа: Савремена српска проза*. Трстеник: Народна библиотека „Јефимија”, 2009, 105–106.  
 Албахари, Давид. У потрази за белим зецом. Михајло Пантић (ур.), *Писци њовре 2*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 2020, 73–90.

- Василева, Оља. Жанр у наслову: истина малих и лажних бајки. *Детињство*, XLVII, 1 (2021): 13–22.
- Вукићевић, Драгана. Српска реалистичка приповетка и бајка: ( типови веза). *Зборник Матице српске за књижевности и језик*, књ. 53, св. 1–3 (2005): 373–386.
- Гајић, Александар. Колико је постхуманизам хуманистички, а колико антихуманистички. Слободан Владушић и Срђан Шљукић (ур.), *Хуманизам, антихуманизам и постхуманизам: темејски зборник*. Нови Сад: Матица српска, 2023, 63–85.
- Грдинић, Никола. Постмодернизам и књижевна историја. Зоја Карановић и Селимир Радуловић (ур.), *Жанрови српске књижевности*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2006, 539–551.
- Леви Строс, Клод. *Структура и форма*. Превео Петар Вујичић. Београд: Библиотека XX век – Књижара Круг, 2012.
- Милошевић, Нада. Прилог проучавању структуре српскохрватске народне приповетке. *Анали Филолошког факултета*, књ. 6 (1966): 171–199.
- Опачић, Зорана. *Наивна свест и фикција*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2011.
- Пантић, Михајло. Прозни свет Давида Албахарија. Верољуб Вукашиновић (ур.), *Зборник 26. књижевних сусрећа: Савремена српска проза*. Трстеник: Народна библиотека „Јефимија”, 2009, 17–25.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Усмена и ауторска бајка – типологија односа. Љиљана Петровачки (ур.), *Унапређивање наставе српског језика и књижевности: зборник радова*. Нови Сад: Филозофски факултет, Одсек за српски језик и лингвистику, 2007/2008, 36–58.
- Проп, Владимир Јаковљевич. *Морфологија бајке*. Превео Петар Вујичић. Београд: Библиотека XX век – Књижара Круг, 2012.
- Смиљковић, Стана. Ауторске бајке словенских народа. Бојана Димитријевић (ур.), *Наука и савремени универзитет*. Ниш: Филозофски факултет, 2013, 261–271.
- Bašlar, Gaston. *Poetika sanjarije*. Preveo Fahrudin Kreho. Beograd: B. Kukić, 2021.
- Batler, Kristofer. *Postmodernizam*. Preveo Dušan Janić. Sarajevo: Šahinpašić, 2007.
- Betelhajm, Bruno. *Značenje bajki*. Preveo Branko Vučićević. Beograd: „Jugoslavija” – Prosveta, 1979.
- Bošković Stulli, Maja. *Narodna bajka kao umjetnost riječi*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1968.
- Čapek, Karel. O teoriji bajke. Mirjana Drndarski (pr.), *Narodna bajka u modernoj književnosti*. Beograd: Nolit – Institut za književnost i umetnost, 1978, 76–77.
- Dženks, Čarls. *Šta je postmodernizam?*. Prevela Miljana Protić. Loznica: Karpos, 2016.
- Fišel, Stefani. Izvođenje posthumanog: esej u tri čina. Preveo Vladimir Kopicl. *Polja – mesečnik za umetnost i kulturu*, 66, 532 (2021): 60–67.
- Haravej, Dona. Manifest kiborga. Prevela Branka Arsić. *Ženske studije: časopis za feminističku teoriju*, br. 2/3 (1995): 194–198.
- Kajoa, Rože. Od bajke do „naučne fantastike”. Mirjana Drndarski (pr.), *Narodna bajka u modernoj književnosti*. Beograd: Nolit: Institut za književnost i umetnost, 1978, 69–75.
- Levi Stros, Klod. *Mit i značenje*. Preveo Zoran Minderović. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Liháčov, Dimitrij Sergejevič. Zatvoreno vreme skaske. Mirjana Drndarski (pr.), *Narodna bajka u modernoj književnosti*. Beograd: Nolit: Institut za književnost i umetnost, 1978, 56–61.
- Solar, Milivoj. *Mit o avangardi i mit o dekadenciji: aspekti tumačenja proze dvadesetog stoljeća*. Beograd: Nolit, 1985.
- Veljović, Jelica. Posthumanizam kao modus problematizacije i nadgradnje humanizma. Petar Vlahović (ur.), *Etnoantropološki problemi*. Beograd: Odeljenje za etnologiju Filozofskog fakulteta, 2019, 607–626.
- Vuković, Novo. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Nikšić: Univerzitetska riječ, 1989.
- Živković, Milica. *Ogledi o posthumanizmu i književnosti*. Niš: Filozofski fakultet, 2015.

Jelena B. OGNJENović

FALSE FAIRY TALES BY DAVID ALBAHARI  
AND MIRJANA OGNJANOVIĆ:  
POSTMODERNIST AND POSTHUMANIST  
THEORETICAL PERSPECTIVES

Summary

This paper, through an analysis of *False Fairy Tales* (*Lažne bajke*) by David Albahari and Mirjana Ognjanović, seeks to identify elements of postmodernist and posthumanist theoretical thought as manifested within the fairy-tale genre. The discussion begins with a brief overview of the genesis of the fairy tale—from its folkloric and traditional variants (which can be accommodated

within the thirty-two functions outlined in Propp's *Morphology of the Folktale*), through authorial (artistic, Andersenian) fairy-tale creations—ultimately arriving at the question of the genre's viability within the conventions of postmodern poetics. In addition to a postmodernist reading, the paper aims to contextualize *False Fairy Tales* through posthumanist considerations, such as the loss of identity foundations, the merging of humans and machines, as well as humans and animals. Drawing on a selection of *False Fairy Tales*, the analysis examines the central elements of these postwar paradigms, demonstrating that the existence of the fairy-tale genre persists continuously and unobstructed even in an era dominated by machines.

Keywords: posthumanism, postmodernism, *False Fairy Tales*, David Albahari, Mirjana Ognjanović, cyborg

# КЊИЖЕВНОСТ ЗЕД И АЛФА ГЕНЕРАЦИЈА

Светлана Е. ТОМИЋ\*  
Алфа БК Универзитет  
Факултет за стране језике  
Београд, Република Србија

Оригинални научни рад  
UDC 821.163.41-31.09 Petrović J.  
<https://doi.org/10.46793/Childhood26.1.09ST>  
Примљен: 3. 12. 2025.  
Прихваћен: 25. 2. 2026.

## ПОБУНА ПРОТИВ ЗАСТАРЕЛЕ ШКОЛЕ: РАЗМИШЉАЊА О ШКОЛИ БУДУЋНОСТИ У РОМАНУ ЈАСМИНКЕ ПЕТРОВИЋ *ХОЋУ У ШКОЛУ!*

**САЖЕТАК:** Криза образовања једна је од кључних тема савременог доба у којем се због нових технологија постављају питања о улози школе, наставника, сврси образовања. У овом раду анализира се роман Јасминке Петровић *Хоћу у школу!* (2024) који тематизује побуну дечака Николе против застареле школе, уз преиспитивање прошлих и футуристичких модела образовања. За текст романа примењује се дескриптивно-аналитички метод а за илустрације Ане Петровић мултимодална анализа. Иако Никола, као припадник алфа генерације, прижељкује модеран модел образовања (нову технологију и футуристичку наставу), осећа их као застрашујућу дехуманизацију друштва, која је визуелно представљена апстрактно и редуковано. Страх од дехуманизације окидач је за Николино иницирање друштвеног дијалога о превазилажењу кризе. Тиме ауторка романа сугерише да се криза за образовања не решава технологијом, већ људском комуникацијом и емпатијом.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** књижевност за децу, образовање, криза образовања, генерација алфа, временска фантастика, педагошка критика, релевантност наставног програма, вршњачко насиље, визуелна нарација, интертекстуалност

*Мојим унуцима*

Савремена ауторка српске књижевности за децу Јасминка Петровић (1960) није само веома плодна списатељица, вишеструко награђивана у земљи и иностранству и превођена на преко тридесет језика. Реч је о књижевници која има проширен образовни и медијски утицај:

\* [tomic.svetlana@gmail.com](mailto:tomic.svetlana@gmail.com);  
<https://orcid.org/0000-0002-5082-3764>

рецепција њених дела тиче се канонизације и шире популаризације. Њена два романа уврштена су у школски програм, поједина дела изводе се у позоришту или су екранизована; њено стваралаштво предмет је интересовања домаћих и иностраних научних проучавалаца.<sup>1</sup> Ј. Петровић жанровски је усмерена на прозу, но успешна је и у драмском стваралаштву, писању сценарија за децје ТВ емисије и хумористичких научно-популарних приручника за децу и младе. Осим тога, у јавности је препозната као борац за права детета и развој децје културе: активна је у дијалозима о разним друштвеним проблемима. Једнако је важно то што је, у данашњој кризи књиге као културног медија и кризи читања као интелектуалне активности, Јасминка Петровић често у живом контакту са младим читаоцима. Њена гостовања неретко су попуњена до последњег места, што се може тумачити као додатно мерило њене успешности, али и комуникативна потреба ауторке да послуша децје страхове, стрепње и стремљења.

Дела Јасминке Петровић деци су блиска због хумора и емпатијског разумевања децјег света. Она отворено, са љубављу, разумевањем и саосећањем пише о савременој деци и њиховим проблемима. Обрађује актуелне, болне и узнемирујуће теме, децје личне и колективне трауме (болест деце, слом породице, рат), преносећи универзалне људске вредности: љубав, истину, правду, поштење, доброту, слободу, мир, помирење, поштовање различитости, сарадњу и солидарност.

Ова ауторка је прва отворила тему односа обичних људи из Србије и Хрватске, између којих је дуго након рата владало неповерење. У роману *Летио када сам научила да летим* (2014) Јасминка Петровић недвосмислено пројектује став

да је помирење неопходно и да је мултикултуралност врхунска вредност (Вучковић 2022: 207).

У новом роману, *Хоћу у школу!* (2024<sup>2</sup>), Јасминка Петровић такође прави искорак у односу на друге домаће писце за децу. Поново посеже за једном горућом темом – кризом школе и образовања – те је у односу на друге ауторе за децу посматра на нов начин. Циљ овог рада јесте да осветли другачији приступ теми школе. Сагледаће се проблеми одрастања генерације алфа, побуна дечака Николе против застареле концепције школе, начин на који илустрације комуницирају са текстом романа. За роман ће се бити примењен дескриптивно-аналитички метод а за илустрације Ане Петровић мултимодална анализа.

### Другачији приступ теми школе

У разним националним књижевностима за децу школа је стара тема.<sup>3</sup> Подробну анализу хронотопа школе у савременом српском роману за децу недавно је спровела Биљана Солеша (2021), показујући постепену промену приступа. Док је у романима Бранислава Нушића *Хајдуци* (1933) и Бранка Ћопића *Орлови рано лети* (1957) школа приказана као простор окрутности и страховладе учитеља, због чега јој се деца

<sup>1</sup> Детаљнију биографију и библиографију ауторке читаоци могу наћи у тексту „О ауторки” (Петровић Ј. 2024: 99–104). О значају укључивања њених романа *Од читања се расте* и *О дујмешу и срећи* у школски програм за други и трећи разред основне школе в. Јанићијевић 2024: 98–111.

<sup>2</sup> У раду је коришћено друго издање, објављено 2025. године.

<sup>3</sup> Подробније о првим обрадама те теме у англофоној књижевности за децу в. Reimer 2009: 209–225 и Maddock 2023.

одупиру бекством, у другим делима критички фокус писаца више је усмерен на школска правила која постају узрок сукоба деце и младих са школом (Алекса Микић, *Сунчана обала*, 1954; Слободан Станишић, *Танго за троје*, 1993; Градимир Стојковић, *Хајдук у Београду*, 1985, *Ја као ти, ти као ја*, 2011, *Све моје лудости*, 1995, *Хајдук проширив ветрењача*, 1989). Један број дела савремене прозе за децу обликован је у виду детективног романа, у којем се школа сагледава као простор заштите деце од криминала а критички фокус премештен је на културне обрасце друштва (Мирослава Михајлов Царевих, *Школско двориште*, 2015; Драгутин Бег, *Журка у школи*, 2017; Бошко Ломовић, *Краћа мобилној у VII2*, 2018. итд.). У свим овим остварењима, романескна радња гради се помоћу интеракције ђака и наставника, а школа је идеализован или критички сагледан простор где деца упознају себе и свој свет (Солеша 2021: 67).

У односу на поменути групу писаца, у роману *Хоћу у школу!* Јасминка Петровић прави два главна, од укупно пет уочених искорака. Прво, одбија да проблеме данашње школе сагледава у осцилаторном клатну између идеализације и критике. Готово по правилу, њен став према некој теми увек је сложен: издвојиће и позитивне и негативне стране неког проблема, отварајући деци простор за размишљање. Друго, још је важније то што поводом писања о школи Ј. Петровић „гађа у мету” вишедеценијских проблема школе као једне од кључних друштвених институција. То је застарелост концепције школског програма и његова потпуна неприлагоденост новим генерацијама и кореним променама у друштву. Отуда је жаока њене критике суштински уперена на оне који одлучују о политици школе, који игноришу не само

све дубље последице неадекватних одлука већ и основна права деце, као што је право на изношење мишљења.<sup>4</sup>

Трећи искорак који се може уочити у роману *Хоћу у школу!* лежи у промени суженог временског и просторног оквира радње. За разлику од других домаћих писаца фантастичног романа за децу с почетка 21. века, Јасминка Петровић користи *временску фантастику*, раније веома популаран мотив путовања кроз време у светској и српској књижевности за децу.<sup>5</sup> У односу на роман *Хоћу кући!*, књижевница приказује путовање дечака Николе кроз дубље временске слојеве тј. неколико епоха: праисторијско доба, средњи и модерни век. За разлику од тог романа, овде нема елемената „чисте фантастике”, према одређењу Цветана Годорова (Godorov 2010), нема натприродних или митских бића нити чаробног претварања једног предмета у неки други ентитет.

Четврто, уместо традиционалног романа о побуњеној дружини, Јасминка Петровић конкретизује нови тип јунака у романима за децу 21. века, о којем је писала Зорана Опачић (2011: 12–21). Реч је о усамљеном дечаку Николи који све време осећа неправедност застареле наставе. Он се и душом и телом опире данашњој школи али не бежи, попут Нушићевих

<sup>4</sup> Видети Закон о ратификацији Конвенције Уједињених нација о правима детета (1990).

<sup>5</sup> Приче за децу о путовању кроз време теоретичарка књижевности за децу Марија Николајева (Maria Nikolajeva) назвала је „временском фантастиком” (*time fantasies*), јер се граде помоћу односа између примарног (реалног) и секундарног (фантастичног) света (према Planka 2024: 24). Истраживачица српске књижевности за децу Ивана Мијић Немет (2021: 141, фуснота бр. 204) скреће пажњу на то да су у прве две деценије 21. века објављена само два таква романа – *Путовање у седмврхи траг* (2003) Гордане Малетић и *Београдска мумија* (2015) Бранка Милорадовића.

и Ђопићевих ђака, већ спава на часу и психички се удаљава од школе, путујући кроз време.

Пето, план догађајности романа – потрага за бољом и осмишљенијом школом – највећим делом одвија се у Николином сну. Супротно ауторима прозе 19. века, који су често користили временску машину, Ј. Петровић, као књижевница 21. века, предност даје људској психи, прецизније сну као врсти дечјег унутрашњег путовања, баш као што је амерички писац Френк Лајмен Баум (Frank Luman Baum) поступио у роману *Чаробњак из Оза*. За Баума и Петровићеву сан није само авантура, већ пут самоспознаје и средство да дете, у безбедном простору, разуме свет и себе. Такође, у оба романа личности из фантастичног времена имају своје паралеле у стварном животу деце. За девојчицу Дороти то су Страшило, Лимени дрвосеча и Лав, а за Николу – Пера и Јоца, Дуња, учитељица и директор школе.

Сматрамо да у премештању плана догађајности романа са реалног, физичког света на психичко-мисаони процес лежи велика читалачка драж овог романа, најмање из два разлога. Прво, у том несвесном делу ума Никола ослобађа своја осећања, жеље и страхове. Тек посредством његових снова увиђамо у коликој мери школа данас притиска дете, представљајући му терет, замор и наносећи му штету, уместо да буде виталан подстицај за развој дечје личности. Друго, отварајући временску перспективу на најшири могући начин – од праисторијског до футуристичког доба – Јасминка Петровић суштински делује педагошки. Она омогућава деци, и читаоцима уопште, да прикупе знања о старом свету и тиме стекну могућност да га обнове.

Следећа стваралачка стратегија Ј. Петровић такође је занимљива. Дечака Николу читаоци

су имали прилике да упознају у једном од претходних романа ове књижевнице (*Хоћу кућу!*, 2016), у којем је тематизована побуна против породице, а овим другим романом, о истом главном јунаку, наставља се тема побуне али сада у ширем друштвеном контексту. Очито, у току је настанак серијала романа о дечјој побуни, а услед обиља разлога за побуну нове алфа генерације у данашњем свету вероватно је претпоставити да ће ауторка наставити да подупире борбу деце за бољи свет.<sup>6</sup> Оба романа жанровски се могу одредити као реалистични романи за децу са фантастичним елементима, у којима је главна тема побуна против ауторитета. Како је напоменуто, ликови из првог романа (Никола, његова играчка Монструм, другари из разреда – Пеђа, Јоца, Дуња) и поједини наративни елементи (како на плану композиције тако и на плану фантастике) даље се развијају и биће занимљиво пратити њихово уопуњавање.

Размотримо сада специфичности генерације алфа, користећи утврђене чињенице из социолошких истраживања и илуструјући их помоћу литераризованих примера одрастања тог нараштаја, представљених у оба романа Јасминке Петровић. Будући да је у нашем главном фокусу други роман – *Хоћу у школу!* – њи ме ћемо се више бавити.

<sup>6</sup> У појединим истраживањима утврђено је да серијал-романи развијају вештину читања али и мотивацију за читањем код деце (Randisi 2010). О „Феномену серијала у фантастичној књижевности за децу” в. Мијић Немет 2022. Роман *Хоћу кућу!* издавач препоручује за узраст од шест до осам година, а *Хоћу у школу!* за децу од осам година па навише. То може одражавати намеру издавача да прати и подстиче читалачки развој најмлађе публике. Први роман прилагођен је почетничком читању, а други нешто старијим читаоцима, који су већ стекли основне читалачке компетенције и спремнији су за сложенији текст и теме.

## Дечак Никола и проблеми одрастања генерације алфа

Алфа генерација, односно деца рођена у 21. веку (у периоду 2010–2024), представља сасвим нов нараштај те је и име добила према почетном слову грчког алфабета (McCrindle 2020: 7), симболизујући на тај начин нов развој бића и света. Та генерација дистинктивно је обележена новим технолошким уређајима који су великом брзином преплавили свет: „паметни телефони”, таблети, видео-игрице, аутономни аутомобили, путнички возови без возача, виртуелни асистенти (технологија паметних звучника) и сл. (Isto: 7). По овој изразитој везаности за екран, Никола је прави припадник алфа генерације која се зато додатно назива и „екран-генерацијом” (*screenagers*) или „генерацијом стакла” (*generation glass*) (Isto: 8, 10). С обзиром на то да је алфа генерацију тешко одвојити од екрана (будући да је у дечјем животу присутан од њиховог рођења, коришћен као „дигитална цуцла”, забављач и образовна помоћ), предвиђа се да ће управо та врста везе или зависности имати велики утицај на њих. До сада су емпиријски потврђени неки позитивни утицаји (унапређена дигитална писменост), али и негативни (скраћена пажња; поремећена социјална формираност) (Isto: 10).

У роману *Хоћу кући!* уводни Николин сукоб са родитељима настаје управо зато што родитељи прекидају његово тајно ноћно играње игрица на компјутеру. Никола тешко подноси кућна правила, доживљава их као непотребну врсту контроле, ограничавања и спутавања, једном речју као – терор. Зато одлучује да побегне од куће и нађе неке боље родитеље који, према његовом мишљењу, треба са њим да се играју по цели дан. Никола одлази на другу планету и од

тог трена крећу његове неприлике. Сусрети са различитим врстама антиродитеља (претерано безбрижних и претерано брижних) натераће га да критички преиспита своје понашање, врати се кући и разуме вредност својих родитеља као оних који га воле и уче ономе шта јесте вредно и исправно а шта није.<sup>7</sup>

За разлику од романа *Хоћу кући!*, где је фокус на критичком испитивању односа дете–родитељи, у роману *Хоћу у школу!* ауторка критици подвргава школу и разлоге њене данашње кризе. На почетку романа она упознаје читаоце са дечаком Николом којег школа уопште не занима. За разлику од текућих дебата експерата за образовање у Србији, које се углавном исцрпљују у проблемима функционалне неписмености и неспособности читања (једном речју, резултатима националног теста мале матуре и међународног ПИСА тестирања), Јасминка Петровић, попут Хане Арент (Hannah Arendt), кризу образовања сагледава много шире и дубље од „збуњујућег питања зашто Џони не зна читати” (Arendt 2009: 171). Петровићева те сложености не наротивизује исцрпно, можда да тиме не би оптеретила свет деце, као примарних рецепијената текста.<sup>8</sup> Она приповеда само о неким проблемима савременог образовања, док низ других оставља у нацрту – у виду списка предмета који се уче или ће се учити у будућности. Но, ако се анализирају ти нацрти, увиђа

<sup>7</sup> Ово тражење ослонаца у родитељима истраживачи иначе издвајају као важну особину алфа генерације (McCrindle 2020: 17).

<sup>8</sup> На пример, из једног интервјуа се сазнаје да она прати податке о дубини и ширини кризе образовања у Србији, а скренула је пажњу и на врсне појединце-едукаторе, као потенцијалне носиоце квалитетних промена. „Јасминка Петровић каже да смо 'сведоци да нам је школски систем веома пољубан. ПИСА тест показује да су ђаци у Србији испод просека. Школа и школско двориште више нису безбедна места.

се да је књижевница теми испитивања кризе у образовању приступила на сложен начин. Због тога у њеном роману *Хоћу у школу!* можемо чути ехо проницљиве критике Хане Арент, која је пре више од пола века понудила слична решења за кризу образовања (Isto: 171).<sup>9</sup>

Петровићева не прецизира дечаков узраст али је по свој прилици реч о осмогодишњаку, на почетку формалног образовања, вероватно ђаку другог разреда основне школе. Не само што Никола не ради домаће задатке: он заборавља школски прибор, доводи пса у школу, игнорише и одбија да прихвати правила ђачког живота, не памти распоред часова, не повезује намену специфичног школског прибора са одређеним предметом или пак носи прибор који друга деца никада не би донела, не долази у петак на наставу јер мисли да је недеља итд. У школи му је толико досадно да би радије да је преспава! И заиста, Никола заспи на часу и сања како пролази кроз различита времена, упознајући положај деце и начине васпитања и образовања од праисторијског до футуристичког доба.

Сви поменути обрасци Николиног понашања читаоцима могу да сугеришу озбиљну кризу школе јер она својом постојећом образовном концепцијом ђака преображава у *анџиђака*, у некога ко пружа изразит отпор школским нормама и активностима, избегава учење, повлачи се у себе, осећа снажну фрустрацију у ситуацијама које захтевају дисциплину или рад на задатку. Књижевница се највише фокусира на дететов угао гледања, мање на учитељев а још мање на родитељски, максимално отварајући временску перспективу и подстичући читаоце да размишљају о образовању као *цивилизацијској џековини* – а истоврсној стратегији прибегавала је и Хана Арент у поменутом есеју „Кри-

за у образовању”. Јасминка Петровић читаоце усмерава на кључна питања: Шта је школа? Шта школу чини школом? Како најбоље можемо да осмислимо школу за нове генерације које одрастају у новим околностима?

Главни проблем данашње школе ауторка види у игнорисању промена у свету, али и у промени деце због чега је мала вероватноћа да ће школа убудуће служити дечјој добробити. Алфа генерација одраста у новим животним околностима: у односу на недигиталне генерације, она има другачије животне проблеме и образовне потребе. И не само то: они који одлучују о образовању упорно изостављају децу из процеса одлучивања иако су деца субјекти образовања. На тај начин крши се једно од основних права детета – право на изношење мишљења. Осим проблема концепције наставе, у роману *Хоћу у школу!* скреће се пажња на слабу социјалну формираност и вршњачко насиље, на проблем одвојености деце од животне стварности и невладање основним практичним вештинама.

Никола је недовољно социјално формиран, усамљен је, у друштву вршњака не сналази се добро, трпи вршњачко насиље. Проучаваоци алфа генерације ову недовољну социјалну фор-

---

Статус и положај наставника у друштву је срозан. Родитељи су преоптерећени бројним вољним и невољним обавезама, па су многа деца препуштена сама себи, интернету, видео играма, вршњацима, а најчешће школи. Међутим и поред бројних, свакодневних проблема у настави, још увек постоје појединци у просвети који воле свој посао и са невероватним ентузијазмом мотивишу ђаке да уче, читају, стварају и критички размишљају” (Ćirić 2024).

<sup>9</sup> Хана Арент је 13. маја 1958. у Бремену (у Немачкој) одржала предавање „Die Krise der Erziehung” које је Денвер Линдли (Denver Lindley) превео на енглески („The Crisis of Education”). Тај превод објављен је у књизи Hannah Arendt, *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought* (New York: Viking Press, Inc., 1961), 173–197. Овде смо користили превод Сњежана Хаснаша на хрватски из 2009. године.

мираност доводе у везу са појачаном изложеношћу екранима. Проблем вршњачког насиља већ дуже време је актуелан у Србији. Једно од новијих истраживања показује да је преко 60% ђака било изложено вербалном облику вршњачког насиља, а као посебан проблем наводи се то што запослени у школи слабо препознају школске факторе (програме, садржаје, методе) као значајне узроке појаве насиља у школи (Попадић и др. 2025: 54–55).<sup>10</sup> У серијалу романа о Николи, књижевница ту тему уводи најпре у књизи *Хоћу кући!* а у другом роману је интензивира.

У књизи *Хоћу кући!* Николини другови из разреда (Пеђа и Јоца) иницијално симболизују Николину чежњу за комуникацијом, али убрзо бивају уклоњени са његове планете. Он их најпре дозива, користећи футур II („Кад будем причао Пеђи и Јоци...” – 16), који се у граматикама српског језика дефинише као радња која није реална и има значења потенцијала. Пеђа и Јоца одмах се појављују јер то је свет друге планете, друге врсте реалности у којој је све могуће, али управо у том трену Никола их (као у видео-игрици!) одмах брише из свог видокруга. Тиме књижевница сугерише оно што ће доћи до израза у роману *Хоћу у школу!*, а то је изолационистичко и антидруштвено понашање алфа генерације (McCrinkle 2020: 10). По усамљености и рањивости Никола подсећа на Агија, јунака романа *Аџи и Ема* (2006) Игора Коларова, књиге за коју наставници примећују да је деца воле јер се лако идентификују са Агијем. Средњошколски професори запажају да млади данас траже манга серијал Томохите Ода *Коми не уме да комуницира 1* (Oda 2024), што осим идентификације може да се разуме и као само-рефлексивна потреба да се комуникацијска криза превазиђе.<sup>11</sup>

Као у првом роману, и у другом читаоци се уверавају да у школи тј. свом разреду Никола нема најбољег друга. Специјалну улогу његовог нераздвојног пријатеља има Монструм, који је – играчка. То је фантастична четвороугаона животиња са три спојена ока, три обрве, зубима, два рога, ушима и четири шапе. Премда Монструм грозно изгледа, Николи је веома драг.<sup>12</sup> Заправо, за овог другошколца Монструм има статус амајлије: дању га Никола стално носи са собом, а ноћу му Монструм помаже да заспи. Зато што га два дечака из разреда (Пеђа и Јоца), које описује као „смараче”, малтретирају, Никола је често фрустриран. За разлику од девојчице Дуње, Пеђа и Јоца преносе Николи

<sup>10</sup> Истраживање је спроведено у периоду 25. новембар – 13. децембар 2024, на репрезентативном узорку од четрдесет девет основних и двадесет девет средњих школа у Србији (без Косова и Метохије), обухватајући три групе испитаника: 1.916 ученика (1.018 ученика петог и седмог разреда основних и 898 ученика првог и трећег разреда средњих школа), 1.207 родитеља / других законских заступника ученика и 2.009 запослених у школама.

<sup>11</sup> Подаци су наведени према истраживању Наташе Кљајић „Развијање читалачких навика путем читања књижевности за децу и младе и граничне књижевности у основној школи”, представљеном на округлом столу „Савремени наставник у савременом образовању”, 25. новембра 2025. на Факултету за стране језике Алфа БК универзитета. Том приликом, Милица Живковић скренула је пажњу на то да се средњошколци друже у школи али не и ван ње. Најилустративнији пример изолације деце данас предочила је Н. Кљајић: један ученик петог разреда на Јутјубу има свој канал и преко двадесет хиљада пратилаца док је у школи усамљен и не комуницира са другом децом. Анђелка Петровић у својој књизи такође наводи роман *Аџи и Ема* као онај који деца воле да читају (Петровић А. 2025: 77).

<sup>12</sup> Док антиродитељи, нпр., са отвореним гађењем коментаришу ружноћу те играчке, Никола отворено признаје своју емотивну везаност за њу (Петровић Ј. 2016: 63–64). За разлику од романа, *Хоћу у школу!*, у роману *Хоћу кући!* Монструм говори и то у тренутку када пре Николе изражава чежњу за топлином, удобношћу и миром старог дома (Исто: 36).

вербализоване моделе говора мржње: почињу са задиркивањем, настављају са ругањем и омаловажавањем. Вршњачко насиље није ограничено само на данашњицу: Никола исте недругарске моделе понашања доживљава приликом сусрета са децом из различитих епоха. Тиме Јасминка Петровић сугерише да је проблем вршњачког насиља озбиљан пораз школског система. Очито је да они који се баве образовним политикама морају да осмисле ефикаснији приступ сузбијању ове појаве.

Проблем одвојености деце од животне стварности и невладања основним практичним вештинама даље су одлике алфа генерације које ауторка описује. Сагледаћемо их анализирајући Николину побуну против застареле школе.

### Побуна против застареле концепције школе

Проласком кроз различита времена и просторе Никола увиђа, из своје савремене перспективе, позитивне и негативне стране различитих, условно говорећи, школа и школских система. Напомињемо: „условно”, зато што у појединим периодима, нпр. у праисторији, нису постојале формалне школске институције али јесте био присутан изванредан образац васпитавања и подучавања деце. Рецимо, Никола је најпре одушевљен природом као примарним простором учења, непостојањем институционалног ауторитета те слободом кретања, понашања и изражавања:

„Значи ово је та нова школа! Не изгледа лоше! Нема учитељице, а ни оних смарача из одељења”, дечак се задовољно осмехнуо. „Могу да скачем... Могу да се преврћем преко главе... Мо-

гу да се дерњам из свег гласа... Аааааааааа... Могу да трчим... Могу да стојим на рукама... Могу да лежим на стомаку... Могу да се котрљам... Могу опет да се дерњам... Аааааааааа...” (18–19).

Оваква Николина вербализација интензивне радости, уживања и задовољства предочава снажну дечју фрустрацију због школе као институције која игнорише развојне потребе деце. Како запажају други научници, деца данашњице два-три пута недељно имају часове физичког (Батез 2023: 12–14), који се реализују на неадекватан начин, са проблематичним приступима и изостављањем програма за овладавање физичком културом (Петровић Г. 2016: 91). Колико је та потреба за кретањем данас незадовољена (између осталог и смањењем броја часова физичког васпитања) показује то што Никола неколико сати проводи на ливади, ужива у слободи и изјављује: „Како је ово згодно! Час физичког траје колико год желим. Уживанција! [...] Плус, само ја одређујем кад ће почети велики одмор и кад ће се завршити! Живот је леп!” (19).

Први сусрети са стварношћу праисторијског доба, међутим, показују у којој мери савремена школа не разуме нову алфа генерацију и удаљава је од основних животних вештина, потребних за преживљавање. Са једне стране, научници деценијама упозоравају на еколошке катастрофе, а са друге стране школа не пружа деци практична егзистенцијална знања и вештине. Као припадник алфа генерације, која се од осталих нараштаја разликује по томе што је прва обликована у ери мобилних дигиталних уређаја, Никола не функционише добро у реалном свету. Супротно свету виртуелних игрица, у стварном животу Никола не успева да

реши конкретне задатке: за њега се нивои стварности чине несавладивим. Не уме да нађе храну, не зна да запали ватру, није у стању да направи основно оруђе, у лову доживљава дебакл... На овим местима у роману као да читамо рефлексију идеја педагошке филозофије с краја 19. и почетка 20. века. На пример, Џон Дјуи (John Dewey) заговарао је потребу за учењем кроз рад, кроз стицање практичног искуства, а Марија Монтесори (Maria Montessori) истицала је у процесу учења важност покрета, мануелних активности и практичних радова.

Николин улазак у средњи век суочава га са новим изазовима. Настава се одвија по цео дан, због одређених обавеза деца морају да устају у три ујутру, од њих се очекује стоичка дисциплина. Када среће девојчицу прерушену у дечака-витеза, Никола први пут долази у додир са питањем друштвених ограничења родних улога. То питање враћа се као ехо и у проласку кроз 19. век, с информацијом да су мешовите школе новији изум, да припадају 20. веку. Књижевница је за средњи век понудила листу предмета (34–35) која може да се разуме као критичка рефлексија над структурним и егзистенцијалним недостацима школовања савремене деце. Листа обједињује вештине које су концентрисане на кључне тековине људске цивилизације: језик, комуникацију, бригу о другим бићима и свету који их окружује. На пример, када Јасминка Петровић уводи предмете попут „Причања прича”, „Слушања прича”, „Поезије”, „Гледања у даљину”, „Слушања пуцкетања ватре”... – она критикује школу која је преоптеретила децу информацијама; лишила их искуствености, емпатије и стварних људских контаката; одвојила их од природе и ритуала заједничког

живљења. То је школа која суштински није усредсређена на *хуманистички развој деце*.

Истинско усхићење школом Никола доживљава у новом веку, када среће Галилеа Галилеја и проналази школу какву је „одувек желео” (47). То је школа коју Никола најпре оцењује као ону у којој се поштује наука, у којој деца имају прилике да виде разноврсна истраживачка средства и учествују у експериментима. Никола се најпре чуди што се настава одвија ноћу, али када схвати да ће први пут посматрати звезде на другачији начин, одушевљен је и не може да сакрије узбуђење и понесеност. „Час је трајао скоро пет сати, а њему је пролетео као трен. Нити му је било досадно, нити му се спавало. Ко би у ово поверовао?” (48). Па ипак, када стража одведе Галилеја, Никола је разочаран јер схвата да институције власти (црквене и политичке) не поштују науку, и зато наставља потрагу за модерном школом. Приметимо овде да је ауторка Николино незадовољство формулисала као узвик, тј. појачану афективност („Каква је то школа у којој се не поштује наука!” – 50), којом експлицира дечакову визију другачије школе: „Мени је потребно модерно образовање. Нове технологије, футуристичка настава...” (48). Али, баш када сретне девојчицу која жели да га поведе у школу будућности, Никола одбија да уђе у воз и радије се враћа у садашњост.

### Каква је школа будућности?

Средишње место романа посвећено је сагледавању кључних питања: Шта је школа, да ли она треба да постоји, шта школу чини школом? Како школа треба да буде организована у будућности? Попут представљања деце у образо-

вању из других периода, наративизација је и у овом моменту организована дијалошки, у виду разговора са другом децом. Али, уместо неколицини деце, сада је главна реч или улога информативног посредника између више аспеката темпоралности дата девојци Дуњи. По интелектуалној супериорности у односу на главног јунака она подсећа на Хермиону Грејнджер из серијала о Харију Потеру Џоане К. Роулинг (Joanne K. Rowling).

Дуња преноси читаоцима главне поруке: „У будућност се иде уз помоћ важних открића, као што су ватра, точак, компас, сат, штампарија, телефон, сијалица, наизменична струја, пеницилин, интернет...” (53). „Што више научимо у школи више напредујемо са открићима...” (54). Школа будућности је виртуелна, чине је различите радионице које сваки ђак бира према својим интересовањима: „Погледаш списак, изабери оно што те занима, кликнеш на наслов и почиње виртуелна стварност...” (55). Када је Никола погледао списак радионица, он брзо примећује да је ту „све истумбано” (56), да радионице воде личности из прошлости, садашњости, будућности, као и измишљене особе. Можемо такође приметити да наслови радионица сугеришу усмереност виртуелне школе на развијање вештина а мање на стицање знања. Традиционална школа пак удружује знања и вештине. Пре него што наведемо другу замерку коју Никола упућује виртуелној школи, прокоментарисаћемо потенцијалне проблеме овако осмишљеног радионичарског типа наставе.

Избор славних личности за водитеље едукативних радионица додатно може да се оцени као сумњив јер то нису квалификовани предавачи и педагози, него личности које су свој статус стекле захваљујући популарности (дивљењу

и лојалности публике) те зато могу да створе култ следбеника, што је супротно фундаменталним постулатима схоластике. Осим тога, неки од савремених водитеља радионица не поседују формално образовање из области које предају (музичку радионицу води Констракта – иначе дипломирана архитекткиња), други пак нису високо образовани (климатска активисткиња Грета Тунберг [G. Thunberg])... Можемо се упитати да ли личности из даље и ближе прошлости, попут Клеопатре, Колумба, Шекспира, могу поседовати потребна знања о садашњим ђацима, њиховим друштвима и културолошким специфичностима. Да ли су капацитивни за одговорност према деци и свету? Шта би могао бити квалитет виртуелне интеракције таквих предавача са децом и омладином?

Друга замерка коју Никола упућује виртуелној школи тиче се потпуног одсуства наставника и ђака:

То ми се не свиђа. Каква је то школа без ђака и наставника? То значи да нема дружења и разговора. Не можемо да сарађујемо и заједнички решавамо проблеме. Не можемо да глумимо на истој сцени или играмо фудбал на истом терену. Таква школа није за мене! (57–58).

У том трену, Дуњине речи делују као нужно упозорење:

„Грешеш, Никола! Будућност брзо долази. За неколико векова наша планета ће сасвим другачије изгледати. Морам се припремити за те промене. Важно је да читамо, учимо, маштамо, стварамо, путујемо... Што више знамо, даље видимо” (58).

Наглашавајући важност разговора „о томе какву школу желимо”, Дуња касније додаје: „Ка-

ква нам је школа данас, такви ћемо ми бити су-тра, а таква ће нам бити и планета” (59).

Дуњине речи постају окидач за Николина да-ља размишљања и шире друштвено деловање, јер након буђења из сна он позива све (директора, учитељицу, ђаке и њихове родитеље) да разговарају о школи, критички сагледају проблеме и нађу решења за школу будућности. Дев-војчицина опомена о томе да будућност брзо долази јесте тачна. Између осталог, у разним културама виртуелне могућности у настави већ се користе, а нова технологија све више мења начин употребе језика и писма, али и понашања људи.<sup>13</sup> На пример, у случају Србије, додатне потешкоће су и неприлагођени наставни програми српског као матерњег језика, који продубљују вишедеценијски проблем функцио-налне неписмености ђака (Ивић и др. 2021; Томић 2022а), заправо подривајући језик и пи-смо као фундаменталне цивилизацијске теко-вине. Традиционални тип школе очито треба променити, али како? Никола признаје да не може да замисли „школу без учионице, спорт-ског терена, разреда, наставника и наставница, родитељских састанака...” (60). Овакав концепт школе развијао се вековима, а ауторка нас упо-зорава да постоји могућност да се донесе погрешна одлука – о трансформацији школе у не-школу.<sup>14</sup>

Од античке Грчке, школу као формалну институцију чине наставници и ђаци. Примарни циљ школе није социјализација (прилагођа-вање ученика постојећим друштвеним улогама и нормама), већ *формација* (процес самообли-ковања који настаје у сусрету са светом у усло-вима школске суспензије утилитарних прити-сака) и *образовање* деце (Masschelein – Simons 2013). Школа је, дакле, простор у којем ђак мо-

же да се преобрази, култивише пажњу и оспо-соби се за однос са светом. Сагледавањем школе као цивилизацијске институције и услова који су нужни за виталан раст и развој деце књижев-ница Јасминка Петровић показује да је у сагла-сју са темељним разумевањем кризе образова-ња али и предлозима за решење те кризе које су понудили водећи светски мислиоци попут Хане Арент, Јана Масхелејна (Jan Masschelein) и Мартена Симонса (Martin Simons).

Николин страх од дехуманизације школе бу-дућности треба схватити озбиљно, не само за-то што је тај страх у вези са *ионишшавањем ауторитетна учишља* као темељних цивилиза-цијских субјеката школе. Поменути страх та-кође је у вези са *ионишшавањем схоласичке* тј. организацијом образовне институције која се помоћу схоласичких технологија дешава у одређеном простору, времену и групи. Овај со-цијални моменат је важан зато што представља аспект модерног света и његове кризе која се

<sup>13</sup> О употреби вештачке интелигенције у настави в., нпр., Bowen – Watson 2024. О једном новијем прегледу промена у употреби језика и писма код људи различитог узраста у Србији насталих под утицајем нових технологија в. Јелић – Половина 2024. О промени културе интернет генерација, проблемима дигиталне писмености и предвиђањима за бу-дућност в. поглавље „Утицај нових технологија на језичку културу” у Томић 2022а: 34–47.

<sup>14</sup> Једну такву визију описује Исак Асимов у причи „The Fun They Had”. Сматрамо да би се ова прича могла користи-ти у читалачким клубовима или радионицама за децу, као подстицај за разговор о књизи *Хоћу у школу!* и дечјим визи-јама школе будућности. За потребе овог рада користили смо непотписан превод приче „Колико су се само забављали”, објављен у *Полишикином Забавнику* (Асимов 2025: 58–59). Наведена прича најпре је била публикована у додатку за децу *Њујорк тајмс*, 1. децембра 1951, а потом у Асимовље-вој антологији научно-фантастичних прича *Earth Is Room Enough: Science Fiction Tales of Our Own Planet* (1957). Библио-графски подаци наведени су према веб-сајту Исака Асимо-ва: <[https:// asimov.fandom.com/wiki/The\\_Fun\\_They\\_Had](https://asimov.fandom.com/wiki/The_Fun_They_Had)>

разоткрива у кризи образовања. Не тиче се само проблема недовољне или оштећене социјалне формираности, већ и губљења поштовања алфа генерације према старијим људима.<sup>15</sup> Како је приметила Хана Арент, проблем ауторитета у вези је са поштовањем учитеља, родитеља и прошлости, односно староримског школског подучавања поштовања узора из прошлости, оних појединаца који су својим знањем и врлинама унапређивали друштво (Arendt 2009: 183–189). У том поштовању заправо су садржана етичка и морална уверења на којима почива људска цивилизација и која треба користити када се размишља о образовању. Другим речима, да би очувала људску цивилизацију, било која школа будућности треба да размотри промену света, деце, њихових потреба, не игноришући ауторитет прошлости, који је Јасминка Петровић виспрено одабрала за стожерни ослонац у овом роману.

Образовање је тачка на којој одлучујемо волимо ли свијет довољно да преузмемо одговорност за њега и хоћемо ли га због тога истога спасити од пропадања које би, изузевши обнављање, изузевши долазак нових и младих, било неизбјегно (Arendt 2009: 189).

Роман *Хоћу у школу!* нуди обиље материјала за размишљање о кризи образовања и свакако заслужује додатна читања и тумачења. То је добро написан текст, праћен хумором и ефектним контрастима између ликова и епоха. Нека питања, које су нас заокупила а за сада су остављена по страни (превасходно јер излазе из оквира теме а не утичу на вредност ове књиге) јесу: Ко проговара из Николе у завршном прекрету романа: дете или одрасла особа? На почетку романа, Николин језички тј. мисаони по-

тенцијал редукован је и сведен на афективност (в., нпр., стр. 16, 18–19, 36, 44–45). На крају романа, Николин говор постаје изразито аналитички вербализован а лексика на моменте нагиње ка лексиси одраслих (дечак користи речи попут: „уџбеници“, „заправо“ итд. – 91). Када упућује позив другој деци да преузму активну улогу у друштву, на табли исписује мисао: „Шта ја могу да урадим да наша школа буде боља...“ (97), што је варијација мисли Џона Кенедија, изговорене на церемонији преузимања функције председника САД, 20. јануара 1961: „Не питај шта држава може да учини за тебе, већ шта ти можеш да учиниш за њу!“<sup>16</sup> Каква је вероватноћа да дете тог узраста, које је у оба романа представљено као апсолутно незаинтересовано за читање и прикупљање информација о свету, познаје ту мисао и такву врсту политичке одговорности? Да ли је на овом месту ауторка пренела Николи глас одраслог? Да ли је роман нагло приведен крају, по принципу *deus ex machina*? Који су потенцијали таквог завршетка текста?

## Илустрације

За подстицање читања на раном узрасту, веома је важно да књига има илустративно окружење (Урошев Палалић 2024). Ауторка илустрација за овај роман је искусна уметница Ана Петровић, кћерка Јасминке Петровић. Ана Пе-

<sup>15</sup> То је примећено и у недавном истраживању у Србији, где 62% запослених у школама сматра „да ученици показују непоштовање према одраслима у школи“ (Попадић и др. 2025: 27).

<sup>16</sup> „Ask not what your country can do for you, ask what you can do for your country“, <<https://www.jfklibrary.org/learn/about-jfk/historic-speeches/inaugural-address>>

тровић сарађивала је у ликовном опремању и других књига своје мајке, а за нас је овде важно то што она наставља визуелизацију Николе и његових доживљаја из романа *Хоћу кућу!*. Иако анализа илустрација заслужује засебну пажњу, овде ће бити скренута пажња на интермедјалност, на однос слике према тексту и начине дочаравања школе будућности, пошто је ликовно ауторство могло да понуди и додатне одговоре на питање како би та школа требало да изгледа.

Анализирајући илустрације, начин њихове комуникације са романескно-вербалним материјалом, стиче се утисак да Ана Петровић креативно и домишљато допуњује атмосферу, ликовне и мотиве ауторке романа, те се може закључити да она као илустраторка успева да оживотвори посебну везу са писцем. О таквој сложеној уметничкој спони писало се и раније, рецимо поводом сарадње сликара Уроша Предића са књижевницом Даницом Бандић, када је Предић последњом илустрацијом експлицирао своју визију здружености два уметничка рада (Томић 2014: 98–105). У допуњеном раду (Томић 2022b: 133–148) ова уметничка фузија додатно је објашњена луцидном синтагмом „трећи субјекат” (новом врстом ауторства) коју је сковао француски историчар уметност Жерар Жорж Лемер (Gérard-Georges Lemaire). То треће ауторство израста из нарочите интелектуалне сарадње и интеракције два уметничка субјекта помоћу којег оно себе гради као „одсутно треће лице, невидљиво и неухватљиво ауторство којим се дешифрује тишина” (према Томић 2022b: 144).<sup>17</sup>

На пример, када Никола заспи на часу (10), илустраторка Ана Петровић уноси нове ликовне детаље којима јача читалачку емпатију пре-

ма детету. Приказује дечака који рукама заштитнички наткриљује своју играчку Монструма, наслонивши се лицем на њега, као на јастук. Притом, изнад дечакових рамена илустраторка распоређује јато звездица, али их умножава и перцептивно шири са центра стране ка угловима горњих маргина књиге. Тим сложеним визуелизацијама она најпре оснажује мотив емотивне привржености и сигурности коју Никола има према својој играчки, и успоставља контраст услед одсуства такве оданости друговима из разреда. Потенцијалне читалачке слутње, бриге и страхове А. Петровић најдјачава бројношћу звезда, наглашавајући симболику светлости у контексту развијања мотива сањарења, као света бескрајних могућности.

На другим сликама потврђује се илустраторкино брижљиво испитивање избора нових детаља, којих нема у вербалном тексту књиге. Такви примери су: подигнут прст љуте учитељице (11), мален животињски свет који се у својој разноврсности весело расцветава пред читаочевим очима у тренутку када Никола ужива у слободном кретању у природи (18–19), потпуно затамњивање страница у оном моменту када Никола доживи наглу промену праисторијског искуства (20–21), ефектно комбиновање ономотопеје са графиком (24) која се грацијски уобличава (26) итд.<sup>18</sup> Приметићемо да илустрације готово на свакој страни прате ток приче. Тиме, како истраживања Оливере Урошев Палалић (2024) потврђују, цртежи и те како могу послужити као подстицајан фактор за чита-

<sup>17</sup> „... an absent third person, invisible and beyond grasp, decoding silence”.

<sup>18</sup> Предлог за друге истраживаче може бити и употреба обележја стрипа у илустрацијској опреми ове књиге, нпр. употреба облачића (*speech balloons*) као елемента дикције стрипа.

ње. Ово је посебно важно јер дигиталну алфа генерацију одликује криза читања: деца су више усмерена ка визуелним него вербалним садржајима.

У односу на васпитно-образовне моменте из прошлог и садашњег времена, будуће време (тј. школа будућности) остало је најмање илустрацијски конкретизовано. Ана Петровић декоративно уоквиреном сликом дочарава списак радионица наставе будућности, користећи другачији, нестандартизован (интернетски) дизајн ћириличних слова (б, л, њ...) на екрану (56). Сличан приказ списка наставе уведен је у средњовековном моменту, уз коришћење фонта налик на ондашње рукописне књиге (34–35).<sup>19</sup> Али, конкретизација те футуристичке наставе остала је поново нереализована.

Ако упоредимо управо *знања и вештине* које та два списка нуде, увиђамо значајну несразмеру између средњовековног учења исцрпног низа *практичних животињских вештина, међуљудских односа (комуникације) и саморефлективних вештина*, и њиховог готово потпуног одсуства у футуристичком распореду онлајн школе. Потенцијалним реформаторима школства први списак се и те како може показати инспиративним за критичко размишљање и расправу, јер садржи *темеље цивилизацијског развоја људског друштва* а то су језик (развој говора), унапређење комуникације (споразумевања и сарадње) и брига о другим бићима (људима, биљкама и животињама и свету уопште). Управо те вештине проучаваоци алфа генерације подвукли су као најпотребније за ту и генерације које долазе.

Када се размотри контекст повезивања слика о будућности, пре и после списка онлајн радионица нацртани су локомотива и натпис на

којем се најављује реч „будућност”, исписана великим словима, као станица која следи, ка којој сви идемо. Не сматрамо да је у овом примеру неконкретизовања будућности реч о одустајању уметнице од визуелизације. Верујемо да је пре реч о стратегији отварања простора слободе – како за појединачну имагинацију тако и за колективни дијалог о нужној реформи школе на који књижевница позива на завршетку романа. Тим потезом илустраторка је подржала и следила идеју књижевнице – о потреби за удруживањем снага различитих друштвених актера, како би се младим генерацијама помогло да се образују на квалитетан начин и како би без емоционалних тешкоћа те нове генерације живеле и оствариле се у свету који се престано мења.<sup>20</sup>

## Закључак

У роману *Хоћу у школу!* Јасминка Петровић проблематизује горућу савремену кризу школе и образовања, као институције слабо прилагођене новој алфа генерацији која одраста у време убрзаног технолошког развоја. У односу на друге наративе о школи у спрској књижевности за децу, Јасминка Петровић користи мотив пу-

<sup>19</sup> Ова упризорења варијација оквира и њихових орнаменталних детаља су који говоре у прилог тези о сложенем визуелном осмишљавању и домишљавању текста књиге. Списак, као врста текста који може да умори и оптерети читаоце пуком набрајањем информација, није претходно дат у тексту романа, већ је дочаран сликом, што је за памћење ефектније когнитивно средство.

<sup>20</sup> У Србији 60% деце пати од различитих страхова, 52% често има знојење дланова и лупање срца, 57% њих изјављује да су често несрећни, 47% да имају учестале главобоље, осећају бол у стомаку и мучнину. О другим емоционалним потешкоћама подробније в. Попадић и др. 2025: 18.

товања кроз време (временску фантастику) и таквим максималним растезањем темпоралности читаоце подстиче да размишљају о школи као фундаменталној цивилизацијској тековини. Иако се пита каква треба да буде школа будућности, књижевница редукује конкретизацију будућности, радије стављајући акценат на прошлост, у којој школски предмети функционишу као критички алат за осветљавање дубљих слабости савременог образовног система: губитка хуманистичких вредности, преоптерећености информацијама, недостатка простора за искуствено учење и за креативни развој детета.

Исти приступ примењује и илустраторка Ана Петровић. Овакав избор не тумачи се као ескапизам већ као двострука педагошка стратегија ових вербалних и ликовних уметница. Ту стратегију чине чување друштва и његових вредности, и отварање простора за шири, друштвени дијалог на који се позивају и деца али и други друштвени актери. Књижевница тиме скреће пажњу на дугу обесправљеност деце, истовремено их освешћујући и бранећи њихово право на мишљење које имају и које им по *УН конвенцији о правима деце* и припада.

Јасминка Петровић најчешће пише из перспективе детета, разуме друштвене проблеме и осећања алфа генерације и на литерарно успешан начин обликује причу која представља серијал, односно наставак приче о одрастању деака Николе из романа *Хоћу кући!*. Илустрацијским стратегијама уметница Ана Петровић подстиче визуелну отвореност, симболичку слојевитост и омогућује рецепцијску активност читалаца. Поистовећујући се са Николом, читаоци могу боље да разумеју алфа генерацију, саосећају са њом и схвате хитност потребе за налажењем најбољих решења за кризу у обра-

зовању. Јасминка Петровић се овим романом изнова потврђује као важна актерка друштвених промена. Роман *Хоћу у школу!* није само драгоцен критика школства већ и важан позив за ширу јавну расправу о изналажењу решења за кризу образовања.

## ИЗВОРИ

- Асимов, Исак. Колико су се само забављали. Без потписаног преводиоца/преводитељке. *Полиџикин забавник*, 7. март 2025, 58–59.
- Баум, Френк Лајман. *Чаробњак из Оза*. Превела Мирјана Кефер. Београд: Вулкан издаваштво, 2022.
- Коларов, Игор. *Аџи и Ема*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.
- Петровић, Јасминка. *Хоћу кући!*. Београд: Одисеја, 2016.
- Петровић, Јасминка. *Хоћу у школу!*. Београд: Одисеја, 2025. [2024]
- Oda, Tomohito. *Komi ne ume da komunicira. 1*. Prevela Maša Medić. Beograd: Laguna, 2024.
- Zakon o ratifikaciji Konvencije Ujedinjenih nacija o pravima deteta. *Službeni list SFRJ – Međunarodni ugovori*, 15/90 (1990).

## ЛИТЕРАТУРА

- Батез, Маја. *Час физичкој и здравственој васпитања*. Нови Сад: Факултет спорта и физичког васпитања, 2023.
- Вучковић, Анкица. Рефлекси мултикултуралности у награђеним српским романима за децу у првој деценији XXI века. Александра Вранеш (ур.), *Књижевност за децу кроз призму мултикултуралности – зборник радова* са научног скупа одржаног 16. и 17. априла 2021. у организацији Андрићевог института. Вишеград: Андрићев институт, 2022, 195–221.

- Ивић, Иван, Ана Пешикан, Александар Костић. *Кључни подаци о образовању у Србији*. Београд: Српска академија наука и уметности, 2021.
- Јанићијевић, Валерија. Манифест о читању и потреба за прихватањем: романи Јасминке Петровић у програмима за разредну наставу књижевности. *Детињство*, L, 2 (2024): 98–111.
- Јелић, Гордана, Весна Половина. *Дискурс SMS порука – језички процеси и иновације*. Београд: Универзитет у Београду, Филолошки факултет, 2024.
- Мијић Немет, Ивана. *Поетичке одлике фантастичног романа за децу у српској књижевности на почетку 21. века*. Докторска дисертација. Нови Сад: Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, 2021.
- Мијић Немет, Ивана. Феномен серијала у фантастичној књижевности за децу. Бојан Јовић и Тијана Тропин (ур.), *Маргинални и маргинализовани жанрови у књижевности: зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2022, 73–101.
- Опачић, Зорана. Усамљено дете као нови тип јунака у српским романима за децу. *Детињство*, XXXVII, 3–4 (2011): 12–21.
- Петровић, Анђелка. *О једнорозима, мајци и критичком мишљењу: инспиративни водич за педагошко-методичку праксу*. Београд: Службени гласник, 2025.
- Петровић, Горан. Апологија струке. *Физичко васпитање и спорт кроз векове*, 3/1 (2016): 88–98.
- Попадић, Драган, Зоран Павловић, Добринка Кузмановић, Далибор Петровић, Марија Петровић, Оливер Тошковић. *Насиље у школама и добробити ученика у Србији: сажетак налаза истраживања*. Савет Европе, 2025.
- Солеша, Биљана. Функција хронотопа школе у савременом српском роману за децу. *Баштина*, 54 (2021): 61–75.
- Томић, Светлана. Заборављена уметница Даница Бандић и заборављени илустратор Урош Предић. *Детињство*, L, 1 (2014): 98–105.
- Урошев Палалић, Оливера. *Примена илустрације као уметничког средства у интерактивној књижевној дела у основној школи*. Докторска дисертација. Нови Сад: Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, 2024.
- Arendt, Hannah. Kriza u obrazovanju. S engleskoga preveo Snježan Hasnaš. *Evropski glasnik*, 14 (2009): 171–189.
- Bowen, José Antonio, Edward C. Watson. *Teaching with AI: A Practical Guide to a New Era of Human Learning*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2024.
- Čirić, Sonja. Intervju. Jasminka Petrović: U traganju za boljom školom. *Vreme*, 29. maj 2024, <<https://vreme.com/kultura/jasminka-petrovic-u-traganju-za-boljom-skolom/>> 22. 11. 2025.
- Maddock, Jane Helm. School as Literary Theme. *Research Starters*, EBSCOhost. 2023, <[https://www.ebsco.com/research-starters/literature-and-writing/school-literary-theme?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.ebsco.com/research-starters/literature-and-writing/school-literary-theme?utm_source=chatgpt.com)> 23. 11. 2025.
- Masschelein, Jan, Martin Simons. *In Defense of the School: A Public Issue*. Translated from the Dutch by Jack McMartin. Leuven, 2013.
- McCrinkle, Mark. *Understanding Generation Alpha*. McCrinkle Research Pty Ltd., 2020.
- Planka, Sabine. Conceptions of Time Travel in Literature for Children and Young Adults. Three Case Studies. *Journal for Religion, Film and Media*, 10/2 (2024): 21–35.
- Randisi, Dana. *Series Books and Their Effect on Reader Development*. Master Thesis. New York: School of Arts and Sciences St. John Fisher College, December 2010, <[https://fisherpub.sjf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1018&context=education\\_ETD\\_masters](https://fisherpub.sjf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1018&context=education_ETD_masters)> 3. 11. 2025.
- Reimer, Mavis. Traditions of the school story. M. O. Grenby and Andrea Immel (eds.), *The Cambridge Companion to Children's Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 209–225.
- Spasova, Dima. Generation Alpha and the education. *Science. Business. Society*, Vol. 7 (2022): 75–78.
- Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Prevela Aleksandra Mančić. Београд: Службени гласник, 2010.
- Tomić, Svetlana. *Knjiga koja nedostaje: Priručnik za funkcionalnu pismenost*. Београд: S. Tomić, 2022a.
- Tomić, Svetlana. Uroš Predić, Danica Bandić. Svetlana Tomić, *The Hidden History of New Women in Serbian Culture: Toward a New History of Literature*. London: Bloomsbury Publishing, 2022b, 133–148.

Svetlana E. TOMIĆ

REBELLION AGAINST THE OUTDATED  
SCHOOL: REFLECTIONS ON THE SCHOOL  
OF THE FUTURE IN JASMINKA PETROVIĆ'S  
NOVEL *I WANT TO GO TO SCHOOL!*

Summary

This paper examines the literarization and visual representation of the contemporary crisis of schooling in *Hoću u školu!* (*I Want to Go to School!*), a children's novel by Serbian author Jasminka Petrović and illustrator Ana Petrović. A descriptive-analytical method is applied to the novel's text, while Ana Petrović's illustrations are examined through multimodal analysis. The analysis situates the novel within the broader tradition of Yugoslav and Serbian children's literature that deals with school as a thematic concern, while emphasizing Petrović's departure from earlier models: rather than overlooking long-standing structural problems in education, she expands the temporal and conceptual frame of the narrative through elements of "time fantasy."

The plot follows Nikola who travels from prehistoric epochs to an imagined robotized school of the future. This temporal journey functions as a pedagogically purposeful device, enabling readers to confront fundamental aspects of education and to recognize the persistence of humanistic values across time.

The novel also provides a literary portrait of a child typical of Generation Alpha: strongly attached to screens, insufficiently socially integrated, and subject to peer disparagement. Petrović's critique targets educational policy and highlights several systemic issues: the mismatch between contemporary curricula and the cognitive and emotional profiles of new generations; the neglect of generational specificities; the exclusion of students from discussions about educational processes; and the inadequacy of institutional responses to peer violence.

Petrović directs her critical reflection primarily toward the past, leaving the model of the future school intentionally schematic. Her focus rests on language development, communication (mutual understanding and cooperation), and care for other living beings and for the world as a whole—skills that current research identifies as central for Generation Alpha and for future cohorts.

Ana Petrović's illustrations are interpreted as a productive extension of the written text. In the moments when they imaginatively elaborate the narrative, the illustrator assumes the role of a "third author" in Gérard-Georges Lemaire's sense of the term. The visual reduction of the future school parallels the writer's narrative strategy and is best understood not as escapism but as an invitation to broader social reflection.

Keywords: children's literature, education, school crisis, Generation Alpha, time fantasy, pedagogical critique, curriculum relevance, peer violence, visual narration, intertextuality

## ИЗМЕЂУ ИМАГИНАЦИЈЕ И СТВАРНОСТИ: УЛОГА САЊАРА ИЈАНА МАКЈУАНА У ОСНАЖИВАЊУ САВРЕМЕНОГ ДЕТЕТА

**САЖЕТАК:** У раду се испитују простори имагинације и стварности у којима егзистира дечак Питер, главни лик *Сањара* Ијана Макјуана. Простори имагинације су простори маште и снова у којима јунак може да постане неко други, преузме туђе идентитете, буде сведок свог живота, док су простори стварности одређени нормама понашања и друштвеним очекивањима. Стварање заменских светова у условима спољашњих притисака, којима је дечак Питер изложен, омогућава да имагинација постане средство и за разумевање личних емоција младих читалаца и њихово оснаживање у том процесу. То је значајно јер савремено дете као припадник алфа генерације одраста у условима изложености различитим (виртуелним) просторима који се брзо мењају, те се суочава и са потенцијалним проблемима кризе идентитета.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** *Сањар*, Ијан Макјуан, књижевност за децу, тумачење књижевног дела, машта, алфа генерација, настава књижевности

### Увод

Савремено дете је припадник *алфа генерације* која је названа по првом слову грчког алфа бета и обухвата децу рођену у периоду од 2010. до 2024. године (McCrindle – Wolfinger 2014: 222). Сматрају је првом генерацијом „која је у потпуности урођена у дигиталну технологију”

(Höfrová et al. 2024). „Генерација одраста у свету вођеном вештачком интелигенцијом” (Wrede 2025: 74), „окружена технологијама које може да додирује и са којима може да разговара, где стакло више није само нешто кроз шта се гледа, већ све више постаје медијум у који се гледа” (McCrindle – Wolfinger 2014: 225). Деца се одгајају као *екранска генерација* (McCrindle – Wolfinger 2014), називају их и *генерацијом стиакла* и та „изложеност технологији током формативних година имаће велики утицај на њихове животе” (McCrindle – Fell 2020: 8).

Припадници алфа генерације налазе се „под утицајем платформи друштвених медија, што обликује њихове перспективе и понашања” (Коџ 2025: 173), а сажимајући наводе из литературе Рункан (Remus Runcan) закључује да ће њихова будућа искуства, између осталог, бити обликована и кроз то да „више неће правити разлику између онлајн и офлајн светова, јер ће се проширена реалност и виртуелна реалност беспрекорно интегрисати у њихова свакодневна искуства” (2025: 29). Интеракција са диги-

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

талним уређајима започиње још на раном узрасту – „често пре развоја говора” (Данилова 2023: 58), па дете „дигиталне уређаје не доживљава као *алај* или *инструмент* за унапређење живота, већ као нормативно и неопходно средство за интеракцију са светом” (Höfrová et al. 2024: 2). Дигитални уређаји нуде и изложеност различитим виртуелним просторима са порецима и правилима која у њима важе, па деца одрастају између имагинације и стварности, изложена брзим променама, и верује се да ће „имати приступ већем броју информација него било која друга генерација пре њих” (McCrinkle – Fell 2020: 12). На психолошком плану то има позитивне, али и негативне последице. Као позитивне истичу се радозналост, иницијатива, креативност, широки спектар интересовања (Данилова 2022; 2023), а као негативне – егоцентризам, повећана раздражљивост, претерано самопоуздање, одбојност према правилима (Исто), као и то да егоцентричност може да изазове проблеме у комуникацији и социјализацији деце (Данилова 2023). И други аутори истичу сличне потенцијалне проблеме, попут проблема у односима, егоцентричног понашања и слабије развијених вештина комуникација (Druгаš 2022). Другаш (Marius Druгаš), уз позивање на извор (Bonchiš 2022), наводи и препреке „у развоју критичког мишљења, које захтева време, пажњу и интересовање за детаље”, а које настају услед брзог и лаког приступа бројним међусобно повезаним информацијама на интернету. Узрокује их „потреба за кратким одговорима и тренутним повратним информацијама, као и склоност ка мултитаскинг” (Druгаš 2022: 5). Поред тога, истраживањима је потврђено да повећана употреба друштвених мрежа код припадника алфа генерације узраста од десет до петнаест година по-

зитивно корелира са зависношћу, ојачава социокултурне идеале изгледа и негативно утиче на емотивну интелигенцију (Piccerillo et al. 2025). Компаративна анализа когнитивних и личних карактеристика припадника алфа генерације узраста од једанаест до петнаест година и генерације која јој је претходила (зед)<sup>1</sup> – узраста од седамнаест до двадесет две године – показује да припадници алфа генерације „често повезују успех са материјалним вредностима” и имају „мање стабилну структуру идентитета и променљиве стандарде идентификације, оријентисане првенствено ка непосредном окружењу” (Полева – Јурченко 2025: 126). Бранјева (Susan Branje) истиче да „развојни процеси идентитета указују на то да несигурност у идентитет може довести до осећања очаја и мање адаптивних начина суочавања” (2022: 4). Истраживачи упозоравају да постоји „забринутост да је коришћење технологије од стране генерације алфа смањило могућности за социјално-емоционални развој и повећало проблеме менталног здравља” (Höfrová et al. 2024: 16), те упозоравају на потенцијалне проблеме, попут „краћег распона пажње, анксиозности и усамљености” (Monteiro – Abraham 2025: 2).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Зед генерација обухвата рођене у периоду 1995–2009. године (McCrinkle – Wolfinger 2014: 14). И они су „одрастали у времену брзих промена” и постоји мишљење да је то „материјално најобезбеђенија, технолошки најзасићенија, глобално најповезанија и формално најобразованија генерација коју је наш свет икада видео” (Исто: 14–15).

<sup>2</sup> Истраживање менталног здравља адолесцената узраста од једанаест до четрнаест година показало је да већина испитаника пријављује проблеме који се тичу поремећаја сна (60%) и негативног утицаја друштвених мрежа на самопоштовање (60%) (Monteiro – Abraham 2025). Ово је истраживање спроведено у Индији, у којој је друштвене мреже почетком 2024. користило само 31,84% становништва, а у Северној и Западној Европи тај број је био знатно виши и износио је >80% (SOAX 2024).

Негативне последице утицаја друштвених мрежа на ментално здравље не могу се ограничити само на припаднике алфа генерације јер су њима изложени и припадници других генерација. Резултати метаанализе студија које су се bavиле проучавањем утицаја проблематичне употребе (*шгенденције налик зависности*) друштвених мрежа по ментално здравље младих (од дванаест до тридесет година) показали су да постоје докази о негативним последицама, у виду изражених симптома депресије, анксиозности и стреса (Shannon et al. 2022). Такође, оправдано је и питање: „Да ли је могуће доносити закључке о карактеристикама једне генерације на основу научних истраживања деце спроведених у последњих неколико година?” (Drugaš 2022: 4). И без доношења закључака, претходно изложени резултати пружају увид како наставницима тако и стручњацима који се баве образовањем и васпитањем деце и младих да је код припадника алфа генерације потребно подстицати здраве навике, те се један од облика „интервенције” може спровести и на часовима књижевности – читањем, тумачењем и интерпретацијом књижевних дела.

Читајући књижевно дело деца и млади се уживљавају у дочарану предметност, идентификују са јунацима, „сусрећу се са ликовима који пролазе кроз личне трансформације, суочавају са изазовима и боре са сопственим идентитетима”, што им пружа „богату лепезу могућности за саморефлексију, емпатију и истраживање сопствених идентитета у развоју” (Aquino – Salvador 2024: 142). Наведено је у складу са ставом да читање „висококвалитетне књижевности” представља подршку развоју како идентитета тако и читалачких вештина адолесцената (Verbiest – Murnar 2022: 140). Поред тога, у литератури се дају примери да и васпитачи на

предшколском узрасту помоћу књижевних текстова могу „да покрену разговоре о темама и проблемима који се односе на различите аспекте дететовог идентитета” (Stakić – Janković 2022: 111). Дата је и препорука која се може применити на каснијим нивоима школовања да је „неопходно идентификовати књижевне текстове који, поред тога што задовољавају критеријуме узраста и естетске квалитете, такође поседују семантички потенцијал као алат за учење о идентитету” (Isto: 113). Као такав књижевни текст одабран је роман *Сањар* Ијана Макјуана (Ian McEwan) и у наставку рада биће истражени његови семантички потенцијали који доприносе оснаживању савременог детета.

### Семантички потенцијали *Сањара* који доприносе оснаживању савременог детета

Роман *Сањар* Ијана Макјуана<sup>3</sup> своје прво издање доживео је 1994. у Великој Британији, дакле шеснаест година пре него што су најстарији припадници алфа генерације били рођени.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Поред збирки кратких прича, телевизијских драма, либрета, Макјуан је писао и романе и у многим од њих ставља пред читаоца „низ елемената популарне културе који најбоље осликавају свакодневицу макјуановских јунака и њихову борбу да себи одреде место у неизвесној и нестабилној постмодернистичкој стварности” (Srećković 2022: 20).

<sup>4</sup> Роман је објављен у години којом се завршава период генерације *иџсилон* (*Generation Y*, 1980–1994) (McCrinkle – Wolfinger 2014: 11). Називају их и *миленијалцима* (генерација *M*) и у њих сврставају појединце рођене у периоду 1981–1995. године (в. Matović 2021). Временски распон (почетна и завршна година рођења) којим се означава припадност једној генерацији, у литератури није одређен на исти начин, па неки аутори у ову генерацију сврставају и појединце рођене у периоду 1981–2000. (в. Kušić i sar. 2023: 101) или 1982–2000. године (Abrams – Von Frank 2013).

У Србији га је први пут објавила издавачка кућа Paideia (I издање – 2006, II – 2007, III – 2013) и, касније, Чаробна књига, 2022. године. Роман се у форми одломка из уводног поглавља „Реч-две о Питеру” обрађује у трећем разреду основне школе (в. *Правилник о програму наставе и учења за трећи разред основног образовања и васпитања* 2019: 7). У програмским упутствима је наведено да је реч о *репрезентативном делу за децу из светске књижевности* (Исто: 9).<sup>5</sup> Међутим, поред деце и младих, роман са пажњом и уживањем могу читати и старији јер припада *прекограничној књижевности (crossover literature)*. Мирјана Карановић, позивајући се на Сандру Бекет (Sandra Beckett), наводи да одрасли читају дела за децу не „само као медијатори већ и због властитог читалачког задовољства, што ова дела чини *crossover* књижевношћу” (Карановић 2023: 20). Поред тога, и сам Макјуан каже да је „у раним данима писања и гласног читања *Сањара*” дошао на идеју да напише „књигу за одрасле која говори о једном детету језиком који ће разумети и деца” (Макјуан 2022: 8<sup>6</sup>).

Роман, поред већ поменутог уводног поглавља („Реч-две о Питеру”), садржи седам глава („Лутке”; „Мачор”; „Невидљива помада”; „Силеција”; „Провалник”; „Беба”; „Одрасли човек”) и у њима се не помињу интернет, паметни телефони, друштвене мреже, виртуелни светови, нити ишта од онога што је „генерацији стакла” у фокусу пажње,<sup>7</sup> али ово дело ипак поседује један есенцијални састојак који чини да изгледа као да је писан баш за њу. То је тема, коју писац у „Поговору” сам одређује као *машћу*: „Надао сам се да ће у теми – самој машти – свако ко је икада узео књигу у руке препознати и свој лични улог” (8). Машта је у Макјуановом делу кључни механизам оснаживања главног јунака

Питера Фортјуна и обликовања његове приватне и јавне слике света. *Сањар* почиње одломком из Овидијевих *Метаморфоза* – „Рад сам да говорим о телима преображеним у нове облике” (7), чиме се „потврђује централност маште и приповедања” (Ferrari 2014: 49).<sup>8</sup>

У приказаној предметности романа Питерова старост се креће у распону од десет до дванаест година и читаоци га упознају у уводном поглављу (9–17). Посредством приповедања у трећем лицу и прошлом времену<sup>9</sup> сазнају да су за Питера „одрасли понекад говорили да је он

<sup>5</sup> Састављачи програма су, поред овог романа, у избор репрезентативних дела која се у оквиру школске лектире обрађују у трећем разреду уврстили и бајку Оскара Вајлда *Себични цин* и одломак из романа *Хајди* Јохане Шпири (в. *Правилник о програму наставе и учења за трећи разред основног образовања и васпитања* 2019: 9).

<sup>6</sup> Наводи из Макјуановог *Сањара* у издању Чаробне књиге (2022) у наставку рада биће обележени само бројем странице у заградама.

<sup>7</sup> У поглављу „Силеција”, у набрајању предмета који се налазе у соби дечака Тамерлејна, наведена је и компјутерска игра (61). У поглављу „Провалник” читалац сазнаје да је провалник крао и „телевизоре, стерео-уређаје, компјутере” (71). Једини дигитални уређај коме је у роману посвећен простор је *телевизор* и његова функција је да покаже како су Питерови родитељи васпитавали децу. Гледање телевизијског програма нису препоручивали и оно је било временски ограничено: „Дневно следовање износило је један сат. Све преко тога било би, по мишљењу Фортјунових, штетно по мозак. Ту теорију никада нису поткрепили научним доказима” (55).

<sup>8</sup> Роберта Ферари (Roberta Ferrari) истиче да се „наслов књиге може тумачити из двоструке перспективе”: из перспективе главног јунака Питера Фортјуна и перспективе аутора, те „не чуди што се за Питера каже да је у одраслом добу постао ‘проналазач и писац прича’ (McEwan 1994: 14), чиме се свесно уноси аутобиографска нота у читав текст” (Ferrari 2014: 49).

<sup>9</sup> Приповедач уводног поглавља се одређује као *хетеродигитетички* и он у наредним поглављима бива замењен *аутодигитетичким приповедачем*, „који се прикрива иза трећег лица, иако задржава перспективу протагонисте кроз читаву причу” (Ferrari 2014: 51).

„тешко дете” (9). Лексема *тежак* није одабрана да својим пренесеним значењем истакне језичку баријеру међу генерацијама, јер Питер, иако не разуме зашто су га тако квалификовали, израз *тешко дете* не схвата буквално. Изразом је означено неразумевање које постоји између припадника генерација који егзистирају у различитим просторима: свету одраслих и свету детета. „Питерово гледиште постављено је насупрот позадини одраслих предрасуда, чиме се одмах у први план ставља 'судар светова' – детињство насупрот одраслом добу” (Ferrari 2014: 50). У свету одраслих, дечак је „тежак” због своје *ћушљивости* и због тога „што је волео да буде сам” (10). У личном простору, осамљивање омогућава дечаку интроспекцију и емотивне рефлексије, а маштање и сањарење су механизми за улазак у тај унутрашњи простор. И генерација алфа одраста окружена технологијом и дигиталним световима, изложена је осамљивању, тј. њихова социјална интеграција је замењена виртуелним контактима, па деца, баш као и Макјуанов јунак, развијају унутрашње светове. То може повећати интроспективност и креативност, али као негативну последицу изазвати и осећај усамљености.<sup>10</sup> Поред тога, Питерово осамљивање не наилази на одобравање одраслих, док дечак о томе има сасвим другачије мишљење:

Штавише, мислио је да би свет био веселије место и можда се никада не би догађали ратови када би људи мање времена трошили на учествовање и наговарање других да учествују и кад би сваког дана бар мало времена проводили сами, подсећајући се ко су и ко би могли постати (10).

Наведено размишљање показује два различита виђења света и генерацијска размимоилажења, па су за „сањара који мало говори” на-

ставници у школи мислили да је „глупав”. „Или ако не баш глупав, онда туњав и незанимљив” (15). Наведено место у роману може иницирати разговор о томе како одрасле особе доживљавају осамљивања деце, како она реагују на коментаре одраслих, као и шта је разлог осамљивања.

Једно од централних питања која себи поставља Питер јесте питање: „Ко сам ја?” (33). Дечаково тражење себе заправо представља процес учења и сазревања који се одвија кроз акцију која споља делује као пасивност, јер кад год дечак „одлепрша за својим мислима” одраслима изгледа као да не ради ништа, али је он „веома запослен” (11). Савремено дете, баш као и Питер, због тога тражи свој лични простор, „место на које је могао да оде и... па, да тамо једноставно буде” (23). За Питера је то место његова соба и у њој микропростор – кревет, који назива „топлим гнездом” (33). То је његово „склониште”, место на коме може „да се претвара да не постоји”, али „знао је да ће на крају, хтео – не хтео, морати да изађе из свог склоништа” (34). Излазак у друштвене просторе који су уређени правилима, поретком, редом и друштвеним очекивањима изазива отпор, јер свако кршење правила узрокује казну, нпр., ако дечак пропусти школски аутобус и закасни – *надрљаће*. Чак је у простору собе коју је Питер делио са сестром Кејт постојала „невидљива лионија” за чији је прелазак требало да траже дозволу, како би ступили на туђи простор.

<sup>10</sup> Усамљеност је изражена у случајевима када људи друштвене мреже „користе као бекство од друштвеног света” (Nowland et al. 2018: 70). Постоје и бројна истраживања о томе како „различити типови коришћења друштвених мрежа имају различит утицај на везу између социјалног упоређивања и усамљености” код њихових корисника (в. Dik – Kantar 2025: 2).

У првој глави романа, насловљеној „Лутке”, кршење правила и прелазак границе за јунака се завршава тако што га сестра удара лутком по носу (Опако Луче), и управо због тог сукоба Питер је и добио своју собу. Његов долазак у туђи простор (сестрину собу), како би на старом кревету иницирао успомене, био је мотивациони покретач за будно сањарење у коме су сестрине лутке оживеле, а Опако Луче, које има само једну руку и једну ногу, служећи се четкицом за бојење као штаком попело се до дечака на кревет захтевајући права, тј. собу за шездесет сестриних лутака. Фераријева сматра да лутка приговара Питеру за „потпуни недостатак емпатије” (2014: 53) и он као казну доживљава трансформацију у лутка, а лутак преузима делове његовог тела. Питање је како би се то завршило да у собу није ушла Питерова сестра, јер су лутке дечака носиле до полице, „његовог новог дома” (30). Управо на тој полици Питер „треба да ужива у потпуно другачијем погледу на свет” (Ferrari 2014: 53), те да се у игру „замењених перспектива” директно укључује и читалац, јер му се приповедач непосредно обраћа, позивајући га да замисли како би све изгледало са места на коме је стајала Кејт (Isto: 53). Из угла из којег је она посматрала Питера изгледало је да се он игра са свим њеним луткама, говорећи њиховим гласом, само је Опако Луче лежало на тепиху. Међутим, ништа није онако као што изгледа или, како је то лутак рекао дечаку: „Уопште не видиш оно што ти је пред носом” (28), те и читалац „мора да научи како да посматра стварност из различитих углова, а Макјуанове приче могу у томе много помоћи” (Ferrari 2014: 53).

Питер ублажавање притисака који долазе из представљене реалности романа постиже помоћу маште, сањарења и будних снова, те тако

креира алтернативу стварности или се трансформише и преузима туђе идентитете, што му омогућава да кроз саморефлексију боље упозна и себе и свет који га окружује. Овај семантички потенцијал романа може мотивисати проблемска питања о томе како се деца и млади суочавају са изазовима реалности и притисцима који из ње долазе. Какав излаз траже? Да ли је њихов „излаз” бекство у алтернативне светове и виртуелне просторе? Могу ли да упореде свој унутрашњи свет са светом Макјуановог јунака?

У *Сањару*, преласци у просторе маште „следе исти структурни образац: унутар реалистичког оквира маштање рађа паралелни свет у који Питер улази нагло, али глатко, готово не приметно”, а тај се паралелни свет „појављује као потпуно сличан стварном по простору и ликовима” (Ferrari 2014: 52), те се тим преласком стварности у сан без икаквог прекида, заправо „наглашава свакодневна природа маштања у животу детета” (Isto: 52). Алтернативну стварност Питер ствара и када му је досадно, као у случају када је своју породицу учинио невидљивом тако што их намазао „невидљивом помадом” док су се сунчали (52–54). И млади у ситуацијама када им је досадно прибегавају механизмима креирања алтернативне стварности, играјући видео-игрице или пројектујући жељене слике о себи и свом животу у објавама или фотографијама на друштвеним мрежама. Бубоњић у својој докторској дисертацији „досаду” идентификује „као један од разлога” коришћења друштвених мрежа код младих (2018: 164). Макјуанов јунак је у раној адолесценцији, а то је период када се у односима између деце и родитеља јављају неслагања. Међутим, Питерова жеља да родитељи и сестра нестану није резултат конфликта или недостатка љубави према њима, те она у психолошком смислу може

одражавати и његову жељу да буде самосталан и без родитељске контроле. Међутим, заменски свет који је створио није био идеалан као што му се у први мах чинило. Дечак је учинио све да га доведе у ред (побацао је све непотребне ствари) и дао одушка својим жељама: прејео се слаткиша и нагледао телевизије – „Те вечери се нагледао за читаву недељу дана” (56). Његово понашање у алтернативној стварности показује недостатак самоконтrole, што и у заменским световима носи своје последице: Питеру је након преједања мука, а потом осећа и страх од замишљеног чудовишта, док у кући нема никога да га заштити. И Бубоњић је уочио „да млади имају проблема са самоконтролом”: „... чини нам се да је лакше промијенити околности и могућности младих него њихову свијест” (2018: 198). Промена околности за Питера јесте заједничка активност са породицом – прављење *лебдилице* од старог мотора косилице за траву (57).<sup>11</sup> Но, прављење *лебдилице* не представља само заједничку активност чланова породице, већ и нову могућност: игру маште. Приликом тумачења романа може се разговарати и о различитим начинима на које родитељи могу да подрже своје маштовито дете, као и о томе какав би облик подршке ученици желели, јер резултати истраживања показују већи значај родитељске подршке за емоционално прилагођавање у раној адолесценцији (њен значај се смањује током одрастања) (Meeus et al. 2005). Такође, ученицима се може поставити изазов да замисле и укључе родитеље у неку маштовиту игру и тако буду јунаци алтернативне стварности коју су заједно створили.

Поред осмишљавања заменских светова, јунак *Сањара* преузима и различите идентитете, односно доживљава трансформације. Један од тих идентитета јесте и животињски. Питер је за-

менио тело са својим старим мачором Вилијамом и извојевао за њега последњу победу, пре него што је мачор „отишао у нову пустоловину” (48). Посреди је заправо физичка смрт љубимца, па се емоционални интензитет страха од смрти посредује симболичком и метафоричком структуром наратива (*нова џустоловина* и *сјајна кула румено-џурџурне светлости*) која је избила из Вилијамовог гроба и опростила се са Питером). Губици могу да оставе ране трауме које имају последице по каснију стабилност личности, па саставни сегмент „здравог развоја детета укључује задатак учења о смрти” (Arguda-Colli et al. 2017: 551) и књиге за децу које обрађују тему смрти ваљало би да помогну детету да разуме процес туговања (Martínez-Caballero et al. 2023). Дечак смрт свог љубимца доживљава као трансформацију, што може представљати психолошки механизам заштите. Преображај у мачора представља и опроштај од вољеног љубимца. Ова прича доприноси оснаживању детета тако што му „упућује поруку” да је смрт саставни део живота, део природног поретка и да се са вољеним бићима која одлазе ваља опростити и достојанствено их испратити. Питер на Вилијамовој сахрани прави крст од прућа и заједно са сестром последње лопате земље набацује на његов гроб (48). Чарлс Кор (Charles Corr) саветује да је потребно подстицати „децу да на прикладан начин учествују у погребним и комеморативним ритуалима или

<sup>11</sup> Алтернативна реалност је у Питеровом унутрашњем свету трајала један дан: од суботњег поподнева до буђења у недељно „поодмакло јутро или рано поподне” (56), али у представљеној реалности романа она обухвата временски период који је дечак провео загладан у фиоку у којој су се налазиле „ствари које немају своја природна места” (49). За то време, породица га је дозивала из баште да заједно направе *лебдилицу* (57).

да развију своје облике сећања на некога кога су волели” (2004: 350) јер је потенцијално „најтежа ствар коју деца морају да поднесу када их одрасли изолују од догађаја који се односе на смрт” (Isto: 359).

Питер у роману доживљава и преображај у бебу, као и у старију верзију себе. Трансформацијама је заједничко то што се дешавају у тренуцима узбурканих емоција, онда када се јунак суочава са личним изазовима. Замена тела, тј. претварање у бебу Кенета, сина Питерове тетке Лоре, изазвана је осећањем љубоморе према беби која је дошла у њихову кућу. „Питеру је изгледало невероватно да једна тако мала особа може да заузме толико простора” (86). Међутим, мали Кенет није заузео само физички простор (својим великим и малим колицима, дупком, љуљашком, колицима за вучење, столицом за храњење, разбацаним играчкама), већ је окупирао и пажњу свих укућана. Питер више није био у фокусу те показује отворену нетрпељивост према малишану.<sup>12</sup> Замена тела са бебом омогућава му не само да свет сагледа из перспективе тако малог детета и разуме његово понашање већ и да себе и своје опхођење сагледа „туђим очима”. Разумевање туђег понашања и заузимање перспективе друге особе доприноси разумевању других и развоју емпатије, што је важно у савременом свету у коме су контакти на друштвеним мрежама веома често површни. Поред тога, сагледавање себе „туђим очима” омогућава саморефлексију, уочавање сопствених грешака, тако да своје понашање према другима сагледамо из перспективе других, идентификујући се са њима. Дете тако сагледава и везу између узрока и последице и читав низ ланчаних реакција које могу настати у људским односима, а које изазивамо својим понашањем.

Питеров преображај у старију верзију себе наступио је као последица његове несигурности, страха и туге које му је донело сазнање да ће одрасти, и да ће то бити живот у коме ће постати „потпуно другачија особа”: живот који се састоји од извршавања обавеза и одлажења на посао, „у коме се никад неће играти, никад *истински* забављати” и та ће се промена „одвијати полагано и неприметно, а кад све буде готово, његово блиставо, весело једанаестогодишње биће изгледаће му исто тако далеко, исто тако неразумљиво као што му сада изгледају сви одрасли” (104). Таква дечакова размишљања подстакла је Гвендолин: „Питер је често мислио на њу, мада није био сигуран због чега” (100).<sup>13</sup> Приповедач посредно даје одговор на ово питање, описујући да је изгледала „тако тужно, тако одсутно и замишљено”. Чинило се да је несрећна, као да је заробљена у свету одраслих,<sup>14</sup> и „Питер је почео да примећује колико се дечји свет разликује од света одраслих” (101): оптерећени су временом, обавезама, љуте се због проблема које сами праве, гомилају хрпе бескорисних ствари и др. (101–102). Трансформација у одраслу верзију себе донела му је искуство заљубљености и првог пољупца, али и промену перспективе када је реч о свету одраслих: „Постоје неке ствари које они познају и воле а које се њему тек разоткривају, као

<sup>12</sup> Више брине шта ће бити са кликером који је беба прогутала, него са бебом коју у разговору са сестром назива „ово”: „Како бих могао да будем љубоморан на ово” (89).

<sup>13</sup> Гвендолин је најстарија ћерка породичних пријатеља Питерових родитеља, која је спавала у соби поред дечакове, у малој рибарској кући коју је дечакова породица изнајмљивала на летовању (у кући њених родитеља није било места јер су имали још троје деце).

<sup>14</sup> „Гвендолин је била одрасла – неки су тврдили да има чак деветнаест година – и увек је седела са одраслима, али није учествовала у њиховим ћаскањима” (100).

обриси кроз маглу” (110). Реч је, заправо, о личном јунаковом преиспитивању и откривању нових могућности: шта може да буде и чиме да се бави. Млади се читаоци могу подстакнути да замисле себе као одраслу особу, опишу свој изглед, будуће занимање и пријатеље. Тиме се гради и њихов наративни идентитет, у чијем је развоју важан „процес давања смисла”, јер се „извлачи семантички закључак о себи из епизодичних информација које прича преноси” (McAdams – McLean 2013: 236).

У поглављу „Силеција” Питер се суочава са насилним учеником Баријем Тамерлејном. Ово се суочавање дешава у представљеној реалности, али му претходи описивање Баријевог лика посредством „сањарских мисли”, јер Питеру Бари „није изгледао као силеција” (59). Због тога му он „распаљује машту” и један од разлога „Баријевог успеха” Питер види у томе што је Бари „уливао страх јер га је био глас да је страшан” (60). На рођендану код Барија, дечак открива да насилник зна да буде и „насмејани слављеник”, љубазан према својим гостима, да помаже родитељима у кући, а у његовој соби има књига, играчака а на кревету је „плишани меца” (61). То откриће је подстакло закључак да силеција „води двоструки живот” и да ујутру, „негде на путу од куће до школе, тај дечак се претвара у чудовиште, а на крају дана чудовиште се поново претвара у дечака” (61). Током сукоба са силецијом Питер га демистификује и преображава из чудовишта у дечака. То чини речима, јер га пред свима подсећа на то да је „обичан добар дечак”, да мајци помаже у прању суђа и да му на кревету стоји плишани меца (67).<sup>15</sup> Резултати истраживања које је спровела Јасна Капелан са ученицима петог разреда, у коме су ђаци у групном раду „добили задатак да заврше причу на основу понуђеног одломка”

(2015: 23) из поглавља „Силеција”, показују да су „дошли до закључка да се проблеми у одељењу, а и иначе у животу, могу успешно решити разговором, без агресивног понашања” (Исто: 28).

У роману је демистификацији силеције допринело и Питерово „сањање о сањарењу” (69). Дечака је данима мучила мисао о томе где је граница између сна и реалности, што је резултирало идејом да „ако он само сања овај свет, онда све на том свету, и све што се у њему дешава, зависи само од њега” (62). Такве су га мисли и оснажиле да у тренутку сукоба са Баријем закључи да је силеција заправо сан који је постао јаван: „И моћ и снагу дају му наши снови. Ми смо га сами створили” (66). Победа над силецијом тако постаје колективно буђење из ружног сна: „Нико у њега није веровао. Сан се распрснуо као мехурић сапунице, а с њим је нестао и силеција” (68). Друштвене мреже доприносе брзом стварању колективних снова у којима се јављају и *сајбер силеције*. Улога колектива, тј. вршњачке групе важна је у супротстављању дигиталном насиљу,<sup>16</sup> јер једна од његових карактеристика јесте и „бесkonaчна пу-

<sup>15</sup> Понижен пред свима, Бари је почео да плаче, а Питера гризе савест јер му се наругао и изложио га презиру остале деце, па себи поставља питање: „И ко је сад ту силеција?” (69).

<sup>16</sup> Колико је дигитално насиље изражено међу младима у Републици Србији можемо видети и по томе што истраживања овог проблема која су старија више од десет година указују на његову фреквентност. На пример, резултати истраживања спроведеног пре четрнаест година (новембра 2012), на узорку који је, поред родитеља и наставника, обухватио и „3786 ученика (60% односно 2272 ученика из основних и 40% односно 1514 ученика из средњих школа)” (Попадић – Кузмановић 2013: 21) показали су да је дигиталном насиљу, барем једном у периоду од годину дана (година која је претходила истраживању) била изложена „четвртина ученика 4. разреда ОШ”, „трећина старијих основаца” и „две трећине средњошколаца” (Исто: 131).

блика”, па „од њене реакције, односно реакције посматрача зависи даљи ток насилне епизоде. У том смислу, посматрачи могу постати део проблема или решење за сам проблем насиља” (Dinić 2022: 76). Реакција деце на Питерово вербално супротстављање силеџији може покренути разговор о колективном буђењу из заједничких снова, који постају ружни чим почну неког да угрожавају.

### Закључак

Иако је Маџуанов *Сањар* настао пре него што је први припадник алфа генерације уопште рођен, притисци и правила којима је његов јунак изложен у просторима представљене реалности нуде основу за успостављање бројних паралела са животом савременог детета. Стварање заменских светова и трансформације које јунак доживљава у условима спољашњих притисака или онда када се досађује омогућавају да имагинација и код читалаца постане средство за разумевање личних емоција, попут страха, љубоморе, туге. Дечак посматра свет око себе из различитих перспектива и испробавајући бројне улоге стиче способност да се избори са спољашњим притисцима а да при томе задржи сопствену аутентичност. Јунакови преображаји мотивишу код читалаца промену перспективе, неопходну за разумевање других људи. Поред тога, „позивају на признавање 'другости' и емпатичко дељење туђих гледишта” (Ferrari 2014: 52) и уче како да се суочимо са проблемима, уважимо друге и превазиђемо страхове (Isto: 62). Аутори истичу да у књижевним делима „укрштање и преплитање различитих простора фикције може покренути и проблематизовати и аксиолошка питања, попут:

како се мења систем вредности у различитим просторима?” (Стакић 2025: 46), што, такође, током интерпретације овог романа, може постати механизам оснаживања савременог детета.

Простори имагинације у *Сањару* јунаков су унутрашњи простор, испуњен интимним доживљајима који представљају емоционалну обраду онога што се дешава у приказаној реалности романа и уједно су идентитетски експерименти. Дечаков унутрашњи простор је простор креативности, при чему машта служи и као алат рефлексије. „Нега дечје маште представља најперспективнији начин развоја креативне личности и доприноса индивидуалној креативној продукцији у будућности” (Maksić – Pavlović 2013: 216), па иницирање и подржавање маштања може да постане ресурс оснаживања савременог детета.

Анализа романа *Сањар* Ијана Маџуана показала је да свако његово поглавље садржи семантичке потенцијале који доприносе оснаживању савременог детета, те је позитивно то што је дело посредством одломка уведено у школску лектуру у млађим разредима основне школе. Током обраде одломка из уводног поглавља романа, у трећем разреду основне школе, ученици се могу мотивисати да прочитају и друга поглавља или роман у целини. Поред тога, ученици се *Сањару* могу „враћати” и касније, а сам одабир поглавља која би се интерпретирала, или пак романа у целини, може бити препуштен наставнику који ће проценити потребе или потенцијалне проблеме својих ученика и у зависности од тога изабрати и моделовати методички приступ. Наведена препорука захтева већу популаризацију Маџуановог дела како међу наставницима тако и међу ученицима.

## ИЗВОРИ

Правилник о програму наставе и учења за трећи разред основног образовања и васпитања. Службени гласник Републике Србије – Просветни гласник, LXVIII(5) (2019): 6–61.

Макџан, Ђан. *Sanjar*. Београд: Шаробна књига, 2022.  
 McEwan, Ian. *The Daydreamer*. Illustrated by Anthony Browne. London: Jonathan Cape, 1994.  
 SOAX. *How many people use social media in 2024?*, 2024, <<https://soax.com/research/how-many-people-use-social-media>> 10. 1. 2026.

## ЛИТЕРАТУРА

Бубоњић, Младен. *Информационо-комуникационе технологије и слободно вријеме средњошколаца у Републици Српској*. Неobjављена докторска дисертација. Београд: Универзитет у Београду, Факултет политичких наука, 2018, <<https://eteze.bg.ac.rs/application/showtheses?thesesId=6089>> 20. 1. 2026.

Данилова, Лариса Николаевна. Психолого-педагогически портрет поколення альфа. *Вестник Косовског јосударственог универзитета*. *Серия: Педагогика. Психологија. Социокинетика* 28(4) (2022): 5–12, <<https://doi.org/10.34216/2073-1426-2022-28-4-5-12>>

Данилова, Лариса Николаевна. Образовательный запрос поколения Альфа. *Известия Сарајевског универзитета*. *Новая серия*. *Серия: Акмеологија образования. Психологија развития*, Т.12 1(45) (2023): 58–67.

Карановић, Мирјана. *Дело Владимира Стојишина између књижевности за одрасле и књижевности за децу*. Неobjављена докторска дисертација. Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, 2023, <[https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/22469?locale-attribute=sr\\_RS](https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/22469?locale-attribute=sr_RS)> 17. 1. 2026.

Полева, Наталья С., Наталья И. Юрченко. Особенности психологического развития поколений Z и Альфа. *Новые психологические исследования* 3 (2025): 126–147, DOI: 10.51217/npsyresearch\_2025\_05\_03\_06

Попадић, Драган, Добринка Кузмановић. *Коришћење дигиталне технологије, ризици и заступљеност дигиталног насиља међу ученицима у Србији*, 2013, <[https://www.researchgate.net/publication/272114966\\_Koriscenje\\_digitalne\\_tehnologije\\_rizici\\_i\\_zastupljenost\\_digitalnog\\_nasilja\\_medu\\_ucenicima\\_u\\_Srbiji](https://www.researchgate.net/publication/272114966_Koriscenje_digitalne_tehnologije_rizici_i_zastupljenost_digitalnog_nasilja_medu_ucenicima_u_Srbiji)> 25. 1. 2026.

Стакић, Мирјана. Простор у роману *Владимир из чужне земље* Гордане Тимотијевић. *Детинство*, LI, 1 (2025): 33–48, <<https://doi.org/10.46793/Childhood25.1.033S>>

Abrams, Jennifer, Valerie Von Frank. *The Multigenerational Workplace: Communicate, Collaborate, & Create Community*. Thousand Oaks, CA: Corwin, Sage Publications Ltd., 2013.

Aquino, Charles John L., Roberto B. Salvador. Exploring the Interrelated Roles of Text, Author, and Reader in Identity Formation through Literature. *Journal of Interdisciplinary Perspectives* 2(3) (2024): 142–153, <<https://doi.org/10.69569/jip.2024.0042>>

Arruda-Colli, Marina Noronha Ferraz de, Meaghann S. Weaver, Lori Wiener. Communication About Dying, Death, and Bereavement: A Systematic Review of Children's Literature. *Journal of Palliative Medicine* 20(5) (2017): 548–559, <<https://doi.org/10.1089/jpm.2016.0494>>

Bonchiş, Elena. Generația Alpha. O mare provocare pentru părinți și cadre didactice [Generation Alpha. A great challenge for parents and teachers]. Georgeta Pânișoară (ed.), *Parenting de la A la Z. 83 de teme provocatoare pentru părinții de azi* [Parenting from A to Z. 83 challenging themes for today's parents]. Iași: Polirom, 2022, 125–131.

Branje, Susan. Adolescent identity development in context. *Current Opinion in Psychology*, 45 (2022): 101286, <<https://doi.org/10.1016/j.copsyc.2021.11.006>>

Corr, Charles A. Bereavement, Grief, and Mourning in Death-Related Literature for Children. *Omega*, 48(4) (2004): 337–363, <<https://doi.org/10.2190/ORUK-J18N-9400-BHAV>>

Dik, Gökçe, Adem Kantar. Seeking Connection but Finding Comparison: The Relationship Between Social Comparison, Loneliness, and Social Media Use. *MSKU*

- Journal of Education*, 12(1) (2025): 1–22, <DOI:10.21666/muefd.1607217>
- Dinić, Bojana. *Digitalno nasilje*. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2022.
- Drugaš, Marius. Screenagers or “Screamagers”? Current Perspectives on Generation Alpha. *Psychological Thought* 15(1) (2022): 1–11, <<https://doi.org/10.37708/psyct.v15i1.732>>
- Ferrari, Roberta. Metamorphosis of a genre: *The Daydreamer* by Ian McEwan. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 8 (2014): 46–63.
- Höfrová, Alena, Venera Balidemaj, Mark A. Small. A systematic literature review of education for Generation Alpha. *Discover Education*, 3 (2024): article number 125, <<https://doi.org/10.1007/s44217-024-00218-3>>, <<https://link.springer.com/article/10.1007/s44217-024-00218-3>> 4. 1. 2026.
- Kapelan, Jasna. Maštom do saznanja o toleranciji i nenasilnom razrešenju sukoba među učenicima. Željko Milanović (ur.), *Drugi međunarodni interdisciplinarni skup mladih naučnika društvenih i humanističkih nauka KONTEKSTI*. Zbornik radova [elektronski izvor]. Novi Sad: Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu, 2015, 19–19, <<http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2015/978-86-6065-338-5>> 25. 1. 2026.
- Koç, Mustafa Ege. Social Sustainability And Generations in Organizations: Global and Local Aspects Define Them. Tina Shabsough, Tanyeri Uslu, Zeynep Özsoy (eds.), *Sustainability resilience in a turbulent world*. Istanbul: Altınbaş Üniversitesi, 2025, 151–194.
- Kušić, Siniša, Sofija Vrcelj, Vera Spasenović. Izazovi obrazovanja – jesmo li spremni za generaciju Alfa?. Marko Turk, Gordana Nikolić (ur.), *Što nam donosi leadership četvrte industrijske revolucije (IR4.0)? Ekonomske, društvene i obrazovne perspektive*. Rijeka: Veleučilište PAR, 2023, 97–111.
- Makjuan, Ijan. Predgovor. Ijan Makjuan. *Sanjar*. Beograd: Čarobna knjiga, 2022, 7–8.
- Maksić, Slavica, Zoran Pavlović. Nurturing child imagination in the contemporary world: perspectives from different nations. Nikolay Popov, Charl Wolhuter, Patrícia Albergaria Almeida, Gillian Hilton, James Ogunleye, Oksana Chigisheva (eds.), *Education in One World: Perspectives from Different Nations, BCES Conference Book*, XI. Sofia: Bulgarian Comparative Education Society 2013, 216–222.
- Martínez-Caballero, María, Ángeles Melero, Tamara Silió-García, Mar Aparicio-Sanz, Carmen Ortego-Maté. Grief in children’s story books: A systematic integrative review. *Journal of Pediatric Nursing*, 69 (2023): e88–e96, <<https://doi.org/10.1016/j.pedn.2022.12.012>>
- Matović, Mirjana. Medijske generacije u Srbiji. *Etnoantropološki problemi*, 16(2) (2021): 359–490, <<https://doi.org/10.21301/eap.v16i2.6>>
- McAdams, Dan P., Kate C. McLean. Narrative Identity. *Current Directions in Psychological Science*, 22(3) (2013): 233–238, <<https://doi.org/10.1177/0963721413475622>>
- McCrinkle, Mark, Ashley Fell. *Understanding Generation Alpha*. Norwest NSW: McCrinkle Research Pty Ltd., 2020.
- McCrinkle, Mark, Emily Wolfinger. *The ABC of XYZ: Understanding the Global Generations*. Bella Vista: McCrinkle Research Pty Ltd., 2014, <[https://www.researchgate.net/publication/328347222\\_The\\_ABC\\_of\\_XYZ\\_Understanding\\_the\\_Global\\_Generations#full-TextFileContent](https://www.researchgate.net/publication/328347222_The_ABC_of_XYZ_Understanding_the_Global_Generations#full-TextFileContent)> 5. 1. 2026.
- Meeus, Wim, Jurjen Iedema, Gerard Maassena, Rutger Engels. Separation–individuation revisited: on the interplay of parent–adolescent relations, identity and emotional adjustment in adolescence. *Journal of Adolescence*, 28(1) (2005): 89–106, doi: 10.1016/j.adolescence.2004.07.003.
- Monteiro, Roshan, Aby Abraham. Alpha Generation and Mental Health: a Focused Study Among Adolescents in Mangalore City, Karnataka State, India. *International Journal for Multidisciplinary Research (IJFMR)*, 7(3) (2025): 1–11, <<https://www.ijfmr.com/research-paper.php?id=45981>>
- Nowland, Rebecca, Elizabeth A. Necka, John T. Cacioppo. Loneliness and social Internet use: Pathways to reconnection in a digital world?. *Perspectives on Psychological Science*, 13(1) (2018): 70–87, <<https://doi.org/10.1177/1745691617713052>>
- Piccerillo, Lidia, Alessia Tescione, Alice Iannaccone, Simone Digennaro. Alpha generation’s social media use: sociocultural influences and emotional intelligence. *International Journal of Adolescence and Youth*, 30(1)

- (2025), <<https://doi.org/10.1080/02673843.2025.2454992>>
- Runcan, Remus. Challenges in educating the alpha generation. *Journal Plus Education*, XXXIX(2) (2025): 25–32.
- Shannon, Holly, Katie Bush, Paul Villeneuve, Kim Hellemans, Synthia Guimond. Problematic Social Media Use in Adolescents and Young Adults: Systematic Review and Meta-analysis. *JMIR Ment Health*, 9(4) (2022): e33450, doi:10.2196/33450
- Srećković, Jovana. *Postmoderna popularna kultura u delima Ijana Makjuana*. Neobjavljena doktorska disertacija. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet, 2022, <<https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/21238>> 17. 1. 2026.
- Stakić, Mirjana, Aleksandra Janković. The role of literary texts in relation to the development and respect of the child's identity. *International Journal of Cognitive Research in Science, Engineering and Education (IJCRSEE)*, 10(1) (2022): 107–115, <<https://doi.org/10.23947/2334-8496-2022-10-1-107-115>>
- Verbiest, Courtney, Reagan Murnar. Using Literature to Support Adolescent Identity Development: A Critical Perspective. *The Teacher Educators' Journal (TTEJ)*, 15(2) (2022): 131–156, <<https://eric.ed.gov/?id=EJ1383751>> 8. 1. 2026.
- Wrede, Gina. Generation Alpha and the Future Workforce: a Theoretical Perspective of Leadership Expectations. *Education, Scientific Research and Innovations*, III(2) (2025): 73–84, <https://doi.org/10.70300/MJRB7010>.

Mirjana M. STAKIĆ

BETWEEN IMAGINATION AND REALITY:  
THE ROLE OF IAN McEWAN'S  
*THE DAYDREAMER* IN EMPOWERING  
CONTEMPORARY CHILD

Summary

This paper examines the spaces of imagination and reality in which Peter, the boy protagonist of Ian McEwan's *The Daydreamer*, exists. The spaces of imagination are spaces of fantasy and dreams in which the protagonist can become someone else, assume other identities, and be a witness to his own life, while the spaces of reality are determined by norms of behaviour and social expectations. The creation of substitute worlds under conditions of external pressures to which the boy Peter is exposed, enables the imagination to become a means of understanding the personal emotions of young readers, empowering them in this process. This is significant because the contemporary child, as a member of Generation Alpha, grows up under conditions of exposure to various (virtual) spaces that change rapidly, and is therefore also confronted with potential problems related to identity crisis.

Keywords: *The Daydreamer*, Ian McEwan, children's literature, interpretation of a literary work, imagination, Generation Alpha, literature teaching

## ОДНОС СВЕЛОСТИ И ТАМЕ У СЕРИЈАЛУ О ХАРИЈУ ПОТЕРУ – АНТРОПОЛОШКОМ РОМАНУ ЗЕД ГЕНЕРАЦИЈЕ

САЖЕТАК: У раду се полази од претпоставке да серијал о Харију Потеру представља заједничко естетско искуство генерације зед у читавом свету, с обзиром на то да су књиге преводјене на бројне језике, и то практично синхронно са њиховим настајањем. Иако се могу посматрати и као *crossover/прекогранична* дела, ове књиге обрађале су се, превасходно, деци и младима, погађајући њихово социјално и психолошко искуство, те су им постале присно-битне.

Сматрамо да овај серијал није значењски и естетски остао само у оквиру поетике књижевности за децу и хоризонта очекивања инфантилног читаоца, већ је у фокус ставио небројене аспекте савременог живота и тако, по много чему, досегао домете *антрополошкој романа*, који означава књижевно дело у најширем филозофском (гносеолошком и феноменолошком), културном, социјалном и историјском контексту, при чему се посебна пажња усмерава на примену и укрштање многобројних и различитих књижевних форми. Ова претпоставка изискује комплексно сагледавање дела и примену комбиноване методолошке матрице. Са тим у вези, у раду ће бити дат детаљан преглед промишљања различитих тема и мотива из овог серијала у англосаксонској критици.

Превасходно, у раду ћемо се бавити односом добра и зла у различитим доменима приче на индивидуалном и колективном плану, с циљем истицања *врлине* као основне теме дела.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Хари Потер, мит за миленијалце, врлине и вредности, антрополошки роман

*Када се бориш за слободу или правду, љубав или срећу, не ледајш на саи, ња ни у календар. Јер, сваки је расилетш увод неком новом зайлетш... Слобода није шренушно осећање сшања, неш шрајно осећање циља... Сашивена ми је бугућностш, иришивена ирошлостш, у садашњостш сам ушивен. Шша се збило са мојом слободом?*

Б. Пекић

Почетком 2025. године, часопис *Негелњик* је у оквиру темата „Велике приче“ објавио текст „Хари Потер и студентске блокаде“. Реч је о обједињеним интервјуима са студентима које је новинарка Миљана Нешковић (Nešković 2025) покренула, инспирисана чињеницом да су друштвене мреже биле преплављене паралелама са мотивима из седмокњијжа Џоане К. Роулинг (J. K. Rowling) и побуном младих у Србији. Повезнице су биле бројне – од иконографских до филозофских, социолошких, психолошких и политичких. Подстакнути овим размишљањима, посветићемо овај рад анализирању култу-

\* [ankica@ptt.rs](mailto:ankica@ptt.rs); <https://orcid.org/0000-0002-6705-3647>

ролошких и етичких импликација овога књижевног серијала.

Питање колики је био утицај књига о Харију Потеру на формирање светоназора генерације миленијалаца заокупило је многе истраживаче, с обзиром на то да се не може порећи чињеница да је реч о естетском феномену који је у веома кратком року освојио свет:

Серија од седам књига стекла је фанатичну популарност у свим крајевима света, вођена богатом причом, архетипским симболизмом и бриљантним маркетиншким дељењем. Прича је довољно прилагодљива да одговори на свачије персоналне пројекције. Сваки читалац, обожавалац и научник пројектује нешто другачије у серију и стога проналази другачије значење и значај унутар текста (Hobbs 2024: XVII).

Преведен на више од осамдесет језика, у тражу који је престао да се броји након пола милијарде продатих примерака (у време издавања!), подупрт филмовима и различитим фандомима, као ниједан други у 21. веку, серијал о Харију Потеру је намах, бескомпромисно и трајно заузео своје место у компаративној култури, уједињујући својим кодовима првенствено оне који су уз њега одрастали, али успостављајући и трансгенерацијске споне. Као да се на неки волшебан начин постварила реченица професорке Макгонагал са почетка *Камена мургости*: „[...] о Харију ће се писати књиге – свако дете у нашем свету знаће његово име” (Rowling 2025: 20).

„Не треба прецењивати утицај популарне културе на социјализацију, али га не треба ни потцењивати”, каже Миљана Нешковић (2025). Овом констатацијом, она је на трагу бројних студија у свету које налазе изравне везе између књига Џоане Роулинг и начина на који гене-

рација миленијалаца перципира политику. Треба нагласити да аутори појам политике разумеју у најширем оквиру – можда би најпрецизније било превести га као скуп парадигми по којима би друштво требало да буде обликовано. Антони Гирзински, аутор књиге *Harry Potter and the Millennials: Research Methods and the Politics of the Muggle Generation*, након истраживања спроведеног међу студентима у Вермонт, дошао је до резултата који показују да читаоци *Харија Потера* имају изграђену свест о неефикасности државне администрације и медијском спиновању, дубоко разумевање штетности корупције у институцијама, високо развијену толеранцију и способност прихватања различитости, као и аверзију према ауторитарности, тортури и убијању (Gierzynski 2013: 5). Уз то, скептични су, али не и цинични. Када је реч о свим наведеним питањима, радикалнији су у ставовима од својих вршњака који нису читали књиге, као и од старије генерације. Гирзински закључује:

Роулингова није имала за циљ да напише политичку причу, међутим, њена прича је прожета вредностима, перспективама, ликовима и лекцијама које су можда утицале на политичке ставове генерације која је одрасла у свету Потера (2013: 2),

и додаје:

Када историчари буду испитивали историјске, културне и политичке факторе који су обликовали карактер миленијалаца, мораће да препознају улогу коју је одиграо феномен Харија Потера, иначе ће њихов портрет генерације бити непотпун (2013: 40).

Слично Гирзинском, и Присила Хобс сматра да серијал о Харију Потеру није циљано поли-

тички текст, већ се „он једноставно догодио као прави текст у право време да одигра утицајну улогу током промене парадигме, каква прати било коју нову деценију, век или миленијум (у овом случају, сва три!)” (2024: XIII). Овакво запажање има смисла ако се фокус стави само на рецепцију, али ако обратимо пажњу на чињеницу да је Џ. К. Роулинг читаву и то врло јасну и диференцирану замисао о серијалу имала већ 1990, можемо закључити и да је реч о проницљивој антиципацији будућности. То су године када Фукујама пише књигу о крају историје (1992), а музички састав Блур (Blur) свом албуму даје назив *Modern Life is Rubbish* (1993), према случајно уоченом графиту на једном мосту. Касније ће фронтмен ове групе са чуђењем изјавити да је назив њиховог албума био заправо профетски, а неће проћи много док се и Фукујамина визија неолибералног капитализма, као прогресивне опције која је победила и објединила зарађене тоталитаристичке земље Истока и нефункционалне земље благостања на Западу, покаже као врло мрачан пројекат.

### Мит за миленијалце?

Присила Хобс називом књиге *Harry Potter and the Myth of Millennials: Identity, Reception, and Politics* отвара занимљиво поље расправе, једнако везано и за значењске кодове и за структуру дела, односно литерарни жанр у који би се оно могло класификовати. Ауторка записује:

Бриљантност света Роулингове била је у томе што је деловао приступачно, јер је био смештен тако близу света нормалаца. Брзо је однос између читаоца и Харија Потера превазишао логичку баријеру, а култура која је настала око серија-

ла оправдава тврдњу да је ово *мит за миленијалце* (Hobbs 2024: XIX).

Одредница *мит за миленијалце* може се читати оксиморонским спојем, али је заправо веома добар водич у истраживању опализацијских аспеката серијала, а нарочито његовог утицаја на размишљања и опредељења младих читалаца. Сложен и свеобухватно изграђен свет, промишљен и до перфекције детаљан, унутар серијала о Харију Потеру, чијих седам књига можемо сматрати једном, с обзиром на нераскидиву повезаност заплета који има јединствену прогресију и протеже се на више од три и по хиљаде страница, савременим језиком филмских франшиза био би назван *универзумом*. Исто то могло би се означити и термином *мит*, али у контексту који је произашао из јунговске номенклатуре и касније развијан у делима многих потоњих истраживача. И једна и друга ознака сасвим су адекватне ако се има у виду дух дела у којем се тако складно прожимају древно и модерно.

Џон Грејнцер примећује да Роулингова примећује у писању одређену формулу која обједињује класичну епску форму и модерни авантуристички роман (Granger 2004: 12). У таквој комбинацији, препознатљиви су узорни класичног херојског пута из Кембеловог *Хероја са хиљаду лица*, књиге која је директно инспирисана Јунговом теоријом о архетиповима. Мит је, по Јунгу, архајска прича којом се могу објаснити душевни доживљаји савремених људи, али исто тако може бити и сасвим савремена метасимболична сторија која дотиче темељне основе како индивидуалне психе тако и колективно несвесног. У *Речнику Јунгових појмова и симбола* психолог Жарко Требјешанин помиње Харија Потера директно у контексту мита о јунаку:

Мит о јунаку који симболички представља искушења на путу унутрашњег сазревања адолесцента и његовог увођења у улогу зрелог мушкарца, разумљиво, веома је омиљен у младачком добу. Управо зато су дечаки опседнути митском причом о јунаку која је сиже многих авантуристичких и криминалистичких романа, филмова и стрипова (попут Робина Худа, Супермена или Харија Потера). Смисао митске приче је да код младог човека развије свест о себи, сопственим могућностима и слабостима и да га тако оспособи за превладавање будућих животних препрека и тешкоћа (Trebješanin 2011: 276).

Гледано са становишта предмета обраде, оно што су у дубокој прошлости била натприродна збивања у надљудском свету богова, данас би могле бити природне појаве или друштвене институције „у чију веродостојност људи не сумњају” (Isto: 269). Важно је да та прича буде испричана симболичким језиком вишесмислених слика које имају више нивоа значења, јер је митотворна свест иманентна човеку и „задовољава вечиту људску потребу за оријентацијом у хаотичном свету где доминира материјализам, у којем су ишчезле или побркане многе вредности и где су погубљени многи оријентир” (Isto: 270).

Суштински, овакво сагледавање функције мита значи у савременој литератури укидање поделе на ирационално и логично, коју је успоставило време просветитељства, и њихово амалгамирање у надпричу која тежи да једнако говори о вечном и судбоносном као и о свакодневном и хуманом. И прастари и модерни митови говоре о универзалним људским проблемима, трагању за истином, срећом, идентитетом и целовитошћу, о љубави, о смрти, као и о неуспесима, разочарањима и поразима на том путу, али и о коначном тријумфу светлости

над тамом. Ово непосредно асоцира на дефиницију коју је дао Борислав Пекић (у једном интервјуу поводом изласка романа *Беснило*), по којој би нови „модел романа”, чија би тенденција била бављење кључним питањима људског живота и опстанка, у савременом свету, требало да настане из стапања високе форме старе књижевности – што би дало естетски оквир и дубинску утемељеност причи – и жанровске, чији су облици (крими, љубавни, акциони, шпијунски, научнофантастични, тинејџерски...) најприроднији за приказивање савременог света и дају причи неопходну узбудљивост и занимљивост (в. Рекић 1993: 133–134). Пекић тај тип романа, реферишући на његову свеобухватност и трансгресију према примарном свету, назива *антрополошком ѝрозом*<sup>1</sup>.

Нама се чини да је управо серијал о Харију Потеру узорак антрополошког романа. Једна од особености ове врсте прозе јесте и укључивање других познатих текстова (цитатност). Морао би се, на пример, написати, посебан рад само о Јунговим теоријама, не само утканим у идејни слој него и преточеним у елементе радње. Исто важи и за дела античких филозофа, нарочито Платона и Аристотела. Ипак, задржаћемо се на миту, пошто је он вишеструко значајан за књижевни серијал о Харију Потеру. Са формалне стране, можемо уочити опонашање структурне

<sup>1</sup> Антрополошки роман је уметничка форма у којој се кроз сликовиту причу истражују људска природа, друштвене структуре, културни обрасци, свакодневни живот и психолошки/спиритуални аспекти човека и живог света и то на основу теоријске научне литературе. Такође, аутори оваквих дела изразито су свесни важности форме за уметничко стварање, те у таквим романима налазимо поигравање литерарним облицима из различитих стилских формација који се унутар текста појачано семантизују те и сами доносе нова значења, која треба обавезно имати у виду током перцепције дела.

формуле. Наиме, Карл Керенџи у *Уводу у суншину митологије* објашњава да су два базична облика која се користе као композициона основа у традиционалним књижевностима (специфично миту) и другим уметностима, круг и издељен квадрат који се често прожимају или стоје један унутар другог (Jung – Керенџи 2007: 26). Боб Ректенвалд (Rectenwald, према Vučković 2020: 93–97) и Џон Грејнцер (2022: 115) сагласни су да су све појединачне књиге, као и приче унутар њих, али и цео серијал о Харију Потеру компоновани у кружној формацији хижма, који је древна форма (Ректенвалд наводи пример из *Књије Постања*). По његовом мишљењу, средиште серијала је тачно на половини, у четвртој књизи, када прича почиње да се одмотава као „реверзибилни ехо” заплета, који је до тог момента успостављан. Тако постаје видљива повезаност треће и пете књиге, друге и четврте, прве и седме и, ако се то графички прикаже тачкицама на кружници и те тачке се међусобно повежу, добија се знак реликвија смрти које су комбинација круга, квадрата и троугла (који је део квадрата). И сам назив *хор-крукс* он види као комбинацију речи *hour* и *stix*, дакле *круї* и *крсїї*. Ако Ректенвалдова претпоставка није сувише слободна, ознака реликвија смрти не би била само алхемичарски знак него и ауторкин аутопоетички коментар. Другу важну повезницу видимо у схеми грађења ликова. Сам Хари, са врло малим одступањима, одговара архетипу детета-јунака какво се појављује у митским причама:

На почетку митске приче о јунаку имамо дете које је одбачено, напуштено од својих, по правилу, изузетних божанских и краљевских родитеља и осуђено да умре [...], али дете избегава намењену му смрт. Оно одраста и дуго ништа не

зна о свом узвишеном пореклу. [...] Постоје неки наговештаји да ће оно постати славно, да ће бити велики човек, чувени јунак кад одрасте. На натприродни карактер детета (божански или демонски), такође, указују већ нека знамења и фантастичне околности на самом рођењу (грмљавина, појава комете), а затим, касније и натчовечански подвизи овог детета у раном детињству [Ото Ранк, *Мити о рођењу јунака*, 2007] (Trebješanin 2011: 272).

Хари се бори против надљудског противника (мада би у контексту приче прецизније било рећи не-људског), добија помоћ пријатеља, фантастичних бића и животиња, као и магична средства. Најзначајнији је његов контакт са Дамблдором, који је носилац свих карактеристика архетипа мудрог старца (чак је чаробњак Мерлиновог реда).

Иако је овде анализиран само један слој приче, јасно је да је она веома темељно компонована и да је ауторка обрађала пажњу на сваку појединост, те је тиме добијена литерарна творевина завидне идејне и естетске кохеренције и вредности, једнако узбудљива у поновљеним читањима. Занимљиво је то што је тако сложен серијал једнако привлачан детету (од девете године надаље), као и одраслим читаоцима. Одговор је, вероватно у томе, што је маштовитост мита пријемчива дечјој имагинацији, а одраслима даје могућност да, уживљавајући се у читање, опет буду деца и предају се чарима штива које их напросто увлачи у себе. Но, Роулингова свакако није имала намеру да понуди архаичну причу, напротив, роман је у потпуности посвећен дискусији на савремене теме. Ауторка је само искористила своје темељно познавање класичне литературе како би велики број различитих мотива интегрисала у узбу-

дљив и врло промишљен наратив. Одлука да се тако озбиљна расправа смести у кодове књижевности за децу може бити схваћена као прилично неочекивана. Ипак, она је сасвим логична. Јован Љуштановић у тексту „Књижевност за децу и мит” налази да фабулативност архетипских и митских супструктура с лакоћом уводи децу у комуникацију (2004: 24). Ту је затим искуство творења нових речи и појмова („митотворачки поступак номиновања”), игра речима, нарочито на плану морфологије (рецимо, магијске формуле/инкантације у серијалу звуче тако као да би се стварно могле примењивати и у нашем свету [Davies 2018, chr. 2]), сликовит и метафорички говор, те тенденција да се о вредностима говори кроз вишезначност приче.

Ако бисмо пак желели да основне теме и мотиве ове високосинкретичне и високомиметичне књижевности промишљамо у савременом кључу, приближили бисмо се филозофији, психологији, физици, хемији, медицини, историји, социологији, религији, политичким наукама, алхемији... У уводу књиге *Harry Potter and Philosophy: If Aristotel Run Hogwarts*, аутори записују:

Младе не треба учити филозофској радозналости. То је за њих просто природно. Ниједна савремена књига популарне литературе није учинила више од *Харија Потџера* да нас подсети како је то бити дете. Ниједна књига савремене литературе није учинила више да се прошире искре интересовања за филозофију (Baggett – Klein 2004: 2).

Деца, читајући приповест која их веома дотиче, узбуђује и емотивно и интелектуално ангажује, долазе у додир са важним теоријама из научних области. Тако овај серијал у другом плану има скривену образовну функцију, изгра-

ђену управо по угледу на учење у Хогвортсу, тачније Дамблдором Хогвортсу.

### Борба светлости и таме у серијалу о Харију Потџеру

Основна тема књижевног серијала о Харију Потџеру јесте борба добра и зла, светлости и таме, љубави и мржње. Ово су вечна и круцијална питања на која су одговори вековима тражени у сферама и сакралног и профаног, али и у разним „међупросторима”. Џ. К. Роулинг поставља их у контексту времена на граници два миленијума.

Иако бисмо на основу приче хронотоп збивања могли поделити на свет нормалаца (претежно Лондон и Мало Кукумавчилиште) и свет чаробњака (Хогвортс, Хогсмид), суштински, драма се одиграва у међупростору и међувремену, у нечему што би се на енглеском могло назвати *in between days*. Два света стоје један у односу на други као у огледалу – кад је у једном светло, у другом је тама. За нормалце, врхунац дана је подне, а у Хогвортсу се веома битне ствари догађају у мистични поноћни час. Глашник између њих је сова, једина птица која пролази баријеру дана и ноћи. Само нарочито талентовани, који имају довољно маште, храбрости и вере да се залете на зид између платформи 9 и 10, на станици Кингс крос (King's Cross) у Лондону, могу се пробити на ону страну видљивог и невидљивог, познатог и непознатог, на перон 9 и 3/4.

### Тамо где је страх, тамо живи мрак

За нормалце је свет чаробњака у потпуности скривен, што се објашњава апокрифном исто-

ријом доношења Статута о тајности од стране Међународне конфедерације чаробњака, а временски се поклапа са стварним периодом зачетка рационализма (в. Reagin 2011: XIV). Од тада, иако понеко понекад и уочи неке необичне појаве, нормалци имају проблем да их правилно растумаче. Роулингова овај мотив развија вишеструко и врло постепено. У првим књигама га користи ради развијања радње. На пример, у ноћној сцени када су убијени Харијеви родитељи, Сиријус Блек се дао у потеру за Питером Петигруом, старим пријатељем који их је издао Волдебору. Петигру се преобразио у пацова и побегао у канализацију, али је претходно разнео део улице, убивши деветоро људи. У нормалским новинама о овој трагедији је извештавано као о изненадној експлозији гаса (Rouling 2016b: 37–38). До шесте књиге, читаоци су сензибилисани за увиђање да су стварни корени неке појаве која их лично дотиче заправо у неким другим, „вишим” сферама. Но, је ли то увек производ више силе пред којом смо немоћни?

Премијеров притисак скочи при самој помисли на те оптужбе, јер нису биле ни поштене ни истините. Како је његова влада, забога, могла да спречи урушавање оног моста? Нечувено је што им ико спочитава да не троше довољно на мостове. Мост није био стар ни десет година, чак ни најбољи стручњаци нису могли да објасне зашто је пукао на два дела, пославши туце аутомобила у речне дубине под собом. И како се било ко усуђује да наговести да је мањак полицајаца резултирао тим двама opakим убиствима која су добила толики публицитет? И да ли је влада требало некако да предвиди необјашњиви ураган у западном делу земље, који је однео велики број људских жртава и изазвао велику материјалну штету? [...]

– Земљом је завладало туробно расположење – закључио је противник једва скривајући широк кез.

На несрећу то је било тачно. Премијер је то осећао: људи су заиста изгледали очајније него обично (Rouling 2016e: 8).

Ништа што се дешава у причи не односи се само на једну издвојену ситуацију, било литерарну, било аналогно препознату у читаочевој стварности. Самосврховита влада (Gierzynski 2013: 8), без правог осећаја одговорности, некомпетентна, која је лаицизам увела као правило на свим пољима и под чијом управом јесте на папиру, али не у пракси, гарантована неприкосновеност живота и достојанства грађана, заједничко је искуство људи који живе у државама неолибералног капитализма. Могућност отпора налази се само у колективној свести. Роулингова хируршки прецизно и изузетно темељно осликава разлику између генерације родитеља и деце (миленијалаца) када је о томе реч. Иако су се храбро борили и поднели огромне жртве, претходни су, мада су и они тад били врло млади, подлегли научној беспомоћности (Rosenberg 2006: 12). Разлог је то што нису умели да ствари назову правим именом (можда зато што су оне тек биле у повоју) и у борбу су ступили примењујући научно у школи (Isto: 5–19). Притом, научно морамо разумети као претходно установљено, класификовано и најчешће сведено на бинарне опозиције. Миленијалци су у серијалу прво морали да разбију ту идејно погрешну поставку. Пре последње књиге, они (углавном Хари) само повремено ступају у појединачне акције. У почетку се чини да су те акције под контролом Дамблдора и да он Харија намерно и дозирано пушта да делује како би се учио на сопственом искуству.

У последњем делу серијала, не само Хари него и његови вршњаци наступају самостално, вођени сопственим доживљајем ствари, јер су до тада, у седмогодишњем процесу, дошли до нових спознаја. Није случајно то што је Хари у квидичу *џрајач*. Он је то и у животу – трагач за истином. Ту улогу у приватном животу судбина му је наменила с обзиром на то да је до властитог идентитета дошао суочавајући се с мноштвом препрека у виду скривених или искривљених информација (Engel – Levin 2006: 19–33). Трагалаштво (радозналост, истраживачки дух) постало је део његовог бића и он оно што је осетио као своје на плану спорта и идентитетске изградње преноси, по принципу хомологних аналогичности, и на свет око себе – ништа не прихвата без провере већ се посвећује принципу да је трагање за истином поређење чињеница с могућностима које оне скривају.

Чињеница да Волдемор хоће да убије Харија јесте непобитна, али није једнозначна. До опсесије тим чином дошло је кад је Волдемор начуо део предсказања, који је (у том тренутку) самопрокламована пророчица<sup>2</sup> изговорила у покушају да добије посао професорке прорицања у школи. Зашто је то за њега било до те мере судбоносно те је причи приступио сасвим некритички, иако је познато да је био биће изузетне интелигенције?<sup>3</sup> Првенствено, он је имао фиксацију апсолутне моћи и због тога је желео да уклони свакога ко му се нађе на путу, чак и кад је у питању беба. Није тешко у овоме препознати архетип библијске легенде о покољу младенаца, с том разликом што је злочинац веровао да има прецизне информације (модернизација приче).

Већ у првом сусрету са Харијем, Волдемор му излаже свој ничеански кредо: „Не постоји добро и зло, само моћ – и они који су исувише

слаби да би је приграбили...” (Rouling 2025: 269). Та идеја водиља гура га у суманутост, или, напротив, она само представља отелотворење његове већ развијене психопатологије.

Иако је Волдемор ужасавајуће биће чији поступци имају екстремне консеквенце, Роулингова помно пази да се прича не загуби у дидактичкој осуди, већ и ликове и читаоца наводи да сазнања о њему стичу постепено, темељно и аналитички. С тим у вези треба истаћи да су ликови, ситуације и интеракције грађени као значењски комплекси што надилази њихову чисто фабулативну функцију и приближава их архетипској пројекцији ван граница књиге.

Карактер Волдемора, али и свих других ликова у причи, отвара велику тему *душе*. Јунг се пита:

Како би се човек иначе сетио да подели космос по аналогичности са даном и ноћи, са летом и зимом, на светао дневни-свет и мрачни ноћни-свет насељен чудним монструмима да није имао прототип такве поделе у самоме себи, у поларности између свесног и невидљивог и непојмљивог несвесног? (2015: 108).

Волдемор је себе изградио као особу коју би психолози Полхус и Вилијамс (Paulhus – Williams 2002)<sup>4</sup> назвали мрачном тријадом. Он је

<sup>2</sup> Професорка Трилејни одличан је пример да ништа није онакво каквим се на први поглед чини. Током серијала њен лик се обликује као лик варалице, алкохоличарке, лажног медијума и манипулаторке, о чему непосредно сведоче њен изглед, накит и начин говора, питијски говор. Исто-времено она, сасвим несвесна тога, изриче два тачна, *права* пророчанства: о Харијевом рођењу и о Бартију Чучњу и његовом повратку Волдебору.

<sup>3</sup> Сесилија Кончар Фар и Ејми Марс записују да је Волдемор сам чињеницу Харијевог постојања дословно произвео у сопствени немезис (Konchar Farr – Mars 2022: 27).

<sup>4</sup> В. <<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0092656602005056>>

и нарцис и макијавелиста и психопата, што значи да има прецењену идеју о сопственој величини, апсолутну жудњу за материјалним благом, манипулативан је, искоришћава друге и апсолутно је неморалан, те не поседује никакав осећај за патњу других. Симболички, у књизи је то осликано као његова жудња за каменом мудрости, мистичним артефактом који су, наводно, изумели алхемичари, а који би ономе ко га поседује донео онолико живота и богатства (али и мудрости) колико жели. Већ у првој књизи, Дамблдор, у сагласју с творцем камена мудрости, Николасом Фламелом, уништава камен, објашњавајући Харију да људи жуде за погрешним стварима (2025: 275). У тексту „Heaven, Hell and Harry Potter” (Walls 2004), аутор се осврће на ову тему, разлажући идеју о бесмртности и материјалном благостању као проблематичну и са становишта религије и с грађанске тачке гледишта. Наиме, ако би неко желео да поседује сав новац за себе, морао би да га узме од другог, а исто је тако и са овоземаљском бесмртношћу. Волдемор пије крв једнорога (невиних), узима делове тела других људи, убија, мучи и не преза ни од чега како би себи прибавио оно за шта верује да ће му продужити живот и то заувек. Волс (2004) назива Волдеморова чињења *акцима корупције*, изједначавајући изноуживање новца са отимањем живота и снаге другима ради властите бесмртности. Тиме он корумпира сопствену душу, односно, према етимологији те речи: квари је, изопачује и доводи до труљења. Волдемор није само деструктиван према другима, он је и аутодеструктиван. Злим делима свесно је довео до дисоцијације сопствене душе (у својој суманутости верује да ју је презервирао унутар хоркрукса). У маниру старих текстова, Роулингова приказује ружноћу карактера физичком руго-

бом (Camacci 2022: 192–199). Волдемор се бу-квално, свесним самоуништавањем, своди на хомункулуса (Hobbs 2024: 26) а у завршној сцени видимо га као уплакано дете, више налик фетусу, којем ни Дамблдор не може или не жели да помогне. Онај ко је починио највећа злодела и свима око себе ледио крв у жилама, чинио је то из сопствених страхова и кукавичлука.

Мотив (само)повређивања један је од оних који се темељно разлажу у књигама. Повређују се и добри и зли ликови, али из различитих разлога (в. Klonsky – Laptook 2006: 189–206). Драко Малфој воли да понижава и озлеђује друге, али то је умногоме рефлекс тиранског односа одраслих, пре свега оца, чија је и сам жртва. За разлику од Драка, који ће трауму оставити закључану у себи, Дадли, који је у аналогној ситуацији, освестиће се и спасити кроз покајање (Garvel 2010: 173). На примерима кућних патуљака, физичко самоповређивање пластично је показано. По неким аналитичарима (Reagin 2011), оно је ауторкин коментар на историјски однос према потлаченима – они прихватају моделе понашања које им намећу њихови господари (то Дамблдор објашњава Харију кад разговарају о Кричеровој издаји Сиријуса [Rouling 2016d: 839]). Занимљиво је то што је у серијалу о Харију Потеру свет нормалаца прогресивнији у заштити права и достојанства маргинализованих група него што је то традиционална чаробњачка заједница, која никада није преиспитала наслеђене норме.

Волдемор нема (и не жели да има) пријатеље, али је зато окружен великим бројем следбеника. Већ у школи окупио је групу студената који су стекли неку врсту мрачне славе унутар дворца: „Била је то шаролика групуца. Мешавина слабих који траже заштиту, амбициозних који траже да поделе нечију славу, и си-

леција који су тежили вођи који би могао да им покаже префињеније облике округлости” (Rolling 2016e: 324). Они су били претече Смртождера, којима додаје различите изманипулисане групације: цинове за које се верује да су неинтелигентни и насилни, вукодлаке који су крвожедни по коби која их је снашла,<sup>5</sup> инферијусе које је претходно убио и привидно оживео да би му служили као војска. Он привлачи чистокрвне чаробњаке попут Малфојевих или Блекових, задојене аријевским идејама или потчињене контролишућим клетвама, неке корумпиране, неке застрашене... Ипак, сем изопачене Белатрикс Лестрејџ и Бартија Чучња Млађег, који, жртвован од стране властитог оца, фанатично прихвата Волдемора, он у свом окружењу нема потпуно оданих. Волдеморови следбеници своју ефикасност црпе из потпуне бескрупулозности у отимању добара и не прежући од примене неопростивих клетви на људима. Часни противници заостају за њима управо зато што делују само одбрамбено (Granger 2004: 16). Иако је први рат окончан победом над мрачним чаробњацима, њихов дух ипак није искорењен. Победници су направили огромну грешку примењујући над злочинцима округне казне, уместо да се идеолошки обрачунају са културом страха (Hobbs 2004: 50) и културом насиља, које су суштински извори зла које ће се перпетуирати догод не буду цивилизацијски превазиђене.

### Тамо где је срце, тамо сија сунце

Хогвортс није идеална школа (Mills 2010). У њему постоји ривалитет између кућа и квидичких тимова (нека врста форсираног патриотизма и латентне сегрегације), стереотипне представе о томе да Слитерин по правилу одга-

ја лоше људе, неки наставници нису компетентни или су повремено груби према деци, курикулум традиционално више подстиче репетитивно знање него креативно мишљење, али та школа је, свакако, изузетно привлачна. Њу су у средњем веку заједнички основале четири главешине кућа, равноправно мушкарци и жене. Кроз тако дуго време, она се, природно, мењала и пролазила разна искушења. Тренутак у којем читалац ступа у тај свет јесте време када је на месту директора Албус Дамблдор. Критика препознаје у његовом систему управљања поставке Аристотелове еудемоније: он настоји да ученицима помогне да sazреју као моралне личности.

Морално сазревање захтева процес. То гледиште се поклапа са Аристотеловом идејом еудемоније – дугорочне дубоке среће или процвата, као нечег на чему треба активно радити. Бити срећан у Аристотеловом смислу захтева да се особа ангажује управо у оним активностима у којима би требало да узме учешћа као рационална животиња. Бити добар није нешто што неко јесте по природи ствари, већ нешто у шта се израста кроз константан и предан труд (Klein 2004:100).

Одгајање ученика у добром духу еудемоније јесте облик борбе мудрог старца Дамблдора за „више добро”. Да би се то постигло, морају се неговати духовне особине које су у складу са мудрошћу, врлинама и делатном љубављу. Студенти се стога уче врлинама: пријатељству, оданости, храбрости, жртвовању за другог, посве-

<sup>5</sup> Вукодлак се не рађа, он настаје када људско биће у ноћи пуног месеца уједе преобразени вукодлак, али страх и мржња које побуђују успостављају зачарани круг: будући предмети мржње и одбацивања, они постају зли, све до Грејбаковог канибализма. Лупина спасава пријатељство и он, упркос природи, успева да очува властиту личност.

ћености раду, студиозности, емпатији, толеранцији, једнакости, мирољубивости, истинољубивости, човекољубљу, постојаности, поузданости, солидарности, упорности, сналажљивости у непознатом, радозналости, амбициозности... Посебно место заузима љубав, схваћена и као филија и као ерос и као агапе.

У западној филозофији, најпознатија анализа еротске љубави садржана је у Платоновом *Симпозијуму*, где Платон настоји да покаже како се грубе физичке жеље могу прогресивно усавршавати да би привукле душу навише ка лепим и божанским стварима. Филија је пријатељска љубав. Важно је видети да је пријатељство заиста врста љубави – што дирљивим и тужним чини Дамблдором запажање да Волдемор никада није имао пријатеља нити га је желео. У ствари, за старе Грке и Римљане, пријатељство се генерално сматрало супериорнијим од романтичне љубави. Трећа врста љубави, агапе, је универзална, самодајућа и безусловна љубав. Када нам јеванђељски писци кажу да је „Бог љубав”, мисле на агапе (Deavel – Deavel 2010: 53–54).

Уврежено у нашем поимању јесте да се појмови врлине и вредности разумеју као синонимни, али Роулингова сјајно скреће пажњу да је и то једна од најопаснијих концептуалних заблуда. Вредности су оно што се гради и оне могу бити сасвим различите у зависности од тога какви их људи развијају, чак и врло негативне, као у случају Смртождера. У неолибералном свету новац и напредак толико су стављени на пиједестал да се у њихово име потиру све врлине, уколико „им се нађу на путу”.<sup>6</sup> С тим у вези, Гирзински (2013) и Баратова (2012) примећују политичку замку у коју упадају савремена друштва. Наиме, никоме не изгледа да је успостављање меритократије (владавине вредности) на било који начин погрешно као системско

опредељење. Напротив, чини се да се тако чак презервирају битне институције. Али ако у те институције уђе неко са другачијим погледима на вредности, он већ има изграђен апарат и може свој систем без одлагања наметнути целом друштву. Од меритократије се лако прелази на бирократију, па и на нешто много горе.

У серијалу је то врло пластично приказано заменом споменика-фонтане у Министарству магије. Прва фонтана приказивала је вештице и чаробњаке и уз њих гоблине, кућне патуљке, кентауре, као пуна дивљења и чаробњацима покорна бића. Та представа о хармонији није одговарала истини и зато је веома лако срушена. Друга скулптура је застрашујуће блиска фашистичкој представи, али сасвим искрена:

Оно што је мислио да су резбаријама украшени престоли заправо представља гомилу исклесаних људских бића: стотине и стотине нагих тела мушкараца, жена и деце, свих прилично глупих, ружних лица, извијали су се и стискали не би ли подупрли тежину лепо одевеног чаробњака (Rouling 2016f : 210).

Када успоставе своју власт у Хогвортсу, Смртождери у школу уводе и физичко и симболично насиље и мењају однос према ученицима и учењу, али и садржаје предмета.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Хари се више пута у серијалу одриче идеје да је у реду напасти било кога ко се „нађе на путу”. Поигравајући се језички и семантички познатом синтагмом „наћи се на путу”, Роулингова варира овај мотив на различите начине. Најмаркантнији у том контексту јесте Дамблдором говор над одром Седрика Дигорија: „Сетите се уколико дође време да морате да бирате између онога што је исправно и онога што је лакше, сетите се шта се догодило дечаку који је био добар, пажљив и храбар пошто је залутао на пут Лорду Волдебору” (Rouling 2016c: 639).

<sup>7</sup> На овом примеру, пластично је јасно да је курикулум стварни владар друштва и зашто је пресудно значајно борити се за аутономију школа и универзитета.

Но, није довољно да неко само жели да наметне своју изопачену вољу – морају људи то да прихвате, што само апсолутна мањина може свесно, па и они временом, под теретом личних лоших искустава, која су у таквим системима неизбежна, желе да одустану. Оно са чиме кореспондирају тирански системи јесте наша колективна Сенка у којој је агресија на сијасет начина нормализована. У овим романима је много примера насиља унутар породица.

Колико год били приказани као гротескни, Дарслијеви према Харију примењују различите врсте тортуре. С једне стране, то је поступање према нежељеном, а наметнутом храњенику, али, истовремено, и производ љубоморе тетке Петуније према сестри која је прерасла у мржњу према њеном детету. Сличне емоције гаји и Снејп према Харију, у младости огорчен због презривог односа Харијевог оца према њему, али се до краја искупљује кроз љубав према Харијевој мајци. Своју огорченост, грубост и мрачну појаву користи да као потајни Дамблдоров сарадник лакше приђе Волдебору и његовим следбеницима, претварајући се да је уз њих, а с друге стране трпећи презир и мржњу оних који су били на страни правде, којима је у ствари помагао и за које је дао живот.

Ови примери показују да дечја траума није наивна, и колико је значајно не игнорисати вршњачко и породично насиље. Долорес Амбриџ није Смртождерка, али је приклоњена насилницима, јер неразумно, али дубоко, исто као тетка Марџ, верује у моћ казне (овде можемо запазити феномене о којима Фуко пише у *Надзирајши и кажњавајши*). Она, такође, иако је службеница Министарства, није гадљива на примање мита од (ситних) криминалаца, а склона је и куповини титула, па и порекла, пошто се наговештава да је Слитеринов медаљон,

који је одузела Мандангусу Флечеру, породична баштина. Министарство магије, под Фацом, намерно припрема повратак Волдемора, игноришући упозорења да се припрема зло. Пошто му је у кризном тренутку опстанак на власти приоритет, Фац чини све да би ослабио Дамблдора, јер га види као умишљену конкуренцију; притом, све што успева јесте да нанесе штету Хогвортсу. Самозаваравање – одбијање да се прихвати очигледна, ма како неугодна истина – какво примењују Дарслијеви или Фац (Mertz Hsieh 2004: 22–38) једнако је деструктивно по околину као и било који други насилни акт. Фац с лакоћом шаље невинне људе у Аскабан, како би створио привид ефикасности Министарства, а исто чини и његов наследник Скримџер, шаљући у Аскабан Стена Странпутицу због дечачког разметања. Списак тих, наизглед минорних грешака, бесконачан је али кумулативно оне доприносе успону зла.

Једна од великих тема овог књижевног серијала јесте формирање здравих личности које су основа стабилног друштва. Главни ликови су, не случајно, у фази развоја и они морају да узрасту до пуне зрелости, а то је пут пун искушења (Klein 2004: 100). Наизглед, њихова лична борба је напоредна са битком коју воде у спољашњем свету, али је суштински то интегралан процес. Роулингова даје предност сликању мушких ликова и њиховом сусрету са анимом и анимусом, односно архетипом оца и архетипом мајке. Они који не успеју да се на прави начин изборе са негативним анимусом, врло су подложни застрањивању. У позадински план четврте књиге Роулингова је сместила једну од најтрагичнијих прича у целом серијалу. Реч је о судбини Бартија Чучња Млађег, која је описана као студија случаја очинске ране с дубином духа античке драме. Бартијев отац је одсутан, за-

немарује сина, игнорише га, злоставља психички и физички. Младић је добар, али изузетно несигуран. Њега привлачи Волдемор, а идентификација је на несвесном нивоу (и један и други носе име својих очева, и обојица ће постати оцеубице). Барт је једини лик на којем су дementори применили смртоносни пољубац. Трагично је то што се то догодило без суђења и иза леђа Дамблдору, који би му свакако пружио другу шансу.

За разлику од многих несрећних дечака,

Хари има низ позитивних одраслих мушких узора, као што су Дамблдор, Рубеус Хагрид и Лупин, који не оклевају да изразе особине попут охрабрења или саосећања и који су у стању да увере Харија „да расте у праву врсту дечака”. У књигама о Потеру, права врста дечака, заправо, права врста мушкарца, није само јак и храбар, већ и љубазан и пун љубави (Collins 2010: 92).

И Хари и Снејп и Волдемор у једнакој су мери били напуштена деца (Deavel – Deavel 2010: 60), али су њихове судбине различите зато што су током одрастања донели различите одлуке. Ипак, те одлуке нису биле само оне на свесном плану. Меропа, мајка Тома Ридла, јесте дала живот за њега (Bassham 2010: 66–80), али на погрешан начин, и тиме му створила трајну рану (наговештено је њено самоубиство [нечињем]). Харијева мајка је, насупрот томе, кључ Харијеве резилијентности (Provenzano – Neuman 2010):

Ериксон говори о „извесном осећању основног поуздања”, које је, како каже, „један став према себи и свету, изведен из искуства током прве године живота”. Ово основно поуздање детету усађује добра материнска нега коју доживљава у најранијем раздобљу свог живота. Ако тада иде

све како ваља, дете ће имати вере у себе и у свет (Betelhajm 1979: 282).

Харијева главна чин је, не случајно, *ekspelirtus*. То није само борбена вештина, него читава филозофија (Phillips-Mattson 2022: 57–63). Лупин је веома скептичан према овој чини, верујући да је исувише слаба да би се носила са Волдемором агресивном магијом. Он предлаже Харију да макар користи *ошамути*, што Хари одбија пошто и та чин може изазвати задесну смрт или тешку повреду. Разоружати, „избити из руку” суштинскији је подухват него убити. На метафоричком нивоу, то значи потпуну промену парадигме. Хари поседује љубав као најмоћније оружје и никако не жели да је унесе у рат (Collins 2010: 94). Он се чак и не бори него допушта да буде убијен, пошто тиме умире и последњи делић насиља који је инплантиран у њега. Иако не разуме до краја нашта га Дамблдор наводи, он интуитивно бира да не трага за реликвијама смрти које би му дале трајну моћ владања. Плашт невидљивости већ поседује, али никад га не користи ни за шта горе од дејих несташлука, иако би му он обезбедио да, неоткривен, чини шта год жели.<sup>8</sup> Ла-

<sup>8</sup> Плашт невидљивости познат је из германске и велшке митологије и фолклора, али Роулингова га користи у контексту алузије на Гигов прстен из Платонове *Државе*. Наиме, легендарна прича о пастиру Гигу који је случајно пронашао прстен невидљивости повод је за расправу између Платона и његовог брата Глаукона. Гиг је, наводно, завео краљеву жену, помогао јој да убију краља и тако се дочепао његовог богатства и моћи владања. Глаукон је мишљења да нико није толико снажан да одоли искушењу да учини било какву неподопштину ако зна да неће бити откривен. Платон одговара да то важи само за оне који жуде за моћи, а стварно добар човек, мудар и пун врлина, никада не би учинио под плаштом невидљивости оно што не би у свакодневном животу. Са тим у вези, Дамблдор понавља да моћ треба да буде у рукама само оних који за њом не жуде (Williams – Kellner 2010: 135–142).

жни вечни живот и привид повратка мртвих не види као вредност, као ни старозовни штапић који би га учинио непобедивим. Уместо тога, он са тешком муком налази хоркруксе и, уништавајући их, затире срце таме.

У завршној бици, окружен је пријатељима. Он није њихов вођа пошто им снагу за борбу дају врлине које су постале део њихових индивидуалних моралних зрелости. Кроз низ година он, Хермиона и Рон постали су једно, готово колективни лик (Hobbs 2024: 73), као срце, ум и тело чији је савез нераскидив (Granger 2002: 89). Љубав је, каже, Аристотел, екстензија себе у другима (Deavel – Deavel 2010: 64), и она је та сила која је привукла у битку и оне који су били неодлучни или су се пак покајали (кућне патуљке, гоблине, чак и неке Слитеринце). Ако су мрачне вештине, како каже Снежп, попут многоглавог чудовишта које се непрекидно мења и коме на месту једна одсечене главе израстају две (Rouling 2016e: 161), једино што им се може супротставити јесте снага солидарности. „Јаки смо онолико, колико смо уједињени, а слаби онолико колико смо подељени” (Rouling 2016c: 638). Након битке, сунце је поново синило над Хогвортсом, не зато што је Волдемор убијен и Смртождери војно поражени, већ зато што су добре емоције надвладале. Када су емоције добре, лако се лети, призивају патронуси и терају дементори, који заустављају људе у неделатном и беспомоћном стању очаја, држећи их непрекидно под влашћу трауматичних сећања (Rouling 2016c: 194). Никакав генијално испланиран пројекат не може бити *мугар* без срца и зато је зло увек само партикуларно, несавршено и привремено, колико год се повремено чинило свемоћним.

У завршној сцени, Хари се среће са Дамблдором на Кингс кросу, у белом, блиставом просто-

ру налик на небеско чистиштиште. Дамблдор је истовремено и архетип мудрог старца и боголики (онај ко даје другу шансу, односно онај ко није одустао од човека док га није подигао), али и само човек. Као мудри старац, он је „као и Анима, бесмртан демон који хаотичне тмине самог живота прожима светлошћу смисла. Он је онај који просветљава, учитељ и мајстор, психопомпос (водич душа)” (Јунг, према Trebješanin 2011: 281). За живота, Дамблдор је налик нарцисоидним мајкама (Нарциси, Петунији) које своје синове издижу изнад других, али их истовремено везују за свој свет. Ипак, на крају, Дамблдор се каје и препушта у руке Харију: „Не бојим се, Хари”, каже му на изласку из (Платонове) пећине, „са тобом сам” (Rouling 2016e: 515). Овом Дамблдоровом предајом, Хари симболички поражава Велику мајку, што је предуслов да јунак мита детронизује стари и успостави нови поредак (Trebješanin 2011: 273).

### Закључак

Можда је ову анализу најбоље сумирати речима једног студента који је учествовао у истраживању Гризинског:

Сви морални принципи које сам научио из књиге дали су ми много дубље разумевање добра и зла него било који час недељне школе који сам икада похађао. Оно што је Хари урадио за мене док сам одрастао јесте да ми је пружио образац за људске интеракције на који сам могао да се позивам док сам се борио са различитим друштвеним ситуацијама. Био је више од доброг пријатеља јер сам знао све његове мисли и унутрашње тајне [...] показао ми је примере када треба имати поштовања, када се побунити, како бити љубазан, како решавати сукобе са пријатељима и непријатељима подједнако (2013: 76).

„Улазећи у нови миленијум, Хари Потер је дао нови језик који доводи у питање ускогруду хијерархију, па чак и сам концепт херојског” (Hobbs 2024: XXII). Српске студенте, како кажу, инспирисао је и оснажио у уверењу да су солидарност и емпатија њихова магија која ће на крају сигурно победити (Nešković 2025).

Хари Потер јесте мит за миленијалце.

#### ИЗВОРИ

- Rouling, Dž. K. *Hari Poter i kamen mudrosti*. Beograd: Čarobna knjiga, 2025.
- Rouling, Dž. K. *Hari Poter i dvorana tajni*. Beograd: Evro book, 2016a.
- Rouling, Dž. K. *Hari Poter i zatvorenik iz Askabana*. Beograd: Evro book, 2016b.
- Rouling, Dž. K. *Hari Poter i vatreni pehar*. Beograd: Evro book, 2016c.
- Rouling, Dž. K. *Hari Poter i Red Feniksa*. Beograd: Evro book, 2016d.
- Rouling, Dž. K. *Hari Poter i Polukrvni Princ*. Beograd: Evro book, 2016e.
- Rouling, Dž. K. *Hari Poter i relikvije smrti*. Beograd: Evro book, 2016f.
- Bassham, Gregory. *Hogwarts Education: The Good, the Bad and the Ugly*. William Irwin, Gregory Bassham (eds.), *The Ultimate Harry Potter and Philosophy: Hogwarts for Muggles*. Hoboken: Wiley, 2010.
- Betelhajm, Bruno. *Značenje bajki*. Beograd: Zenit, 1979.
- Camacci, Lauren. *The Face of Evil (Physiognomy in Potter)*. Cecilia Konchar Farr (ed.), *Open at the Close: Literary Essays on Harry Potter*. Jackson: University Press of Mississippi, 2022.
- Collins Smith, Anne. *Harry Potter. Radical Feminist and the Power of Love*. William Irwin, Gregory Bassham (eds.), *The Ultimate Harry Potter and Philosophy: Hogwarts for Muggles*. Hoboken: Wiley 2010.
- Davies, Ben. *Harry Potter: History of Magic*. Pottermore publishing (audiobook), 2018.
- Deavel, Catrine Jack, David Paul Deavel. *Choosing Love: The Redemption of Severus Snape*. William Irwin, Gregory Bassham (eds.), *The Ultimate Harry Potter and Philosophy: Hogwarts for Muggles*. Hoboken: Wiley, 2010.
- Engel, Susan, Sem Levin. *Harry's Curiosity*. Neil Mulholland (ed.), *The Psychology of Harry Potter: An Unauthorised Examination of Boy Who Lived*. Dallas: Benbella books, 2006.
- Garvel, Joel. *The Magic of Personal Transformation*. William Irwin, Gregory Bassham (eds.), *The Ultimate Harry Potter and Philosophy: Hogwarts for Muggles*. Hoboken: Wiley, 2010.
- Gierzynski, Antony. *Harry Potter and the Millennials: Research Methods and the Politics of the Muggle Generation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013.
- Granger, John. *Looking for God in Harry Potter*. Carol Stream: SaltRiver, 2004.
- Hobbs, Priscilla. *Harry Potter and the Myth of Millennials: Identity, Reception, and Politics*. Lanham: Lexington Books, 2024.
- Jung, Karl Gustav, Karl Kerenji. *Uvod u suštinu mitologije*. Beograd: Fedon, 2007.
- Jung, Karl Gustav. *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*. Beograd: Narodna knjiga – Miba books, 2015.
- Klein, Shawn E. *The Mirror of Erised: Why Should We Heard Dumbledore Warnings*. David Baggett, Shawn E. Klein (eds.), *Harry Potter and Philosophy: If Aristotel Run Hogwarts*. Chicago: Open Court, 2004.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Љуштановић, Јован. Књижевност за децу и мит. Јован Љуштановић, *Црвенкаја трицка вука*. Нови Сад: ДОО Дневник – Змајеве дечје игре, 2004.
- Baggett, David, Shawn E. Klein. *Harry Potter and Philosophy: If Aristotel Run Hogwarts*. Chicago: Open Court, 2004.
- Barratt, Bethany. *The Politics of Harry Potter*. New York: Palgrave MacMillan, 2012.
- Bassham, Gregory. *Love potion No. 9 ¾*. William Irwin, Gregory Bassham (eds.), *The Ultimate Harry Potter and Philosophy: Hogwarts for Muggles*. Hoboken: Wiley, 2010.

- Klonsky, David, Rebecca Laptook. "Dobby Had to Iron his Hands, Sir!": Self Inflicted Cuts, Burns and Bruises in Harry Potter. Neil Mulholland (ed.), *The Psychology of Harry Potter: An Unauthorised Examination of Boy Who Lived*. Dallas: Benbella books, 2006.
- Konchar Farr, Cecilia, Amy Mars. Ascendio. A Close and Distant Reading of Progressive Complexity in the Harry Potter Series. Cecilia Konchar Farr (ed.), *Open at the Close: Literary Essays on Harry Potter*. Jackson: University Press of Mississippi, 2022.
- Mertz Hsieh, Diana. Dursley Duplicity: The Morality and Psychology of Self-Deception. David Baggett, Shawn E. Klein (eds.), *Harry Potter and Philosophy: If Aristotel Run Hogwarts*. Chicago: Open Court, 2004.
- Mills, Andrew P. Patriotism, House Loyalty and the Obligation of Belonging. William Irwin, Gregory Bassham (eds.), *The Ultimate Harry Potter and Philosophy: Hogwarts for Muggles*. Hoboken; Wiley, 2010.
- Nešković, Miljana. Hari Poter i studentske blokade. *Nedeljnik*, 18. 1. 2025, <<https://velikeprice.com/drustvo/hari-poter-i-studentske-blokade/>> 10. 2. 2026.
- Patterson, Steven W. „Is Ambition a Virtue? Why Slithering Belongs at Hogwarts?. David Baggett, Shawn E. Klein (eds.), *Harry Potter and Philosophy: If Aristotel Run Hogwarts*. Chicago: Open Court, 2004.
- Paulhus, Delroy L., Kevin M. Williams. The Dark Triad of personality: Narcissism, Machiavellianism, and psychopathy. *Journal of Research in Personality*, Vol. 36, Issue 6, December 2002, 556–563, <<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0092656602005056>> 10. 2. 2026.
- Pekić, Borislav. *Vreme reči*. Beograd: BIGZ – SKZ, 1993.
- Phillips-Mattson, Christina. "Say the Magic Word. Spellwork and the legacy of Nonsense". Cecilia Konchar Farr (ed.), *Open at the Close: Literary Essays on Harry Potter*. Jackson: University Press of Mississippi, 2022.
- Provenzano, Danielle, Richard Heyman. Harry Potter and Resilience to Adversity. Neil Mulholland (ed.), *The Psychology of Harry Potter: An Unauthorised Examination of Boy Who Lived*. Dallas: Benbella books, 2006.
- Reagin, Nancy R. *Harry Potter and History*. Hoboken: Wiley, 2011.
- Rosenberg, Robin S. What Do Students learn from Hogwarts Classes?. Neil Mulholland (ed.), *The Psychology of Harry Potter: An Unauthorised Examination of Boy Who Lived*. Dallas: Benbella books, 2006.
- Trebješanin, Žarko. *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. Beograd: Hisperia, 2011.
- Vučković, Ankica. Kratak osvrt na interpretativnu zajednicu koja se formirala oko serijala o Hariju Poteru. *Детињство*, XLVI, 4 (2020): 88–97.
- Walls, Jerry L. Heaven, Hell and Harry Potter. David Baggett, Shawn E. Klein (eds.), *Harry Potter and Philosophy: If Aristotel Run Hogwarts*. Chicago: Open Court, 2004.
- Williams, David Lay, Alan Kellner. Dumbledore, Plato, and the Lust for Power. William Irwin, Gregory Bassham (eds.), *The Ultimate Harry Potter and Philosophy: Hogwarts for Muggles*. Hoboken: Wiley, 2010.

Ankica M. VUČKOVIĆ

BETWEEN LIGHT AND DARK  
IN HARRY POTTER SERIES:  
ANTROPOLOGICAL NOVEL  
OF GENERATION Z

Summary

The Harry Potter series is a shared aesthetic experience of Generation Z worldwide, given that the books have been translated into almost all languages, practically simultaneously as they were created, and they addressed the largest audience on the planet and have had a great impact on the social experience of children, therefore becoming intimately important to them. However, this series did not limit itself solely to the poetics of children's literature and the horizon of expectations of the infantile reader, but rather focused on countless aspects of contemporary life and thus, in many ways, reached the heights of the anthropological novel. Primarily, we explore the relationship between virtue and value as given in Harry Potter series.

Keywords: Harry Potter, myth for millennials, virtue and value, anthropological novel

## ЕПСКА ПЕСМА У НАСТАВИ КЊИЖЕВНОСТИ: ФИЛМ КАО ПОСРЕДНИК

**САЖЕТАК:** У раду се разматра корпус епских народних песама које се интерпретирају у предметној настави књижевности у основној школи, при чему се филм у школским оквирима поставља као посредник између књижевног садржаја и ученика. Полазећи од чињенице да су савременим ученицима аудио-визуелна средства примамљива и радо их користе, уочавају се нове могућности за рецепцију и адаптацију епских народних песама у оквиру дигиталне културе. Истраживање разматра начин на који продукти дигиталне културе – међу којима су филмска остварења најзаступљенија – могу да превазиђу проблемска места при обради епске поезије у настави књижевности, посебно она места која се тичу временске и друштвено-културне дистанце између ученика и света песме. Добијени резултати указују и на просторе могућег развоја наставе књижевности, при чему је значајна потреба и за новим дигиталним и мултимедијалним средствима за ученике старијих разреда основне школе.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** народне епске песме, народна књижевност, настава књижевности, филм, дигитална култура

### 1.

Различите друштвено-политичке промене на овим просторима, развој технологије и утицај педагошких и психолошких наука довели су до бројних реформи образовног система, али је

епско стваралаштво увек перципирано као изузетно значајан сегмент националне књижевности и културе српског народа.<sup>1</sup> Епске песме својом формом, обележјима, тематско-мотивском структуром и садржајем, на крају и статусом, ученицима треба да пренесу важне животне вредности и начела.<sup>2</sup> Народна књижевност укључена је као књижевни садржај у актуелне програме наставе и учења књижевности,<sup>3</sup> а такође се усваја и прати њена подела на поезију и прозу.

Епика се данас чита као школска и домаћа лектира. Народна епска поезија локализована

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

<sup>1</sup> У предметној настави књижевности још од самих почетака школства у Републици Србији, односно већ од 1844. године (в. Марковић 2013).

<sup>2</sup> И у релевантним старијим уџбеницима методике наставе (Росандић 1986; Илић 2006; Николић 2009 и др.) уочено је да епска поезија може наставничком интерпретацијом да оствари значајне образовне, васпитне и практичне циљеве наставе књижевности.

<sup>3</sup> Према последњим изменама програма наставе и учења за предмет Српски језик и књижевност (2013) и ревидираним избором књижевних садржаја, одређене народне епске песме изгубиле су своје место у школским програмима и замењене су неким другима, што никако не говори о промени њихове вредности, него само о мењању услова и околности у којима се оне данас читају и анализирају.

је у тематске кругове, распоређене према редима. Програмски одређене песме уврштене су у читанке за старије разреде основне школе, у целости или у фрагментима, те се на часовима књижевности и интерпретирају. На тај се начин омогућава да се сви ученици упознају са садржином и тематско-мотивском структуром изабраних песама и њиховим особеностима, при чему ће тако усвојити и програмске захтеве за дати узраст.

У актуелним програмима наставе и учења корпус народне епске поезије по редима распоређен је на следећи начин: у петом разреду присутне су *песме Ђешиковској шемајској крући* које чине епске народне песме старијих времена (избор песама о Немањићима и Мрњавчевићима), песме „Свети Саво”, „Женидба Душанова” (ПНУ V: 9); у шестом разреду *песме шемајској крући о Косовској бици*, односно „Смрт Мајке Југовића” (уз слободан избор других песама из истог корпуса) и песме о Марку Краљевићу, уз репрезентативну песму „Марко Краљевић укида свадбарину” (али и избор других о овом јунаку) (ПНУ VI: 6); у седмом разреду песме покосовског тематског круга *о хајдуцима и ускоцима* свде се на: „Смрт војводе Пријезде”, „Диобу Јакшића”, „Малог Радојицу”, „Старог Вујадина”, „Старину Новака и кнеза Богосава”, „Иву Сенковића и агу од Рибника”, „Ропство Јанковић Стојана” и песме по избору (у пракси је то најчешће „Болани Дојчин”) (ПНУ VII: 7); за осми разред превиђене су *народне епске песме новијих времена шемајској крући о ослобођењу Србије* а као репрезентативне у програмима су одабране „Почетак буне против дахија”, „Бој на Мишару” и „Бој на Чокешини” (ПНУ VIII: 6).<sup>4</sup>

У средњошколском наставном приступу епским песмама настава се заснива на проширивању знања, претходно стеченог у основној

школи, уз доградњу у смислу инсистирања на варијантности и одликама сложенијих старијих облика песама, као што је, нпр., бугарштица. У програмима средње школе, у оквиру области Народна књижевност, заступљене су *народне епске песме* „Комади од различнијех косовскијех пјесама”, „Марко Краљевић и брат му Андријаш”, „Диоба Јакшића” и њена варијанта „Опет Диоба Јакшића”, као и „Ропство Јанковић Стојана”, а у оквиру области Читање и проучавање књижевности – „Бановић Страхиња” (ПНУ I: 14–15). Иако у другом, трећем и четвртном разреду средње школе није предвиђена интерпретација епске поезије, знање о овој књижевној области ученицима ће бити неопходно као основа за разумевање каснијих периода српске и светске књижевности, као и поетика оних писаца који су своје стваралаштво темељили управо на поетичким одликама ове врсте књижевности. Тиме ће градиво бити смислено повезано до краја средњошколског школовања.

Савремена рецепција народног стваралаштва у школским оквирима има своје особености. Данас ученици живе у постхуманистичком<sup>5</sup> дигиталном<sup>6</sup> добу. У таквом свету, како

<sup>4</sup> Пожељно је ученике подсетити и на класификацију народних епских песама према Вуку Стефановићу Караџићу: на песме старијих, средњих и новијих времена, у којој преткосовски, косовски и покосовски тематски круг, као и песме о Марку Краљевићу спадају у песме старијих времена, а оне о хајдуцима и ускоцима средњих.

<sup>5</sup> Расправа о постхуманизму није нова. Још касних шездесетих година прошлог века, амерички књижевни теоретичар Ихаб Хасан (Ihab Hassan) уочио је да се „људски облик, укључујући људску жељу и све њене екстерне репрезентације, радикално мења, због чега га треба поново преиспитати” (1977: 843).

<sup>6</sup> Према Гиру (Gir), говори о дигиталном значи „користити га као метонимију за читаву мрежу виртуелних при вида, тренутних комуникација, свеприсутних медија и глобалних могућности укључења, који чине добар део нашег савременог искуства” (2011: 15–16).

наводи Милица Живковић, наглашене су замагљене границе између технолошког и људског, живог и неживог, природног и вештачког, „рођеног” и „направљеног”, што је директна последица научно-технолошке револуције друге половине 20. века, а које дестабилизују традиционалне концепте личног идентитета и друштвене заједнице, идеје о ономе што је човеку својствено и по чему се разликује од других бића (2012: 36). Управо то стање довело је и до промене позиције епске песме у настави књижевности, те условило раније непостојеће изазове при њеној интерпретацији на часу. Ово истраживање настоји да покаже на који се начин употреба мултимедијалних садржаја дигиталне културе – посебно филмских остварења – испоставља као посредник између епске песме и ученика у школском оквиру, а путем ког се могу успешно превазићи различита проблемска места у настави књижевности.

## 2.

Вредност народне епске песме огледа се у томе што је она била израз културе заједнице у којој је настајала, при чему је сама песма, да би у тој заједници уопште опстала, пролазила и кроз строгу колективну цензуру. Тако су, заправо, рецепијенти песама били припадници исте патријархалне заједнице, делећи са њиховим члановима једнак поглед на свет. Потешкоћа у тадашњем разумевању кључних елемената епске поезије, разуме се, није било.

Данашњи рецепијенти песама у настави јесу савремени ученици 21. века, а посредници у том процесу су наставници. Ученици, припадници зед и алфа генерације, рођени у доба настанка и развоја интернета, одмалена користе

различите дигиталне технологије (в. Šmačić 2016). Они често немају довољно предзнања о животу и обичајима српског народа у временима опеваним у епским песмама. На прво читање, њихов свет нема много тога заједничког са епским јунацима. Промене улога и односа у породичној заједници, другачија начела и систем вредности, али и начин живота, на који је утицао развој науке, технологије и вештачке интелигенције, довели су до дубоког просторног и временског јаза између епске песме и стварности садашњег тренутка. Данашњи ђаци живе у дигиталној култури,<sup>7</sup> што подразумева и начин мишљења и деловања утеловљен у тој технологији, као и системе означавања и комуникације (Gir 2011: 18–19). У технолошки посредованој стварности обликовао се и однос ученика према народној књижевности, те је позиција народне епске песме значајно промењена и она сада постаје тешко разумљива. Већ при првом сусрету са јединственим језичким изразом ових песама може се констатовати да он не подражава начин живота ученика, нити вокабулар којим владају или који могу да чују у својој околини, што представља велики изазов<sup>8</sup> и може на часу да одузме значајно време, иницијално намењено за саму интерпретацију песме. Имајући то у виду, народна књижевност мора се разматрати двојачко:

С једне стране, она се може посматрати у идеалним условима свога настанка, постојања и преношења, а са друге стране може се сагледавати

<sup>7</sup> У литератури наилазимо и на називе сајбер култура, интернет култура, култура мрежа.

<sup>8</sup> Нпр., Пренски (Prensky) сматра да највећи проблем образовања лежи у чињеници што постоји дискрепанција између језика којим говоре наставници, као дигиталне придошлице, и језика којим се користе ученици, као дигитални урођеници (в. 2001).

као запис који егзистира у културним или културно-историјским околностима другачијим од аутентичних (Дашић 2016: 9).

Интерпретација епске народне песме на свим нивоима предметне наставе књижевности у том смислу представља сложен и деликатан процес. Начелно, такво тумачење захтева спољашњи и унутрашњи приступ књижевном делу. То подразумева тзв. „двоструку” локализацију дела, односно, како Николић наводи, локализацију у оквирима датог тематског круга, као и друштвеноисторијске околности и догађаје, када је историјски прототип одређеног епског јунака живео и деловао (2009: 572), а даље и свих појединости физичке, психолошке и социолошке карактеризације јунака. При интерпретацији ових песама потребно је уважити и саме основне жанровске и поетичне одлике народне књижевности. Ова комплексна књижевна област повезује знања из различитих научних дисциплина, а саодносно томе у настави књижевности се препоручује и остваривање међупредметних корелација са садржајима из историје, географије, веронауке, музичког и ликовног васпитања.<sup>9</sup>

Ранија истраживања<sup>10</sup> показала су да сусрет са народном књижевношћу, упркос свим вредностима које заступа, увелико неповољно утиче на мотивацију ученика. Савремена настава у центар свих наставних стратегија поставља ученика и његове потребе, а од ученика се данас очекује да буде „активни субјекат који истраживачки, стваралачки и сатворички учествује у проучавању и истраживању књижевног дела” (Андрић 1997: 126). Данас се велика пажња управо посвећује књижевним интересима ученика основне и средње школе. Да би се подстицало активно учешће ученика у настави

књижевности, и да би ученици савладали планом предвиђене захтеве за област народне књижевности, најпре су им потребна додатна тумачења контекста и појединих фрагмената како би епску песму разумели на прави начин, а потом је и тематско-мотивски анализирали на часовима обраде.

Како би целокупна интерпретација епске поезије била задовољавајућа, осим разумевања позиције из које ученици долазе, учача се и потреба за адекватним методичким решењем. Практично од рођења, савремена деца „урањају” у један хибридни екосистем састављен од виртуелног и стварног живота, и наставни систем такво стање треба да уважи као неминовност. Савремена настава књижевности треба да препозна квалитетне садржаје дигиталне културе, као и њихов наставни потенцијал, те да изнова изналази начине на које би се ти садржаји могли критички промишљено употребљавати.

### 3.

Филм се издваја као важан део простора савремене дигиталне културе који може да задовољи различите потребе данашњих ученика.

<sup>9</sup> То истичу и аутори приручника *Невоњање културе српској народа и развијање националној идентитетној: приручник за наставнике у основном образовању и васпитању* (2024).

<sup>10</sup> Издвојићемо истраживање Биљане Пастернак (2010) о склоностима ученика према часовима анализе уметничке и народне књижевности, које је показало да само осамнаест испитаника (од шездесет девет) радије бира народну књижевност. Она учача да „овакви резултати анкете наводе сваког наставника српског језика и књижевности да се запита откуд међу школском децом тако мало интересовање за књижевност која представља темељ националног менталитета и извориште безмало свеукупности мотива па чак и значајнијег дела форми уметничке књижевности” (2010: 47).

Историјски посматрано, укључивање филма у наставу књижевности почиње релативно касно у односу на његову појаву и популарност. Како наводи Росандић, технологизација школе и наставе у организованом облику започиње педесетих година прошлог века, иако се већ уочи Првог светског рата расправљало о укључивању филма у наставу (в. Росандић 1986). Темелније инсистирање на филму као наставном средству у методичкој литератури започиње шездесетих година и тежи теоријском утемељењу методичких приступа и поступака (в. Николский 1971). Аутори новијих истраживања о коришћењу филма у настави књижевности, попут аутора приручника *Филм у настави – приручник за студенте – будуће наставнике* (2017), потцртавају оно што филм у таквом контексту није и не сме бити – истичући највише то да он не сме бити замена за читање целовитог текста, али аутори такође дефинишу и одређене смернице наставницима при одабиру адекватних филмова у наставном оквиру. Од наставника се тако захтева да промишљају о

циљевима и садржајима наставе/образовања, интересовањима својих ученика, вредностима које филм заступа, уметничкој вредности филма, актуелности филма, аутентичности проблема којима се филм бави, мултидисциплинарности феномена о ком филм говори и могућим повезивањима са другим предметима и областима које се изучавају у школи, ауторским правима... (Popadić et al. 2017: 49).

Филм се, као медиј који обједињује више уметности, својим аудио-визуелно-текстуалним потенцијалом испоставља као наставно средство које отвара бројне могућности у настави, а његова присутност у различитим облицима у свакодневици ученика<sup>11</sup> чини га моћ-

ним алатом који у образовном систему, чини се, ипак не достиже свој пун потенцијал.

У контексту наставне интерпретације епског стваралаштва, у најранијим методичким уџбеницима, већ Росандић истиче да мотивацијску улогу за читање и интерпретацију епских народних песама има телевизијска или радио-емисија и филм, а „пратећи телевизијску или радио-емисију ученици ће добити повијесни, књижевни и емоционално-спознајни оквир за читање и интерпретацију пјесама” (Росандић 1988: 673). Он још наводи и да се путем филма могу створити предуслови за тумачење песме, као што су анимирање ученика, увођење у атмосферу епске песме и приближавање тог света (Исто: 673). Како би читање, тумачење и доживљај епског дела били обогаћени коришћењем филма, односно како би се на прави начин развијале рецепцијске способности ученика, то коришћење мора бити критичко, методички оправдано и стваралачко, при чему се у том случају најчешће говори о употреби филмске адаптације изабраног књижевног дела.

Адаптације<sup>12</sup> су присутне на телевизијском и филмском платну, у музици, драми, на интернету, у романима, стриповима, тематским парковима и играоницама (в. Hutcheon 2006). У контексту књижевности, треба разумети да адаптације књижевних текстова доводе у опасност одређене особености самог текста. Чуве-

<sup>11</sup> Генерације које су предмет овог истраживања свакодневно се сусрећу са кратким видео-форматима на различитим друштвеним мрежама, од којих је тренутно најзаступљенији ТикТок (енг. *TikTok*).

<sup>12</sup> Сам појам увек представља одређени процес прилагођавања, при чему „ако знамо претходни текст, увек осећамо његово присуство као сенку оног који директно доживљавамо. Када дело назовемо адаптацијом, то значи да прихватимо његову отворену везу с другим делом или делима” (Hutcheon 2006: 6).

ни Бењамин Валтер (Benjamin Walter), пишући о овој теми, наглашавао је да

[и] код најсавршеније репродукције губи се нешто: „овдје и сада” умјетничког дјела – његова једнократна егзистенција на мјесту гдје се налази. Али управо у тој једнократној егзистенцији и ни у чем другом одвијала се повијест у којој је дјело било подвргнуто у току свог трајања (2006: 69).

У том смислу, може се констатовати да адаптација увек наноси извесну штету самом литерарном тексту. Код епске поезије, аутентичност је управо њен интегративни део, што значи да она оваквим приступом на различите начине мења своју првобитну намену и функцију. Филм постаје простор интерпретативне слободе епске песме. Ипак, свим текстуалним елементима песме који се могу визуализовати веома често прети опасност неправилне адаптације – портрети јунака, слике грађевина, објеката, места и др. Интерес за гледање филмских адаптација код данашње публике, упркос свим ризицима по текст, у порасту је. Ученици се са адаптацијама сусрећу још од најранијег узраста, кроз чувене и радо гледане филмске адаптације текстова намењених млађој публици (најчешће бајки). На тај начин, они су већ упознати са појединим одликама филма и његовом структуром, наравно, на нижем нивоу.

Постојећи корпус домаћих филмских остварења са мотивима из народне књижевности који би се могао искористити у предметној настави књижевности броји само њих неколико. Реч је о најновијем филму (и серији) *Воља синовљева* (2024)<sup>13</sup>, анимираном филму *Диоба Јакшића* (2023), *Сћрахињи Бановићу* (*As far as I can walk*, 2021), *Смрћи Мајке Јујовића* (2019), играно-документарном серијалу *Српски јунаци сред-*

*њеј века* (2017–2024), и филмовима *Марко Краљевић: Фантасијична авантура* (2015), *Бој на Косову* (1989), *Бановић Сћрахиња* (1981).

Нека од наведених остварења представљају комплетне адаптације истоименог књижевног текста, док су за нека искоришћени само мотиви из предлошка. На тај начин ће се и њихова употреба у настави разликовати. Оно што мора бити први услов при анализи овог корпуса јесте могућност читања књижевног дела и гледања адаптације у критичком компаративном кључу. Да би се филмске адаптације на било који начин могле искористити у настави књижевности, оне морају бити широко доступне, како би им се могло приступити у било ком тренутку. Будући да тренутно не постоји платформа на којој би се ови ресурси могли налазити, наставник мора да проналази алтернативне начине за приступање остварењима, при чему нехотице може доћи у позицију извршења прекршаја, нпр., кршења ауторских права.<sup>14</sup> Ово проблемско место, дакле, тренутно утиче и на постојећи корпус остварења и додатно га сужава.

#### 4.

Два најстарија филмска остварења из наведеног корпуса датирају с краја 20. века. Први у низу, филм *Бановић Сћрахиња* из 1981. године,

<sup>13</sup> У овом истраживању одлучили смо се првенствено на серију. Она је иницијално рађена као проширена верзија филма. Међутим, филм се не може у потпуности разумети без сазнања појединости о јунацима, а за које сазнајемо тек у одређеним епизодама серије.

<sup>14</sup> У моменту писања рада аутор није имао приступ филмовима *Смрћ Мајке Јујовића* (2019), *Сћрахиња Бановић* (*As far as I can walk*, 2021), *Марко Краљевић: Фантасијична авантура* (2015), чиме се постојећи избор додатно сужава и броји за сада само пет остварења.

представља адаптацију истоимене народне песме преткосовског циклуса,<sup>15</sup> а који би, према филмској класификацији, припадао жанру историјске драме. Режирао га је Ватрослав Милица по сценарију Соко Александра Саше Петровића. У контексту разумевања овог пионира адаптације епске поезије, интересантно је да се, још тада, сценариста филма ослањао на теорије адаптације које су песму посматрале само као предложак, те је филм постајао засебно уметничко дело, самостално у својој концепцији, а не дословна реконструкција сижеа песме.<sup>16</sup> Петровић је тако доследно поштовао макронатив песме – прихватио је у целини његову радњу, уносећи и извесне измене у микроструктури. За назив сценарија он одабира сокола, који има снажну позитивну симболику у српској митологији, али се велича и као „животиња која због своје способности да лети, да се вине високо у небо, представља универзални симбол превазилажења граница, уздизања, духа и ослобађања од свега физичког, земаљског” (Trebješanin 2008: 331). На тај начин истиче се Страхинино уздизање и ослобађање од граница, при чему би, приликом наставне интерпретације ове песме, то данашњој генерацији ученика могао бити допадљив сегмент.

Пажљиви познавалац садржине ове песме у филмском остварењу може уочити одређене измењене детаље већ у уводним деловима филма – нпр., јунак не борави у тазбини, него у лову. Ипак, главни мотиви епског предлошка – опремање јунака на пут, отмица жене, помоћ јунаку, препознавање јунака, женино неверство и издаја, ослобађање невернице – верно су приказани, те се ова адаптација може сматрати успешном. Ово остварење данас се, због своје популарности, може сматрати и култним. Оно путем аудио-визуелних елемената може доприне-

ти упознавању ученика са елементима вредносних категорија традиционалног друштва. Песма „Бановић Страхинија” се у актуелним програмима наставе и учења налази у корпусу изабраних песама за средњу школу, те би се њена адаптација могла предложити у настави књижевности у виду приказивања фрагмената, али би у целости одговарала и као додатна литература за ученике.

Савременији пандан овом југословенском остварењу јесте филм *Страхинија Бановић* (*As far as I can walk*, 2021). Иако насловом упућује на познато епско остварење, заправо је посредни интригантан концепт који у савремени контекст поставља млади брачни пар из Гане, приказујући појединости избегличке кризе у Србији. Филм Стефана Арсенијевића тако се само мотивски наслања на епику и указује на адаптацију која спаја два света – традиционални српски и савремени мигрантски. *As far as I can walk* добитник је великог броја награда, али, будући да тренутно није доступан ни на једној бесплатној платформи, не може се користити у настави књижевности.

*Бој на Косову*, југословенски је историјски ТВ филм из 1989. године, у режији Здравка Шотре, по сценарију раније написане истоимене драме Љубомира Симовића.<sup>17</sup> У предметној настави књижевности коришћење овог филма могло

<sup>15</sup> Ова песма имала је касније и друге стваралачке одјеке и адаптације, а о разликама књижевног предлошка и филма в. Ивана Раловић, *Бановић Страхинија између њесме и филма*, 2021; Александар Прњат, *Песма „Бановић Страхинија” и њени филмски одјеци: представљање моралног хедонизма*, 2024, 119–131.

<sup>16</sup> Александра Саша Петровић био је става да „у литерарну адаптацију, у буквалном смислу речи, уопште не верујем... Књижевно дело ми је увек служило само као предтекст за самостално филмско дело” (Петровић 2011: 21).

<sup>17</sup> Снимљен је за потребе обележавања шестсто година од Косовске битке.

би бити корисно при интерпретацији песама косовског циклуса, и то прво на нижем образовном нивоу (старији разреди основне школе), кроз избор у читанкама за шести разред основне школе (песме „Цар Лазар и царица Милица“, „Косовка девојка“ и „Смрт Мајке Југовића“). Повезница се првобитно остварује путем визуелизације најзначајнијих ликова, попут цара Лазара, царице Милице, Милоша Обилића, Вука Бранковића, султана Мурата и др. Наставник треба да обрати пажњу на то да је предлог ипак драма, те су у филму присутни и други јунаци, којих у песмама нема. Ово остварење ипак приказује и простор и атмосферу уочи, током и после боја, као и кључне мотиве херојске погибије и издаје, које би, тако представљене, ученици боље разумели и прихватили.

Филм би тако, мотивски, могао да функционише и на вишем образовном нивоу, приликом анализе „Комада од различнијех косовскијех пјесама“ у првом разреду средње школе. У настави књижевности било би најеконичније приказати и анализирати само одређене фрагменте филма у компаративном кључу са песмама, имајући у виду временске оквира наставе, као и епски садржај. Средњошколци могу критички да се односе према филмском предлошку, да уочавају разлике и сличности између филма и народног стваралаштва, уз истовремено уважавање филмске уметности и филма као засебног уметничког жанра.

*Српски јунаци средњеј века* је играно-документарни серијал у продукцији Образовно-научног програма Радио-телевизије Србије, емитован од 2017. до 2024. године. Садржи три сезоне од по десет полусатних епизода које су тематски одређене према најзначајнијим јунацима из српских народних епских песама, те су осветљене судбине цара Душана, Марка Краље-

вића, Милоша Обилића, Лазара Хребелановића, Вука Бранковића, Мрњавчевића, Змаја Огњеног Вука, војводе Момчила и др. Епизоде приказују јунаке према историјским и биографским подацима сакупљеним из култура различитих народа (Срба, Бугара, Македонаца, Турака), али је, осим тога, у епизоду укључено и казивање стихова песама у којима су јунаци опевани, као и покушај што верније реконструкције појединих значајних догађаја. Такође, очигледно је да је серијал успешан резултат рада групе стручњака, како због начина на које су теме обрађене, тако и због прилагођености различитим узрастима. У њему се појављују значајни српски глумци, али и проучаваоци народне књижевности и историчари. Серијал *Српски јунаци средњеј века* својим обликом, структуром и садржајем представља адекватан избор за ученике основне и средње школе у једном прихватљивом формату. Ипак, на платформи Јутјуб доступна је само прва сезона и део друге.

У настави књижевности употреба елемената из овог серијала може бити адекватно наставно средство у уводним (пред)радњама обраде одређених циклуса: неки исечци могли би се гледати на часовима књижевности који претходе овој теми, или у уводним деловима самог часа обраде конкретне епске песме. На тај начин би се заменила монолошка метода, којој наставници често прибегавају приликом интерпретације оваквих садржаја, и то хибридном садржајем дигиталне културе, а време би се искористило за детаљнију анализу песама и дискусију. Серијал свакако може бити и додатна литература за радозналије ученике.

*Диоба Јакшића* (2023) анимиран је филм чији је сценарио писан по мотивима из истоимене народне епске песме. У склопу аматерске продукције и доступан само на Јутјуб плат-

форми, у трајању од скоро деветнаест минута, он представља једину адаптацију ове епске песме. Почетак остварења чини неколико секунди литерарно приказаног историјског контекста (путем неколико уводних реченица о Јакши Брешчићу, оцу браће Јакшић). Може се уочити да је у адаптацији изостављен сам почетак песме, односно дијалог Месеца и звезде Данице, а као нови ликови појављују се син Дмитра и Анђелије, као и Дмитрова мајка, при чему ови елементи не нарушавају разумевање кључних елемената целокупног остварења.

Епске атрибуте јунака ученици основне школе требало би да знају, при чему их уче и приликом обраде других песама. Међутим, овде је то посебно потцртано – пажња је усмерена на приказ најстаријих интернационалних мотива јунака – коња и сокола. Појам Анђелијине молитвене чаше<sup>18</sup> као и њен обредни значај<sup>19</sup> успешно је осветљен, а о њеној важности у настави књижевности сведочи и то што се као питање појављује у збиркама задатака за завршни испит. Дакле, оно што је наглашено у самом филму, важно је и у настави.<sup>20</sup> Уз мноштво успешно верно приказаних елемената, критика би требало да сагледа и осврне се и на слабије елементе овог остварења, који се претежно ослањају на графику – костиме јунака, простор у којем се налазе у неким сегментима, али и дикцију тј. акценат синхронизатора. Дискусија о тим елементима могла би значајно да побољша разумевање особености света епског стваралаштва, али и конкретне песме. Иако скромне, аматерске продукције, овај филм ипак представља успелу адаптацију најзначајнијих елемената епског предлошка. Због кратког трајања могао би се искористити у настави књижевности основношколског и средњошколског нивоа, премда би за његово целовито гледање ипак

требало издвојити скоро половину једног школског часа.

Серија *Воља синовљева* из 2024. снимана је по сценарију Страхине Мацаревића и у режији Немање Ђеранића. Садржи осам епизода које представљају прави искорак у корпусу савремених филмских адаптација са мотивима из епских народних песама. Сиже серије открива се кроз казивање осам песама слепог гуслара из постапокалиптичне будућности и темељи на авантурама митског јунака Јована из заједнице Зрнољуда, који се испоставља као борац за слободу. Свака епизода је адаптација одређене епске песме у целини, или у њеним доминантним мотивима. Тако се креира изузетно богата мрежа повезница са елементима народне епике, а њена комплексност чини је изазовном за ученике.

Епске народне песме су у појединачним слушајевима евоциране само насловима који функционишу попут загонетки, по једноставној формули као што је то, нпр., у епизодама *Јован њознаје очину сабљу* чије је решење песма „Марко

<sup>18</sup> Најстарији податак о значају молитвене чаше даје Вук Стефановић Караџић при објављивању песме „О Јакшићима“ (касније „Диоба Јакшића“) у *Народној српској тјеснарици* (1815), у тумачењу на крају књиге: „Молитвена чаша код Србаља је у Србији и сад обичај кад сватови дођу по дјевојку, онда отац дјевојачки изнесе нову чашу из које ће у здравље пити; по том ту чашу спреме уз дјевојку, и на вјенчању из ње запоје вином момка и дјевојку, и то се зове молитвена чаша. Послије вјенчања млада остави молитвену чашу, и чува је (спомена ради) до смрти.“

<sup>19</sup> Видети: Хатица Крњевих, Обредни предмет – чаша молитвена мотивација у песми Диоба Јакшића. *Српска фантасијика: најприродно и несвјарно у српској књижевности*, Београд: САНУ (Београд – Нови дани), 1989, 207–220.

<sup>20</sup> О наставном тумачењу ове песме видети: Dragoljub Perić, *Nastavno tumačenje usmene epske pesme Dijoba Jakšića u korelacijsko-interdisciplinarnom kontekstu (potencijal i ograničenja integrisane nastave)*. *Методички вјидици*, 16, 1 (2025): 59–78.

Краљевић познаје очину сабљу”, или *Почетку буне йрошив Туђина* (решење: „Почетак буне против дахија”), па и епизоди *Смрти Јована Абергаревића* (одговара песми „Смрт војводе Пријезде”). Оваква „игра” условљава познаваоца народног стваралаштва који ће у богатој мрежи песама успети да пронађе ону која је насловом или тематско-мотивски евоцирана.

Серија је вишеслојно конструисана, те се у њој може пратити и архетипска иницијација епског јунака, приказивањем познатих елементарних обреда прелаза у различитим облицима. Тако епизоде *Расшанак Јована од Зрнољуда* и *Женидба Јована од Зрнољуда* одговарају моменту у ком јунак мора да напусти иницијалну заједницу, родну кућу, и крене у непознато, при чему је, у овом случају, наглашен значај његовог порекла – од Зрнољуда. Одлазак од куће, спремање и женидба (са препрекама), односно својеврсна борба за девојку чести су интернационални мотиви, присутни у многим народним епским песмама. Најближу везу епизода о женидби остварује са песмом „Женидба Душанова”, која се интерпретира већ у петом разреду основне школе и добро је позната ученицима. Тако се за крај, у последњој епизоди, *Смрти Јована Абергаревића*, прати ситуација у којој јунака чека највећи изазов – двобој са прослављеним непријатељским јунаком – Туђином. Мотив двобоја два епска јунака, обрађен у овом формату и то путем тамне сценографије, уз помоћ суптилних специјалних ефеката, твори атмосферу која може одговарати захтевима савремених гледалаца. У овој епизоди учова се и крај биографије главног јунака: иако он суштински не умире у двобоју, његово јунаштво ту престаје. Сабља, као важан епски атрибут, у последњим минутима конструира се према другоме, чиме се јунаштво преноси на најмлађег јунака.

Серија *Воља синовљева* представља врло успешну савремену адаптацију мноштва мотива из епских народних песама. Радња смештена у просторе постапокалиптичног времена чини се пријемчивом публици и тиме што уважава и елементе савремене филмске продукције – пре свега, својим динамичним наративом и неочекиваним обртима, те атмосфером на граници реалистичног. Сиже је праћен и адекватном костимографијом и прецизним промишљањем амбијента снимања, а на допадљивост целокупног остварења утиче и присуство познатих лица актуелне српске филмске индустрије.

Остварење у том смислу указује на просторе другачијег, а креативног и образовног, интерпретативног разумевања народног стваралаштва. У настави књижевности она би могла представљати одговарајући, мада захтевнији садржај савремене културе, који би се могао користити за интерпретацију на нивоу средње школе, а управо таквих садржаја тренутно нема довољно. Будући да се од ученика средњих школа очекује да препознају мотиве из различитих епских песама у стваралаштву других аутора, али и интернационалне мотиве, ово би могла да буде идеална вежба, пре свега зато што је дело савремено, ново, квалитетно и богато садржајем. Наравно, за тако нешто морао би се издвојити засебан тематски час, а ученици би серију могли да погледају код куће, уз добијене истраживачке задатке.

## 5.

У савременом дигиталном добу, позиција народне епске поезије значајно је промењена. Њена интерпретација у контексту актуелне наставе књижевности отежана је и заснива се на културној, друштвеној и историјској удаљено-

сти песме и стварности садашњег тренутка ученика, при чему искрсавају бројна проблемска места која раније нису постојала. Будући да данашњи ученици имају специфичан поглед на друштво, културу, уметност, па и књижевност, критички промишљена употреба прикладних дигиталних и мултимедијалних средстава представљала би адекватно методичко решење.

Филм је медиј близак ученику и одговара његовим потребама. Такође, може да функционише и као посредник између епске песме и наставе књижевности. Истраживање је показало да постоји само неколико доступних филмских остварења са мотивима из епског стваралаштва која би одговарала потребама предметне наставе књижевности. Део корпуса који се може погледати указује на следећу проблематику – иако остварења сижејно-мотивски одговарају песмама, њихово трајање често превазилази потребе наставе. У том случају нуде се два решења: гледање остварења код куће, уз истраживачке задатке и/или пак фрагментарно пуштање изабраних сегмената на часовима обраде одређених епских песама. Прави изазов у том низу јесте серија *Воља синовљева*, као остварење богатог садржаја. У њој се могу пронаћи бројне интертекстуалне везе са мотивима из народног стваралаштва, од евоцирања самих епских песама путем назива епизода, до откривања доминантних и интернационалних мотива. Њена наративна сложеност, али и пријемчивост, постигнута модерним и динамичним елементима, на прави начин одговарају захтевима средњошколских програма наставе књижевности, мада би било потребно размислити о посебној организацији часа на ком би се она тумачила.

Иако је корпус филмских остварења са мотивима из народних епских песама невелик, он

показује изузетан потенцијал у различитим правцима. Управо ови примери различитих врста остварења могу имати значајну улогу у савременој настави књижевности, као подстицај за мотивацију ученика, алат за разумевање комплексних појмова, али и простор за развијање критичког мишљења и медијске писмености. Добијени резултати анализе корпуса тако упућују и на просторе могућег развоја наставе књижевности, при чему се указује потреба за новим филмским садржајима који би актуелизовали елементе епске поезије. То би значајно утицало и на систематичнију интеграцију филмских адаптација у предметну наставу књижевности.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, Милка. *Наставно проучавање народној епској поезији*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- Дашић, Милорад. *Народна књижевност у наставним плановима и програмима*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 2016.
- Илић, Павле. *Српски језик и књижевност у наставној теорији и пракси: методика наставе*. Нови Сад: Змај, 2006.
- Клеут, Марија. *Народна књижевност: фрагменти скрипти*, 4. изд. Нови Сад: Библиотека Матице српске, 2015.
- Крњевић, Хатица. Обредни предмет – чаша молитвена – мотивација у песми Диоба Јакшића. *Српска фантастика: најприродно и нестварно у српској књижевности*. Зборник. Београд: САНУ, 1989, 207–220.
- Марковић, Снежана. *Народна књижевност у наставним програмима за основну школу у 20. и 21. веку*. Зоја Карановић и Јасмина Јокић (ур.), *Савремена српска фолклористика I*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2013, 89–101.
- Милошевић Јешић, Снежана (ур.). *Невовање културе српског народа и развијање националној идентитетима: приручник за наставнике у основном образовању*

- и васпитања. Београд: Завод за унапређивање образовања и васпитања, 2024, <<https://zuov.gov.rs/wp-content/uploads/2021/10/Prirucnik-negovanje-kulture.pdf>> 5. 1. 2026.
- Николић, Милија. *Методика наставе српског језика и књижевности*. 5. допуњено издање. Београд – Суботица: Завод за уџбенике – Минерва, 2009.
- Никольский, Виктор Александрович. *Методика преподавания литературы в средней школе*. Москва: Просвещение, 1971.
- Пастернак, Биљана. *Интерпретација епске народне поезије у средњој школи*. Нови Сад: Академска књига, 2010.
- Петровић, Александар. *Соко*. Зрењанин: Агора, 2011.
- ПНУ I: Програм наставе и учења за први разред гимназије, <<https://zuov.gov.rs/wp-content/uploads/2020/08/pravilnik-gimnazija.pdf>> 15. 1. 2026.
- ПНУ V и VI: Програм наставе и учења за пети и шести разред основног образовања и васпитања, <[https://pravno-informacioni-sistem.rs/viewAct/81d\\_05ee0-52de-41ce-bebc-4508a8eb5987](https://pravno-informacioni-sistem.rs/viewAct/81d_05ee0-52de-41ce-bebc-4508a8eb5987)> 15. 1. 2026.
- ПНУ VII: Програм наставе и учења за седми разред основног образовања и васпитања, <<https://pravno-informacioni-sistem.rs/eli/rep/pg/ministarstva/pravilnik/2019/5/4/reg>> 15. 1. 2026.
- ПНУ VIII: Програм наставе и учења за осми разред основног образовања и васпитања, <<https://pravno-informacioni-sistem.rs/eli/rep/pg/ministarstva/pravilnik/2019/11/2/reg>> 15. 1. 2026.
- Прњат, Александар. Песма „Бановић Страхинја” и њени филмски одједи: представљање моралног хедонизма. *Речи: часопис за језик, књижевност и културу*, Vol. 16, бр. 17 (2024): 119–131.
- Раловић, Ивана. *Бановић Страхинја између песме и филма*. Лепосавић: Институт за српску културу, 2021.
- Сабрана дела Вука Караџића (1864–1964)*. Пјеснарица 1814–1815, књ. 1. Прир. В. Недић. Београд: САНУ, 1965.
- Самарџија, Снежана. *Увод у усмену књижевност*. Београд: Народна књига – Алфа, 2007.
- Gir, Čarli. *Digitalna kultura*. Београд: Clio, 2011.
- Hassan, Ihab. Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture? A University Masque in Five Scenes. *Georgia Review*, 31.4 (1977): 830–850.
- Hutcheon, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2006.
- Perić, Dragoljub. Nastavno tumačenje usmene epske pesme Dijoba Jakšića u korelacijsko-interdisciplinarnom kontekstu (potencijal i ograničenja integrisane nastave). *Методички вјештици*, 16, 1 (2025): 59–78.
- Popadić, Dragan, Lidija Radulović, Milan Stančić, Vera Rajović, Jelena Joksimović, Kruna Savović (ur.), *Film u nastavi: priručnik za studente – buduće nastavnike*. Београд: Fondacija Fond B92, 2017.
- Prensky, Marc. Digital Natives, Digital Immigrants. *On the Horizon*, 9(5) (2001): 1–6.
- Rosandić, Dragutin. *Književnost u osnovnoj školi*. Zagreb: Školska knjiga, 1986.
- Trebešanin, Žarko. *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. Београд: HESPERIAedu, 2008.
- Šmakić, Katarina. Analiza uticaja digitalnih tehnologija na kritičko promišljanje mladih. *Engrami*, 38(2) (2016): 57–70.
- Živković, Milica. To a New World of Gods and Monsters: Posthumanizam, teorijsko kritički pravac za novi milenijum. *Nauka i savremeni univerzitet 2*. Zbornik radova. Niš: Filozofski fakultet, 2012, 34–46.
- Walter, Benjamin. Umjetničko djelo u doba njegove tehničke reprodukcije. *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, 78/79(2) (2006).

## ФИЛМОГРАФИЈА

- Бој на Косову*. Режирао Здравко Шотра. Сценарио Љубомир Симовић. Београд: Централ филм – Феникс филм – ТВ Београд, 1989, <<https://www.dailymotion.com/video/x8eutmo>> 15. 12. 2025.
- Воља синовљева*. Режија Немања Ђеранић. Сценарио Страхинја Маџаровић. Београд: Режим – Мир медија – Телеком Србија – Филмски центар Србије, 2024, <<https://domaceserije.net/serija-online/volja-sinovljeva>> 20. 12. 2025.
- Диоба Јакшића – цртани филм / Dioba Jakšića – crtani film*. Empire of Heaven, 2023, <<https://www.youtube.com/watch?v=2zfv37xOAF0>> 10. 12. 2025.
- Banović Strahinja*. Режирао и на сценарију сарађивао Vatroslav Mimica. Scenario Aleksandar Petrović. Zagreb –

Beograd: Jadran film – Avala film Košutnjak, 1981, <<https://www.youtube.com/watch?v=Mgllfn4LD4>> 10. 12. 2025.

*Srpski junaci srednjeg veka* (igrano-dokumentarni serijal): *Car Dušan*, 1–2. deo; *Marko Kraljević*, 1–2. deo; *Miloš Obilić*; *Lazar Hrebeljanović*, 1–2. deo; *Vuk Branković*; *Mrnjavčevići*; *Zmaj Ognjeni Vuk*. Režirao Gordan Matić. RTS Obrazovno-naučni program – Contrast Studios – Telekom Srbija, 2017, <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLG6HMr6sRAXme3nAgeDUWvRzijkWDcFxl>> 12. 12. 2025.

Aleksandra S. MLADENović

## EPIC POEM IN LITERATURE TEACHING: FILM AS A MEDIATOR

### Summary

The paper examines a corpus of epic folk poems that are interpreted within the elementary school literature curriculum, with film positioned as a mediator between

literary content and students in the school setting. Students today live in the post-humanistic digital age and the position of the folk epic song has changed. Starting from the fact that nowadays pupils find audio-visual media attractive and easy to use, new opportunities for the reception and adaptation of epic folk songs within the framework of digital culture are visible. The research examined the way in which digital culture products—among which film works are the most prevalent—can overcome problematic areas when dealing with epic poetry in literature teaching, especially those areas that concern the temporal and socio-cultural distance between students and the world of poetry. Although the corpus of films with motifs from folk epic songs is small, it shows exceptional potential in various directions. The results of the corpus analysis thus imply areas for possible development of literature teaching, indicating the need for new film content that would actualize elements of epic poetry, which would significantly influence the more systematic integration of film adaptations into the subject of literature teaching.

Keywords: folk epic poems, folk literature, literature teaching, film, digital culture

## КЊИЖЕВНОСТ КОЈУ ПИШУ ДЈЕЦА: РАЗВОЈ КРЕАТИВНОГ ПИСАЊА КРОЗ КЊИЖЕВНЕ РАДИОНИЦЕ

**САЖЕТАК:** У раду је представљена квалитативна анализа резултата дугорочног развоја стваралачких вјештина писања код дјеце која су током пет година похађала књижевне радионице Креативно-едукативног центра „Помак”. Полазећи од анализе узорка примарног текстуалног корпуса, који обухвата почетне и касније радове истих аутора, у раду се испитује утицај вођених радионица за креативно писање на развој наративне структуре, језичке стилизације и поетичке свијести. Резултати указују на то да значајан напредак у квалитету писања није условљен искључиво узрастом или талентом, већ дуготрајним и континуираним радом. Закључује се да књижевне радионице, када су систематично вођене, могу довести до превазилажења уобичајених рецепцијских оквира дјечјег писања.

**КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ:** креативно писање, књижевне радионице, развој стваралачких вјештина код дјеце, методички осмишљени задаци

### Увод

Креативно писање се у савременим студијама књижевности све чешће посматра као дисциплина која превазилази оквире интерпретације и улази у домен стваралачког обликовања текста. Настало као покушај иновирања наставе књижевности на америчким универзитетима,

ма, креативно писање има за циљ да традиционални научни и педагошки приступ допуни практичним и стваралачким облицима рада.<sup>1</sup> У том контексту, не подразумејева се нужно стварање умјетнички релевантних текстова, али се отвара простор у којем се развијају језичке, наративне и интерпретативне компетенције. Иако постоје бројне теоријске студије и приручници који се баве креативним писањем, они се најчешће ослањају на анализу дјела већ афирмисаних аутора, док се питање стварне дјелотворности креативних задатака у развоју писања код почетника ријетко испитује на основу дугорочних и систематичних праћења. Управо у том простору отвара се истраживачки проблем овог рада.

\* markotosovic.sk@gmail.com;  
<https://orcid.org/0000-0002-4221-749X>

<sup>1</sup> „Као што је познато, идеја креативног писања је рођена у једном трагичком и критичко-полемичком покушају иновирања наставе књижевности на америчким универзитетима, и то као настојање да се студије књижевности, у ствари, интензивирају и поставе амбициозније, тако да се са традиционалног научног и педагошког стигне до слободнијег стваралачког и практичног приступа књижевности” (Ђорђевић 2009: 12).

У раду са дјецом, креативно писање има вишеструку функцију. На непосредном нивоу, оно подстиче развој језичких и наративних вјештина, као и способност обликовања и организовања текста. Истовремено, на посредном нивоу, креативни задаци доприносе развоју маште, критичког мишљења и сложенијих когнитивних процеса, омогућавајући дјецу да кроз језик истражују и артикулишу властито искуство и имагинацију. Иако се дјеца често посматрају као спонтано креативна, тај потенцијал није стабилан нити нужно самодовољан, већ зависи од подстицајног окружења и континуираног рада. У том смислу, књижевне радионице представљају структурисан оквир у којем се креативност не подразумијева, већ се постепено развија и усмјерава. Полазећи од тога, потребно је разликовати непосредни циљ оваквог рада са дјецом – развој језичких, наративних, интерпретативних и стваралачких компетенција – од потенцијалних дугорочних исхода, који могу укључивати и формирање ауторског израза, али се не могу посматрати као његов непосредни или нужно оствариви резултат. У том смислу, рад са полазницима јасно раздваја амбицију професионалног књижевног стварања од процеса развоја стваралачких вјештина.

Предмет истраживања овог рада је анализа утицаја методички осмишљених задатака на развој стваралачких компетенција код дјеце и адолесцената у оквиру књижевних радионица Креативно-едукативног центра „Помак” у Новом Саду. Истраживање има лонгитудинални карактер и заснива се на праћењу исте групе полазника у временском распону од више година. Полазећи од корпуса текстова насталих у наведеном контексту, рад настоји да одговори на следећа истраживачка питања: (1) у којој мјери и на који начин методички осмишљени

задаци утичу на развој наративне структуре, језичке стилизације и поетичке свијести; (2) да ли се уочени напредак може приписати искључиво узрасту, таленту, инспирацији и когнитивном сазријевању или је условљен континуираним радом; (3) под којим условима и у којем тренутку текстови које пишу дјеца престају да посједују карактеристике типичног дјечјег писања.

У наставку рада биће представљени одабрани постојећи приступи креативном писању, након чега слиједи методолошки оквир истраживања и опис рада на радионицама.

### Приручници и студије креативног писања

Студије и приручници креативног писања усмјерени су на другачија проблемска питања од оних која су дефинисана на почетку овог рада, нарочито када је ријеч о процесу развоја стваралачких вјештина код дјеце. Истовремено, интересовање за практично овладавање вјештином писања сеже дубоко у историју књижевности. Многи Аристотелову (*Αριστοτέλης*) *Поеџику* сматрају једним од првих текстова те врсте, будући да она нуди систематизован увид у структуру и принципе на којима се заснива књижевно дјело.<sup>2</sup> У том смислу, *Поеџика* се може читати и као рани облик теоријског упутства

<sup>2</sup> У рецензији записаној на полеђини књиге *Како исписати причу*, која се сматра једним од најчитљивијих и најприступачнијих превода овог Аристотеловог дјела, наводи се чак да је оно „најважнија књига икада написана за писце и читаоце прича – било да су то романи, кратке приче, комади, сценарији или документарни текстови” (в. Aristotel 2023), те да „*Поеџика* остаје штиво од суштинске важности за свакога ко жели да научи како се пише прича која се не испушта из руку” (в. Isto).

за обликовање приповједног текста и може се користити као основ на радионицама и курсевима креативног писања. Међутим, као и у савременим приступима, нагласак остаје на анализи већ формираних дјела, а не на праћењу процеса стваралачког развоја.

Премда се креативно писање у образовне системе учесталије уводи тек педесетих година 20. вијека, питање настанка књижевног дјела заузима важно мјесто у много ширем књижевно-историјском контексту. Посебно је у том смислу значајан есеј Едгара Алана Поа (Edgar Allan Poe) *Филозофија композиције*, у којем аутор настоји да покаже да настанак књижевног дјела није резултат искључиво спонтане инспирације, већ свјесног и поступног обликовања текста, чиме се доводи у питање романтичарска представа о књижевном стварању као неконтролисаном и искључиво интуитивном чину генијалног ствараоца. О томе свједочи и позната Поова тврдња „како би занимљив чланак могао да напише сваки писац који би хтео – што ће рећи, који би могао – да изложи, корак по корак, начин на који би свако од његових дела добило свој коначни облик” (Poe 1964: 348). Полазећи од ове претпоставке, По накнадно реконструише процес настанка пјесме „Гавран” и приказује га као низ промишљених одлука, указујући на значај планирања, избора ефекта и постепеног грађења структуре текста. У том смислу, његов приступ има посебан значај у педагошком контексту, јер омогућава да се процес писања представи као нешто што се може анализирати, објаснити и, у извјесној мјери, научити.

Један од најпознатијих савремених приручника за креативно писање јесте *Пишчево џушовање* Кристофера Воглера (2020),<sup>3</sup> у којем се процес обликовања приповједног текста засни-

ва на примјени архетипских образаца и унапријед дефинисаних наративних структура. Овај приступ омогућава систематизацију приповједног тока и пружа јасне смјернице за конструисање радње, развој ликова и њихових међусобних односа, те је посебно прилагођен настави и пракси креативног писања. Слично томе, приручник *Креативно писање* Дарка Тадића (2019) усмјерен је ка практичном овладавању елементима приповиједања, нудећи инструкције за изградњу заплета и сукоба, обликовање ликова, као и за употребу различитих облика казивања. Поред тога, он садржи и савјете за превазилажење стваралачке блокаде, што га чини непосредно примјењивим у раду са почетницима. Међутим, и поред јасно формулисаних поступака и задатака које нуде, овакви приручници остају усмјерени на моделовање структуре текста, а не на праћење процеса његовог усвајања.

Посебну групу међу приручницима чине они намијењени дјечјем креативном писању. Књига *Пушовање у средњије приче* Анђелке Ружић (2022) представља класичан облик приручника у којем ауторка обликује задатке усмјерене на макроплан приповиједања, уз поступно објашњавање кључних књижевнотеоријских и наратолошких појмова. Другачији, експерименталнији прилаз заступљен је у књизи *Које боје је реч* Гордане Тимотијевић (2022), која је конципирана као збирка од тридесет три аутентичне вјежбе усмјерене не само на писање, већ

<sup>3</sup> *Пишчево џушовање* популарно се назива и „сценаристичком библијом”, а Воглер (Christopher Vogler) сценариста је и теоретичар наративне структуре који развија практичан приступ обликовању приповједног текста, заснован првенствено на Јунговим (Carl Gustav Jung) архетиповима. Радио је као сценариста, развојни уредник сценарија и консултант у Холивуду (Hollywood) и Компанији Дизни (Walt Disney Company).

и на развој креативног мишљења, које се подстиче у дијалогу са дјецом. За разлику од класичних приручника, који полазе од структурних елемената текста, овај приступ акценат ставља на машту и асоцијативно мишљење као полазишта за стваралачки процес. Збирка је уједно обликована као сет припрема за часове, што је чини непосредно примјењивом у наставној пракси. У овим приручницима фокус остаје на уобличавању упутстава за примјену задатака, а не на њиховим развојним ефектима.

Двије студије новијег датума – књиге Стојана Ђорђевића *Креативно писање, читање и интерпретација (Општа теорија креативног писања – са примерима)* и Миомира Петровића *Креативно писање, наратолошки припадност и контекстуалност* – изразито афирмативно приступају креативном писању, настојећи да га утемеље као легитимну и све присутнију дисциплину у оквиру студија књижевности. У њима се истиче да није свако креативно писање умјетничко, иако свако умјетничко писање нужно подразумева креацију. Аутори систематизују кључна начела креативног писања, као што су начела креације, иманенције, инвенције, иновације и слободе (в. Ђорђевић 2009: 42–52; Петровић 2011: 23–28). Оно што додатно повезује ове студије јесте чињеница да се као примјери примјене наведених начела узимају искључиво остварени писци и врхунска умјетничка дјела, док изостаје увид у процес развоја писања код почетника, посебно у контексту континуираног рада.

Шта, дакле, спаја све студије и приручнике креативног писања који су нам познати? Спаја их чињеница да се примјери примјене стваралачке логике и креативних начела заснивају и доказују искључиво на врхунским умјетничким

дјелима или на дјелима већ потврђених аутора. За разлику од студија, приручници за креативно писање нуде задатке и објашњења, али по правилу не доносе примјере из праксе на основу којих би се могло утврдити да ли су и у којој мјери ти задаци и методе заиста учинковити у развијању вјештине писања и књижевностваралачког мишљења код оних који их примјењују. Иако овакви задаци могу бити подстицајни и потенцијално корисни, њихова стварна дјелотворност остаје непровјерена, будући да изостаје могућност систематског праћења процеса њихове примјене, при чему значајну улогу има и временски оквир курса или радионице. Поред приручника, постоје и зборници радова настали на курсевима креативног писања. У њима су радови обично груписани по тематским цјелинама, па налазимо и успјеле и мање успјеле приче и пјесме, али нам методолошки оквир курса на којем су настали остаје непознат, као и увид у то како су аутори тих радова писали на самом почетку. На основу постојеће литературе, дакле, није могуће поуздано утврдити на који начин и у којој мјери вјежбе креативног писања доприносе развоју стваралачких способности оних који их примјењују.

### Методолошки оквир

Истраживање се заснива на дугорочном праћењу развоја стваралачких компетенција код полазника књижевних радионица Креативно-едукативног центра „Помак” у Новом Саду. Радионице се континуирано реализују од 2021, једном седмично, у оквиру сезонског циклуса који траје од октобра до јуна. Појединачни сусрети трају два сата. Радионице су организоване као облик вођеног рада, усмјереног на раз-

вој вјештина писања и тумачења књижевних текстова.

Истраживачки корпус чине текстови настали у оквиру наведених радионица, при чему су у анализу укључени радови полазника који су у њима учествовали током дужег периода. Корпус обухвата ране и касније текстове полазника, што омогућава компаративно праћење развојних промјена у писању.

Полазници радионица чине хетерогену групу у погледу узраста, школе коју похађају, школског успјеха,<sup>4</sup> интересовања и почетног нивоа језичке и књижевне компетенције. Већина њих припада узрасту виших разреда основне школе и раног средњошколског образовања. Број полазника у првој сезони износио је једанаест, током наредних година се постепено повећавао и варирао, те у тренутку спровођења истраживања (тј. у тренутку писања овог рада) радионице похађа двадесеторо полазника. У оквиру анализе издваја се група од деветоро полазника који радионице похађају континуирано током четири до пет година, а који су рођени у периоду између 2007. и 2011. године. Седморо полазника из ове групе рођено је 2010. или 2011, а двоје 2007, што указује на различите узрасне тачке укључивања у рад радионица. Оваква структура узорка омогућава поређење текстова полазника који су у рад укључени у различитим развојним фазама, као и праћење промјена у писању током више година.

За потребе анализе издвојен је ужи корпус текстова одабраних полазника. При томе је избор заснован на ученој уједначености почетног нивоа писања, као и на могућности да се кроз њихове касније радове јасно прате развојне промјене у обликовању текста, њихова динамика, као и сложеност наративне организације и језичког израза. Одабрани примјери имају и

илустративну функцију, будући да омогућавају приказ карактеристичних фаза развоја стваралачких вјештина.

Поред издвојене групе полазника са континуираним учешћем, радионице похађају и полазници који су у рад укључени у различитим фазама њихове реализације, као и они који су их похађали краће, након одређеног периода напуштали или им се поново прикључивали. Ова варијабилност у дужини и континуитету учешћа омогућава ограничено поређење текстова насталих у различитим фазама похађања радионица.

Истраживање припада домену квалитативних истраживања и заснива се на дескриптивно-интерпретативној анализи текстуалног корпуса. Анализа је усмјерена на испитивање утицаја методички осмишљених задатака на развој наративне структуре, језичке стилизације и поетичке свијести, као и на утврђивање услова под којима текстови које пишу дјеца попримају сложености и књижевно релевантније облике израза. Полазиште анализе чине истраживачка питања формулисана у уводном дијелу рада.

Напредак у писању не мјери се квантитативно, већ се утврђује на основу упоредне анализе раних и каснијих фаза писања. Анализа је усмјерена на праћење: сложености израза, разноврсности вокабулара, степена наративне контроле, досљедности у изградњи приповједачке перспективе и атмосфере, као и способности трансформације непосредних значењских веза у сложености и имплицитније облике књижевног израза.

Методички осмишљени задаци представљају основни инструмент рада на радионицама и

<sup>4</sup> Занимљиво је споменути да је распон оцјена из српског језика код полазника на почетку био од двојке до петице.

контекст у оквиру којег настаје анализирани корпус. Током петогодишњег периода развијено је више од шездесет различитих задатака, усмјерених на постепено усложњавање односа према језику и приповиједању. Радионице реализује аутор рада, уз сараднике (Иван Коларић и Симеона Јакишић), што омогућава континуирано праћење развоја полазника и додатну провјеру аналитичких запажања.

Иако истраживање није засновано на експерименталном дизајну у ужем смислу, континуирана примјена задатака у дужем временском периоду омогућава увид у њихову потенцијалну дјелотворност. Истовремено, потребно је указати и на ограничења истраживања. Број полазника није статистички репрезентативан, а позиција аутора као водитеља и креатора радионица, те оснивача центра, уводи могућност интерпретативне пристрасности. Ова ограничења дјелимично су ублажена дугорочним праћењем полазника и континуираном размјеном аналитичких запажања са сарадницима укљученим у рад радионица.

### Начин и ток рада

Свака радионица посвећена писању започиње постављањем методички осмишљеног задатка онда када је бар један полазник реализовао претходни. Циљ већине задатака је да усмјере пажњу полазника на одређени елемент књижевног текста и његову функцију унутар сложене цјелине текстуалног механизма. Током рада на тексту полазници настоје да тај елемент што успјешније реализују, размишљајући о његовој улози у обликовању приповједног или поетског израза. Свака радионица усмјерена је на

издвајање и увјежбавање једног елемента књижевног текста који, након што се освијести и примијени у стваралачком процесу, постаје употребљив алат у даљем писању. Такви елементи већ постоје у књижевности, као што у несвјесном облику постоје и у текстовима почетника, али њихово освјешћивање омогућава да се писање не заснива искључиво на интуицији, већ и на свјесном обликовању текста, при чему полазници стичу могућност да доносе свјесне стваралачке изборе и испробавају различите могућности у развоју сцена, ликова и приповједних ситуација. Наш задатак састојао се од издвајања тих елемената и осмишљавања поставке задатка који се заснива на одређеном елементу.

Поставка задатка представља значајан дио сваког сусрета и, у зависности од његове сложености, обично траје између двадесет и четрдесет минута, док у појединим случајевима може потрајати и два сата (трајање једне радионице). Дужина ове фазе условљена је бројем анализираних примјера, питањима полазника и дискусијом коју задатак покреће. С обзиром на ограничења формата рада, није могуће детаљно представити појединачне задатке. У наставку ће, стога, бити наведени њихови називи, који у већини случајева упућују на елементе књижевног текста на које су усмјерени.<sup>5</sup> Када је ријеч о самим задацима, у наставку ће бити наведе-

<sup>5</sup> Рад на радионицама у даљем развоју усмјериће се ка обликовању јединственог методичког модела који би, у виду посебне публикације, објединио задатке, њихова објашњења и ученичке радове у различитим фазама писања, уз пратеће анализе. У том контексту разматра се и могућност увођења додатних наставних средстава, као дијела ширег хибридног приступа креативном писању, укључујући сетове илустрованих картица и елементе игре у којој се писање текста организује као процес интерпретације и разрјешавања задатих наративних ситуација.

ни редом којим су их полазници пролазили. Тај редослед није обавезујући, али указује на постепено кретање од једноставнијих ка сложенијим задацима: 1) Скривени приповједач / лирски субјект; 2) Приповједач који скрива; 3) Занимања и особине; 4) Стилске вјежбе (по узору на Рејмона Кеноа); 5) Мотив; 6) Језички хендикепи; 7) Есеј; 8) Вјежба са фотографијом (прва фаза); 9) Вјежба са фотографијом (друга фаза);<sup>6</sup> 10) Хаику; 11) Досадне теме; 12) Догађај; 13) Пословице; 14) Бескрајна прича; 15) Перспективе (стилска вјежба као метатекст); 16) Стилске фигуре (прва фаза); 17) Стилске фигуре (друга фаза); 18) Стилске фигуре (трећа фаза); 19) Бајка наопачке; 20) Простор; 21) Мит; 22) Рјечник; 23) Животиња; 24) Идентитети; 25) Двојник; 26) Препјев; 27) Тајни задатак; 28) Архетипови; 29) Крими-прича (као дио романа уживо); 30) Сан; 31) Кружна композиција; 32) Сказ; 33) Радио-драма;<sup>7</sup> 34) Емоције; 35) Документ; 36) Портрет (прва фаза); 37) Портрет (друга фаза); 38) Дневник; 39) Чудно vs. чудесно; 40) Грађевина; 41) Ситуације уживо; 42) Каталог (прва фаза); 43) Каталог (друга фаза); 44) Заједнички тајни задатак; 45) Мрежа приповједача; 46) Кратки роман.<sup>8</sup>

Поред наведених појединачних задатака, постоје и вјежбе које комбинују два или више постојећих задатака. Уз њих се реализују и тематски задаци који подразумевају посјете изложбама, на основу којих полазници пишу текстове инспирисане изложеним умјетничким дјелима или концептом изложбе. При томе, ауторске намјере умјетника или концепт саме изложбе не ограничавају садржај насталих текстова, већ служе као полазиште за самостално обликовање приповједног или поетског израза, те се често из појединачног визуелног подсти-

цаја развија аутономна прича, као што се више различитих подстицаја може повезати у јединствену наративну цјелину. Овакви задаци реализовани су у директној сарадњи са појединим културним институцијама или уз њихово одобрење (Музеј савремене уметности Војводине, Спомен-збирка Рајка Мамузића, Bulevar books),

<sup>6</sup> Задатак „Фотографија” реализује се у двије фазе. У првој полазници доносе сопствену фотографију (ауторску или одабрану) и на основу ње пишу текст. Након тога, фотографије се насумично размјењују, а у другој фази сваки полазник пише нови текст, базиран на туђој фотографији, без увида у већ написану причу. Током анализе радова посебна пажња посвећује се различитим интерпретацијама истог визуелног подстицаја, односно различитим перспективама из којих се гради приповједни или поетски текст. Задаци који се реализују у више фаза у почетним етапама усмјерени су на изградњу појединачних сегмената текста, док се у каснијим фазама ти сегменти развијају или повезују у цјеловите приповједне или поетске структуре.

<sup>7</sup> На линку се налази радио-драма коју је заједно написало седморо дјецe, а чије смо снимање реализовали на онлајн радију *Дашко&Млађа*. Продуцент је био Дамир Бојић, а гласове су ликовима позајмили полазници радионица и предавачи, <<https://podscan.fm/podcasts/daskoampmlada-podcast/episodes/radio-drama-price-u-magli-2>>

<sup>8</sup> Већи број задатака укључује елементе избора путем извлачења картица. Полазници обично извлаче више картица које се односе на различите елементе текста (нпр. мотиве, занимања и особине, ситуације, простор итд.), при чему број искоришћених подстицаја и њихове комбинације нису ограничени. Ипак, као минимални услов поставља се обавеза да се у тексту реализује бар по један елемент из сваке групе извучених картица (нпр. најмање једно занимање и једна особина). Извучени садржај не искључује могућност увођења додатних елемената који нису задати, што омогућава већу слободу у обликовању текста. Оваква организација задатка показује се као посебно подстицајна у раду са полазницима различитог узраста. Поједини задаци („Језички хендикепи”, „Досадне теме” и прва фаза задатка „Фотографија”) преузети су и адаптирани у редукованом облику из праксе курса креативног писања прозе који су на Филозофском факултету у Новом Саду водили Сава Дамјанов и Милош Јоцић, док задатак „Стилске вјежбе по узору на Рејмона Кеноа” припада шире познатом корпусу вјежби креативног писања заснованих на варирању истог наративног предлошка.

што додатно проширује контекст рада и уводи полазнике у непосредан контакт са савременим културним простором.

На развој вјештина писања додатно утичу и радионице на којима се анализирају књижевни текстови и анимирани филмови који се читају или гледају у оквиру самог сусрета. Одабрана дјела рјеђе су заступљена у школским програмима и бирају их предавачи.<sup>9</sup> Та дјела се тумаче са становишта стваралачке логике, на основу елемената књижевног текста које су полазници претходно усвојили радећи на задацима. Међутим, овакво читање, као и коментарисање ученичких радова, допуњено је и херменеутичким приступом, који омогућава дубље разумевање текста, семантичком анализом, као и приједлозима другачијих реализација извјесних елемената постојећег текста.

Сам процес писања на радионицама не посматра се као изолован чин, већ као дио ширег и континуираног процеса учења. Полазници пишу у оквиру јасно постављених задатака, али начин на који ће их реализовати остаје отворен, што омогућава различите приступе истом проблему. У том смислу, писање се развија као процес у којем се испитују могућности појединих елемената текста, а не као једнократни резултат који треба да буде коначан и довршен. Међусобно консултовање или консултовање са предавачима током самог процеса писања честа је пракса.

Након постављања задатка полазници приступају писању и обликовању текста. Тај процес може бити завршен у оквиру једног сусрета, али се често протеже и на више радионица. Брзина писања дјелимично зависи од узраста, али је у већој мјери условљена индивидуалним темпом рада, као и личним афинитетима и

интересовањима полазника. У том смислу, процес писања није уједначен, већ се прилагођава појединачном приступу, при чему дужи и сложенији текстови природно захтијевају и више времена за развој.

Након што су радови написани, полазници их читају пред групом,<sup>10</sup> те слиједи заједничка анализа и коментарисање. Ова фаза рада има посебан значај, јер се фокус помјера са општих задатака на конкретан текст, што омогућава да се сваки полазник развија у складу са сопственим интересовањима и могућностима. Коментари су усмјерени на објашњавање разлога због којих је одређено рјешење успјешно, разматрање могућих алтернатива, као и на указивање на слабија мјеста у тексту, уз приједлоге за њихово унапрјеђивање. У процес коментарисања – гдје у највећем броју случајева учествује троје предавача – укључени су и сами полазници, што доприноси развоју критичког читања и разумевања различитих приступа истом задатку.

Посебна пажња посвећује се стварању подстицајне радне атмосфере, у којој се полазници већ на уводним сусретима ослобађају ауторског притиска. У том контексту наглашава се да се не вреднују сами аутори, већ њихови текстови, и да је циљ рада постепено унапрјеђивање вјештине писања. Међусобно слушање и разма-

<sup>9</sup> Као илустрација избора грађе, на радионицама се анализирају текстови у распону од народне епске поезије и раних приповједака Иве Андрића, преко поезије Васка Попе и прозе Милорада Павића, до савремене анимираних продукција (нпр. *Over the Garden Wall*).

<sup>10</sup> Групе оквирно обухватају по седам полазника и формирају се на основу узраста и дужине похађања радионица, али се повремено мијешају. Таква организација показала се као подстицајна, јер полазници са вишим нивоом развијености вјештина позитивно утичу на писање оних који су у раној фази развоја.

трање радова омогућава уочавање различитих могућности обликовања текста и подстиче отвореност према новим рјешењима. На тај начин полазници не уче искључиво на основу коментара упућених њиховим текстовима, већ и кроз слушање и анализу свих радова и свих изнесених запажања.

Рад на радионицама заснива се на принципу слободе избора теме, жанра и књижевног облика, при чему се полазници подстичу да пишу у складу са сопственим интересовањима, тј. да пишу оно што их и саме забавља. Управо та индивидуалност у приступу представља један од кључних услова за развој стваралачких компетенција.

Истовремено, радови настали у оквиру задатака често превазилазе њихове почетне оквире, уводећи рјешења која нису била унапријед предвиђена. Такве могућности постају видљиве управо кроз процес анализе и разговора, који додатно проширује потенцијал самих задатака. Како текстови временом постају сложенији, за њихову потпунију анализу постаје неопходно и самостално читање ван радионица, чиме се процес писања природно повезује са развојем читалачких компетенција.<sup>11</sup>

### Анализа радова

Када је Димитрије Дабић (рођ. 2010) на првој књижевној радионици добио задатак „Скривени приповједач / лирски субјект”, његова пјесма почела је стихом: „Ја сам мали цвет”. Учионом се заорио смијех, али у њему није било пакости или злобе. Димитрије се није поколебао. Наставио је да чита: „... и посматрам цео свет / па и лептира лет. / Мирис мој воли цео

свет / сви знају да сам мали цвет. / Кад се музика слуша / пева ми цела душа. / Из земље нарастем / и до небеса порастем. / Када ми падне мало кише / ја миришем све више и више”.

Откуд смијех? Отуд што задатак „Скривени приповједач” подразумејева да се прича (или пјесма) исприповиједа из угла предмета или појаве која није људско биће, али тако да тај приповједач не буде експлицитно поменуто. Све што се у тексту каже мора бити везано искључиво за његову егзистенцију и то на начин који га не одаје лако и директно. Када се прича или пјесма прочита, други полазници, заједно са предавачима, покушавају да одгонетну шта се то скрива у језику приповиједања. На примјер, ако је приповједач оловка, онда је директно помињање папира и писања траг који ће врло лако разоткрити њен идентитет и то је оно што треба избјегавати. Додатне инструкције гласе да о предмету не треба размишљати онако како га ми видимо, већ онако како би он могао да види себе, своју околину и нас, те како би, да посједује свијест, мислио и доживљавао свијет. Потребно је, дакле, удубити се у могућу перцепцију предмета и замислити какву би нам причу испричао када би владао приповједачком вјештином – шта би могао да осјећа и како би размишљао да има емоције и ум. Задатак, дакле, пред полазника поставља питање како те трагове сакрити; у шта их пресвући, тј. како их

<sup>11</sup> У почетној фази рада (прва сезона) реализују се и уредничке радионице, у оквиру којих полазници заједно са предавачима раде на обликовању одабраних текстова. У тим радионицама текст се не мијења на нивоу садржаја или структуре, већ се усмјерава на стилско уређивање, језичку прецизност и усклађивање израза. Оваква пракса омогућава полазницима да развију осјећај за нијансе у језику и да уоче разлику између иницијалног писања и процеса уређивања текста.

језички прерушити. У таквој поставци настаје парадокс костим-језика скривеног приповједача и његовог наративног поступка, јер се он током приповиједања скрива управо оним што га одаје.

Димитрију су се, дакле, смијали зато што је, упркос јасним инструкцијама, разоткрио свог приповједача и то директним самопредстављањем у првој реченици. У тренутку када је написао своју прву пјесму, имао је једанаест година и похађао пети разред. Пјесму је написао у временском оквиру школског часа. Посматрана изван контекста задатка, таква пјесма би, без сумње, била оцијењена као успјешан ученички рад. Дјетету које пише пјесму, каква год она била, не може се ништа приговорити. Ипак, на основу Димитријевог рада, у којем се уочава чиста, наивно кориштена рима која је самој себи сврха, те скроман вокабулар, не може се говорити о таленту. Димитријев језички и стваралачки потенцијал у том тренутку налази се на очекиваном нивоу за његов узраст, што је уједно било карактеристично и за већину полазника у почетној фази рада. Није у њиховом писању било ичега што изненађује.

Иако је његово читање изазвало смијех, Димитрије, дакле, није писао лошије од својих вршњака. Као илустрацију *шаквої йочешної стиања*, погледајмо и краћи одломак из приче Данила Брзака (рођ. 2010), коју приповиједа посесивни капетан:

Одлазим горе да видим ко то управља мојим бродом. Видим једног из посаде како управља кормилом. Опомињем га како да ја нисам дошао да видим ко управља бродом вероватно би се брод оштетио, потонуо и на крају би сви погинули. Брзо се хватам кормила и истерујем умишљеног кормилара напоље.

Пред сам крај приче, описујући потапање брода, Данило ће написати:

Већ сам видео како се цела страна одломила и како само што тотално нисам заједно са својим бродом потопљен. [...] Сви у чамцима за спасавање који су ме посматрали викали су како треба брзо да скочим са брода и да ће ме дочекати, говорили су ми да сам луд мојом љубави за тим бродом. Рекао сам им да су они луди зато што поред свега што су проживели на овом броду да су га на крају издали и побегли. То је задње што се десило.

Данилова прича настала је на основу задатка „Занимања и особине”, у оквиру којег је приликом креирања лика потребно повезати бар једно *извучено* занимање са једном *извученом* особином. За развој и исход приче не смије бити свеједно што је лик носилац управо *ше* особине и *шої* занимања, већ је неопходно размишљати о њиховом узајамном односу. Особина јунака не треба да се саопштава директно, већ да се осјети у његовим поступцима и говору, односно да избија из описа мисли и дјеловања, те да се преиспитује и развија у односу на ситуације и у контакту са другим особинама.

Премда је Данило правилно разумио идеју задатка и капетанову посесивност приказао кроз немогућност да се, чак ни у смртној опасности, одвоји од свог брода, књижевна реализација остаје ограничена. Рогобатност стила, оличена у дугим и недовољно контролисаним реченицама, сиромашном вокабулару и учесталом понављању, утиче на укупну динамику текста. Томе додатно доприноси изостанак јасно изграђене атмосфере свијета пловидбе, као и недовољно нијансирано унутрашње обликовање капетановог лика. Прича прије информисе

него што приповиједа: наратив се развија прavoлинијски, без унутрашње напетости, без значајнијих обрта и без ефекта који би читаоца задржао или изненадио, а изостаје и могућност вишеструке интерпретације. Димитријева пјесма и фрагменти из Данилове приче наведени су ради илустрације просјечног нивоа писања са којим се сусрећемо у почетној фази похађања књижевних радионица.

Приликом процјене напретка, као аналитички релевантни показатељи узимани су: 1) степен структурне сложености наративног текста (организација заплета, присуство наративних обрта, развој радње); 2) лексичка разноврсност и прецизност језичког израза; 3) степен стилистичке економије и контроле реченице; 4) способност изградње атмосфере и карактеризације лика; 5) присуство имплицитних значењских слојева и могућност вишеструке интерпретације.

С тим у вези, погледајмо како данас изгледа почетак једне Данилове приче, написане након вишегодишњег континуираног рада на књижевним радионицама:

Месец је био велика батеријска лампа која је бацала болесно бело светло. На небу није било ниједног облака, ноћ је била топла уз дашак ветра док је град испод био велика ужурбана светлећа кошница. Сат се приближавао поноћи, али је на улицама и даље била гужва. На једном великом булевару одигравао се застој крунисан трубљењем, псовкама и мањим оштећењима на аутомобилима. Ништа то није ометало Релама Икилева да се неприметно шуња кроз уличну вреву. Његова мршавост у комбинацији са кратком смеђом косом и смеђим очима чинили су најпросечнији изглед икада. Никада га нико није запамтио из прве и са многим људима је морао да се упознаје више пута. У тинејџерским да-

нима га је то страшно фрустрирало, али након што се помирио са тим, почео је да размишља о предностима своје апсолутне просечности и истоветности са превише других људи.

Могао је да се обуче како хоће, да прича и ради шта хоће, али када би заиста дошло до описивања саме особе, нико није могао да га опише због толике једноставности, а када би неко и успео, немогуће би било наћи га, јер има превише људи који изгледају исто. Постоје људи који личе више на њега него он сам. Релам је своју предност непрепознатљивости искористио за свој посао. Међутим поред дара за скривеност међу људима на рођењу је добио и сразмерну клетву. Малер. Колико год био скривен, невидљив и врло прецизан и паметан у својим поступцима, пратила га је несрећа и на крају га увек нешто задеси. Томе је доприносила и његова похлепа, увек је хтео више и више, чак и када томе није било ни време ни место. Шта је радио, није било битно, зато што се то није ни могло објаснити. Сада је управо отишао да заврши један посао.

Уводни пасуси „Тајног задатка” могу се читати као почетак прозног текста који одликује висок степен приповједачке контроле. Избрушене и питке реченице, као и способност да се атмосфера градске гужве ефектно дочара на малом текстуалном простору, остају у другом плану у односу на слојевиту и изразито духовиту карактеризацију лика, изграђену на принципу контраста и загонетности која се током приповиједања постепено развија око његовог идентитета. Сама замисао да се име јунака обликује језичким изокретањем његове клетве, уз све наведено, указује на развијен осјећај за језик и наративну економију.

До тренутка настанка ове приче, Данило је прошао више десетина различитих задатака за писање и промишљање књижевности, који су

временом постали функционални алати помоћу којих обликује књижевне свјетове који га занимају. Међу кључним задацима који су утицали на развој способности обликовања наведене сцене могу се издвојити: „Портрет”, „Занимања и особине”, „Простор”, „Двојник”, „Мотив”, „Идентитет”, „Ситуације” и „Приповједач који скрива”. Примјера ради, Данило пажљиво одабира простор спрам јунака ког гради, јер Реламова непрепознатљивост постаје моћније оружје тамо гдје је бесконачна могућност његових замјена најављена сликом града као ужурбане свијетлеће кошнице. У том смислу, увод функционише као ефикасан наративни механизам који истовремено успоставља атмосферу, гради лик и покреће радњу, што упућује на значајан степен развијености приповједачких вјештина. Узевши све то у обзир, може се претпоставити да би читалац био подстакнут да настави читање, док би без познавања контекста настанка текста било тешко претпоставити да је аутор у тренутку писања био у тако раној животној доби.

Сличан степен наративне зрелости уочљив је и у причи „Краљ” Саре Моснак (рођ. 2007). Након неколико уводних пасуса, посвећених опису земље којом влада, ауторка постепено усмјерава пажњу на конструисање лика необичног краља, чија се карактеризација од почетка гради на снажним сликама тјелесности:

У безобразно раскошном дому, краљ је извршавао све своје дужности, не радећи ништа. Кроз ходнике је гмизао као змија кроз ужарене стене. Све дубље се спуштао у подрум. Ни безброј степеника, ни вечити мрак нису га спречавали да се довуче до своје јазбине.

Држао је сва та уврнута створења у подруму, као што се причало међу дворанима у поверењу.

Један огаван рептил га је гледао у око. Друго је изгубио у некој борби, мада се ни сам не сећа када је то тачно било.

Када би биће угинуло, слуге би му извадиле кости од којих је краљ обожавао да прави огрлице. Низао је једну кост за другом. Кидао би их и резбарио без укуса и вештине. Ипак, поред свог недостатка људскости, обожавао је музику.

Прича о необичном краљу, проистекла из друге фазе задатка „Портрет”, након детаљне карактеризације његовог лика и склоности, наставља се наративним заокретом. Краљ издаје језиву наредбу ловцу: да му донесе око ријетке врсте малог змаја и то извађено из живе животиње. Тиме се не усложњава само заплет, већ се значајно продубљује и лик ловца, зато што се од њега захтијева поступак супротан ловачком кодексу – не тражи му се да лови, већ да украде, унакази и осакати. Немоћан да се одупре краљевој вољи, ловац ипак извршава наређење:

Кутија је убрзо завршила у рукама власника. Страшно је желео да се диви свом новом оку док се гледа у огледалу. Под мермерном чесмом, испрао је остатке змајеве крви. Озари се његово необично лице, толико ружно да би могло постати лепо. Скинуо је маску. Више му никада неће бити потребна. Пажљиво је заменио празнину новим оком. [...]

Огледало је лагало. Није истина да је бледа, мекана кожа попримила црвену нијансу. Одједном је постала необично груба. Друго око почело је да личи на прво. Оба су припадала великом гмизавцу. Нешто га повуче уназад. Тежак реп се вукао по сребрном поду. У њему се пробудила неман.

Цитирани наставак показује да поређење краљевог кретања са гмизањем није било тек

ефектна дескрипција, већ наративни сигнал који унапријед најављује оно што читалац на основу почетка није могао да наслути – да у краљу живи заробљени рептил. Тако се краљево тијело на симболичком нивоу повезује са двором који настањује, јер и двор и тијело краља функционишу као тамнице за гмизавце. У контексту сцене преображавања и краљево ре-збарење рептилских костију добија нову функцију. Мотив ока трансформише се у завршни елемент *слаалице-шијела*, чије је уклапање било неопходно да би се процес ослобађања довршио. Као да је змај – тај једва примјетни становник краљеве утробе, видљив тек у његовим покретима и склоностима – постепено и непримјетно модификовао морфологију краљевог тијела, како би повратио сопствено. Краљево наређење, коначно, проблематизује питање његове етичности, јер онај који прикрива сопствену наказност не преза да унакази другог. Иако је анализа овдје ограничена на фрагмент, већ је могуће реконструисати сложену мрежу односа, која би се тек у пуној интерпретацији читаве приче додатно разгранала. Не показује ли Сарина прича изражену свијест о међусобном функционисању различитих елемената унутар структуре наративног текста, и није ли управо способност изградње такве мреже односа једна од кључних одлика књижевности?

Уочена сложеност Сарине приче може се довести у везу са задацима који су током рада постепено обликовали њену приповједачку вјештину. Прије свега, у тексту је јасно присутна свијест о значају простора као активног елемента нарације, што упућује на утицај задатка „Простор”, будући да се двор не појављује само као мјесто радње, већ као структура која одражава и продужава унутрашњи живот јунака.

Опис краљевог кретања, као његове особине, испоставља се као функционалан елемент у изградњи цјелокупног свијета приче и превазилази сферу чисте дескрипције, што је резултат рада на задатку „Занимања и особине”.

Посебно је уочљив и мотивски ланац тијело–око, који се постепено гради и функционално повезује различите дијелове текста. У том контексту може се препознати и утицај задатка „Мотив” – око је онај мотивски чвор који преусмјерава ток приче и изневјерава хоризонт очекивања – али и задатка „Животиња”, јер краљево тијело под маском и само функционише као маска која прикрива његов прави, рептилски идентитет, док се кроз поступак преображаја скривени слој значења постепено разоткрива, што је резултат задатка „Приповједач који скрива”.

Истовремено, однос између краља и гмизавца може се тумачити и у кључу задатака „Идентитет” и „Двојник”, будући да се унутар истог лика успоставља напет однос између два идентитета, који се током приповиједања постепено приближавају и на крају разоткривају као јединствен идентитет, док се присуство двојника наслућује и у опису бића чије око краљ потражује. И овај процес додатно је оснажен примјеном наративног поступка карактеристичног за задатак „Приповједач који скрива”, јер се кључни елементи значења не саопштавају директно, већ се постепено откривају кроз наговјештаје и симболичке сигнале.

На тај начин, Сарина прича показује способност да различите елементе приповједног текста доведе у узајамно функционалан однос, при чему сваки од њих истовремено носи и појединачно значење и доприноси изградњи шире нарративне структуре.

У тренутку писања ових прича, Данило има петнаест, а Сара непуних седамнаест година, па је у њиховом напретку, поред задатака које су савладавали на радионицама, извјесну улогу имало и сазријевање. Међутим, већ након неколико мјесеци рада и знатно млађи полазници овладавају завидном вјештином писања. О томе илустративно свједочи прича „Рат” Иве Јурас (рођ. 2011), настала средином њене прве сезоне на радионицама. Прича гласи:

Био је то тежак рат. Изгубили смо много добрих војника. Све до тренутка сопствене изложениости, краљ није марио.

Одједном, пар сланих капи пало је са неба.

Краљ је лежао на земљи. Поред њега смо стајали нас тројица. Ја, и његове убице.

Зачуо се нечији глас, али то није био нико од нас: *Шах-мат*.

Земља се склопи и паде мрак.

Чињеницу да је скривени приповједач у овој причи шаховска фигурица нису успјели да погоде ни многи високообразовани читаоци, међу којима су били и професори књижевности. Ива је прецизно разумјела да се из перспективе фигурице партија може доживјети као рат, а фигуре које матирају краља као његове убице. Сузе пораженог шахисте – или зној, по коме су тешке шаховске партије познате – језички су трансформисане у слане капи, јер оне то, у материјалном смислу, и јесу. Како шахиста не припада спознајном хоризонту фигурице – тј. како његово присуство не припада у потпуности свијету шаховске табле – глас који проглашава побједу остаје неодређен и неименован. Будући да табла за фигурицу представља читав свијет, њена егзистенцијална драма мора се окончати склапањем тог свијета, које симболи-

зује крај њене стварности, јер свијет чијем постојању рат даје смисао, по окончању рата, више не може да постоји. Пажљивијем читаоцу неће промаћи да вриједност Ивине приче не почива само на вјештини поигравања језичким знаковима, већ и на досљедно изведеној перспективи, симболичкој економији израза, те смисаоном хоризонту који дотиче питања људске егзистенције. Навођење овог примјера служи томе да покаже како квалитетна књижевност може настати и у врло раном узрасту. У тренутку писања приче Ива је имала једанаест година и пет мјесеци је похађала књижевне радионице.<sup>12</sup>

## Закључци

У оквиру опширније студије, наведене тврдње било би могуће поткријепити анализом више десетина прича које је, током петогодишњег периода, вођено методички осмишљеним задацима, написало двадесеторо дјеце, при чему би се за само једно дијете могло рећи да је од самог почетка посједовало израженији осјећај за приповиједање и језичку стилизацију, али не у мјери да изненађује нивоом квалитета. Иако рад није усмјерен на статистичку обраду података, дескриптивни увид указује на јасан тренд: у раној фази писања доминирају слабо структурисане реченице и ограничен вокабулар, док се у каснијим фазама уочава већи степен контроле реченице, разноврснија и функционалнија употреба језика, као и сложенија органи-

<sup>12</sup> Задаци се на радионица повремено понављају, те ово није први Ивин одговор на задатак „Скривени приповједач”. То понављање је некад условљеном вољом предавача, а некад вољом полазника.

зација наративног тока, што омогућава развој више значењских слојева. Међутим, без обзира на различите почетне тачке, код свих полазника који су у периоду од неколико мјесеци до пет година похађали књижевне радионице забиљежен је значајан и континуиран напредак у развоју стваралачких вјештина.

Индикативну потврду оваквог развоја представља и чињеница да је код једне од полазница, независно од рада у оквиру радионица и без посредовања аутора радионица, наставница у школи препознала књижевни потенцијал и предложила објављивање збирке прича. Значајно је, притом, што тај потенцијал није био уочен у раној фази ученичког рада, а то додатно указује на развој који се не може објаснити искључиво иницијалним талентом. Иако се овај податак не може узети као методолошки доказ, он упућује на то да резултати рада превазилазе интерни педагошки контекст и добијају потврду у ширем образовном и књижевном пољу.

Упркос изостанку контролне групе као методолошком ограничењу, уочени резултати сугеришу на то да се напредак не може у потпуности објаснити искључиво узрастом, школским образовањем или индивидуалном читалачком праксом. Посебно је значајно то што се код већег броја полазника висок степен наративне зрелости јавља већ у раним фазама рада. Та чињеница доводи у питање тезу да је напредак искључиво посљедица когнитивног сазријевања. Додатно, уочљива разлика у односу на вршњачку продукцију, која је примјетна у случају прикључивања нових полазника, као и чињеница да одрасли полазници не достижу исти ниво приповједачке вјештине као дјеца која дуже похађају радионице, указују на значај систематичног рада у оквиру радионица као кључног

фактора развоја. Овакав увид могао би бити додатно поткријепљен систематичним упоредним анализама текстова у различитим фазама развоја полазника, са посебним акцентом на узраст, али за такву врсту анализе у оквирима овог рада није било простора.

Отуда би у будућности било разложно спровести систематично планирано експериментално истраживање, са јасно дефинисаним методолошким приступом, које би могло довести до нових сазнања о утицају књижевности и креативног писања на когнитивне, психолошке и креативне компетенције ученика, као и до конкретних импликација за осмишљавање и развој наставе књижевности. Иако изведени закључци не претендују на универзалну примјењивост, они досљедно указују на значај систематичног и дуготрајног рада, те подстицајног окружења у развоју стваралачких компетенција.

## Бонус

На крају, шта је са Димитријем? Ту је – долази и пише. Пише на високом нивоу. До сада је написао четрнаест изузетних прича, од којих је свака била боља од претходне. За ову прилику замолио сам га да поново напише „Скривеног приповједача“ који ће почети реченицом „Ја сам мали цвет“, али да та реченица овога пута буде у функцији скривања, а не откривања. Почео је, а прича се наставила описом мрачног врта у којем цвијет расте, чекајући да га баштован који живи иза грандиозних дрвених капија коначно убере. Тај нови мали цвијет свјестан је колико доприноси раскоши шареног врта са своје двије мат црне латице, али се пита зашто га баштован никада не иза-

бере, осјећајући да га чува за посебан тренутак. И док се тако пита, дешава се следеће:

Моје премишљање прекинуо је заслепљујући блесак светлости. Одмах сам знао о чему је реч: неко је отворио капије врта. Али, шта!? Ко је ово? Испред добро познатог улаза стајао је непознати баштован. Озбиљан поглед, наборано лице, проседа коса. Пружио је храпаву руку ка... Мени? Непозната фигура ме је хитро зграбила и ставила у таму кавеза своје гломазне шаке. Када ме је ослободио, видео сам добро познато лице. Непозната шака ме је омотала око кожного стабла које сам толико чезнуо да китим, али ово није био мој баштован. Превише је хладан, а иначе румено лице сада је бледо и, на извитоперен начин, спокојно.

Дуго смо путовали, а многа тужна лица су ме заливала сланом кишницом. Ваздух је био исти као прексиноћ, а магловито тло је меланхолично прогутало траву. Након дугог пута напокон смо стигли. Сад ми је све било јасно. Ушли смо у нови врт, само нас двојица. Нова дрвена капија се затворила и опет смо били безбедни у нашој тамној долини. Данас је чудан дан, добар дан, први пут сам убран и први пут засађен са својим баштованом.

У чему је разлика? Када је Димитрије прије неколико мјесеци почео да чита нову причу „Мали цвет”, у учионици је било само једно насмијано лице. Припадало је нашем госту – свештенику који је замолио да присуствује једној радионици и види како радимо. Речено му је да се сконцентрише, јер ће морати да погађа ко је скривени приповједач. Откуд осмијех? Отуда што му је било мило да види групу тинејџера која овако проводи вријеме суботом. Када је чуо другу реченицу, наш гост се уозбиљио. Откуд, одједном, озбиљност? Отуда што прича коју је дијете писало није звучала као да ју је

писало дијете. А ви – погодите ко је скривени приповједач, исувише је много трагова.

## ИЗВОРИ

- Брзак, Данило. Посесивни морнар. Рукопис једанаестогодишњег аутора.  
 Брзак, Данило. Тајни задатак. Рукопис петнаестогодишњег аутора.  
 Дабић, Димитрије. Мали цвет. Рукопис једанаестогодишњег аутора.  
 Дабић, Димитрије. Мали цвет, друга верзија. Рукопис петнаестогодишњег аутора.  
 Јурас, Ива. Рат. Рукопис једанаестогодишње ауторке.  
 Моснак, Сара. Краљ. Рукопис шеснаестогодишње ауторке.  
 Група аутора. *Приче и магји*. Radio-drama. *Daško&Mlada PODCAST*, 27. 11. 2025.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ђорђевић, Стојан. *Креативно писање, читање и интерпретација (Општа теорија креативног писања – са примерима)*. Београд: Мегатренд универзитет, 2009.  
 Петровић, Миомир. *Креативно писање, наративолошки приступи тексту и контексту*. Београд: Мегатренд универзитет, 2011.  
 Тимотијевић, Гордана. *Које боје је реч*. Чачак: Пчелица издаваштво, 2022.  
 Aristotel. *Kako ispričati priču*. Prev. Filip Friman (engleski) i Ivana Maksimović (srpski). Beograd: Miba books, 2023.  
 Po, Edgar Alan. *Filozofija kompozicije*. Prev. Božidar Marković. *Odabrana dela*. Beograd: Nolit, 1964, 347–361.  
 Ružić, Anđelka. *Putovanje u središte priče*. Beograd: Kreativni centar, 2022.  
 Tadić, Darko. *Kreativno pisanje*. Beograd: Centar za komunikacijske studije i istraživanja, 2019.  
 Vogler, Kristofer. *Piščevo putovanje*. Prev. Jelena Kosanović Dorogi. Beograd: Filmski centar Srbije, 2020.

Марко С. ТОШОВИЧ

ЛИТЕРАТУРА СОЗДАВАЕМАЯ ДЕТЬМИИЛИ  
*ЭТО НАПИСАЛ РЕБЁНОК?*

Аннотация

В статье представлена качественная аналитика долгосрочного развития творческих навыков письма у детей, которые в течение пяти лет посещали литературные мастерские Креативно-образовательного центра «Помак». Исходя из анализа выборки первичного текстового корпуса, включающего начальные и более

поздние работы одних и тех же авторов, в статье исследуется влияние методически выстроенных заданий по креативному письму на развитие нарративной структуры, языковой стилизации и поэтического сознания. Результаты показывают, что существенный прогресс в качестве письма обусловлен не исключительно возрастом или талантом, а длительной и непрерывной работой. Делается вывод о том, что литературные мастерские при систематической организации способны привести к преодолению привычных рецептивных рамок детского письма.

Ключевые слова: креативное письмо, литературные мастерские, развитие творческих навыков, методически выстроенные задания

# ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Prikaz  
UDC 811.131.1'36  
Primljena: 30. 3. 2026.  
Prihvaćena: 31. 3. 2026.

## RODARIJEV GENIJALNI OKSIMORON

(Đani Rodari: *Gramatika mašte. Uvod u umijeće izmišljanja priča*. Prevele Deja Piletić, Radmila Lazarević, Olivera Popović, Cvijeta Pavlović i Gordana Luburić, Sekretarijat za kulturu – Glavni grad Podgorica, Podgorica, 2025)

*Što bi bilo kad bi...*  
*Što bi bilo kad bi grad Reggio Emilia počeo letiti?*  
*Što bi bilo kad bi se Milano odjednom našao okružen morem?*

Gianni Rodari, *Gramatika mašte*

Zahvaljujući docentkinji Svetlani Kalezić-Radonjić i vrijednim prevoditeljicama talijanistica-ma s Filološkog fakulteta Univerziteta Crne Gore, Rodarijeva knjiga *Gramatika mašte* dostupna je sada i čitaocima u regiji koji ne poznaju talijanski jezik. O Rodariju ili o novoj etici djetinjstva pi-

sale su Iva Grgić Maroević i autorica ovih redaka u studiji *Pinokio i družina* (Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2024), a književno djelo Giannija Rodarija poznato je našim malim, mladim i odraslim čitaocima još od 1960., kada je njegov *Čipolino* u prijevodu Ratka Zvrka objavljen u Zagrebu. Slijedili su prijevodi i nova izdanja njegovih ostalih knjiga pa i stručni radovi o Rodariju objavljeni na stranicama *Detinjstva*.

Gianni Rodari rođen je u skromnoj obitelji 1920. u mjestu Omegna, u pokrajini grada Novara u sjevernoj Italiji, a životni put ga je od učiteljskog i preko novinarskog iskustva doveo '50-ih godina do autorstva knjiga za djecu i mlade. Njegovo jedino teorijsko djelo, *La grammatica della fantasia (Gramatika mašte)*, objavljeno 1973. u Torinu i posvećeno gradu Reggio Emilia, temeljno je za razumijevanje njegove poetike i doživjelo je brojna izdanja i prijevode (spomenut ćemo da je autor engleskog prijevoda znameniti teoretičar dječje književnosti Jack Zipes, koji se Rodarijevom metodom koristi u vlastitom djelovanju kao pripovjedač, *storyteller* u školama).

Primarni cilj svoje metode Rodari ističe na samom početku knjige: „Sve upotrebe riječi za sve” – čini mi se da je ti dobar moto, zvuči lijepo demokratski. Ne zato što svi treba da budu umjetnici, nego zato da nitko ne bude rob”. Da bi se ta nakana provela u djelo, gramatika mašte kao kreativan postupak služi se trima osnovnim pomaga-

lima: kreativnom pogreškom („griješeći se izmišlja”), maštovitim binomom i efektom otuđenja.

Rodari, strastven čitalac, svjedoči također o vlastitim prvim učiteljskim iskustvima krajem '30-ih godina 20. stoljeća. Tada ga se osobito dojmio jedan Novalisov fragment u kojem se posebno isticala potreba da se, osim uobičajene logike, u intelektualnom svijetu ustanovi i „fantastika” ljudskoga uma i stvaralaštva. Nadahnut i Andréom Bretonom i njegovim sljedbenicima, francuskim nadrealistima, Rodari svojim učenicima počinje pripovijedati priče koje „nemaju veze sa stvarnošću”, a ubrzo potom izdaje *Bilježnicu fantastike*, u kojoj, prema vlastitim riječima, ne bilježi puke priče koje su čuli njegovi učenici, nego „trikove” koje je sâm postepeno otkrivao kako bi se pokrenule riječi i slike namijenjene tim pričama. Nakon nekoliko godina novinarskog rada, krajem '40-ih godina prošlog stoljeća počinje pisati za djecu i nadopunjuje svoju *Bilježnicu* na temelju koje 1962. nastaje *Manuale per inventare favole* (Priručnik za izmišljanje priča), objavljen u dva nastavka u rimskom dnevnom listu *Paese Sera*. U listu *Giornale dei genitori* (Novine za roditelje) uslijedit će potom tekstovi *Che cosa succede se il nonno diventa un gatto* (Što se događa ako djed postane mačak, 1969), *Un piatto di storie* (Tanjur pun priča) i *Storie per ridere* (Priče koje nasmijavaju, 1971).

Godine 1972. pozivaju ga da u gradu Reggio Emilia održi tečaj za učitelje. Iz razgovora s njima nastaje gramatika mašte. Rodari nema namjeru da utemelji sveobuhvatnu teoriju mašte, nego želi ponuditi načine na koje će biti moguće izmišljati priče i pritom pomagati djeci da počnu sama izmišljati svoje vlastite priče. Te se priče mogu onda pretvoriti u usmeno pripovijedanje, postaviti na scenu ili ispričati u stripu. Rodari se

nadao da će njegova knjiga biti korisna onima koji misle da važno mjesto u odgoju treba zauzeti mašta, kao i onima koji vjeruju u dječju kreativnost, onima koji znaju koliku i kakvu oslobađajuću snagu može imati već i sama riječ.

Gianni Rodari je istražio konstante mehanizama fantastike, dotad još neproučene zakone izmišljanja, s namjerom da postanu dostupni svima. Priznat kao najvažniji talijanski autor književnosti za djecu u drugoj polovici 20. stoljeća, djelovao je i pisao na nov, inventivan način i jedini je Talijan dobitnik Andersenove nagrade (1970), najprestižnije nagrade za književnost za djecu i mlade. Preminuo je 1980. godine, a jedan od najvažnijih talijanskih lingvista, Tullio De Mauro, opisao je njegov rad ovako:

Na svakoj svojoj stranici dovodio je u pitanje utvrđena jezična pravila, sudarao je jednu riječ s drugom i prisiljavao ih da stanu jedna uz drugu u istom kontekstu i protivno svim navadama, kršio je pravila igre kakva se dotad igrala, a stalno rastavljanje i ponovno sastavljanje jezičnih fragmenata u nove tekstove bili su najvažniji dio njegove spisateljske djelatnosti.

Drugim riječima, od ovisnosti do autonomije, od gramatičkih pravila do aktivnog korištenja mašte, Rodarijev genijalni oksimoron – gramatika / mašta – pretpostavka je kreativnog i kritičkog mišljenja koje djecu trebaju učiniti slobodnim ličnostima.

Rodarijeva *Gramatika mašte* objavljena u Podgorici, s ilustracijama Luča Skjavona preuzetim iz originalnog izdanja, otvara se iscrpnim predgovorom Svetlane Kalezić-Radonjić „Od potrošača do stvaralaca – put kojim se rjeđe ide”, koji donosi uvod u Rodarijevu poetiku i metodologiju i zaključuje:

Osim što *Gramatika mašte* daje sjajne, kreativne ideje za unapređivanje atmosfere u školi, od imperativne, preko podsticajne do radoznale, ona daje i ideje za proučavanje djece, djetinjstva i dječje književnosti. Od mnogih savjeta, najvažniji je upravo ovaj da djecu, osim toga što ih osposobljavamo da budu potrošači, moramo osposobiti i da djeluju kao stvaraoci, da bi nam sistem (ne samo školski!), funkcionirao na zdravijim i srećnijim osnovama (Rodari 2025: 15).

Poglavlja je u knjizi čak četrdeset pet, pa navodimo samo nekoliko naslova, u uvjerenju da će potaknuti čitalačku znatiželju: „Riječ 'ćao'“, „Fantastični binom“, „Što bi bilo kad bi“, „Lenjinov djed“, „Kreativna greška“, „Lažna zagonetka“,

„Crvenkapa u helikopteru“, „Prerađene bajke“, „Propove karte“, „Igračka kao junak priče“, „Tabu priče“, „Ako djed postane mačak“, „Mašta, kreativnost, škola“...

Može li Rodarijeva genijalna knjiga pomoći učiteljima u današnjem obrazovnom sistemu, masovnom školstvu koje je postalo potčinjeno zakonima tržišta, koje stremi proizvodnji „ljudskog kapitala“, a ne samosvjesnih i kreativnih budućih građana?

Igra, mašta, šale, smijeh i, nadasve, razmjena priča kao humanističkog kapitala, kako ih predlaže i otkriva književni klasik Gianni Rodari – otkrivaju nam se kao važan prvi korak.

Sanja Č. ROIĆ\*

\* sanja.roic@gmail.com

Приказ  
UDC 821.163.41-93-31.09 Nešić I.  
Примљен: 12. 1. 2026.  
Прихваћен: 10. 2. 2026.

НАГРАДА „РАДЕ ОБРЕНОВИЋ”  
ЗА НАЈБОЉИ РОМАН ЗА ДЕЦУ  
објављен од 15. новембра 2024.  
до 15. новембра 2025. године  
(Ивана Нешић: *Узигана*, Чаробна књига,  
Београд 2024)

## ОБРАЗЛОЖЕЊЕ ЖИРИЈА

Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре традиционално, ове године већ тридесети пут, додељује Награду „Раде Обреновић” за најбољи роман за децу (како гласи званичан назив, а већ смо одавно уобичајили да додамо – *и за младе*). Ове године на конкурс је пристигло двадесет три романа који задовољавају формалне услове – објављени су између 15. новембра 2024. и 15. новембра 2025. године.

Бројност пристиглих дела, колико год да обрадује све нас који се књигом намењеном деци бавимо и волимо је (та љубав је, ипак, на првом месту и гаји се од најмлађег узраста), жирију није ни најмање олакшала доношење одлуке. Разлог томе је чињеница да богата продукција, уз жанровску разноврсност и тематску разумењеност, доноси и естетско-уметничку неуједначеност, као и комерцијализацију уз коју неминовно, руку подруку, иде и повлађивање глобалним трендовима. И ове су године, баш

као и претходних, за награду конкурисали и анималистички романи (с кокама, голубовима, корњачама, змијама, верерицама и осталим шумским животињама – летећим и нелетећим, малим и великим – као јунацима), и романи фантастике (с елементима екофантастике, епске фантастике, уз понеку чаробну метлу или новчић...), затим авантуристички (детективски и историјски), као и романи о одрастању. Ових потоњих можда је и највише, будући да се укрштају и са свима претходно наведеним – њихова неретко веома динамична фабула напросто „вуче” читаоца према крају, не дајући му времена за предах и промишљање, док с главним јунаком (или за њим) жури ка решењу проблема, најчешће из сфере међуљудских односа. Још једна заједничка црта овим романима јесу свеприсутне баке (или бабе) и понеки дека (или деда, а зашто не – и ђед), који су ту да посаветују, пруже утеху, буду ослонац док родитељи раде, боре се с егзистенцијалним или суочавају с властитим проблемима. Њихови су ликови конципирани на различите начине, мање или више успешно, али једно је извесно – проширена породица још увек је веома важан елемент нашега друштва и још се није свела на онај најужи круг, који чине само деца и родитељ(и).

Међу овим романима два су се издвојила: неусиљено и занимљиво написан роман Сође Ђирић *Шта видиш кад њледаш у Месец* прати се с пажњом. Радња се дешава током једног викенда у виноградима и воћњацима обраслој Гроцкој, где девојчица Мара (правог имена Софија) проводи време са својим новостеченим другом. Овај роман не даје животне одговоре или поуке, али поставља многа питања, међу којима је, можда и најважније, оно из наслова. Други је роман Стефана Тићмија *Тања каже тамбиш* ко-

ји, истина, не доноси тему другачију од оних на које смо од овог писца навикли – од првих редова он увлачи читаоца у тескобну и напету атмосферу произашлу из породичне динамике главног јунака, дечака Адама. Отац, својим непромишљеним потезима, у којима се преплићу живот и шах, доводи породицу на руб егзистенције, али је захваљујући игри из ње и извлачи. Време ће показати хоће ли и како ће дискретна актуелизација радње овог романа утицати на његову популарност.

Истакле су се и две књиге за најмлађе читаоце. Прва, *Звездана шума* Јасминке Петровић, једноепизодична је прича, која уз снажну еколошку поруку преноси и једну важнију – о заједништву и пријатељству које превазилази неспоразуме. Друга, *Зимски слаголед* Весне Видојевић Гајовић, писана је њеним препознатљивим рукописом – реченицама које меко теку и с мотивима који се преливају. Иако по кишобрану, великој торби и „захтевном” детету личи на *Мери Појинс*, ова прича је озаравајуће топла, баш као какао са процеђеним млеком и „бебећи чај” уз које главне јунакиње, Јела Танкосић, пензионерка, и Ема, ћерка пријатељичне пријатељице, коју је прихватила да причува, започињу свој ноћни разговор о детињству, током којег једна другу боље упознају и прихватају баш такве какве јесу.

Напоследку, стигосмо и до најужег избора у којем су се нашла два романа. Најпре о оном којем је тесном већином измакла овогодишња награда. Реч је о роману који представља спој урбане и еколошке фантастике, а објављен је у оквиру едиције *АзБучни ред* Службеног гласника – *Тридесет животиња Јелене Јанић* Милке Кнежевић Ивашковић. Квалитет овог романа недвосмислено допуњују и илустрације Луке Ти-

лингера. Читајући га, пратимо сазревање главне јунакиње које се одвија кроз тридесет различитих ситуација, преображаја у најразличитије и најнеочекиваније животиње (А као армадиљо, М као мравојед, уз заједнички страх читаоца и актера да на Ш не буде шкорпија). Ситуације кроз које Јелена пролази умеју да буду и комичне и језиве и непријатне, а у преображају је прати и друг (или симпатија) Андреј, чија промена је видљива иако његова почетна позиција није сасвим јасна. Овај узбудљиви роман, с елементима хумора и хорора, испреплетеним са стварношћу и фантастиком, садржи и ноту топлине и атмосферу блиску младим читаоцима.

Двотрећинском већином жири се ове јубиларне године определио да Награду за најбољи роман за децу „Раде Обреновић”, коју додељује Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре, додели роману *Узигана* Иване Нешић, који је београдска Чаробна књига објавила у својој едицији *Литера*. Реч је о роману у којем је реинтерпретирана позната народна песма „Зидање Скадра” и круг балканских предања и песама о узиданој невести. У *Узиганој* сазнајемо шта се дешава с младом Гојковицом након што је узидана. Уместо да постане жртва која држи зидове града, она разбија зидине које је окружују – и оне од камена и оне које јој дају једну искривљену и привилеговану слику о свету властеоске ћерке, супруге и мајке. Ивана Нешић, желећи да исправи неправду нанету епиској Гојковици, даје глас и вољу „тананој невести”, па Гојковица добија прилику да преузме пуну одговорност за сопствене одлуке, остварење својих потреба и жеља, те да потврди властито име, ни по оцу, ни по мужу (открићете га током читања). Да би то по-

стигла, она мора савладати бројне препреке. Мора извести на пут два тинејџера, и то не било која – Марка Краљевића и Шарца (који, знамо, воли да попије), а као да све то није довољно, главни саветодавац и сапутница јој је коза Госпођа, припадница врсте коју с разлогом називају ђавољом, а врло противречни помагач вила манипулаторка.

*Узидана* је аутентично духовит роман, који својом убедљивом и фолклорном и нефолклорном фантастиком отвара пут ка млађим читаоцима. Истовремено, ово је и двоструко адресовано дело, такозвани *crossover* или прекогранични роман, намењен деци која тек упознају српску народну епику, тинејџерима заљубље-

ним у фантастику, али и одраслим читаоцима. Дакле – ово је роман у којем ће уживати све генерације.

Честитамо!

Жири у саставу:

Весна Ђоровић Бутрић, књижевница,

др Драгољуб Перић,

проф. српске и јужнословенске књижевности

с теоријом књижевности,

др Милена Зорић Латовљев,

председница жирија, проф. српског језика

и методике развоја говора

Милена С. ЗОРИЋ ЛАТОВЉЕВ\*

\* milena\_zoric\_ns@yahoo.com;  
<https://orcid.org/0009-0004-4035-2745>

Приказ  
UDC 821-93-14.09  
Примљен: 8. 3. 2026.  
Прихваћен: 29. 3. 2026.

## ЋУТИБАЈКА ИЛИ О ТОМЕ ШТА ЗНАЧИ НЕ ЋУТАТИ О ЋУТАЊУ<sup>1</sup>

(Ћутимир Ћутомановић Ћутегорац:  
*Ћуџибајка*, Службени гласник, Београд,  
2025)

У очућеном простору ыутисвемира, сазвежђа Млечни ыут и планете Ћутинере, израста несвакидашње остварење *Ћуџибајка* Ћутимира Ћутомановића Ћутегорца<sup>2</sup>. У *Ћуџибајци* аутор ыутипутем умешно води читаоца кроз светове уметности ыутишине и ыутиживљења. Пред читаоцем се већ на почетку ыутипута открива да оно што на први поглед делује као разиграна језичка игра заправо представља вишезначну причу о љубави, породици, ыутању и отуђењу. Та прича функционише на два рецепцијска нивоа – дечјем, у виду бајке, и одраслом, у виду филозофско-егзистенцијалне параболе. Спој традиције и савремености, хумора и трагике, пролазног и вечног испод лудичке површине текста показује зашто *Ћуџибајка* заслужује место у канону српске књижевности за децу.

Са формалног становишта, *Ћуџибајка* припада бајковној поеми или бајци у стиховима. Реч је о синтези двају жанровских модела: бајке, с њеном наративном структуром, архетипским мотивима, бинарном поделом ликова, чудесним световима и поучном димензијом, и лирике, с њеном музикалношћу, сажетошћу и емотивном непосредношћу. Оваква жанровска синтеза није непозната у српској књижевној

традицији за децу (нпр. Ћопић, Максимовић), али оно што ово дело издваја јесте доследност уметничког поступка без одступања од задатог оквира. Текст у целости почива на морфосемантичком принципу системске неологизације глаголском основом *ыуџи-*, којом се трансформишу именице, глаголи, придеви, власти-та имена, топоними, називи лекова, па чак и ономатопеје. Тиме се гради кохезиван свет са аутономном топографијом и космологијом, по узору на царства у бајкама. Богате илустрације

<sup>1</sup> Жири у саставу: др Данијела Костадиновић, професор књижевности (председница), доц. др Милица Алексић, професор књижевности (чланица) и Виолета Јовић, књижевник (чланица), на седници одржаној 19. маја 2025. у Нишу, једногласно је донео одлуку да Награду Града Ниша за књижевност за децу и младе „Малени цвет“ за најбољу књигу објављену на српском језику у 2024. години додели Ћутимиру Ћутомановићу Ћутегорцу за књигу *Ћуџибајка* (Београд: Службени гласник).

На конкурс, објављен децембра 2024, стигле су четрдесет четири књиге из продукцијске 2024. године. У најужи избор жири је, осим награђене књиге, уврстио и наслове: Весна Алексић, *Трећа мачка* (Чачак: Пчелица издаваштво), Власта Н. Ценић, *Зајрл'ше их ѓесме моје* (Чачак: Пчелица издаваштво), Елизабета Георгиев, *Машћолов у ѓеџ слика* (Ниш: Нишки културни центар), Зоран Пеневски, *Сара и сћодобе из дечје собе* (Београд: Лагуна), Поп Д. Ћурђев, *Декаморон* (Нови Сад: Прометеј), Сања Ћорђевић, *Лана и коћривасћа дружина* (Београд: Лагуна), Сања Стојановић, *Дечак који је ыуџовао кроз романе* (Београд: Klett).

Награду девети пут додељује Град Ниш, у организацији Нишког културног центра.

<sup>2</sup> Иза псеудонима Ћутимир Ћутомановић Ћутегорац стоји Владимир Вукомановић Растегорац (Краљево, 1986), аутор више песничких збирки (*Ујорности сећања*, 2005; *Кана*, 2013; *Такк*, 2015), књиге поетске прозе *Ог* (2018), поема за децу *Бајка о Смрћии* (2016) и *Ћуџибајка* (2024). Приредио је и избор из младе српске прозе *Пуцања* (2012) и избор песама о смрти за децу и младе *Ако ѓи јаве: умро сам* (2018). Аутор је универзитетског уџбеника *Увод у меџодику развоја ѓовора* (2021) и студије *Над црном рујом: о „Црвеној ѓланеџии“ Горана Коруновића* (2024). Ванредни је професор на Факултету за образовање учитеља и васпитача Универзитета у Београду и члан Српског књижевног друштва.

Бориса Кузмановића додатно употпуњују тај бајковни универзум.

Жанровске везе са народном бајком очигледне су на свим нивоима дела. Већ се иницијалном строфом успоставља бајковни оквир, формулативним отварањем приповедања и топосом пута ка алтернативном, космичко-фантазијском свету:

Има један ђутисвемир  
и сазвежђе Млечни ђут,  
и планета Вутинера –  
ка њој води ђутипут.

Оваквим почетком Вутегорац у *Ђуџибајци* намерно активира обрасце усмене бајке (јасна фабула: сусрет–љубав–брак–криза–губитак; типизација и именовање ликова по функцији и доминантној особини; увођење чудесних помоћника, као што су ђутанђео или Вутибог; обредни прелаз путовањем ка ђутолтару; препреке и искушења).

У том смислу, главни јунаци Вутадинка и Вутивоје постављени су симетрично, одражавајући се једно у другом:

Живи једна Вутадинка – ђутибиће сасвим фино.  
Живи један Вутивоје – ђутибиће сасвим драго.

Ђутадинка је у експозицији одређена епитетима „фантастично ђутокоса” и „елегантно ђутоока”, а посебно се наглашава да обожава „уметничко ђутуцкање”, чиме се ђутање већ у првим стиховима профилише у нарочиту вештину и естетску компетенцију. Вутивоје је, с друге стране, биће склоно усамљености, дисциплини и такмичењу, „ђутишаху” и „ђутибранству”, а његов унутрашњи свет употпуњен је „ђутиклизмом” као метафором кружног, самодовољног кретања. Заплет је мотивисан њиховим сусретом на Вутијади – такмичењу које но-

си призивок олимпијског престижа –након чега следи заједнички ручак у „мензици ђутиона” и зближавање у шетњи Вутајевом, Вутарицом и Вутилулом. Искушење долази у облику кише и првог заклона под ђутобран, венчање чини кулминацију првог приповедног тока, а у другом делу јављају се Вутадинкина болест, троструко тражење лека и коначно чудо. Чак и завршна формула експлицитно алудира на народну причу: „ђутичича-ђутимича / ђутиприча – готова је!”, што је директно преобликовање класичног обрасца „чича мича и готова прича”.

Иако се ослања на усмену традицију, Вутегорац је истовремено подрива иронијским и пародијским преосмишљавањем жанровских конвенција. Познати елементи бајке тиме добијају нова значења која *Ђуџибајку* удаљавају од народног предлошка и, преко тематике дигиталног доба и урбаног начина живота, приближавају савременој причи о емоционалној дистанци и преображају љубави у духовну болест.

Ретко у српској књижевности за децу срећемо тако мајсторски обликовану иронијску игру емоцијама какву налазимо у двострукој кулминацији књиге *Ђуџибајка*. Прва, срећна кулминација јесте венчање у цркви Вутостињи: венчани прстен је „дивно засјао” и уздах се отео свима присутнима: „[ултра-екстра-ђутативно]!” Та суперлативна конструкција истовремено је и смешна и дирљива, узвишена и тривијална, карневалска и искрена. Без сентиментално-романтичарског патоса и задржавања на срећи, открива се друго лице кулминације. Брак постепено пропада под притиском свакодневнице и Вутивојевог удаљавања и, након идиличног почетка и рођења детета, прераста у Вутадинкину болест – меланхолију преточену у поетски језик:

Већ је сасвим ћутибледо  
Ћутадинки ћутилице –  
Ћутибол на ћутиочи  
Спушта ћутинесанице.

Перипетија се додатно развија кроз монотонију кућних обавеза које се готово каталогски набрајају („ћутипржи, ћутикувај, / ћутипеглај, ћутирибај, / ћутикупај, ћутичувај”) и Ћутивојеву заокупљеност послом, ћутифонима, ћутиконима и ћутаграмима. Стихови: „Што је ћутивреме краће – / ћутипажња му је скупља” сугеришу приближавање бајковног света актуелној стварности коју одликује комуникацијски јаз. И док је у експозицији *Ћутибајке* ћутање означавало спонтану блискост, сада се преиначује у потиснуту реч, у неизговорено незадовољство, што покреће низ микроконфликата приказаних серијом ономатопеја: [Ћутигррр]! [Ћутипљас]! [Ћутишкрип]! [Ћутистрас]!, где угласте заграде симболизују заробљене емоције и брачне свађе иза затворених врата. Тиме текст задобија јасну друштвену димензију, јер проговара о тишини као онтолошкој празнини, о партнерским односима у доба дигитализације, у којем пословна сфера односи превагу над приватним животом.

У расплету, Ћутегорац се враћа бајковној етици. Сви покушаји излечења Ћутадинке помоћу медицине, религије и траварства остају неуспешни. Преокрет настаје божанском интервенцијом. Ћутанђели умоле Ћутитворца да помилује Ћутивоја:

И Ћутибог ћутићутну:  
[ћутишушу-шушушу].

Расплет у форми „бајке у бајци” доноси чудо посредовано дечјом невиношћу. Тиме се потврђује основна идеја да болест не долази нити се лечи споља, већ изнутра, снагом љубави, приче и тишине, док епилог релативизује крај

– у исти мах затвара причу бајковном формулом и отвара је према бесконачности духовног трајања:

[Ћутидуше блажено им  
лете небом Ћутираја  
и њиховој ћутибајци –  
ћутинема ћутикраја...]

У том контексту посебно је важан поступак *mise en abyme*: на почетку Ћутимама Ћутадинка нежно чита ћутипроче, а на крају њено дете Ћутитенце најмекшом ћутибајком враћа Ћутадинку у живот и мири своје родитеље. Тако постављена фигура читања унутар саме приче упућује на чин њеног даљег преношења: бајка се не завршава затварањем књиге, већ се наставља у простору заједничког читања родитеља и детета, где се уједно назире одговор на све оно што је Ћутивоје у породичном животу пропустио.

Парадокс је филозофски суптилан. Бајка која говори о ћутању и тишини чини то изузетно гласно, експресивно, са неологизмима који тутње и певају на свакој страници. *Ћутибајка* није бајка која ћути о ћутању, већ о њему проговара свеколиким могућностима поетског језика.

Ћутегорац зналачким и зачудним поступцима, у складу са смелим језичким експериментима, без мистификације урања у свакодневицу, проналазећи притом нова значења у ономе што је неостварено, маштано и слућено.

Универзалност поруке, лакоћа вођења радње и језичко-стилска разноврсност јесу квалитети који *Ћутибајку* чине књигом намењеном читаоцима свих узраста.

У име жирија:  
Данијела Д. КОСТАДИНОВИЋ\*

\* danijela.kostadinovic@gmail.com

