

ДЕТИЊСТВО CHILDHOOD

Часопис о књижевности за децу
Година LII, бр. 2,
лето 2026.

<https://doi.org/10.46793/Childhood26.2>

Издавач

Међународни центар
књижевности за децу
ЗМАЈЕВЕ ДЕЧЈЕ ИГРЕ

Нови Сад, Змај Јовина 26/II
Тел. +381216613648, +381652613648
E-mail: zdigre@gmail.com
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 дечјих игара:
340-11006551-47

САДРЖАЈ

ТЕМАТ (II)

КЊИЖЕВНОСТ КАО СЛОБОДА: ПРЕКОРАЧЕЊЕ ГРАНИЦА

ПРЕКОГРАНИЧНОСТ:

ОД ОБЕСПРАВЉЕНОСТИ ДО ЕМПАТИЈЕ

Мирјана С. Карановић, *Titulus in fabula*. Наслови

као индикатори прекограничности 7

Жељка В. Панцић, Сјећање као склониште: улога *Тешера*
у формирању хронотопа дјетињства и завичаја

Бранка Ћопића 21

Lidija N. Dujčić, War and Gender in *The Street of Ancestors*

by Sunčana Škrinjarić 38

Маријана Г. Митрић, Александар В. Петровић,

Рат је био. Рат јесте. Дјевојчица у савременом

српском роману с ратном тематиком 46

Софија П. Симовић, Од природне ка гномичкој вољи:

рана етичка конституција (на грађи Андрићеве *Деце*) 61

Јелена П. Вељковић Мекић, Контекстуализација рањеног

идентитета у роману *Плава бележница* 71

ИДЕОЛОШКО-ПОЛИТИЧКИ КОНТЕКСТ

КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

Sanja S. Lovrić Kralj, Između slikovnice i reklame

– slikovnice Državnog osiguravajućeg zavoda 84

Magdalena E. Slavska, Književnost za decu i mlade u okovima
politike i ideologije: jugoslovenska dečja književnost

u Narodnoj Republici Poljskoj i poljska u Drugoj Jugoslaviji 97

Mariela Tomičić, Vjekoslava Jurdana, I oni hoće da znadu:
o problemu obespravljenosti i pobune zbog zabrane hrvatskih
škola kroz tekstove u istarskim dječjim časopisima
Mladi Istranin i Mladi Hrvat 108

ЗВУК И ПОКРЕТ: ОДНОСИ ДИГИТАЛНОГ СВЕТА И ФИЛМА С КЊИЖЕВНОШЋУ

Marina M. Gabelica, Zvuk kao književni predmet – funkcije
auditivnog diskursa u elektroničkim slikovnicama 123

Ане А. Фери (Ане А. Ferri), Развијање емпатије код дјеце:
мултидисциплинарна анализа *Сшо и једној далмајинца*
у књизи, филму, анимацији и кроз вјештачку
интелигенцију 134

Јован Д. Маџут, Одбрана зла – филмска рехабилитација
негативног јунака (на примерима *Грдане* Роберта Стромберга
и *Злице* Крејга Гилеспија) 154

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

NAGRADA „GRIGOR VITEZ”, ZAGREB, 2024.
i NAGRADA „MALI PRINC”, TUZLA, 2024.

Vladimira L. Velički, Prikaz dječjeg romana (Morea Banićević:
Izgubljeni gospodin Kovač. Obiteljska horror-bajka za djecu i mlade,
ilustrirala Petra Brnardić, Ljevak, Zagreb, 2025) 165

NAGRADA „MALI PRINC”, TUZLA, 2024.

Vildana R. Pečenković, Liminalni prostori djetinjstva:
strah, imaginacija i odrastanje u romanu Ismara Duhovića
(Ismar Duhović: *Vanja i čudesna dešavanja u kući sjenki,*
Izdavačko-štamparska kuća Planjax komerc, Tešanj, 2024) 167

НАГРАДА ПОЛИТИКИН ЗАБАВНИК ЗА 2025. ГОДИНУ

Милош Д. Михаиловић, Први пут с оцем на е4
(Stefan Mitić: *Tata kaže gambit,* Beograd, Laguna, 2025) 170

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 cm

Тромесечно

ISSN 0350–5286

COBISS.SR–ID 9948418

УРЕЂИВАЧКИ ОДБОР

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

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

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

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

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

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

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 Hamersšak, 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 Милан Алексић
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

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

Проф. др Татјана Бијелић
Филолошки факултет, Универзитет у Бањој Луци
Република Српска, БиХ

Проф. др Снежана Божић
Филозофски факултет, Универзитет у Нишу

Izv. prof. dr. sc. Sanja Vrcić-Mataija
Odjel za nastavničke studije u Gospiću
Sveučilište u Zadru, Hrvatska

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

Prof. dr. sc. Dubravka Zima
Fakultet hrvatskih studija
Sveučilište u Zagrebu, Hrvatska

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

Проф. др Јелена Јовановић
Филозофски факултет, Универзитет у Нишу

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

Prof. dr. sc. Kornelija Kuvač
Odjel za kroatistiku, Sveučilište u Zadru, Hrvatska

Проф. др Аријана Лубурић Цвијановић
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

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

Доц. др Ивана Мијић Немет
Академија уметности у Новом Саду

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

Проф. др Предраг Петровић
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

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

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

Проф. др Мирјана Стакић
Педагошки факултет у Ужицу
Универзитет у Крагујевцу

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

Em. o. Univ. - Prof. Mag. Dr. phil. Branko Tošović
Institut für Slawistik, Karl-Franzens-Universität
Graz, Österreich

Проф. др Марија Ђирић
Филолошко-уметнички факултет
Универзитет у Крагујевцу

Др Милица Ђуковић, научна сарадница
Институт за књижевност и уметност, Београд

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

Проф. др Зорица Хаџић Радовић
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

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

ТЕМАТ (II)
КЊИЖЕВНОСТ КАО СЛОБОДА:
ПРЕКОРАЧЕЊЕ ГРАНИЦА

ПРЕКОГРАНИЧНОСТ: ОД ОБЕСПРАВЉЕНОСТИ ДО ЕМПАТИЈЕ

Мирјана С. КАРАНОВИЋ*
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача у Новом Саду
Нови Сад, Република Србија

Оригинални научни рад
UDC 821-93.09
<https://doi.org/10.46793/Childhood26.2.01K>
Примљен: 19. 2. 2026.
Прихваћен: 10. 3. 2026.

TITULUS IN FABULA

Наслови као индикатори прекограничности

САЖЕТАК: У раду је реч о насловима дела књижевности за децу као индикаторима њихове прекограничности. Методолошку основу рада чини литература која припада области проучавања паратекста и, специфично, титологије (Жерар Женет, Ђанкарло Мајорино, Хари Левин и др.), али и прекограничне (*crossover*) књижевности (Сандра Бекет, Рејчел Фалконер). Након краћег увода о месту и значају наслова за рецепцију дела, анализира се неколико репрезентативних текстова из српске књижевности. Наслови дела књижевности за децу често скривају поруку усмерену ка одраслом читаоцу. Циљ рада је да се из самих наслова ишчитају сигнали усмерени ка двострукој публици, што је потом поткрепљено указивањем на одговарајуће карактеристике самих текстова. Разматране су две врсте наслова: 1) наслови који садрже реч „детењство”, који углавном припадају текстовима меланхоличног садржаја, на граници између књижевности за децу и књижевности о деци; 2) криптични и нејасни наслови, које деца и одрасли разумевају на различите начине.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевност за децу, наслови, титологија, прекогранична књижевност, меланхолија, детењство, загонетни наслови

О титологији

Позната изрека да о књизи не треба судити по наслову одавно је, бар у свом дословном значењу, добила своју супротност. Насловима, као изузетно значајним компонентама дела, бави се титологија,¹ дисциплина која припада обла-

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

¹ Реч је о преводу термина *titology* (енгл.) и *titrologie* (франц.). У теорији и критици на српском језику термин *титологија* није се усталио – кад се баве овом темом, теоретичари је углавном описно именују, као проучавање наслова

сти проучавања паратекста. Најпознатији проучавалац паратекста свакако је Жерар Женет, који у својој књизи *Seuils* (1987), чији наслов у енглеском преводу гласи *Paratexts. Thresholds of interpretation*,² пише и о насловима. У уводном делу поглавља о насловима Женет даје кратак преглед историје француског термина *titrologie*, као и основну литературу која се у другој половини 20. века бавила овом проблематиком (Genette 2001: 55–56).³

Иако је, како Женет тврди, титологија најактивнија међу дисциплинама које се баве паратекстом (Isto: 55), литература о њој ни данас није нарочито обимна и углавном се своди на текстове о насловима појединачних дела, или на есеје и поглавља у књигама шире књижевнотеоријске проблематике.⁴ Монографске публикации о овој проблематици су ретке.⁵

Критичари и теоретичари слажу се у констатацији о повлашћеном положају наслова међу

и сл. У овом раду се термин *џиџолоџија* користи оперативно, без лингвистичке „дозволе”, која би захтевала посебно истраживање и евентуално изналагање другог преводног решења. За додатне конотације које израз *џиџолоџија* има у српском језику в. Карановић 2020: 106–107.

² Оригинални наслов Женетовог дела гласи *Seuils* (Прагови). У питању је игра речима, која укључује назив издавача, Éditions de Seuil, и чињеницу да феномени о којима се расправља (име аутора, наслови, посвете, предговори, поговори, белешке, као и различити облици епитекста, односно текстова о књизи који се у њој не налазе) стоје *на њој* између књиге и читаоца.

³ За сажетак о титолошким почецима в. и Карановић 2020: 106–108.

⁴ О значају наслова писали су, између осталих, Лесинг у *Хамбуришкој грамајурџији*, Адорно у *Noten zur Literatur*, Ролан Барт у *S/Z* и другим текстовима, Џон Барт у *The Friday Book*, Умберто Еко у „Постилама уз *Име руже*”.

⁵ Феномену наслова у целини су посвећене књиге: Leo N. Hоек, *La Marque du Titre* (1981, прештампано 2011), Anne Ferry, *The Title to the Poem* (1996) и Giancarlo Maiorino, *First Pages. A Poetic of Titles* (2008).

елементима дела. Већ су саморазумљиве тврдње о моћи наслова да привуче, односно одбије читаоца, оличене у комерцијалним садржајима на интернету са саветима о томе како сковати добар наслов. О истакнутости ове паратекстуалне компоненте сведочи и једноставна чињеница да од многих књига знамо само наслове:

Случајно или намерно, можда нећемо прочитати целу књигу, али прочитаћемо њен наслов. Док неки тврде да је неправедно судити о књизи по корицама јер прва страница не може да прикаже у правом светлу оне које следе, ова студија тврди да тумачење почиње насловом, који је семе које садржи дрво (Maiorino 2008: 2).⁶

Тврдња да тумачење почиње насловом даје титологији значај који је спасава од сврставања међу књижевнотеоријске куриозитете. Интерес за наслов као почетну тачку интерпретације показује се као плодно методолошко средство, које се потом удружује са различитим начинима анализе дела у целини. Умберто Еко у „Постилама уз *Име руже*” пише да је већ наслов неког дела „кључ за тумачење” (2004: 451), а сличну тврдњу Мишела Битора употребио је Ђанкарло Мајорино, као мото уводног поглавља своје књиге о насловима.⁷ Ако арбитрарност именовања важи за апелативе и ономастике,⁸ насло-

⁶ „By chance or by choice, we may not read an entire book, but we do read its title. While some maintain that it is unfair to judge a book by its cover because the first page cannot do justice the ones that follow, this study argues that interpretation begins with the title, which is the seed that contains the tree.”

⁷ „The title is a key to the book and, thanks to the book, a key to language and to society” (Maiorino 2008: 1).

⁸ О разлици наслова наспрам апелатива (речи општег значења) и ономастика пише Ирена Грицкат: „Кратко и, разуме се, упрошћено речено: ономастици и наслови су имена индивидуалних предмета, док апелативи то нису; наслови

ви су свесно бирани од стране аутора и потпуно је легитимно – а и нужно – питати се о разлозима таквог избора.⁹

Амерички компаратиста Хари Левин, који је у англофону теорију и критику увео термин *titology*, подсећа да књиге нису одувек имале наслове у данашњем смислу речи, већ су идентификоване на основу бројева, почетних речи и сл., или су наслови били генерички и напросто означававали жанрове којима су припадали. Многи старовековни текстови тек су накнадно добили наслове под којима их данас знамо (Levin 1977: xxiv–xxv).¹⁰ Кроз историју књижевних, филозофских и сродних текстова могу се пратити трендови насловљавања, као и интертекстуалне везе међу насловима (в. Levin 1977: xxvff). Амерички књижевни историчар Доналд Садерланд изнео је у књизи *On Romanticism* тврдњу да би се могла написати одлична историја књижевности само од наслова (према Maiorino 2008: 309).

Иако не постоји јединствена типологија наслова, проучаваоци углавном полазе од бинарних подела. Женет дели наслове на тематске и рематске. Тематски се односе на оно о чему дело говори, директно, или индиректно, кроз метафоре, метонимије, симболе, лајтмотиве и сл. (2001: 81–82), а рематски сугеришу жанровске одреднице дела – песме, елгије, сатире, роман итд. (Isto: 86–87). Ирена Грицкат дели наслове на оне који „информишу о реалном, физичком предмету”, и на оне који „извештавају о нешто скривенијој или нематеријалној страни предмета” (1966: 79). Умберто Еко говори о „поштенним насловима”, какви су они који се односе на епоним јунака, и о „поштено непоштеним”, који за главни предмет имају нешто што се у наслову не помиње.¹¹ Ако кренемо у даље поделе, међу „тематским” насловима можемо издвоји-

ти: ономастичке, топономастичке, цитатне, ироничне, концептуалне, алегоријске, алузивне, метафоричне, ретроспективне, варљиве итд. (в. Maiorino 2008: *passim*).

О насловима у књижевности за децу

Како су у фокусу овог текста пре свега наслови у књижевности за децу, прећи ћемо на то уже подручје и на његове специфичности. Проблематику наслова у дечјој књижевности теоретичари тематизују у склопу општих монографија, или, као и у књижевности главног тока, у текстовима о појединачним делима. Ханс Хајно Еверс указује на делове наслова дела за децу који су намењени различитим примаоцима – деци и одраслим медијаторима. Ово је нарочито присутно у текстовима из 18. и 19. века, када је одрасли читалац био службени адресат дечје књижевности, па су делови наслова служили не само као индикатори жанра већ и као упутство за употребу (Ewers 2009: 32).¹² Иако

и апелативи су информативни, сваки на свој начин, док ономастици нису, најзад, ономастици и апелативи представљају у начелу евокативна средства, а наслови експликативна” (1966: 79).

⁹ Џон Холандер у књизи *Vision and Resonance* (1975) дефинише наслов као „врсту исказа о књижевној намери” (према Levin 1977: xxiv). Постојање намере не оспорава ни чињеница да они који насловљавају нису увек сами аутори, већ то могу бити издавачи, приређивачи и сл.

¹⁰ Женет то формулише на следећи начин: ако је наслов порука, њен пошиљалац није увек аутор текста (2001: 73–74).

¹¹ Еко за пример узима *Три мускетара*, јер је јасно да је у роману, у ствари, у првом реду реч о историји четвртог (2004: 451–452).

¹² Међу Еверсовим примерима су: *Der Kinderfreund. Ein Lesebuch zum Gebrauch in Landschulen* (Дечји пријатељ. Читанка за употребу у сеоским школама, 1776) Фридриха Еберхарта фон Рохова и *Robinson der Jüngere, zur angenehmen und*

још увек не постоји неки историјски преглед наслова – а ни паратекста уопште – у дечјој књижевности, јасно је да је током њеног развоја дошло до промене и да су наслови на крају 20. века усмерени углавном, ако не и искључиво, ка дечјој и омладинској публици (Isto: 33).¹³

Хипотетичка историја дечје књижевности сагледана кроз наслове открила би бројне разлике ових наслова у односу на наслове књижевних дела за одрасле. Будући да ова тема превазилази и домете и интенције овог текста, поменућу само неке од њих, поткрепљене примерима из српске књижевности за децу.¹⁴ Притом, ограничићу се на наслове монографских публикација приповедне прозе – романа и збирки прича.

Прва видна разлика јесте много мањи број ономастичких наслова у књижевности за децу него у књижевности главног тока. Од укупног

nützlichen Unterhaltung für Kinder (Робинзон млађи. За пријатну и корисну дечју забаву, 1779/80) Јоакима Хајнриха Кампеа. И у српској књижевности могу се наћи опширни наслови овог типа, и у преводним и у оригиналним делима, нпр.: *Библиотека образовања деце: у приповедкама, баснама, позоришнима играма ради побуђивања ко добродјетелњи, и отварања од порока: из различити Кампеови, Салиманови, Рохови, Вайсови, Глацови и Христофа Шмигови сочиненја / скупљена и изложена трудом Моисеја Гњатовића Новосадске Реалне школе Профессора* (1834); *Дечја лира: збирка песама за пјевање у школи и код куће* (прибрао Светозар Арсенијевић, 1883). О Еверсу в. Hameršak – Zima 2015: 110–111.

¹³ Паратекстуални индикатори усмерени ка одраслим медијаторима, истина, постоје и данас, а налазе се углавном на предњим и задњим корицама књиге, као информације о наградама, изводи из рецензија и препоруке за читање, што децу углавном не занима (Ewers 2009: 34).

¹⁴ У овоме ми је пре свега била од користи *Библиографија књија за децу шпанијских на српском језику од 1809. до 1995. године* Зорке Ђорђевић (2008), као и тротомни историјски преглед *Српска књижевност за децу* Драгољуба Јекнића (1994). Наравно, узети су у обзир и многи занимљиви наслови који су настали касније и нису обухваћени овим прегледима.

броја прозних наслова у *Библиографији* Зорке Ђорђевић (1219), „чистих” ономастика има двадесет девет, од чега се наслов сачињен од имена и презимена, тако чест у књижевности главног тока, помиње само једном – у наслову *Влашко Пицула*.¹⁵ Лична имена присутна су често у комбинацији са неким другим одређењем (*Храбри дјечак Дроњо, Ја се зovem Јелена Шуман*). Разлог овоме није тешко одгонетнути – дела дечје књижевности, по природи ствари, не обрађују цео животни ток неког јунака, као што је то у књижевности за одрасле, већ само његов сегмент, најчешће део детињства. Изузетак овде чине дела са историјском тематиком, која обрађују биографије историјских личности (*Александар Македонски, Бошко Буха*). Лична имена у наслову неретко се у књижевности за децу односе на животињу (*Бинџа, Минуш*).

Даље, у насловима дела књижевности за децу релативно су ретки топоними. Ретко се јављају самостално (*Сушјеска, На Нишави у Билим трагу*), углавном су у комбинацији са другим речима, понекад с ономастиком (*Салаш у Малом Ришу, Хајдук у Београду*).¹⁶ Не јављају се често ни наслови који копулом и спајају апстрактне именице, уобичајени у књижевности главног тока (нпр. *Раји и мир, Горгоси и ђреграсуда, Злочин и казна*).¹⁷ Цитатни, алузивни и пародијски наслови у књижевности за децу по-

¹⁵ Изван ове библиографије, треба поменути и наслов *Марија Модилани*, мада у овом роману Весне Алексић презиме Модилани није право презиме јунакиње.

¹⁶ У књижевности главног тока, наслови који садрже топоним су, према Фаулери, типични за љубавне романе, због њихове специфичне „сценографије” („This may have something to do with the special function of *mise-en-scene* in romance” – Fowler 1982: 93). Такав је, на пример, наслов *Оркански висови*.

¹⁷ Овакви наслови указују на текстове који садрже моралне дилеме и анализе (в. Levin 1977: xxxi; Fowler 1982: 94). Јасно је да књижевност за децу није баш погодно подручје за

стоје (*Три тускејшара, Невестја за Малој Принца*), али су ређи и ограниченог домета, због мањег фонда позадинског знања њених примарних рецепијената. Док у књижевности главног тока деминутиви могу да указују на инфериорност јунака,¹⁸ у књижевности за децу они имају позитивну конотацију, углавном као хипокористици (*Орашчићи ђалчићи, Црвена Крестица и Зелени Рејић*). Чешће него у књижевности главног тока јављају се римовани и шаљиви наслови (*Глава у кланцу, ноће на вранцу, Ово је најстрашнији дан у мом живоју*). Посматрано у целини, наслови дела књижевности за децу много чешће су „поштени”, а ређе алегоријски, симболички или метафорички.

О прекограничним насловима

Наслови који чине главну тему овог рада – а то су они који сугеришу прекограничну природу текстова изнад којих стоје – донекле поништавају разлике које смо управо тематизовали. Дела прекограничне (*crossover*) књижевности¹⁹ „бришу границу између две традиционално одвојене читалачке публике: деце и одраслих” (Beckett 2021: 50). Појам прекограничне књижевности обухвата мноштво различитих феномена: писце који пишу и за одрасле и за децу али у различитим делима, књиге које су биле намењене одраслима али су стекле и дечју публику (*adult-to-child*), и обрнуто (*child-to-adult*), дела која су сами аутори прерађивали за другу врсту публике, те она која су од почетка била намењена двострукој публици.²⁰ Рејчел Фалкoner сматра да би истраживање *crossover* књижевности морало да узме у разматрање и дела са тематиком детињства, односно књиге о деци, које нису писане с намером да их читају деца,

и које се најчешће изузимају из подручја књижевности за децу (Falconer 2004: 559).

Јасно је да прекогранична дела, ком год аспекту прекограничности припадала, поседују својства којима привлаче две врсте публике. Како је наслов један од најистакнутијих сигнала у овој комуникацији, разложно је претпоставити да ће позив на двоструко читање бити садржан и у њему. У наставку ћу тематизовати неколико таквих наслова, који ће бити подељени у две групе – оне који нарочитим избором речи указују на носталгичне или ретроспективне наративе и оне који се одликују извесном загонетношћу па и некомуникативношћу, призивајући одраслог тумача. Наравно, присуство таквих наслова не значи нужно да ће дело које означавају бити прекогранично, односно усмерено ка двострукој публици.²¹ То је претпостав-

овакве дихотомије. Кад се и појаве, то је кроз супротности као што је наслов *Велики и мали*, мада постоје и малобројни који више личе на „одрасле” наслове: *Кривда и љавда, Мрмор и бес, Кољем и мачем*.

¹⁸ Пример који Ђанкарло Мајорино анализира јесте наслов првог пикарског романа – *La vida de Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades* (*Живој Лазарчића са Тормеса, његове злоге и незлоге*). Деминутив, Лазариљо, не указује на јунаково дечаштво, већ на његову деградацију, пошто припада нижем друштвеном слоју (в. Maiorino 2008: 34).

¹⁹ *Прекогранична књижевност* преводни је адекват који користим за термин *crossover literature*. На сличан начин користе се и изрази: прекогранични аутор, прекогранични роман, прекогранични потенцијал, прекограничност итд. За ширу аргументацију у корист ових облика, као и за преглед еквивокација које постоје у самим енглеским терминима, в. Карановић 2023: 26–32.

²⁰ О бројним аспектима *crossover*-а најобухватније пише Сандра Бекет у књизи *Crossover Fiction* (2009), док се једним аспектом – процесом *child-to-adult*, односно „одраслим” читањем дечје књижевности – детаљније бави Рејчел Фалкoner у књизи *Crossover Novel* (2009).

²¹ Могуће је, наиме, и неадекватно насловљавање, при чему би *обећавајући* прекогранични наслов био дат делу које само није прекогранично.

ка коју тек треба доказати, чему ћемо се посветити у следећем потпоглављу.

Детињство у наслову

Наизглед, нема ничег природнијег од повезаности књижевности за децу и речи *детињство*. Бројна дела имају ту именицу у наслову, као што имају и именице и придеве *дете, деца, деце/деци*... Наслови често имају, као главни или допунски део, одредбу „за децу” (приче/песме/драме за децу). Ова *ујоштва за ујошреду* су, како је већ поменуто, у прошлости била намењена одраслима као службеним адресатима књижевности за децу. Данашње дете, међутим, које је постало службени адресат, док је „скривени одрасли” посредник или неслужбени адресат, одредбу *за децу* може схватити сасвим практично, док само бира књигу са полица библиотеке или књижаре.

Другачије стоји ствар са речју *детињство*. Деца имају свест о себи као деци, али немају свест о властитом детињству, јер то захтева временску дистанцу и ретроспективну позицију. У тексту „Дечја песма – шта је то?” Владимир Миларић истиче да деца не употребљавају реч „детињство”, коју одрасли изговарају с носталгијом и под њом подразумевају изгубљени свет (1977: 7). Деца, осим тога, нису ни носталгична, тврди Светлана Бојм (2005: 75). Чињеница да у дечјој књижевности ипак има носталгије поново упућује на присуство „уљеза” – глас одраслог.²² У делима о детињству аутори чежњу за завичајем, што је изворно значење грчке речи, претварају у чежњу за изгубљеним временом, али још више за изгубљеним наивним схватањем света.²³ Деца не желе да се врате у детињство, јер из њега још нису ни изашла.

У *Библиографији књија за децу* (Ђорђевић 2008) реч *детињство* је у српској дечјој прози присутна у петнаест наслова.²⁴ У већини случајева реч је о делима која су на граници између књижевности за децу и књижевности за одрасле, односно о причама/романима о детињству.

Најпознатија међу њима јесте збирка приповедака *Босонога дјетињство* Бранка Ћопића, објављена 1957. године. До 1990. доживела је двадесетак издања²⁵, а овај наслов носи и књига у оквиру више издања Ћопићевих сабраних дела која обухвата и другу прозу сличне тематике.²⁶ Прво издање броји двадесет осам при-

²² Роберт Хемингс пише о значајном уделу носталгије у „златном добу” британске књижевности за децу (од половине 19. до првих деценија 20. века), анализирајући притом дела са изразитим прекограничним потенцијалом и уз упадљиво присуство гласа одраслог: *Алису у Земљи чуда* Луиса Керола, *Вештар у врбаку* Кенета Грејама и *Винија Пуа* Александра Милна (Hemmings 2007).

²³ „На први поглед, носталгија представља чежњу за одређеним местом, али она је у ствари жудња за неким другим временом – за временом нашег детињства и спорим ритмом наших снова. У ширем смислу, носталгија представља побуну против модерног поимања времена, времена оличеног у историји и прогресу. Носталгичар жели да поништи историју и да је претвори у приватну или колективну митологију, да путује унатраг кроз време као што може да отпутује до неке тачке у простору; он одбија да се препусти иреверзибилној природи времена која загорчава људски живот” (Bojm 2005: 18–19).

²⁴ То су: *Босонога дјетињство*, *Два детињства*, *Дјетињство моје украдено*, *Драгуљи дјетињства*, *Зелени трај детињства*, *Зов детињства*, *Оаза детињства*, *Последње лето детињства*, *Приче из детињства*, *Рањено дјетињство*, *Узмирено детињство*, *Наше детињство*, *Књија из детињства*, *Озбиљно детињство*, *Слике из детињства*. За анализу дела *Последње лето детињства* Радета Обреновића, која укључује и питање наслова, в. Карановић 2020а.

²⁵ Након 1990. издата је поново тек 2010, у врло скраћеном облику, на четрдесет седам страна, као поклон читаоцима дечјег часописа *Нај*.

²⁶ То су: *Приче занесеног дјечака*, *Мајареће године*, *Приче иаршизанке*, *Врашоломне приче*.

поведака различите дужине, на двеста седамдесет седам страна, док су каснија издања махом краћа.²⁷ Издања сарајевске „Ластавице” била су део школске лектире.

Прво издање објављено је у београдском издавачком предузећу „Космос”, као прва књига Едиције романа за децу „Златне библиотеке”. Издање је илустровано црно-белим цртежима Новице Ђукића. Паратекстуално, дакле, књига је намењена дечјој публици. Ђопић је, међутим, изразито прекограничан писац,²⁸ и то у више аспеката. Књижевну каријеру започео је приповеткама за одрасле, али убрзо је објавио и прву књигу за децу, *У свету лејширова и медведа* (1940). Већина дела намењених деци из његовог обимног опуса стекла је публику и међу одраслима. То важи и за дела са тематиком НОБ-а (нпр. *Орлови рано лете* и други делови *Партизанске шрилојце*), и за носталгично евоцирање детињства (*Мајареће јодине*), а и за нека изразито дечја дела, о чему сведочи интергенерацијска популарност *Јежеве кућице*. Прекогранични *саобраћај* делимично тече и у смеру одрасли–деца: барем у претходним деценијама, млађа публика радо је читала *Доживљаје Николетине Бурсаћа*, а збирка приповедака *Башића слезове боје*, издата у „озбиљној” едицији Српске књижевне задруге, често се означава као дело које је делимично и за децу.²⁹

Наслов *Босоноги детињство* чини именичка синтаagma састављена од апстрактне именице *детињство* и придева који не припада њеном семантичком пољу. Босоногост је својство живих бића, конкретно човека, јер се само он обува.³⁰ Ова неуобичајена атрибуција побуђује две различите представе. Прво, босоногост у комбинацији са детињством асоцира на слободу од стега, неспутану игру и блискост са природом и земљом, на коју се ступа босим ногама. Дру-

го значење повезује босоногост са сиромаштвом. Оба ова значења присутна су код Ђопића – прво кроз носталгичне пасаже у којима се глас одраслог са сетом сећа детињства, а друго кроз реалистичке описе немаштине и глади. Ни у једној од приповедака не помиње се дословно синтаagma *босоноги детињство*, те је читалац подстакнут да сам размисли о разлогу именована збирке.

Ако деца не користе реч *детињство*, како то оштроумно примећује Миларић, а други паратекстуални сигнали упућују на дело за децу, коме је, заправо, ова прозна збирка намењена? Погледајмо прво од чега се она састоји. Међу двадесет осам приповедака првог издања убедљиво предњаче оне у којима је приповедање хетеродијегетичко (28 : 7). Свих седам у којима је приповедање хомодијегетичко (односно аутодијегетичко) садрже сећања приповедача блиска аутофикцији и изразито су меланхоличног тона. Ове приче тематизују: смрт (деде у причи „Трешња”, сестре у „Замјени”), проживљавање туђе носталгије („Сунчани свијет моје мајке”), одласке и растанке („Јуначки свијет Малигана Делије”, „Прича о великом чобани-

²⁷ Заправо, друго издање, из 1960, дуже је за три приповетке: „Дућан”, „У свијету мог дједа” и „За својом војском”. Каснија издања већином садрже двадесет једну приповетку.

²⁸ Снежана Шаранчић Чутура истиче да је у Ђопићевом опусу, „по многим ауторима, готово немогуће повући линију која би недвосмислено раздвојила дела 'за децу' од дела 'за одрасле'” (2013: 8).

²⁹ Наслове прича из збирке *Башића слезове боје* анализира је Бојана Јевтовић (2012), пре свега са стилистичког становишта.

³⁰ У *Речнику српскога језика* Матице српске придев *босоноги* упућује на *бос*, где је прво значење: „који нема обуће на ногама, необувен, босоног” (РМС 2007). Слично је и у *Речнику САНУ*: *бос* је онај „који нема обуће, чарапа (на ногама)” (РСАНУ 1962). Остала значења (непоткован, непокривене главе и сл.) нису релевантна за контекст овог рада.

ну”), болест и оздрављење („Боловање”). И у јединој од њих у којој доминира хумор („Једно славно војевање”) има меланхоличног призива. ³¹ Све ове приповетке говоре о „помрлим данима дјетињства”, како то формулише приповедач једне од њих (Ђопић 1957: 77). ³²

Од укупног броја приповедака са хетеродијегетичким приповедачима (двадесет једна), осам се односи на мирнодопско време и испуњава их слична атмосфера туге и меланхолије као у претходно поменутих седам. Тринаест је с ратном тематиком, и мада су местимично изразито идеолошки обојене, и у њима доминирају теме усамљености, губитка, сукоба стварног и имагинарног. Смрти су овде суровије, као у замишљеном разговору учитеља са мртвим ученицима или мајке са синовљевим спомеником („Испит”, „Разговор с бесмртником”), у страдању девојке опчињене Титом („Мрвица брани команданта”), или у погибији учитеља који се радује успешном бекству свог ученика логораша („Учитељ гимнастике”). У једној приповеци пластично је приказана глад („Мајка Дрварчанка”).

Ове приповетке с дечјом књижевношћу повезују пре свега дечји јунаци у њима и поврмени приповедачки фокус кроз дечју свест. Све је то, међутим, присутно и у књижевности за одрасле која тематизује детињство. *Босонојо дјетињство* могло би с више права да се окарактерише као дело за одрасле о деци, као што су то, на пример, *Рани јади* Данила Киша. Јован Љуштановић је упоредио поетике два иначе веома различита писца управо по следећим карактеристикама: аутобиографском приповедању (са раслојавањем приповедача и фокализатора на Ја одраслог и Ја детета), потрази за изгубљеним временом детињства, суочавањем са губитком и смрћу, и „антрополошком песи-

мизму” (2016: 791ff). ³³ Иако се Љуштановићева компарација заснива пре свега на књигама Кишове породичне трилогије и Ђопићевој *Башти слезове боје*, добар део тврдњи важи и за *Босонојо дјетињство*. Кишов цитатни поднаслов *Раних јага* – „за децу и осетљиве” – важи и за Ђопићево дело. И Ђопићево и Кишово причање о детињству одвија се „под присмотром смрти”, тврди Јован Љуштановић (2016: 795). ³⁴ И Ђопићеви и Кишови дечји јунаци преосетљиви су и „занесени”.

У оба књижевна корпуса постоји дечје откриће смрти и покушај да се смрт трансцендира, али и истанчана дечја чулна и емотивна осетљивост – својеврсни књижевни импресионизам произашао из дечје тачке гледишта. Истовремено, и један и други писац на неки начин настављају своју причу и шире је преко непосредног дечјег искуства. Слути се да је то својеврсно „свлачење кошуљице детињства”, али и „одраслији” и сложенији наставак дечјег напора да се свет испуни смислом и да се тако пронађе егзистенцијални кључ (Љуштановић 2016: 799).

³¹ О целокупном Ђопићевом књижевном делу за децу Јован Љуштановић каже: „У њему доминира хумор, али има, више него што се на први поглед чини, меланхолије, осећања пролазности па и смрти” (2016: 795). Недељка Бјелановић је показала да су меланхолија, осећај усамљености и губитка, анксиозност и друге негативне емоције присутни и у Ђопићевим делима недвосмислено намењеним деци, какво је *У царству лејширова и мегвега* (2025: *passim*).

³² „Силна жеља за повратком *in illo tempore* јесте обележје свих Ђопићевих дела, посебно наглашена у делима са примесама аутобиографског казивања” (Шаранчић Чутура 2013: 155).

³³ „Несумњиво подударно код Ђопића и Киша јесте то што су се и један и други опсесивно бавили детињством деченијама” (Љуштановић 2016: 793).

³⁴ Реч је о синтагми Владимира Миларића, тачније – о њеној негацији, јер је Миларић тврдио да поезија за децу почива на „духу који није под присмотром смрти” (Љуштановић 2016: 795).

О Ђопићевој прекограничности могло би се говорити у још једном смислу, који ће овде бити тек кратко поменуто. Наиме, целокупно његово дело прожето је фолклором.³⁵ Овај слој врло често није доступан деци, због ограниченог знања и читалачког искуства. Зато ће ови сигнали „кликнути” са одраслим читаоцем, довољно обавештеним и вољним за интертекстуалну игру дешифровања. Изостанак разумевања овог слоја дела, ипак, неће оштетити читалачки доживљај младог реципијента, који ће наћи властита задовољства у тексту; с друге стране, одрасли читалац ће овим „вишком” бити обогаћен. Из свега овога закључујемо да је оправдана претпоставка о прекограничности збирке *Босоноџо деџињство*, заснована на њеном „стармалом” наслову.

Загонетка у наслову

Ирена Грицкат примећује да се у савременој књижевности наслови веома удаљавају од начела информативности: „Нека мала, макар и сасвим симболична веза између дела и наслова увек остаје, али њу читалац врло често схвата тек прочитавши дело, тако да ће садржај у неку руку објаснити наслов а не обратно” (1966: 80).

Биоскоп у кутији шибица, наслов романа Владимира Стојшина, збуњујући је за младог читаоца, па чак и за старијег. У роману је, истинита, реч о биоскопу, приповедачев надимак је Шибица, шибице и кутија шибица се у роману помињу неколико пута,³⁶ али њихово довођење у везу захтева изванредан мисаони напор. Било да кутију шибица тумачимо као простор успомена и детињства,³⁷ било да је схватамо у кључу магичног реализма,³⁸ као нешто велико затво-

рено у малом, намеће се закључак да је слика у наслову настала калеидоскопским комбиновањем елемената, присутним у Стојшиновом делу за одрасле – поезији и ранијој прози. Резултат овог поступка је нетипичан наслов романа за децу, који изискује читалачку запитаност. Према Христу Георгијевском, првобитни назив требало је да гласи друкчије: *Пушка гуџа две улице*. Георгијевски пише да је наслов под којим роман знамо „иритирао критичаре уских и

³⁵ Од бројних текстова који се баве Ђопићевим везама са народном књижевношћу овде ћу поменути књигу *Бранко Ђопић – дијалог с традицијом* Снежане Шаранчић Чутуре (2013) и текстове Љиљане Пешикан-Љуштановић (2020, 2022), у којима се указује и на ширу литературу.

³⁶ О ујаку Сави: „[...] причао је како је имао једног коња који је био мали као кутија шибица, коњић је био веома живахан и он га је носио у џепу сакоа, али су му коња украли у бечком трамвају” (Стојшин 1978: 12); Приповедач о ујаку: „Ја сам једну празну кутију шибица носио данима у џепу и једва сам сачекао тренутак да прекине гатање сестрама Козић, да му тутнем шибицу у шаку, а знао сам да је у њој читава моја будућност” (Исто: 43). Ујак Сава пред крај романа жели да оде из града возом, „са вагонима који су поређани један за другим као кутије шибица” (Исто: 169).

³⁷ Љиљана Пешикан-Љуштановић помиње „у себе затворени микропростор детињства, на који може асоцирати кутија шибица, и велики свет који у тај изоловани дејчи простор уноси пре свега биоскоп, али и бомбе, рат и смрт, који убрзавају одрастање” (2012: 89).

³⁸ Из данашње перспективе, намеће се и синтактичка и семантичка паралела између наслова *Биоскоп у кутији шибица* и *Океан на крају џушљка* (*The Ocean at the End of the Lane*), наслова романа британског писца Нила Гејмена из 2013. године. Осим што су у оба романа присутни поступци магичног реализма – уз напомену да код Гејмена претеже фантастика – спаја их и сучељавање гласова и перспектива одраслог и детета у инстанци приповедача. Гејменово сажимање за нијансу је „реалистичније” од Стојшиновог: у његовој причи из детињства заиста се помиње барица на крају путелка која се преображава у океан. Он стаје у кофу али се у њему може и пливати, а у фантастичном слоју романа задобија мистична својства свемира или вечности. Довођење у везу биоскопа и кутије шибица код Стојшина је мање дословно и ближе је комбинаторици авангардне провенијенције, присутној још у Стојшиновој поезији.

традиционалних естетских мерила”,³⁹ али да је првобитни, радни наслов био „далеко изазовнији” (1996: 35). Сматрам, међутим, да је радни наслов, мада необичан и интригантан, далеко више у складу са уобичајеним насловима књига за децу него што је то коначни наслов. Пушка дуга две улице се, пре свега, директно помиње у роману, као изум ујака Саве помоћу ког он жели да се обрачуна са филозофом Матијацом:

И заиста, испала је страшна пушка. Цев је била дуга читаве две улице, од парног купатила па кроз до биоскопа (Стојшин 1978: 56).

У овом наслову не би било много тога загонетног. Он у први план ставља хиперболу, фигуру која доминира у изградњи целокупног лика ујака Саве. Чак и са учитавањем могућих других значења, везаних за пушку, остаје се у домену лако разумљивог и блиског децјем читаоцу. Наслов *Биоској у кућији шибица*, с друге стране, нема јасно упориште у тексту – сви елементи су познати, али њихова комбинација је *зачудна*.

Још у време кад су се Стојшинова дела за децу појавила, 70-их и 80-их година 20. века, критика је писала о њиховој двострукој рецепцијској усмерености.⁴⁰ Делимично загонетан наслов његовог првог романа за децу, који балансира између дословног и метафоричног, доприноси његовом прекограничном статусу.

* * *

Џон Холандер је у књизи *Vision and Resonance* сачинио типологију наслова према информативности. На једном крају скале су „редундантни” наслови (нпр. *Песма*), док су на супротном

они који су „криптични или намерно нејасни” (према Fowler 1982: 97). Примери за ово постоје не срећу се често у децјој књижевности. Ипак, један роман у српској књижевности за децу везу између дела и наслова толико релативизује да она постаје готово недокучива. Реч је о роману *Оставиши код Руже* Весне Ђоровић Бутрић (2003). Наслов има и допуну које нема на корицама – или *Усамљени роман*.⁴¹ Да је Ружа властито име видљиво је тек из СРП-а књиге, будући да је на корицама, првим страницама и у импресуму наслов исписан верзалом. Кад прочитамо роман, међутим, схватамо да у њему нема никакве јунакиње с тим именом. Штавише, једва да се помиње и ружа као цвет.

Оставиши код Руже је лирски роман лабаве структуре, који би се могао окарактерисати и као циклус делимично повезаних прича. Састоји се од тринаест ненасловљених поглавља, а њихов садржај повезује пре свега место догађања – улица на врху града до које се долази степеницама, описана и као „Улица – љуљашка, Улица – чардак ни на небу ни на земљи, Улица – уточиште онима који су у њој живели, али и онима који би у њу залутали, па јој се поново враћали” (Ђоровић Бутрић 2003: 7).⁴² Занимљиво је да је Весна Ђоровић Бутрић пре овог ро-

³⁹ Нису ми познати критички текстови у којима су исказивани такви ставови. Није искључено да је реч о „усменој” критици, која није оставила трага у текстовима.

⁴⁰ О Стојшину као прекограничном писцу в.: Тропин 2022; Карановић 2023 (са указивањем на старију литературу); Карановић 2023а.

⁴¹ Дискутабилно је да ли се овде ради о „поднаслову”, „секундарном наслову” или „индикатору жанра” (в. полемику у Genette 2001: 56–64).

⁴² „У необичном, сновидном роману *Оставиши код Руже* (2003) главни простор је чудесна улица која лебди ни на небу ни на земљи, а с њом лебде и њена деца, узнесена али и неукорењена, траже дугме на себи самима за које ће се држати” (Љуштановић 2012: 173).

мана објавила прозну збирку *Улица на љуљашки* (1999),⁴³ која је добила наслов по истоименој причи, односно по детаљу у њој који није сасвим очит. Ако бисмо се држали начела титолошког „поштења”, чини се да би наслов „Улица на љуљашци” пре одговарао роману *Остјавиџи код Руже*, будући да се у њему експлицитно помиње улица – љуљашка. Весна Ђоровић Бутрић је, очито, склона криптичком насловљавању.

Критички текстови о роману, осим лиричности, истичу присуство симболике, носталгије и готово психоаналитичке слике одрастања (Лазевић 2004: 70–71), импресионистички маркирају детаље (Павлов 2004), тврде да се роман доживљава „више као сан о сопственом детињству него сећање на њега”, истичу значај мота из *Комадића који недостигаје* Шела Силверстејна који указује на потрагу за човековом изгубљеном половином (Малетић 2004: 104), те доминантну тему усамљености која је садржана у поднаслову романа (Хаџић 2006: 61). Енигму самог наслова, међутим, или заобилазе, или је само констатују.⁴⁴ Зорица Хаџић, претварајући велико Р из властитог имена Ружа у мало, сумира фрагменте романа: „Преостаје јединствен чулни утисак садржан у есенцији руже, симболу лепоте, савршенства, љубави и среће” (2006: 62).

Ако потражимо дословне трагове наслова у тексту, истина, нешто ћемо пронаћи. Ружа као заједничка именица, као цвет, помиње се у књизи два пута, једном чак у комбинацији са глаголом *остјавиџи*.⁴⁵ Ова веза, међутим, врло је слаба и не пружа објашњење наслова, чак ни ако је схватимо метафорички. Где је у књизи Ружа, властито име писано великим словом? Већ је речено да је у тексту нема, односно да

нема јунакиње с тим именом. Али ако је нема у тексту, „детективским” радом можемо је наћи у – паратексту, и то не само у наслову. У импресуму књиге постоји податак о Клубу читалаца издавачке куће Народна књига – Алфа, са бројем телефона и именом особе за контакт. Њено име је – Ружа Васиљевић. И сад следи детективска реконструкција: писцима је речено да своје рукописе за штампу *остјаве код Руже*. Ауторки склоној необичном насловљавању синило је да би роман, у ствари, могао тако да се зове, а да првобитни, „поштени” наслов постане поднаслов.⁴⁶ Загонетка је, дакле, решива на метатекстуалном нивоу, али – коме је намењена?

У тексту о симболици простора у роману *Остјавиџи код Руже* Зорица Хаџић пише:

На крају, можемо са пуним правом поставити питање коме је намењен овај роман. Да ли се лирски роман *Остјавиџи код Руже* искључиво може читати само као роман за децу? Чини се да је овај роман намењен и читаоцима који су у ову улицу дошли преко Кишове улице Дивљих кестенова, оне који су већ превалили пут од детињства до зрелих година (2006: 62).

⁴³ Књига је издата са граматички неправилним обликом у наслову, „на љуљашки”, што је лекторски пропуст. Наслови њених петнаест прича и сами су необични и делимично алузивни: „Мама од црвеног плиша”, „Градска жаба”, „Плаве и црвене батине”, „Јутро од белог веза”, „Страх у раму”, „Новчић за три чепа” и др.

⁴⁴ Гордана Малетић тако пише о књизи „необичног, енигматског наслова” (2004: 105).

⁴⁵ „Када су одлазили из Улице, Милица је Виолети Ф. у прозору оставила мали шарени букет из којег су извиривали мајчина душица, рузмарин, лаванда и једна сушена ружа” (Ђоровић Бутрић 2003: 55); „Тако су, полако, снимали део по део Улице: углачану калдрму, усамљену јелу, беле перјане јастуке, Виолету Ф., његов прозор са ружом” (Исто: 63).

⁴⁶ Да се овако нешто заиста збило потврдио ми је у разговору Јован Љуштановић.

У роману има интертекстуалних алузија разумљивих вероватно само старијим читаоцима, попут тврдње да су у Улици „мирисали колачи из чувених романа” (Ђоровић Бутрић 2003: 9), или да је јунакиња марципан правила „по запису из чувеног романа светске књижевности” (Исто: 15).⁴⁷ Осим тога, тон читавог романа је меланхоличан, ликови су на специфичан начин *очуђени*, а приче које откривају различите трауме не завршавају се увек срећно. Књига је и графички „озбиљнија” од уобичајених издања за децу: црно-беле илустрације дело су графичара Будимира Димитријевића, сасвим налик његовим осталим радовима, нимало „дечјим”.⁴⁸ О његовом ангажману нас „Белешка о писцу” информисе на следећи начин: „Наравно, аутор илустрација и насловне стране је ликовни уметник Будимир Димитријевић” (Ђоровић Бутрић 2003: 67). Речца „наравно” може нас навести на закључак да је овај уметник илустровао и претходне књиге Весне Ђоровић Бутрић, али то није случај. Можемо, надаље, претпоставити да је избор илустратора био „нараван” – природан – за овакав наратив, али ту већ ступамо на терен спекулација. Ауторка је, очигледно, у иначе сасвим уобичајену белешку унела идиосинкратичан, криптичан додатак, исто онако како је то учинила у наслову романа. Млађи читалац ће на такав *хир* слегнути раменима и *оштрајати на чај*. Старији ће се можда уживети у улогу детектива. И наслов и роман имају за сваког понешто, јер су несумњиво прекогранични.

Quod erat demonstrandum.

⁴⁷ Иако млађи читалац може просто да пређе преко ове слике, старији ће можда пронаћи задовољство у дешифровању интертекстуалних сигнала, евоцирајући Пруста или Томаса Мана, на пример.

⁴⁸ В.: <<http://budimirdimitrijevic.com/index.php>> 28. 1. 2026.

ИЗВОРИ

- Стојшин, Владимир. *Биоској у кућији шибица*. Београд: Нолит, 1978.
- Ђопић, Бранко. *Босоноги дјетињство*. Београд: Космос, 1957.
- Ђоровић Бутрић, Весна. *Улица на љулашки*. Београд: Народна књига – Алфа, 1999.
- Ђоровић Бутрић, Весна. *Оштрајати код Руже или Усамљени роман*. Београд: Народна књига – Алфа, 2003.

ЛИТЕРАТУРА

- Ђелановић, Недељка. Ђопићеве мале туге: меланхолија, осјећање губитка, анксиозност и друге „негативне” емоције у збирци *У царству лејширова и медведа* Бранка Ђопића. *Детињство*, LI, 4 (2025): 53–63.
- Георгијевски, Христо. Машта као стварност. *Детињство*, XXII, 4 (1996): 35–42.
- Грицкат, Ирена. Наслови – посебна категорија писане речи. *Наш језик*, 15/1–2 (1966): 77–95.
- Ђорђевић, Зорка. *Биобиблиографија књија за децу шtamпаних на српском језику од 1809. до 1995. године са анонсацијама* (Грађа). Београд: Издање аутора, 2008.
- Еко, Умберто. *Име руже*. Превела Милана Пилетић. Београд: Новости, 2004.
- Јевтовић, Бојана. Стилистика и поетика наслова у збирци прича *Башта слезове боје* Бранка Ђопића. *Узданица*, 9/1(2012): 45–60.
- Јекнић, Драгољуб. *Српска књижевност за децу I–III*. Београд: Мак, 1994.
- Карановић, Мирјана. Принцеза и чичак. Семантика наслова Јована Љуштановића. *Детињство*, XLVI, 3 (2020): 106–119.
- Карановић, Мирјана. Возом у погрешном правцу, бродом узводно. Носталгични *crossover* Радета Обреновића. *Детињство*, XLVI, 4 (2020а): 23–36.
- Карановић, Мирјана. *Дело Владимира Стојшина између књижевности за орасле и књижевности за децу*.

- Докторска дисертација. Нови Сад: Филозофски факултет, 2023.
- Карановић, Мирјана. „Духови више нигде и не постоје, сем у Панчеву”. Магични реализам и/или фантастика у Делу Владимира Стојшина. *International Journal of Slavic Studies*, 5 (2023a): 23–35.
- Лазих, Лаза. Сањива стварност или стварност сна. *Детињство*, XXX, 1–2 (2004): 70–72.
- Љуштановић, Јован. *Књижевност за децу у олегалу култури*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012.
- Љуштановић, Јован. Бранко Ђопић и Данило Киш – детињство као потрага за егзистенцијалним кључем. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 64/3 (2016): 791–804.
- Малетић, Гордана. Велика очекивања. *Стиј*, 34/92 (2004): 104–105.
- Павлов, Милутин Ж. Свилен конач у плетиву усамљеног врта. *Детињство*, XXX, 1–2 (2004): 75.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Дечје предање и причање о животу као микроструктуре у *Биоскоју у кућији шибанице* Владимира Стојшина. *Госпођи Алисиној десној ноzi*. *Огледи о књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012, 83–97.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Златна бајка о људима”. *Пишем ти причу. Рефлекси усмене књижевности и традиционалне културе у писаној књижевности и савременој култури Срба*. Нови Сад: Академска књига, 2020, 133–151.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Фолклор као вид идеолошког моделовања читаоца. *Пионирска историја* Бранка Ђопића. *Књижевна историја*, 54/176 (2022): 105–127.
- РМС: *Речник српскога језика*. Нови Сад: Матица српска, 2007.
- РСАНУ: *Речник српскохрватској књижевној и народној језика*. Књига II (богољуб–Вражогрнци). Београд: Институт за српскохрватски језик, 1962.
- Тропин, Тијана. Криве варијације. Еволуције сталних мотива у романима Владимира Стојшина. *Књижевна историја*, 54/176 (2022): 325–338.
- Хацић, Зорица. Символика простора у роману *Остивши код Руже* Весне Ђоровић Бутрић. *Детињство*, XXXII, 3–4 (2006): 60–62.
- Шаранчић Чутура, Снежана. *Бранко Ђопић – дијалој с традицијом. Усмена књижевност у делима за децу и омладину Бранка Ђопића*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2013.
- Beckett, Sandra L. *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*. New York – London: Routledge. Taylor and Francis Group, 2009.
- Beckett, Sandra L. *Crossover Literature. Keywords for Children's Literature*. Second Edition. Edited by Philip Nel, Lissa Paul and Nina Christensen. New York: New York University Press, 2021, 47–50.
- Bojm, Svetlana. *Budućnost nostalgije*. Preveli Zia Gluhbegović i Srđan Simonović. Beograd: Geopoetika, 2005.
- Ewers, Hans-Heino. *Fundamental Concepts of Children's Literature Research*. Transl. William J. McCann. New York – London: Routledge, 2009.
- Falconer, Rachel. *Crossover literature. International Companion Encyclopaedia of Children's Literature*. Edited by Peter Hunt. London – New York: Routledge. Taylor and Francis Group, 2004, 556–575.
- Falconer, Rachel. *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*. New York – London: Routledge. Taylor and Francis Group, 2009.
- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge – Massachusetts: Harvard University Press, 1982.
- Genette, Gérard. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge University Press, 2001.
- Hameršak, Marijana, Dubravka Zima. *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam international, 2015.
- Hemmings, Robert. A Taste of Nostalgia: Children's Books from the Golden Age: Carroll, Grahame, and Milne. *Children's Literature*, 35 (2007): 54–79.
- Levin, Harry. The Title as a Literary Genre. *The Modern Language Review*, Vol. 72, No. 4 (Oct., 1977): xxiii–xxxvi.
- Maiorino, Giancarlo. *First Pages. A Poetics of Titles*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2008.
- Milarić, Vladimir. *Signali sunca. Tekstovi o dečjoj poeziji*. Irig – Novi Sad: Srpska čitaonica i knjižnica, 1977.

Mirjana S. KARANOVIĆ

TITULUS IN FABULA
Titles as crossover indicators

Summary

The paper deals with book titles in children's literature as indicators of their crossover nature. The methodological basis of the paper is the literature belonging to the field of paratextual studies and, specifically, titology (Gérard Genette, Giancarlo Maiorino, Harry Levin etc.), but also to the field of crossover literature (Sandra Beckett, Rachel Falconer). After a brief introduction on the

place and importance of titles for the reception of works, several representative texts from Serbian literature are analyzed. The titles of works of children's literature often hide a message directed towards the adult reader. The aim of the paper is to detect signals directed towards a dual audience from the titles themselves, which is then supported by pointing out the corresponding characteristics of the texts themselves. Two types of titles were considered: 1. titles containing the word "childhood", which mostly belong to texts of melancholic content, bordering between literature *for* children and literature *about* children; 2. cryptic and ambiguous titles, which are understood differently by children and adults.

Keywords: children's literature, titles, titology, crossover literature, melancholy, childhood, cryptic titles

СЈЕЋАЊЕ КАО СКЛОНИШТЕ: УЛОГА ТЕФТЕРА У ФОРМИРАЊУ ХРОНОТОПА ДЈЕТИЊСТВА И ЗАВИЧАЈА БРАНКА ЋОПИЋА

САЖЕТАК: Дјетињство и завичај су мотиви неодвојиви један од другог те захваљујући симболичким значењима која се активирају, нарочито у њиховом саодносy, незаобилазни су елемент Ћопићевог дјела, било онога дефинисаног као „дјечје” или онога „за одрасле” и без разлике на жанр. То је прва особина која их чини *тхойосима* Ћопићеве поетике. На плану умјетничког приповједачког поступка, издвајају се као мјеста са сталним особинама и на структурно-композиционом и семантичком плану. Представљени догађаји који се тематски тичу дјетињства и завичаја уоквирени су истим или сличним временско-просторним односима, стилским и језичким карактеристикама крајшког поднебља, а нарочито су препознатљиви по истим ликовима – „стајаћим типовима” и интеракцијама између њих. У раду ћемо показати у којој мјери и на који начин *Тештер* – свеска рукописа под насловом *12. XII 1939, увече*, објављен постхумно и заснован на пишчевим сјећањима из дјетињства, утиче на формирање хронотопа дјетињства и завичаја и Ћопићеве слике свијета, која књижевност потврђује као једини свијет загарантоване заштите и слободе.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: сјећање, *Тештер*, хронотоп дјетињства и завичаја, *Башта сљезове боје*, лиризација прозе, поетска сањарија, слика свијета, стајаћи типови, слобода

* zeljka.przulj@ff.ues.rs.ba;
<https://orcid.org/0009-0000-2102-5176>

I.

Поетичке особености Ћопићевог дјела, по чему је он у књижевнокритичкој рецепцији завриједио статус писца „једног потпуно препознатљивог, самосвојног хронотопа и [који] као такав представља репрезентативног представника оне најплеменитије регионалне традиције српске прозе” (Поповић 2015: 10), засигурно су и слике дјетињства и завичаја. Оне су примјер у коме се истовремено огледају Ћопићеве везе са традицијом, али и особен дар, односно релација између, теоријски речено, *доминантне*¹ и *тенденције*². Под доминантом Ћопићевог дјела подразумевамо вишеструке интертекстуалне везе са усменом књижевношћу и фолклором: на жанровском, тематско-мотивском,

¹ *Доминантна* – појам руских формалиста и прашких структуралиста, који уводи Р. Јакобсон да би означио онај елемент умјетничког дјела којем су подређени сви остали елементи тог дјела, и који стога одређује његову природу. Доминанта „усмерава, одређује и преображава остале компоненте” и „јемчи за целовитост структуре” (Роровић 2007: 153).

² *Тенденција* – идејна или структурна тежња књижевног остварења, односно умјетничка намјера писца која се провлачи кроз неко дјело (Роровић 2007: 734).

структурно-сижејном и, наравно, језичком ни-воу. Затим, његов однос са књижевним претходницима као што су, нпр., Симо Матавуљ, Петар Кочић и читава генерација лирских реалиста или пак међуратних модерниста; Ивом Андрићем; руским писцима реализма Гогољем, Чеховим итд., а све оно по чему су Ђопићеве слике дјетињства и завичаја препознатљиве међу њему сличним писцима, или, нарочито, босанско-херцеговачким регионалним приповједачима, представља његову поетичку оригиналност тј. тенденцију.

Дјетињство и завичај, као мотиви, неодвојиви су један од другог, те захваљујући симболичким значењима која се активирају нарочито у њиховом саодносу, незаобилазни су и неодвојиви од Ђопићевог дјела, било онога дефинисаног као „дјечје” или онога „за одрасле” и без разлике на жанр. То је прва особина која их чини *шојосима*³ Ђопићеве поетике.

С друге стране, на плану умјетничког приповједачког поступка, издвајају се као мјеста са сталним особинама и на структурно-композиционом и семантичком плану. Представљени догађаји који се тематски тичу дјетињства и завичаја увијек су уоквирени истим или сличним временско-просторним односима, стилским и језичким карактеристикама, а нарочито су препознатљиви по истим ликовима – „стајаћим типовима” (Поповић 2015: 85) и интеракцијама између њих. Када говоримо о овим топосима, посматрамо их као један и јединствен појам, обједињен појмом *хроношоја*, јер и

оно што се уопштено назива регионализмом најчешће није друго него име за књижевну транспозицију завичајног, које је више емоционални и примарно сазнајни него географски простор, *по њ правилу везан за дјетињство* (Вукић 1995: 39 – *истицање наше*).

II.

Временско-просторне детерминанте овог топоса, у сижеима појединачних дјела представљају нарочите категорије – сигнале вишезначности коју крије ова Ђопићева поетичка особеност. Пошто су сви Ђопићеви ликови и догађаји утопљени у простор Крајине, и одређени њиме, њеним амбијентом и атмосфером израженим кроз специфичне и поетизоване пејзаже, то очитује и везу са претходним књижевним традицијама. На једној страни је досад често помињана и најочигледнија традиција лирских реалиста, а на другој интересантна је сличност са поимањем простора код међуратних модерниста, нарочито експресиониста (Васића, Кракова, Црњанског). По природи и утемељењу хронотопа дјетињства и завичаја, највећа је сличност са Црњанским и његовим „просторима среће” (в. Џацић 1976). Под просторима среће у дјелу Милоша Црњанског Џацић подразумева „посебно обликоване просторе са различитим географским ознакама, али са јединственом менталном стварношћу уграђеном у поредак слика имагинације” (1976: 11). Такође наглашава присуство исте менталне стварности „и када ти простори немају географске ознаке” (Исто). Разлика између менталних стварности код Ђопића и Црњанског јесте у томе што Ђопићеве увијек подразумевају географске ознаке Крајине. Простори среће код

³ „Топос (грч. *topos* – опште место), пјесничка слика или поступак који се често користи у појединим жанровима. Велика изналажења и употребе општих места или т. датира још из антике, када се и издваја посебна грана реторике – *топика*” (Роровић 2007: 739).

Црњанског представљају „утопијске пројекције среће” његових ликова, у којима ти простири замјењују и компензују и завичај што, поред *Сеоба*, понајвише потврђују поеме. Нпр., простор у романима *Сеобе* и *Друџа књиџа Сеоба* туђ је и непријатељски за ликове који чезну за далеким просторствима Русије, као надомјештавањем завичаја и осјећања среће, као што је то у Ђопићевим романима *Не шућуј бронзана стража* и *Осмој офанзиве*. Дотле су, нпр., у *Пролуму* и *Глувом барућу* ликови на своме терену, на самом врелу снаге и живота који пружају слике завичаја и дјетињства, па зато већина и нема потребе ни за каквим кретањем и промјенама. Код обојице књижевника, „простори среће ограђени су заштитним омотачем од насиља и деструкције времена, од хода смрти” (Џацић 1976: 18).

III.

Карактер хронотопа дјетињства и завичаја и његова функција најбољи је показатељ Ђопићу својственог поступка *лиризаације прозе*, по чему је у начелу такође близак експресионистима, а најчешће поетичке технике којима су грађене ове слике јесу техника *џонављања и варирања*, принцип *амбивалентности* те с њим у вези и принцип *џовезивања узајамних суџојности*. Додатну тежину и вриједност овоме топосу даје и категорија *хумора* која, опет, има два пола: један представља ону врсту хумора која засмијава и насмијава, а други је најчешће прожет осјећањем меланхолије. Поступак лиризаације прозе, који наткриљује све, један је од кључних и за овај топос и за Ђопићево прозно и дјело у цјелини, јер има функцију интегрисања читања и тумачења његовог дјела у јединствену значењ-

ску вертикалу. Сматрамо да је за такво сагледавање и тумачење Ђопићевог дјела од суштинске важности његов аутобиографски, постхумно штампан и у јавности не толико познат „спис”: *12. XII 1939, увече*, популарније назван *Тештер*. Наиме, поменути спис био је нотес џепног формата, исписан мастиљавом оловком, који је Ђопић често, ако не и увијек, носио са собом, што потврђују квалитет хартије и изгужване сиве корице (в. напомену приређивача Живорада Стојковића, стр. 108, 109). Једном приликом писац је за тај нотес рекао: „Није дневник, али је нешто као *тештер* за моја писанија” (109 – *истицање наше*). Као дио његове заоставштине, инвентарисан је у Архиву Српске академије науке и уметности, а први пут штампан о десетогодишњици Ђопићеве смрти, у издању Задужбине Милоша Црњанског. Како истиче и приређивач у пратећем тексту издања, иако „очигледно писан за своју душу, непосредно, зачуђује изванредна књижевна уобличеност Ђопићевих ’записа’, као да су спремни за објављивање” (109).

У покушају да представимо топос дјетињства и завичаја у што цјеловитијем потезу, за основни модел или слику дјетињства узећемо управо ону коју узајамно оцртавају *Тештер* и *Башта слезове доје* – јер *Тештер*, иако објављен тек деценију послје његове смрти, стваралачки вјероватно претходи већини дјела или их макар прати,⁴ а *Башта*... зато што заједно са предратним причама чини Ђопића „највећим лирским песником дјетињства кога је српска књижевност икада имала” (Данојлић 1980: 378). Кореспондирајући, нарочито на тематско-мотивском

⁴ На примјер, интензивна је веза између *Тештера* и *Прича занесеног дјечака* која се нарочито препознаје у слjedeћим причама: „У свијету мога дједа”, „Прича о великом чобанину”, „Трешња”, „Сунчани свијет моје мајке”, „Боловање”.

плану, *Тештер* би представљао доживљај и спознају свијета у периоду дјетињства, а *Башиша сљезове боје* производ његове стваралачке имагинације или *йоейске сањарије* (в. Ваšлар 1982), *сјећања* као творачког принципа. Са тим моделом упоредићемо појединачне примјере из романа који представљају корпус овога рада, у покушају да предочимо на који то начин лирски елементи, који „посједују емоционалну и лексичку енергију од изузетног значаја за сам чин уметничког стварања и његов поетички исход” (Вукић 1995: 39), постају дио приповједачког поступка великих епских цјелина.

С тим у вези, а у контексту разматрања обиљежја модерности савременог српског романа, Милан Радуловић управо говори о роману као „духовно-поетском доживљају егзистенције”, при чему поезију романа посматра „у најширем смислу као духовни феномен а не само као естетску категорију” (2008: 645). Он истиче да „романескна поезија најочигледније се испољава у поетским сликама утканим у прозни израз [...] у сликама и симболима [...]” (Исто: 646), а управо таквим симболима сматрамо топос дјетињства и завичаја у Ћопићевом дјелу. Надахнут феноменолошком расправом Гастона Башлара *Поетика сањарије*, Радуловић наглашава:

Суштина поетске слике, њен смисао и улога у микрокосмосу дела *истовјетни су и у поезији и у ирзи*: она је духовна сублимација и језичка објективација унутарњих енергија пробуђених сањарењем, оних енергија које у личности зачињу свест о бићу и свету, о личности и космосу (Исто: 646 – *истицање наше*).

У контексту Ћопићевог цјелокупног дјела, на први је поглед видљиво да се одређени мотиви и ликови могу пронаћи у прозним једнако као

и у поетским творевинама, у дјелима за дјецу као и дјелима за одрасле, па тако његова дјела у критичкој рецепцији не морају имати родовска и жанровска ограничења. Исто тако, у читалачкој рецепцији нису наишла ни на какво ограничење што се тиче старосних група, односно иста дјела, без разлике да ли су намијењена одраслима или дјеци, читају и воле и једни и други.⁵ У томе се огледа њихова моћ катарзе и естетска функција уопште. Томе доприноси управо *йоейска сањарија* која, према Башларовом становишту, представља елемент стваралачке имагинације или стваралачког заноса, „отварање према једном лијепом свијету, према лијепим свјетовима” (Ваšлар 1982: 38), „свједочанство о једној функцији иреалног, нормалној функцији, корисној функцији која чува људски психизам, изван бруталности непријатељског не-ја, страног не-ја” (Исто). Оно што је за нас најинтересантније у вези са овим феноменом јесте то што као његову главну материју и извор комплексности Башлар наводи дјетињство – „домен успомена из дјетињства, домен вољених слика које се од дјетињства чувају у меморији” (Исто: 146). Према његовом мишљењу, кључна особина сањарије је то што нас враћа у вријеме првих самоћа, дјечијих самоћа у којима смо сањарећи бježали од несрећа, искључиво упознатих преко других људи, у домишљене и измаштане свјетове у којима је могуће упознати „егзистенцију без ограничења” (Исто: 124). Да је тако и код Ћопића потврђује

⁵ У једном од разговора с Ћопићем, он говори да је „вјештачка подјела на књижевност за дјецу и књижевност за одрасле” (Јевтић 2000: 108). Као примјер свога дјела које се не може раздвојити на такав начин наводи роман *Делије на Бихаћу*. Чак свједочи да, иако је роман писао за дјецу, договорио се са Српском књижном задругом да је прогласи књигом за одрасле, како су и прихватили, па је наишла на велики одјек код бивших ратника.

управо *Тетфтер*, који открива такву представу дјетињства и слику свијета гледану из тога угла која ће се у сваком Ђопићевом дјелу моћи препознати у одређеним *варијантима*, а у *Башић* *слезове боје* дословно *пресликаши*. Жанровски одређен као „поетска аутобиографија” (Вукић 1995: 91), а функционално као „језгро Ђопићеве слике света” (Исто), на књижевноумјетнички начин а директније од других дјела, *Тетфтер* доказује да је, поред маште или имагинације, *сјећање* један од основних Ђопићевих творачких принципа. Дословно се потврђују поједини Ђопићеви аутопоетички искази, попут овог: „[...] код мене има много фантазије, хумора, лирике. Ипак, све је то један посебан свијет, мој свијет, свијет који сам допола измислио, али измислио на бази стварности” (Јевтић 2000: 46, 47). Отуда је разумљива стално присутна *дихотомија* или *амбивалентности* која се огледа у подјели Ђопићевог свијета *сјећања* на два пола, окарактерисана односима бинарних опозиција: добро/лоше, свјетлост/тама, прошлост/садашњост, реално/фантастично, дјетињство / зрело доба, срећа/туга итд. У средишту између та два свијета налази се *сјећање* на очеву смрт, као први *дживљај* описан у тексту, асоцијативно повезан са осталим *дживљајима*, и самим тим и узрок промјена и подјеле. Принцип амбивалентности код Ђопића „запоседа семантички и структурни аспект књижевног дела, дубинска струјања у организацији текста, [тако] да представља средишњи поетички принцип, уз хумор и пародију, један од доминантнијих” (Шаранчић Чутура 2015: 21). Његово извориште се у предратном Ђопићевом стваралаштву и дјелима намијењеним дјеци најчешће везује уз особине митског реализма⁶, односно уз „митско-фолклорни модел света” (Исто: 22). Несумњива је велика условљеност поступка амбива-

лентности поменути моделом и књижевном традицијом и предратним књижевноисторијским контекстом, нарочито у тематско-мотивском домену. Међутим, чини нам се да и сама наклоност таквом моделу посматрања и приказивања стварности зависи и од односа између непоновљиве Ђопићеве *имагинације* и *сјећања*, односно његове *поетске сањарије* јер „сасвим сигурно субјект који прича није идентичан са субјектом који је сањао” (Ваšлар 1982: 36), те тако постоји и разлика између „приповиједаног дјетињства и дјетињства враћеног у трајање које се сања” (Исто: 127). То се, нпр., у *Тетфтеру* најбоље очитује у самој техници приповиједања, у *двоструком карактеру доживљајног Ја*, о чему исцрпно и систематски пише Ана Вукић па ћемо тај дио текста, иако обимнији, навести у цијелости:

Двоструки карактер доживљајног *Ја* приповедача условљава начин конституисања записа у *Тетфтеру*, и то на следећи начин: приповедач прича догађај или описује лик онако како га види аутентичним дечјим погледом, а онда долази до обрта, те се пред његовим очима лице ствари мења и он свет види у измењеној перспективи свог другог доживљајног *Ја*, оног које свет више не види осветљен блештавом светлошћу и коме туга и тамна страна света нису непознанице. Та стамњена слика света по својој дубини не припада дечјем погледу, али вјеродостојност самог лика дечака на бива изневерена; Ђопић остаје у границама реалистичке мотивације, јер тамну страну живота не приказује у њеном пуном значењу, већ је назначује као слутњу и повлачи се пред

⁶ Када говоримо о митском или магичном реализму, под тим термином подразумевамо његово шире значење у смислу „дела различитих култура у којима специфични реализам црпи грађу из фолклора и мита, задржавајући јаку социјалну компоненту у приказивању савременог” (Роровић 2007: 412).

њом као пред нечим неразумљивим и страним. То се приказује и физичким повлачењем лика, који се пред неразумљивим, страшним и тужним скрива у трап, мљечар, жбунове и јаруге. То повлачење је убедљиво мотивисано дечјом и људском потребом уопште, да се одбрани од оног што угрожава, али још више то је поступак којим писац чува аутономност приповедачеве тачке гледишта. На тај начин драматика Ћопићевих записа о детињству није постављена у накнадну приповедачеву свест и тугу због нестанка детињства, већ је драматика у самом доживљају света приповедача као дечака, детета, у коме су супротстављена два доживљаја света: време прошло и садашње, иреално и стварно (1995: 98).

У *Башићи слезове боје* приповиједање је унеколико друкчије, поетичније, самим тим што је поетичка намјера гурнула биографску у други план. Поетизација аутобиографских података је ефектнија захваљујући употреби наративног модела који је најближи

приповедању у маниру усмених причања о животу (или из живота) чиме се обезбеђује драж живе импровизације и особена „заштита“ од фактографије, али и забавност, јер се, по правилу, из живота прича и препричава само изузетно, или на неки други начин посебно и битно (Шаранчић Чутура 2013: 155).

Дјечји поглед на свијет је задржан, једино што алтернира са њему сличном визуром дједа Рада, првенствено у „Јутрима плавог слеза“. Захваљујући сугестивности дјечје перспективе и другим лирским елементима, подсјећају на Кишове *Ране јаге*, поготово ако се узму у обзир Ћопићева аутопоетичка наглашавања у *Писму Зију Диздаревићу*, да ће причати „златну бајку о људима“, „о добрим старцима и занесеним

дјечацима“, док је Данило Киш, веома слично, испод наслова дјела додао напомену „за децу и осетљиве“.⁷ Да је појам *бајка* употријебљен само условно, а не и жанровски, Љиљана Пешикан-Љуштановић аргументује првенствено у његовом облику јединице, сматрајући у коначници да

ову употребу јединице, као и сам епитет златна, треба, пре свега, тумачити као метафору оног особеног емотивног и значењског озрачја које боји Ћопићево виђење детињства и приповедање о њему и које, по много чему, јесте једно и јединствено, не само у *Башићи...* већ у његовом приповедачком делу (2012: 40).

Корак даље у односу на *Тештер* и „Јутра плавог слеза“, када је ријеч о двије приповедачеве тачке гледишта – дјечје и одрасле, Ћопић је направио у „Данима црвеног слеза“, нарочито у приповијечи „Потопљено дјетињство“. Негдашњи дјечји поглед на свијет, са увијек присутном бљештавом свјетлошћу наде у боље и лепше, замијенио је суровом реалношћу пробуђен поглед одраслог човјека са бременом година на плећима и у срцу. Снажан и динамичан доживљај живота замијенило је накнадно промишљање о њему, препуно разочарања и умора животом, а сјетом за „циком и вриском дјетињ-

⁷ Јован Љуштановић читав рад посвећује релацијама између ова два писца, не инсистирајући, притом, на „могућим сусретима и непосредним контактима“ (2017: 791), будући да су писци различитих генерација, и упркос књижевнопоетичком и књижевноисторијском диверзитету, већ на несумњивој подударности „што су се и један и други опсеивно бавили детињством деценијама“ (Исто: 793) које почиња на аутобиографском приповиједању и подразумемијева „присуство аутентичне аутобиографске грађе из живота писца“ (Исто: 793). О сличностима и разликама поетичког сензибилитета Бранка Ћопића и Данила Киша видјети више у: Љуштановић 2016: 791–807.

ства... грајом негдашњих јутара” (БСБ⁸: 188). Иако су и овдје присутне двије приповједачке перспективе, оне више не буде и не задржавају драматику супротстављеног прошлог и садашњег времена, већ су дате у резигнираном и меланхоличном дијалогу „негдашњег дјечака” и „просиједог путника-дошљака” (Исто: 188, 189) о дјетињству потопљеном језером прохујалог времена. У исто вријеме, и сјећање и снови, као и у свим Ђопићевим дјелима, и овдје обједињују дјетињство и завичај у исту категорију:

Под том смиреном разливеном водом ћутало је његово дјетињство са свим својим тајнама, несташланицама и непоновљивим чарима. Ћутало је, добро чувано у родној колијевци завичаја, кроз који више неће мести гласне олује, рушилачки вјетрови, нити ће га прекрајати и мијењати равндушни странци (Исто: 191).

Дакле, дјетињство и завичај заједно ће остати сачувани и заштићени у сјећању.

Као што је примјетно, представе дјетињства и завичаја и у *Тештеру* и *Башићу сљезове боје* врло често су одређене контрастним релацијама (нпр.: двострука боја сљеза; опозиције јутра/дани; прољеће / михољско љето / зима; дјетињство / зрели дани / старост; мир/рат, прошлост/садашњост итд.). Међутим, тај контраст не раздваја, напротив, па тако можемо говорити о *принципу њовезивања узајамних сујројиноста* како на плану структуре читавог дјела тако и на сижејно-структурном, унутрашњем плану. Он ће у свим Ђопићевим романима остати принцип који карактерише слику дјетињства и завичаја, чија функција и јесте, према интенцији писца, да као „златна бајка о људима” најјача апокалиптичну визију будућности.

IV.

Топос дјетињства и завичаја има бахтиновска хронотопска својства, јер омеђује једно одређено вријеме и мјесто. Уколико их укрстимо са Ђопићевим аутобиографским подацима, као резултат добијамо Крајину, Хашане у периоду од двадесетих до тридесетих година 20. вијека. Међутим, литераризација тих чињеница у самом дјелу има друкчији резултат. У односу између *Тештера* и *Башиће...* много је, како смо већ рекли, подударности, с тим што је поступак друкчији. Што се тиче подијељености слике свијета, она је иста као у *Тештеру*, а огледа се и у самој структури дјела, састављеној од циклуса приповједака „Јутра плавог сљеза” која су за наше истраживање и значајнија, и циклуса „Дани црвеног сљеза”. У оба дјела поетизација и поступак амбивалентности највидљивији су у домену временских и просторних односа, којима је одређен топос дјетињства и завичаја, с тим што су временски назначени и у њиховим насловима. *Тештер* је „популарнији” Ђопићев израз за спис који је приређивач Живорад Стојковић насловио *12. XII 1939, увече*, према датуму записаном на самом почетку. Очигледан је однос према времену, у смислу границе између приповиједаног времена – времена дјетињства које и није прецизно одређено, и времена из ког се приповиједа, а то је управо уписани датум. У насловима циклуса *Башиће сљезове боје* – „Јутра плавог сљеза” и „Дани црвеног сљеза”, као дјела у коме су литераризовани поједини аутобиографски подаци, прецизност у одређе-

⁸ У тексту, у парентези, наслове Ђопићевих дјела наводићемо скраћеницом према почетним словима ријечи у њиховом наслову: БСБ – *Башића сљезове боје*, ГБ – *Глуви баруш*, ДНБ – *Делије на Бихаћу*, ОО – *Осма офанзива*, ОРЛ – *Орлови рано леше*, П – *Пролом*, Т – *Тештер*.

њу категорије времена не постоји ни у насловима, ни у сижеу, што потврђује да „[и]сторија нашег дјетињства није психички датирана. Датуми се стављају накнадно, они долазе од других, са другог мјеста, из другог времена а не оног проживљеног. Датуми долазе тачно из оног времена кад се приповиједа” (Bašlar 1982: 131). Али зато успомене или сјећања

имају годишње доба [...] Оне су укључене у свијет неког годишњег доба, годишњег доба које не завањава и које бисмо могли назвати тоталним добом што почива у непомићности савршенства. Тотално доба, јер све његове слике говоре о истој вриједности, јер се с једном појединачном сликом већ посједујемо њену суштину... (Isto: 142).

Код Ђопића је то најчешће јесен, обасјана златном сунчевом свијетлошћу:

Када се прогурам и провучем између раних сјећања и успомена и ведрих и тужних, и јасних и мутно разливених, најзад се нађем пред најстаријом сликом из раног дјетињства: гласно бруји уз мокар врбик стари млин поточар, тајанствено скровиште пуно хучања и плускања воде, брашњава сумрака и великих мишева. Више млина је густ љескар упрскан свијетлим пјегама ране јесени и сав преливен и треперав од сунца. Сунце поиграва и на усталасаној води, на руну присутних оваца, по ножу старца који у страни прави опанке. У томе веселом хуку и сунчаној поплави назирем и себе: брчком босим ногама по запјенушаној води ниже млина и само безгласним смијехом одговарам на дједове брижне опомене одозго поред млина: – Еј, Баја, Бајаа, утопићеш се. Иако је сасвим близу, дјед виче врло гласно да надвиси хуку млина и све се то претвара у весео и обијестан метеж: и брујање млина, и плускање воде и дједова брижна вика. Опијен и за-

глушен очекујем сваког тренутка кад ће полетјети увис лаган као магла од сићушних капљица што се одбијају од млинског кола и лете кроз танану блиједу дугу (Т: 57).

У *Башии слезове боје* то је такође јесен, она рана, октобарска, коју карактеришу „млаки и прозирни дани”, „сјај и тишина” и необична „голубије” плава боја неба (БСБ: 20, 25, 31). Управо у овој слици јесени препознајемо прву доминанту, а то је „топос поетске природе [...] идеалне земље, *земаљској раја*, као и златног доба...” (Poročić 2007: 420). Специфично ћопићевско онеобичавање овог топоса јесте његово представљање у виду појма из народне традиције, јер то није била „обична” јесен већ *михољско љето*⁹, они посљедњи сунчани и топли дани у октобру који се подудару са обиљежавањем црквеног празника Светога Киријака Отшелника или Михољдана, који је и крсна слава Рада Ђопића, што му даје додатну вриједност. У Ђопићевој литераризацији, у тим данима кућа његовог дједа Рада представља центар Ђопићеве слике свијета, коју походе сваковрсне скитнице и просјаци, као да су ходочасници храма Божијег. По најбољем дједовом другу и Ђопићу најзанимљивијем просјаку, самарцији Петраку,

⁹ Занимљиво је то што је михољско љето назив за метеоролошки феномен када се временски услови карактеристични за период љетног годишњег доба настављају и након почетка јесени. Период михољског љета означава продужетак топлих дана и након Михољдана. Карактеристично је за сјеверну Земљину полулопту гдје се мијењају четири годишња доба [...] У већини европских језика појам је најчешће познат као „бабље љето”, али се јављају и други облици, као што је „циганско (сиротињско) љето” у Бугарској, или „касно љето” у Низоземској, „индијанско љето” у Сјеверној Америци. Назив „бабље љето” изведено је од имена за нити паучине којом млади пауци из породице *Linyphiidae* једре кроз ваздух у јесен; в. <<https://hol.lzmk.hr/clanak/bablje-ljeto>>

који најрјеђе – само о Михољдану – и долази, он их назива *Петракови дани*. У овом мотиву објединио је елементе усмене традиције и фолклора, црквене прописе и поетски доживљај у значењску вертикалу која прелази временске и просторне односе и добија метафизичку димензију. Оно што је у коријену крсног имена још од давнина јесте култ претка, прецизније „подушје прецима” (Чајкановић 1994б: 16), по чему је повезано и са задушницама¹⁰ и *ѿеофанијом* – вјеровањем у могућност „да се божанства и демони, највиши и најнижи, и добри и зли, јављају људима персонално, у облику човека или животиње” (Исто). Уколико се божанство јавља као човек, углавном је то „незнатан, неугледан човек, најчешће као обичан ѿушник или ѿросјак” (Чајкановић 1994а: 147). Религијски, вјеровањем у могућност теофаније, може се објаснити и, такође стар, феномен гостопримства и милосрђа, сачуван и надограђен и у православној духовности, при чему је гост табуиран, посвећује му се посебна пажња која има функцију одобровољења божанства и склапања савеза са њим (Исто: 149). Она подразумева, према Чајкановићевом мишљењу, прање ногу, што је архаичан мотив у књижевности још од Хомера, изношење сваковрсних јела и пића, па чак је забиљежено да се „госту преко ноћи ставља на расположење каква жена из куће” (Исто). Редовним посјетама божанства сматрају се Богојављење, Божић, крсна слава и задушнице, приликом којих се, и данас врло снажно, његује обичај да се „даје јело сиротињи и просјацима, постао на основу веровања да се у тим просјацима налазе душе предака” (Чајкановић 1994б: 17). Када, подсјетивши се ових старих, колективних религијских представа, које се налазе и у основи данашњег институцио-

нализованог вјеровања, поново погледамо слику Ћопића куће са дједом Радом у средишту, око кога са свих страна о Михољдану надиру различити потукачи и божјаци, јасно је да та кућа представља у малом „читава једну културу крајишке, сеоске, ратарске патријархалности, и то у сјају уочи коначног расапа” (Ного 2011: 124). На другој страни, својим поетским доживљајем, лирским детаљима и нијансирањима боја пејзажа, расположења и стања ликовна, она чини да ти весели и безбрижни дани, обавијени плавичастом измаглицом, не буду „само призори за чуло вида, то су душевне вриједности, директне психолошке вриједности, непомирљиве, неуништиве. Доживљене у меморији, оне су увијек благотворне” (Исто: 142) и као такве постају „Ћопићево прибјежиште” (Исто: 124). Сјећање, као творачки принцип који то у овом случају и јесте, чини да у њему „лична судбина губи своју тежину и неумитност и преображава се у етеричну и слободну духовну сферу у којој васкрсава нада и вера у друге, надличне и надвремене облике егзистенције” (Радуловић 1994: 39). Па тако, поред културолошких и антрополошких, душевних и поетских, духовних и етичких вриједности, ова Ћопићева слика-симбол, у којој кућа дједа Рада Ћопића постаје метафора и метонимија једног божјег храма у празнични дан, а сам дјед и „богоносац” и „човеконосац” (Михајловић 1980:

¹⁰ Веселин Чајкановић спомиње јесење задушнице, које се по неким крајевима и код различитих словенских народа везују уз Митровдан, а у другима уз Михољдан. Он сматра да су те задушнице заправо један исти празник, „за које црква не зна, и које су нам остатак из претхришћанског времена, припадају врло далекој прошлости [...] и биле су свакако познате још у словенској заједници” (1994б: 267–268). Касније, празник јесењих задушница уврштен је и у календар СПЦ.

347), истиче „ону најдубљу, духовну основу дјела која је код нашег писца наслијеђена с древношћу домаћег огњишта и језика, и коју без двоумљења можемо назвати православном” (Поповић 2015: 44, 45). Апстраховањем и лирским преобликовањем онога што по друштвеном и обичајном уређењу чини једну културу, као и чињеница биографске и личне природе, Ђопић овај фундамент, а засигурно и драгуљ његове поетике, уздиже изнад земаљског пропадања, смјестивши га у причу и памћење, гдје ће једино остати вјечан, иако је стварносно већ одавно непостојећи. Као таква, Ноговим ријечима речено „можда посљедња Велика Дједова Кућа у нашој књижевности” (2011: 124), постаје и метапоетска, универзално људска, а посредством лика дједа Рада Ђопића, који је у средишту цјелокупног Ђопићевог дјела, и других духовно и душевно онеобичених ликова према сличном моделу, распростире се кроз цјелокупно дјело.

Просторне специфичности топоса остварене су најчешће путем архаичних мотива, најсличнијих онима из структуре бајке. Граница свијета дјетињства, које је и свијет безбрижности и уточиште, чврсто је наглашена. У *Тешћери* то је речено експлицитно:

Границу тог мог малог дјетињског свијета чинио је подно ливаде, ниже куће, поток Поткалишница са својим кривудајим редом дрвећа [...] И с друге стране потока је ливада, живица и оранице на падини бријега, али све ми је то ипак туђе и помало непријатељско. Иако је вода на мјестима врло плитка, ипак немам баш нимало воље да тамо пријећем. А кад сам једног дана угледао и свог дједа како иде између ниских живица с друге стране (враћао се однекле из села) дуго нијесам могао да повјерујем да је то заиста он, онај мој прави дјед, и тек кад ми је с оне оба-

ле подвикнуо, престао сам зачуђено да жмиркам и прегазео сам преко воде к њему. Одозго ми се опет читава наша обала учинила некуд необична иако добро позната и у мојој малој глави настане чудновата збрка, па сам се скоро сневеселио иако је старац био поред мене (Т: 60).

У *Башћи* слезове боје дјечак је такође проводио вријеме на сличним мјестима и у обављању сличних активности: код потока-рјечице Јапре, у пењању по дрвећу, завлачењу на таван и око млина поточара. Најсличнији приказ претходно наведеном из *Тешћера* јесте овај:

А ти „Петракови дани” у рану јесен обично су увијек били празнични, сјајни и пуни шапата, па ме тако повуку и ошамуте да не знам куд бих прије: кроз кукурузе, низ поток, уз бријег. Чучим тако на врби и зурим у нијем свјетлуцав рибљи рој, а онда се пред мојим засјењеним очима одједном разграната густа крошња питомог кестена с раскоканим презрелим чаурама: их, у кестенар, шта ће ми рибетине! (Т: 27).

Конкретни примјери препознатљивих одлика топоса дјетињства видљиви су већ у првом Ђопићевом роману, *Пролому*, понајвише у оквиру карактеризације два лика: Гојка Ђупурдије и Тодора Бокана. И у једном и у другом случају препознатљива су идилична просторна обиљежја мјеста која представљају центар дјетињства као временске категорије. У наративу који прати Гојка Ђупурдију, идилични локалитет који представља заштићени простор јесте Лисичјак, пољана дубоко у шуми, а у Бокановом наративу, кућа и пољана Боканових окружена шумом. У оба случаја, то су једини простори који су омогућавали ведар, слободан и ничим спутан живот у дјетињству, али су обећавали заштиту и касније: „Жури Гојко према

Лисичјаку и са сваким кораком као да је ближе дјетињству и оним незаборавним слободним данима” (П: 26), или пак:

Заборављајући глад и умор, Тодор је, све преко шума журио према својој селу [...] Надамак буква, сјетио се свога дјетињства и свега [...] Између бијелих, свјетлуцавих и чистих стабала бреза, као кроз какву свечану и веселу колонаду, Тодор пролази према буквику. И у души је исто овако весело, чисто и свијетло. *Дјечак се враћа својој кући* (П: 50, 51 – *истицање наше*).

У првом наративу, чини се да има и више елемената који су слични елементима из структуре бајке. Гојко Ђупурдија је у раном дјетињству остао сироче па су га, након маћехинског понашања његове стрине, одгајали ујак и дјед, нарочито дјед, управо на Лисичјаку, „сјеновитом царству безбројних стабала” (П: 20). Ту је проводио „ведар, слободан и ничим спутан живот” (Исто), у оном календарском дијелу године који представља специфично ђопићевско вријеме „читаво љето и већи дио јесени” (Исто). Једнаку слику и још јача осјећања Лисичјак је, као заштићени простор среће, будио у Гојку и када је одрастао па је његова реакција бјежања од усташа баш у том правцу потпуно очекивана: „Чим закорачи у гору, бјегунца до суза дирнуше познати стари мириси, запамћени још у дјетињству, док је проводио и раздрагано дуга и болно кратка љета код ујака у Лисичјаку” (Исто). На идентичне моделе утопијских простора дјетињства и завичаја наилазимо и у дјелима *Делије на Бихаћу*, *Глава у кланцу*, *ноће на вранцу*, *Пионирска шрилоџија*. У њима се истиче, нпр., *Кланац*, *џрича* гдје се налази млин млинара Дундурија, извајаног према моделу добрих дивова из бајки, и *Прокин љај* гдје се такође налази млин.

У *Осмој офанзиви* и роману *Не шујуј бронзана сиража* топос сјећања на завичај и дјетињство уграђен је као мотив у тежњу ликова да се врате „својој старој спокојној исходишту” (124). На такав се начин Стојан Старчевић сјећа родног краја:

Ићи кући, враћати се кући! То је за Стојана још од малих ногу, значило пењати се узиграна срца из обрађених поља уз благу падину брда, између неједнаких живица, и коначно се наћи усред засеока, пред великом кућом брвнарном, устоличеном у пространој ограђеној авлији. Све је ту топло, старо и посивјело, прожето оштрим мирисом стаје, сурутке и старих кожуха... Сваки кутак набијен је несташлицима из дјетињства, иза сваке ограде нешто је заборављено, у свакој врзини нешто изгубљено (ОО: 12).

Све слике завичаја и дјетињства сличне су међусобно и подударују се са раније постављеним моделом *Тетера* и *Башће...*, па сјећање на родни Обљај увијек подразумијева слику „старе вољене куће”, „родне брвнаре” (ОО: 12) „и дјетињства с потоком и ситним распраћаканним рибицама ухваћеним у решето” (Исто: 36). Неке им долазе и у сновима, да им подаре краткотрајан мир јер им је реалност мучна усљед привикавања на нову средину, а повратак исходишту већ у коријену сасјечен: „У тим сновима уљуљкивао би се у безбрижан мир дјетињства и упадао у једноставну, разумљиву колотечину селачких послова, којој вријеме и годишња доба ритам одређују” (Исто: 37). Једнако се дешава и Стојановом средњем сину Стевану који је откинут од мајке и завичаја у најосјетљивијем периоду живота, адолесценцији, па у Београду двоструко теже сазријева:

Проћи ће године, чинило му се, остарјеће и отежати, али ће вјечито, неизмијењен, остати у

њему босоног дјечачић који се рањено отима од бријега да досегне отворену чисту зараван, гдје ће бити крај сваком јаду и осамљености, тамо гдје по срцу не сипи бездушан гар Београда (ОО: 72).

А неке призивају шетајући Калемегданом који их подсјећа на Грмеч:

Ишли су, можда, с нејасном жељом да виде дрвеће, брегове и даљине, читав шарени свијет, онакав каквог су гледали у дјетињству: забаван, превртљив, пун изненађења и веселих будалаштина као што су врзине, јаруге, гнијезда, мачке-скитнице, туђе воћке и плотови погодни за прескакање (Исто: 79).

И у другим Ђопићевим романима често је слика дјетињства централизована породичном кућом и огњиштем и једним од укућана који доминира над свима. Тај укућанин је увијек неко од најближих сродника, као што је то дјед Раде у *Башћи...*, и њихова функција је, у најкраћем, савјетодавалачка и заштитничка. Своје „савјете” најчешће преносе причањем прича и пјевањем пјесама које носе највредније националне и етичке моделе. У оба наратива о којима смо говорили, носиоци мудрости, „помагачи” и савјетодавци, јесу старци – Гојков дјед и Тодоров стари отац. Гојков дјед, Алекса Дињар, уз то окарактерисан и као „старац-причалица”, малом је радо причао бајке и разне згоде о вуковима, мењави и Турцима, пјевао старе војничке и јуначке пјесме. У *Глувом барућу*, нпр., централна фигура сјећања на дом и дјетињство Милоша Радекића јесте мајка, стамена жена, свикла на трпљење; у наративима о Николетини Бурсаћу, који се надовезују и преплићу кроз више Ђопићевих дјела, помагач и чувар дома такође је мати.

Међутим, посебан тип ликова представљају они који су неодвојиви од Ђопићеве слике завичаја и дјетињства, тј. „*стајаћи шишкови* јунаци домаћег огњишта” (Поповић 2015: 85). Тај завичајни, заштићени, омеђени и бајколики простор, поред дједа Рада као централне личности у *Тештеру* и у *Башћи слезове боје*, „насељавају” Ђопићеви „добри старци и занесени дјечази”, скитнице и потукачи, сиромаси, божјаци јер су прије свега, сањари – једном ријечју они наивне свијести, дјечјег погледа на свијет, а то је поглед изнутра. У карактеризацију „добрих старца”, попут Петрака, дједа Рада, дједа Вука и „занесених дјечака” попут Јованчета, малог Баје, Ђопић је вјешто уградио нешто од оног позноантичког топоса *дијетје-старац* (Curtius 1971: 105). То се прије свега односи на „људски идеал у којему поларност младости и старости тежи измирењу” (Исто). Међутим, чини нам се да је Бранко Ђопић према својој представи дјетињства неупоредиво ближи моделу источне цркве, у којој је „монаштво, потакнуто библијским ријечима, поставило идеалом продуховљено дјетиње доба” (Исто: 106) и схватању Милоша Н. Ђурића да су дјетињство и монаштво сами себи циљ (1922: 39). При томе не треба заборавити да је и Ђурић био надахнут учењима православних теолога (српских и руских). Сви Ђопићеви ликови старца у исто вријеме су и дјетињасти, што је изражено хумором (нпр., Јовандека Бабић, Станко Веселица, самарџија Петрак, пољар Лијан), а сви ликови генерално окарактерисани су тако да је оно што се догађало у раном дјетињству било пресудно за формирање њихове личности, као што је то било у структури српских средњовјековних хагиографија и житија, изнад свих житија Светог Саве. Интересантно је и то што се „у различитим религијама доносиоци спаса

означују спајањем дјетиње и старачке доби” (Curtius 1971: 108). Такви су управо били Свети Сава, Исус Христос... А и код Ђопића, дјетињство је језгро сваког човјека, које му доноси олакшање уколико проникне у себе и то дјетињство схвати. Међутим, Ђопић га преобликује, везујући га искључиво за завичајне локалитете па дјетињство у исти мах постаје знак распознавања и индивидуалног и колективног идентитета. Као такво, оно има и композициону улогу, покретач је радње. Тако, нпр., у *Глувом баруџу* поручник Милош Радекић, у настојању да ријеша сукобе међу партизанима и предухитри оне који би могли ескалирати, рјешење тражи у напору да разумије команданта Тигра. Па у моменту када бисмо очекивали да му, нпр., постави питање зашто све ради тако експлозивно, без милости и без много размислања, готово инстинктивно, без контроле разума, он га пита: „Збиља, друже Тигре, гдје си ти провео дјетињство?!” (ГБ: 89). Радекић ће га прихватити и завољети управо онога тренутка када схвати да Тигар све оно што му је вриједно и што га чини особитим носи у себи, у својим сјећањима.

Осим у овом примјеру између двојице потенцијалних непријатеља, дјетињство и завичај, као интегрисан феномен, у већем броју примјера у Ђопићевим дјелима представља један од оних „јасно одређених центара сањарења [који] су средства за комуникацију између људи-сањара исто тако сигурно као што су јасно одређени концепти средства за комуникацију између људи и мислилаца” (Vašlar 1969: 70). Најочигледније је то у комуникацији између самарције Петрака и дјечака Баје у *Башти слезове боје*, у њеној најилустративнијој причи, „Походу на мјесец”, или пољара Лијана са Јованчетовом

дружином у читавој *Пионирској шрилоџији и Делијама на Бихаћу*.

Дјетињство је од огромног значаја чак и за оне Ђопићеве ликове које одређујемо као негативне: Тривуна Дракулића, комесара Влада, усташе Мујицу Харбаша, логорника Шкура итд. То је доказ тврдње да је „недокучиво дјетињство архетип” (Vašlar 1969: 139). Због тога што постоји у сваком човјеку, у Ђопићевим Крајишницима, готово у истим сликама, Ђопић иде и корак даље, дајући и метонимијску слику јединственог архетипа дјетињства:

Нешто дјетињски припросто и наивно, а у исти мах старачки забринуто и окорно одисало је из читаве Подгорине: тако је друг Милан већ од првог виђења доживио овај планински устанички крај. Тај први основи утисак временом се у њему све више учвршћивао. Већ је познавао безброј људи, жена и дјечурлије, видио је и сурових и тешких ствари, а стармало лице Подгорине испадало му је све изразитије и тврђе. *Једно уз друго њу су живјели узбудљива бајка, лаковјерна шарена лаж и тврдоглава сийна стварност везана за маловрсну овцу и њошан комад кукурузе. У овим иријоситим брђанима мнојосируко се иреилишало некакво јосебно, ирасијаро дјетињство свију људи и сурова збиља оскудној и свачим ујроженој живојшћу који је од њих стварао тврде, зашуйљене и ујрошћене људе* (П: 66 – *истицање наше*).

Да је дјетињство у Ђопићевом романескном поступку постало неодвојиви дио структуре, какв представљају хронотопи у бајци, доказује то што и у најокрутнијим сценама убијања мотив дјетињства, најчешће као дио реминисценција ликова, контрастирајући надјачава. Његова функција јесте да интензификује и укаже на бесмисао таквих догађаја који се сасвим косе са људском природом и ремете природни поре-

дак. У романима *Пионирске шрилоџије* одлазак Јованчетове дружине и пољара Лијана у рат, и сам рат, директно су мотивисани релацијом угрожености појединачног и сваког дјетињства: „Рат! То ли је, дакле, та страшна нељудска неман, која из родној краја, из *џнијезда њихова дјеџињства*, истргне вољену и познату ствар и за собом остави нешто ледено и туђе, без трунке живота” (ОРЛ: 143 – *истицање наше*). Или:

Сад је ваљало и за то [дјетињство из Кланца прича у скривеној долини Јапре] ратовати, и то бранити од туђинског отимача. А колико је само у овој земљи таквих мјеста у којима се шћуђурило нечије дјетињство под задимљеним сводом топовске грмљавине (ДНБ: 60).

Ради илустровања колико је рат неприродан преокрет и пошаст за човјека, Ђопић уграђује топос *наоџакој* или *изокренуџој свијеша* (Суртиус 1971: 101, 102; Роровић 2007: 740). Веома индикативан примјер проналазимо у *Пролому*, када је коначно дошло до сељачке одмазде и напада на варош, који ћемо, и поред његовог обима, због значаја навести у цјелини:

Послије напада на варош, иза све оне пуцњава и лома, тијесне улице притисну необична тишина. Као да је какав нагао вјетар прохујао између збијених улица, па почистио и развијао све, чак и оне свакодневне шапате по сјеновитим ћошковима, тако је сад одасвуд вирила пустош својим прозирним смиреним очима. Згаришта Горње Махале још су више појачавала тај утисак пустоши, тишине и некакве тешке испражњености. Чинило се, као да нигдје није остао ни глас који ће викнути или зајевати, а камоли какав други знак снаге и пуног, правог живота.

Стара Пехаровица, логорникова газдарица, изгуби онај свој свакодневни устаљени мир, а убочијени ред њезиних послова и навика са-

свим се поремети. Сад је све чешће бесциљно лутала по малом дворишту позади куће. Вукући изгажене папуче од филца, заборављала је устаљене послове које је годинама у одређено вријеме редовно обављала, и с потајном бригом осјећала је како јој слаби снага. Узнемирени пилићи подсјећали су је на то да их треба нахранити, из свињца је гроктало заборављено прасе, бијели и црни зечевци њушкали су запрљану жичану ограду мрдајући њушкицама. И по кући и по дворишту поче се јављати неред. Сваки час понека ствар нашла би се ондје гдје јој није мјесто и гдје сигурно није доспјела у посљедњих двадесет година откад је умро стари надшумар, Пехаровичин муж. – О, боже мој, откуд сад сланик у предсобљу?

Лутајући по кући, стара би застала пред свјетлуцавом витрином насупрот прозора и забрињено се загледала у пробушено стакло и скрњену своју омиљену зеленкасту бочицу с насликаним црвеним вишњама. Ето, то је успомена на недавни напад. Устаничка кугла прошишала је стакло остављајући на њему расцвјетану искричаву звијезду, одбила огрљак бочице и пробила даску ормара. – Да... ето, то је, видиш...

Веома замишљена, у недоумици, баба би заклимала главом. *Заиста, у свијету се нешто измијенило. Појавила се некаква џукоџина и сад више нема сџокојства*. Узалуд човјек покушава да ништа не види и не чује, да се од свега огради и сакрије у ова четири зида. А ни то не спасава. Ево, кугле саме улијећу кроз прозор не штедећи чак ни ове старе бочице. Шта се онда ту даље може? (П: 334, 335 – *истицање наше*).

V.

Хронотоп дјетињства и завичаја Ђопићево дјело истовремено чини дијелом корпуса српске прозе регионалног типа, али и посве аутентичним. Одликују га специфичне, менталном

стварношћу и лиризацијом обликоване временско-просторне детерминанте, чија се психолошка моћ одржава у томе да могу замјењивати и компензовати вријеме које је прошло и мјеста од којих су ликови-наратори дистанцирани.

Систематско читање Ђопићевог дјела у цјелини, са фокусом на романе, показује да његов аутобиографски, постхумно објављени спис *12. XII 1939, увече*, популарно назван *Тетфшер*, узајамно са *Башићом сљезове боје*, оцртава и дефинише језгро слике свијета као основу поетике овог писца. Поред самих принципа понављања и варирања, принципа амбивалентности, повезивања узајамних супротности те хумора и меланхолије, као техника и феномена којима је прозни текст поетизован, кључни је утицај самог *сјећања* као стваралачког принципа у обликовању поетске визије свијета. Огледа се првенствено у томе да слике дјетињства и завичаја нису датиране већ су представљене или, боље рећи, илустроване годишњим добима (као што је михољско љето), онеобиченим архетипом земаљског раја преломљеног кроз народну традицију, специфичностима патријархалне културе и православне духовности. Просторне специфичности, које овај хронотоп приказују индивидуалним у бахтиновском смислу, чине га блиским елементима бајке.

Слика хронотопа дјетињства и завичаја централизована је породичном кућом и огњиштем, као и једним доминантним ликом укућана, најчешће мајком или савјетодавцима старцима, а посебно га обликују ликови – *сјајаћи шијови*, добри старци попут дједа Рада Ђопића, јединственог лика у цјелокупној српској књижевно-

сти, и(ли) занесени дјечаци попут дјечака Баје, Јованчета итд. Заједно, одражавају двије стране исте медаље животног феномена, у који је уграђен позноантички топос *дјетиње-сјајаца*, којим су два пола животног периода човјековог измирени, истовремено одишући духовношћу чистом попут монаштва. Управо због тога што је топос дјетињства и завичаја, и поред вишеструке функције (од структурно-композиционе до метафоричке и симболичке), најефектнији као елемент психолошке мотивације, он говори у прилог тези да у сваком Ђопићевом лику са свијешћу одраслог човјека истовремено егзистира и свијест дјетета, рационалност и ирационалност. Поглед на свијет зато и јесте амбивалентан јер га, зависно од ситуације, гледају и очи зреле особе и очи дјетета, што указује на

стално постојање једног језгра дјетињства у људској души; непомичног али живог дјетињства, изван повијести, скривеног од других, прерушеног у историју кад се она приповиједа, али без стварног бића осим у тренуцима илуминације – што, другим ријечима, значи у тренуцима поетске егзистенције (Т: 124).

Само као такав, књижевни карактер има своју пуноћу, а сама књижевност овог нивоа заиста представља или допуну стварности или њену, емотивно веома снажну компензацију. Сваком емотивно интегрисаном читаоцу чини се као да је свијет слободе и заштите увијек при руци и, што је најважније, онда када свијет реалности покушава да дезинтегрише људско биће баш у ономе по чему оно то јесте.

ИЗВОРИ

- БСБ: Ћопић, Бранко. *Vašta sljezove boje / Glava u klancu, noge na vrancu*. Sabrana djela, knj. 13. Beograd – Sarajevo: Prosveta – Svjetlost – „Veselin Masleša”, 1980.
- ГБ: Ћопић, Бранко. *Gluvi barut*. Sabrana djela, knj. 6. Beograd – Sarajevo: Prosveta – Svjetlost – „Veselin Masleša”, 1980.
- ДНБ: Ћопић, Бранко. *Delije na Bihaću*. Sabrana djela, knj. 14. Beograd – Sarajevo: Prosveta – Svjetlost – „Veselin Masleša”, 1980.
- ОО: Ћопић, Бранко. *Osmo ofanziva*. Sabrana djela, knj. 8. Beograd – Sarajevo: Prosveta – Svjetlost – „Veselin Masleša”, 1980.
- ОРЛ: Ћопић, Бранко. *Orlovi rano lete*. Sabrana djela, knj. 12. *Pionirska trilogija*. Beograd – Sarajevo: Prosveta – Svjetlost – „Veselin Masleša”, 1980.
- П: Ћопић, Бранко. *Prolom*. Sabrana djela, knj. 4. Beograd – Sarajevo: Prosveta – Svjetlost – „Veselin Masleša”, 1980.
- Т [Тешер]: Ћопић, Бранко. *12. XII 1939, увече*. У: *Србија и коменшари за 1988/1989*. Београд: Задужбина Милоша Црњанског, 1989.

ЛИТЕРАТУРА

- Вукић, Ана. *Слика светиа у њриповејкама Бранка Ћопића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1995.
- Данојлић, Милован. *Најбољи Ћопић*. Бранко Ћопић. *Делије на Бићаћу / Крићика о дјелу Бранка Ћопића*. Сарајево: Свјетлост, 377–394, 1980.
- Ђурић, Милош Н. *Филозофија ѡанхуманизма*. Београд: Издање књијарнице Рајковића и Ђурковића, 1922.
- Јевтић, Милош. *Приповедања Бранка Ћопића*. Бања Лука: Глас српски, 2000.
- Љуштановић, Јован. Бранко Ћопић и Данило Киш – детињство као потрага за егзистенцијалним кључем. Јован Делић (ур.), *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, 3 (2016): 791–807.

- Михајловић, Борислав. Ћопић у Башти слезове боје. Бранко Ћопић. *Делије на Бићаћу / Крићика о дјелу Бранка Ћопића*. Сарајево: Свјетлост, 1980, 340–351.
- Ного, Рајко Петров. Витез тужног лика. *Зайиши и најиши*. Београд: Београдска књига, 2011, 124–135.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Златна бајка о људима – *Баића слезове боје* Бранка Ћопића и усмена књижевност. Владимир Милисављевић (ур.), *Рагови Филозофској факултетиша*. *Филолошке науке*, 14 (2012): 39–56.
- Поповић, Ранко. *Пјесник великој ѡмирења: особености умјетничкој израза Бранка Ћопића*. Бања Лука: СПКД Провјета, 2015.
- Радуловић, Милан. *Обнова ѡрадиције: крићички есеји о савременим српским ѡисцима*. Београд: Књижевна заједница Звездара, 1994.
- Радуловић, Милан. Онтологија модерног романа. *Књижевна историја*, год. 40, бр. 136 (2008): 641–654.
- Чајкановић, Веселин. *Сабрана дела из релићије и мићологије, књића ѡрва*. Београд: БИГЗ, 1994а.
- Чајкановић, Веселин. *Сабрана дела из релићије и мићологије, књића друћа*. Београд: БИГЗ, 1994б.
- Џацић, Петар. *Просћори среће у делу Милоша Црњанској*. Београд: Нолит, 1976.
- Шаранчић Чутура, Снежана. *Бранко Ћопић – дијалој с ѡрадицијом: усмена књижевност у делима за децу и омладину Бранка Ћопића*. Змајеве дечје игре: Нови Сад, 2013.
- Шаранчић Чутура, Снежана. Један модел поетске филозофије амбивалентног (Лица и наличја света у Ћопићевом делу за децу). *Филолој* (2015): 21–32.
- Bašlar, Gaston. *Poetika prostora*. Beograd: Kultura, 1969.
- Bašlar, Gaston. *Poetika sanjarije*. Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1982.
- Curtius, E. R. *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*. Zagreb: Matica hrvatska, 1971.
- Hrvatski obiteljski leksikon*. Mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2005, <<https://hol.lzmk.hr/clanak/bablje-ljeto>> 16. 1. 2026.
- Popović, Tanja. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos art: 2007.

Željka V. PANDŽIĆ

MEMORY AS A SHELTER:
THE ROLE OF *TEFTER* IN FORMING
THE CHRONOTOPE OF CHILDHOOD
AND HOMETLAND BY BRANKO ĆOPIĆ

Summary

The chronotope of childhood and homeland makes Ćopić's work simultaneously a part of the corpus of the regional Serbian prose and is irrevocably authentic in its essence. It is characterized by specific temporal-spatial determinants shaped by mental reality and lyricism, whose psychological power is maintained in that they can replace and compensate for the time that has passed and places from which the characters-narrators are distanced. A systematic reading of Ćopić's work as a whole, with a focus on the novels, shows that his autobiographical work, on the *On the Eve of December 12, 1939* (*12. XII 1939, uveče*), which was posthumously published and popularly known as *Tefter*, together with *A Garden the Color of Mallow* (*Bašta sljezove boje*), outlines and defines the core of the worldview as the basis of this writer's poetics. In addition to the very principles of repetition and variation, the principle of ambivalence, the connection of mutual opposites, and humor and melancholy, representing techniques and phenomena by which a prose text is poeticized, the key influence of memory itself as a creative principle in shaping a poetic vision of the world is crucial. This is primarily reflected in the fact that images of childhood and homeland do not have dates, but are represented or, better to say, illustrated by seasons, characterized by the archetype of an earthly paradise refracted through folk tradition, the specificity of patriarchal culture, and Orthodox spirituality. The spatial specificities,

which portray this chronotope as idyllic of the Bakhtinian type, make it close to elements of a fairy tale. The image of the chronotope of childhood and homeland is centralized by the family home and hearth, as well as by one dominant figure of the household, most often the mother or elderly advisors, and is especially shaped by characters—upright types, good old men like grandfather Rade Ćopić, a unique figure in all of Serbian literature and (or) enraptured boys like the boys Baja, Jovanče, etc. Together, they reflect two sides of the same coin of a life phenomenon in which the late antique topos of child-old man is embedded, by which the two halves of the life period of a human life are reconciled, while at the same time emitting a spirituality as pure as monasticism. Precisely because the topos of childhood and homeland, despite its multiple functions (from structural-compositional to metaphorical and symbolic), is the most effective as an element of psychological motivation, it speaks in favor of the thesis that in every Ćopić's character, along with adult consciousness, the consciousness of a child coexist, blending rationality with irrationality. The view of the world is therefore ambivalent because, depending on the situation, it is viewed through the eyes of both a mature person and a child, which indicates the constant existence of a core of childhood in the human soul. Only as such does a literary character have its fullness, and literature of this level itself truly represents either a complement to reality or its very emotionally powerful compensation, appearing to every emotionally integrated reader as a world of freedom and protection always at hand and most importantly, when the real world tries to disintegrate the human being precisely for being what it is.

Keywords: memory, *Tefter*, chronotope of childhood and homeland, *Bašta sljezove boje*, lyricization of prose, poetic reverie, image of the world, standing types, freedom

WAR AND GENDER IN *THE STREET OF ANCESTORS* BY SUNČANA ŠKRINJARIĆ¹

ABSTRACT: Unstable in terms of genre and reception, the novel *The Street of Ancestors* (*Ulica predaka*), published in 1980, has kept Sunčana Škrinjaric pigeonholed as an author of children's literature—both because of the child (non)hero Tajana and because of the book series in which it was published (the *Jelen* imprint of Mladost of Zagreb). The author herself has denied the autobiographical aspect, however, her unreliable heroine later “grew up” into a trilogy, joined by novels *The Test of Maturity* (*Ispit zrelosti*) published in 2002 and *White Arrows* (*Bijele strijele*) published in 2004. Their compatibility with the biography of Sunčana Škrinjaric suggests that Tajana is actually a “figure of reading” of the intimate and the public, of small family “wars” in the context of the Second World War, gender challenges and risks that the author has relocated to the third person of a mosaic narrative structure that redraws the boundaries of faction and fiction. It enables a mobility of identification that would not be possible in reality.

KEYWORDS: Sunčana Škrinjaric, *The Street of Ancestors* (*Ulica predaka*), autobiography, war, gender, media

Introduction

The disputes related to the genre and reception status of *The Street of Ancestors* (*Ulica predaka*) were resolved in 2004 by Ante Matijašević, who prepared, in cooperation with the author, a

selection from her entire opus, which opens with novels titled *Autobiographical Trilogy* (*Autobiografska trilogija*).² In the author's paratext, a letter to the editor of the selection, Sunčana Škrinjaric states that she made “some minimal corrections” to the books *The Street of Ancestors* and *The Test of Maturity* while for *The Part III* (*III dio*) she offers a suggestion for reflection: “White Arrows, Seize the day! Past perfect tense...”³ (Škrinjaric 2004: 595) thus confirming *The Street of Ancestors* as the progenitor of her autobiographical novel trilogy, with the previously published novel *The Test of Maturity* (2002) and *White Arrows* (2004), published for the first time in this selection, obviously under the title chosen by the editor. The “misunderstanding” regarding the reception of *The Street of Ancestors* Matijašević explains in the preface, “Origins of Two Parallel Worlds” (“Izvorišta dva ju usporednih svjetova”), giving three reasons: first, the novel was “incorrectly stuffed into the

* ldujic@unin.hr; <https://orcid.org/0000-0002-1692-2806>

¹ This work has been fully supported by the University North.

² Cf. Škrinjaric, Sunčana. *Kuća od riječi* [A House of Words]. Zagreb: Mozaik knjiga, 2004. All quotes from this edition.

³ Originally written without spaces after III and underlined.

children's literature slot", perhaps because Sunčana Škrinjarić, as a celebrated author of children's literature, was considered an "intruder" into "adult" literature; second, she did not belong to any "literary generation, school, worldview or interest group"; and third, the author was "too endowed with a lack of gift of self-promotion", which had slowed down and delayed the adequate critical evaluation of her work (Matijašević in Škrinjarić 2004: 13).

By accepting such critical practice, the Croatian literary historiography has mostly kept Sunčana Škrinjarić in the children's literature pigeonhole. For example, in his *History of the Croatian Novel from 1945 to 2000 (Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.)*, Krešimir Nemeč (2003: 407) describes the interesting fate of *The Street of Ancestors* with one sentence:

Critics have classified it as literature for children and youth, but it is a family story in which the struggles of growing up, the conflict between children and adults and the test of maturity in a war environment are analyzed.⁴

Ivo Zalar (1983: 88-89) presented her position more vividly in his study *Children's Novel in Croatian Literature (Dječji roman u hrvatskoj književnosti)*: "She found publishers, acquired stingy marks instead of real and complete critical depictions, received literary awards", but it was only with *The Street of Ancestors* that she brought "something radically new", a "modernly conceived novel" closer to "adult children".

Children's novel and non-children's topic

In the initial chapter of the mentioned study, with the significant title "Children's Novel – what is it?" ("Dječji roman – što je to?"), Zalar first re-

gisters the disregard, lack of notice and even disparagement of the genre in literary science, and then offers two models: a novel for children, which would cover all borderline genres that are not exclusively children's, but are close and interesting to children (adventurous, historical, science fiction); and a (real) children's novel, with children's characters, written simply and understandably (Zalar 1983: 6-8). Marijana Hameršak and Dubravka Zima in their *Introduction to Children's Literature (Uvod u dječju književnost)* (2015: 197, 205) state that "outside professional deliberations" the children's novel is perceived as almost a *synecdoche* of children's literature in general, while Zalar dedicates his study exclusively to the "real" children's novel, that is, to "that type of prose organization in which the *main characters are children and is thematically oriented towards children and childhood*"⁵ and is conceived as a historical overview—ranging from *Strange Tales of Apprentice Hlapić (Čudnovate zgone šegrta Hlapića, 1913)* by Ivana Brlić-Mažuranić to Sunčana Škrinjarić's *The Street of Ancestors*.⁶

In addition to the aforementioned conclusion that the novel is closer to "adult children" becau-

⁴ The sentence also covers the second part of the Trilogy *The Test of Maturity*, although it is not explicitly mentioned as a title in the subchapter "Surprises of the 'Old School'" ("Iznenadjenja 'stare škole'"): Mirko Jirsak, Pero Budak, Sunčana Škrinjarić in which the author is presented with an analysis of the novel *Café Theater (Kazališna kavana)* (1988).

⁵ Originally marked with bold.

⁶ The authors (ibid.) also state that in the first edition of the study, it ends with contemporary authors (Zvonimir Milčec and Hrvoje Hitrec), and in the second edition with Sunčana Škrinjarić. In the context of such a historical framing of the Croatian children's novel by Ivana Brlić-Mažuranić and Sunčana Škrinjarić, the extra-literary parallel observed by Stjepan Hranjec (2004: 225) should be recalled—while the motivation for her genre choice is explained by Ivana Brlić-Mažuranić in the role of a mother, Sunčana Škrinjarić will explain her incentive for narration in the role of an older sister.

se it is free of “false emotions” and written so sincerely “that it just confuses”, Zalar directs the analysis of the chronicle of the life of the “defiant and wilful girl Tajana” (1983: 88-89) to two points: Tajana’s problematic relationship with her mother and a kaleidoscopic depiction of (war-time) reality. Stjepan Hranjec (2004: 237-239) interprets such an author’s approach as “real-world prose, based on autobiographical facts” in which “events in pre-war and wartime Zagreb were interpreted through infantilized optics”, which makes *The Street of Ancestors* a children’s novel about adult topics. At the same time, Tajana’s position as a double witness to reality (family and social) is almost analogous to the structure of a novel that resembles a diary, without a tightly organized plot, but at the same time with news from the contemporary newspapers, suggesting its documentary nature (Hranjec 2004: 239-240). In her review of *The Street of Ancestors*, Dunja De-toni Dujmić concludes that the occasional “fiction-factuality”, along with fragmentation and associative organization, chronological inconsistencies and generic instability, bring “some hints of the future women’s writing”, (2011: 79) as the first formed “nostalgic chronology of growing up of a vulnerable female subject in a problematized civil family” of (pre)wartime Zagreb. Andrijana Kos-Lajtman refers to the simulation of diary discourse and vague indications of the autobiographical background (2011: 227-233) as autobiographism as a spatio-temporal context because it falls outside the framework of autobiographical texts in the strict sense, which is why she defines *The Street of Ancestors* as a chronologically bounded polydiscursive autobiography in which the narrative is interrupted by “quoting contemporary newspaper reports, as a kind of corroboration of documentarism”, while the rest of the text is actually “a literary discourse intentionally pre-

sented in a concise, almost diary-like expression”. Like Hranjec, Kos-Lajtman also refers to Sunčana Škrinjarić as a verifiable source of correspondence between such an autobiography and the civic biography of the writer—ranging from the chronotope of birth and physical appearance (Kos-Lajtman 2011: 230-231) to the breadwinning jobs she dared to replace with the status of a free artist (Hranjec 2004: 223-224).

The most complex interpretation of the novel with which Sunčana Škrinjarić “ventured into serious literature” was offered by Irena Lukšić in her text “Autobiography in Different Persons” (“Autobiografija u raznim licima”) (1997: 18), published as a foreword to the edition she had prepared under the title *Street of Ancestors and Other Prose (Ulica predaka i druga proza)*. Having first classified her entire oeuvre—according to the reception criteria into children’s, transitional and adult periods —Lukšić finds that Sunčana Škrinjarić has never “completely settled in the world of adult literature” due to the peculiarity of her writing, i.e. its firm connection to the fairy tale, which creates its own world in the texts for children, while in the texts for adults it represents “a window into the text through which much can be seen” (1997: 6–7). She then warns of the deceptive closeness of the paradigm of “women’s writing”, which implies feminism as an ideological background, and was recognized for the autobiographical and confessional character of her prose. Irena Lukšić pays special attention to the circumstances in the publishing industry in which the book was published and even won an award. Namely, the *Jelen* youth imprint (of the Mladost of Zagreb) confounded the critics with *The Street of Ancestors*, given that the series was devoted to “adult names, the first serious reading (Tolstoy, Krleža) for readers who are parting with childhood”. The confusion was amplified when the no-

vel won the *Ivana Brlić-Mažuranić* Award (1981), which is awarded for “the best work written for children and youth” (1997: 18). Consequently, the decision to incorporate the book in the reading list for the eighth grade of primary school must have done it as well. Nevertheless, Lukšić concludes that the book “is by no means published in the ‘wrong’ library” because it really belongs to the adult world—having a serious historical theme, a naive narrative mask as a narrative technique, a novel structure open to publicist discourse and the distance between the narrator-author-heroine, which is actually a “figure of reading” that gives the text “relief and tension” (1997: 19–22).

It is possible to understand this in the context of the model of the author and the reader that Umberto Eco (2005: 18–29) interprets with various forms of cooperation from the author voice, which occurs as a narrative strategy or a set of instructions to be followed, with a kind of ideal type of reader that the text not only predicts as a collaborator, but also seeks to create. Noting that readers must know a lot about the real world in order to “take it as a correct template to the fictitious”, Eco (2005: 104, 154) also warns of an unusual type of intertextuality created by the fact that a character from one fictional work appears in another fictional work “as a signal of truthfulness”, thus acquiring the “right of citizenship in the real world” and liberating itself from the story that created it.

War and gender

In the analysis of the prose corpus of the Croatian children’s literature on war, Dubravka Zima reveals two dominant narrative patterns: the first, aimed at children’s experiences of war, and the second, which ignores them, giving priority

to the external phenomenality of wartime events. By interpreting war as a period of maturation of a child’s character, *The Street of Ancestors* paradigmatically belongs to the first prose pattern because “a hypersensitive and neglected child emotionally and rationally rewrites war events, news, and affairs as an immediate loss or change in the chaotic and unpredictable reality in which it lives”. However, since the war does not change Tajana’s emotional hunger, it cannot be a reason for her sudden growth, although it is undoubtedly its catalyst”, concludes Zima (2001: 93–94).

In the novel, the war is first medialized, that is, mediated by the media, it appears in stories and films, “it did not look bad at all”, “the soldiers were always beautiful”, and “Hitler looked ordinary, he did not have curly hair or shouted too much over the radio” (Škrinjarić 2004: 32, 38, 42). Tajana’s expectations from the mysterious war are completely contrary to the expectations of her family and peers. This comes about because of the positioning of her character. At the age of five, she began reading newspapers, especially the crime news section (the famous murder of the Poljokan family), while night reading included various spine-chilling books, from *Peter the Great* (who kills his son) through *War and Peace* (she later regrets skipping the battle sections) to *The Prince and the Pauper* (where she imagined herself in both roles even in the fifth read). Unlike books, in which everything was much clearer than in life, Tajana sees a possible solution to the family situation in the newspapers; on the pages of the crime section, of course. Ten out of the total of 52 stories in *The Street of Ancestors* are dealing with war. We cite them with the description by Irena Lukšić (1997: 23–24): 6. Hitler (Hitler): the penetration of socio-political reality as a correlation of relations at home; 23. War (Rat): social disturbances; 27. Bombardment (Bombardi-

ranje): occupation of Split; 29. Monotony (Monotonija): the disintegration of former life; 30. Uniforms and Signs (Uniforme i znakovi): a new life; 31. Origin (Porijeklo): racial law; 37. Edith Goldberger: Jewish; 40. Pig and the Cherkess (Pajcek i Čerkezi): reality of war; 48. Fair (Sajmište): decline of the living standard; 49. Tropical Helmet (Tropski šljem): fairground ambience. Even this tentative insight into the schedule of topics confirms the asymmetry of private and public—small family wars are bigger than the huge Second World War; Dubravka Zima (2001: 81) is right in stating that in storytelling here the child's character and her thinking are centrally important, while the external, wartime reality is set in the background. This is well illustrated by the story of the bombardment of Split, where Tajana was sent to stay with relatives for the treatment of her asthmatic bronchitis. She perceives the sudden wake-up and panicky escape from the city as an exciting adventure, “everything was breaking around them, fire in the distance, finally the magnificent fireworks, finally war”; she felt comfortable “compacted in a crowd of people, there was some security in it”; she was glad that they would (maybe) sleep on the ground and was disappointed that it was all over so quickly; “was war just this and nothing more, where were the horsemen, the wild armies and beautiful warlords, where were the flags and music?”; then the occupation followed, another new word, and “one had to hate those beautiful, smooth and dark Italians”, in short “the war was just a nuisance” (Škrinjarić 2004: 77–79). The story of the Italians continues even after the return from Split, with a man named Poglavnik and Hitler bellowing in German on the radio, while Tajana becomes the “heroine of the day” in her class, by testifying from her first-hand experience that “war is a

great thing, but only too brief” (Škrinjarić 2004: 80). Such reverse war optics are summed up in the short story Monotony, which shows the consequences of the war that approached very close to home—Tajana's new dad got drafted, which for her mom meant the possibility of losing her husband (again). However, he returned before firing a single bullet because the army had fallen apart, Yugoslavia was no more, a gloomy Ustasha chief appeared in Zagreb and so did the Independent State of Croatia, where the currency dinar was no longer dinar but was now kuna. From Tajana's Zagreb perspective, the eponymous monotony points to the exhausting cyclical character of the great historical narrative. Armies, states, words, newspapers change, but in wartime you can mostly see what is not there, or who is not there. In short, shaping the theme of the so-called “minus procedure” Sunčana Škrinjarić is extremely successful in writing a novel about a war in which there seems to be no war (cf. Pavičić 2002).

Marijana Hameršak and Dubravka Zima (2015: 221) add the topic of family pathology to the topic of the war in *The Street of Ancestors*. Ana Batinić and Sanja Lovrić Kralj (2021: 636) interpret it (also) as a possible Electra complex. Positioned between an unnamed mother and an absent father imprisoned in the past, Tajana can acquire her identity only in the context of Otherness, on the one hand there is an archetypal (un)mother from a fairy tale, and on the other a bear, as a personification of the father. Consequently, the bear is the victim of a conflict in which the mother is the superior opponent.⁷

⁷ The authors (2021: 631) also state that according to the writer Sanja Pilić (daughter of Sunčana Škrinjarić), her grandmother sued her mother because of *Ulica predaka* [Street of Ancestors]; because of the way in which some real persons are described in the novel.

The gender aspect of the novel can be illustrated by comparing two stories, *The House and Tajana's House* (*Kuća and Tajanina kuća*), on the trail of Bachelard's topoanalysis, which "reads the house" as a psychological diagram, an integration force without which man would be a "dispersed being", while distinguishing between the house of birth and the onyric house—while the former is inhabited and delivers a hierarchy of different functions, the latter is a dreamy "crypt of the birth house"; both function to thicken and defend intimacy (cf. Bachelard 2000). The first story *The House* (*Kuća*), with which the novel opens, begins with the neuter gender, which immediately places this beautiful child between Paris and Zagreb, the mother's womb and the father who absconded, dressed in a Russian blouse. Gender textuality is built by contrast and conflict between family and intimate history. Paris and father are placed in the same analepsis, locked in the past that is only "talked about". The present is already producing a counterfeit prolepsis because the photos taken in the Kowalsky studio are intended for a future family album; as well as scrapbooks, books with dedications, doll houses... A spacious bourgeois house, a beautiful and young mother dressed as mysterious beauties from silent films, and next to her a dapper blond-haired child, form the framework of a childhood from which Tajana remembers only fear. It comes from another family picture, in which mom and the new dad argue and fight over her "unclean past" and a girl with an angelic face who sticks out, gets in the way and does not want to behave the way they want. The "little one" is also afraid of a murderer from the crime section and the real dad who is lurking in the street with a rock in his hand. Her friend is a bear, "she begs him to come alive in the big house where everything is dead" (Škrinjarić

2004: 25–28). Although she is not sure whether the future can be drawn as a picture, the story, *Tajanina kuća*, articulates an imaginary escape from childhood (yelling and quarreling) into adulthood (a small neat house for bears and an aunt). The Hitler story, set between *The House and Tajana's House* (*Kuća and Tajana's House*), perhaps shows the extent of the inversion of historical and intimate trauma in a most impressive way. Hitler is mentioned in the title only as a short and sharp name that Tajana heard and connected with her father, who was not a Hitlerite, while the rest of the text describes the status of her mother's sister in Tajana's family. She had already been introduced to the novel in a separate story as a weak-minded "old maid" who was underestimated by everyone, including Tajana. In the Hitler story, the "little aunt" Tetica is a stupid woman. Her sister is embarrassed by her. She is a doctor's daughter who became a chambermaid, a fat cow who eats a lot, whom they have to hide from the neighbors, a cry baby, ugly in her powerlessness. They poisoned her dog, sometimes they would beat her; in such a family atmosphere, without any transition, Tajana and Tetica are suddenly equalized. "They were ignored like wardrobe closets, they seemed to not exist" (Škrinjarić 2004: 37–39). In a contrast, for Bachelard (2000: 91), the wardrobe represents a memory. "The center of the order that protects the whole house from boundless disorder" exists within it. Symbolically, this is confirmed in the stories *Sajmište* [Fair] and *Tropski šljem* [Tropical Helmet], grotesque scenes in which Tajana and Tetica simultaneously sell off and defend the remains of the genteel life to which they do not belong. Their gender roles are completely incompatible with the role of Tajana's mother, which partly explains the outpourings of her anger to-

wards both: “she did not love Tajana, she took all her anger out on Tetica, so she beat her and poked her with knitting needles”, or “she grabbed Tajana by her braids and started banging her head on the table, the little girl screamed, blood flowed from her nose...” (Škrinjarić 2004: 51, 66).

This depiction of childhood, without positive stereotypical notions, makes Tajana one of the most interesting children’s characters in the Croatian children’s novels. She consciously polemizes with gender, social and ideological norms that produce her maladjustment to the trivial, patriarchal and racist discourse (cf. Zima 2011: 137–138). Therefore, the genre and reception instability of *The Street of Ancestors* owes as much to its author, who denied its autobiographical aspects until the trilogy was defined, as to the publishing and pedagogical solutions that created a reception space between children’s and adult literature, in which Tajana remained a child’s character in a non-children’s theme for too long. The aforementioned “Autobiographical Trilogy” (“Autobiografska trilogija”), a selection from the entire work of Sunčana Škrinjarić, was prepared, according to the editor Đurđa Mačković (in Škrinjarić 2004: 596), “with the author’s creative and wholehearted support”, and was published only a few months after her death.

Conclusion

Modernly composed as “a series of airy film images” (Lukšić 1997: 23) or “a series of subtitled sequences that form a homogeneous whole that can also be read as separate stories” (Batinić – Lovrić Kralj 2021: 633), the novel *The Street of Ancestors* distanced the omniscient third-person nar-

rator from the autobiographical main character “as if” neither of them could be identified with the author. Sunčana’s autobiography pseudotemporally organizes Tajana’s childhood in different narrative persons,⁸ leaving her with the role of a focalizer who simply cannot fathom the front and back sides of reality from her perspective, and exposes readers to a discomfort in reception because their observational position is simultaneously preserved and betrayed. On the other hand, the ability of the genre to transcend the boundaries of fiction and fact, an almost infinite “crossing”, offers readers an experience of the mobility of identification that the reality denies them (cf. Biti 1994). The tension created by such a “figure of reading” in *The Street of Ancestors* is resolved by a double ending (a father’s kiss and the “killing” of the bear); a dramatic acceptance of growing up in which “there are no miracles”, as there was clearly no childhood, either.

SOURCES

- Bachelard, Gaston. *Poetika prostora* [The poetics of space]. Zagreb: Ceres, 2000.
- Batinić, Ana, Sanja Lovrić Kralj. “Pieces of life” – Tajana’s growing up in Sunčana Škrinjarić’s trilogy *Ulica predaka* [Street of Ancestors], *Ispit zrelosti* [The Test of Maturity] and *Bijele strijele* [White Arrows]. *Nova prisutnost* 19 (2021) 3: 629-641.
- Biti, Vladimir. *Upletanje nerečenog. Književnost/povijest/teorija* [Splicing in the Unsaid. Literature/History/Theory]. Zagreb: Matica hrvatska, 1994.

⁸ The extent to which this “game” is supported is also shown by the publishing paratext—the cover of *The Test of Maturity* (*Ispit zrelosti*) is equipped with a photo of Sunčana Škrinjarić signed as follows: “Unknown photographer: *Tajana in Maksimir*” (cf. Pavičić 2002).

- Detoni Dujmić, Dunja. *Lijepi prostori. Hrvatske prozaistice od 1949. do 2010.* [Nice spaces. Croatian women prose writers from 1949 to 2010]. Zagreb: Naklada Ljevak, 2011.
- Eco, Umberto. *Šest šetnji pripovjednim šumama* [Six Walks in the Storytelling Woods]. Zagreb: Algoritam, 2005.
- Hameršak, Marijana, Dubravka Zima. *Uvod u dječju književnost* [Introduction to Children's Literature]. Zagreb: Leykam international d.o.o., 2015.
- Hranjec, Stjepan. *Dječji hrvatski klasici* [Children's Croatian classics]. Zagreb: Školska knjiga, 2004.
- Kos-Lajtman, Andrijana. *Autobiografski diskurs djetinjstva* [Autobiographical Discourse of Childhood]. Zagreb: Naklada Ljevak, 2011.
- Lukšić, Irena. *Autobiografija u raznim licima* [Autobiography in Various Persons]. Sunčana Škrinjarić. *Ulica predaka i druge proze* [Street of Ancestors and Other Prose]. Zagreb: Školska knjiga, 1997, 5-26.
- Nemec, Krešimir. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.* [History of the Croatian Novel from 1945 to 2000]. Zagreb: Školska knjiga, 2003.
- Pavičić, Josip. *Kaktus i plamen* [Cactus and Flame]. Sunčana Škrinjarić. *Ispit zrelosti. Nastavak romana Ulica predaka* [The Test of Maturity. Continuation of the Novel The Street of Ancestors]. Zagreb: Naklada Pavičić, 2002, 5-10.
- Škrinjarić, Sunčana. *Kuća od riječi* [A House of Words]. Zagreb: Mozaik knjiga, 2004.
- Zalar, Ivo. *Dječji roman u hrvatskoj književnosti* [Children's Novel in Croatian Literature]. Zagreb: Školska knjiga, 1983.
- Zima, Dubravka. *Hrvatska dječja književnost o ratu* [Croatian Children's Literature About War]. *Polemos* 4 (2001) 2: 81-122.

- Zima, Dubravka. *Kraći ljudi. Povijest dječjeg lika u hrvatskom dječjem romanu* [Shorter People. History of Children's Character in Croatian Children's Novel]. Zagreb: Školska knjiga, 2011.

Lidija N. DUJIĆ

RAT I ROD U *ULICI PREDAKA* SUNČANE ŠKRINJARIĆ

Rezime

Žanrovski i recepcijski nestabilan, roman *Ulica predaka* (1980) zadržao je Sunčanu Škrinjarić u „ladici” dječje književnosti – kako zbog dječje (ne)junakinje Tajane, tako i zbog nakladničkog niza u kojemu je objavljen (biblioteka *Jelen zagrebačke Mladosti*) te je posljedično dospio i na popis lektire za učenike viših razreda osnovne škole. Premda je i sama autorica poricala autobiografski aspekt romana o zagrebačkom ratnom djetinjstvu, njezina je nepouzdana junakinja kasnije ipak „odrasla” u romanesknu trilogiju koju uz *Ulicu predaka* čine romani *Ispit zrelosti* (2002) i *Bijele strijele* (2004). Njihova kompatibilnost s biografijom Sunčane Škrinjarić sugerira da je Tajana zapravo „figura čitanja” intimnog i javnog, malih obiteljskih „ratova” u kontekstu velikoga Drugoga svjetskog rata, rodni izazova i rizika koje je autorica izmjestila u treće lice mozaične narativne strukture, kojom se precrtavaju granice faksije i fikcije, odnosno – omogućava identifikacijska pokretljivost koja u stvarnosti nije moguća.

Ključne riječi: Sunčana Škrinjarić, *Ulica predaka*, autobiografija, rat, rod, mediji

Маријана Г. МИТРИЋ*
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
Катедра за србистику
Источно Сарајево, Република Српска, БиХ

Александар В. ПЕТРОВИЋ**
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
Катедра за германистику
Источно Сарајево, Република Српска, БиХ

Оригинални научни рад
UDC 821.163.41-93-31.09
<https://doi.org/10.46793/Childhood26.2.04M>
Примљен: 10. 2. 2026.
Прихваћен: 1. 3. 2026.

РАТ ЈЕ БИО. РАТ ЈЕСТЕ. ДЈЕВОЈЧИЦА У САВРЕМЕНОМ СРПСКОМ РОМАНУ С РАТНОМ ТЕМАТИКОМ

САЖЕТАК: У раду ће бити анализирани ликови дјевојчица у романима *Дуж оштрој ножа лећи ијица* Тање Ступар Трифуновић и *Црвени кровови* Недељке Бјелановић. Показује се да ови романи представљају нови тип савременог српског романа одрастања у коме рат (у Хрватској и БиХ '90-их) није само позадина већ сила која усмјерава и преобликује процес сазријевања, чинећи га трауматичним искуством. Нарација варира између дјечје перспективе, која рат биљежи фрагментарно, чулним утисцима, без потпуног разумијевања и гласа одрасле нараторке која данас, на основу дуго потискиваних и новим траумама подстакнутих навирућих сјећања, покушава да реконструира догађаје и истински разумије оно што је као дијете преживјела. Упоредном анализом показује се да оба романа управо кроз „ограничену“ дјечју перспективу и зрело преиспитивање прошлости нуде аутентичан

приказ ратне стварности, дајући савременој српској прози с ратном тематиком до сада прећуткиван, али увјерљив глас дјетета/дјевојчице свједока.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: антиратни роман, роман одрастања, роман о умјетнику, рат, траума, дјевојчица, дјечја перспектива

1.

Дуга и богата традиција српског ратног романа (М. Црњански, Б. Ђопић, Д. Ђосић, Р. Петровић, О. Давичо и др.), која се протеже и у традиционалној и у модерној линији, углавном је била утемељена на епској ширини, колективној судбини нација и идеолошким превирањима унутар великих историјских догађања. Грађански ратови деведесетих година на територији бивше Југославије једна су од најпотентнијих, врло често експлоатисаних тема савре-

* marijana.mitric@ff.ues.rs.ba;
<https://orcid.org/0009-0004-8533-7629>

** aleksandar.petrovic@ff.ues.rs.ba;
<https://orcid.org/0009-0005-6804-6384>

меног српског романа.¹ Слободан Владушић у раду „Стратешка култура и слике ратова из последње декаде 20. века у српској прози” примјеђује да се овој теми углавном прилази из двије перспективе: позадинске (доминантније) и фронталне.

Позадински приступ одређује тематизација ратне позадине, а то, у конкретном случају ратова у Хрватској и Босни, значи тематизацију одјека ратова у Београду. За разлику од позадинског фронтални приступ тематизује простор фронта, односно простор који је директно изложен рату. Поред позадинског и фронталног приступа рату, важно је разликовати и позадинску, односно фронталну перцепцију рата који се разоткрива у књижевним делима. Позадинску перцепцију рата карактерише одређивање рата као непријатеља; дакле, непријатељ није неки други политички субјект већ сам рат, па се према томе, јунаци током рата не боре против другог политичког субјекта већ против самог рата. С друге стране, фронтална перцепција рата подразумева могућност поистовећивања другог политичког субјекта као непријатеља (2019: 159).

Корпус на основу којег се долази до ових закључака јесу бестселери и романи овјенчани значајним књижевним наградама, „позадински” *Убиство с њредумишљајем* (1993) Слободана Селенића и *У њошћалубљу* (1994) Владимира Арсенијевића, те „фронтални” *Есмарх* (1996) Владимира Јанковића и *Тој је био врео* (2008) Владимира Кеџмановића. Погледом на корпус уочавамо да је писање о рату у анализираном периоду превасходно „мушки посао”.²

Међутим, како се „са сваком сменом генерација, која се одиграва после периода од црка тридесет година профил памћења једног друштва приметно мења” (Asman 2011: 27), савре-

мени српски роман с ратном тематиком у својој најновијој продукцији пролази кроз значајну поетичку трансформацију. За примјер узимамо књижевну продукцију 2024. године, када су у се појавила три романа која су намах освојила симпатије читалаца те доживјела изврсну књижевнокритичку рецепцију и нашла се у ужим изборима за све значајније књижевне награде код нас. То су: *Маршин удео* Сање Савић Милосављевић („Београдски победник”, „Исидора Секулић” и др.), *Дуж ошћрој ножа леиши иишица* Тање Ступар Трифуновић („Штефица Цвек”) и *Црвени кровови* Недељке Бјелановић („Данко Поповић”, „Светозар Ђоровић”).

Одмах се уочава да су сва три романа проистекла из пера списатељки, што до сада није било уобичајено. Све три ауторке рођењем и животом везане су за територије на којима су ратови деведесетих вођени. Тања Ступар Трифуновић рођена је у Задру 1977, а након погрома Срба у „Олуји” у љето 1995. избјегла је у Бању Луку, гдје и данас живи и ради. Недељка Бјелановић рођена је у Сарајеву 1984, а послије егзодуса сарајевских Срба након Дејтонског споразума обрела се у Вишеграду из кога је отишла на студије у Београд, гдје и данас живи и ради. Сања Савић Милосављевић (1988)

¹ Речено се нарочито добро уочава у савременом роману Републике Српске. Ратна тематика својствена је романеским опусима М. Капора, Б. Б. Бајовића, Д. Тепавчевића, С. Кнежевића, Б. Анђелића, В. Мартића, С. Грабовца и многих других. Видјети више у Митрић 2020.

² „Није тешко проверити га: покушајте да се сетите имена бар неколико жена-писаца које потписују запажене и памтљиве романе о рату и схватићете да то није нимало лако, за разлику од подсећања на мушке приповедаче и романописце, који намах искрсавају у памћењу, једнако као и њихова бројна дела, која – закључујемо без устегања – чине магистралу европске књижевне традиције још од самих њених почетака” (Врајовић 2012: 217).

такође је рођена у Сарајеву, а дјетињство је провела на Палама. Студије је завршила у Београду и данас живи и ради на релацији Београд–Пале. Као што видимо из ових кратких биографија, ријеч је о ауторкама које су „дјеца рата”, рат и избјеглиштво јесу дио њиховог личног животног искуства и немамо разлога да сумњамо да је управо то искуство и било иницијални подстицај за њихова романескна остварења. Али и када изванкњижевне чињенице оставимо по страни и усмјеримо се на саме романе, уочавамо извјесне новине: фокус је са фронтоске перспективе и великих националних наратива помјерен у сферу приватности и ратну свакодневицу. Међутим, та свакодневица одвија се на „првој линији”, будући да је природа грађанског рата у Хрватској и Босни и Херцеговини била таква да је цивилно становништво било једва који километар измјештено од фронта, а у Сарајеву ни толико. Дакле, можемо говорити о позадинској перцепцији на фронталном простору. Перспектива ликова јесте позадинска – непријатељ јесте сам рат, али ликови који је доносе су маргиналици – стари и изнемогли, жене, дјеца и то више дјевојчице него дјечаци. Дакле, у овим романима распознаје се

алтернативна линија, у оквиру које је велика, цивилизацијска одређујућа тема рата сагледавана и приказивана с традицијског „наличја”, што ће рећи: не из угла надмоћи и повлашћености, него из перспективе потчињености и не-моћи, дакле, мањинског положаја, оног погледа на свет, наиме, који се једном речју може именовати као *ауџајдерски*, као поглед на свет својствен положају по страни од владајућих светоназора, као становиште осујећених и прикраћених у односу на позицију већине и културно, односно политичкоисторијски мајоритетска схватања – крат-

ко, као становиште такозваних „слабих субјеката” и персоналних идентитета (Braјović 2012: 221).

Дакле, женски гласови који проговарају из ових романа маркирају заокрет ка женском писму, које је у овом контексту схваћено, у најширем могућем смислу, као специфична форма антиратног свједочења. Са тог аспекта, Марко Паовица (2025) *Црвене кровове* оцјењује као „јединствено остварење у актуелном моменту нашега прозног стваралаштва”, док Владислава Гордић Петковић сматра да је роман *Дуж ошћирој ножа лејти ијицица* већ „постао тихи класик женске (по)ратне прозе” (2025: 181). Говорећи о роману *Црвени кровови* Саша Кнежевић констатује суштину овог феномена, присутног у наведеном корпусу:

Ово је један женски роман. Писан женском руком, женским разумом, женским срцем, али прије свега роман о женама. Или жени у свим валерима тог архетипа у српској култури. Баби жени, жени дјевојчици, дјевојци жени, жени мајци, жени стрини, тетки жени, жени кући, баби жени (2024: 13).

Аналитички фокус у овом раду усмјерићемо на романе *Дуж ошћирој ножа...* и *Црвени кровови*, будући да у њима уочавамо низ наратолошких, тематских и идејних подударности.³ Као најбитније, издвајамо ракурс инфантног фокализатора и наратора – дјевојчице, чије је дјетињство насилно прекинуто историјским удесом а одрастање и сазријевање обиљежено

³ Да смо се одлучили само за тематско-идејни критериј, корпус бисмо проширили и романом Татјане Бијелић (1974, Сисак – Бања Лука) *Рихћане ребара* (2025). Али будући да је ријеч о роману у стиху и да је сјећање у њему мотивисано на друкчији начин, он ће бити предмет засебне студије.

трауматичним искуством рата, што отвара простор за разговор о новом типу савременог српског романа одрастања/сазријевања. За разлику од романа *Маршин удио* Сање Савић Милосављевић, који има друкчију композицију и у којем је мрежа ликова и симболичких равни нешто шира, у романима Тање Ступар Трифунковић и Недељке Бјелановић дјечја перспектива примарно је и естетско спознајно средство, а начин на који се користе гласови дјевојчица чини их „поетичким близанцима”.

На овом мјесту, неопходно је нагласити да се, као и сви добри романи, и *Дуж оштрој ножа...* и *Црвени кровови* опирају жанровским и тематским одређивањима и омеђивањима. Могли бисмо их посматрати као романи лик(ов)а, лирске, љубавне, породичне, романи одрастања, романи о умјетнику, антибајке и тако даље и за сваки аспект сагледавања у њима пронашли бисмо и више него довољно материјала за студију.

2.

Прва и темељна тачка подударности анализираних романа огледа се у њиховој специфичној наративној структури – хомодијегетички приповједач евоцира сопствено ратно искуство кроз изразито ограничену инфантлну фокализацију. Овим поступком ауторке стварају својеврсни семантички напон између двије временске равни романа – тачке из које се приповиједа (садашњост одрасле особе) и тачке о којој се приповиједа (прошлост дјевојчице).

Алаида Асман, позната по својим истраживањима феномена сјећања и памћења, разликује два темељна модуса аутобиографског памћења 'сјећам се' – памћење и 'сјети ме' – памћење.

'Сјећам се' – памћење је свјесно, оно је вербално и декларативно.

„Сећам се” – памћење састоји се у томе да се сећања свесно изазову и да им се да форма приче кадра да им подари значење и отвори перспективе за будућност. Та аутобиографска сећања имају социјалну компоненту: морамо бити у стању да их испричамо или себи или другима (Asman 2011: 151).

На његово обликовање и чување утичу породица, генерација, општа и национална култура, то памћење не постоји изоловано већ је умрежено са сјећањима других и дјелује као чинилац повезивања и образовања заједнице (Isto: 23). С друге стране, „'сјети ме' памћење (соматско/епифанијско) скривено је у подсвијести, не може се једноставно призвати, већ се јавља само, изненадно, подстакнуто одговарајућим 'контактима и лозинкама'” (Isto: 152–154). Спољни надражаји, „моћни окидачи”, неријетко су мјеста и предмети. „Тамо где надражај наиђе на диспозицију, активирају се соматски осећана сећања и тада се она могу превести из предсвесног 'сети ме' – памћења у свесно 'сећам се – памћење’” (Isto: 154).

Ауторке су на маестралан начин осмислиле *трипере* који подстичу јунакиње њихових романа да се упусте у нимало лако и пријатно враћање у дјетињство и прошлост.

Глас одрасле нараторке романа *Дуж оштрој ножа...* јавља се у „Прологу”, након судара с натписом на дрвеној табли на улазу у село у коме је одрасла, гдје хладно, бирократски пише: ПОДРУЧЈЕ ОД ПОСЕБНЕ ДРЖАВНЕ СКРБИ – ЛОВИШТЕ. Дакле, далматинско мјесто, некада живо, насељено, а данас пусто ловиште, куће, тачније оно што је од њих остало, „ослобођене

људи али пуне свега другог”, кроз које „плешу вјетар и грање”, буде присјећања „расута као крхотине стакла”, сјећање које „с временом постаје несигурно, разуђено и хвата се за ситнице”, на „потиснуте догађаје” који су били „непријатни и нежељени као киша која пада данима, сада када ником не треба, када ничија љетина није жедна, она се инати и лије кроз шупље зидове”. „Ходати кроз село је као ходати уназад у времену, непрестано се отварају рупе прошлог у које је лако упасти” (Stupar Trifunović 2024: 7–9). Притиснута навалом сјећања, јунакиња се осјећа као плијен – невербализована дјетиња траума опколила ју је и тражи да буде, бар у језику, у причи, опредмећена.

У *Црвеним крововима*, „упадање у рупе сјећања” брижљиво је припремљено обимним уводом, који би, издвојен из цјелине, сам за себе био роман о љубави неименоване јунакиње и Оливера⁴, младића из старе београдске породице. Дакле, јунакињу је ноћ уочи битног/судбоносног испита на студијама књижевности у Београду оставио дугогодишњи партнер. Већ нервно растројену, на повратку кући, на Бранковом мосту, јер саобраћај је затворен због посјете страног дипломате, с ножем у руци пресеће је младић/разбојник. Будући да је њен накит мршав плијен, а прелазак моста у наредних неколико сати немогућ, он је наводи на разговор. У стресним ситуацијама каква је ова, јунакиња углавном реагује неуобичајено:

[...] мене у било ком тренутку, на било ком месту, чим ме узбуђење притисне иоле јаче од онога што могу да предвидим и контролишем, са свих страна и изнебуха опколе и нападно сећања. Нападну није нимало претерана реч – ја се не сећам обично, као што ми се чини да је тај процес на снази код других људи – ја у сећања упадам, батрајући се, затим се давим у њима, и

на крају плутам као прави правцати утопљеник, слепа и глува за стварни свет око себе (Бјелановић 2024: 35–36).

„Моћни окидач” је колико нежељени насилни сусрет толико и само мјесто. Мост је по свој природи лиминални простор, „ничија земља”.

То је пријелаз са земље на небо, из људског стања у надљудска, из пролазности у бесмртност, из *осјећилној свијети* у *надосјећилни*. Истичу се дакле два елемента: симболизам пријелаза и често погибелан значај тога пријелаза, какав је свако иницијацијско *ушовање* (Chevalier – Gheerbrant 1987: 416).

Насилна заустављеност у простору који служи кретању ствара вакуум. Спољашњи свијет стаје, а унутрашњи се покреће свом силином. Мост је клопка а нападачев нож коначни покретач који јунакињу гура „преко ивице”, у амбис сјећања. Тако се у њој активира „шехерезадински” или „Аскин комплекс” – ритуална размјена приче за живот.

Дакле, почетак приповиједања ни у једном роману није дат као свјесна одлука (‘сјећам се’ – памћење), већ се јавља као соматска реакција на спољни надражај (‘сјети ме’ – памћење). Јунакиња романа *Дуж ошћирој ножа...*, Вања, постаје плијен простора (ловишта) и у њој се отвара пукотина кроз коју сјећања лију као киша која ником није потребна, а јунакиња *Црвених кровова* плијен је конкретног човјека (младог разбојника), али и моста, и њу сјећања „на-

⁴ „*Црвени кровови* Неде Бјелановић је љубавни роман. Прворазредни. Сви елементи љубавног романа, архимајсторице овог поджанра у српском женском писму, Милице Јаковљевић, могу се пронаћи у Бјелановићкином првијенцу. ‘Синоћ ме је оставио мој Оливер’. Прва реченица романа је увијек сигнификативна” (Кнежевић 2024: 13).

падају”. Овим се показује како је траума жива материја која преузима контролу над нарацијом. Обје јунакиње бране се својеврсном инфантилном регресијом – повратком у дјетињство. И док је императив модерне популарне психологије „пронаћи дијете у себи”, у овим романима дијете проналази одраслу јунакињу. Излет у прошлост дешава се зато што се садашњост урушила, а „слаби субјекат” до савршенства је увјежбао преживљавање у стању „не-моћи”. Рат није прошлост, он је увијек ту – на мосту, на табли крај пута, траума се очас активира и године одрастања бришу.

3.

У роману *Дуж оштрој ножа лећи ијица*, с дистанце од скоро тридесет година, нараторка Вања покушава да реконструише кључне моменте свога дјетињства. Од ратне опасности, када је имала девет-десет година, њена породица, отац, мајка, брат и она бјеже у село, „на бабину територију”. Овај прелазак није само просторно помјерање, већ суштаствено, јер „ранији живот је ишчезао и уступио мјесто неком другом животу који се од оног првобитног разликовао као горки и слатки бадем један од другог” (Stupar Trifunović 2024: 15). Сјећања која се јављају у „мутном и несигурном простору између маште и привида” (Isto: 15) обликују и специфичну нарацију. Начелно, она је линеарна, али и фрагментарна, асоцијативна, поетски обојена, својствена дјечјем углу гледања на свијет. Инфантилном фокализацијом не настоји се ублажити окрутност приче која слиједи, већ се њоме до кости огољавају механизми патријархалног поретка у коме су ратови природна и очекивана појава.

И док војска још увијек само обилази око села, у породици се воде ратови који „трају дуже од овог што управо почиње и због којег смо завршили код бабе и дједа на селу” (Isto: 15). У тишини, ратују баба и мајка, различите природе око тога које дијете на кога личи. Вања је „бабин пројекат”, „мало ишчашена”, „упаљена као жеравица”, „спремна да се за ситницу посвађа”, „пргава и погана”. Баба, која „управља кухињом, кућом, оцем, мајком, дједом, свемиром”, то зове карактером и унуку „челичи”, „час њежно, час, окрутно, као и живот” (Isto: 16). И отац их „челичи”, дресуром, као и псе, превентивним батинама како би их научио „нужном опрезу”. И док су учили лекцију како је „свијет мјесто удараца”, како се свакодневно треба борити јер је „свијет око нас био замијешан од нечег већег и јачег од нас” [...] јер он не долази да нас мази него да бије” (Isto: 17), из њих је чилио сваки траг дјечје наивности а развијале су се стратегије преживљавања. Вањина сјећања преплићу се с бабиним из којих искачу „ратови, смрти, глад, нека луда нада у бољу будућност” (Isto: 14), али непогрешиво идентификује она која јој је „подметнула мајка”.

Док се војска примиче селу (а свако поглавље почиње регистровањем њеног помјерања), она истовремено окупира и унутрашњи свијет породице. Родитељи се „опиру стварности” садећи врт из кога не ниче ништа осим њихове боли која их чини дјеци емотивно недоступним. Њихова стратегија заштите је „само да дјеца што мање осјете” (Isto: 28). Родитељско ћутање пред њима и позивање на разум док и дјеца виде да су „у неразумном свијету, у неразумном времену” и да је то позивање само њихово „илузорно прибјежиште”, доводе до тога да Вања и брат почињу да учествују у том не-престаном претварању, умртвљивању живота,

„мирноћи непримјереној дјечи” (Isto: 57) и имитирају свијет одраслих, не би ли им олакшали терет. Породична мимикрија усмјерава дјецу да „подозриво мотре на свијет мислећи да га могу надмудрити” (Isto: 57). Отац постаје све „даљи и одсутнији”, депресију и немоћ (а ко у рату говори о депресији?) све чешће прикрива алкохолом јер је „прогутао свијет и он га сад жуља изнутра са својим неправдама и мраковима” (Isto: 81). С друге стране, мајка своју присутност своди на „педантност и смиреност”, покушавајући да инсистирањем на учењу и добром владању одржи привид нормалности. У дједу је рат „поломио неку преграду” и „у њему се све измијешало”. „Он је паралелно био у оба рата, оном од раније када је био млади војник и овом сада када је гледао кроз прозор како у село долази војска” (Isto: 83). Епизодним ликом дједа у роман се уводи и прича о трансгенерацијским траумама. Вања страхује, кад почне писати наивне дјечје пјесме, да ће почети говорити „мудро” као дјед кога сви сматрају лудим. Баба је пак рату приступила „разумно и тактички” те је била усредсређена на храну и преживљавање. Стога Вања престаје да тражи заштиту јер схвата да су сви заједно „ниједи, запетљани”.

Рат је окупирао дјетињство. Његова инвазија у повлашћени свијет дјетињства највидљивија је у деформацији игре која престаје да буде простор слободе и постаје полигон за вјежбање суровости (убијање гмизаваца, птица, играње војске, иницијација у дјечје војне одреде стављањем жабе у чарапу). То су игре надметања. Не преза се само од родитеља, војске, већ и од сопствене емотивности – бити „осјетљива пичка” у рату је већа пријетња од саме смрти (Stupar Trifunović 2024: 74). У таквом поретку, машта се препознаје као фатална слабост. Врло је

функционално, у том контексту, употребијелен лик нешто старије дјевојчице из села, Милене, која је „волшебна биће” јер „настањује измаштане свијетове”, вјерује у чуда и избављења, разговара са животињама и биљкама и вилама. Она постаје мета њихове окрутности. Прогоне је, изругују јој се јер их њена машта и вјера у добро плаше и подсећају на све оно што су у себи морали да угасе. Прогонећи Милену, они протјерују и сопствену наивност. Преживљавају само они који су научили да је нож сигурност.

Међутим, сва та „челичност” и „разумност” пуца под страхом од граната и нестанка. Вању опседа мисао да се граната може „распрснути у хиљаду непрепознатљивих комадића” (Stupar Trifunović 2024: 75). У паничним нападима за вријеме гранатирања, дјечји глас признаје да је и Вања још увијек дијете и кукавица.

Кад отац „готово свечаним тоном” изговори: „Више немамо кућу. Срушена је” (Isto: 32), он заправо објављује своју капитулацију пред ратом. Губитак куће у Вањином је сјећању коначно рушење илузије о било каквој сигурности. Она одлучује да ће будућност планирати без икаквих чврстих упоришта – без кућа јер оне су непрактичне, а са собом ће носити само „ситне ствари и почетке”. Дубоко је дирљива слика дјевојчице и дјечака који сједе „с торбама на прагу” и као птице селице чекају „неки знак из природе када је вријеме да опет идемо и да се опет вратимо” (Isto: 32). Инфантилни приповједач не може да вербализује, али алудира на трагичне сеобе народа коме рођењем, не сопственим избором, припада. Губитак се претвара у стратегију номадског опстанка, али признање да је у тој рационализацији „изгубила дјетињство” показује да је постојање куће било посљедња одбрана која ју је штитила од „срастања” са селом.

Кад се војска усели у село, а рат у душе свих сељана, Вања ће своју „војску распустити” и престати да покушава да буде оно што није. Бијег из стварности, машта која ју је некад прогонила у лику Милене, постаће једино сигурно мјесто, а пронаћи ће га у књигама комшинице, учитељице Јелене. Жеља за пуким преживљавањем трансформисаће се у жељу за бјекством из села. „Само још да преживим рат, да побјегнем из села, да завршим књижевност, да покупим ствари и нађем онај Јеленин стан с погледом на море” (Stupar Trifunović 2024: 107). Овдје нам се отвара могућност сагледавања романа као романа о умјетнику. Закључке нам потврђује и мајчин рођендански поклон – свеска, у коју нараторка уписује два стиха, као и пјесма коју је смислила с братом, а чији је стих нашао мјесто и у наслову романа. Међутим, у периоду обухваћеном сјећањем, писање се не показује као спас и бијег од свакодневице. Јунакиња тада вјерује да је заборав једини лијек, а не сјећање.

Ако је рушење куће било губитак крова, онда је погибија оца губитак темеља. Отац који је знао „поправљати ствари”, који је дјецу „могао лако подићи од земље и понијети гдје год треба” и који их је могао одбранили ако их неко нападне завршио је као „празна војничка униформа на кревету” (Stupar Trifunović 2024: 118–119). Реакција Вање и њеног брата на очеву смрт, иако поетички припремљена, ипак је неочекивана – они не плачу. Њихова је туга „окамењена, чврста и страшна као препарирани животиње” (Isto: 116). Умјесто емотивног пражњења јавља се ирационална дјечја кривица. Они вјерују да им се у игри убијене птице и густери свете. Рат је узео оца, али је „наша земља” та која га је „појела”. Завичај се из простора који чува, одгаја, храни у том тренутку претвара у демона који прождире, а у јунакињи се наста-

њују љутња и мржња како према тој „нашој земљи” тако и према свима који је настањују. Рат се „преселио унутра и наставио да зри у тијелима људи”.

Нови живот далеко од села јунакињи доноси „Олуја”. И мада у роману *Дуж оштрој ножа лећи ићица* нема ниједног топонима, ниједне временско-просторне координате, с циљем да се о рату говори као о универзалном људском искуству, читаоцу с ових простора и више је него јасно да је ријеч о војној операцији Хрватске у лето 1995. године. Сlike бескрајних колона у роману још су живе у колективном памћењу, а у роману су тако пластично дате да се лако активирају, јер ријеч је само о једној од колективних траума проживљених на овим просторима деведесетих година прошлог вијека. Роман се завршава заокруживањем и затварањем „прича” свих ликова, својеврсним каталогом трагичних смрти, осим Миленине.

3.1.

Лик Милене једна је од највећих загонетки овог романа. Она не само да представља Вањин антипод, „Друго”, већ је и огледало у коме Вања види све оно што у себи мора да потисне. Она у селу има статус нижи чак и од сеоске луде – „копиле своје мајке и несрећа своје бабе”. Али упркос свему успијева да задржи „безбавезно и ничим оправдано повјерење у свијет који ће бити бољи” (Stupar Trifunović 2024: 22), које они који су га се свјесно одрекли доживљавају као провокацију. Само она има потенцијал да постане и „заборављена сеоска курва” али и „неустрашива Јованка Орлеанка” (Isto: 112). Само се Милене у својој „јуродивости” заиста буни против „вјечних понављајућих ритуала се-

ла” иако та побуна води ка њеној деструкцији. Село, које у роману има функцију колективног лика, побуну доживљава као отпадништво, а Вања као инспирацију за бијег који је ужасава јер Милена скок са литице види као „једини пут да се одлети из села”.

Миленина судбина најстрашнији је примјер „усељавања” рата у биће дјетињства.

С ратом расте и Милена. Њено тринаестогодишње тијело пролази кроз „чудесну метаморфозу” – преображавајући се у тијело жене и та промјена постаје њен усуд. Машта је била очајнички заклон пред кућним паклом у којем ју је дјед „годинама гледао и додиривао”. Њој је рат почео много прије него што је прва пушка опалила. Рат је само извукао на површину оно што је у патријархалној заједници већ постојало као прећутни злочин.⁵

У својој очајничкој жељи да буде примијећена, прихваћена, вољена, она војску почиње да посматра као „извор радости”, вјерујући да ће је, као јунакињу бајки или јефтиних љубавних романа, принц спасити и одвести у бољи свијет. И заиста, појављује се млади војник Милан који нуди илузорну наду у бијег. Миленина судбина у контексту села, које је све само не идилично, и Милана, који није спасилац већ силеција, могла би се посматрати као својеврсна антибајка. Међутим, ни Милан сам по себи није оличење зла, већ „репрезентативни” примјерак незрелих, смртно преплашених дјечака који од живота нису још ништа видјели и искусили, а узели су пушке да га бране или разарају. „Ко те ослобађа, тај те поробљава” (Stupar Trifunović 2024: 83). Због Миланове непромишљености, Милена бива изложена групном силовању. Они који су тек закорачили у мушкост њено тијело маркирају као непријатељску територију коју треба покорити.

Село, које „све зна”, на то одговара презиром и ћутањем. Милена постаје „живи мртав”. Њен нестанак након одласка војске и мјештана лебди као неразјашњена кривица колектива. Она је „заборављена сеоска курва” коју нико није хтио спасити јер је била сувише очигледан свједок свеопштег моралног распада. Милена је избрисана из стварности и села које је мрзила, остављајући за собом тишину која за Вању постаје страшнија од сваке гранате.

У роману који доминантно почива на инфантилној и субјективној перспективи, у вези са Миленином трагедијом продире глас свезнајућег приповједача. На први поглед то изгледа као наративни пропуст ауторке романа, али се испоставља да је ријеч о дубоко свјесном поетичком и етичком чину.

Алаида Асман (2011) истиче како култура памћења има задатак да извуче из заборава оне које је званична историја одбацила. У свијету романа *Дуж оштрој ножа лежи ишчица* Милена је трострука жртва – породице, војске и села, и она сама нема моћ да исприча своју причу. Вања, која се и сама бори с крхотинама сопственог сјећања, у Миленином случају преузима улогу заступника. Тај свезнајући глас јесте глас емпатије и етичке дужности. Нараторка „домишља” и „потцртава” ужасе који су се догодили том „волшебном бићу” јер је то једини начин да се тој патњи дају облик и мјесто у памћењу, Милени да глас који ова никада није имала. Јасно је да је Вања била исувише мала и уплашена да би заиста знала сваки детаљ ове трагичне приче, али она приповиједа не само о ономе што је видјела и чула већ и о ономе што се мора зна-

⁵ Тематизација женског искуства рата и насиља, који су структурни чиниоци патријархалне културе, најдоминантнија је карактеристика, како поетског тако и прозног опуса Тање Ступар Трифуновић.

ти, а што је дошло као сазнање и искуство након тридесетогодишње дистанце од догађаја, током које је, све су прилике, завршила студије књижевности и постала списатељица – сазнања о којима се говори, како жртве више не би биле само бројеви. Дакле, Вања „присваја” све знање да би поништила ћутање и заборав који су саучесници у Миленином страдању. Свезнајући приповједач и књижевност једини су видови правде. Дати глас невиној, анонимној жртви овдје значи прекршити правила наративне вјеродостојности у име више, етичке вјеродостојности. Тања Ступар Трифуновић кроз лик Милене остварује императив А. Асман о претварању „нијеме патње” у „препознату историју”.

4.

На почетку *Црвених кровова* стоји јединствен мото – одломак из „Оквирног споразума за Мир у Босни и Херцеговини”, а објашњава га реченица из дневног листа *Полишика*: „Егзодус сарајевских Срба 1996. уследио је одмах након потписивања Дејтонског мировног споразума и остао је упамћен као највећи мирнодопски егзодус једног народа у свету” (Бјелановић 2024: 7). Тако је основна тема романа и траума његове јунакиње истакнута и потцртана.

За разлику од компресованих поетских слика рата, одрастања и страдања невиних које у роману *Дуж оштрој ножа...* посредује нараторка Вања, јунакиња и приповједачица *Црвених кровова* знатно је распричанија, у епском, анегдотском, хуморном маниру својих предака (приповједачка Босна) те је овдје „ратна прича” знатно развијенија, разуђенија, а добија и својеврстан мирнодопски оквир. Кроз њу промиче обиље живописних ликова, чланови најуже на-

раторкине породице (брат, баба, нана, отац, мајка, стриц, стрина, тетка, сестре и браћа од ујака и тетки итд.), чији се гласови јављају и са „оног” и са „овог свијета” и сливају у нараторкин; комшије, породични пријатељи, школски другови, симпатије, цимерке итд. Роман о ратној трауми дјевојчице тако се мимикрира у *маркесовску* породичну хронику, а периферија Сарајева, а касније и Касаба – обухваћени симболом кућа, израњају као својеврсни балкански *Енканџо*, у коме „палицу” држи Нана, а сви ликови имају своју „супермоћ” – наднаравну љепоту.

Обимна експозиција романа фокусира се на два јунакињина сукоба – с њеним партнером Оливером и с Београдом, и на врло добар начин припрема читаоца на исповијест о рату као кључном формативном догађају у њеном животу. Будући да је радња смјештена у 2008. годину, увиђамо да јунакиња скоро читаву деценију покушава да се интегрише у свијет по много чему друкчији од оног из ког потиче – ступа у везу с престоничким архитектором, одбацује ијекавицу, не говори о граду и земљи из којих је потекла, окриљујући се тако ореолом мистичности. Оливер, као изданак „старе београдске породице”, представља фигуру „просвијећеног посматрача”. Он истинску ратну трауму није доживио, већ је конструира са сигурне удаљености. Његова перспектива је позадинска у владушићевском смислу. Поставља се као супериорни етички судија коме је јунакиња, његова дјевојка, „пројекат” на коме ће он тестирати своје „поправљачке”, у суштини манипулаторске вјештине.

Њихов однос разоткрива дубоку подијељеност српског народа (од прве странице, етничка припадност јунака, иако нигдје није експлицирана, јасна је) у интерпретацији заједничке

прошлости. Оливер се „упиње да јој докаже дубину колективне кривице” (Бјелановић 2024: 42), убјеђујући је да она ништа не разумије, јер била је само дијете. Та млада жена, која је дјетињство провела на „првој линији”, у себи носи конкретне, чулне и болне фрагменте прошлости: звук гранате која пада у школско двориште, тежину мртвог тијела свог школског друга које ју је заштитило, имагинарну кривицу, јер је преживјела а он није, лица рањених, младих и лијепих војника у болници доктора Лазе из Ниша, погибију стрица која духовно убија и нану, које је толико вољела, гласове убогих из стриног стана који говоре о силовањима, абортусима и свим другим наказностима рата, слике „изрешетане и израђаване фасаде” њихове нове, тек пред рат завршене куће, лешеве младића које носи ријека и с којих преживјели скидају нове патике, слике/море гробова који се селе, и дугу, предугу колону завејану снијегом у којој је из Града, у који се никада вратити неће, јер тај град више не постоји, доспјела у Касабу, у колективни смјештај, „школукућу” у којој одрасли губе разум и тек стасале дјевојчице од сексуалних насилника бране шестаром. Све то Оливер „прецизно разуме” и својом „напредном” памећу рационализује, поништавајући њену личну патњу. Он није човјек који може чути глас тог дјетета, те добре, непримјетне дјевојчице из „варварске”, „чудне, шумовите земље”, „црне бајке”, јер она је за њега само „жртва/број” којој је потребно његово преваспитавање да би се уклопила у (веле)грађанске оквире. Јунакињина одлука да не дозволи да јој се „мука умањује” нити да се њоме манипулише тобожњом емпатијом, кључна је етичка тачка романа.

Апсурдно, чак ни психотерапеуткиња није прави слушалац. Она трауму идентификује;

ономе што јунакиња у себи не разумије она даје име/дијагнозу; али не лијечи. Једини истински слушалац (а то доказује својим питањима, потпитањима, коментарима) у роману јесте делинквент, младић нападач, и сам дубоко трауматизован смрћу мајке. „Волела бих да ме сад види терапеуткиња. Да зна како је у ствари лако навести човека да говори, само ако хоћеш изистински да га слушаш” (Бјелановић 2024: 108). Иницијално започето као 'сјети ме' – памћење уз младићеву интервенцију постаје освјештен чин, 'сјећам се' – памћење. Прича о одрастању у рату израћа као већ готова умјетничка творевина. Она у себи има ликове и догађаје, готово документарне, а (про)тумачена је увидима одрасле, књижевно школоване нараторке, али и народским, час топлим час ироничним и циничним гласовима виталистичке женске линије предака. „*Шта ош, огувијек си желио авантуру*, заједљиво је добацила мајка. Замишљам тату – прераслог Тома Сојера, у пећини. Тада нисам знала да та реч има више значења” (Исто: 109).

У тој чудноватој кући, а у Босни се кућом и породица зове, дјевојчицу мајка, бабе, тетке, стрине за сурови свијет припремају пословично. „*Бој се ииша оћеш ли ујуиру осванући, а не ии*”, бабин је одговор на унукино питање како је преживјела губитак брата и првог мужа у оном рату након којих је остала сама, „четничка удовица”. Од таквих жена добија се „нула емпатије”, „сасвим мало саучесништва” и лекција да је овај рат само наставак *оној* и да се неће завршити док не почне неки нови (Бјелановић 2024: 11). Бол и страх савладавају се „чврстином” и „оуглавањем”, а оугла се након превентивних „демократично, систематских” батина – „Кад се стварно пуцало, нама, деци, то није представљало грдан извор страха и брзо

смо се на то свикли (Исто: 67) – под паролом да морају бити најбољи, како не би постали као „нека друга дјеца” која краду и убијају. Али тог Другог, непријатеља, у роману нема, јер једини непријатељ дјетињства јесте сам рат. Шибе су, наравно, и параван иза којег одрасли скривају своју немоћ, средство којим покушавају одржати „своју трагикомичну бајку”. Најчешћи тренутак за ударце био је онај када родитељи „нису умели да одговоре на питање које би их заболело”, а та су питања, крајње незгодно, углавном била о рату и умирању (Исто: 78).

Такав одгој води ка потискивању и репарентингу. Након пада гранате у школско двориште (а инсистирање на редовном школовању још је један од покушаја „кататоничних”, „напуклих” одраслих да игноришу „нову непорециву стварност”) породица умјесто објашњења бира апсолутну тишину – „сви се праве да се та четири болничка дана нису догодила”. Тако се код јунакиње учвршћује образац да је преживљавање заправо способност несјећања и мимикрије. Када почну да се пакују за Излазак из Града, она, као „носталгично и тугаљиво” дијете, жели понијети два-три камена и мало воде из потока, не би ли тако имала нешто материјално што ће је подсјећати на завичај, што јој мајка не дозвољава. У истом периоду запитаће мајку да ли ће у Селидби пренијети и Југослава, мртвог друга, као што ће понијети и стрица Озрена, јер и гробови се селе као и живи, и добити поновљену „лекцију”:

Кој Југослава, одсутно је одвратила моја мајка, и ја сам схватила, да је мислима на сасвим другом месту и да се спрема да што више тога, све што може, остави овде, да одбаци или заборави, кад кренемо. И ствари, и бића, и сећања. Моја мајка носи шерпе, јоргане, свој неуништи-

ви смех и обе ноге на земљи. [...] Хиџијена несјећања вида [...] (Бјелановић 2024: 135).

Примарни знак одрастања постаје зебња. Јунакиња полако напушта свијет дјетињства када „сваку реч одраслих почне да узима дословно и памти заувек” (Исто: 83), што се поклапа са крајем рата и пресељењем, тачније „расељавањем” у Касабу у којој ће на сиротињској свадби доживјети иницијацију у свијет одраслих у пратњи симпатије из најранијег дјетињства, Срђана. Срђанов лик, који је донекле огледало у коме се одражава сама јунакиња, изузетно је битан у роману. С једне стране, он усмјерава одрастање, одлуке и изборе јунакиње, а с друге илуструје и судбину дјечака у рату, и младића избјеглица који не могу наћи своје мјесто у свијету па се одају пороцима.

Књиге и књижевност у свијету хаоса појављују се као једина тачка ослонца, оне нуде „ред и хармонију” (Бјелановић 2024: 85), кад одрасли заћуте оне проговарају и почињу да формирају умјетника. Истина, припомаже мало и наставница која препознаје таленат јунакиње и отвара јој видик ка Београду и студијама књижевности. Ђопић, Црњански, Маркес, Андрић, нарочито он, увлаче се у ткиво приповиједања и испредају фину интертекстуалну мрежу. Управо та интертекстуалност постаје основа за специфичну етичку и естетску репарацију коју нараторка врши. Њено приповиједање наликује на јапанску вјештину *кинцуџи* – лијељење поломљених предмета помоћу злата. Смисао књижевности није у томе да избрише ожиљке које је рат оставио и да зацјели трауму на начин као да се никада није ни догодила. Напротив, она те „пукотине” и крхотине идентитета чини видљивим, претварајући их у украс свијета. Нараторка златним припо-

вједачким нитима спаја изгубљени Град са Касабом, Касабу са Београдом, нови црвени цријеп родног дома с мансардом новостеченог, стрину која мирише на љешнике и која је једина константа у животу с тек упознатим младим који је успут и разбојник, прошлост са садашњошћу и садашњост с будућношћу.

Тиме се дјело коначно заокружује као роман о умјетнику. Нараторка више не плута у сјећањима као беспомоћни утопљеник, већ преузима суверену контролу над прошлошћу и дјетињом траумом. Доноси одлуку да „истресе последње труње приповести” (Бјелановић 2024: 203), како би се ослободила терета који је више од деценије носила. Финална слика, у којој она себе види као „радилицу која тка ново саће” (Исто: 217), симболизује потпуни преображај: од пасивне жртве до активног ствараоца. Њено саће је нова структура смисла, изграђена на рувинама „црвених кровова”, која доказује да је умјетност једини облик правде способан да надрасте тишину и мрак.

5.

Анализа романа о одрастању с елементима романа о умјетнику *Дуж оштрој ножа леши ишица* Тање Ступар Трифуновић и *Црвени кровови* Недељке Бјелановић недвосмислено указује на то да рат и избјеглиштво нису тек позадински декор у животима јунакиња већ суштинско искуство које из коријена преобликује њихово дјетињство и живот. За њих рат није догађај који се завршио потписивањем мировних споразума; он је трајно стање свијести. Ови романи најпотресније су књижевно свједочанство у нас о изгубљеном праву на повлашћени простор дјетињства у ратовима деведесетих.

Посебно се намеће закључак да у хаотичном ратном окружењу, а и поратном, опстају само они који су укоријењени у ма какву заједницу. Та заједница у романима оличена је у породици, окрњеној, рањеној, суштински токсичној, али ипак породици. Да у њих нису усађене трансгенерацијске трауме, бабине параболе и по(р)уке, јунакињама би „мука” била умањена, преобликована, одузета, заборављена под насртајима оних који су рат посматрали са безбједне дистанце. Аутентични и снажни гласови девојчица/свједока ратног страдања уписују се дубоко у културу памћења српског народа.

На крају, оба романа се сусрећу у тачки у којој траума престаје да буде терет и прераста у умјетност. Приповиједање је последњи чин самоодбране. Вања у процјепу личних сјећања даје глас и Милени, неименована јунакиња *Црвених кровова* наставља своје „ткање” прошарано судбинама људи који су били и јесу дио њеног свијета. Тиме се потврђује да је истинска кућа за ове јунакиње постао сам језик, а књижевност једина територија на којој се непрживљено може коначно преживјети и уоквирити. При томе не треба заборавити да је кућа првенствено женски симбол, симбол мајчинских груди и мајчинске заштите, а тек онда симбол града, храма, средишта свијета и слика универзума (Chevalier – Gheerbrant 1987: 328–329).

На крају, сматрамо важним још једном подвући антиратну, дакле архетипски женску димензију оба романа. У дјелу Тање Ступар Трифуновић мир није тријумф већ трагично суочавање са празнином. Слика војске која се враћа кућама, својим женама и дјечи „ако их има и ако их није убила она друга војска” (Stupar Trifunović 2024: 132) разоткрива сав апсурд ратовања. Потреба ратника да се одмори не само од „туђе војске” него и од „војске у себи” и „туђих

смрти по својим рукама” потресно је свједочанство о томе како је рат заправо највише поразио човјека у човјеку.

На ово се природно надовезују ставови Недељке Бјелановић који иду и корак даље у деконструкцији ратних искуства. „Све боли ишло! И оно што су радили нама и оно што смо урадили ми!” (Бјелановић 2024: 136). Док званична историја покушава рат прогласити за мир („Рат је био”), глас нане, као глас народног несаломивог памћења, пресијеца ту илузију тврдњом да он никада није ни престајао. Наизглед парадоксално, али управо реченица: „Рат јесте” представља врхунац антиратног става романа – то је спознаја да су траума и зло онтолошке категорије, мир је тако риједак инцидент у људској историји и утолико га је потребније чувати и настојати продужити.

Оба романа сугеришу да је једина стварна побједа над ратом управо сјећање/памћење и непрекидно свједочење о његовом бесмислу, чиме се књижевност, и умјетност уопште постављају као једина брана пред навалама нових војски.

ИЗВОРИ

Бјелановић, Недељка. *Црвени кровови*. Београд: Архипелаг, 2024.

Stupar Trifunović, Tanja. *Duž oštrog noža leti ptica*. Београд: Laguna, 2024.

ЛИТЕРАТУРА

Владушић, Слободан. Стратешка култура и слике ратова из последње декаде 20. века у српској прози. *Војно дело: интердисциплинарни научни часопис*, LXXI, 8 (2019): 155–165.

Гордић Петковић, Владислава. Приче наврх ножа. *Поља: часопис за књижевност и теорију*, MMXXV, 551 (јануар–фебруар 2025): 181–183.

Кнежевић, Саша. Да кажем одмах да чекам тебе (Недељка Бјелановић, *Црвени кровови*, Архипелаг, Београд, 2024). *Књижевне новине*, LXXVI, 1351 (децембар 2024): 13.

Митрић, Маријана. Сарајево у савременом роману Републике Српске. Милош Ковачевић (ур.), *Значај српског језика и књижевности за очување идентитета Републике Српске VI*. Пале: Филозофски факултет, 2020, 65–85.

Паовица, Марко. Роман вредан памћења (Недељка Бјелановић, *Црвени кровови*, Архипелаг, Београд, 2024). *Нова Зора: часопис за књижевност и културу*, 87 (јесен 2025), <<https://novazora.org.rs/marko-paovica>> 30. 1. 2026.

Asman, Alaida. *Duga senka prošlosti: kultura sećanja i politika povesti*. Београд: Библиотека XX век – Knjižara krug, 2011.

Brajović, Tihomir. *Komparativni identiteti: srpska književnost između evropskog i južnoslovenskog konteksta*. Београд: Službeni glasnik, 2012.

Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant. *Rječnik simbola*. Загреб: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987.

Marijana G. MITRIĆ
Aleksandar V. PETROVIĆ

DER KRIEG WAR. DER KRIEG IST. DAS MÄDCHEN IM ZEITGENÖSISCHEN SERBISCHEN ROMAN MIT KRIEGSTHEMATIK

Zusammenfassung

In dem Beitrag werden die Figuren der Mädchen in den Romanen *Längs der scharfen Klinge fliegt der Vogel* (*Duž oštrog noža leti ptica*) von T. Stupar Trifunović und *Rote Dächer* (*Crveni krovovi*) von N. Bjelanović analysiert. Es zeigt sich, dass diese Romane einen neuen Typ des zeitgenössischen serbischen Bildungsromans darstellen,

in dem der Krieg (in Kroatien und Bosnien-Herzegowina in den 90er Jahren) nicht nur Hintergrund ist, sondern eine Kraft, die den Reifungsprozess lenkt und umgestaltet und ihn zu einer traumatischen Erfahrung macht. Die Narration variiert zwischen der kindlichen Perspektive, die den Krieg fragmentarisch, durch Sinneindrücke, ohne vollständiges Verständnis aufzeichnet, und der Stimme der erwachsenen Erzählerin, die heute, auf der Grundlage lang verdrängter und durch neue Traumata hervorgerufener aufsteigender Erinnerungen, versucht, die Ereignisse zu rekonstruieren und das wahr-

haftig zu verstehen, was sie als Kind erlebt hat. Die vergleichende Analyse zeigt, dass beide Romane gerade durch die „begrenzte“ kindliche Perspektive und die reife Hinterfragung der Vergangenheit eine authentische Darstellung der Kriegsrealität bieten und der zeitgenössischen serbischen Prosa mit Kriegsthematik eine bisher verschwiegene, aber überzeugende Stimme des Kindes/Mädchens als Zeuge verleihen.

Schlüsselwörter: Antikriegsroman, Bildungsroman, Künstlerroman, Krieg, Trauma, Mädchen, kindliche Perspektive

ОД ПРИРОДНЕ КА ГНОМИЧКОЈ ВОЉИ: РАНА ЕТИЧКА КОНСТИТУЦИЈА (НА ГРАЂИ АНДРИЋЕВЕ ДЕЦЕ)

САЖЕТАК: У овом раду разматра се структура слободне воље у Андрићевој збирци одабраних приповедака *Деца*, полазећи од антрополошке дистинкције Максима Исповедника између природне и гномичке воље, која омогућава аналитичку суптилност, недовољно обухваћену кантовским појмом аутономије. Природна воља означава онтолошку усмереност човека ка добру, независну од појединачних изборних колебања, док гномичка обухвата домен навике, неодлучности и етичке дезоријентације формиране у историјском и психолошком искуству. У Андрићевом наративу преласка из детињства у рану адолесценцију приказан је процес постепене етичке конституције субјекта, у којем се гномичка воља обликује кроз сусрет са страхом, неправдом и логиком света одраслих. Деца нису представљена као носиоци идиличне невиности, већ као субјекти чија се изворна усмереност ка добру постепено нарушава увођењем могућности погрешног избора.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Иво Андрић, слободна воља, етика детињства, диспозиционалност, несвесно

Воља између слободе и нужности: филозофски увод

Питање воље заузима централно место у филозофским расправама о слободи и одговорности јер обједињује проблеме деловања, субјек-

тивности и смисла људског постојања. Традиционално схваћена као способност избора међу понуђеним могућностима, воља је најчешће тумачена у психолошком или нормативно-етичком оквиру, са нагласком на свесном расуђивању и одлуци. Такво разумевање показује се редуктивним јер занемарује унутрашње структуре и оријентације које претходе појединачном чину. Овај рад стога полази од схватања воље као трајне диспозиционалне структуре, што захтева преиспитивање појмова аутономије, слободе и детерминизма у оквиру филозофске антропологије.

Овакво разумевање доводи у питање модерни појам аутономије. Кантов захтев да воља буде закон сама себи (Kant 2008: 92) претпоставља да је субјект способан да се дистанцира од сопствених склоности и делује искључиво у складу са законом. Ако је, међутим, воља диспозиционално обликована, та дистанца никада није потпуна. Вољно деловање у времену увек је условљено претходним усмерењима и навикама, па се самозаконодавство показује више

* sofijasimovic94@outlook.com;
<https://orcid.org/0009-0007-6484-3399>

као нормативни идеал него као опис стварног функционисања воље.

Слободна воља се зато не може разумети као потпуна транспарентност субјекта самом себи. Савремена филозофија указује да је воља слојевита и структурирана, те да њено деловање није исцрпљено у тренутку свесног расуђивања. Слобода се стога не тумачи као независност од узрока, већ као начин организовања деловања унутар одређених услова. Воља се појављује као динамичка структура могућности која се реализује кроз унутрашње склоности и оријентације, због чега појам диспозиционалности постаје централна категорија овог приступа.

Посебан допринос оваквом разумевању представља теза да је илузија витална компонента слободне воље (Smilansky 2001: 71). Илузија овде не означава пуку обману, већ егзистенцијални услов деловања: субјекат делује као слободан зато што се доживљава као слободан. Тај доживљај има стварне последице по одговорност и саморефлексију. Смилански показује да илузија није привремени механизам, већ начин на који човечанство живи (Isto: 94), па појам слободне воље задржава смисао чак и у условима снажних аргумената детерминизма.

Овакво схватање уводи у оквир компатибилистичких теорија које настоје да помире детерминизам са моралном одговорношћу. Воља није изузета из узрочног поретка, али није ни сведена на његов пуки ефекат; она делује кроз диспозиције, навике и унутрашње оријентације, што омогућава очување појма одговорности (Bieliavskiy 2018: 19). Управо зато диспозиционални приступ омогућава да се воља схвати као трајна структура могућности унутар које се појединачни избори актуализују.

Значајна је и теза да могућности избора постоје пре самог чина расуђивања и да исход де-

ловања зависи од субјекта као целине (Knowles 2025: 1135). Расуђивање не производи могућности *ex nihilo*, већ се креће унутар постојећег поља потенцијалности. Диспозиције се могу одредити као својства која чине своје носиоце подложним дејству узрока или промене (Kodaj 2025: 1646). Оне не делују као непосредни узроци, али структуришу начин реаговања, представљајући посредну категорију између строгог детерминизма и радикалне контингентности.

Диспозиционалност није сводива на хабитуалност. Иако навике представљају значајан аспект понашања, диспозиције обухватају и дубље структуралне карактеристике личности (Boneh 2019: 16). Једна иста диспозиција може имати више манифестација, у зависности од контекста (Austin 2016: 3), а вољно деловање одвија се у пољу вероватноћа и склоности које омогућавају различите исходе (Isto: 9).

Ничеова критика морала додатно осветљава ову димензију воље, указујући да вредности не настају из рационалне одлуке, већ из дубљих сила живота (Ниће 2015: 394–396). Слично томе, Бадјуова теза о подељености субјекта (Badju 2005: 2) показује да воља није јединствен и хомоген принцип, већ сложен однос различитих нивоа усмерења и актуализације. Управо појам диспозиционалности омогућава да се ова сложеност вољног деловања филозофски артикулише.

Природна и гномичка воља у теолошкој антропологији

Теолошко разматрање воље полази од уверења да се слобода не може исцрпсти у анализи

појединачних чинова одлучивања, већ захвата сам начин постојања човека. У том контексту, разликовање природне и гномичке воље код Светог Максима Исповедника омогућава да се воља разуме као онтолошки принцип, а не као психолошка способност.

Природна воља је, по Максимовом мишљењу, једина истински слободна воља и њој је својствена унутрашња усмереност ка добру (Farrell 1989: 127). Она није резултат избора нити производ расуђивања, већ израз саме природе. Гномичка воља, напротив, делује у простору колебања и ограниченог увида. Кључна новина Максимовог учења јесте раздвајање слободне воље од самог сагрешења (Isto: 128), јер се грех не тумачи као суверена одлука да се изабере зло, већ као последица склоности и навика које претходе појединачном чину.

Гномичка воља представља модус испољавања воље у историјском постојању и конститутивни је део људског живота у времену (Ивановић 2010: 79). Она није везана за начело природе, већ за начин употребе воље (Стевановић 2022: 55). У том простору субјект се креће између супротстављених могућности, што може довести до погрешног начина кретања воље (Исто: 55). Насупрот томе, природна воља код Светог Максима Исповедника означава вољу за постојањем, а не избор међу датостима (Исто: 57). Због тога се воља схваћена као бирање мора одбацити као онтолошки недовољна (Исто: 60).

Гномичка воља обележена је унутрашњом расцепљеношћу и сумњом (Beeley 2016: 9). Када Максим тврди да имати вољу није исто што и бирати (Исто: 11), сложеност вољног живота премешта се са акта избора на однос воље према целини битка. Максимова концепција истовремено доводи у питање божански детер-

минизам и либертаријанско схватање слободе (McFarland 2005: 410). Воља је истовремено укореењена у природи и изложена историји, па се управо у напону између природне пуноће и гномичке расцепљености открива трагична димензија људске слободе.

Несвесно и траума: ограничења слободне воље

Психоаналитичка перспектива омогућава да се објасни зашто се воља у искуству често испољава као расцепљена и понављајућа. Несвесно се овде не посматра као супротност слободи, већ као структура која објашњава њену ограниченост.

Фројдово учење о принципу задовољства показује да нагон тежи редукацији напетости и повратку у претходно стање (уп. Freud 1920). Задовољство се зато јавља као тренутно укидање напетости. Насупрот томе, у лакановској перспективи жеља остаје структурно незавршива и усмерена ка ономе што измиче (уп. Lacan 1992). Док се нагон креће у кругу понављања, жеља остаје неутажива.

Појам *jouissance* означава прекорачење границе која уопште омогућава постојање жеље. Лакан показује да жеља подразумева закон и забрану, што постаје разумљиво у светлу паулинског места из Посланице Римљанима – „закон дође уз то да се умножи грех” (Рим 7, 7–12) (уп. Lacan 1992). Без границе жеља не би могла бити артикулисана.

Ови увиди омогућавају да се воља разуме као структура трајне напетости. Она тежи да превазиђе саму себе, али опстаје у немогућности да то оствари. У том смислу, гномичка воља може се разумети као простор у којем се

понављајућа напетост стабилизује у обрасце деловања. Несвесно не укида вољу, већ показује зашто она не може бити апсолутно суверена. Као што у несвесном не постоји апсолутно „не”, тако у домену воље не постоји апсолутно „да” (уп. Freud 1915).

Слобода се стога не појављује као потпуно самопоседовање, већ као кретање унутар граница које субјект не може укинути. Воља се у овом раду дефинише као диспозиционална структура усмерености ка деловању, која у историјском искуству поприма облик гномичке воље, док у онтолошком смислу одговара природној усмерености човека ка добру. Несвесно не поништава вољу, већ показује зашто она опстаје као трајна напетост између тежње и немогућности, што ће најсликовитије бити дочарано тумачењем самог књижевног текста.

Андрићева *Деца*: од гномичке нужности ка метафизичком неверењу

У збирци одабраних приповедака *Деца* Иве Андрића,¹ детињство није приказано као фаза која претходи моралној одговорности, већ као простор у којем се воља већ формира, пре сваке свесне одлуке. У томе се огледа дубока сродност Андрићевог књижевног света са теоријским увидима о диспозиционалној структури воље. Андрић не пише о избору, већ о настајању унутрашње нужности. Не пише о одлуци, већ о постепеном обликовању карактера кроз искуства која субјект не може да интегрише у смисаону целину.

У том смислу, његови дечји ликови не стоје пред алтернативама, нити им је дата могућност да бирају између добра и зла. Они се, напротив, затичу у ситуацијама у којима је избор унапред

суспендован, а деловање се јавља као реакција на оно што је већ захватило њихово тело, страх и перцепцију света. У наведеним приповеткама гномичка воља не делује као свесно колебање, већ као унутрашња нужност која се тек касније, у одраслом животу, препознаје као судбина. Та структура јасно се очитује у приповеци „Кула”, где сусрет са насиљем нема облик разумљивог догађаја, већ радикалног прекида унутрашњег поретка. Када је дечак Лазар ударан „тешко и душмански” (Andrić 1963: 12²), бол се не јавља као нешто што би могло бити објашњено или именовано. Напротив, пред њим се отвара „неслућено, несхватљиво огњено поље бола”, у којем „у трен ока изгоре све речи и сви појмови са којима је дотад живео” (12). Андрић показује тренутак у којем искуство насиља разара симболички поредак и оставља субјект без језика. Означени губитак језика означава почетак гномичке нужности: воља се више не обликује кроз разумевање, већ кроз навику подношења.

Из искуства насиља, које није могло бити артикулисано, произлази каснија стабилизација унутрашњих супротности, што Андрић прецизно описује у приповеци „У завади са светом”. Јунак приповетке осећа привлачност према жени, али не као јасно усмерену жељу, већ као напетост између страха и одлучности. У тексту се каже да су „његов страх и његова одлучност хватали сада неку равнотежу и спремали се да

¹ Ова збирка, коју су за *Сабрана дела* приредили Мухарем Первић и Петар Цацић, садржи приповетке: „Кула” (1960), „У завади са светом” (1958), „Мила и Прелац” (1936), „Деца” (1935), „Прозор” (1953), „Књига” (1946), „На обали” (1952), „Змија” (1948), „Панорама” (1957), „Излет” (1953), „Екскурзија” (1955), „Писмо из 1920. године” (1946) и „Аска и вук” (1953).

² Цитати из збирке *Деца* (1963) биће у наставку рада обележени само бројем стране у загради.

живе тако један поред другог” (27). Ова формулација изузетно је значајна, будући да страх и одлучност не бивају разрешени избором, већ су доведени у стање коегзистенције. Та коегзистенција постаје навика, а навика – карактер. Гномичка воља се код Андрићевих јунака показује као облик стабилизоване унутрашње подељености.

Како дечји субјект бива уведен у свет одраслих, подељеност се продубљује кроз сусрете са смртношћу и пропадањем. У приповеци „Мила и Прелац”, дечак стоји пред беживотним телом скитнице и осећа читав спектар противречних афеката, „љубопитство и страх, одвратност и саучешће”, као и истовремену жељу да се приближи и да побегне (50). Ова амбивалентност није пролазна, већ постаје модалитет односа према свету. Сусрет са смртношћу није морална лекција, него улазак у свет у којем добро и зло више нису јасно раздвојени, већ трајно испреплетени.

Слична структура јавља се и у приповеци „Деца”, где јунак описује како узвик и ударац другог дечака доживљава као нешто „потпуно одвојено од њега”, као „ствари за себе” и као прве појаве „мени непознатог, великог, узбудљивог, страшног света” (58). Тај свет је свет у којем се „дају и примају ударци, мрзи и ликује, пада и побеђује” (58). Андрић не описује тренутак у којем дете стиче моралну свест, већ тренутак у којем бива бачено у логику света који функционише независно од његове воље. У овој приповеци Андрић приказује тренутак у којем се рана етичка структура субјекта не обликује кроз чин насиља, већ управо кроз његово одсуство.

Протагониста се, у пресудном тренутку, повлачи, одустајући од учешћа у насиљу над јеврејским дечаком, али тај гест не доводи до

моралног признања, већ до социјалног понижења и изолације. Последица таквог поступка није осећај моралне исправности, већ радикално искуство унутрашњег слома које приповедач описује речима: „Пролазили су тако дани а ја нисам губио, чини ми се, ниједног тренутка свест о свом понижењу. Сав мој детињски свет срушио се, и, разбијен у комаде, лежао код мојих ногу” (63). Овај приказ не представља само психолошки потрес; он открива тренутак у којем субјект губи поверење у морални поредак који се до тада подразумевао.

Дечак се затиче у ситуацији у којој природна усмереност ка добру не бива потврђена у друштвеном свету, већ се показује као извор страдања и стигматизације. Управо зато његова реакција нема облик рационалног закључка, већ егзистенцијалне конфузије која се сажима у реченици: „[стајао] сам над њим [срушеним светом – *ирим. С. С.*] немоћан, не разумевајући ништа и знајући само једно: да патим” (63). У овом искуству немоћи открива се сложена динамика воље која је у теоријском делу рада описана као прелаз од природне ка гномичкој вољи. Чин одустајања од насиља не произлази из артикулисане моралне одлуке, већ из непосредне унутрашње диспозиције која субјекта спречава да учествује у колективном насиљу. Међутим, када се та диспозиција суочи са логиком групе и њеним механизмима искључивања, она не доводи до стабилне етичке самосвести, већ до дубоке унутрашње дезоријентације. У наведеном искуству настаје она диспозиционална структура воље која ће касније одредити начин на који субјект ступа у однос са кривцом, одговорношћу и сопственим деловањем.

Тумачења савремених проучавалаца Андрићевог дела додатно потврђују да се у приповеци „Деца” не приказује једноставан морални сукоб,

већ сложен процес унутрашњег обликовања субјекта у сусрету са насиљем, стидом и егзистенцијалном дезоријентацијом. Управо зато критика наглашава да Андрићев књижевни поступак не тежи утешном разрешењу, већ истрајава на показивању трагичне структуре људског искуства. Како истиче Снежана Башчаревић,

Андрић је истински познавалац људске психологије који прати драму човекове унутрашњости и тумачи тешке судбине ликова потврђујући да за њих, као ни за читаоца приповедача, нема утехе и да је изостајање утешног објашњења и какве – такве наде специфичност његовог књижевног дела (Башчаревић 2021: 58).

Овакво читање указује на то да се драматични приказ дечјег насиља у „Деци” не може разумети само као епизода из детињства, већ као слика дубље антрополошке напетости која одређује начин на који се субјект односи према сопственој вољи и одговорности.

У том смислу, Сања Голијанин Елез запажа да се

тренутак распомамљене дечје игре драмски предочава као архетипско стање раслојеног света, откривајући ране болове, болна чуђења и дуге патње, знакове (не)спознавања, агоналности, антагонизма, мржње и незнања (2021: 67).

Овде се дечја сцена показује као модел ширег егзистенцијалног искуства, у којем се човек суочава са светом чији поредак не нуди кохерентно објашњење, што се у теоријском оквиру овог рада може разумети као простор у којем природна усмереност ка добру долази у додир са противречним и често насилним облицима гномичког деловања. Слично томе, Јелена Панић Мараш указује на то да је „тематика приповетки у вези са тамним доживљајем детињ-

ства и дечјег света, те се на изванредан начин и провоцира питање коме су ове приповетке заправо намењене” (2019: 31), чиме се наглашава да Андрићево приказивање детињства не припада идиличном или педагошком моделу, већ представља простор у којем се рано формирају дубоке психолошке и етичке напетости.

Најзад, Лола Стојановић у анализи сцене прогона јеврејског дечака показује колико је Андрићев опис радикалан, истичући да је „опис хајке на јеврејске дечаке обележен мотивима из анималног света, те се стиче утисак да се пред читаоцем не налазе деца већ бесне животиње у борби за опстанак”, при чему „описани догађај асоцира на лов у којем уплашена животиња бежи од својих ловаца”, те да у том приказу „сва четворица дечака [...] попримају обележје дехуманизације”, након чега је „Јеврејин коначно уловљен” (Стојановић 2021: 350). Оваква тумачења указују на то да је у Андрићевој приповеци дечја агресија представљена као елементарна, готово нагонска сила, што омогућава да се књижевни текст доведе у везу са психоаналитичким увидима о понављању, нагону и несвесним структурама понашања. У том контексту, одустајање протагонисте од насиља не делује као једноставан морални избор, већ као тренутак у којем се унутрашња диспозиција субјекта сукобљава са логиком групе, откривајући управо ону напетост између природне усмерености ка добру и гномичких облика деловања која представља једну од централних тема овог рада.

Посебно снажно искуство лишености избора налазимо у приповеци „Прозор”, где је насилни чин оца, речима јунака, описан као догађај који постоји „искључиво ради мог оца”, док су „мој бол и страх били споредни” (71). За дечака, тај чин нема „ни смисла ни облика ни

трајања”; он „наиђе, не знам право ни зашто; буде, не знам како; и прође, не знам кад” (71). Посебно значајан увид у структуру ране етичке конституције код Андрића појављује се у опису породичног насиља у овој приповеци, где се искуство очевог гнева не приказује као појединачни чин дисциплине, већ као трајно стање егзистенцијалне несигурности које обликује унутрашњу структуру субјекта. Приповедач сведочи да га је „и пре и после тога отац [...] много и често тукао”, у наступима „мени неразумљивог гнева” (72), чиме се насиље не појављује као казна која следи након јасно одређене кривице, већ као непредвидљива сила која делује изван разумљивог моралног поретка.

Тренутак у којем дечак посматра спољни свет кроз разбијен прозор добија снажно метафизичко значење, јер се пред њим открива стварност „пуна бесмислених зала и неразумљивих, замршених одговорности” (72). Овде се не ради само о искуству страха, већ о постепеном уобличавању егзистенцијалног односа према свету који се више не може разумети у категоријама правде и узрочности. Сличну структуру открива и опис породичне атмосфере у којој „очево присуство лежало је на нама као терет и сенка и стално осећање нелагодности и страха којим смо плаћали сваки залагај”, док приповедач признаје да ни у одраслом добу не може да разуме „зашто нас је без разлога кажњавао својим ћутањем и избегавао погледом, ни коме се он светио мучећи нас ни криве ни дужне” (69). У овим формулацијама Андрић показује да етичка свест не настаје у тренутку рационалног избора, већ у искуству које оставља трајан траг у афективној структури субјекта.

Насиље које нема јасно објашњење делује као диспозициона сила која постепено облику-

је начин на који субјект доживљава свет и сопствену одговорност. У том смислу, очева фигура не функционише само као породични ауторитет, већ као рана инкарнација закона чија логика остаје непрозирна. Психоаналитички гледано, управо та непрозирност представља услов формирања несвесних образаца реаговања, јер субјект интериоризује страх и кривицу пре него што може да их рационално објасни.

Неповерење добија своју експлицитну артикулацију у приповеци „На обали”, у којој одрасли приповедач ретроспективно износи став да би „под неумољиви испит истине” требало ставити „све, не само причања него и све остало што се сматра стварним и истинитим” (103). У назначеном делу текста више није реч о сумњи у фикцију, већ о радикалном довођењу у питање целокупног искуства стварности. Приповедач закључује да људи „живе више од представе о животу, него од живота самог” (103). Неповерење није филозофска позиција усвојена слободним избором, већ последица живота проживљеног у свету који се од самог почетка показивао као непрозиран, насилан и непоуздан.

Тако се код Андрића открива једна доследна антропологија: човек као биће не постаје песимиста услед интензивне рефлексije него након континуираног трпљења. Оно што одрасли виде, а деца још не могу да артикулишу, јесте да свет није устројен тако да одговара људској тежњи ка смислу. Песимизам код Андрића није интелектуална поза, већ егзистенцијални резултат гномичке нужности која се формира од најранијих сусрета са болом, насиљем и губитком. У том смислу, *Деца* представљају књижевну синтезу онога што је у претходним поглављима теоријски означено: воља се не остварује кроз избор, већ кроз навику; кривица не произлази из слободне одлуке, већ из начина на који

је живот проживљен; напослетку, слобода се не јавља као моћ, већ као крхка и ретка могућност унутар већ обликоване структуре постојања.

Закључна разматрања

Полазиште овог рада било је преиспитивање слободне воље у нормативно-етичком смислу, а не у оквиру темељног антрополошког проблема који одређује сам начин етичке конституције субјекта. Воља је, сходно томе, разматрана као изоловани чин избора, а не као диспозиционално устројена структура која претходи појединачним деловањима и условљава их. Померање аналитичког тежишта са воље као одлуке на вољу као начин постојања омогућило је да се проблем слободе и одговорности постави у хоризонту ране формације субјекта, пре стабилизације етичких норми и рефлексивних моралних принципа.

У филозофском делу рада показано је да вољно деловање не почиње у тренутку свесног расуђивања, већ да је сваки избор већ унапред условљен склопом унутрашњих склоности, навика и оријентација. У том оквиру, етичка конституција не јавља се као производ аутономне одлуке, већ као постепено обликовање односа према искуствима бола, страха, насиља и кривице, која претходе артикулисаном моралном расуђивању.

Теолошка анализа, ослоњена на учење Светог Максима Исповедника, продубила је овај увид кроз разликовање природне и гномичке воље. Природна воља показана је као онтолошка усмереност ка добру, укорењена у логосу људске природе и независна од колебања својствених избору. Гномичка воља, насупротив томе, означава историјски и егзистенцијални модус

вољног деловања, обележен неодлучношћу, навиком и ограниченим увидом. У контексту ране етичке конституције, прелаз од природне ка гномичкој вољи не означава морални преступ, већ улазак у поредак у којем добро више није непосредно дато, већ постаје проблематизовано кроз конфликт и противречност. Воља се тиме показује као истовремено онтолошки утемељена и историјски изложена.

Психоаналитичка перспектива омогућила је додатно разјашњење механизма ове условљености. Несвесно није схваћено као спољашња сила која укида слободу, већ као унутрашња структура у којој се стабилизују обрасци реаговања пре способности рефлексивног моралног суда. Концепти принципа задовољства, жеље и *jouissance*-а указали су на структурну напетост воље, која се испољава као понављање, прекорачење и немогућност коначног испуњења. У том смислу, воља се показује као трајно неутономна у строгом смислу, али управо због тога реална и егзистенцијално делатна.

Синтеза наведених увида нашла је своју књижевну артикулацију у Андрићевој збирци одабраних приповедака *Деца*. Анализа је показала да Андрићеви јунаци не делују као субјекти рационално артикулисаних моралних избора, већ као бића чија се етичка осетљивост обликује у раним, често трауматским сусретима са светом одраслих. Гномичка воља у овом корпусу јавља се као унутрашња нужност – као навика, карактер и историјски утиснута структура, која претходи могућности избора као моралне категорије. Кривица се, стога, не појављује као последица слободне одлуке, него као егзистенцијални ефекат живота проживљеног у нескладу између тежње и могућности.

На тај начин, рад показује да се филозофски, теолошки и психоаналитички појмови воље не

јављају као спољашњи интерпретативни оквири наметнути Андрићевом тексту, већ као појмовни алати који омогућавају да се у књижевној форми препозна процес ране етичке конституције. Воља се у том контексту не појављује ни као апсолутна моћ избора ни као пука последица детерминације, него као диспозиционално обликована могућност која се конституише у напону између природе и историје. Управо у том напону, који Андрић доследно тематизује, постаје видљив начин на који се етички однос према свету формира пре него што субјект постане способан да бира.

ИЗВОР

Andrić, Ivo. *Deca: pripovetke*. Zagreb: Mladost, 1963.

ЛИТЕРАТУРА

- Башчаревић, Снежана. Плаћање кривице (пет јеврејских ликова у Андрићевим приповеткама). *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са XV међународној научној скупи одржаној на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (30–31. X 2020)*, књ. II/2: *Јевреји*, ур. Драган Бошковић и Часлав Николић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2021, 57–66.
- Голијанин Елез, Сања. Процесуална духовност јеврејске теме у Андрићевој поетици (истине) као вид онтологизације хронотопа града. *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са XV међународној научној скупи одржаној на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (30–31. X 2020)*, књ. II/2: *Јевреји*, ур. Драган Бошковић и Часлав Николић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2021, 67–80.
- Панић Мараш, Јелена. Светлост као граница у Андрићевој збирци *Деца*. *Детинство*, XLV, 2 (2019): 31–39.
- Стевановић, Небојша. Онтолошки статус гноми у богословском опусу светог Максима Исповедника. *Саборност*, 16 (2022): 51–63.
- Стојановић, Лола. Конструкт детињства у Андрићевој приповеци „Деца”. *Књижевна историја*, 53, бр. 173 (2021): 349–371.
- Austin, Christopher J. Is dispositional causation just mutual manifestation? *Ratio* (2015): 1–9.
- Badiou, Alain. *Being and Event*. New York: Continuum, 2005.
- Beeley, Christopher A. Natural and gnostic willing in Maximus Confessor's *Disputation with Pyrrhus*. *Studia Patristica*, Vol. LXXV – Papers presented at the Seventeenth International Conference on Patristic Studies held in Oxford 2015, 167–180.
- Bieliavskiy, Vladyslav. *Free Will and Responsibility in Personality Theories of Freud and Rogers: Meaning, Application, and Integration*. Doctoral dissertation. Coventry: University of Warwick, Department of Philosophy, 2018.
- Boneh, Nora. Dispositions and characterizing sentences. *Glossa: A Journal of General Linguistics*, 4(1) (2019): 1–20.
- Farrell, Joseph. *Free Choice in St. Maximus the Confessor*. South Canaan: St. Tikhon's Seminary Press, 1989.
- Freud, Sigmund. The Unconscious. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. XIV. London: Hogarth Press, 1915.
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. London: The International Psycho-Analytical Press, 1920.
- Ivanović, Filip. Maximus the Confessor on freedom. *Gođšnjak Centra za crkvene studije*, VII, 7 (2010): 77–91.
- Kant, Immanuel. *Zasnivanje metafizike morala*. Beograd: Dereta, 2008.
- Knowles, William Bondi. Free will and modal responsibility. *Ergo: An Open Access Journal of Philosophy*, 12(43) (2025).
- Kodaj, Daniel. From Dispositions to Possible Worlds. *Synthese*, 90 (2025): 1645–1664.
- Lacan, Jacques. *The Ethics of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan, Book VII (1959–1960)*. Ed. Jacques-Alain Miller. London: Routledge, 1992.
- McFarland, Ian A. “Naturally and by Grace”: Maximus the Confessor on the Operation of the Will. *Scottish Journal of Theology*, 58(4) (2005): 410–433.

Niče, Fridrih. *Volja za moć: pokušaj preocenjivanja svih vrednosti*. Beograd: Dereta, 2015.

Smilansky, Saul. Free will: From nature to illusion. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 101 (2001): 71–95.

Sofija P. SIMOVIĆ

FROM NATURAL TO GNOMIC WILL:
EARLY ETHICAL CONSTITUTION
IN ANDRIĆ'S *CHILDREN*

Summary

This paper examines the structure of free will in Andrić's *Children (Deca)* by drawing on Maximus the Confessor's anthropological distinction between natural and gnostic will, a framework that offers an analytic sub-

tlety insufficiently captured by the Kantian concept of autonomy. Natural will denotes an ontological constant of the human orientation toward the good, independent of concrete oscillations of choice, whereas gnostic will represents the modal aspect of volition—the domain of indecision, habit, and ethical deviation as historically and psychologically constituted.

In Andrić's narrative of the transition from childhood to early adolescence, a process emerges in which gnostic will is gradually formed through encounters with social injustice, fear, and self-interest that characterize the adult world. The children in *Children* are not portrayed as bearers of idyllic innocence, but as subjects in a critical phase of moral formation: their original, natural orientation toward the good remains discernible, yet begins to be destabilized by the intrusion of social mechanisms that introduce the possibility of wrongful choice.

Keywords: Ivo Andrić, free will, ethics of childhood, dispositional, the unconscious

КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА РАЊЕНОГ ИДЕНТИТЕТА У РОМАНУ ПЛАВА БЕЛЕЖНИЦА

САЖЕТАК: *Плава бележница* је роман-исповест Батук Рамасдин, петнаестогодишње проститутке, жртве злоупотребе родитељског права, сексуалне експлоатације, физичког и сексуалног насиља. Феминистичке теорије биће од великог значаја у сагледавању главног лика романа, као двоструко повређеног идентитета, детета и (не)жене, као и у тумачењу њених механизма одбране – способности да се отисне у другу сферу, егоцентризма и приповедачког дара, без којих би Левинов роман био нечитљив. *Плава бележница* натераће читаоца да се озбиљно запита *ко је њена најбоља прилика* Батук Рамасдин, *ко/шта је њена најбоља прилика*, како је могуће живети у свету који дозвољава *таква злодела*, а потом и да преиспита спорне категорије *социјала, друштва, одбране, феминизма и дејих права*. У овом раду тежимо да, макар делимично, изнађемо одговоре на постављена питања и да укажемо на посебан значај етике бриге у савременом друштву.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Плава бележница*, Батук Рамасдин, дечја проституција, сексуално ropство, рањени идентитети, другост, етика бриге

Увод

Веза између наслова рада и поглавља из књиге Венди Браун (Wendy Brown) „Рањени идентитети” (2011) није случајна. Како је *Плава бележница* роман-исповест¹ жртве злоупотре-

ребе родитељског права, сексуалне експлоатације, физичког и сексуалног насиља, феминистичке теорије биће од великог значаја у сагледавању главног лика романа, малолетне проститутке, као рањеног идентитета, као и у тумачењу осталих ликова, њихових међусобних односа и релација према стварној стварности која их окружује. Иако се феминистичка мисао, пре свега, бави проблематиком обеспра-

* vmjelena@yahoo.com;

<https://orcid.org/0009-0001-1013-8156>

¹ Џејмс Е. Левин (James A. Levine) написао је *Плаву бележницу* у првом лицу, као исповест петнаестогодишње Батук, што је утицало на веродостојност романа. Иако припада жанру фикције, чита се у кључу интимног дневника, јер су у роману приказане реалне животне околности великог броја девојчица и младих жена у Индији. Учесталост трговине децом у Индији веома је висока. Милиони породица живе испод границе сиромаштва, те родитељи често шаљу своју децу на тзв. дечји рад или просјачење како би допринели породичним приходима. Стање девојчица је горе, јер их сматрају теретом за породицу и најчешће их удају за старије мушкарце или их продају макроима. Новија истраживања казују да је број девојчица и дечака који се баве проституцијом у сталном порасту. Према студији и анкети коју је спровело Министарство за развој жена и деце, у Индији има око тридесет милиона проститутки, од којих су 40% деца (Das – Azad: <<https://www.azpharmjournal.com/en/2024-volume-23-issue-4/child-trafficking-in-india-508/>>).

вљених жена, феминистичке теорије стално преиспитују никад до краја установљене категорије рода/пола, идентитета, моћи, контроле, насиља, сексуалности и доминације, проширујући поље свог интересовања на друге угрожене и обесправљене групације.²

Поред групе независних људи либерализам је допустио – или конструисао – групу зависних људи, такозваних слабих и рањивих друштвених група. Жене су једном биле – и често су још увек – означене као једна таква група док се претпостављало да су зависне по природи или ступањем у брак. Друге друштвене групе попут деце, сиромашних или особа са посебним потребама, такође су биле означене као рањиве и зависне (Sevenhuijsen 2012: 39).

Ове друштвене групе заслужују посебну негу и заштиту коју треба да им пружају држава, породица, здравствене, образовне и остале друштвене институције. Ипак, дешава се да поступци установа од којих се очекује подршка и заштита буду узрок нанете повреде и тиме бивају чест предмет феминистичке критике.

Уводна разматрања у раду теже да сврстају Батук у категорију двоструке жртве, двојако повређеног идентитета, будући да је друштвени конструкт *просјитицушке* дефинише као жену, док је њене године задржавају у стадијуму детињства. Потом ће се на питање из наслова рада одговарати из различитих углова, како би се успоставила дистинкција између проститутке као самоконструкције и конструкта друштвене праксе. Левин у поговору свом роману пише:

Силина и распон суспрегнуте патње пригушено је приказана у *Плавој бележници*. Да је бреме патње детаљно дато у свом трајању и својој снази, била би агонија читати ову књигу. Могу само да одшкринем врата, и потом одем (2011: 194³).

Стога, један део рада посвећен је одгонетању механизма самоодбране Батук, захваљујући којима је овај роман могуће читати. Савремене феминистичке тенденције покушавају да деконструирају тропе који се односе на појам *грујосџи*, те ће нам оне помоћи у схватању Батук као *грујосџи* самој себи, *грујосџи* у односу на остале ликове романа, као и у проблематизовању појмова *зла*, *шела* и *(не)моћи*. У закључку се указује на важност личних наратива, на потребу за урушавањем строгих граница између рационалности и емоција и на нарочит значај етике бриге у савременом друштву које континуирано дозвољава континуитет у повређивању идентитета.

Двострука жртва

На почетку романа проститутка Батук упознаје нас са својим гнездом у Комон стриту у Мумбају, где обитава већ шест година. Догађаји се не нижу увек хронолошки, те нешто касније сазнајемо да њена прича заправо почиње када као деветогодишњакиња креће са оцем на пут, не знајући да ће је он продати у сексуално робље. После стравичне ноћи у којој је по први пут продата мушкарцу, доспева у „Сиротиште”, где је била сведок многобројних злостављања, чак и убистава, док по њу није дошла Мамаки

² Распрострањено становиште да не постоји концептуализација детињства у радовима феминисткиња до 90-их година прошлог века оповргнуто је новијим истраживањима (2018–2021) када је при пажљивом ишчитавању феминистичких текстова уочено да је дете и схватање детињства присутно, претежно у теоријским/политичким расправама о заједничкој опресији коју деца и жене трпе од стране одраслих мушкараца (Golubović 2024: 127–141).

³ У наставку рада наводи из Левинове *Плаве бележнице* (2011) означени су бројем страница у заградама.

и одвела је у кавез у Комон стриту, како би постала најниже рангирана проститутка у Мумбају. У петнаестој години Батук умире у болници од последица монструозних повреда, нанетих приликом вишеструког сексуалног и физичког злостављања.

Батук је двоструко рањива категорија жртве: она је дете⁴ али и жена.⁵ Тачније, Батук је (не)жена, девојчица у коју су пре времена силом уписане одлике жене. Друштвени конструкт *проситишиушке* упућује захтев телу да буде женствено, заводљиво и сексуално. Улога проститутке оваплоћује се путем костима – сарија јарких боја, и маске – пренаглашене шминке. Девојчице (и дечаци које преоблаче у жене) уче како да заводљивим погледом и осмехом привуку муштерије и савладавају технике којима ће их брже и успешније задовољити. Ова улога им је наметнута и подразумева насиље над телом, али и бићем којем је ускраћен здрав психофизички развој.

Већ на самом почетку романа лако се уочава подређен положај жена и деце у односу на мушкарце. Прву рану Батук задобија од оца, према којем гаји посебну нежност и наклоност. Често ће се у својим сећањима враћати на тренутке проведене с њим, посебно на оне када је показивао симпатије за њену пренаглашену драматичност и када јој је приповедао причу о леопарду сребрних очију, којом ће се роман и завршити. Њихов растанак обележен је тугом и жаљењем: „Док сам посматрала дубину очеве слабости, погледи нам се сусретоше и ја осетих из њега пољубац унутрашње смрти. Била сам паралисана, осећајући како ме са ужасом увлачи у себе” (33). Ово је кључан тренутак, тренутак прелаза из једне у другу подређеност. Пракса да родитељи продају девојчице у Индији није необична ни ретка појава и већа је ве-

роватноћа да ће „деца из племена и деца из нижих касти бити изложенија у трговини људима од друге деце” (Петровић 2022: 154). Ова чињеница донекле условљава њен модус понашања који не резултира бесом, мржњом, ни осудом, већ тихом патњом и жаљењем. Ипак, очева издаја отвара незацељив простор ране који ће се додатно ширити како промиче време, све до окончања њеног кратког живота.

После прве ноћи проведене са мушкарцем, газда Гахил је шаље у „Сиротиште”, језиво место где у незамисливим условима живе јазаци и деца. Јазаци, мушкарци и жене, без имало хуманости управљају „Сиротиштем” и организују сирочиће да просјаче, краду или се прости туишу. Њихова суровост нема граница, те деца често, без посебних разлога, постају њихове жртве. Казна за бекство је каменовање до смрти, а јазаци држе сирочиће у таквом страху да до побуна ни не долази. Батук сведочи убиству

⁴ Према психолозима, детињство обухвата период од инфантилности до пубертета (од најмање осамнаест месеци до највише четрнаест година) или до раног одрастања (од осамнаесте до двадесет прве године). Детињство се дели и на рано (од рођења до шесте године), средње (до адолесценције) и позно (до окончања адолесценције). Завистан положај детета у односу на одрасле у здравим породичним и правно уређеним друштвеним односима подразумева да деца до пунолетства добијају потребну негу, заштиту, бригу, подршку, васпитање и образовање. С друге стране, тај однос зависности ствара моћ, и обрнуто, моћ ствара зависност, чиме је остављено много простора за разне злоупотребе ове друштвено зависне групације.

⁵ „Имајући у виду да 'жене' не представљају универзалну категорију, присутне су значајне варијације у њиховом реаговању на насиље (повезане са расом, етницитетом, класом, сиромаштвом, инвалидношћу...), као што постоје и разлике у начину на који ће реаговати једна жена у различитим фазама свог живота” (Ignjatović 2018: 268). У роману *Плава бележница* приметно је специфично реаговање на насиље и поимање сексуалног чина код Батук док је млађа и потом кад је нешто старија, на шта ће бити указано у следећем делу рада.

дванаестогодишњег детета и сазнаје да се мртва тела бацају на сметлишта на којима има по највише беба. Преживеле бебе подвргавају се изгладњивању и користе за изнајмљивање просјацима. Жртве јазака најчешће су новопридошле девојчице и дечаци, које туку и сексуално злостављају. Батук бележи случај да је једној девојчици одсечен клиторис зато што је водила љубав ради личног задовољства и објашњава да је поступак „затварања девојчице”, зашивање вагине, добра инвестиција, јер се тада проститутке оријентишу ка пружању скупљих сексуалних услуга. Судбина Батук у „Сиротишту” донекле је предодређена статусом Шахаладове супруге и подређена вољи моћнијих злостављача, што је припрема на то да постане свесна одређења себе као нечије својине, као небитне и потрошне робе, као *не-своје*.

Ко/шта је проститутка?

Левин ће само једном у роману употребити пуно име и презиме главне јунакиње, Батук Рамасдин, и то у тренутку када и она сама почиње да заборавља ко је, након чега ће уследити једна од монструознијих епизода насиља над њом. Две девојке које су доведене на забаву како би задовољиле мушкарце такође нису представљене именима, јер проститутке су безимени, јефтине предмети за краткорочну употребу, те им се тако и обраћају, уз често подразумевану припадност некоме: „твоја играчка”, „твоја луткица”, „његова мала кучка” и томе слично. Проститутка је једино што *на* и у њој остали виде. Ружичасти сари, наглашена шминка и провокативан осмех из камене ћелије Комон стрита недвосмислено сврставају Батук у најнижи ранг проститутки. Тело је

„у излогу” и представља предмет за задовољење сексуалне жеље потрошача.

Тела су фикционализована, то јест, позиционирана различитим културним наративима и дискурсима [...] Тела постају амблеми, грбови, значке, позоришта, таблице друштвених закона и права, илустрације и примерци закона, који обликују и приказују прилагодљиво месо као детерминисана тела, производећи месо као тачку напуштања и место урезивања, тачку „реалности” или „природе” која се разумева као оно што му (фикционално) претходи, и као сиров материјал друштвених пракси (Gros 2005: 173).

Насиље којем је изложена и наметнута улога утицали су на то да Батук себе поима на различите начине: као *йосугу* (за прикупљање семене течности), као *лойишу* (предмет којим се игра и који се шутира) и као *леоипарга сребрних очију* (потенцијал да у следећем животу буде неко други/бољи/срећнији). Поистовећивањем себе са корисном посудом, Батук покушава да се дистанцира од стравичне ситуације у којој се нашла и да се заштити. У овом поступку одређења нема патетике ни унижавања, њиме се Батук држи подаље од нискости тела и смрада њених муштерија, чувајући свој духовни свет даље од телесног, уистину бивајући не-тело. Сећајући се мајчине грдње и удараца, Батук ће без горчине и осуде приметити: „Данас ударци не долазе од мајчине шаке, црвене од кане, већ од ударања мушких кукова у моје. Мајка ме је добро оспособила, ипак, јер сада живим унутар себе” (19). Парафразирајући Фукоа (Michel Foucault), могло би се рећи да тело манифестује трагове прошлих искустава (1977: 148). Тело је уписна површина догађаја, место раздруженог Сопства (уколико верујемо у илузију о јединству) и узрок сталне дезинтеграције. Упркос

покушајима да не буде телом, Батук је свесна да је за све друге битно једино оно. „Правим колаче и нисам ништа више од тога. Једем, дишем и крећем се само да бих испунила ту улогу” (123). Иако мрзи да „прави колаче” са мушкарцима (еуфемизам који Батук често користи), увиђа да се труд око њих исплати, јер посвећујући им више времена и пажње има мањи број задовољних муштерија који више плаћају, а истовремено од Мамаки добија далеко бољи третман: пољупце, шминку, лепше хаљине и квалитетније и обилније оброке. Ипак, у тренуцима очаја Батук се моли да јој један од њених „кувара” стави поводац око врата и одведе је да му служи, а онда се жежи од помисли да би могла једног дана да се истопи у своје мастило и постане ништа – његова (44–45). Како у случају своје реалности услуживања великог броја мушкараца, тако и у случају измаштаног живота са једним спасиоцем-мучитељем, Батук потврђује своју немоћ и зависност од других.

Док је Хита⁶ шминка, пошто ју је пребио и силовао доктор, Батук тражи свој одраз у огледалу и увиђа да у црним рупама њених очију нема ничега:

– Где сам? – размишљам. Покушавам да завржим у себе из свих различитих углова и да ухватим одраз једног аспекта себе на неком од других аспеката. Како дефинишем шта је то што заправо јесам, за разлику од рефлексивне за коју се представљам? Ипак, једноставнији аргумент јесте да сам баш оно како сада изгледам. [...] пребивена петнаестогодишња проститутка коју шминка нека жена у луксузном купатилу (123).

Она прихвата чињеницу да је уписан насилне и преурађене сексуалности недвосмислено дефинисао њено тело, али не и да је тиме дефинисана њена бит. Овим је успостављена оштра

дистинкција између самоконструкције субјекта и друштвеног конструкта проститутке,⁷ што ће бити додатно истакнуто кроз њене механизме самоодбране.

Одбрана

Венди Браун (Wendy Brown) сматра да, поред дискриминације коју трпе, рађени идентитети подразумевају моралну чистоту и беспомоћност, али будући конструисани на рани не могу да постоје без ње и без њеног сталног поновног отварања, те да је њихова „реакција” само замена за делање, којом изнова потврђују своју неспособност, одсуство моћи и одбаченост.⁸ Батук покушава да се заштити од стра-

⁶ Хита је, у овом случају, девојка која има своју улогу у систему подвођења: она брине о лепоти девојака, купа их, шминка и храни, али једнако тако стара се и о томе да једном нестане. Једну сасвим другачију Хиту Батук је упознала у болници док се лечила од туберкулозе. Различите улоге имењакиња упућују на дистинкцију између тела и душе, добра и зла, повређених и оних који повреде наносе.

⁷ За разлику од Батук, Пунит, њен четрнаестогодишњи пријатељ, дечак-проститутка, не прави разлику између наметнуте му улоге и онога што би могао да буде. Батук закључује да је глуп и кукавица јер би лако могао да побегне, али не сме да се суочи са слободом. „Пунитово дивно дечачко тело стопило се са тим гнездом” (38), примећује Батук. После кастрације, изгубивши вољу за било чим, Пунит је прихватио кавез и Комон стрит као своју једину стварност и тиме признао пораз над оним што га је насилно дефинисало и у исто време поништило.

⁸ Браунова политикама идентитета замера нужно задржавање на повреди или рани која је нанета и утемељење на ресентиманским основама. Ничеов појам *ресентиман* „представља троструко постигнуће: он производи афект (бес, правичност) који надвладава повреду; производи виновника који је за њу одговоран; и прави простор за освету која измешта повреду (место да се повреди, на исти начин на који је паћеник био повређен). Овим се стање уједно побољшава (или, Ничеовим речима, то 'делује као анестетик') и оспољава оно што је иначе 'неиздрживо'” (Braun 2011: 239).

вичне свакодневице и нанетих повреда механизма који су својствени њеним осетљивим годинама. Посебно значајан период у расту и развоју људске јединке јесте пубертет (апроксимативно обухвата распон од једанаесте до петнаесте године) којег, поред физиолошких, карактеришу бурне емоционалне промене, потешкоће у интерперсоналним односима и кризе идентитета. Управо на тим незахвалним психолошким позицијама Батук гради своје упориште и сигурно место које је (само у неким случајевима и делимично) може сачувати од сталног отварања ране.

С друге стране, Делез (Gilles Deleuze) и Гатари (Pierre-Félix Guattari) привилеговану личност – фигуру отпора – не виде у жени, већ у девојчици, као оличењу најинтензивнијег културног лишавања и преобраћања тела.

Девојчица извесно није одређена невиношћу; она је одређена односом кретања и мировања, брзине и спорости, комбинацијом атома, емисијом партикула: хаектицитетом. Она никада не престаје да лута телом без органа. Она је апстрактна линија или линија лета. Девојчице, дакле, не припадају старосној доби, групи, полу, поретку или краљевству: оне уклизавају свуда, између поредака, деловања, старосних доби, полова [...] Девојчица је нешто попут блокаде постајања што остаје савремено у погледу сваког супротстављеног термина, мушкарца, жене, детета, одраслог. Девојчица не постаје женом: већ постајање женом производи јединствену девојчицу (1990: 276–277).

Најављујући мучну сцену у којој ће јој чика Нир нанети прву сексуалну рану, Батук подвлачи разлику између непомичног ждрала и малих девојчица које то нису. *Bandbura* на хинди језику означава *ждрала* и *простићућу*. Опис

ждрала како гута рибу јесте алузија на сексуални чин:

Мале девојчице нису ждралови. Оне никада не стоје мирно; оне потрче унутра када се време смрачи и када почне киша. На мом прозору биле су решетке, врата су била закључана и облаци су били веома мрачни. Могла сам да осетим како се ток воде испод мене мења, али нисам имала способност да останем постојана у променљивој струји (53).

У њеним покушајима пружања отпора насиљу и у борби против бедних и сурових околности у којима живи, разликујемо реакције које су инстинктивне, културолошке и индивидуалне. Инстинктивна реакција односи се на пружање физичког отпора силоватељима, али Батук убрзо схвата да је овакав вид отпора узалудан. Она описује ужаснутост Нировим додиром и узалудне покушаје да му се одупре. Ипак, у тој безнадежној ситуацији отвара се апстрактан простор заштите, заснован на дистинкцији између њене светлости и његове таме, испуњен речима, поезијом живота и сновима.

Можда је он узео моју светлост и угасио је, али сада се унутар мене може сакрити читава армија шапћућих слогова, ритмова и звукова. Све што можете да видите јесте црна шупљина која испуњава малену девојчицу, али верујте ми тамо су речи живе и здраве (58).

Културно условљене реакције препознају се у њеној способности да одвоји дух од тела. У Индији се традиционално практикује медитација у којој се напушта тело и посећују друге сфере. Батук, управљајући мислима, контролише где ће отићи и шта ће посматрати. Овај вид самопомоћи делотворан је у том смислу што јој

дозвољава да осети моћ и то најчешће у тренуцима када јој је одузета могућност било каквог делања. Док је Шахалад на њој, она се одваја од сопственог тела и њена душа се уздиже

у вртложну горњу сферу, која покрива врх земље, и тамо је била неспутана. [...] Заковитлала сам се око ногу великих песника и јахала у гривама најбржих коња. [...] Игнорисала сам оне који умиру, јер ће ми се убрзо придружити, али сам болеснима дала да окусе свој бол... (89).

Код Батук ће се развити и два индивидуална механизма одбране: егоцентризам и измишљање прича. Њен егоцентризам подразумева повремену ексцесивну преокупацију собом и пренаглашени став према сопственој важности и незаменљивости и сродан је адолесцентском егоцентризму. Жан Пијаже (1978) дечји егоцентризам схвата као саставни и природни процес у развоју детета који не треба изједначавати са нарцизмом који се јавља код неких одраслих особа. Новија истраживања указују на то да се егоцентризам адолесцената манифестује као „лична бајка” (Vartanian 2000). У бајци о непобедивости, адолесцент верује да је имун на несрећу и да не могу да му науде околности које би поразиле сваку другу особу. Овако схваћен егоцентризам се у случају јунакиње може схватити и као свесна самообмана будући да долази до изражаја само у кризним тренуцима када јој је потребан неки вид помоћи и подршке. Дрво на аутобуској станици које јој поручује: „Читав свет, Батук, створен је само за тебе и ни за кога другог” (24) у ствари је њен унутрашњи глас који је штити од страховитих догађаја који ће уследити. На путу до хотела, посматрајући разноврсне призоре на улицама и схвативши да је свет за њу непознаница, егоцентризам се јавља као тужна утеха: „Можда је оно дрво

говорило истину, да је све то створено за мене” (103). Пре последње и најјезивије епизоде насиља, ове речи ће иронично одјекнути у њеној свести и зачуће смех дрвета. Будући да њен егоцентризам искључује објективно проматрање и подразумева отклон од реалности, није ни могао да пружи дуготрајнију заштиту, те се његов привид у пресудном моменту романа прелива у самоиронију отрежњења.

Још један вид пружања (само)помоћи Батук изналази у причању/писању прича. Свесна недостајућег *gruoi* (оца, мајке, сестара, браће, пријатеља, партнера) она причама покушава да сачува успомене (прича „Леопард сребрних очију” јесте мост ка оцу), да утеши друге (причу „Зрно пиринча” пише како би орасположила и охрабрила Пунита) и прекодира себе у неког другог (поетични и емотивни разговори са тигром окаченим на зиду хотелске собе). Бол, спутаност, немоћ (своју али и других) она тумачи кроз ведру призму боја, звукова и мириса Комон стрита и кроз своје бајколике приче. То је једини начин да се у потпуном незнању остане човеком и задржи траг сопства. Батук ће креирати причу о себи, засновану на бегу у Имагинарно⁹ и на заокрету од окрутне реалности, коју ће, с времена на време, покушати да живи. „Моје гнездо је златна утроба. [...] Моје гнездо блиста мојом светлошћу, јер друге све-

⁹ „Лиз Иригарај и Јулија Кристева саветују жене да остану у ономе што оне називају Имагинарним, оном месту где су мајка и дете симбиотички уједињени. Оставити ово место да би се ушло у такозвани Симболички поредак – односно, мушки свет језика, правила и закона – нема скоро никаквог смисла за жену. Уместо уласка у овај свет у којем су неизбежно угњетаване и гушене, жене би требало да остану у Имагинарном где могу да уживају у ономе по чему се разликују од мушкараца и да живе живот по њиховим условима. Цивилизација се неће срушити ако жене остану у Имагинарном, али ће зато патријархат пропасти (Tong – Vilijams 2012: 30).

тлости нема” (16). Њена „престона соба” / „жртвени олтар” у збиљи је камена ћелија правоугаоног облика величине тоалета, у којој се прљавштина нагомилава са сваким новим мушкарцем. Зато она око себе види златне листове закуцане у цигле који садрже гравуре са пуно детаља: на њима су њени рођаци и најближи сродници, она сама и сва сложеност и лепота њеног живота (без „урезаног ропства”). Иза њеног дрвеног престола угравиран је у слоновачи леопард сребрних очију. Мушкарци долазе код ње на поклоњење и лежу са њом на кревет вечне младости. Ипак, бег у Имагинарно ограничен је у свом трајању и открива своју несавршеност у односу на стварност, јер са њом може да постоји само паралелно и/или уз краткотрајна укрштања. Батук је тога и те како свесна: „Нисам поремећена јер знам да мушкарац плаћа сто рупија да ми свој *bhunnas* ставља у уста или међу ноге, или двеста у моју браон рупу. [...] Нисам поремећена, али небројени су дани када бих волела да јесам” (19–20).

Аутор *Плаве бележнице* свестан је колико су тешко појмљиве страхоте о којима приповеда, као и отпора који ће многи читаоци, поготово родитељи, пружати у рецептивном чину. Зато је дозволио Батук да нас ухвати у клопку: поетским стилем, еуфемизмима и дечјом ведрином она ће нам саопштити несаопштиво. Записујући причу „Леопард сребрних очију”, коју је много пута чула од свога оца, Батук обзнањује своју смрт, али и потенцијал да у следећем животу буде неко други, бољи и срећнији.

(Не)другост

Када се разматра питање политичког конструкта *групи*, значајно је Ничеово становиште

да је појам зла подударан са њим: зло је увек нешто друго, туђе, различито, нечисто. „Зло је увек све оно што је коренито различито од мене, и што управо због те разлике представља стварну и непосредну претњу мојој егзистенцији” (према Džejmson 1984: 137). Потребно је имати у виду и сасвим другачија схватања *групи*. У предговору књизи *Психички развој детета*, размишљајући о проблему *групи*, Рене Зазо (René Zazzo) указује на то да разрешење не треба тражити у негацији, нити у затварању у индивидуалне појединачности, њихове афекте и интуиције које чине разлике и јаз између *групи* и мене још дубљим, већ да је потребно да се „поново успостави изгубљено јединство” (1999: 17), као што то чини, иако не до краја, Анри Валон (Henri Wallon). Валоново изучавање значајно је и стога што пишући о психичком устројству код детета делимично разрешава и проблем неутуђености од *групи* указујући на чињеницу да у самом зачетку психичког живота нема подвојености, већ да, у складу са дечјим синкретизмом, сопство остварује супостојање са *групим* и стапа се са универзумом. Валон је доказао како је човек социјално биће – не због спољашњих утицаја већ због своје генетике, својих биолошких карактеристика које стварају потребу за *групим*. Селма Севенхаусен (Selma Sevenhuijsen) феномен *групи*, ставља у контекст рањивости и зависности. Признавање међусобне зависности и повезаности подразумева и да је свако рањив, уместо приписивања рањивости посебним групама. Овим се „етички принцип бриге супротставља културним и политичким тенденцијама сваког означавања 'другим': стереотипном схватању група као 'различитих' од нас самих” (Sevenhuijsen 2012: 41).

Модус којим се Батук одређује према ликовима из романа није универзалан. Њено поимање *грујосџи* одговара трима становиштима која су објашњена у претходном пасусу, у јасној релацији према једном од њих или у свакој могућој комбинацији. На пример, *грујосџи* као зло недвосмислено се читава у повреди коју јој је нанео Нир, њен први силоватељ, супостојање са *грујим* остварује се са оцем док је још увек живела на селу и у кратком сусрету са Хитом, док је контекст рањивости и зависности евидентан у односима са оцем, Шахаладом и Ифтикарком. Посебно је комплексно проблематизовање *грујосџи* у амбивалентним односима са женским ликовима у роману, старицом и Хитом, зато што оне наступају са двојних позиција, неговаатељица и мучитељки, те се зависно од ситуације у њиховим односима разазнају различите комбинације свих поменутих схватања *грујосџи*.

Најприснији однос Батук је успела да оствари са оцем. Она се често присећа његове родитељске немарности, али без осуде и горчине. Све је мане могла да му опрости због топлине његовог загрљаја и приче о леопарду сребрних очију. Присећа се како је био силно поносан на њу када је сазнао да је у болници научила да чита и како заједно сањаре о томе да постане адвокат, лекарка или учитељица. „Ни он ни ја никада нисмо жарко желели да постанем проститутка” (80). У том смислу, очева издаја доноси потпуни заокрет у односу на њен дотадашњи живот на селу, али не и заборав припадности њему, те је контраст између жеља и стварности та рана која се стално отвара и чини везу између Батук и њеног оца нераскидивом. С друге стране, Шахалад и Ифтикар не остављају никаквог простора за опрост, разуме-

вање и укидање *грујосџи*, будући да су њихове позиције јасне: Батук је жртва, они угњетавачи. Тек у одређеним тренуцима, захваљујући помнутим механизмима одбране, она успева да се заштити од црнила и зла којим су насилници обојени. Себе у односу на Ифтикара види на два начина: као покретачко гориво – узрок његове пребрзе и превремене ејакулације (што је доводи у још неповољнију ситуацију) и као лопту која у фудбалској утакмици (само привидно) има моћ. Ипак, поред свих отпора и покушаја удаљавања, Батук ће развити и способност специфичног тумачења *жаљења* којим су обележени поменути мушкарци, те ће гајити дозу разумевања, чак делимично и оправдавати њихове монструозне поступке. На пример, у Ифтикару, у хотелској соби у којој су обоје сабијени у ћорсокак, она силом прилика, он својом природом, видеће неку привлачну беспомоћност и показаће притајено уживање у његовој немоћи, као што ће он отворено уживати у њеној: „Има нечег баш умирујућег у посматрању пса како се беспомоћно батрга у брзој реци пре него што се неизбежно удави. Он је немоћан пред својом неспособношћу у тој мери да је она преузела контролу над њим” (155). Ово су дискутабилна места која отварају широке могућности даљој феноменолошкој трополошкој деконструкцији, у којој се изнова могу преиспитивати позиције појмова *грујосџи*, *зла*, *сојсџива*, *моћи* и *разлике*, као и комплексни односи између жртве и злостављача.

Телесне шечносџи и *воде* имају посебан симболички значај у роману. Њихова семантика је од нарочитог значаја у одређивању сопства јунакиње као *грујосџи*, као и у њеном позиционирању у односу на друге у *Плавој бележници*. Када *крв* из њеног „Зече” капље на под, девоето-

годишња Батук би да се од ње дистанцира и учини је не-својом.¹⁰ После шест година, дистанца коју осећа у односу на себе још је већа: „Годинама ме нису питали за презиме. Чудан осећај, као да је у питању неко други кога упознајем” (116). Друштвени и културолошки конструкт проститутке и наметнута улога „посуде за семену течност” јесу неко Друго лице, неко-ко-не-желим-га-будем, искривљена слика *сой-сйва*.

У тумачењима која се тичу опонентне или идентификационе *грујосйи*, телесне течности које су од посебног значаја јесу *сйерма* и *сузе*. *Сйерма* је схваћена као тамна, прљава и страна течност, контрастно постављена у односу на њену унутрашњу светлост: „осећам како његово топло црно мастило шикља из њега и избија у уста Зеке и пулсира у њима. Оно шикља кроз мене – осећам то; његово црnilо куља кроз мене [...] Црне бујице заплускују ме изнутра и гледам како моја светлост тамни” (57). *Друйи*, силоватељ, починилац нанете повреде, не може другачије ни бити схваћен осим као зло у ничеовском смислу. С друге стране, *сузе*, као чиста течност, могу да начине мост између опонената. Батук ће плакати два пута, први пут у кући газда Гахила пред старицом и други пут у хотелу при сусрету са Хитом, што подвлачи њену потребу за мајком која недостаје, сестром или пријатељицом, пред којом може да покаже рањивост и од које може да очекује разумевање и утеху. Оне имају исте улоге – да купају девојчице, хране их, облаче и шминкају, али, уистину, обе су тамничарке. Са старицом започиње стравична ноћ у којој ће деветогодишња Батук по први пут бити жртва насиља, са Хитом се живот петнаестогодишње проститутке завршава. Трансформација старице-неговатељице у садисткињу није условила очекивано удаљава-

ње између ње и Батук, већ их је, парадоксално, учинила панданима. „Биле смо подједнако заробљене у својим улогама; ја као жртва, она као угњетач. Ниједна од нас две није бирала свој пут и у другом животу наше ће се улоге заменити” (42). Спазивши како јој низ лице лију сузе, старица јој се учинила дивном, што је омогућило веома краткотрајну идентификацију. Са Хитом ће Батук остварити другачији, дубљи и трајнији вид премошћавања *грујосйи*. Овог пута Батук ће плакати, а њене сузе ће се уливати у Хиту која је *река*. Хита и она постају једно, једна *кайља*, потпуно истоветни ентитети. У овој сцени, уз помоћ чисте емоције и женског принципа, негирана је *грујосйи* и редефинисан појам неидентичног.

У роману, *вода* је пресудна и у донекле наивним тумачењима мушко-женских релација. „Мушкарци траже да се улију у нас из својих влажних уста, свог зноја и свог полног органа. Међутим, све што они траже јесте да се врате у реку коју представља жена” (108). Мушкарац потиче из женине воде, а жене их, као посуде, примају и они у њима пребивају. Батук ће себе видети и као „језеро незамисливе дубине и не-

¹⁰ Елизабет Грос (Elizabeth Grosz), позивајући се на Кристеву (Julia Kristeva), запажа: „Телесне течности потврђују пропусност тела, његову нужну зависност од спољашности, његову подложност паду у ову спољашност (то је оно што имплицира смрт), до опасних подела на телесну унутрашност и спољашност. Оне вређају субјективно стремљење ка анатомији и самоидентитету. Оне потврђују извесну несводиву 'прљавштину' или одвратност, ужас од непознатог или оног што се не може спецификовати, што продире, задржава се, а с времена на време цури из тела, сведочење о лажности или немогућности 'чистог' и 'одговарајућег'. [...] Оне су недостојанствене, непоетичне свакодневне одлике постојања богатих или сиромашних, белих или црних, мушкараца или жена, при чему сви, на различите начине, морају са њима да се суоче, да са њима живе и да се са њима помире” (2005: 268).

процењиве запремине у које се сливају сви мушкарци” (108). И сама прича „Леопард сребрних очију”, у којој је *језеро* лајтмотив и метафора неизмерне љубави, јесте *наивна* бајка о припадању, о узајамној потреби и нераскидивој повезаности жене и мушкарца. Дакле, *вода* се може тумачити и као чисто везивно ткиво, захваљујући којем се непремостиве разлике између мушкарца и жене преводе из дијаметралних разлика у дихотомије.

Етика бриге и имплицитни читалац

Феминистичка мисао указује на потребу за урушавањем строгих граница између рационалности и емоција и залаже се за то да се емоције не посматрају само као психолошка датост, већ као културна пракса која ће успоставити императив политичког слушања (Lojpur 2018), јер повређени идентитети обликовани су емоцијама и изражавају се кроз емоције. Због тога је потребно истаћи посебан значај личних наратива којима ће жртве насиља од читалаца начинити имплицитне сведоке својих дехуманизованих хабитуса и повреда. Књиге за адолесценте, попут *Плаве бележнице*, ма колико биле тешке и потресне за читање, имају за циљ да освесте младу популацију и да је припреме за исправно делање у нимало бајковитом свету.

Етичарке феминизма проблематизују традиционално женско морално искуство и теже ка стварању родне етике која би одстранила или бар смањила угњетавање и рањивост свих осетљивих друштвених група. Питање правде кључно је за многе феминисткиње и многе међу њима указују на значај етике бриге и позивају на друштвену одговорност. „Правда не може да постоји без бриге, јер без бриге ниједно

дете не би преживело нити би било појединаца вредних поштовања” (Held 2006: 17). Још је Сузан Бордо (Bordo 1993) указивала на то да је потребан дискурс који ће објективно анализирати односе моћи, политичког утицаја и друштвене хијерархије и који неће дозволити конфронтацију са механизмима који понекад спутавају субјект у дослуху са силама које подржавају тлачење самог субјекта. Патриција Ромито (Romito 2008) указује на мањкавости друштвеног, здравственог и социјалног система подршке и подвлачи да су жртве насиља често без одговарајуће заштите, јер се смештају у индивидуалистички терапијски контекст који захтева промену конкретне жене, а не промену друштва. Келијева (Kelly 2008: 30–32) истиче да је главни циљ феминистичког рада у области насиља против жена да се успостави феминистичка анализа друштвене конструкције моћи и сексуалности, како би се доказало да је друштвена контрола основна сврха, а у неким случајевима и резултат родно условљених друштвених односа.

Роман *Плава бележница* пробудиће своје читаоце и учинити их мање слепим за нешто пред чиме се најчешће затварају очи, упутиће захтев за друштвеним ангажманом. Левин у поговору објашњава како је роман настао и указује на велики утицај књиге широм света. Аутор, светски признат научник, лекар и истраживач, у име девојчице Батук, покренуо је програм за пружање помоћи несталој и експлоатисаној деци у Индији, док се сав приход од продаје књиге у САД донира за помоћ тој деци.

Плава бележница је упис двојаке жртве, детета и (не)жене, у читаочеву свест, исповест која ће извршити насиље над њим и натерати га да се озбиљно запита *како је мојуће живети у свешу који дозвољава њаква злогела*, а потом

и да преиспита спорне категорије *сојсшва*, *грујосши*, *одбране*, *феминизма* и *дејџих њрава*. (Не)прихватање улоге жртве Батук ће исказивати на различите начине, али је самокреација приповедног субјекта најзначајнија у домену деловања на рецепијента.

Тврдња да је субјект конституисан није једнака тврдњи да је детерминисан, напротив, конституисани карактер субјекта је предуслов његове моћи-деловања. Јер шта би омогућавало сврсисходно, битно преобликовање културних и политичких односа, ако не однос који се може окренути против самог себе, који може бити разрађен, прерађен, којем се може одупрети? (Batler 2007: 65).

Тако се, иако фиктиван, лик Батук Рамасдин, као потенцијално поље моћи, може оваплотити кроз ангажман имплицитног читаоца. *Плава бележница* то захтева и доказује. Ружичасти сари од симбола повређеног идентитета може постати симбол одбране, наде и емотивне снаге, али и опомена да морамо реаговати против насиља и неговати етику бриге у савременом друштву које континуирано дозвољава злоупотребу и експлоатацију деце.

ИЗВОР

Levin, Džejms E. *Plava beležnica*. Beograd: Evro-Giunti, 2011.

ЛИТЕРАТУРА

Batler, Džudit. Kontingentni temelji: feminizam i pitanje postmodernizma. Šejla Benhabib i dr. (ur.), *Feministička sporenja: filozofska razmena*. Beograd: Beogradski krug, 2007, 51–78.

Bordo, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1993.

Braun, Vendi. Ranjeni identiteti. *Genero: časopis za feminističku teoriju i studije kulture*, 15 (2011): 219–249.

Daglas, Meri. *Čisto i opasno: analiza pojmova prljavštine i tabua*. Zemun – Beograd: Biblioteka XX vek – Čigoja štampa, 2001.

Das, Sidhartha, Sak Azad. Child Trafficking in India. *Azerbaijan Pharmaceutical and Pharmacotherapy Journal*, Vol. 23, Issue 4 (Oct-Dec, 2024): 72–75, <<https://www.azpharmjournal.com/en/2024-volume-23-issue-4/child-trafficking-in-india-508/>> 27. 1. 2026.

Delez, Žil, Feliks Gatari. *Anti-Edip: kapitalizam i shizofrenija*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990.

Džejmson, Fredrik. *Političko nesvesno: pripovedanje kao društveno-simbolični čin*. Beograd: Pečat, 1984.

Foucault, Michel. *Language, counter-memory, practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977.

Golubović, Andrija. Feministički pristupi detinjstvu: Od dece kao neme socijalne grupacije do pružanja glasa deci. Milena Milićević (ur.), *Zbornik Instituta za kriminološka i sociološka istraživanja = Recueil des travaux de l'Institut de recherches criminologiques et sociologiques*, Vol. 43, br. 1–2 (2024): 127–141.

Gros, Elizabet. *Promenljiva tela: ka telesnom feminizmu*. Beograd: Centar za ženske studije i istraživanja roda, 2005.

Held, Virginia. *The Ethics of Care. Personal, Political, and Global*. Oxford – New York: Oxford University Press, 2006.

Ignjatović, Tanja. Uloga (anti)feminizma na politike i prakse prema muškom nasilju protiv žena – globalna i lokalna perspektiva. Adriana Zaharijević, Katarina Lončarević (ur.), *Feministička teorija je za sve*. Zbornik radova sa konferencije „Neko je rekao feminizam? Feministička teorija u Srbiji danas”. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju – Fakultet političkih nauka, 2018, 263–282.

Kelly, Liz. *Preživjeti seksualno nasilje*. Zagreb: KruZak i Ženska soba, 2008.

Ljopur, Melanija. Uloga emocija u politikama identiteta. Adriana Zaharijević, Katarina Lončarević (ur.), *Femi-*

- nistička teorija je za sve. Zbornik radova sa konferencije „Neko je rekao feminizam? Feministička teorija u Srbiji danas”. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju – Fakultet političkih nauka, 2018, 377–392.
- Petrović, Dragana. Put ka dečijoj prostituciji i savršenoj žrtvi – paradigma. Mina Zirojević (ur.), *Nasilje i deca*. Beograd: Institut za uporedno pravo, 2022, 157–171.
- Pijaže, Žan, Berbel Inhelder. *Intelektualni razvoj deteta*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1978.
- Romito, Patrizia. *A Deafening Silence – Hidden Violence against Women and Children*. Bristol: The Policy Press, 2008.
- Sevenhuijsen, Selma. Vrednosti koje održavaju život: etika brige. O ranjivosti i zaštiti. Staša Zajović, Ljupka Kovačević (ur.), *Feministička etika brige: čitanka/reader*. Beograd: Žene u crnom – Anima, 2012, 38–47.
- Tong, Rozmari, Nensi Vilijams. Feministička etika. Staša Zajović, Ljupka Kovačević (ur.), *Feministička etika brige: čitanka/reader*. Beograd: Žene u crnom – Anima, 2012, 11–37.
- Vatranian, Lesa Rae. Revisiting the imaginary audience and personal fable constructs of adolescent egocentrism: a conceptual review. *Adolescence*, 35 (140) (2000): 639–661.
- Zazo, Rene. Problem drugog u psihologiji Anri Valona (predgovor). Anri Valon, *Psihički razvoj deteta*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1999, 16–24.

Jelena P. VELJKOVIĆ MEKIĆ

 CONTEXTUALIZATION OF WOUNDED
IDENTITY IN NOVEL *THE BLUE NOTEBOOK*

Summary

The Blue Notebook inscribes Batuk Ramasdin, the novel's heroine, into the reader's consciousness—an act of confession that will enact violence upon the reader, yet also awaken them and render them less blind to what is most often wilfully overlooked. In an almost poetic style, Batuk, the novel's heroine, communicates harrowing episodes from her short life: her father's sale of her, her first sexual experience, her stay in the “Orphanage” and numerous instances of physical and sexual abuse. Prostitute is the only thing others see *on* and *in* her—whether as a source of income or an object for the gratification of sexual urges. Pain, constraint, and powerlessness (her own as well as that of others) are apprehended by Batuk through a bright prism of colors, sounds, and smells of Common Street and fairy-tale stories. Had she not developed defense mechanisms—egocentrism, the ability to depart into another sphere, and a narrative gift—Levine's novel would be unreadable. In doing so, we are compelled to seriously ask *who the fifteen-year-old Batuk Ramasdin is, who/what a prostitute is, how it is possible to live in a world that allows such crimes* and then to engage with crucial issues of the *self, otherness, defense, child exploitation, feminism and children's rights*. In this paper, drawing on feminist theories, we aim to at least partially arrive at answers to these questions and to underscore the importance of an ethics of care in contemporary society marked by wounded identities.

Keywords: *The Blue Notebook*, Batuk Ramasdin, child prostitution, sexual slavery, wounded identities, otherness, ethics of care

ИДЕОЛОШКО-ПОЛИТИЧКИ КОНТЕКСТ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

Sanja S. LOVRIC KRALJ*
Sveučilište u Zagrebu
Učiteljski fakultet
Zagreb, Republika Hrvatska

Originalni naučni rad
UDC 087.5
<https://doi.org/10.46793/Childhood26.2.07LK>
Primljen: 25. 2. 2026.
Prihvaćen: 27. 3. 2026.

IZMEĐU SLIKOVNICE I REKLAME – SLIKOVNICE DRŽAVNOG OSIGURAVAJUĆEG ZAVODA¹

SAŽETAK: *Za djecu i odrasle* i *Priča o susjedu Ivi* bogato su ilustrirane brošure koje je producirao i objavio Državni osiguravajući zavod FNRJ-e, bez oznake godine izdanja. Međutim, s obzirom na izdavača poznato nam je da ta godina može biti između 1953. i 1955. Riječ je hibridnom djelu, istovremeno i reklami i slikovnici, za dječju i odraslu publiku, te mu je zato potrebno pristupiti interdisciplinarno. U radu se analizom verbalnog i vizualnog diskursa ukazuje na pripovjedne osobitosti narativne slikovnice u kojoj oba pripovjedača zajedno i neodvojivo sudjeluju u pripovijedanju, a potom se analizom retoričkih elemenata ukazuje na strategije reklamnog diskursa. Također, posebna se pozornost posvećuje signalima implicitne čitateljske publike, razasutima i u verbalnome i u vizualnome diskursu, podsjećajući na kulturno zanimljivi trenutak dvostrukog, a jednakovrijednog čitatelja. Dječji čitatelj je u ovome slučaju primatelj poruke koja teži biti akumulirano znanje budućeg odraslog čovjeka, kupca osiguranja, što je zapravo odrednica dugoročnog marketinga (Druker 2016: 26). Osim toga,

ova djela osvjetljavaju i društveni kontekst sela, povratno utječući na seoske običaje i norme.

KLJUČNE RIJEČI: reklamne slikovnice, dvostruki čitatelj, osiguranje, *Za djecu i odrasle*, *Priča o susjedu Ivi*

1. Uvod

Državni osiguravajući zavod je u Federativnoj Narodnoj Republici Jugoslaviji (FNRJ) sredinom pedesetih godina 20. stoljeća osmislio strategiju snažnije promocije vlastitih proizvoda, a jedan od

* sanja.lovric6@gmail.com;
<https://orcid.org/0000-0001-9742-9732>

¹ 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) Učiteljskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu koji financira Europska unija – NextGenerationEU.

načina bilo je objavljivanje i distribucija različitih promidžbenih brošura i plakata. Među materijalima pronađene su neke danas vrlo rijetke, a bogato ilustrirane brošure koje bismo mogli nazvati i slikovnicama. Tako je i slikovnica *Za djecu i odrasle* koja se čuva u Pedagoškoj knjižnici Davorina Trstenjaka Hrvatskog školskog muzeja u Zagrebu bila poticaj za ovo istraživanje. Da bi se rasvijetlile okolnosti nastanka slikovnice i njezine svrhe, posegnulo se za istraživanjem povijesti, poslovanja i promidžbenih aktivnosti Državnog osiguravajućeg zavoda. U tom su istraživanju otkrivene i neke druge publikacije istog nakladnika, poput kalendara, plakata, pravila o različitim vrstama osiguranja i njihovim cjenicima te Biblioteka zaštite stočnog zdravlja, koje se čuvaju u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu i Narodnoj biblioteci Srbije u Beogradu. Uz već spomenutu slikovnicu *Za djecu i odrasle* tek su dva naslova ukazivala na sadržaj povezan s književnošću: *Priča o susjedu Ivi* i *Osiguranje je potreba svakog čovjeka*, obje pronađene u Narodnoj biblioteci Srbije². Potonji je naslov usmjeren na poticanje ugovaranja životnog osiguranja te uz nekoliko ilustracija naglašava životne situacije u kojima je važno imati podršku osiguranja. Međutim, riječ je o stručnom, instruktivnom i neknjiževnom tekstu, namijenjenom isključivo informiranju. Stoga ova publikacija nije ušla u istraživanje. *Priča o susjedu Ivi* je formatom i načinom organiziranja sadržaja slična publikaciji *Za djecu i odrasle* te ju uvrštavamo u analizu.³

Budući da ni na jednoj od dviju pronađenih slikovnica nije navedena godina izdanja pokušalo se na temelju izdavačke prakse i djelovanja izdavača, Državnog osiguravajućeg zavoda, bar približno utvrditi razdoblje u kojemu je slikovnica objavljena.

Državni osiguravajući zavod FNRJ nastao je konfiskacijom njemačkih osiguravajućih poduzeća, njihovim spajanjem 1. ožujka 1945., prvo kao Državni zavod za osiguranje i reosiguranje u Beogradu, a kasnije je, *Zakonom o potvrdi i dopunama Zakona o uređenju i delovanju kreditnog sistema* (od 26. kolovoza 1946.)⁴ preimenovan u Državni osiguravajući zavod (Tasić 1947: 24). Prema Lajneru (2008, prema Tišljar 2025: 27) ubrzo su mu pripojena sva osiguravajuća poduzeća koja su prešla u državno vlasništvo zbog suradnje s neprijateljem, a preostalih dvadesetak privatnih osiguranja moglo je ugovarati samo ona osiguranja koja nisu bila propisana isključivo za Državni osiguravajući zavod. Nakon propisane nacionalizacije osiguravajućih društava u prosincu 1946. i travnju 1948., godine 1949. „provedeno je brisanje 13 osiguravajućih društava, uključujući ‘Croatia’ osiguravajuću zadrugu, najstarije hrvatsko osiguravajuće društvo i današnje ‘Croatia’ osiguranje”.⁵ Primarni poslovi Zavoda bili su osiguranje državne imovine protiv štete od požara, a brisanjem svih privatnih osiguravajućih poduzeća „[n]a državi, i isključivo na državi ostao je zadatak organizovanja centraliziranog osiguravajućeg fonda, radi čuvanja narodne imovine i podizanja narodnog bogatstva” (Tasić 1947: 27). Međutim, preispitivanje potrebe za osiguranjem, posebice ži-

² Ovom prilikom zahvaljujemo Narodnoj biblioteci Srbije na ljubaznoj usluzi skeniranja građe.

³ *Priča o susjedu Ivi* istovjetna je publikaciji *Priča o susjedu Jovi* na srpskome jeziku. Podatak o godini u oba je slučaja nepoznat, ali pretpostavlja se da su objavljene paralelno, za hrvatsko i srpsko tržište što za to vrijeme nije nešto neuobičajeno. Nije poznato je li slikovnica *Za djecu i odrasle* imala svoju varijantu na srpskome jeziku.

⁴ Navedeni je dokument dostupan na mrežnoj stranici: <<https://www.uzzpro.gov.rs/latinica/biblioteka-propisi-restitucija.html>>

⁵ Prema Tasiću (1947: 27), Državni osiguravajući zavod 1947. ostaje jedini osiguravač u FNRJ.

votnim, u kontekstu socijalističkog društva i postojanja osnovnog, socijalnog, osiguranja dovoljno je snažno da se u *Vjesniku Državnog osiguravajućeg zavoda direkcije za Nr. Hrvatsku* 1951. imaju potrebu braniti stavovima Karla Marksa i njegovim zagovaranjima stvaranja viškova vrijednosti i nakon ukidanja kapitalizma, naglašavajući kako je to posebice nužno u početcima stvaranja socijalizma, kada se „ne mogu za svakog pojedinca unaprijed i posebno stvoriti dovoljno rezerve za naknadu materijalnih gubitaka” (M. B. 1951: 23). Osiguravajuće društvo borilo se u sasvim novim uvjetima, što zbog nove centralizirane organizacije rada, a što zbog želje da se zadrži prijeratni status kada je osiguranje uz bankarski sektor bilo glavni nositelj kapitala. Poslovanje se dijelilo na državni, zadružni i privatni sektor, a čini se da je najviše promidžbenih aktivnosti upućeno upravo zadružnom sektoru, ne samo zbog toga što je to bio novi oblik društvenog djelovanja, nego i zbog razlike u profilu osiguranika. Naime, državni sektor imao je obvezu osiguranja državne imovine, a privatni je sektor nasljedovao neke građanske vrijednosti iz prethodnog razdoblja. Najviše je promidžbenih akcija zato bilo usmjereno na selo i seoske zadruge. Prema izvješćima iz 1952. upravo zadružni sektor ima najnepovoljniju bilancu poslovanja u DOZ-u gdje iznos šteta za 232% premašuje iznos uplaćenih premija (Anon1 1952: 7). Godina obilježena velikim brojem tuča i štetom na usjevima ugrozila je dobit osiguranja⁶ pa se svakako trebalo poraditi na povećanju premija u osiguranju usjeva. Strategija je bila povećati broj osiguranika, posebice u zadružnom sektoru (1952: 8), a to će se postići terenskim radom, pozitivnim primjerima isplaćenih naknada štete i informiranjem javnosti. Smatramo da je slikovnica *Za djecu i odrasle* možda bila otisnuta u te svrhe. Iako u pregledanoj dokumentaciji (*Vjesnik*

Državnog osiguravajućeg zavoda direkcije za Nr. Hrvatsku [1950. – 1955.], *Bilten: informativno-instruktivno glasilo Direkcije DOZ-a za N. R. Hrvatsku* [1958. – 1960.], arhivska jedinica DOZ iz 1952.) nismo pronašli konkretni podatak o izdavanju slikovnice, pretpostavljamo da je slikovnica *Za djecu i odrasle* mogla biti objavljena najranije 1952. kada kreće „kampanja za osiguranje usjeva i plodova” (Anon2 1952: 19). Iste je godine Izvršni odbor Narodne fronte Hrvatske potvrdio komisiju za gospodarsko prosvjećivanje sela u kojemu su uz DOZ bili uključeni predstavnici: Glavnog zadružnog saveza, Privrednog savjeta, Savjeta za prosvjetu, Centralnog komiteta SKH, CK Narodne omladine, Saveza prosvjetnih društava Seljačke Sloge, „Prosvjete”, Udruženja agromoma, veterinarara i nastavnika. Međutim, s obzirom na to da se u sadržaju slikovnica ni na koji način ne prezentira koncept zadružnog vlasništva ni zadružne odluke o plaćanju police osiguranja, vjerojatnije je da su nastojanja potaknuta 1952. rezultirala slikovnicama tek nakon 1953. i napuštanjem ideje zadružnog vlasništva (Radelić 2006: 198). Svakako je potrebno uzeti u obzir i mogućnost da je slikovnica objavljena 1955., kada se DOZ uključuje kao izlagač na Poljoprivrednoj izložbi Hrvatske, održanoj u Zagrebu od 21. do 30. listopada 1955. godine.⁷ Za potrebe sudjelovanja na Izložbi, lokalne poslovnice koje se uključuju u provedbu manjih pokrajinskih izložaba,

⁶ Podatak o poslovanju osiguranja od štete na usjevima pokazuje da je zbog godine s velikim brojem vremenskih nepogoda omjer isplaćenih šteta u odnosu na uplaćene premije 186,6 : 100 (Anon2 1952: 19).

⁷ Izložba je održana u čast desetogodišnjice od oslobođenja i povodom pedeset godina od posljednje izložbe (prema podacima na prigodnoj koverti izrađenoj za Poljoprivrednu izložbu Hrvatske, vidi <<https://www.njuskalo.hr/filatelija/jugoslavija-prigodna-koverta-poljoprivredna-izlozba-hrv-1955-g-oglas-18585270>>).

mole direkciju NR Hrvatske tisak sadržaja koji će biti izloženi, a prije svega slikovne materijale u polju osiguravateljskog interesa – osiguranje usjeva i stoke (vBć 1955: 17), a što su zapravo dvije teme kojima se bave navedene slikovnice. S obzirom na navedeno, smatramo opravdanim zaključiti kako su slikovnice *Za djecu i odrasle* te *Priča o susjedu Ivi* bile objavljene u razdoblju između 1953. i 1955. godine.⁸

2. Korpus i metodologija istraživanja

Istraživački interes ovoga rada usmjeren je na analizu dviju slikovnica, *Za djecu i odrasle* te *Priču o susjedu Ivi*, objavljenih u izdanju Državnog osiguravajućeg zavoda. Ni za jednu slikovnicu nam nisu poznati autori teksta ni ilustracija. Formom su slikovnice vrlo slične. S obzirom na njihovu primarnu namjenu, sličnije su bogato ilustriranoj brošuri. Svaka se sastoji od dva presavignuta lista spojena klamericom. Stranice nisu paginirane, ali budući da svi listovi sudjeluju u pripovijedanju, mi ćemo ih za potrebe snalaženja u analizi obrojčati znamenkama od 1 do 8. U slikovnicama ne postoji impresum ni bilo koja informacija izuzev naslova i izdavača, što je navedeno na prvoj stranici. Sve stranice su strukturirane jednoobrazno, s uokvirenom ilustracijom na $\frac{3}{4}$ stranice i pripadajućim tekstom ispod nje. Tekst čine stihovi, uglavnom po dva distiha na stranici.

Slikovnica *Za djecu i odrasle* reklamira osiguranje za zaštitu usjeva i plodova od prirodnih nepogoda, a *Priča o susjedu Ivi* reklamira osiguranje stoke. Izrada slikovnica u reklamne svrhe nije nepoznanica u jugoslavenskom kulturnom prostoru. Poznate su nam, recimo, slikovnice objavljivane tijekom 1930-ih u Kraljevini Jugoslaviji (Lovrić Kralj – Milković 2023; Milković – Lovrić

Kralj 2025). S obzirom na to da je riječ o dvama posve različitim državno-povijesnim kontekstima u kojima su slikovnice objavljivane, zanimat će nas je li došlo do promjene u retorici uvjeravanja, marketinškim strategijama i funkcionalnosti slikovnica. Međutim, prije svega, valja teorijski potvrditi da je riječ o slikovnicama. Da bismo do tih odgovora došli, analizi djela pristupit ćemo interpretativno, isticanjem elemenata verbalnog i vizualnog diskursa i njihovih međuodnosa te konotativnih značenja, dok će se marketinške strategije osvijetliti oslanjanjem na Aristotelov retorički triangl. Očekujemo da će promjena državnog uređenja koja se nakon 1945. orijentira prema idealima komunizma značajno utjecati na sve spomenute elemente analize.

3. *Za djecu i odrasle* kao slikovnički diskurs

Budući da je narativna slikovnica definirana kao semiotički sustav u kojemu se uočavaju dva diskursa, verbalni i vizualni, te njima pripadajući pripovjedači koji zajedno sudjeluju u pripovijedanju priče (Narančić Kovač 2018: 411), na temelju te distinkcije pokušat ćemo uočiti ulogu obaju pripovjedača u posredovanju priče *Za djecu i odrasle* i na temelju toga dokazati da semiotički sustav promidžbene brošure odgovara slikovničkom diskursu.

Na prvoj, omotnoj, stranici, stoji naslov *Za djecu i odrasle* te naziv izdavača, Državni osiguravajući zavod. Ilustracija prikazuje dvoje djece, starijeg dječaka i mlađu djevojčicu, oboje odjevene

⁸ Slikovnica *Za djecu i odrasle* nalazi se na popisu slikovnica objavljenih do 1945. godine (Majhut – Batinić 2017), ali s obzirom na nakladnika koji je osnovan 1946., slikovnica nikako nije mogla nastati ranije.

u narodnu nošnju kako sjede na deblu u dvorištu tik do ograde, čitajući knjigu. Djeca su uživljena, očiju uperenih u knjigu dok djevojčica ima i otvorena usta, čime se sugerira da djevojčica čita na glas dok dječak sa strane prati. Iza njihovih leđa, a s druge strane ograde, prolazi seljak, također u seljačkoj narodnoj nošnji, s motikom o ramenu i pogledom znatiželjno uperenim u knjigu. Na temelju ilustracije iščitavamo, prije svega, da je ciljana publika očigledno seljačka s obzirom na odijelo prikazanih likova, ambijent u kojem se nalaze (eksterijer ruralnog krajolika) i rad kojim se bavi odrasli čovjek (kopanje). Poruka koja se nalazi u knjizi koju čitaju djeca, a zaključujemo da je to ona ista koja se nalazi i u ovoj koja je predmet našega interesa,⁹ jednako je zanimljiva djeci koja ju sa zanimanjem čitaju, kao i odrasloj osobi koja je slučajno u prolazu čuje. Međutim, ilustracija nam može još dodatno sugerirati i da je odrasla osoba ili u rijetkom kontaktu s knjigom ili čak nepismena pa su djeca ujedno i prijenosnici stečenih znanja iz knjige.

Naracija zatim na sljedećoj stranici (2, *verso*) prelazi na sadržaj priče koju vjerojatno čitaju djevojčica i dječak s prethodne ilustracije, što nas uvodi na intradijegetsku razinu u pripovjednome svijetu. Samim time, priča s prethodne ilustracije o dječaku i djevojčici koji čitaju postaje okvirna priča koja je posredovana isključivo vizualnim pripovjedačem. Na intradijegetskoj razini prepoznajemo sveznajućeg pripovjedača (i verbalnog i vizualnog) koji nas uvodi u prostor i vrijeme zbivanja. Ilustracija vjerno predočava stihove „Sva je zemlja uzorana, / izbrazdana, zasijana, / skoro će da nikne sjeme, / samo nek je dobro vrijeme”, smještajući radnju u brdoviti ruralni kraj u rano proljeće, dok je drveće još golo, a u travi niču prvi cvjetovi. Verbalni pripovjedač prenosi nam i nađu u toplo vrijeme koja se kasnije pretvara u išče-

kivanje bogatog uroda. Rast usjeva na sljedeće dvije stranice nizom elipsa prati i ilustracija koja perspektivu promatranja seli na lik odraslog seljaka koji zadovoljno promatra rast usjeva, a kulminacija se očekuje u berbi koja će seljaku donijeti sigurnost od gladi, višak zarade i blagostanje koje se očituje i u užiticima.¹⁰ Međutim, ilustracija koja prikazuje bogati urod, smješten na okupu pod rodnom jabukom, otjelovljenje je hipotetske situacije prikazujući priželjkivanje glavnoga lika, a upotrijebljena je kao pojačivač dramatičnosti jer se već na sljedećoj stranici (5) nad rodnu njivu nadvijaju zlokobni oblaci najavljujući nevrijeme, a time i mogućnost da slika kojoj se seljak maločas veselio u trenutku iščezne. I doista, verbalni i vizualni diskursi donose novu hipotetsku situaciju, munje i gromove koji do jada dovode nemoćnog seljaka da obrani svoje dobro (6). Smirivanjem nepogode koju prikazuje vizualni diskurs, verbalni pripovjedač preuzima dominaciju, obraćajući se izravno liku, ali prenoseći poruku ujedno i implicitnom čitatelju: „Ne strahuj pred oblacima, / makar kako crni bili, / i zlu ovom lijeka ima, / odoljet će ovoj sili” (7). Posljednja stranica donosi zaključak. „Evo svakom sad na znanje: / lijek je taj OSIGURANJE, / tko se štiti s njim na vrijeme, / obiljem mu rađa sjeme” (8). Trenutak je to kad nefikcijski element (osiguranje) postaje dio fikcionalnog svijeta, a temeljna mu je uloga uspostavljanja analogije ispričane priče sa stvarnim životom. Ilustracija na posljednjoj stranici donosi i daleko više značenja. U seoskom ambi-

⁹ Iako ne možemo prepoznati o kojoj je knjizi na ilustraciji riječ, u ovom je slučaju moguće zaključiti da postoji intencija stvoriti metafikcijski okvir *mise en abyme*, koji podupire važnost sadržaja koji se knjigom želi prenijeti.

¹⁰ Tekst glasi: „Ponijeti će svaka njiva, / bit će žita, grožđa, šljiva, / bit će hljeba, bit će viška, / debela će biti kriška” (4). Ilustracija prati stihove prikazujući boce, butelje, bačve te, nadalje, pune kašete, vreće i kola.

jentu, odrasli muškarci i žene te djeca obojega spola okupljeni su oko čovjeka odjevenog u gradsko odijelo i pažljivo ga slušaju. On im dijeli papire koje djeca na ilustraciji već čitaju. Osiguravateljski agent uživa njihovu potpunu pažnju i poštovanje, a znanje koje im prenosi na letcima koje im dijeli upravo je ono koje je iskusio lik naše priče. Pretpostavljamo da je upravo on pripovjedač priče o seljaku koji sudjeluje u priči na intradijegetskoj razini. Budući da nas ova spoznaja vraća na početak priče, važno nam je još jednom osvrnuti se na početnu ilustraciju i okvirnu priču. Priča osiguravateljskog agenta vjerojatno je otisnuta u brošuri koju je podijelio, a djeca ju čitaju i nakon njegova odlaska. Njezin učinak nije samo informativne vrijednosti za seljake kojima se želi pomoći da očuvaju prihode već se nastavlja i u budućnosti, budući da slikovnica svojom obrazovnom komponentom djecu opskrbljuje potrebnim znanjem za buduću život.

3.1. Adresati slikovnice *Za djecu i odrasle*

Narativna strategija namjenjivanja djela djeci, apostrofirajući paralelno i odraslog čitatelja, zahtijeva i teorijsko razjašnjenje. Razmatrajući načine na koji se pripovjedač obraća dječjem *narrateeu*, Barbara Wall (1991: 35) prepoznaje tri ključna tipa adresiranja: (a) jednostruko (eng. *single address*), kada se pripovjedač obraća dječjem *narrateeu* eksplicitno ili implicitno, ne pokazujući svijest o tome da bi tekst mogao imati i odraslu čitateljsku publiku; (b) dvostruko (eng. *double address*), kada se pripovjedač samosvjesno obraća dječjem *narrateeu*, ali se istodobno, obraća i odrasloj publici, bilo otvoreno, pomakom fokusa implicitnoga autora izravno na odraslog *narra-*

teea, bilo prikriveno, humorom koji se temelji na nerazumijevanju dječjeg čitatelja; (c) dvojno (eng. *dual address*), pripovjedač se istodobno obraća i odraslima i djeci, bilo koristeći isti „ton ozbiljnosti” kakav bi se upotrijebio pri obraćanju odraslim naratatima, bilo povjerljivim pripovijedanjem koje omogućuje podudaranje interesa odrasloga pripovjedača i dječjega *narrateea*. Primjenjujući ovu podjelu na teoriju slikovnice, Maria Nikolajeva i Carole Scott (2006: 119) ekstenzivno koriste termin *dual audience*, pozivajući se na koncept *double address* koji je uvela B. Wall, označujući interpretativne razine slikovnice koje su dostupne odraslima, a djeci nisu.

Međutim, u slučaju slikovnice *Za djecu i odrasle*, publikacija je formom namijenjena djeci, a sadržajem odraslima.¹¹ Bogato ilustrirana kratka priča u stihovima reklamira proizvod koji nikako nije predmet dječjeg interesa: osiguranje. Verbalni diskurs čine rimovani distisi, ispjevani u stilu narodnog osmerca kojega učestalo pronalazimo u hrvatskoj usmenoj (ali i umjetničkoj) poeziji, pa tako i u hrvatskim malešnicama¹² (eng. *nursery rhymes*). *Narratee* je u ovom slučaju odrasla osoba, koja je bila uključena u cijeli niz poslova i brige oko uroda, a na ilustraciji je prikazan muškarac koji živi na selu. U prilog zaključku da je slikovnica primarno namijenjena odraslima ide i činjenica da djeca nisu nosioci ekonomske moći i ne mogu samostalno odlučivati o ulaganjima. No, djeca mogu imati savjetodavnu ulogu. Kako je sugerirano na početnoj ilustraciji, djeca mogu biti posrednici informacije nepismenim članovima zajednice na selu. Osim toga, na posljednjoj slici se seoska zajednica čini nehijerarhijski organizi-

¹¹ Slučaj je to koji se ponavlja još iz slikovnica nastalih 1930-ih, kada slikovnice namijenjene djeci reklamiraju lijekove, dodatke prehrani ili štedionice.

¹² Termin je skovao Milan Crnković 1998. godine.

rana pa putujućeg prodavatelja osiguranja jednako pozorno slušaju i odrasli kao i djeca, iščitavajući retke brošure koje im je podijelio. Djeci su bliski i stihovi koji podsjećaju na narodni osmerac i čija parna rima osigurava laku pamtljivost. I sadržaj koji niže slijed poslova na polju podsjeća na neke poznate pjesme, primjerice Kutenov *Mali ratar*¹³ (1881). Na koncu, djeci će biti zanimljiva bogato ilustrirana brošura u boji. S obzirom na to da u slikovnici ne postoje interpretacijski slojevi koji bi bili namijenjeni odrasloj publici, a djeci nedostupni, te da se pripovjedačev glas približava narodnom usmenom izričaju koji je jednako upućivan odrasloj kao i dječjoj publici, zaključujemo da slikovnica koristi rjeđe postizane potencijale teksta simultanog obraćanja djeci i odraslima koji B. Wall naziva dvojnim adresatom (*dual address*). Razlog simultanog obraćanja djeci i odraslima, s temom koja možda nije od dječjeg interesa, mogao bi biti dugoročni marketing, kako to navodi Elina Druker (2016: 26), koji kao metoda marketinga računa na kupce koji su svoj stav i znanje o proizvodu stekli kao djeca. Na taj način nakladnik želi utjecati na kulturne i društvene norme prisutne na selu, stvarajući potrebu za osiguranjem od tuče normom, bar nadolazećim generacijama. A toga su stava prema djeci svakako bili i rukovoditelji Državnog osiguravajućeg zavoda, bar ako se uzme u obzir školsko osiguranje:

Osiguranje učenika jest veoma ozbiljan posao, iako se radi sa djecom i omladinom, te ono ima ne samo komercijalnu i socijalnu ulogu, već i odgojnu. Mi najmlađe članove naših naroda upoznajemo sa ustanovom osiguranja, dajemo im prave pojmove o koristi i potrebi osiguranja, pa moramo nastojati da taj posao s naše strane bude obavljen najsavjesnije. Tada će današnja djeca i omladina sutra kao odrasli i izgradjeni ljudi biti svijesni [*sic!*] naši osiguranici! (Anon3 1952: 17).

4. Priča o susjedu Ivi kao slikovnički diskurs

Na prvoj stranici brošure nailazimo na sličnu pripovjednu strategiju uvođenja okvirne priče. Naime, vizualni pripovjedač predstavlja čovjeka u narodnom odijelu, pogleda usmjerenog prema čitatelju s namjerom razbijanja četvrtog zida. Čovjek u rukama ima papir i naslonjen je na zid u čijoj je bjelini ispisan naslov. U tekstu ispod je rečenica kojim se lik očito obraća čitatelju: „Pažljivo je pročitaj, zapamti i drugom daj!” (1). Na sljedećoj stranici istog lika upoznajemo u priči na intradijegetskoj razini. Verbalni pripovjedač nas informira o imenu seljaka, i njegovoj aktivnosti: „Susjed Ivo svinje goji / I u sebi on već broji / Zaredu za meso – mast, / Kobasice – bit će slast” (2), a verbalni pripovjedač prezentnu aktivnost hranjenja svinja upotpunjuje Ivinim planovima o proizvodima koje prikazuje stripovskom manirnom, u oblačiću kod Ivine glave. Nakon truda koji je uložio da uzgoji svinje (3), na četvrtoj stranici dvije su svinje u ležećem položaju, od čega jedna s nogama u zraku. Ivo je u očaju zbacio šešir sa glave, a planovi koje je imao u oblačiću sada su prekriveni. Verbalni pripovjedač pojašnjava da je jedno prase uginulo jer je oboljelo. Zabrinut seljak se pita što će sad, kako spriječiti pošast (5). Očajan seljak u prednjem planu naslonjen je na ogradu i razmišlja (u oblačiću) o krećenju svinjca i cijepljenju svinja. U drugom oblačiću je uginula svinja s velikim upitnikom preko slike. Tekst pojašnjava da je seljak odgovorno učinio sve što je

¹³ „Ponedjeljak kada svane, / Ja pripravljam plug i brane. / Utorak pak brže bolje / Izorem si ravno polje, / A u srijedu slog po slogu / Sijem žita kolko mogu. / U četvrtak sunce grije / A moj usijev bujno klije. / Petkom žanjuć žito zrielo / Znoji mi se vedro čelo. / U subotu stari mlinar / Žito melje mi za dinar, / A na svetu nedjelicu / Mama peče gibanicu.”

trebalo, ali se pita je li što propustio (6). Na sedmoj stranici njegovo se držanje promijenilo, dosjetio se rješenju i uzvikuje: Osiguranje! Ali verbalni pripovjedač još dodaje: „Prije da se sjetih bar, / Mogao sam smanjit kvar!” (7). Posljednja stranica donosi pouku za kraj, koju susjed Ivo iznosi ostalim seljanima i zaključuje: „Svake štete bit će manje, / Kad provedeš OSIGURANJE” (8). Tom scenom ponovo se vraćamo u okvirnu priču; važna poruka najavljena na početku sada je eksplicitno izrečena Ivinim poučnim stavom i pogledom uperenim prema čitatelju i ostalim seljanima.

4.1. Adresati slikovnice *Priča o susjedu Ivi*

Dok slikovnica *Za djecu i odrasle* i samim naslovom pa i početnom ilustracijom implicira da je ciljana publika dvostruka, i da obuhvaća dječju i odraslu populaciju,¹⁴ *Priča o susjedu Ivi* fokus s ilustracijom odmah gradi na odraslome liku. Odrasli seljak glavni je lik, a osim njega i svi ostali prikazani likovi (na posljednjoj stranici) odrasli su ljudi. Tekst u slikovnici je osmerac, kao i u slikovnici *Za djecu i odrasle*, ali su ilustracije drukčije. Uočeni elementi stripa svakako doprinose razigranosti i modernosti pristupa, ali bez obzira na to, na sudjelovanje dječje publike se u ovoj slikovnici ipak ne računa.

5. Strategije reklamnog diskursa u djelima *Za djecu i odrasle* i *Priča o susjedu Ivi*

Oglašavanje može biti prikriveno ili neprikriveno, s obzirom na sadržaj u kojem se oglašivačka poruka prenosi. Prikriveno oglašavanje i dalje je intencionalno oglašavanje određene robne marke ili proizvoda, ali je ono uklopljeno u sadr-

žaje gdje ih ne očekujemo i koje često ne percipiramo svjesno, ali one itekako utječu na naše odlučivanje i preferencije. Pojavljivanje oglašavanja u slikovnicama fenomen je širih razmjera (vidi Druker 2016, Druker 2018), a u Hrvatskoj (tada Jugoslaviji) pojavio se 1930-ih (Lovrić Kralj – Milković 2023). Riječ je o tehnici reklamiranja kojom se proizvod prezentira u nekom drugom mediju izuzev reklame.

Dvije razmatrane slikovnice također pripadaju tehnici prikrivenog reklamiranja jer je sadržaj

¹⁴ Iako je prisutnost odraslog čitatelja prepoznata u teoriji dječje književnosti, eksplicitno navođenje namijenjenosti djela paralelno dječjoj i odrasloj publici nešto je rjeđe i uglavnom povezano s ranijim djelima dječje književnosti. Primjerice, još od 16. stoljeća objavljuju se katekizmi i početnice koje su paralelno namijenjene pouci u čitanju i pisanju te religijske nauku u djece i odraslih. U 19. stoljeću pojavljuju se djela i dalje dominantno religiozne tematike u kojima pouka dominira pa djelo u svrhu opće dobrobiti može poslužiti i djeci i odraslima (*Geneveva: prelipea pripoviest iz starine za sve dobre ljude, osobito za matere i djecu; Božidar: liepa i zanimiva pripoviest za mladež i za odrasle; Život Katoličke Crkve ili Maleni Goffin: za mladež kao i za odrasle; Isus prijatelj djece: poučna i molitvena knjižica za dobru djecu, a i za odrasle; Što tko čini sebi čini: izvorna pripovijest: za odrasle i mladež*). Marijana Hameršak (2011: 77) primjećuje kako se od sredine 19. stoljeća pojavljuje trend namjenjivanja djela istovremeno djeci i puku (poput *Srčeko pijanac* iz 1846., djela u službi „izobraženja i podučavanja našeg prostog puka i zapuštene mladeži”), dok se u usmenoj književnosti dječji slušatelj nije ni izdvajao od odrasloga, sudjelujući paralelno u zajedničkim poslovima i slušajući pripovijedanja, posebice bajke, tradicijske priče i vjerovanja (2011: 53–56). Dijeljenje štiva išlo je i u drugome smjeru, kada bi dijete čitalo (nepismenome) odraslom, a bilo bi to najčešće neko djelo iz školske knjižnice (2011: 83). Ovakva duga povijest zajedničkog čitanja djece i odraslih u 20. stoljeću polako jenjava (barem što se pisane književnosti tiče), ali svoje odbljeske dobiva u promidžbenim tekstovima, napose reklamnim slikovnicama koje se počinju pojavljivati 1930-ih u Kraljevini Jugoslaviji, a vođene su uglavnom ciljem stvaranja profita posredstvom dječje publike (Lovrić Kralj – Milković 2023). U 21. stoljeću dvostrukost publike ponovo se revitalizirala književnošću koja je primarno namijenjena djeci, ali je široko čitaju i odrasli, a naziva se *crossover literature*.

reklame prilagođen mediju slikovnice. Slikovnice su, doduše, sa snažno izraženom funkcionalnošću gdje je poruka vrlo izravna i potiče na kupovanje osiguranja. Međutim, samim time što je sadržaj iznesen u formi slikovnice, ove slučajeve nazivamo prikrivenim reklamiranjem. S obzirom na uobičajenu svrhu reklama da stimuliraju dječje želje, u ovom segmentu ne možemo zamisliti koliko bi uspješno ova slikovnica potaknula dječju želju ili interes za osiguranjem. Međutim, kako smo već istaknuli, primarna svrha namjenjivanja djela dječjoj publici u slikovnici *Za djecu i odrasle* zapravo je obrazovna i usmjerena na buduće članove društva. Jednom kad će moći samostalno odlučivati, ovo će im znanje omogućiti da odlučuju odgovorno.

Aristotel je u svojem djelu *Retorika* izdvojio tri retoričke metode uvjeravanja: „jedna se postiže karakterom govornika, druga raspoloženjem u koje se dovodi slušalac, a treća samim govorom, ukoliko sam nešto dokazuje ili se čini da nešto dokazuje” (Aristotel 1989: 7). Metodu kojom se uvjerljivost postiže putem karaktera govornika naziva *ēthos*, *pathos* je metoda kojom se slušatelj nastoji dovesti u određeno emocionalno stanje, a *logos* se oslanja na snagu samog argumenta (Rapp 2023). *Logos* potiče povezivanje argumentacije s općim razumom, logikom, dokazima, primjerima ili statistikom. *Pathos* se odnosi na emocije, odnosno snaga uvjeravanja bazira se na izazivanju emocije kod recipijenta, bilo pozitivnih ili negativnih, a *ethos* se povezuje s karakterom govornika – ili u ovom slučaju pošiljatelja poruke – njegovom osobnošću, kredibilitetom, reputacijom i uvjerljivošću (Heinrichs 2007: 40). Argument usmjeren na *ethos* često poseže za primjerom iz vlastita života ili se poziva na nekoga tko je nositelj kredibiliteta i pouzdanosti, preporuku stručnjaka ili slavne osobe.

U slučaju slikovnice *Za djecu i odrasle* najsnajzniji je argument sadržan u poruci priče, a temelji se na općoj logici (*logos*): ako želite biti sigurni da nećete ostati bez svih prihoda uslijed prirodne nepogode – osigurajte se! U maniri vrlo sličnoj didaktičnoj pripovijesti, na temelju primjera seljaka koji je u jednome danu ostao bez cijeloga uroda ova priča upozorava što se može dogoditi ako se urod ne osigura. Čitatelju je ostavljen izbor, ali je jasno da je plaćanje osiguranja poželjan obrazac ponašanja. Međutim, u analizi su uočene i druge dvije metode uvjeravanja. Naime, uvođenjem hipotetske situacije koja je sugerirana tekстом u kojemu se s ushitom nabraja kako će biti i kruha i grožđa i šljiva, a na ilustraciji se vizualiziraju pune vreće, flaše, demžonke i bačve, čitatelja se potiče na identifikaciju sa željama lika. Na tragu emocionalnog ushita već u sljedećoj sceni pobuđuje se zabrinutost zbog nadolazećih oblaka, a nakon toga i nemoć da si pomogne u očajanju, s pitanjem hoće li mu što ostati. Snaga *pathosa* očituje se u poistovjećivanju realnog čitatelja sa situacijom koja je vrlo vjerojatno dio njegova iskustva, naglašavajući i izazivajući temeljni osjećaj straha. Strah od gladi pojačan je „predstavom o predstojećem zlu koje nas može uništiti ili priličiti patnju” (Aristotel 1989: 96), a sve postaje još strašnije zbog spoznaje da uzrok ne ovisi o nama (Isto: 98). Zato se u priči poručuje da uloženi rad te proporcionalna dobit ne mora biti podložna neizvjesnosti i ne mora ovisiti o nepredvidljivom vremenu nego o čovjekovoj/seljakovoj odluci da se osigura.

Također, uvjerljivosti nužnosti osiguranja doprinosi i lik na posljednjoj ilustraciji. U građanskom urednom odijelu putujući prodavač osiguranja ulijeva dodatno povjerenje u ispravnost odluke o uplati osiguranja. Obrazovani ljudi su kao nositelji znanja i kredibiliteta na selu uživali po-

seban status, a u ovom je slučaju upravo prodavač osiguranja sa svojom pojavom ideal karaktera koji ulijeva povjerenje u dobru i potrebnu odluku. S obzirom na to da pretpostavljamo da je primjer o seljaku u slikovnici upravo tema njegova izlaganja možemo zaključiti da je prodavač osiguranja u službi političkog govora (Aristotel 1989: 14) kojim govornik običnog slušatelja savjetuje o budućim događajima i potiče na određeni čin.

U slikovnici *Priča o susjedu Ivi* pronalazimo sličan obrazac reklamne strategije. Ponovno se iskorištava čitateljevo iskustvo i poznavanja situacije koja se u uzgoju svinja realno događa, kako bi se potaknulo emocionalno poistovjećivanje s likom seljaka koji čini sve što je potrebno i propisano (cijepljenje svinja, čišćenje i pravilno održavanje svinjca) nadajući se bogatim nusproduktima (meso, mast). Međutim, sve nade polako padaju u vodu kad jedna svinja uginu i dokaže seljaku da bolesti i prirodu ne može kontrolirati i da je jedini spas od očaja zbog propasti svega uložena – osiguranje. *Pathos* je, naime, strategija kojom se čitatelja emocionalno angažira da aktivno proživljava sudbinu lika i izaziva strah (ponovo od gladi), dok je rješenje koje dovodi do postizanja stabilnosti prezentirano kao *logos*, jedina logična i razumna odluka. U ovome djelu nemamo značajno prisutan element *ethosa* jer problem u kojem se nađe rješava seljak sam, bez hijerarhijski naredenog lika koji prenosi znanje, međutim, ako promotrimo seljaka kao osobu koja svome radu pristupa odgovorno i čini ono što je potrebno (način gojidbe svinja), onda je i on sam nositelj karaktera u koji se svaki seljak može ugledati. Stoga se i *ethos* u toj rubnoj sferi može uočiti iako je za njegovo uočavanje najzaslužniji model iskorišten u slikovnici *Za djecu i odrasle*. Jednako kao i u tom primjeru, i *Priča o susjedu Ivi* zapravo podsjeća na didaktičnu priču koja potiče poželjno ponašanje

jasnim primjerima ishoda koji dolaze kao posljedica seljakova izbora hoće li ili neće kupiti policu osiguranja.

6. Povijesna perspektiva i kontekstualizacija analiziranih slikovnica

Budući da se prve reklamne slikovnice na hrvatskom tržištu pojavljuju u međuratnom razdoblju, važno je usporediti ih sa slikovnicama koje su dio našega korpusa. Prema Sanji Lovrić Kralj i Ivani Milković (2023), slikovnice su uglavnom usmjerene istovremeno na dječju i odraslu publiku, a tek u rijetkim slučajevima iskorištavaju komercijalni duh reklamiranja proizvoda koji bi djecu doista i zanimao (primjerice, čokolada *Nestle* ili cipele *Macan*). Na koncu autorice zaključuju kako je ciljana publika tih slikovnica građanska te da uglavnom promoviraju domaću industriju. Poveznice s našim korpusom vidljive su u dvostrukosti publike, čime se naglašava dječji potencijal kao prenositelja znanja ili kao kapital uložen u budućnost u vidu poticanja obrasca ponašanja novih članova društva. Također, kao i većina međuratnih promotivnih slikovnica, ni ove slikovnice vrlo vjerojatno nisu namijenjene prodaji na knjižarskome tržištu već su se uglavnom dijelile besplatno (na Prvoj poljoprivrednoj izložbi, a vjerojatno i nakon nje). Međutim, važno je istaknuti i neke ključne razlike. Prije svega, analizirane slikovnice namjenjivane su ruralnom stanovništvu. Nadalje, koncept reklame proizvoda se uvelike razlikuje. U međuratnom uzorku je primijećeno da se slikovnicama želio ujedno stvoriti brend, prepoznatljivost i proizvođača (s prepoznatljivim logotipovima ili oznakama) kao i samoga proizvoda (koji mora izgledati točno kao na slici) jer se želi istaknuti točno određeni proizvod

određenog proizvođača. U našem slučaju, Državni osiguravajući zavod jedino je osiguranje koje tada postoji i nije mu cilj nametnuti se na tržištu kao prepoznatljivo ili bolje od ostalih, već mu je cilj povećati promet i educirati ljude o beneficijama osiguranja. Iako i u međuratnom razdoblju postoje slikovnice koje žele utjecati na društvene obrasce i ekonomski status stanovništva, u socijalističkom razdoblju se svakako primjećuje odsutnost brendiranja zbog nepostojanja konkurencije.

Obrazovna dimenzija analiziranih slikovnica donekle podsjeća na ciljeve slikovnice *Dječje čitanke o zdravlju*¹⁵ koja je primarno otisnuta radi zdravstvenog prosvjećivanja seljačkog stanovništva, prevencije i suzbijanja širenja zaraznih bolesti. Iako i slikovnice koje čine naš korpus također žele implementirati pozitivne obrasce ponašanja, društveno i osobno odgovorno ponašanje, bitna ih dimenzija ipak razlikuje, a to je poticanje na kupnju (osiguranja), a posljedično i državnu dobit. U osnovi oba primjera je izazivanje straha – s jedne strane straha od bolesti (i smrti), a s druge strane od gladi – međutim, strahu od gladi moguće je ipak doskočiti pravovremenom financijskom investicijom u osiguranje. Svakako treba naglasiti da ti retorički elementi *pathosa* u slikovnicama govore nešto i o društvenim okolnostima, standardu, potrebama i životu u vremenu u kojemu su nastale, ali dijelom su i općeljudski i svevremenski, provocirajući temeljne ljudske osjećaje.

Zato zaključujemo da su slikovnice *Za djecu i odrasle* i *Priča o susjedu Ivi* svakako prve reklamne slikovnice za ruralno stanovništvo te da su danim primjerom utjecale na oblikovanje društvenih vrijednosti i ekonomskog ponašanja u socijalističkom društvu. U pogledu osiguranja, socijalističko društvo nastavilo je koristiti koncept

osiguranja kao instrumentarij stvaranja viška dobiti, samo što se tada, nacionalizacijom poslovanja, dobit slijevala izravno u državnu blagajnu.

7. Zaključak

Analiza slikovnica *Za djecu i odrasle* i *Priča o susjedu Ivi* pokazala je da Državni osiguravajući zavod početkom 1950-ih godina pored ostalih publikacija svjesno poseže i za formom slikovnice kao multimodalnim i retorički učinkovitim medijem promidžbe, a analizom poslovanja Zavoda utvrđeno je da su slikovnice objavljene u razdoblju između 1953. i 1955. godine. Isticanjem međuovisnosti verbalnog i vizualnog diskursa u prijenosu priče potvrđeno je da je riječ o slikovničkom narativu primarno namijenjenom promidžbi osiguranja u formi didaktične priče.

Retorička analiza utemeljena na Aristotelovu modelu pokazala je da obje slikovnice kombiniraju sva tri modela retoričkog uvjeravanja: *logos* (racionalni argument o nužnosti osiguranja), *pathos* (emocionalnu identifikaciju s gubitkom i strahom) te *ethos* (institucionalni autoritet i figura pouzdanog nositelja znanja). S obzirom na sadržaj koji je eksplicitno usmjeren na promidžbu osiguranja, a izrečen je književnim tekstom, zaključujemo da publikacija *Za djecu i odrasle* oblikom pripada dječjoj književnosti, ali je njezina primarna funkcija promidžbena i obrazovna. Sličan je slučaj i s publikacijom *Priča o susjedu Ivi*, ali budući da adresat slikovnice nije dijete, nju bismo svakako klasificirali kao slikovnicu za odrasle.

Usporedba s međuratnim reklamnim slikovnicama dodatno rasvjetljuje kontinuitete i diskon-

¹⁵ Riječ je o slikovnici autora Ivane Brlić Mažuranić (tekst) i Vladimira Kirina (ilustracije) koja je objavljena 1927. kao brošura Škole narodnog zdravlja, s primarnom svrhom zdravstvenog prosvjećivanja.

tinuitete. Dok su slikovnice 1930-ih bile primarno namijenjene građanskoj publici i promovirale domaću industriju, analizirane publikacije predstavljaju prve reklamne slikovnice namijenjene ruralnom stanovništvu. Njihova distribucija u kontekstu sajmova i kampanja gospodarskog prosvjećivanja sela svjedoči o planskoj strategiji širenja osiguravateljske kulture u zadružnom i poljoprivrednom sektoru. Time se pokazuje da socijalističko društvo nije napustilo koncept osiguranja kao instrument stvaranja viška vrijednosti, nego ga je nacionalizacijom preusmjerilo u službu države. Slikovnica se u tom procesu pokazuje kao hibridni žanr na razmeđu dječje književnosti, institucionalne edukacije i propagandnog diskursa, koji aktivno sudjeluje u oblikovanju društvenih vrijednosti i ekonomskog ponašanja u ranom socijalizmu.

LITERATURA

- Anon1. Osiguranje usjeva protiv šteta od tuče u godini 1951. *Vjesnik Državnog osiguravajućeg zavoda direkcije za NR. Hrvatsku*, 2 (1952): 5–8.
- Anon2. Kampanja za osiguranje usjeva i plodova u 1952. *Vjesnik Državnog osiguravajućeg zavoda direkcije za NR*, 3 (1952): 19–22.
- Anon3. Osiguranje učenika. *Vjesnik Državnog osiguravajućeg zavoda direkcije za NR. Hrvatsku*, 1 (1952): 15–17.
- Aristotel. *Retorika*. Zagreb: Naprijed, 1989.
- B., M. Zašto je osiguranje potrebno i u socijalističkom društvu. *Vjesnik Državnog osiguravajućeg zavoda direkcije za NR. Hrvatsku*, 2 (1951): 23–24.
- Druker, Elina. ABC for Father and Mother and Me: Representations of children as consumers in the picturebook of the interwar period. *Issues in Early Education*, 34 (2016): 22–35.
- Hameršak, Marijana. *Pričalice. O povijesti djetinjstva i bajke*. Zagreb: Algoritam, 2011.
- Heinrichs, Jay. *Thank you for arguing: what Aristotle, Lincoln, and Homer Simpson can teach us about the art of persuasion*. New York: Three Rivers Press, 2007.
- Lovrić Kralj, Sanja, Milković Ivana. Even the Children Know This! Product Placement in Croatian Picturebooks between the Two World Wars. Smiljana Narančić Kovač, Nikola Novaković (eds.), *The Picturebook between Fiction and Reality. Book of Abstracts*. Zagreb: Croatian Association of Researchers in Children's Literature (CARCL/HIDK), 2023, 30–30.
- Majhut, Berislav, Štefka Batinić. *Hrvatska slikovnica do 1945*. Zagreb: Hrvatski školski muzej – Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2017.
- Milković, Ivana, Sanja Lovrić Kralj. Kad se veseli Zvonko razboli: promotivna slikovnica za djecu i odrasle. *Libri & Liberi*, 2 (2025): 325–358.
- Nikolajeva, Maria, Carole Scott. *How Picturebooks Work*. New York & Oxon: Routledge, 2006.
- Radelić, Zdenko. *Hrvatska u Jugoslaviji 1945. – 1991. Od zajedništva do razlaza*. Zagreb: Školska knjiga, 2006.
- Rapp, Christof. Aristotle's Rhetoric. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2023 Edition), ed. by Edward N. Zalta and Uri Nodelman, 2023, <<https://plato.stanford.edu/archives/win2023/entries/aristotle-rhetoric/>> 14. 9. 2025.
- Tišljar, Dominik. *Povijest financijskog sustava Hrvatske na primjeru odabranih financijskih institucija u razdoblju od 1846. do 1949. godine*. Diplomski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Ekonomski fakultet, 2025.
- vBc. Poljoprivredne izložbe. *Vjesnik Državnog osiguravajućeg zavoda direkcije za NR Hrvatsku*, 1 (1995): 17–18.
- Wall, Barbara. *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 1991.

Sanja S. LOVRIĆ KRALJ

BETWEEN THE PICTURE BOOK
AND ADVERTISEMENT: PICTURE BOOKS
BY THE YUGOSLAVIAN STATE INSURANCE
INSTITUTE

Summary

The paper analyzes two picture books, *For Children and Adults (Pričao o susjedu Ivi)* and *The Story of Our Neighbor Ivo (Za djecu i odrasle)*, published by the State Insurance Institute in the early 1950s. Based on archival research, it is assumed that the publications were produced between 1953 and 1955, during a period of intensive campaigning for crop and livestock insurance in the rural sector.

The analysis draws on the theory of the picture book as a multimodal semiotic system, as well as on Aristotle's rhetorical model (ethos, pathos, logos). It demonstrates

that the picture books function as a form of embedded product placement in which visual and verbal discourse work together to foster readers' emotional identification with depicted situations of loss, while insurance is presented as a rational and socially responsible solution. Children and adults are addressed simultaneously, with the long-term educational function directed toward future generations of policyholders.

In comparison with interwar product placement picture books, a shift toward the rural population as the target audience is identified, leading to the conclusion that the analyzed picture books represent the first product placement picture books intended for a rural readership. The paper concludes that these publications constitute a hybrid genre at the intersection of children's literature and institutional propaganda, and that they testify to the role of the picture book in shaping economic and social norms in early socialism in Yugoslavia.

Keywords: product placement picture books, double reader, dual reader, insurance, *For Children and Adults*, *The Story of Our Neighbor Ivo*

KNJIŽEVNOST ZA DECU I MLADE U OKOVIMA POLITIKE I IDEOLOGIJE: JUGOSLOVENSKA DEČJA KNJIŽEVNOST U NARODNOJ REPUBLICI POLJSKOJ I POLJSKA U DRUGOJ JUGOSLAVIJI

SAŽETAK: Model kulturne politike koji su komunisti uveli u Narodnoj Republici Poljskoj i u drugoj Jugoslaviji zasnivao se na centralnom upravljanju i kontroli. U to vreme dečja književnost bila je pod posebnom kontrolom i nadzorom jer su se komunisti njome služili za ostvarenje svojih ciljeva. Njen didaktizam, obrazovna funkcija i sposobnost za oblikovanje stavova i uticanja na odluke i postupke čitalaca korišćeni su za vaspitavanje novog socijalističkog društva. U tom procesu bitnu ulogu je igrala i strana književnost. Njen glavni zadatak bio je, naravno, da dopuni repertoar domaće književnosti i predstavi mladoj publici novu stvarnost u drugim zemljama. Cilj ovog rada je da se pokaže u kojoj su meri politika i ideologija uticale na repertoare prevodne književnosti – jugoslovenske književnosti za decu i mlade u Narodnoj Republici Poljskoj i poljske u socijalističkoj Jugoslaviji.

KLJUČNE REČI: dečja i omladinska književnost; prevodna književnost; politika; ideologija; poljsko-jugoslovenska kulturna saradnja

Uvod

U uvodu knjige *Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-first Century Children's Literature*, objavljene 2023. u Hajdelbergu, njene urednice – Betina Kimerling-Majbauer i Fa-

riba Šulc – iznose smelu tvrdnju da ne postoji književnost namenjena deci i omladini koja ni na koji način nije „politizovana” (Kümmerling-Meibauer – Schulz 2023: 9). Naučnice tvrde da je ćutanje o politici, ideologijama, religiji ili istoriji u književnim delima namenjenim mladim čitaocima takođe svojevrsan politički manifest (Isto: 10). Ovakav pristup dovodi do zaključka da je dečja književnost oduvek bila sredstvo za postizanje političkih ciljeva. Značajnu ulogu dodelili su joj i komunisti, što ću pokazati na primerima Narodne Republike Poljske i socijalističke Jugoslavije.

Nakon završetka Drugog svetskog rata, izdavačka delatnost u Poljskoj i Jugoslaviji bila je ograničena specifičnim političkim i ekonomskim uslovima i držana je pod kontrolom. U obema zemljama osnovan je niz državnih institucija koje su procenjivale tekstove, a zatim za objavljivanje preporučivale samo one koji su bili korisni u političkom i propagandnom smislu. To se odnosilo i na knjige domaćih i stranih autora namenjene najmlađim čitaocima. Cilj ovog rada je da se uporede dva prevodilačka repertoara dečje književ-

* magdalena.slawska@uwr.edu.pl;
<https://orcid.org/0000-0002-9158-6988>

nosti, objavlјivana između 1944. i 1989. – opus jugoslovenske dečje književnosti publikovan u Narodnoj Republici Poljskoj i poljske dečje književnosti objavljene u drugoj Jugoslaviji.

Faktori koji su oblikovali prevodilačke repertoare dečje i omladinske književnosti u Narodnoj Republici Poljskoj i drugoj Jugoslaviji

Čim su došli na vlast, poljski komunisti su nastojali da potpuno dekonstruišu predratni izdavački sistem i umesto njega izgrade novi, koji je postao oružje u njihovoj borbi za osvajanje, učvršćivanje i konsolidaciju vlasti. Izdavačke kuće, koje su počele da se pojavljuju u Poljskoj krajem Drugog svetskog rata i nakon rata, bile su podređene komunističkoj stranci, a svi privatni izdavači likvidirani. Ograničenja u funkcionisanju, a zatim prestanak rada privatnih izdavača posebno su se snažno osećali na području književnosti za mlade, jer su oni bili glavni proizvođači knjiga za mladu publiku. Na poljsko izdavačko tržište 1945. vratila se, nakon „ratne pauze“, izdavačka kuća „Naša knjižara“ (Nasza Księgarnia), osnovana 1921. godine. Brzo je ojačala svoju poziciju i uskoro postala jedan od monopolista dečje i omladinske knjige. Do 1954. poslovala je kao zadruga, zatim je nacionalizovana. Dodeljena joj je uloga mecene, jemca objavljivanja samo vrednih knjiga. U nenoj redakciji osnovano je odeljenje za prevodnu književnost. Zaposleni su bili zaduženi za odabir ideološki vrednih naslova. Izdavački sistem razvijen početkom 1950-ih funkcionisao je, gotovo nepromenjen, do kraja 1980-ih godina.¹

Nakon 1945, jugoslovensko tržište knjiga i štampe takođe je pretrpelo duboke promene. Mnogi izdavači, koji su na početku Drugog svetskog rata obustavili svoje poslovanje, nakon nje-

govog završetka nisu nastavili sa radom. Privatne izdavačke kuće koje su se vratile na tržište likvidirane su, a na njihovom mestu osnovane su državne, kojima su upravljali članovi Komunističke partije. U svakoj republici jugoslovenske federacije osnovano je nekoliko velikih preduzeća, a među njima bili su i izdavači specijalizovani za dečju i omladinsku književnost. Oni su dominirali tržištem knjiga za mladu publiku narednih četrdeset pet godina, sve do raspada Jugoslavije. Najveći uvoznici strane dečje književnosti bili su: Mladinska knjiga, Mladost, „Veselin Masleša“, Prosveta i Detska radost.²

Naporedno sa reorganizacijom izdavačkog tržišta, poljski komunisti uveli su cenzuru. Svi tekstovi namenjeni za objavljivanje, uključujući dečje knjige, slikovnice, čak i etikete za prehrambene i druge proizvode, bili su proveravani i ocenjivani. Zatim se nadzor proširio i na prethodno objavljena dela. Knjige koje nisu dobile odobrenje cenzora uklonjene su iz zbirke biblioteka i knjižara.³ Cenzura je takođe igrala ključnu ulogu u razvoju književnosti i izdavačkog tržišta u drugoj Jugoslaviji. Iako su jugoslovenski komunisti proklamovali poštovanje građanskih sloboda, sistematski su sprovodili razna zakonska ograničenja – odluke, naredbe, popise. Početkom 1945, uvereni u svoju pobedu, uveli su obavezu predaje svih materijala namenjenih za štampanje (*Odluka o obaveznom dostavljanju štampanih stvari na području Jugoslavije*), što im je omogućilo da spreče distri-

¹ Šire o rekonstrukciji poljskog izdavačkog tržišta vidi: Kondek 1993; Kondek 1999; Paprocka 2025; Ślawska 2024a.

² Šire o rekonstrukciji jugoslovenskog izdavačkog tržišta vidi Biggins – Crayne 2019.

³ Šire o cenzuri u poljskoj dečjoj književnosti u Narodnoj Republici Poljskoj vidi: Heska-Kwaśniewicz 1996: 76–79; Rogoż 2012: 55–81; Rogoż 2013: 99–122; Biernacka-Licznar 2018: 45–78; Budnik 2022: 85–100; Biernacka-Licznar – Paprocka 2023: 179–198.

buciju tekstova koji su, po njihovom mišljenju, bili štetni po državu i društvo. Dva meseca kasnije, u aprilu 1945, na snagu je stupila *Naredba o zabrani ustaške i fašističke književnosti*, kojom je obustavljena prodaja svih tekstova objavljenih posle 10. aprila 1941. godine i štampanih na hrvatskom, nemačkom i italijanskom jeziku (Šarić 2010: 409). Deniver Vukelić navodi i druge popise iz 1945. i 1946, deponovane u Hrvatskom državnom arhivu u Zagrebu. Prvi, naslovljen *Knjige koje treba hitno zabraniti i onemogućiti njihovo dalje širenje*, bez datuma je. Drugi, pod naslovom *Popis zabranjenih knjiga i listova*, datiran je 16. marta 1946. godine (vidi Vukelić 2012: 48–52, 26–27). Na dan 24. avgusta 1945. objavljen je *Zakon o štampi*, prema kojem su štampari sve publikacije morali da dostave javnom tužilaštvu. Jugoslovenski komunisti posebnu pažnju su posvećivali književnosti za decu i mlade. U aprilu 1947. donet je *Zakon o izdavanju i raspačavanju omladinske i dečje književnosti i štampe*, kojim je propisano da se književnost za mlade može objavljivati samo uz prethodnu dozvolu Ministarstva prosvete. Sledeći propisi i zakoni koji su regulisali delatnost jugoslovenske izdavačke industrije doneti su 1948, 1953, 1955, 1960, 1973, 1982. i 1983. godine (Hebrang Grgić 2000: 123–126).

Osim rekonstrukcije izdavačkog tržišta i cenzure, najveći uticaj na prisustvo jugoslovenske dečje književnosti u Narodnoj Republici Poljskoj i poljske u socijalističkoj Jugoslaviji, na intenzitet prevodilačke prakse i kvalitet uvozne književnosti, imala je poljsko-jugoslovenska kulturna saradnja, koja nakon 1945. postaje delom spoljne politike. Državne institucije bile su odgovorne za programiranje, sprovođenje i finansiranje saradnje. Treba, takođe, naglasiti da od kraja Drugog svetskog rata sve do 1989. kontakti između Poljske i Jugoslavije nisu bili autonomni i zavisili su

od odnosa između Moskve i Beograda (Małczak 2013: 81).

Rekonstrukciju kulturnih odnosa između Narodne Republike Poljske i druge Jugoslavije sproveo je Lešek Małczak (up. Małczak 2013). Njegova opsežna monografija pruža bazu podataka o saradnji između dva naroda, istražuje i opisuje pravila i mehanizme te saradnje, te analizira sredstva i metode međuknjiževne i međukulturne komunikacije. Poljski naučnik je u istoriji poljsko-jugoslovenskih kulturnih kontakata izdvojio pet faza, čije su granice određene političkim činjenicama.

Prva faza trajala je od 1944. do 1948, odnosno od nastanka Narodne Republike Poljske⁴ do sukoba između Jugoslavije i Sovjetskog Saveza, koji je rezultirao prekidom odnosa sa drugim socijalističkim zemljama. Małczak naglašava da su u početku odnosi između zemalja bili „gotovo idilični” (2013: 82). Do međusobnog priznanja državnosti došlo je 1945. i tada su uspostavljene i diplomatske misije. U martu 1946, kada je Josip Broz Tito posetio Poljsku, potpisani su *Sporazum o prijateljstvu i uzajamnoj pomoći između Federativne Narodne Republike Jugoslavije i Republike Poljske* i *Konvencija o kulturnoj saradnji između Federativne Narodne Republike Jugoslavije i Republike Poljske*, kojom se predviđa saradnja na području nauke, književnosti i umetnosti. Rezolucija Informbiroa bila je događaj koji je imao najveći uticaj na međusobne odnose. U septembru 1948. Poljska je raskinula sporazum o prijateljstvu i pomoći, potpisan tri godine ranije.

Period potpunog zamrzavanja političkih, ekonomskih i kulturnih odnosa, koji je počeo 1949, trajao je sve do 1955. godine. Početkom 1950,

⁴ Narodna Republika Poljska osnovana je 1944, ali do 1952. zvanični naziv zemlje bio je Republika Poljska. Godine 1989, niz događaja dovodi do pada komunističke vlasti i prelaska na parlamentarni sistem i tržišnu ekonomiju.

obustavljen je rad poljskog konzulata u Zagrebu, a sredinom godine obe države – Poljska u maju, a Jugoslavija u junu – povukle su svoje predstavničke iz diplomatskih misija.

Treća faza kulturne saradnje, od 1956. do 1962, bila je vreme normalizacije odnosa. Godine 1956. potpisan je *Sporazum o kulturnoj saradnji između Narodne Republike Poljske i Federativne Narodne Republike Jugoslavije*. Iste godine uspostavljen je i prvi plan kulturne saradnje. Na početku su takvi planovi pripremani svake godine, zatim svake druge, a od 1970-ih kulturna saradnja počinje da se planira za trogodišnje periode (Małczak 2013: 86).

Četvrta faza, koju Małczak izdvaja, obuhvata period od 1963. do 1973. godine. Bilo je to vreme dubokih sistemskih promena koje su u Jugoslaviji dovele do decentralizacije vlasti. Ove promene pokrenuo je *Ustav Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije iz 1963. godine*, poznat pod nazivom „povelja samoupravljanja”, kojim je pojačan uticaj pojedinih republika na određene oblasti državnog života. Jedna od sfera, koju su republike od tada mogle samostalno da oblikuju, bila je kulturna saradnja sa inostranstvom (Małczak 2013: 280). Na međusobne odnose Poljske i Jugoslavije uticali su i politički događaji – unutrašnja situacija u Poljskoj (mart 1968) i Jugoslaviji (Hrvatsko proleće), kao i intervencija Varšavskog pakta u Čehoslovačkoj, u leto 1968. godine.

Peta, poslednja faza kulturne saradnje trajala je od 1974, kada je usvojen novi i istovremeno poslednji ustav u istoriji socijalističke Jugoslavije (*Ustav Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije iz 1974. godine*), sve do 1989, odnosno do kraja Narodne Republike Poljske. Treba naglasiti da su se u to vreme u Poljskoj sve odluke donosile u centrali, dok je u Jugoslaviji odgovornost za kulturnu saradnju prebačena na republike, koje su

branile prava garantovana ustavom. Tokom ovog perioda, značajnu ulogu igrali su unutrašnji državni problemi. U Jugoslaviji to su bili smrt Josipa Broza Tita 1980. i protesti na Kosovu u proleće 1981, a u Poljskoj – ratno stanje, uvedeno 13. decembra 1981. godine. Od 1980-ih godina prošlog veka, finansijski faktori sve su više uticali na kulturnu saradnju. Lešek Małczak naglašava da „teška ekonomska situacija u obema zemljama sprečavala je efikasnu implementaciju sve obimnijih programa saradnje” (2013: 398).

U sledećem delu rada pokazaću kako je u izdvojenim fazama izgledala saradnja na području dečje i omladinske književnosti, kako se razvijala prevodilačka praksa i kako su na nju uticale političke promene i reorganizacija izdavačkog tržišta.

Prevodilački repertoari i obim izdavačke produkcije

Od 1944. do 1989, izdavačke kuće u Narodnoj Republici Poljskoj objavile su četrdeset jugoslovenskih knjiga za decu i omladinu (ukupno četrdeset tri izdanja)⁵. To su tekstovi trideset troje autora, prevedeni sa tri jezika – srpskohrvatskog, slovenačkog i makedonskog. Najčešće objavljuvani autori bili su: Anđelka Martić, Anton Ingolič, Momo Kapor i Rade Obrenović. Prevođe jugoslovenskih dečjih knjiga objavilo je sedam poljskih izdavača. Najveći uvoznik bila je „Naša knjižara”, koja je objavila dvadeset tri naslova (ukupno dvadeset četiri izdanja) (Ślawska 2024a: 255–272).

U istom periodu, jugoslovenski izdavači objavili su sedamdeset poljskih naslova namenjenih mladim čitaocima. Ukupno sto četrdeset devet izdanja: sto dva na srpskohrvatskom, trideset pet

⁵ Popis knjiga prevedenih na poljski jezik objavljen je u Rezultatu istraživanja Univerziteta u Vroclavu. Vidi Ślawska 2024b.

na slovenačkom, osam na makedonskom, dva na albanskom i dva na slovačkom jeziku. Najveći broj prevoda objavili su srpski izdavači, uglavnom sa sedištem u Beogradu. Među izdavačima koji su najčešće objavljivali poljske knjige bili su Mladinska knjiga, Mladost, „Veselin Masleša”, Prosveta, Mlado pokolenje i Dečje novine.

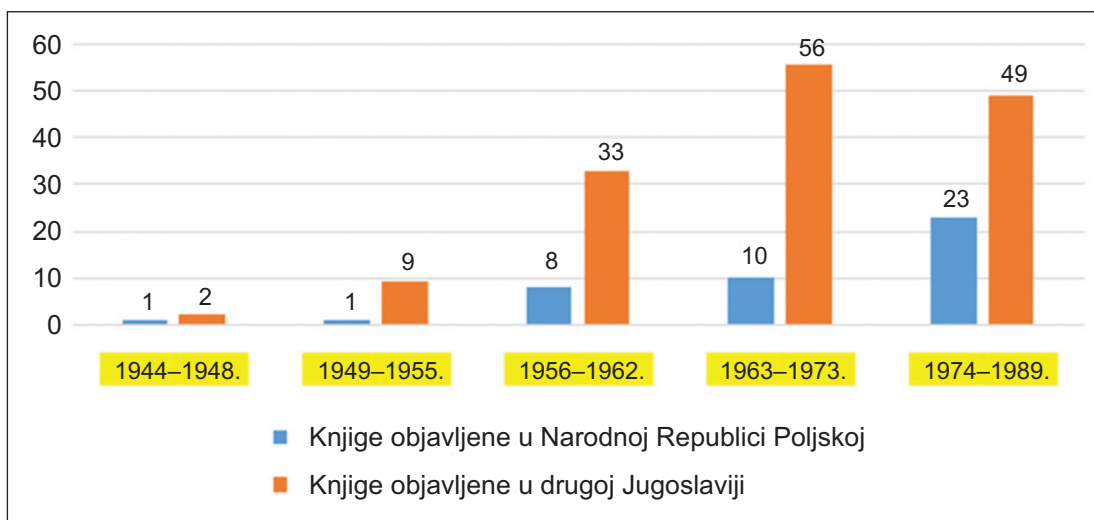
Počeci razmene na području dečje i omladinske književnosti nisu bili laki, što je bilo uzrokovano, između ostalog, teškoćama u izdavaštvu (nedostatkom odgovarajuće opreme, papira ili štamparskih boja), nedovoljno razvijenom kulturnom saradnjom sa inostranstvom, nedostatkom stručnjaka za stranu dečju i omladinsku književnost, kao i nedostatkom potrebnog vremena za pripremu prevoda. Prva jugoslovenska knjiga za decu objavljena u Poljskoj nakon završetka Drugog svetskog rata bio je kratki roman Mate Lovraka *Deca Velikog Sela*. Knjigu je u martu 1948, u prevodu Stanislava Papjerkovskog, objavila izdavačka zadruga „Čitalac” (Czytelnik). Samo jedan jugoslovenski naslov onemogućava izvođenje širih zaključaka o izborima poljskih prevodilaca i izdavača. Treba, međutim, naglasiti da je u prvim posleratnim godinama prevodilačka produkcija bila izuzetno skromna. Prema popisu koji je pripremila Felicija Nojbert, strane dečje knjige objavljene 1945. u Poljskoj činile su samo 12,8% celokupne izdavačke produkcije, 1946. godine – 16%, 1947. – 17,2%, a 1948. – 17% (Neubert 1965: 29).

Jugoslovenski izdavači počeli su nešto ranije da objavljuju poljsku dečju i omladinsku književnost. Prvi prevod izašao je 1946. godine. Bila je to bajka *Stari sat* Antonjine Domanjske (A. Domańska, 1853–1917). Godinu dana kasnije, objavljena je zbirka *Stašekov doživljaj* Boleslava Prusa (Bolesław Prus, rođen kao Aleksandar Gloviciki, 1847–1912). Vredi naglasiti da je Prus bio dobro poznat jugoslovenskim čitaocima. Prevodi

njegovih dela štampali su se od kraja 1980-ih godina 19. veka u zbirkama i časopisima. Izbor jugoslovenskih izdavača može se opisati kao igranje na sigurno. Odmah nakon rata, dok su prevodi sovjetskih dela dominirali jugoslovenskim izdavačkim i čitalačkim tržištem (vidi Cvitan – Franković 1947: 7–48; Majhut – Lovrić Kralj 2022: 79, 159–160), u Poljskoj je bilo teško pronaći tekstove koji su promovisali poželjene socijalističke uzore. U takvoj situaciji, jugoslovenski izdavači birali su predratne tekstove poznatih i cenjenih poljskih autora.

Ovaj trend nastavljen je i u narednim godinama. U drugoj fazi kulturne saradnje, jugoslovenske izdavačke kuće objavile su pet poljskih naslova za mlade čitaoce (ukupno osam izdanja). Sjenkjevičev (Henryk Sienkiewicz, 1846–1916) roman štampan je čak četiri puta, a pored njega knjige Stefana Žeromskog (S. Żeromski, 1864–1925), Ferdinanda Osendovskog (Ferdynand Ossendowski, 1876–1945), Jana Grabovskog (Ján Antoni Grabowski, 1882–1950) i Česlava Centkjeviča (Czesław Jacek Centkiewicz, 1904–1996). Svi objavljeni poljski tekstovi za mladu publiku mogu se takođe opisati kao predratna klasika. Berislav Majhut naglašava da su, po mišljenju jugoslovenskih komunista, mnoga klasična dela prošla test ideološke podobnosti, a kada je, nakon Rezolucije Informbiroa, obustavljen uvoz knjiga iz SSSR-a, klasici su se počeli masovno objavljivati. Ali – kako naglašava hrvatski naučnik – „izdaju se samo oni dijelovi opusa pisaca koji ne mogu doći u koliziju s aktualnim povijesnim trenutkom, odnosno njegovim ideološkim okvirom” (2019: 72).

Tokom istog perioda, u Poljskoj je objavljena samo jedna jugoslovenska knjiga za decu – drugo izdanje Lovrakovog romana *Deca Velikog Sela*. Nakon Rezolucije Informbiroa saradnja između Poljske i Jugoslavije je prekinuta, iako je Jugoslavija



Grafikon 1. Knjige objavljene u Narodnoj Republici Poljskoj i drugoj Jugoslaviji (po broju izdanja)

želela da zadrži dobre odnose (Małczak 2013: 160). Objavljivanje ranije pripremljenih prevoda biva obustavljeno.⁶ Štampan je samo jedan roman – *Seljačka buna* Augusta Šenoe, preveden sa ruskog jezika. Period 1949–1955. bio je veoma nepovoljan za poljsku kulturu. Bilo je to vreme najvećeg ideološkog pritiska, kada je književno stvaralaštvo monopolizovano doktrinom socijalističkog realizma. Izdavači su objavljivali samo dela koja su imala za cilj da „približe poljsku omladinu velikoj porodici socijalističkih naroda” (Frycie 1983: 228) i „obrazuju čoveka socijalizma” (Lasota 1961: 113).

U narednim fazama poljsko-jugoslovenske saradnje, razlike u broju objavljenih prevoda u Poljskoj i Jugoslaviji postaju sve vidljivije (vidi Grafikon 1). Jugoslovenski izdavači objavljivali su znatno više naslova nego poljski. Neke poljske knjige imale su nekoliko izdanja.

Od 1956. do 1963, jugoslovenske izdavačke kuće objavile su četiri puta više poljskih knjiga nego poljske jugoslovenskih. Vodeći izdavači polj-

ske dečje književnosti bili su Mladinska knjiga, „Veselin Masleša”, Mladost, Mlado pokolenje i Svjetlost. Vredi naglasiti da nakon obnavljanja kulturne saradnje jugoslovenski izdavači nisu štampali samo poljsku dečju klasiku (Sjenkjeviča, Korčaka [Janusz Korczak, pravim imenom Henryk Goldszmit, poznat još i kao Stari Doktor, 1879–1942] i Jahoviča [Stanisław Jachowicz, 1796–1857]) nego i savremenu poljsku prozu, između ostalog knjige Helene Behlerove (H. Behlerowa, 1908–1995), Janine Poražinjske (J. Poražinjska, 1888–1971), Adama Bahdaja (1918–1985), Helene Boguševske (H. Boguszewska, 1883–1978), Hane Ožogovske (Hanna Ožogowska, 1904–1995) i Česlava Jančarskog (Czesław Janczarski, 1911–1971).

⁶ U leto 1948. uništeno je čitavo izdanje dnevnika Vladimira Nazora *S partizanima* (Kot 1991: 330; Agićić 2011: 220; Małczak 2013: 115). Obustavljeno je i objavljivanje knjiga *Na Drini ćuprija* i *Travnička hronika* Iva Andrića, *Među Markosovim partizanima* Oskara Daviča i *Pastir Loda* Vladimira Nazora (Ćirić 1965: 4; Małczak 2013: 153–154).

U Poljskoj je, tokom istog perioda, objavljeno samo osam knjiga iz Jugoslavije. Sve je objavila „Naša knjižara”, koja je mladoj poljskoj publici ponudila dva romana s tematikom narodnooslobodilačke borbe: *Salaš u Malom Ritu* Arsena Diklića i *Divota prašine* Vjekoslava Kaleba, kao i istorijski roman Janka Veselinovića *Hajduk Stanko* i druge istorijske knjige – *Visošku kroniku* slovenačkog pisca Ivana Tavčara i *Boj na Kosovu*⁷. Objavljeni prevodi, nažalost, nisu stekli veliku popularnost među poljskim čitaocima a razloga za to ima nekoliko. Prvi se odnosi na tematiku prevedenih knjiga. Sredinom 1950-ih, kada su se pojavili Diklićevi i Kalebovi romani, poljsko čitalačko tržište već je bilo zasićeno delima o događajima iz Drugog svetskog rata, čiji su protagonisti bila deca. Jugoslovenski romani promovisali su iste uzore kao i sovjetski tekstovi koji su u Poljskoj bili masovno prevedeni i objavljivani krajem 1940-ih i početkom 1950-ih. Treba takođe naglasiti da su 1956. u Poljskoj nastupile značajne političke promene. Na vlast je došla nova ekipa, na čelu sa Vladislavom Gomulkom. Usledio je kratkotrajan, ali za poljsko društvo veoma važan period destaljinizacije i liberalizacije građanskih sloboda. Ovaj je period upamćen kao „poljski oktobar”, „oktobarsko otopljenje” ili „mala stabilizacija”. Poljska se tada otvorila prema zapadnom svetu, što je rezultiralo brojnim prevodima koji su uživali veliku popularnost među čitaocima kojima je nedostajala književnost koja govori drugačijim glasom nego ruska. I baš u to vreme, dakle, kada je mladim čitaocima ponuđena drugačija književnost i knjige zapadnih autora „Naša knjižara” objavljuje romane o jugoslovenskim partizanima, koji nisu bili u stanju da privuku veliko interesovanje. Istorijaska dela nisu uspela da steknu popularnost usled značajnih kulturnih razlika. Nema sumnje da su dela *Hajduk Stanko* ili *Boj na Kosovu* preteška za

poljsku decu i nikako nisu mogla da zadovolje potrebe mlade publike niti da popune tematske praznine u domaćem repertoaru. Iako su izašle kao dečje knjige, čitali su ih uglavnom odrasli. Objavljivanje ovih naslova, a posebno Kosovskog ciklusa kao dečjih knjiga dokazuje da u Poljskoj nije bilo stručnjaka koji bi mogli predložiti dela zanimljiva za mladu publiku.

Stručnjaci i kritičari u više navrata dolazili su do zaključka da strana književnost koja se prevodila i štampala u Poljskoj nije odgovarala interesovanjima i sposobnostima dečje publike. Kristina Kuličkovska, u izlaganju na konferenciji posvećenoj prevodilačkoj delatnosti izdavačke kuće „Naša knjižara” rekla je: „U mnogim slučajevima, to su teška dela koja zahtevaju dobro poznavanje date zemlje i nacije. Neke od njih očigledno su nesporazumi” (Kuliczewska 1968: 8). Prema rečima drugih učesnika skupa, bila je to posledica nedostatka stručnjaka za stranu dečju i omladinsku književnost. Zbog toga su se izdavači i prevodioci oslanjali uglavnom na preporuke stranih izdavača. Znamo da su poljski prevodioci tražili od jugoslovenske ambasade u Varšavi da im preporučí neke vredne knjige za decu (vidi Małczak 2013: 204).

U četvrtoj fazi kulturne saradnje, razlike u broju objavljenih prevoda postale su još izraženije – jugoslovenski izdavači objavili su skoro šest puta više poljskih knjiga nego poljski jugoslovenskih. Značajan porast knjiga stranih autora, koji se može primetiti u Jugoslaviji tokom 1960-ih, bio je politički motivisan. Prvi plenum Saveza izdavača Jugoslavije, održan u Beogradu 28. i 29. maja 1962, doneo je zaključke i preporuke u kojima se naglašava potreba za prevođenjem knjiga iz poje-

⁷ Pesme o Kosovu na poljski je, delimično u prozi, delimično u stihu, preveo Zigmunt Stoberski (Zygmunt Stoberski, 1916–2006). Šire o tom prevodu vidi Ślawska 2023a: 257–276.

dinich nacionalnih kultura, kako evropskih tako i vanevropskih (Majhut 2019: 75). Preporuka o upoznavanju jugoslovenskih učenika sa stranom književnošću uvedena je u nastavni plan i program za osnovnu školu (Milković 2019: 101–102). Porast broja objavljenih prevoda treba povezati i sa činjenicom da su od 1960-ih pojedine republike samostalno vodile kulturnu saradnju sa inostranstvom.

Kao rezultat ovih promena, počeo je da se transformiše repertoar jugoslovenske dečje i omladinske književnosti objavljene na poljskom jeziku. Poljski izdavači su 1960-ih godina prošlog veka počeli da objavljuju prevode sa slovenačkog i češće nego ranije birali su knjige hrvatskih autora. „Naša knjižara” opet je izdala najveći broj prevoda, između ostalog knjige Anđelke Martić, Ele Peroci, Ahmeta Hromadžića i Antona Ingoliča.

Poslednja i najduža faza kulturne saradnje između Narodne Republike Poljske i socijalističke Jugoslavije trajala je od 1974. do 1989. godine. Treba naglasiti da političke promene i ekonomska kriza 1980-ih nisu zaustavile prevodilačku produkciju. Broj poljskih knjiga za decu i mlade objavljenih u Jugoslaviji neznatno je opao u poređenju sa prethodnim periodom, dok je u Poljskoj porastao. Jugoslovenski izdavači objavili su četrdeset devet poljskih knjiga, a poljski – dvadeset tri. Najveći uvoznici poljske dečje knjige bile su izdavačke kuće iz Slovenije i Srbije – Mladinska knjiga i Dečje novine. Objavljene su knjige Malgożate Muşjerović (Małgorzata Musierowicz, 1945), Mire Javorčakove (M. Jaworzakowa, 1917–2009), Marije Kriger (Maria Krüger, 1904–1999) i Boleslava Orlovskog (Bolesław Orłowski, 1934). Izdavači iz drugih republika, Mladost i „Veselin Masleša”, štampali su pre svega reizdanja romana Hane Ożogovske i Henrika Sjenkjevi-

ča, koji su bili obavezna školska lektira i garantovali su stalnu zaradu (Milković 2019: 107). U Poljskoj je porast uvoza jugoslovenskih knjiga za decu i mlade povezan sa delatnošću novih izdavača. Jedan od njih bila je Nacionalna izdavačka agencija (Krajowa Agencja Wydawnicza), koja je objavila priču Ivane Brlić-Mažuranić, zbirku pesama Jovana Jovanovića Zmaja i romane Radeta Obrenovića. Krajem 1970-ih i početkom 1980-ih, poljski izdavači počeli su sa izdavanjem naslova za stariju publiku i adolescente – romana Mome Kapora (*Beleške jedne Ane, Foliranti*), Zvonimira Milčeca (*Maturanti*) i Ivica Ivanca (*Zvižduk s Bukovca*).

Zaključak

Andreas Bode ističe da izbor knjiga za prevođenje i objavljivanje u određenoj zemlji zavisi od „dostupnosti prethodnih prevoda i edicija, uticaja nacionalnih predrasuda, ekonomskih barijera, nejednake popularnosti pojedinih autora, kao i specifične izdavačke strategije podređene političkim i ekonomskim faktorima” (Bode 1996: 126–135). Bez sumnje, politika je faktor koji je najznačajnije oblikovao repertoar jugoslovenske dečje i omladinske književnosti objavljene na poljskom jeziku. Usled potpune kontrole kojoj su izdavači bili podvrgnuti, mogle su se objavljivati samo knjige neupitne ideološke vrednosti. Najekstremnija manifestacija političkog uticaja na prevodilačku i izdavačku praksu bilo je uvođenje privremene zabrane objavljivanja jugoslovenskih knjiga koje su nakon 1949. proglašene opasnim.

S druge strane, Jugosloveni su za prevođenje na poljski preporučivali knjige koje su bile u skladu sa socijalističkom pedagogijom. Među njima su bili tekstovi pisaca koji su u Jugoslaviji smatra-

ni progresivnim ili koji su se tokom Drugog svetskog rata borili u partizanskim jedinicama. Kao rezultat toga, izdavačka ponuda bila je homogena i prilično neprivilačna za čitaoce. Neke promene u prevodilačkom repertoaru dogodile su se tokom 1960-ih i 1980-ih, kada su se počeli objavljivati prevodi sa slovenačkog i knjige za adolescente. Uprkos ovim promenama, čini se da su mnogi tekstovi slučajno izabrani za prevođenje. Posledice tih odluka vidimo i danas. Jugoslovenske knjige za decu i omladinu objavljene pre 1989. više se ne pamte, a savremena hrvatska, srpska, makedonska, bosanska ili slovenačka književnost malo je poznata.

Drugačije je s poljskom dečjom književnošću u drugoj Jugoslaviji. Jugoslovenske izdavačke kuće ne samo što su objavile trostruko više poljskih knjiga za decu u odnosu na to koliko su Poljaci objavili jugoslovenskih, već je njihova ponuda bila i mnogo zanimljivija. Našla se u njoj predratna dečja klasika – romani Henrika Sjenkjeviča, Januša Korčaka ili Ferdinanda Osendovskog, savremena proza – avanturistički romani Adama Bahdaja, Irene Jurgijelevičove (I. Jurgielewiczowa, 1903–2003) i Hane Ožogovske, kao i slikovnice. Mihal Rogož, poljski istraživač dečje i omladinske književnosti, primećuje da je „stepen rasprostranjenosti prevedene književnosti u određenom društvu dobra mera nivoa njegove otvorenosti i modernosti” (Rogož 2016: 5). Čini se da pridevi „otvoren” i „moderan” na najbolji način opisuju karakter repertoara poljske dečje i omladinske književnosti objavljene u socijalističkoj Jugoslaviji. Izbor zanimljivih i vrednih knjiga koje su čitale čitave generacije jugoslovenskih učenika doveo je do toga da poljska dečja knjiga i danas uživa interesovanje izdavača u Srbiji, Hrvatskoj i Sloveniji (up. Slavka 2022: 65–75; Ślavska 2023b: 361–372; Ślavska 2024c: 223–238).

LITERATURA

- Agičić, Damir. Przyczynek do historii polsko-jugosłowiańskich stosunków kulturalnych po II wojnie światowej – działalność Wiktora Bazieliha na polu promocji kultury i jego praca tłumacza. *Studia z dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej*, 46 (2011): 217–236.
- Biernacka-Licznar, Katarzyna. *Serce Pinokia: Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989*. [Pinocchio's heart: Italian literature for children and young adults in Poland, 1945–1989]. Warszawa: Wydawnictwo SBP, 2018.
- Biernacka-Licznar, Katarzyna, Natalia Paprocka. Translations' Publishers and Censors: Transformations of Western Children's and Young Adult Literature in People's Poland under Stalinism (1945–1956). Bettina Kümmerling-Meibauer, Farriba Schulz (ur.), *Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-first Century Children's Literature*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2023, 179–198.
- Biggins, Michael, Janet Crayne (ur.). *Publishing in Yugoslavia's Successor States*. New York: Routledge, 2019.
- Bode, Andreas. Narodowe literatury dziecięce, stopień ich znajomości i obszar oddziaływania w Europie. Gertruda Skotnicka (ur.), *Tradycje narodowo-kulturowe w literaturze dla dzieci i młodzieży*. Warszawa: Wydawnictwo SBP, 1996, 126–135.
- Budnik, Magdalena. Cenzurowanie powieści dla dziewcząt w latach 1955–1970 – na wybranych przykładach. *Bibliotekarz Polski*, 3 (2022): 85–100.
- Cvitan, Viktor, Dragutin Franković. *Što da čita moje dijete? Popis izdanja za djecu i omladinu*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske, 1947.
- Ćirić, Branko. Literatura jugosłowiańska w Polsce Ludowej. Przegląd informacyjno-bibliograficzny. *Księgarz*, 4 (1965): 2–15.
- Frycie, Stanisław. *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970. T. 1 – Proza*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1983.
- Hebrang Grgić, Ivana. Zakoni o tisku u Hrvatskoj od 1945. do danas. *Vjesnik bibliotekara Hrvatske*, 43/3 (2000): 117–134.
- Heska-Kwaśniewicz, Krystyna. Przed czym chciano uchronić młodego czytelnika w PRL-u, czyli o czystkach

- w bibliotekach szkolnych 1947–1954. Krystyna He-ska-Kwaśniewicz, Irena Socha (ur.), *Młody czytelnik w świecie książki, biblioteki i informacji*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1996, 73–80.
- Kuliczkowska, Krystyna. O przekładach „Naszej Księgarni” w ostatnim dziesięcioleciu”. Olga Nowakowska (ur.), *Przekłady z literatur obcych w działalności wydawniczej I. W. „Nasza Księgarnia”*. Warszawa: Nasza Księgarnia, 1968, s. 4–22.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina, Farriba Schulz. Introduction: Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-First Century Children’s Literature. Bettina Kümmerling-Meibauer, Farriba Schulz (ur.), *Political Changes and Transformations in Twentieth and Twenty-first Century Children’s Literature*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2023, 9–36.
- Kondek, Stanisław Adam. *Władza i wydawcy. Polityczne uwarunkowania produkcji książek w Polsce w latach 1944–1949*. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 1993.
- Kondek, Stanisław Adam. *Papierowa rewolucja. Oficjalny obieg książek w Polsce w latach 1948–1955*. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 1999.
- Kot, Włodzimierz. Problemy recepcji literatury chorwackiej w Polsce. *Most*, 1/2 (1991): 312–332.
- Lasota, Grzegorz. O sytuacji w literaturze dla młodzieży. *Twórczość*, 8 (1951): 113–132.
- Majhut, Berislav. Prijevodi u hrvatskoj dječjoj književnosti od početka do šezdesetih godina 20. stoljeća: glavni pravci. Smiljana Narančić Kovač, Ivana Milković (ur.), *Prijevodi dječje književnosti. Pogled iz Hrvatske*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Učiteljski fakultet, 2019.
- Majhut, Berislav, Sanja Lovrić Kralj. *Naša dječja književnost. Hrvatska dječja književnost u Jugoslaviji 1945.–1955*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2022.
- Małczak, Leszek. *Croatica. Literatura i kultura chorwacka w Polsce w latach 1944–1989*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013.
- Neubert, Felicja. *Obraz polskiej literatury dla dzieci w okresie 1945–1964 w świetle liczb*. Izabela Kaniowska-Lewańska, *Seminarium naukowe poświęcone literaturze dla dzieci i młodzieży w 20-leciu PRL*. Warszawa: Nasza Księgarnia, 1965, 17–30.
- Paprocka, Natalia. *French Children’s Literature in the Hands of Polish Publishers, 1918–2017*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2025.
- Rogoż, Michał. Polska literatura dla dzieci i młodzieży w okowach cenzury. Oceny wydawnicze książek z lat 1948–1956. *Roczniki Biblioteczne* 56 (2012): 55–81.
- Rogoż, Michał. Przekłady zagranicznej literatury dla dzieci i młodzieży w okowach cenzury. Oceny książek skierowanych do wydania w latach 1948–1956. Grażyna Gzella, Jacek Gzella (ur.), „Nie należy dopuszczać do publikacji”. Cenzura w PRL. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013, 99–122.
- Rogoż, Michał. *Fantastycznie obecna. Anglojęzyczne bestsellerowe cykle powieściowe dla dzieci i młodzieży we współczesnej polskiej przestrzeni medialnej*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2016.
- Šarić, Tatjana. Djelovanje Agitpropa prema književnom radu i izdavaštvu u NRH 1945.–1952. *Radovi – Zavod za hrvatsku povijest*, 42 (2010): 387–424.
- Slavska, Magdalena. Poljska dečja fantastika u srpskom prevodu (1991–2021). *Detinjstvo*, XLVIII, 1 (2022): 65–75.
- Ślavska, Magdalena. O literackich losach opowieści o bitwie na Kosowym Polu i próbie przybliżenia jej polskim czytelnikom dziecięcym. *Studia Historicolitteraria*, 23 (2023a).
- Ślavska, Magdalena. Chorwaccy i serbscy wydawcy polskich książek dla dzieci i młodzieży w latach 1991–2022. *Academic Journal of Modern Philology*, 19 (2023b): 361–372.
- Ślavska, Magdalena. Jugosłowiańskie książki dla dzieci i młodzieży w Polsce Ludowej. Rozpoznania wstępne. *Slavistična revija* 72/4 (2024a): 255–272.
- Ślavska, Magdalena. *Bibliografia przekładów jugosłowiańskich książek dla dzieci i młodzieży wydanych w Polsce w latach 1945–1989*, (2024b), <<https://repozytorium.uni.wroc.pl/dlibra/publication/150756>> 22. 2. 2026.
- Ślavska, Magdalena. Polska książka dla dzieci i młodzieży w Serbii po roku 1991. Kilka uwag na temat kanonu i roli tłumaczy. *Roczniki Humanistyczne*, 7 (2024c): 223–238.
- Vukelić, Deniver. Censorship in Yugoslavia between 1945 and 1952. Halfway between Stalin and West. *PECOB’s Papers Series*, 19 (2012): 1–52.

Magdalena E. ŚLAWSKA

LITERATURE FOR CHILDREN
AND YOUTH IN THE SHACKLES OF POLITICS
AND IDEOLOGY: YUGOSLAV CHILDREN'S
LITERATURE IN THE PEOPLE'S REPUBLIC
OF POLAND AND POLAND
IN THE SECOND YUGOSLAVIA

Summary

The model of cultural policy the communists introduced in the Polish People's Republic and socialist Yugoslavia was based on a central management and control. Children's literature was particularly controlled and mo-

nitored at the time, as the communists exploited it to achieve their goals. Its didacticism, educational function, and ability to shape attitudes and influence readers' decisions and actions were utilized to nurture the new socialist society. Foreign literature played a significant role in this process. Its main task was to supplement the repertoire of domestic literature and present the new reality in other countries to young audiences. The aim of this article is to demonstrate the extent to which politics and ideology influenced the repertoire of translated literature —Yugoslav literature for children and young people in the Polish People's Republic and Polish literature in socialist Yugoslavia.

Keywords: literature for children and youth; translated literature; politics; ideology; Polish-Yugoslav cultural cooperation

Vjekoslava M. JURDANA*
Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti
Pula, Republika Hrvatska

Mariela TOMIČIĆ**
Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti
Pula, Republika Hrvatska

Pregledni rad
UDC 050:821.163.42-93.09
<https://doi.org/10.46793/Childhood26.2.09J>
Primljen:
Prihvaćen

I ONI HOĆE DA ZNADU: O PROBLEMU OBESPRAVLJENOSTI I POBUNE ZBOG ZABRANE HRVATSKIH ŠKOLA KROZ TEKSTOVE U ISTARSKIM DJEČJIM ČASOPISIMA *MLADI ISTRANIN* I *MLADI HRVAT*

SAŽETAK: Početkom 20. stoljeća Istra je pod vlašću Austro-Ugarske Monarhije s jakom talijanskom elitom koja nameće većinskom hrvatskom stanovništvu talijansko školstvo. Kako bi se zaustavili ti procesi, unutar hrvatskog narodnog preporoda u Istri pokrenuti su hrvatski časopisi za djecu i mladež. Viktor Car Emin, učitelj, pisac i preporoditelj uređuje časopis *Mladi Istranin*, a zatim *Mladi Hrvat*. Ondje u proznim tekstovima djeci daje ulogu važnih aktera u pobuni protiv sveopće talijanizacije. Cilj je ovoga rada istražiti, prikazati i analizirati te prozne tekstove koje prikazuju obespravljenost hrvatske djece kojoj nije dopušteno školovanje, njihov specifičan put pobune zbog te ideje, odnosno poruke osnaženosti kojima se ta časopisna produkcija iskazuje kao autentična angažirana književnost za djecu i mlade u izrazito nepovoljnim političkim, kulturnim i društvenim okolnostima.

KLJUČNE RIJEČI: Viktor Car Emin, Istra, dječji časopisi, hrvatsko školstvo, angažirana književnost

Uvod

Škola je društvena institucija koja je oduvijek i nacionalno određena jer se njezina zadaća odgoja i obrazovanja mladih generacija ne odvija u nekom vakuumu, već u zemljopisno-politički strogo određenu prostoru, naseljenim nekim narodom. Sve se to odnosi na školu te školski sustav i na prostoru istočne obale Jadrana, posebno najvećeg i najsjevernijeg poluotoka, Istre. Ondje su međunacionalni odnosi Slavena – Hrvata i Slovenaca s jedne strane, i Talijana, s druge, već od polovice 19. stoljeća stalni kamen spoticanja. (Cukrov 2021: 19–20). Naime, od druge polovice 19. stoljeća započinje pokret hrvatskoga narodnog preporoda u Istri, kao dijela nacionalno integracijskih procesa te obuhvaća i prvu polovicu 20. stoljeća (Šetić 2005: 133), u kojem je jedan od najvažnijih oblika borbe za opstanak hrvatskoga bića pod vlašću tuđina bio razvoj hrvatskoga škol-

* vjurdana@unipu.hr;
<https://orcid.org/0000-0003-2277-3795>

** marielatomicic@gmail.com;
orcid.org/0009-0004-2912-6958

stva. Istra tada, s većinskim hrvatskim stanovništvom, pripada Austro-Ugarskoj Monarhiji, ali u Istri pokrajinsku vlast u rukama drži ekonomski i politički jaka talijanska manjina te provodi intenzivnu talijanizaciju većinskoga slavenskoga stanovništva. Pokrajinski sabor u Poreču u rukama je iredentistički orijentiranih Talijana koji, koristeći se saborskom većinom, donose odluke u korist svojih nacionalnih interesa, pa tako pokrajinske školske vlasti prednost daju talijanskome školstvu, ne samo u broju nego i u kvaliteti. Nastojeći potpuno potalijančiti prostor, školske vlasti nameću obvezno učenje talijanskog jezika, čak i u mjestima gdje nema talijanskoga stanovništva jer je škola kao institucija, s organiziranim i unaprijed propisanim programom, najbolje, najbrže i najsvrsishodnije sredstvo denacionalizacije (Cukrov 2021: 45–46).

U gradskim se osnovnim školama cjelokupna nastava izvodila na talijanskom jeziku. Postojale su i dvojezične škole: talijansko-hrvatske.¹ To su bile javne škole, ali su ondje hrvatski učitelji radili u veoma nepovoljnim okolnostima, uz favori-

¹ Tadašnji austrijski školski sustav uključuje u područjima izrazito mješovitog nacionalnog sastava i tzv. „utrakvistične“ škole, koje polaze djeca obaju nacionalnih entiteta određenog mjesta, s nastavama na oba jezicima. Bile su to hrvatsko-talijanske, odnosno slovensko-talijanske škole. U pravilu, u prva tri razreda-godine nastavni je jezik hrvatski, dok je talijanski obavezan. Od trećega ili četvrtoga razreda nastavni jezici zamjenjuju mjesta: talijanski postaje nastavni, a hrvatski obavezan. No, u praksi je stanje drugačije: učitelji u ovim školama uglavnom nisu poznavali hrvatski jezik pa roditelji hrvatske djece nisu slali svoju djecu u takve škole, čak i po cijenu novčanih i zatvorskih kazni. Posljedica toga je ironično i politikantsko birokratsko utvrđivanje takva stanja u kojem je isticano da hrvatska odjeljenja takvih škola nisu otvorena zbog nedostatka učenika. Utrakvistična je škola u stvari bila vrlo prozirno sredstvo denacionalizacije jer je hrvatski jezik, ako ga je učitelj poznao, bio prisutan tek kako bi se lakše svladao talijanski (Cukrov 2021: 43).

ziranje talijanskoga jezika i talijanskih učitelja.² Ni to nije bilo dovoljno, jer premda je većina istarskih osnovnih škola bila javna, Talijani u Istri organiziraju i sustav privatnih škola u okviru privatnog društva „Lega Nazionale“, talijanske udruge čija je zadaća bila otvarati osnovne škole i dječje vrtiće s talijanskim nastavnim jezikom i talijanskim odgojnim duhom.³ Ta je udruga gradila talijansku školu u svakome, pa i najmanjem mjestu (Radetić 1969: 174). Škole su bile lijepe moderne zidanice, a održavala ih je, kao i njihove učitelje, sama Lega, dobrovoljnim prinosima svojih članova. Djeca koja su polazila Leginu školu dobivala su odmah besplatno sve knjige i učila, a osim toga i odjeću, obuću i hranu.⁴ S druge strane, nije bilo nikakvih mogućnosti za hrvatske škole. Vlast ih nije davala, a sam narod nije imao

² Uz razliku u broju i kvaliteti talijanskih i hrvatskih škola, prisutan je potpuno neprihvatljiv odnos vlasti prema jedinim i drugim školama, odnosno njihovim učiteljima. Naime, škole financira lokalna sredina iz svojih prihoda i svi su učitelji jednako plaćeni, ovisno o važećim platnim razredima. No, ni to nije u praksi ostvareno jer opterećenje učitelja nije bilo podjednako. Naravno, uvijek i isključivo na štetu hrvatskih učitelja (Cukrov 2021: 45).

³ Talijani su najprije, 1886. u Trstu, osnovali društvo „Pro Patria“. Njegova zadaća je bila da putem svojih podružnica u Goriškoj, Istri i Dalmaciji otvara osnovne škole i dječje vrtiće s talijanskim nastavnim jezikom i talijanskim odgojnim duhom, da pronalazi donatore tih ustanova i da organizira dobrotvorne zabave u njihovu korist. Aktivisti „Pro Patrie“ otvoreno su zagovarali da se Italiji pripoje pojedina područja iz sastava austrijske države pa je austrijsko Ministarstvo unutarnjih poslova 1890. zabranilo daljnji rad toga iredentističkoga društva. Nakon te zabrane, talijanski su iredentisti osnovali novu udruhu, „Lega Nazionale“, kojom su provodili intenzivnu talijanizaciju, prije svega osnivajući svoje pučke škole i dječja zabavišta (Šetić 2010: 133). Najviše je pomoći dobivala iz Italije, od društva „Dante Alighieri“ kojemu je bio cilj podržavati i širiti talijanstvo izvan Italije (Milanović 1973: 367).

⁴ „Lega Nazionale non era più l'amministrazione di una dozzina di scuole, La Lega Nazionale era un piccolo Ministero dell'istruzione pubblica con giurisdizione su cinque pro-

sredstava, nije bilo zgrada, novaca, niti učitelja (Radetić 1969: 174–175). Stoga, kako bi se u Istri razvilo hrvatsko školstvo, osnovana je u Puli 24. veljače 1893. godine „Družba sv. Ćirila i Metoda za Istru”, kao udruga za podupiranje razvoja hrvatskoga školstva u Istri.⁵

Dugogodišnji tajnik Družbe bio je poznati hrvatski književnik Viktor Car Emin s istočne obale Istre, odnosno Liburnije. Rođen je u mještašcu Kraj kod Lovrana, 1. studenog 1870., a preminuo u Opatiji 17. travnja 1963. godine. Bio je prozaist, romanopisac, dramatičar i borac za slobodu Istre i Hrvatskog primorja.

Po struci učitelj, a po vokaciji pisac i pučki tribun, Viktor Car Emin gotovo je cijeli svoj život posvetio radu za ‘narodnu stvar’, djelujući čas perom a čas kao organizator otpora prema svim protunarodnim pokretima koji su ugrožavali sudbinu njegova zavičaja (Donat 1981: 481). A s tim je zavičajem – istočnom obalom Istre, Liburnijom, bio uvijek najdublje povezan. Doista, rijetki su pisci u novijoj hrvatskoj književnosti koji su bili i osobnim životom i književnim nadahnućem tako čvrsto i neposredno povezani uz rodni kraj (Isto).

Stoga je za Viktora Cara Emina i pisanje određeno opredjeljenje te način kulturnog i javnog djelovanja, način borbe za Istru i Kvarnerske otoke – onoga što se može obuhvatiti pogledom s vrha Učke (Srdoč-Konestra 2008: 7). Svakako, valja se složiti s mišljenjem Gorana Crnkovića da je u hrvatskoj kulturnoj javnosti Viktor Car Emin znamenit ponajprije po svome književnom djelu, kao rodoljubni pisac koji je promicao teme kvarnerskog i podučkarskog liburnijskog ozračja, a premalo se zna o njegovu prosvjetnom radu. Pa, ipak, upravo je na tom polju, djelujući kao tajnik „Družbe sv. Ćirila i Metoda”, ostavio duboke za-

sade, dragocjene po opstojnost hrvatskog naroda u Istri (Crnković 1997: 10).

Štoviše, Emin je cijelu administraciju i financijsko poslovanje vodio ustrajno i pedantno. Stoga je i temeljna zadaća Družbe – otvaranje novih škola – doživjela za Careva tajništva veliki uzlet. Godišnje su, u prosjeku, otvarane čak četiri nove škole (Isto: 12).

O svojoj ulozi tajnika Družbe, Car je istakao:

Ne znam, dali sam sa onoga mjesta dao Družbi sve ono, što bih mogao i morao, ali jedno mogu da kažem: ništa me u životu nije tako zaokupljalo, kao

vince e su cinquanta istituti” (Silvio Benco: *Commemorazione di Riccardo Pitteri* u R. Pitteri: *Discorsi per la Lega Nazionale*, Roma, 1922., Alfieri & Laroix, navedeno prema Cukrov 2001: 193), i uz prijevod: „Lega Nazionale nije bila tek administracija jedne grupe škola, Lega Nazionale je bila jedno malo ministarstvo javnog obrazovanja s jurisdikcijom u pet provincija i na pedesetak školskih institucija” (Cukrov 2021: 50).

⁵ Dakle, uz javne škole koje organizira lokalna vlast, odnosno Kotarsko školsko vijeće (Consiglio scolastico distrettuale) uz nadređenost Pokrajinskoga školskoga nadzorništva u Trstu, odnosno Pokrajinskoga sabora u Poreču koje su financirane iz javnih sredstava, odnosno lokalnih proračuna, od početka devedesetih godina 19. stoljeća u Istri djeluje i niz privatnih škola. Organiziraju ih dvije međusobno isključujuće udruge, talijanska Pro Patria, odnosno Lega Nazionale i, kao njezina protuteža s hrvatske strane, Družba sv. Ćirila i Metoda za Istru. Obje su organizacije udruge, pa i djeluju u skladu sa zakonom o udrugama. Financiraju se uglavnom donacijama i raznim društvenim aktivnostima organizatora, poput zabava i sl., a kada je riječ o školama Lega Nazionale, ponekad i sredstvima javnoga proračuna. Obje udruge rade sve kako bi škole što prije postale javne, čime prelaze u sustav financiranja ostalih javnih škola, a prikupljena financijska sredstva namjenjuju otvaranju novih škola (Cukrov 2021: 50). No, s obzirom da je vlast u Istri u rukama držala talijanska manjina, valja istaknuti da ove dvije udruge uopće nisu bile u istom položaju. Lega Nazionale je imala na raspolaganju političku, novčanu, društvenu i infrastrukturnu moć i obilne resurse, za razliku od Družbe sv. Ćirila i Metoda za Istru koja nije imala ništa od spomenutoga, osim većinskoga potlačenog, obespravljelog i vrlo osiromašenog, kulturno i prosvjetno vrlo zapuštenog i neosviještenog hrvatskog seljaštva u Istri.

ova naša ustanova, i ni jednoj se nisam misli posvetio takvim zanosom, kao napretku ove naše institucije. [...] ja sam u nju gledao kao u simbol jedne velike i vrlo časne borbe za našu materinju riječ, za naše najviše narodne ideale, za naš nacionalni opstanak. I baš zato, što je ta borba imala tako dubok i tako lijep smisao, ja sam, prožet do srži njenom veličanstvenošću, nastojao da u nju unesem najbolji dio svoga srca i duše svoje, ulažući sve svoje sile, da nam Družba, naša 'bijela djevojčica', kako ju je ono nazvao naš prvi predsjednik⁶, sva čista i svijetla dopre do najzabitnijega sela, da uđe u najsiromašniji kućerak, kao najdraže, najmilije narodno mezimče. To je dolazilo do izražaja na svakom mom koraku, u svakoj mojoj usmenoj i pisanoj riječi, u svim izvještajima mojim, u propagandnim člancima, reklamnim vijestima. I kako mi je svaka riječ izlazila iz srca, bio sam sretan, što je djelovala uvjerljivo, puna ljubavi i vjere u konačni cilj, u željkovanu pobjedu. Tako je to bilo za onoga moga 'tajnoga tajništva', a tako bijaše i poslije, od 1900. dalje, kad je i dr. Pošćić, preopterećen, svojim i narodnim poslovima, predao meni tajništvo, lijepu narodnu čast, što sam je nosio punih 25 godina (Car Emin 1953: 38).

No, Viktor Car Emin se problematikom hrvatskog školstva bavio i u svojem književnom radu koji je, kako je ovdje prethodno istaknuto, bio izrazito društveno i politički angažiran. Cara je kao pisca prethodno opisana izvanknjiževna zbilja u njegovu istarskom zavičaju sasvim obilježila, odnosno cijeli njegov opus. Stoga on ostaje tendenciozno-utilitarističko-didaktički orijentiran, s nemogućnošću odmaka od problema koji pritišću njegovu Istru. Car je pisanje doživljavao načinom nacionalne borbe (Srdoč-Konestra 2008: 8, 29, 43). O problemima hrvatskog školstva piše već u ranim fazama svojega književnoga stvaralaštva te se uočavaju prozna ostvarenja uz tematski krug o učiteljima i školstvu (Isto: 50). U tim pri-

povijestima opisani su likovi siromašnih, obespravljenih i omalovažavanih narodnih učitelja – Hrvata. K tomu, Car obrađuje temu otvaranja talijanskih škola u Istri i dovođenja učitelja iz Italije. Nadalje, prikazuje i odnarođivanje istarske djece školovanjem u tuđinskim školama, pa se tako apostrofira problem germanizacije te potalijančivanja hrvatskog življa, posebice djece.⁷ No, ta književna djela nisu pisana za djecu, niti pripadaju (Carevu) dječjem književnom opusu.

U tome okviru valja sagledati i njegovo stvaralaštvo za djecu koje je također opsežno, i uključuje uz autorske tekstove i mnoge prerade i prijevode, no taj je dio njegova književnoga stvaralaštva vrlo malo istražen. Naime, Viktor Car Emin se u svojoj društveno-političkoj misiji istakao i kao pisac za djecu. U okviru spoznaje da bi za širenje hrvatske književne riječi među djecom u Istri najbrži i najučinkovitiji način u to vrijeme bio poseban dječji časopis, Car je u Opatiji 1909. godine pokrenuo i književni mjesečnik *Mladi Istranin*, s podnaslovom „List za mladi svijet”. Tiskao se u opatijskoj Knjigotiskarni V. Tomićić i dr. Vlasnik i urednik bio mu je sâm Car. Taj časopis 1910. mijenja ime u *Mladi Hrvat*, te je s dvojicom urednika (Carem i Rikardom Katalinićem Jeretovim) izlazio do početka Prvoga svjetskog rata 1914. godine (Šetić 2011: 260).

Sve je to bilo u okviru djelovanja spomenute družbe, a ti su časopisi uvelike doprinijeli zajednici odgojem i obrazovanjem istarskih Hrvata po-

⁶ Prvi predsjednik Družbe sv. Ćirila i Metoda za Istru bio je Dinko Vitezić (Crnković 1997: 11).

⁷ Primjerice, *Stari kapelan* (1896. zajedno s R. K. Jeretovim), *U kušnji* (1897), *Sličica iz Istre* (1898., zajedno s R. K. Jeretovim), *Nadgrobni spomenik* (1900), *Mutni vidici* (1910). Sve su te pripovijesti objavljene u kulturnim i prosvjetnim hrvatskim časopisima u Banskoj (kontinentalnoj) Hrvatskoj, odnosno Zagrebu: *Vijenac* i *Prosvjeta* (Srdoč-Konestra 2008: 50; Zaninović 1956: 51–59).

moću objavljenih tekstova te prikupljanjem dobrotvornih priloga za otvaranje novih škola i nabavku knjiga (Jurđana – Tomičić 2019: 47). Štoviše, Carevi su dječji časopisi bili vrlo popularni među mladim čitateljima, ne samo u Istri, nego i u kontinentalnoj Hrvatskoj, o čemu svjedoče stalne rubrike o pretplatnicima, dobrotvorima, nagradnim igrama, a sve intenzivno povezano s promoviranjem Družbe i njezina djelovanja u razvoju hrvatskog školstva u Istri. S *Mladim Istraninom* / *Mladim Hrvatom* dobio se časopis visoke razine, koji je, uz to, odigrao značajnu ulogu u nastavljanju nacionalne borbe u Istri i za Istru (Strčić 1985: 100).

U tom okviru, u tim časopisima objavljuju se tekstovi i prilozi povezani s problematikom hrvatskog školstva u Istri, a posebno se ističu oni kojima je autor sâm Viktor Car Emin.

U ovom radu odabrane takve tekstove i priloge prikazujemo tragajući za načinima Careva opisivanja te složene teme i to uz namjenu mladom čitatelju, odnosno recipijentu koji je i sâm često proživljavao duboke nepravde i poniženja te su mu bila uskraćivana prava na obrazovanje i odgoj u vlastitoj (hrvatskoj) kulturi i duhu.

Priče posvećene školstvu u Istri

Car je, zapravo, većinu svojih pripovijesti posvetio problematici hrvatskog školstva u Istri i nedostatku hrvatskih škola. Štoviše, sve je to opisivao u kontekstu moćnog djelovanja talijanske udruge Lege Nazionale, što je bilo u potpunom kontrastu s nemoći hrvatske većine te vrlo nepovoljnim položajem Družbe sv. Ćirila i Metoda. Legini aktivisti bili su vrlo snažno angažirani u borbi protiv buđenja Slavena i otvaranja hrvatskih i slovenskih škola, organizirane su akcije za saku-

pljanje financijskih sredstava prodajom stvari kao što su šibice, poštanske marke, bedževi i slično, no njima su u pomoć uskakali i politički dužnosnici te gradovi s donacijama.

U crtici „Grad Trst za ‘Legu Nazionale’”⁸ urednici časopisa *Mladi Hrvat* svoje čitatelje obavještavaju kako je grad Trst Legi Nazionale donirao preko 250.000 kruna. Iako ih urednici smatraju neprijateljima, ovom crticom upućuju čitatelje kako bi od Lege Nazionale valjalo naučiti kako da postupaju sa svojim školama, odnosno uredništvo svoje čitatelje ponovo podsjeća da šalju donacije Družbi sv. Ćirila i Metoda za Istru. Car kroz svoje tekstove u časopisima promovira Družbine škole te djeci daje do znanja da su škole Lege Nazionale najveći neprijatelji Hrvata u Istri.

Nadalje, kroz svoje časopise, Car slijedi i provodi aktivističku kampanju, nalik Leginoj. U svakom je broju posebno napominjano kako se prikuplja novac za otvaranje Družbinih škola. U tome kontekstu, Družba je većinu svojih financijskih sredstava prikupljala dobrotvornim priložima. I čisti dobitak mnogih priredaba bio je određen za Družbu. U korist Družbe prodavali su se i cigaretni papiri, kavini surogati, sapun, laštila za cipele, a u Puli također olovke i razglednice. Osobito je „Klub ćirilo-metodskih zidara” u Zagrebu promicao doniranje u svrhu razvitka hrvatskoga školstva u Istri. U raznim gradovima Hrvatske djelovale su podružnice Družbe koje su od građanstva prikupljale dobrovoljne prihode. Od 1895. godine prodavale su se Družbine žigice s natpisom: „Bog i Hrvati” ili „Zora puca bit će dana! – Narod bez škola, jest narod bez budućnosti” i ta je djelatnost donosila znatne prihode za škole koje je financirala Družba (Jurđana – Tomičić 2019: 47).

⁸ Nepotpisani tekst. Grad Trst za „Legu Nazionale”. *Mladi Hrvat*, 2 (1914): 63.

Sve to se odvija i putem Carevih časopisa, što je vidljivo iz pripadajućih reklamnih natpisa i oglasa koji čine znatan dio svakog broja časopisa i svjedoče o jakoj aktivističkoj angažiranosti i na tom polju.

I oni hoće da znadu

Pripovijest „I oni hoće da znadu” predstavlja prvu Carevu priču u *Mladom Istraninu* koja se bavi temom školstva. Priča se sastoji od pet poglavlja: „Selo bez škole”, „Družba dobrih, narodnih ljudi”, „Mali mučenik”, „Ubogi Tomo” i „Tomo plače od sreće”. Glavni likovi su djeca a glavna je tema proces izgradnje škole, od početne ideje do njene realizacije.

U prvom poglavlju upoznajemo Tonu Brandića, dječaka koji je nekada živio na selu, a zatim se preselio u grad. Tijekom svoga povratka u rodno selo, Tone prijateljima pripovijeda o školovanju u gradu.⁹ Car ga u priču uvodi opisom njegova izgleda i ponašanja koji se jasno razlikuju od seoske djece. Za Tonu kaže da je „na njemu sve lijepo i gospodski” (Car-Emin 1909: 28), dok ostalu djecu opisuje kao „seljačke mališe”. Tonina odjeća uvelike se razlikuje od njihove jer je on odjeven u „modri kaputić sa zlatnim gumbima, modre hlačiće do koljena, crne čarape, cipele svijetle kao zrcalo, a na glavi kapa, kao što je ono nose vojnici u Puli”. Njegova je odjeća u potpunom kontrastu sa skromnim i pohabanim odijevanjem seoske djece: „Odišlo – sve krpa do krpe, obuća trošna i teška (gdjekoji je i nema!) a kapa sva zgužvana, kao da je tko po njoj nogama mastio. Ama sve onako po siromašku!” (Isto). Djeca te razlike ne doživljavaju kao problem već se raduju Toninu izgledu i ne osjećaju zavist ni ljubomoru.

Dječak svojim prijateljima pokazuje što je sve naučio u školi, a oni se čude kako on zna čitati,

pisati i brojati. Tone ubrzo shvaća da oni ne mogu ništa od toga jer nemaju škole: „... vi to ne možete znati. Vi nemate škole...” (Car Emin 1909: 29). Dakle, nije riječ samo o školstvu i školovanju, nego i socijalnom statusu istarske djece. Pristup školovanju omogućuje i drukčiji socijalni status. Siromaštvo je izravno povezano s nemogućnošću školovanja. Stoga je položaj istarske djece kojoj je nedostupno školovanje, zapravo, položaj siromaha, odnosno siročadi. Oni nisu zaštićeni društvenim i političkim mehanizmima koji omogućuju uspon na društvenoj ljestvici. U tom okviru, u Carevoj poetici, odnosno njegovu načinu prikazivanja problematike istarske hrvatske djece u odnosu na njihovu nemogućnost školovanja, obilno se mogu primijeniti elementi metafore *siročadi*.¹⁰ U hrvatskoj književnosti (kontinentalna, Banska

⁹ Možemo pretpostaviti kako se radi o hrvatskoj školi, ili mješovitog, s obzirom na to da Tone govori djeci: „A mogao bih vam reći također kada i otkuda su došli naši Hrvati u današnju svoju domovinu” (Car Emin 1909: 29).

¹⁰ U kontekstu hrvatske kontinentalne književnosti, lik siročeta bila je česta i zahvalna tema u romanima i pripovijetkama za djecu od druge polovice 19. stoljeća, a njihovi su autori najčešće bili učitelji, koji su gotovo do sredine 20. stoljeća dominirali u hrvatskoj književnosti kao najkvalificiraniji i najpodesniji za posredovanje duševne hrane mladom naraštaju. Osobito tome pogoduje pedagoški i socijalni kontekst vremena na prijelomu stoljeća, kao realno ishodište književnog modela siročeta. Pedagoško-socijalna kontekstualizacija ujedno je i priloga povijesti organizirane skrbi za ugroženu djecu i njihove zaštite u Hrvatskoj. Pojam *siročad* shvaćen je kao socijalna kategorija i ne odnosi se nužno samo na djecu bez (jednog ili oba) roditelja, nego općenito na siromašnu te zanemarenu djecu, lišenu potrebne roditeljske skrbi i dostojna djetinjstva. Djeca su bila najugroženija populacija u društvu. Stoga će se učitelji naći među vrijednim aktivistima dobrotvornih društava tijekom druge polovice 19. stoljeća i među pionirima socijalnoga rada i organizirane skrbi za ugroženu djecu u Hrvatskoj početkom 20. stoljeća. Naći će se, također, kao mentori i dobročinitelji u mnogim dječjim pripovijetkama i romanima o siročadi (Batinić 2015: 589–590). Sve te elemente Car u svojim pripovijestima za djecu obilno primjenjuje i u još nepovoljnijem istarskom kontekstu.

Hrvatska, dakle izvan Istre), tema siročadi u hrvatskoj dječjoj i omladinskoj književnosti na prijelomu stoljeća bila je prikazivana i kroz uspjehe fikcijske siročadi (primjerice Tugomile u istoimenoj pripovijesti Jagode Truhelke) koji su podrazumijevali barem tri važne komponente – primjerenu osobnost siročeta, njegov nepodnošljivo težak život te odraslog dobročinitelja. Da bi moglo podnijeti šikaniranje i zaslužiti pomoć dobročinitelja, siročče je moralo biti poslušno, strpljivo, marljivo, radišno, skromno, pošteno, obzirno i zahvalno. Obvezno je moralo proći razdoblje maltretiranja, šikaniranja, nepravde, prijezira i omalovažavanja. Uvijek bi imalo barem jednog dobročinitelja, imalo u njega povjerenja, slušalo ga i bilo mu duboko zahvalno za sve što je za njega učinio. Podjednaku zahvalnost siročče je imalo i za svoga savjetnika i mentora – obično je to bio učitelj – koji je baš u njemu prepoznao potencijal koji treba razviti. Učiteljeva je pomoć u pravilu bila nematerijalne prirode – pouka, moralna potpora, savjeti, usmjeravanje te eventualno privremeno zbrinjavanje (Batinić 2015: 598). Jer, kao što ističe Berislav Majhut (2005: 247), dijete samo nije sposobno stvoriti dom i steći poziciju u društvu, „već mu je za to potrebna pomoć odraslih: mentora (najčešće učitelja), institucija (siročišta, škole) te dobrotvora (osobe s materijalnim sredstvima) koji će ga tek povući s društvenog dna na kojem se našlo”. U Carevoj priči, Tone preuzima ulogu mentora¹¹ jer seoskoj djeci približava ideju školovanja. Međutim, sama želja za školom nije bila dovoljna za njezinu izgradnju.

U drugom je poglavlju opisano kako se u selu ubrzo pročulo da je družba dobrih, narodnih ljudi odlučila podići školu. Može se zaključiti da Car pritom ne misli na mještane već na Družbu sv. Ćirila i Metoda. U izgradnju škole uključili su se svi stanovnici sela, bilo doniranjem materijala i dobara ili vlastitim radom.

U trećem je poglavlju opisan nemili događaj prilikom izgradnje škole. Car uvodi lik dječaka Jožića, koji umire od ozljeda zadobivenih tijekom gradnje. Jožić je spreman žrtvovati vlastiti život za izgradnju škole te odbija uzeti lijek koji mu je ponuđen. Njegov lik nije realističan jer Jožić svjesno prihvaća smrt koja se mogla spriječiti. Time Car želi naglasiti iznimnu važnost izgradnje (hrvatske) škole, iako takva odluka nije u skladu s dječjom psihologijom.

U četvrtom poglavlju pojavljuje se lik Tome, dječaka kojega odgaja skrbnik talijanaš. Car je često u svojim pripovijetkama prikazivao djecu koja zbog (nedostatka) roditelja, skrbnika ili siromaštva nisu mogla sudjelovati u narodnom osvještavanju. Majhut (2005) takve situacije tumači kao razvojni put junaka u oblikovanju identiteta.¹² Toma je ostao bez oba roditelja te dobiva skrbnika, Talijana Faganela, koji u priči predstavlja lažnog roditelja.¹³ Nakon gubitka roditelja, dijete biva smješteno u novi dom u kojem se mora prilagoditi novim okolnostima. Kod lažnih roditelja ta prilagodba nije moguća, zbog čega dijete naposljetku napušta takav dom. Toma to čini nakon što ga od fizičkog zlostavljanja spašava starac

¹¹ Seoska djeca su ovdje u stanju egzistencijalne nesigurnosti, a Tone se u priču uključuje kao odraslija osoba u ulogu mentora. Ovdje se mogu primijeniti postavke Berislava Majhuta (2005) koji ističe da je riječ o liku koji posjeduje moralne vrijednosti, ali ne i materijalna sredstva potrebna da izravno pomogne siročetu. Njegova se pomoć stoga ostvaruje isključivo kroz savjete i emocionalnu podršku. Takav je postupak nužan jer odrasla osoba ne smije materijalno pomagati siročetu, budući da bi time došlo do prekida pripovjednog toka i priča bi se prerano završila.

¹² Majhut (2005: 199) navodi kako „[j]unaci-siročići moraju padati sve dublje”. No, ništa ne smije slomiti njihovu vrlinu te oni uvijek ostaju čisti. Samo se na taj način dokazuje da je junak vrijedan rješenja problema.

¹³ Za lažne roditelje Majhut kaže: „U jednom trenutku spiralnog pada siročče nalazi privremeni dom. [...] Ubrzo će se, međutim, ispostaviti da su probudene nade bile lažne” (2005: 210).

Miljan koji ga sudskim putem uzima pod svoju skrb. Miljan u priči ima ulogu dobrotvora,¹⁴ osobe koja Tomi pruža pravi dom. Tek dolaskom pod Miljanovu skrb Toma počinje pohađati hrvatsku školu i napokon ostvaruje svoj cilj.

Siroče Dinko

Godine 1909. Car objavljuje pripovijest „Siroče Dinko” u kojoj progovara o tadašnjem položaju Istre pod tuđinskom vlašću. Istru opisuje kao tužnu i napuštenu siroticu kojoj su preostale tek uspomene na bolje dane. Pripovijest započinje sumornim prikazom sela kao mjesta u kojem je sve zamrlo, ne samo hrvatski jezik nego i volja ljudi koji su se pomirili s teškom sudbinom.

U takvo okruženje Car uvodi dječaka Dinka koji je, kao i većina Carevih likova, siroče. O Dinku doznajemo vrlo malo i to iz jedinog opis lika: „Jadan dječarac bez oca i majke – bez kruha i loga, od milosti živi, od milosti dobroga svijeta” (Car-Emin 1909: 187). U pripovijesti nema podataka o njegovu izgledu ni osobinama jer Dinko ima isključivo jedan zadatak a to je: prenijeti vijest o otvaranju škole.

Ton pripovijesti mijenja se u trenutku kada Dinko donosi vijest o osnutku hrvatske škole. Sumornu atmosferu zamjenjuju osjećaji nade i radosti. Dinku u mislima odzvanjaju riječi himne dok se priroda oko njega budi: „Sunce je grlilo goru, ptičice pjevale milo, cvijeće mirisalo slatko” (Isto: 188). Car ovime jasno ističe kontrast početnog mrtvila i novoga života dolskom sretne viješti. Promjenu ugođaja Car dodatno naglašava uvođenjem lika župnika koji je narodu najavio otvorenje škole, uz snažnu poruku nade:

I spoznat ćete da niste sami, da niste bez braće, bez svoje, da niste zapušteni, jadni, ostavljeni bi-

jedni. [...] Svijest će se u vas razbuditi velja i granut će dan [...] nastat će prelijepi dani – sreća će svanuti našem puku, nitko ga više gaziti ne će, nitko ga više mučiti ne će (Car-Emin 1909: 188).

Pripovijest završava optimistično. Selo i dalje ostaje siromašno i opterećeno bijedom, no među ljudima vladaju radost i nada u bolje sutra, potaknute otvaranjem hrvatske škole.

Probudit će se lav...

U tekstu „Probudit će se lav...”, Car prikazuje buđenje istarskih Hrvata iz dugotrajnog stanja pasivnosti i potlačenosti. U selu, naime, nema ni crkve ni škole a stanovništvo trpi nasilje i iskorištavanje od strane „bezdušnog lihvara” (Car Emin 1911: 154), što dovodi do teškog siromaštva. Iako cijela priča započinje izrazito sumornim i pesimističnim tonom, završetak je pozitivan: u selu se grade crkva i škola, a među ljudima se budi nada u bolje sutra. Unatoč jasnoj poruci i simboličnim, pripovijest nema veću literarnu vrijednost.

U tuđinskoj školi

Sljedeća pripovijest koja se bavi temom školstva u Istri objavljena je u četvrtom godištu *Mladog Hrvata* pod naslovom „U tuđinskoj školi”. Glavni su likovi Tone Žukvić i Jelica Bukovičeva, seoska djeca koja pohađaju talijansku školu u gradu. Budući da su jedini hrvatski učenici u toj školi, izloženi su podsmijehu i omalovažavanju, kako od strane učitelja tako i od ostalih učenika.

¹⁴ Majhut dobrotvora (darivatelja doma) definira kao lik „koji će siročetu pružiti i materijalna sredstva i toplinu, sigurnost i ljubav” (2005: 213). Njegova je uloga odvojena od uloge mentora po tome što mentor nema (materijalnih) mogućnosti kao dobrotvor.

Razlozi njihova školovanja su različiti. Tone talijansku školu pohađa zbog odluke svoga oca Joška koji, iako Hrvat, poslušno slijedi savjete Talijana Pijera. Car Joška opisuje kao „priprosto, tu-poglavo čeljade” (Car-Emin 1912: 34). Jelica ima drugačiju priču: „Jelica je pak bila sirota bez oca i majke. Živjela je u neke tetke, pralje” (Isto). Tetka Jelicu šalje u talijansku školu zbog gradskih dužnosnika koji su ju tako uputili.

Tone i Jelica ne govore talijanski jezik te nisu u stanju pratiti nastavu niti odgovarati na pitanja koja im učitelj postavlja. Ostala ih djeca izbjegavaju i ismijavaju zbog njihova siromaštva: „Rugali se njihovim bosim nogama, trošnom odijelu, crnom kruhu” (Isto: 34). Autor ovakvim prikazom ponašanja talijanske djece prema siromašnoj hrvatskoj djeci nastoji istaknuti njihovu različitost. Razlike između siromašnih i dobrostojećih javljaju se i u pripovijesti „I oni hoće da znadu”, no ondje je riječ o djeci iste nacionalnosti dok su u „U tudjinskoj školi” suprotstavljena hrvatska i talijanska djeca. Valja naglasiti i razliku između seoske i gradske djece: talijanska su gradska, dok su Hrvati većinom iz seoskih sredina. Seoska su djeca prikazana kao nevina i dobra dok su gradska okrutna i bezosjećajna. Suprotnost između gradske i seoske djece čest je motiv u Carevim djelima. Upravo zbog tih razlika Tone i Jelica u školi postaju autsajderi, što Car naglašava u prizoru kada majka jednog od učenika zatraži da se njezino dijete premjesti iz klupe u kojoj sjedi Tone: „Jednom je došla u školu neka gospodja i zamolila učitelja, da joj maloga izvadi iz klupe, gdje je sjedio Tone. Otada su Jelica i Tone sjedjeli sami kao zaboravljeni od svih” (Car-Emin 1912: 34–35). Njihovu izolaciju dodatno produbljuje učitelj koji im ne posvećuje pažnju. On se obraća samo gradskoj djeci, koju često miluje po licu i kosi te s njima govori isključivo talijanski, pritom ne mareći ra-

zumiju li ga Tone i Jelica. Kada Tone pogriješi u izgovoru talijanske rečenice učitelj mu se, umjesto da ga ispravi, ruga zajedno s ostalim učenicima i ne zaustavlja njihovo zadirkivanje.

Car pripovijest završava dječjim plačem jer zbog negativnog odnosa odrasle osobe i vršnjaka oboje gube vjeru u sebe i svoje obrazovanje.

Jedna škola Družbe sv. Ćirila i Metoda za Istru

Pripovijest „Jedna škola Družbe sv. Ćirila i Metoda za Istru” tematski se nastavlja na pripovijest „U tudjinskoj školi” te su obje objavljene u istom broju *Mladog Hrvata*. Pripovijest je objavljena pod pseudonimom Lujo Dorčić.¹⁵ Car ističe Družbu sv. Ćirila i Metoda koja je u Ičićima otvorila vlastitu školu, nakon što su talijanske vlasti protjerane iz mjesta. Car za Talijane otvoreno govori da su „veliki neprijatelji hrvatskoga naroda” (Dorčić 1912: 37). Unatoč ovako izraženoj retorici, Car nikada nije razvio separatističke stavove što potvrđuju njegovi dnevnički zapisi, u kojima bilježi kako Talijani i Hrvati nisu neprijatelji nego braća, te kako se ne smije dopustiti da ta dva naroda uđu u zavadu.

Ako bi vas tjerali...

Još jedna priča posvećena temi školstva, „Ako bi vas tjerali...”, objavljena je 1914. godine, u trećem broju *Mladog Hrvata*, pod pseudonimom Lu-

¹⁵ Viktor Car Emin imao je mnogobrojne pseudonime, a neki od njih su: Barba Tončić, Barba Šime, Dundo Simo, Emin, Glas iz dubine, Kapetan, P., Kapitan Jadre, Lujo Dorčić, Mladen Jelušić, Mornar, Ninetta, Rokac, Tončić, Un fiumano di Fiume, Un jugo-italoslavo fiumano di Fiume, Un vecchio Fiumano, Veljko Vinodolski, Vlatko Krajanin, La voce del Profondo i dr. (vidi Strčić 1989).

jo Dorčić. Premda se tematski može svrstati među priče o školstvu, u njoj dominantnu ulogu ima problematika siromaštva.

Radnja započinje snažnim i simboličnim prizorom otvorenoga groba, oko kojega se razilazi okupljeno mnoštvo. Na grobu ostaju samo braća Fila i Jožić, koji su nedavno ostali bez majke a sada i bez oca. Dječaci bivaju povjereni na skrb teti Juli, sestri njihove pokojne majke, i njezinu suprugu Florijanu, koji je talijanski doseljenik.

Fila i Jožić, unatoč osiguranom smještaju, ostaju prepušteni sami sebi, što se može vidjeti iz prizora nakon očeva sprovoda, kada se mnoštvo razišlo i braću pustilo samu. Dječaci su dolaskom u tetinu kuću, pod Florijanovim utjecajem, prisiljeni pohađati talijansku školu no takvu sudbinu teško prihvaćaju zbog riječi koje im je otac izgovorio na samrti: „Ako bi vas tjerali, da zatajite ovaj naš mili hrvatski jezik, ne slušajte ih, jer vam je u njemu, djeco, blagoslov, vašeg oca i dobre majke vaše” (Dorčić 1914: 66). Jožić, kao stariji brat, donosi odluku da napusti lažni dom i lažne roditelje te sam kreće u potragu za boljim životom. Prije odlaska, obećava Fili da će se vratiti po njega čim zaradi dovoljno novca za obojicu. Majhut (2005) ističe kako siročće (u ovom slučaju dva siročića) nakon napuštanja prvotnog doma (roditeljskog) mora napustiti dom lažnih roditelja (kuća tete Julie i Florijana). Time započinje silazni put junaka jer „junaci-siročići moraju padati sve dublje” (Majhut 2005: 199). Po dolasku u grad Jožić doživljava mnoge nedaće: spušta se noć, podiže se vjetar, a glad se pojačava. U jednom trenutku zabunom uzima tuđi novčanik u kojem se nalazi pet stotina kruna. Premda padne u iskušenje da uzme novac kako bi utažio glad, Jožić ipak odbacuje tu zamisao. Majhut (2005) govori kako je upravo urođena i neuništiva čestitost jedno od glavnih osobina lika siročeta.

U nastojanju da ipak zaradi za hranu, Jožić prolazniku ponudi da mu nosi torbe no u tome ne uspijeva jer su one preteške te ostaje bez zarade. Car mu namjerno ne omogućuje brzu pomoć: odrasla osoba ne smije materijalno pomoći siročću „jer bi zaustavila pripovijedanje i ono bi prerano završilo” (Majhut 2005: 212). Unatoč tome, Jožić na kraju ipak susreće dobrotvora koji u potpunosti ispunjava svoju ulogu, te pomaže Jožiću i Fili.

Skromna želja

Još jedna pripovijest posvećena problematici siromaštva i školovanja objavljena je pod naslovom „Skromna želja”. Priča prati učenika Filu Barića koji zbog siromaštva i bolesti roditelja nije u mogućnosti dati novčanu donaciju namijenjenu pomoći istarskoj djeci bez škole.

Fila, za razliku od likova u prethodnim pripovijestima, ima roditelje no oni su bolesni i siromašni. Njegove prijatelje iz razreda ne opterećuju siromaštvo i bolest dok je Fili to jedina i konstantna briga.

U sastavu na temu *Što bi htjeli imati te kako bi to najbolje iskoristili* učenici su iznosili razne želje a Fila je, iz svoje dobrote, poželio novac za donaciju za izgradnju hrvatskih škola. Filina želja ovako glasi: „Meni bi neizmjereno milo bilo, da su mi roditelji zdravi. U kući bi bilo veselo i ja bih možda dobio dvije pare, koje bih onda poslao našoj maloj hrvatskoj braći u Istri” (Car Emin 1910: 115). Car u svojim pričama često koristi kršćanske teme i simbole pa tako i Filina želja podsjeća na Evanđelje po Marku, koje opisuje siromašnu udovicu koja u riznicu baca sav svoj imetak iako se sastojao od samo dva novčića. Drugi su ubacivali više no ona je, davši čitav svoj imetak, dala

više od ostalih. Fila također spominje samo dvije pare: „Ah! da mi je imati dvije pare – a ma samo dvije pare!...” (Isto).

Car kroz dječje uratke promiče narodni preporod i otpor neprijateljima:

Mali je Zorko, najmanji u školi, napisao, da bi želio imati krasna konja i buzdovan Kraljevića Marka, da može udariti na svakoga neprijatelja Hrvatske. Drugome je na srcu sokolsko odijelo, jer da nema na svijetu ljepše nego li je Sôko u odori (Isto).

Njihove želje nisu tipične za djecu jer oni ne žele sve te stvari za igru već za viši cilj a to je obrana naroda. Car u ovoj pripovijesti djeci ne dopušta da budu samo djeca već pred njih stavlja probleme koji nisu primjereni njihovoj dobi. Od sve je djece samo Fila imao primjerenu želju a to su zdravlje i novac za donaciju. Valja napomenuti kako su se Carevi časopisi čitali u Družbinim školama te su na ovaj način promovirane ideje o važnosti hrvatskog školstva i otvaranju škola.

U ovoj su pripovijesti ulogu dobrotvora preuzela djeca, a ne odrasli. Također, uloga ne pripada samo jednoj osobi već cijelom razredu koji odluči ispuniti Filinu želju za donacijom. Osim File, sretan završetak priče doživljavaju i njegovi roditelji, kojima cijelo mjesto pruža pomoć.

Zaključak

Tekstovi Viktora Cara Emina analizirani u ovom radu jasno svjedoče o nepovoljnom položaju hrvatskog školstva u Istri u 19. i 20. stoljeću. Položaj istarskih Hrvata u to vrijeme bio je veoma složen i obilježen sveopćom talijanizacijom i neravnopravnošću u svim porama društva. Stoga Car u svojim tekstovima škole ne predstavlja samo kao mjesta gdje se dobiva obrazovanje već kao

mjesta koja su ključna za očuvanje jezika, kulture i identiteta. Carevi su tekstovi i likovi duboko ukorijenjeni u društvene i političke okolnosti koje su se odvijale u Istri u tom vremenskom periodu.

Likovi koje je Car stvorio u svojim tekstovima nose teški teret jer oni stoje na prvoj liniji obrane te djeci, učenicima hrvatskih škola, prikazuje tešku situaciju oko razvoja hrvatskog školstva u Istri. Naime, čitatelj ispred kojeg stoje priča i lik iz te priče su vršnjaci. Upravo su likovi djece ti koji imaju aktivnu ulogu u zaustavljanju odnarođivanja te oni postaju simbol želje i nade za bolju i pravedniju budućnost. Ti su likovi siromašni, obespravljeni i lišeni prava na školovanje na hrvatskom jeziku. No, unatoč silnim nedaćama, oni odbijaju biti žrtve te odabiru nositi važnu poruku otpora kroz svoje hrabre odluke koje često moralno nadilaze odluke odraslih osoba.

Car je književnost, naročito dječju, shvatio i prihvatio kao sredstvo društvene i narodne borbe. Vrijednost ovih tekstova upravo se očitava u tome što su usmjereni mladom čitatelju i školarcu kojemu se nastoje usaditi svijest o važnosti školovanja a samim time i odgovornost za opstanak hrvatskoga školstva u Istri.

Glavni junaci su hrvatska djeca, prikazana kao siromašni siročići, izvrgnuti mnogim nedaćama i nepravdama te su se pri analizi prikazanih tekstova pokazale obilne mogućnosti primjene metafore siročića i siromaštva, koja se u dječjoj književnosti općenito pojavljuje od kraja 19. stoljeća. Osnovna težnja istarske djece kao siročića jest imati svoje hrvatske škole u kojima bi stjecali znanje, ali i vrline. No, to im nije dopušteno te su od talijanske elite tretirani kao neuki i nesposobni, a namijenjena im je najniža društvena razina fizičke radne snage.

Time je i u području svojega stvaralaštva za djecu Car primjenjivao postupak kritičke prakse

koja izlaže i istražuje negativne aspekte konkretnog (istarskog) društvenog miljea ili društvene stvarnosti, otkrivajući tajne mehanizme djelovanja u sustavu te ukazujući na moguće alternativne modele. Stoga se ove tekstove može označiti terminom „angažirana umjetnost”, koji pretpostavlja umjetnička djela ispunjena socijalnim nabojem, što je često izraženo u radikalnijim oblicima neposrednog političkog djelovanja.

U tom kontekstu, Careva je umjetnička praksa kroz njegove dječje časopise intervenirala direktno u društveni kontekst i obilno pretpostavila/ostvarila interakciju s publikom.

IZVORI

- Car Emin, Viktor. I oni hoće da znadu. *Mladi Istranin*, 2 (1909): 28–29.
- Car Emin, Viktor. Siroče Dinko. *Mladi Istranin*, 10 (1909): 185–189.
- Car Emin, Viktor. Skromna želja. *Mladi Hrvat*, 5 (1910): 115–116.
- Car Emin, Viktor. Probudit će se lav... *Mladi Hrvat*, 7 (1911): 154.
- Car Emin, Viktor. U tudjinskoj školi. *Mladi Hrvat*, 2 (1912): 34–35.
- Car Emin, Viktor. *Moje uspomene na „Družbu sv. Ćirila i Metoda za Istru”*. Zagreb: Pedagoško-književni zbor, 1953.
- Dorčić, Lujo: Jedna škola Družbe sv. Ćirila i Metoda za Istru. *Mladi Hrvat*, 2 (1912): 35–37.
- Dorčić, Lujo. Ako bi vas tjerali... *Mladi Hrvat*, 3 (1914): 66–70.
- Nepotpisani tekst. Grad Trst za „Legu Nazionale”. *Mladi Hrvat*, 2 (1914): 63.

LITERATURA

- Batinić, Štefka. Književni junaci i životni gubitnici – siročad u Hrvatskoj potkraj 19. i početkom 20. stoljeća. Berislav Majhut, Smiljana Narančić Kovač i Sanja Lo-

vrić Kralj (ur.), „Šegrt Hlapić” od čudnovatog do čudesnog. *Zbornik radova*. Zagreb – Slavonski Brod: Hrvatska udruga istraživača dječje književnosti – Ogranak Matice hrvatske, 2015, 589–602.

- Crnković, Goran. Družba svetog Ćirila i Metoda za Istru za tajništva Viktora Cara Emina. *Književna Rijeka*, 2 (3) (1997): 10–17.
- Cukrov, Ante. *Između obrazovanja i denacionalizacije: Lega Nazionale i njezine škole u Istri*. Pula: C.A.S.H., 2001.
- Cukrov, Ante. *U duhovnome logoru. Hrvatsko osnovno školstvo u Istri od 1918. do 1945. godine*. Pula: Istarski ogranak Društva hrvatskih književnika, 2021.
- Donat, Branimir. Izabrana djela / Lujo Vojnović, Ante Dukić, Rikard Katalinić Jeretov, Niko Andrijašević, Viktor Car Emin. Branimir Donat (ur.), *Viktor Car Emin*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1981, 481–508.
- Jurdana, Vjekoslava, Mariela Tomičić. O hrvatskome školstvu u Istri kroz časopisne prinose Viktora Cara Emina. *Metodički obzori*, 26 (2019): 39–54.
- Majhut, Berislav. *Pustolov, siroče i dječja družba : hrvatski dječji roman do 1945*. Zagreb: FF press, 2005.
- Milanović, Božo. *Hrvatski narodni preporod u Istri. Knjiga II*. Pazin: Istarsko književno društvo sv. Ćirila i Metoda u Pazinu, 1973.
- Radetić, Ernest. *Istarski zapisi*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1969.
- Srdoč-Konestra, Ines. *Književno djelo Viktora Cara Emina*. Rijeka: Adamić, 2008.
- Strčić, Mirjana. *Istarska beseda i pobuna II*. Pula: Istarska naklada, 1985.
- Strčić, Mirjana, 1989, Car Emin, Viktor, *Hrvatski biografski leksikon*, <<http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=3370>> 26. 1. 2026.
- Šetić, Nevio. *O povezanosti Istre s ostalim hrvatskim zemljama: Naša sloga 1870.-1915*. Zagreb: Dom i svijet, 2005.
- Šetić, Nevio. O periodičkom tisku za hrvatsku mladež u Istri početkom XX. stoljeća. *Časopis za suvremenu povijest*, 1 (2011): 249–263.
- Zaninović, Vice. Bibliografija radova Viktora Cara Emina. Ante Rojnić (ur.), *Viktor Car Emin. Djela I*. Zagreb: Izdavačko poduzeće Zora, 1956, 45–121.

Vjekoslava M. JURDANA
Mariela TOMIČIĆ

*THEY TOO WOULD LIKE TO LEARN:
THE ISSUE OF DEPRIVATION AND
REBELLION DUE TO THE BAN OF CROATIAN
SCHOOLS THROUGH THE TEXTS
IN THE ISTRIAN CHILDREN'S MAGAZINES
MLADI ISTRANIN AND MLADI HRVAT*

Summary

Croatian education in Istria at the end of the 19th and the beginning of the 20th century developed under the conditions of systematic italianization and the unequal position of the Croatian population under the rule of the Austro-Hungarian Monarchy. Thus education played a

crucial role in the preservation of national identity, culture and language. Numerous association, newspapers and journals were established during the Croatian National Revival in Istria and one of such publications was children's magazine *Mladi Istranin*, later known as *Mladi Hrvat*. The main editor of the magazine was a Croatian teacher and revivalist Viktor Car Emin. The children's texts which he published in the magazine were important due to the fact that they addressed the lack of Croatian schools in Istria and the alienation of children in Italian schools. Those characters, although marked by poverty and difficult family situations, were portrayed as symbols of courage, hope and resitance. Car's work in the magazine payed a significant role in the Croatian National Revival in Istria by intervining in the social and political struggles of the period.

Keywords: Viktor Car Emin, Istria, Children's Magazine, Croatian education, Engaged Literature

Godina I.

Broj 2.

MLADI ISTRANIN



LIST ZA MLADI SVIJET.

UREĐUJE: VIKTOR CAR EMIN.

GLAVNI SURADNICI: JOSIP MILAKOVIĆ
RIKARD KATALINIĆ JERETOV
VLADIMIR NAZOR.

SADRŽAJ:

Rikard Katalinić Jeretov: Priča o sirotanu Iviću. — * *. Kad se zemlja ustrese... — *Viktor Car Emin:* I oni hoće da znadu. — *Alphonse Daudet:* Kraljevićeva smrt. — *Po O. Kučeri:* Nad oblacima. — *Barba Rike:* Lutkica je umrla... — *Tončić:* Iz moje torbice. — Mali vjesnik. — Zagonetke.

OPATIJA 1909.

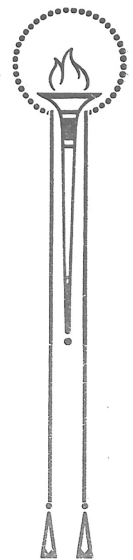
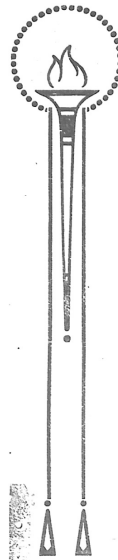
TISAK V. TOMIČIĆ I DR. OPATIJA.

GODINA III.

BROJ 7.

MLADI HRVAT

LIST ZA MLADI SVIJET



UREĐUJU: VIKTOR CAR EMIN I RIKARD KATALINIĆ JERETOV
GLAVNI SURADNICI: VLADIMIR NAZOR I JOSIP MILAKOVIĆ.

SADRŽAJ: 1. *Josip Milaković:* Pastiričina pjesma. — 2. *Rikard Nikolić:* U svijetu. — 3. *Dragan Zoranić:* Knjiga života. — 4. *V. Car Emin:* Probudit će se lav. — 5. Slike nacrtane jednim potezom. — 6. *Lovričević B.:* Rudjer Josip Bošković. — 7. Bilo pa prošlo. — 8. *Vl. Nazor:* Što se po Istri pripovijeda. — 9. * Sunce. — 10. * *A. R. Kod zubara.* — 11. Za malenu djecu: *Josip Milaković:* Sejina lutka. — *Barba Rike:* Priča o psiću Šarku. — * Zlatna ribica. — *O. Goldšmid:* Div i kepec. — *Anka Bočina:* Za odmora. — *Josip Milaković:* Čola. — *Barba Rike:* Razgovor. — * Tko umije njemu dvije. — *J. Milaković:* Što su sve sanjali naši brajani. — Pravi drug. — Tko je mađarac? — Šala. — Zagonetke. Iz moje torbice.

OPATIJA 1911. * * * TISKARA V. TOMIČIĆ I DR. OPATIJA.

Sl. 1. Naslovna stranica časopisa *Mladi Istranin*, br. 2, 1909. godine. Stari hrvatski časopisi. Portal digitaliziranih časopisa. Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu, <dnc.nsk.hr/journals/LibraryTitle.aspx?id=1e15b84a-5ea3-4310-ba2a-0db4176aafc8&y=1909&m=6&d=1&n=6#.>

Sl. 2. Naslovna stranica časopisa *Mladi Hrvat*, br. 7, 1912. godina. Stari hrvatski časopisi. Portal digitaliziranih časopisa. Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu, <dnc.nsk.hr/journals/LibraryTitle.aspx?id=0d00748f-0a15-49d2-96fa-2ed35a3835b9#>

Družba dobrih, narodnih ljudi.

Od toga su dana djeca neprestano naklapala o školi i navaljivala na roditelje, da im dadu školu, kao što je ima Tone u gradu. Roditelji se žalosno smješkali, mirili djecu veleći im:

— Siromasi smo mi — — I tužno uzdisali.

Onda se pronio glas, da je družba dobrih, narodnih ljudi naumila u selu podignuti školu.

Sve je u selu kliknulo od veselja. Stari se župan Miljan prvi javi:

— Ja dajem mjesto, gdje će se graditi: dajem livadu iza crkve.

Sada se uzeše javljati i drugi. Jedni će dati vapno, drugi kamenje, treći će pomagati kod gradnje i tako unaprijedak.

Djeca su sada s ponosom gledala u lijepu Miljanovu livadu.

— Naša je, govorili mališi i nikoga nisu puštali, da im po njoj gazi, pa ni kokoši, da u njoj čeprkaju.



Nekoga dana došao ugljar iz Krasa s kćerkom, pa samo za časak pustio magarca u livadu. Kad eno, navalila djeca i protjerala s livade blašče vičući:

— Tu će biti škola — nije to mjesto za magarčice.

Ugljar se nasmijehnu, uzjaši na magarca i krene dalje.



U tuđinskoj školi.

Iz sela ide samo njih dvoje u talijansku školu: Tone Žukvić i Jelica Bukovićeva. Prvoga je tamo natjerao otac.

— Neka! Bit će gospodin! — govorio Joško Žukvić, priprosto, tupoglavo čeljade, koje je činilo sve, što bi mu zapovijedio krčmar Pijero, doseljeni Talijanac.

Pijero mu je nekog dana rekao:

— Žukviću, ti treba da daš malo u talijansku školu, našto je Žukvić odgovorio:

— Ne bojte se šior!

I mali Tone morade — tamo . . .

Jelica je pak bila sirota bez oca i majke. Živjela je u neke tetke, pralje. Talijanska su gospoda u gradu odbrusila ubogoj ženi:

— Ili pošaljite dijete u talijansku školu ili nam ne dolazite na vrata.

I tetka je dala Jelicu u talijansku školu.

Nekako je čudno bilo djeci u toj školi. Učitelj, mlad i visok gospodin crne kose i brade, rijetko se je bavio njima. Govorio je samo talijanski, oči su mu gotovo uvijek gledale drugu, gradsku djecu. Vidjelo se, da su mu mila. Često ih je gladio po licu i kosi. Nije čudo. Ta su djeca znala, što ih pita, pa bi i lijepo i lako odgovarala. Kadšto bi im pripovijedao štogod, pri čemu bi se mališi iz grada slatko smijali: bit će, da im je pričao štogod šaljiva.

Naši seljačići ne bi, dašto, razumjeli ništa. Sjedili bi na svom mjestu rukū prekrštenih na prsima i gledali u učiteља pa kad bi se i druga djeca smijala — smijali se i oni. A ni da bi znali za što!

Gradska ih djeca nisu voljela. Rugali se njihovim bosim nogama, trošnom odijelu, crnom kruhu. Događjalo se, da bi im za odmora prilijepili komad artije na ledja, a onda cijela škola u rug i smijeh, da se čulo čak i na ulicu. A njih dvoje mučno, zastidjeno. Sve se pogleduju — a i sami se nekako mrtvo smiješe.

Inače su se gradska djeca držala daleko od njih, kao da ih se čuvaju, boje, što li? Jednom je došla u školu neka gospodja i zamolila učitelja, da joj maloga izvadi iz klupe, gdje je sjedio Tone.

Sl. 3. Poglavlje teksta „I oni hoće da znadu” u časopisu *Mladi Istranin*, br. 2, 1909. godina. Stari hrvatski časopisi. Portal digitaliziranih časopisa. Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu, <dnc.nsk.hr/journals/LibraryTitle.aspx?id=1e15b84a-5ea3-4310-ba2a-0db4176aafc8&y=1909&m=6&d=1&n=6#.>

Sl. 4. Početak teksta „U tuđinskoj školi” u časopisu *Mladi Hrvat*, br. 2, 1912. godina. Stari hrvatski časopisi. Portal digitaliziranih časopisa. Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu, <dnc.nsk.hr/journals/LibraryTitle.aspx?id=0d00748f-0a15-49d2-96fa-2ed35a3835b9#>

ZVUK I ПОКРЕТ: ОДНОСИ ДИГИТАЛНОГ СВЕТА И ФИЛМА С КЊИЖЕВНОШЋУ

Marina M. GABELICA*

Sveučilište u Zagrebu

Učiteljski fakultet

Zagreb, Republika Hrvatska

Originalni naučni rad

UDC 087.5:004.085

<https://doi.org/10.46793/Childhood26.2.10G>

Primljen: 17. 1. 2026.

Prihvaćen: 22. 2. 2026.

ZVUK KAO KNJIŽEVNI PREDMET – FUNKCIJE AUDITIVNOG DISKURSA U ELEKTRONIČKIM SLIKOVNICAMA¹

SAŽETAK: Elektroničke slikovnice djela su elektroničke književnosti nastala u digitalnom okruženju, čije se produkcija, reprodukcija i recepcija ne mogu ostvariti izvan digitalnog medija. Odlike novomedijskog prostora pritom ne funkcioniraju isključivo kao tehničke mogućnosti, već postaju sastavni dio narativne organizacije slikovnice. U tom se kontekstu posebice naglašava važnost zvuka (govora, glazbe, zvučnih efekata i tišine), koji se, uz verbalni i vizualni diskurs, pojavljuje kao specifičan – često i s drugim diskursima umrežen – auditivni diskurs.

U radu se analiziraju elektroničke slikovnice te se ispituju funkcije zvuka na ekstradijegetičkoj, dijegetičkoj i paratekstualnoj razini, uz razlikovanje automatiziranih i interakcijski aktiviranih zvukova. U konačnici se ističe da elektronička slikovnica nije tek ozvučena verzija tiskane prethodnice, nego digitalno-književno djelo u kojem zvuk ima aktivnu ulogu u oblikovanju narativa i iskustva čitanja.

KLJUČNE RIJEČI: auditivni diskurs, elektronička dječja književnost, elektroničke slikovnice, interaktivnost, multimodalnost, narativne funkcije zvuka

1. Uvod

Elektroničke slikovnice pripadaju korpusu elektroničke dječje književnosti namijenjene mlađim čitateljima. Riječ je o djelima čije su produkcija, reprodukcija i recepcija vezane uz digitalno okruženje (usp. Hayles 2008). Elektroničke slikovnice mogu biti „digitalno izvorne” ili nastajati kao adaptacije, odnosno „digitalne rekontekstualizacije” tiskanih prethodnica (v. Unsworth 2005: 5). U literaturi se pritom rabe različiti nazivi, poput e-slikovnica (Estefani – Queiroz 2018), digitalnih slikovnica (Al-Yaqout – Nikolajeva

* marina.gabelica@gmail.com;

<https://orcid.org/0000-0002-7270-0001>

¹ 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.

2018) i slikovničkih aplikacija (engl. *picturebook apps*; Stichnothe 2014; Zhao – Unsworth 2017). U ovome se radu priklanjamo nazivu *elektronička slikovnica* kako bi se naglasilo da je riječ o djelima koja pripadaju elektroničkoj dječjoj književnosti, odnosno specifičnom novomedijskom žanru koji se istodobno oslanja na dugu tradiciju tiskane slikovnice.

Bilo da je riječ o izvorno elektroničkim djelima ili o digitalnim adaptacijama tiskanih predložaka, elektroničke slikovnice neraskidivo su povezane s digitalnim medijem, koji ne funkcionira samo kao tehnološka platforma, nego postaje sastavnim dijelom djela. Drugim riječima, temeljne značajke digitalnih medija – poput interaktivnosti, hipertekstualnosti, umreženosti, virtualnosti i simulacije (v. Lister et al. 2009) – postaju dijelom narativnih obilježja slikovnice. Tako se hipertekstualnost može očitovati u stvaranju nelinearnih narativa, interaktivnost postaje sastavnim dijelom tzv. ludičkog diskursa (Gabelica 2025), a multimodalnost digitalnih medija upućuje na kompleksno i višediskurzivno posredovanje priče. U tom se smislu elektronička slikovnica može promatrati kao hibridni oblik na razmeđu tiskane slikovnice te audiovizualnih i interaktivnih medija, poput filma i videoigara.

Posredovanje priče slikom i tekstom, na koje nailazimo i u tiskanoj slikovnici, ukazuje na specifične i kvalitativno različite načine prenošenja značenja (Hull – Nelson 2005: 229). Stoga se slikovnice često opisuju kao poseban oblik slikovničkoga teksta (Lewis 2001), budući da njihovo razumijevanje zahtijeva sinergiju vizualnog i verbalnog diskursa (v. Narančić Kovač 2016). U elektroničkoj se slikovnici ovi oblici izražavanja dodatno proširuju kako bi se ispričao prostorno-vremenski narativ, pri čemu se uz sliku i tekst uključuju i zvučne, taktilne te performativne di-

menzije (Al-Yaqout – Nikolajeva 2015). Upravo se u toj promjeni uloge medija – od prijenosnika informacija prema aktivnom sudioniku u stvaranju značenja – otvara prostor za razmatranje zvuka kao sastavnice slikovničkoga diskursa.

Iako su interaktivne odlike elektroničkih slikovnica relativno čest predmet istraživanja, znatno se manji broj radova usmjerava na zvuk, premda je riječ o jednoj od temeljnih sastavnica koja, uz tekst i sliku, sudjeluje u posredovanju priče. Zvuk pritom ima izniman utjecaj na percepciju i interpretaciju značenja, djelujući u stalnoj interakciji s ostalim medijskim elementima (v. Chion 1994: 34).

U ovome se radu istražuje auditivni diskurs elektroničke slikovnice, s posebnim naglaskom na funkcije zvuka na narativnoj razini i njegovu ulogu u oblikovanju značenja priče. Analiza se temelji na korpusu elektroničkih slikovnica² razvijenih za uporabu na Android i iPad uređajima, pri čemu je većinom riječ o digitalnim adaptacijama tiskanih predložaka. Iako takav odabir korpusa ne može obuhvatiti sve moguće funkcije zvuka u elektroničkim djelima, ipak može doprinijeti razumijevanju načina na koje se zvuk koristi u narativnim elektroničkim slikovnicama te u kontekstu preoblikovanja slikovničke poetike u digitalnom okruženju. U radu se pritom povezuju teorijski uvidi iz područja elektroničke književnosti, teorije filmskoga zvuka i književne poetike, odnosno naratologije, s ciljem razvijanja analitičke tipologije funkcija zvuka u elektroničkim slikovnicama.

² U radu se analiziraju elektroničke slikovnice na engleskom jeziku, a njihovi se naslovi, budući da nisu prevedeni, navode u izvorniku. Takav korpus ujedno odražava širu tendenciju suvremene produkcije elektroničkih slikovnica, koja je najprije usmjerena na jezike s većim brojem govornika.

2. Zvuk u elektroničkim slikovnicama: teorijski okvir

Kao glavne zvučne sastavnice filma kao audiovizualnog medija Bordwell i Thompson (1986: 236) navode govor, glazbu i šumove, odnosno zvučne efekte. I u elektroničkim slikovnicama moguće je uočiti iste kategorije zvukova. Međutim, za razliku od filma, u elektroničkim je slikovnicama od osobite važnosti stupanj automatizacije zvučne reprodukcije. Automatski reproducirani zvukovi (naracija, glazba, zvučni efekti) sastavni su dio linearnog izlaganja narativa i čine temelj pripovijedanja, dok zvukovi koji se otkrivaju čitateljevima istraživanjem slike često pridonose proširivanju narativa. Upravo se u tom smislu očituje kako odlike digitalnih medija, poput interaktivnosti, postaju sastavnim dijelom narativa.

Zvukovi u elektroničkim slikovnicama sastavni su dio auditivnog diskursa, koji zajedno s verbalnim i vizualnim diskursom sudjeluje u posredovanju priče. U analizi funkcija zvuka pritom je ključno promatrati njegov odnos prema narativu, pri čemu se kao relevantan analitički kriterij nameće odnos prema dijegezi. Claudia Gorbman (1980), oslanjajući se na naratološku taksonomiju Gérarda Genettea (1980), razlikuje tri osnovna izvora zvuka: dijegetički, ekstradijegetički (nedijegetički)³ i metadijegetički. Ova se podjela pokazuje osobito korisnom u analizi elektroničkih slikovnica, u kojima se razlikuju zvukovi koji pripadaju svijetu priče (dijegetički) od onih koji dolaze izvan njega (ekstradijegetički).⁴

U analizi funkcija zvuka u elektroničkim slikovnicama uočiti će se da se status zvuka kao dijegetičkog ili ekstradijegetičkog ne poklapa uvijek s narativnom razinom pripovjedača u verbalnom ili vizualnom diskursu; primjerice, zvuk naratorskog glasa⁵ može se ostvarivati izvan svijeta priče, neovisno o tome pripada li pripovjedna instanca (u verbalnom ili vizualnom diskursu) intradi-

jegetičkoj ili ekstradijegetičkoj razini. Potonje je samo jedan od primjera sposobnosti zvuka da „prelazi različite granice” (Gorbman 1980: 203) – između razina naracije (dijegetičke i ekstradijegetičke), narativnih instanci (objektivne i subjektivne), kao i između vremena priče i vremena prikazivanja.

Osim ekstradijegetičkih i dijegetičkih zvukova, u elektroničkim slikovnicama prepoznaje se i posebna kategorija paratekstualnih zvukova. Riječ je o zvukovima koji se nalaze izvan svijeta priče, ali sudjeluju u regulaciji čitateljeva pristupa djelu, primjerice kroz zvukove sučelja ili zvukove koje čitatelj samostalno unosi u djelo, a koji usmjeravaju i reguliraju interakciju s elektroničkom slikovnicom.

Opisani teorijski okvir, koji zvukove razmatra kao dijegetičke, ekstradijegetičke i paratekstualne, poslužit će kao polazište za analizu funkcija zvuka u elektroničkim slikovnicama u nastavku rada.

3. Ekstradijegetički zvukovi

3. 1. Narativno-verbalna funkcija zvuka (naratorski glas)

Narativno-verbalna funkcija zvuka obuhvaća naratorski glas, govor likova te paraverbalne sig-

³ U kasnijim radovima, kao i u knjizi *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (1987) Claudia Gorbman koristi termin *nedijegetički* za označavanje zvukova koji ne pripadaju svijetu priče. U ovom se radu zadržava termin *ekstradijegetički* kako bi se očuvala terminološka usklađenost s Genetteovom naratološkom taksonomijom.

⁴ Metadijegetički zvukovi, povezani s unutarnjim stanjima likova – poput misli, snova ili fantazija – rijetko se pojavljuju u elektroničkim slikovnicama, koje su najčešće namijenjene mladim čitateljima.

⁵ U ovome se radu koristi pojam *naratorski glas* kako bi se naglasila zvučna dimenzija pripovijedanja u elektroničkim slikovnicama te jasno razlikovao zvučni glas od pripovjedača kao narativne instance.

nale kao zvučno ostvarenje pisanoga teksta. Temeljna je značajka takvih zvukova njihova automatska reprodukcija, zbog čega funkcioniraju kao sidrište priče i temelj njezina izlaganja, zajedno s verbalnim i slikovnim diskursom.

Mnoge elektroničke slikovnice omogućuju izbor između slušanja i samostalnog čitanja, pri čemu kvaliteta naratorskoga glasa ima važnu ulogu u oblikovanju književnoga iskustva, osobito u digitalnim i audioknjižnim formatima (Spjeldnæs – Karlsen 2024: 4815). Boja glasa, tempo i dinamika čitanja, kao i dob ili rod naratora, mogu znatno utjecati na recepciju djela (v. Porto Requero 2016). Naratorski glas pritom ostvaruje i dramaturšku funkciju jer sudjeluje u glasovnoj karakterizaciji likova i nijansiranju atmosfere, čime može utjecati na interpretaciju djela (Al-Yaqout – Nikolajeva 2015).

U analiziranim slikovnicama naratorski glas može pripadati djetetu, čime se postiže učinak vršnjačkoga čitanja (npr. *Cinderella*, *Little Red Riding Hood*), ili odraslom naratoru koji oponaša glasove likova, stvarajući dojam čitanja nalik roditeljskom, u kojem odrasli čitatelj mijenjanjem glasova animira likove i približava priču djetetu (npr. *The Trip to Panama*, *The Cat in the Hat*, *The Lorax*). Iako je u pravilu riječ o kvalitetnom i jezično primjerenom čitanju, prethodna istraživanja upozoravaju da pretjerano afektivna ili neadekvatna dikcija može otežati recepciju (Al-Yaqout – Nikolajeva 2015), što se očituje u pojedinim dijelovima slikovnice *Oh, the Places You'll Go!*

Čitatelj naratorski glas u pravilu percipira kao sveznajući, bestjelesni glas iznad svijeta priče (Bordwell – Thompson 1986: 241), zbog čega je zvučna naracija u elektroničkim slikovnicama ekstradijegetička, čak i kada je pisani tekst oblikovan iz perspektive intradijegetičkog pripovjedača. Ta se diskrepancija jasno očituje u slikovni-

ci *The Cat in the Hat*, u kojoj je tekst oblikovan u prvom licu, iz dječakove perspektive, no čita ga odrasli narator koji djeluje kao izvanjska pripovjedna instanca.

U pojedinim slikovnicama pojavljuju se i paraverbalni zvukovi koji nemaju izravno semantičko značenje, ali prenose emocije i raspoloženja likova. Primjerice, u djelu *The Cat in the Hat*, uzdasi dječaka i djevojčice konotiraju njihovu iznenađenost i nevjericu u odnosu na neobične događaje kojima svjedoče te afektivno nadopunjuju pisani tekst, pridonoseći razumijevanju situacije i emocionalnih odnosa među likovima.

3. 2. Afektivno-atmosferska funkcija (glazba)

Glazba kao zvučna podloga vrlo je česta u elektroničkim slikovnicama. Rjeđe se javlja kao dijegetički element, kada je konotirano da zvuk proizvode likovi prikazani na slici (npr. sviranje instrumenta), dok je znatno češće prisutna kao ekstradijegetički element čija je primarna funkcija upravljanje emocionalnim doživljajem čitatelja. U tom smislu, glazba stvara raspoloženje, napetost ili smiraj te usmjerava afektivnu recepciju priče.

Poput naratorskoga glasa, čitatelj i glazbu prepoznaje kao izvanjski element, odnosno kao konvenciju koja ne proizlazi iz prostora priče (Bordwell – Thompson 1986: 241). Unatoč tomu, glazba ima važnu ulogu u percepciji narativa jer, kako ističe C. Gorbman (1980: 183), postavlja ugođaj i tonalitet djela. U tom se kontekstu može primijeniti pojam superlibreta, preuzet iz filmske teorije, u kojem glazba ne djeluje samo kao pratnja slici, nego ravnopravno sudjeluje u oblikovanju značenja djela (Čirić 2013: 127).

Izbor žanra, tempa i instrumentacije glazbe u elektroničkim slikovnicama oslanja se na kultu-

rološki glazbeni kod (Gorbman 1980: 185). Tako, primjerice, klasičnija komorna skladba (*The Big Word Factory*), modernija gitarska glazba (*Trip to Panama*) ili dinamični orkestralni marš (*Oh, the Places You'll Go!*) uvelike postavljaju afektivni okvir za razumijevanje narativa.

Glazba može imati i dramaturšku ulogu (v. Porto Requejo 2016), no ona pretpostavlja vještiju montažu zvuka, koja u elektroničkim slikovnicama ponekad izostaje. Najčešće se pritom koristi postupak stišavanja glazbe u trenutcima porasta napetosti te njezina pojačavanja u trenutcima razrješenja i privođenja priče kraju.

3. 3. Narativno-atmosferska funkcija (akuzmatički šumovi)

U pojedinim elektroničkim slikovnicama, umjesto glazbene podloge, povremeno se javljaju automatski reproducirani neartikulirani ekstradijegetički zvukovi, poput dubokih tonova, šumova ili zvučnih tekstura. Riječ je o akuzmatičkim zvukovima (usp. Chion 1994: 32), odnosno zvukovima čiji izvor nije vizualno prisutan u kadru. Za razliku od zvukova vezanih uz prepoznatljiv izvor i jasno semantičko značenje, akuzmatički zvukovi potiču slušanje usmjereno na perceptivne karakteristike samoga zvuka – njegovu teksturu, gustoću ili trajanje (Isto), pri čemu je naglasak na osjetilnom i emocionalnom doživljaju. Na takve primjere akuzmatičkih, ekstradijegetičkih zvukova ponajviše nailazimo u slikovnicama – adaptacijama priča Dr. Seussa, u kojima se fantastični i konceptualni prostori ozvučuju neartikuliranim šumovima. Primjerice, u *Oh, the Places You'll Go!* realistični su prostori popraćeni zvukovima koje pripisujemo prikazanom okolišu, dok u prizorima fiktivnih prostora, poput fantastičnog prostora „Klonulosti” (*Slump*), zvukovi gube rea-

lističnu referencu. Umjesto toga, pojavljuju se duboki, mračni i repetitivni tonovi koji prije svega oblikuju interpretaciju prostora.

3. 4. Diskurzivno-konotativna funkcija zvuka (signalni tonovi)

Diskurzivno-konotativna funkcija zvuka obuhvaća kratke, signalne zvukove koji ne pripadaju dijegezi, ali imaju jasno konotativno značenje te služe usmjeravanju interpretacije prizora. U tu skupinu spadaju, primjerice, zvukovi harfe ili drugih instrumenata kojima se upućuje na čaroliju, mračniji akordi koji konotiraju prijetnju ili napetost, visoki, svjetliji tonovi kojima se signalizira uzbuđenje ili otkriće i sl.

Riječ je o zvukovima koji djeluju kao semantičke oznake koje usidravaju značenje prizora, oslanjajući se na čitateljevo prethodno iskustvo. Primjerice, glisando harfe iznimno je čest zvučni signal za čaroliju. U igranim se filmovima koristi rijetko jer je udaljen od stvarnosti (v. Alexander 2015: 48), uglavnom u prizorima koji sugeriraju nešto natprirodno, božansko ili sanjivo (Coates 2025: 40), ili kao signal za retrospekciju. Ponajprije je, međutim, riječ o tzv. dječje-kodiranom zvuku, karakterističnom za dječje crtane filmove i animaciju, a javlja se iznimno često u elektroničkim slikovnicama.

4. Dijegetički zvukovi

4. 1. Prostorno-ambijentalna funkcija (dijegetički zvukovi prostora)

U elektroničkim slikovnicama često se javljaju dijegetički zvukovi koji konotiraju prostor prikazan na slici te sudjeluju u oblikovanju njegova

zvučnog pejzaža (*soundscape*). Pojam *soundscape*, koji je uveo R. Murray Schafer (1977), označava zvuk ili kombinaciju zvukova karakterističnih za određeni okoliš. Riječ je o prirodnim zvukovima okoliša, mehaničkim zvukovima i zvukovima koji prate radnju ili pokret.

U elektroničkim slikovnicama ovi se zvukovi mogu reproducirati automatski ili se aktivirati čitateljskom interakcijom, pri čemu način njihove reprodukcije izravno utječe na njihovu narativnu funkciju. Kontinuirani ambijentalni zvukovi percipiraju se kao sastavni dio prikazanoga prostora te, iako im izvor nije uvijek vidljiv, konotiraju njegovu realnost. Takvi su zvukovi osobito uočljivi u slikovnici *The Trip to Panama*, u kojoj se, uz zvukove pjeva ptica, proteže i neartikulirani šum koji, u kombinaciji s blagom animacijom slike, pojačava osjećaj prostorne prirodnosti. Sličan se učinak postiže i u adaptacijama priča Dr. Seussa, gdje zvukovno oslikavanje – u kombinaciji s pomacima kamere – djeluje kao svojevrsna zvučna animacija u načelu statičnih ilustracija.

Uz automatsku reprodukciju, prostor se može „oživjeti” i interakcijom, kada zvuk funkcionira kao akustički odgovor prostora na čitateljev dodir. Dodirom pojedinih slikovnih elemenata aktiviraju se kratkotrajni zvukovi koji prostoru daju vremensku dimenziju (usp. Chion 1994: 14) te stvaraju osjećaj da prikazani okoliš reagira na čitateljevu prisutnost. Primjerice, u slikovnici *The Trip to Panama* interakcija s elementima krajolika pokreće zvukove vjetera ili šuštanja, dok se u djelu *Cinderella – A Princess Story* dodirom predmeta u interijeru aktiviraju zvukovi klavira ili sata. Takvi zvukovi jačaju osjećaj prisutnosti i imaju „dodatnu vrijednost” (Chion 1994: 34) jer usmjeravaju čitateljsku percepciju slike prema elementima prostora koji bi inače mogli ostati neopaženi.

4. 2. Narativno-ekspanzivna funkcija zvuka (dijalozi, glasanja, *off*-zvukovi koji proširuju narativ)

Narativno-ekspanzivna funkcija zvuka odnosi se na proširivanje narativa putem zvukova koji se aktiviraju čitateljskim istraživanjem elektroničke slikovnice. Riječ je o zvukovima koji su paratekstualni s obzirom na način aktivacije, jer zahtijevaju čitateljsku intervenciju, ali dijegetički po svojem značenju, budući da dopunjuju i proširuju svijet priče.

a) Verbalno-ekspanzivna funkcija

Ova kategorija obuhvaća dijaloge likova i paraverbalne zvukove koji nisu sadržani u pisanome tekstu, a aktiviraju se tek čitateljskom interakcijom. Takvi zvukovi proširuju ili dodatno interpretiraju verbalni i vizualni diskurs, čime obogaćuju značenje i doživljaj djela. U slikovnicama *Cinderella*, *Little Red Riding Hood* i *Puss in Boots* osnovni je narativ izložen automatski reproduciranim naratorskim glasom, dok se interakcijom sa slikom otvaraju skriveni dijalozi i monolozi likova. Time se jasno razgraničuje temeljni narativni sloj (naratorski glas) od interakcijom uvjetovanih proširenja auditivnoga i verbalnoga diskursa (dijaloga), pri čemu aktivacija dodatnih zvučnih segmenata izravno utječe na opseg i strukturu ispričane priče.

b) Prostorno-događajna ekspanzivna funkcija

U ovu skupinu ubrajaju se zvukovi koji proširuju verbalni ili vizualni diskurs upućivanjem na prostor, vrijeme ili radnju koji nisu eksplicitno prikazani. Najčešće je riječ o *off*-zvukovima, čiji

izvor nije vidljiv u kadru, ali zvukom signaliziraju narativno relevantne događaje ili prostore izvan vidljivoga polja percepcije. U tom smislu prostorno-događajni zvukovi djeluju kao indeksalni znakovi koji zvukom signaliziraju ono što nije vidljivo, ali je narativno relevantno.

Primjerice, u slikovnici *The Big Word Factory* u slikovnom je diskursu velika tvornica prikazana izvana, no klikom na žarišnu točku pokreće se zvuk mehaničkog rada tvornice, popraćen nerazgovijetnim žamorom glasova, čime se zvukom konstruira njezin unutarnji prostor. U djelu *Oh, the Places You'll Go!* u prizoru susreta lika s čudovištem zvučna slika oblikuje prostor koji nije jasno definiran u vizualnom diskursu: zvuk kapanja vode i duboki rezonantni tonovi zvučno oslikavaju mračni i zatvoreni ambijent špilje ili podzemnog prostora, usmjeravajući interpretaciju prema osjećajima napetosti i nelagode.

c) Dramaturška ekspanzivna funkcija

Dramaturška ekspanzivna funkcija odnosi se na zvukove koji ne dodaju nove informacije narativu, nego usmjeravaju njegovo iščitavanje stvaranjem napetosti, anticipacije ili osjećaja nadolazećega događaja. Takvi zvukovi djeluju kao dramaturški vektori (Chion 1994: 13), strukturirajući temporalnu dimenziju priče. Primjerice, u djelu *The Lorax* dječak stoji ispred velike, ruševne kuće, a zvukovi škripanja njezine konstrukcije, u kombinaciji s pojavom nepoznatih očiju koje izranjaju iz mraka, uz zvuk treptanja kapaka, stvaraju izražen osjećaj napetosti i iščekivanja. Na taj način zvuk sugerira nesigurnost i potencijalnu prijetnju te anticipira događaje koji tek slijede u narativu.

d) Participativna narativna ekspanzivna funkcija

U ovu skupinu spadaju zvukovi koji izravno upućuju na prisutnost čitatelja, primjerice kada se likovi obraćaju čitatelju ili reagiraju na njegove geste. Pritom, ovdje ne uključujemo interaktivne igre koje su umetnute, odnosno nisu sastavnim dijelom narativa, već isključivo podrazumijevamo one postupke koji imaju funkciju proširenja ili promjene priče u slikovnici. Primjerice, u slikovnici *Puss in Boots* lik mačka izravno poziva čitatelja na sudjelovanje u radnji, dok u djelu *The Big Word Factory*, u prizoru u kojem je čitatelj pozvan obojiti haljinu djevojčice, svaki dodir lika aktivira njezin smijeh stvarajući dojam da je dodir „škaklja”. Taj paraverbalni zvuk stoga ne verbalizira tekst, već afektivno interpretira čitateljevu gestu.

Takvi zvukovi, iako ne moraju širiti fabulu, produbljuju osjećaj uranjanja i emocionalne uključenosti, pri čemu zvuk djeluje kao medijator između čitateljeve geste i fikcionalnoga svijeta.

5. Paratekstualni zvukovi

5. 1. Participativna funkcija zvuka

Na tržištu postoji velik broj elektroničkih slikovnica i aplikacija (npr. *Little Stories*) koje omogućuju snimanje vlastitoga glasa, pri čemu zvučni zapis postaje sastavnim dijelom djela. Iako se takve slikovnice često deklariraju kao interaktivne, u pravilu je riječ o pseudodinamičnim tekstovima (Klastrup 2003) s ograničenim oblicima interakcije, pri čemu se mogućnost sudjelovanja ostvaruje putem tzv. registracijske interakcije (Lyster et al. 2009: 23). Zvuk u tom slučaju ne postoji unaprijed, nego nastaje u samom činu recepcije.

Snimanje vlastitoga glasa omogućuje personaliziranije čitateljsko iskustvo, osobito u kontekstu zajedničkoga čitanja roditelja i djece, koje se može ostvarivati kao oblik kolaborativnoga pripovijedanja (Liu et al. 2013). U širem kontekstu participativne kulture, takve se prakse mogu povezati s korisničkim generiranjem sadržaja (Bonsignore et al. 2013), kao i osnaživanjem djece u korištenju digitalnih tehnologija te razumijevanju narativnih mogućnosti digitalnih medija (Kucirkova 2019).

5. 2. Interakcijsko-regulativna funkcija zvuka

Paratekstualni zvukovi u elektroničkim slikovnicama uključuju zvučne signale sučelja i prijelazne zvukove između scena ili razina djela, koji proizlaze iz njegove navigacijske arhitekture. Ovi zvukovi čine dio onoga što de Bruijn (2006) opisuje pojmom *bookscape*, odnosno knjige shvaćene kao prostorno organiziranog iskustva čitanja.

Iako ne pripadaju svijetu priče, ovi zvukovi reguliraju čitateljevu interakciju s djelom, usmjeravaju tempo i tijek čitanja te oblikuju doživljaj elektroničke slikovnice kao interaktivnoga književnog objekta. Takvi zvukovi mogu ostvarivati različite potfunkcije: orijentacijsku (ulazak u novo poglavlje, izlazak u izbornik), povratnu ili *feedback* funkciju te funkciju regulacije čitanja (npr. zvuk listanja stranice). Ujedno ostvaruju i metamedijsku funkciju jer podsjećaju čitatelja na medijsku narav djela. Za razliku od filma, koji teži imedijaciji (v. Bolter – Grusin 2000: 21), elektroničke slikovnice ne skrivaju strukturu sučelja, već je integriraju u samo iskustvo čitanja. Uzmemo li u obzir i činjenicu da je riječ o djelima namijenjenima najmlađima, ovi zvukovi imaju stoga i di-

daktičko-medijsku funkciju jer mlade čitatelje uče pravilima interakcije u novom mediju te im ukazuju na razliku između „priče” i „rukovanja knjigom” u digitalnom okruženju.

6. Tišina između dijegetičkog, ekstradijegetičkog i paratekstualnog

U konačnici valja spomenuti i tišinu, kao sastavni dio auditivnog diskursa elektroničke slikovnice, koja, ovisno o kontekstu, može imati dijegetičku, ekstradijegetičku ili paratekstualnu funkciju.

Budući da je zvuk usko povezan s percepcijom realnosti (Altman 1992: 42), simbolički prikazi prostora i radnji u audiovizualnim medijima u pravilu zahtijevaju zvučnu pratnju, zbog čega se odsustvo zvuka često percipira kao greška ili dramaturška praznina. U tiskanoj slikovnici ne postoji zvuk koji bi se na dijegetičkoj razini vezao uz svijet priče, već ga čitatelj mentalno nadomješta. Zanimljivo je da se i u elektroničkim slikovnicama, čak i kada uključuju animaciju, zadržava ta logika slikovnice kao medija, pa odsustvo zvuka može biti opravdano i očekivano, kao vrsta tišine koju sam medij tolerira.

Međutim, kada je tišina dio svjesno oblikovanog montažnog postupka, odnosno kada se pojavljuje kao nagli prekid u inače kontinuiranom zvučnom sloju, ona može imati snažan dramaturški učinak. C. Gorbman (1980: 193) pritom razlikuje ekstradijegetičku tišinu, koja nastaje prekidom glazbene podloge, i dijegetičku tišinu, koja se odnosi na prekid zvukova koji proizlaze iz svijeta priče, poput ambijentalnih zvukova okoliša. Primjere obiju vrsta nalazimo u slikovnici *Oh, the Places You'll Go!*. Budući da je gotovo svaka stranica ozvučena, odsustvo zvuka postaje perceptiv-

no „glasnije”. Tišina pritom prati emocionalno stanje lika, primjerice u prizorima dolaska na „mjesto u kojem ulice nemaju oznaka” ili u scenama dugih vijugavih cesta koje vode do Mjesta za čekanje. Osobito je uočljiv montažni postupak u prizoru u kojem se, nakon leta balonom popraćenog zvukom vjetra, lik naglo nađe u nevolji: tišina označava njegov neuspjeh i osjećaj da je „zapeo”, a potom se na sljedećoj stranici iznenada prekida zvukom pucanja balona, čime se pojačava dramaturški učinak prizora.

Osim na dijegetičkoj razini, valja spomenuti i tišinu u paratekstualnom smislu. Iako je tiskana slikovnica zvučno „tiha”, čin čitanja popraćen je stvarnim zvukovima rukovanja knjigom, poput listanja stranica. Kako ističe Peter Hunt, zvuk knjige važna je osjetilna sastavnica čitanja jer „djeca osjećaju miris papira i tinte te čuju knjige kako pucaju, šušaju i škripe” (Hunt 2012: 460). Elektronička slikovnica, usprkos odsustvu materijalnosti, često ne poništava tu logiku čitanja, nego je i imitira, primjerice zvukom listanja digitalnih stranica čime se pojačava simulacija iskustva čitanja „prave knjige”.

U konačnici, u elektroničkim slikovnicama koje omogućuju snimanje vlastitoga glasa, poput *Little Stories: A Monkey Manners Tale*, tišina funkcionira kao medijsko odsustvo predviđeno za čitateljsku intervenciju. U takvim slučajevima ona nije dramaturški strukturiran element, nego otvoren prostor koji se ispunjava čitateljskim sudjelovanjem.

7. Zaključak

Zvukovi u elektroničkim slikovnicama sastavni su dio auditivnog diskursa, koji zajedno s verbalnim i vizualnim diskursom sudjeluje u posre-

dovanju priče. Analiza provedena u ovome radu potvrdila je da se zvuk u tom kontekstu ne može promatrati kao samostalan element, niti binarno – kao podjela na artikulirane oblike (govor, glazbu) i neartikulirane oblike (šumove, zvučne efekte ili tišinu) – već kao relacijska sastavnica koja djeluje u stalnoj interakciji s ostalim diskursima te značajno utječe na njihovo razumijevanje i interpretaciju (v. Bruhn – Gjelsvik 2018).

Posebnost zvuka u elektroničkim slikovnicama očituje se u njegovoj povezanosti s digitalnom, multimodalnom, hipertekstualnom i interaktivnom prirodom medija. Analiza je pokazala da zvuk sudjeluje u simulaciji i proširivanju vremena i prostora priče, ali i u oblikovanju narativa kroz interaktivnost i participativnost čitatelja. Funkcije zvuka razmatrane su s obzirom na odnos prema dijegezi i način aktivacije, pri čemu se razlikuju automatizirani zvukovi i zvukovi koji nastaju u činu čitateljske interakcije. Upravo se u tom odnosu automatizacije i interakcije prepoznaje jedna od ključnih specifičnosti zvuka u elektroničkim slikovnicama.

U radu su opisane funkcije zvuka na ekstradijegetičkoj, dijegetičkoj i paratekstualnoj razini, uz posebno isticanje tišine kao specifičnoga značenjskog elementa. Iako su analizirane slikovnice pretežito digitalne adaptacije tiskanih prethodnica te prikazana analiza zasigurno ne može obuhvatiti sve potencijalne funkcije zvuka u kompleksnijim elektroničkim djelima, ona ipak pokazuje da zvuk u elektroničkoj slikovnici ima važnu ulogu u stvaranju značenja.

Iznimno raznolike funkcije zvuka na koje se u ovome radu ukazuje potvrđuju da elektronička slikovnica nije tek ozvučena verzija tiskane prethodnice, nego digitalno-književno djelo u kojem zvuk ravnopravno sudjeluje u posredovanju pri-

če. Time se potvrđuje da u novomedijskome okruženju odlike digitalnih medija nadilaze samo tehničke mogućnosti: zvuk nije isključivo multimedijски element ili sredstvo prijenosa informacija, nego – jednako kao slika i tekst – može (i treba) postati književni predmet.

IZVORI

- Cinderella*. 2011. iOS. Engleski jezik. Nosy Crow Ltd.
Cinderella – A Princess Story. 2011. iOS. Engleski jezik. One Hundred Robots.
Fairy Tales: Puss in Boots. 2025. Android. Engleski jezik. Amaya Kids Play & Learn Ltd.
Little Red Riding Hood. 2013. iOS. Engleski jezik. Nosy Crow Ltd.
Little Stories: A Monkey Manners Tale. 2020. Android. Engleski jezik. Diveo Media.
Oh, the Places You'll Go! by Dr. Seuss. 2010. Android. Engleski jezik. Oceanhouse Media, Inc.
The Big Word Factory by Agnès de Lestrade and Valerie Docompo. 2016. Android. Engleski jezik. Mixtvision DIGITAL GmbH.
The Cat in the Hat by Dr. Seuss. 2015. iOS. Engleski jezik. Oceanhouse Media, Inc.
The Lorax by Dr. Seuss. 2022. iOS. Engleski jezik. Oceanhouse Media, Inc.
The Trip to Panama by Janosh. 2015. iOS. Engleski jezik. Mixtvision DIGITAL GmbH and Mimimi Productions.

LITERATURA

- Alexander, Helen. *Happy Harmonies and Disturbing Discords: Scott Bradley's Music for MGM's Cartoons*. Doktorska disertacija. Glasgow: University of Glasgow, 2015.
 Al-Yaqout, Ghada, Maria Nikolajeva. Digital Picturebooks. Bettina Kümmerling-Meibauer (ur.), *The Routledge Companion to Picturebooks*. New York – London: Routledge, 2018, 270–278.

- Al-Yaqout, Ghada, Maria Nikolajeva. Re-Conceptualizing Picturebook Theory in the Digital Age. *Nordic Journal of ChildLit Aesthetics*, 6(1) (2015).
 Altman, Rick. Introduction: Four and a Half Film Fallacies. Rick Altman (ur.), *Sound Theory, Sound Practice*. New York – London: Routledge, 1992, 35–45.
 Bolter, Jay David, Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.
 Bonsignore, Elizabeth Marie, Alexander J. Quinn, Allison J. Druin, Ben Bederson. Sharing Stories “in the Wild”: A Mobile Storytelling Case Study Using StoryKit. *ACM Transactions on Computer-Human Interaction*, 20(3) (2013): 18–38.
 Bordwell, David, Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York: Alfred A. Knopf, 1986.
 Bruhn, Jørgen, Anne Gjelsvik. *Cinema Between Media: An Intermediality Approach*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
 Canning, Natalie, Jane Payler, Karen Horsley, Chris Gomez. An Innovative Methodology for Capturing Young Children's Curiosity, Imagination and Voices Using a Free App: Our Story. *International Journal of Early Years Education*, 25(3) (2017): 292–307.
 Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
 Coates, Jodie. An Orchestrated Antique: Paddington's Pop-Up Book Adventure Through Paper, Pixels, and Plastic. *Journal of Interactive Books*, 4 (2025): 32–51.
 Ćirić, Marija. Music as word: Film music – superlibretto? *Muzikologija*, 15 (2013): 127–144.
 De Bruijn, Willem. Bookscapes: Towards a Conceptualisation of the Architectural Book. *International Journal of the Book*, 3(3) (2006): 11–24.
 Estefani, Thales, João Queiroz. Children's picturebook goes digital: implications on cognition. *MATLIT: Materialidades da Literatura*, 6(2) (2018): 115–127.
 Gabelica, Marina. Čitamo li ili se igramo? Funkcije ludičkog diskursa u elektroničkim slikovnicama. Dragica Haramija (ur.), *Preučevanje otroške in mladinske književnosti*. Maribor: Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, 2025, 209–226.
 Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980.

- Gorbman, Claudia. Narrative Film Music. *Yale French Studies* 60 (1980): 183–203.
- Gorbman, Claudia. *Unheard melodies: Narrative film music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- Hayles, N. Katherine. *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*. Notre Dame: University of Notre Dame, 2008.
- Hull, A. Glynda, Mark Evan Nelson. Locating the semiotic power of multimodality. *Written Communication*, 22(2) (2005): 224–261.
- Hunt, Peter. *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Hoboken: Taylor and Francis, 2012.
- Klastrup, Lisbeth. Paradigms of Interaction: Conceptions and Misconceptions of the Field Today. *Dichtung digital*, 4 (2003).
- Kucirkova, Natalia. Children's Agency by Design: Design Parameters for Personalization in Story-Making Apps. *International Journal of Child-Computer Interaction*, 21 (2019): 112–120.
- Lewis, David. *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*. London: Routledge, 2001.
- Lister, Martin, Jon Dovey, Seth Giddings, Iain Grant, Kieran Kelly. *New Media: A Critical Introduction*. London – New York: Routledge, 2009.
- Liu, Chen-Chung, Kuo-Hung Tseng, Leon Yufeng Wu. A Participatory Learning Framework for Enhancing Children's Reading Experience with Electronic Book Readers. *Research and Practice in Technology Enhanced Learning*, 8(1) (2013): 129–151.
- Narančić Kovač, Smiljana. *Jedna priča – dva pripovjedača: Slikovnica kao pripovijed*. Zagreb: ArTresor, 2016.
- Porto Requejo, M. Dolores. Music in Multimodal Narratives: The Role of the Soundtrack in Digital Stories. Jarmila Mildorf, Till Dembeck (ur.), *Audionarratology: Interfaces of Sound and Narrative*. Berlin – Boston: Walter de Gruyter, 2016, 29–46.
- Schafer, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books, 1977.
- Spjeldnæs, Kari, Faltin Karlsen. How Digital Devices Transform Literary Reading: The Impact of E-Books, Audiobooks and Online Life on Reading Habits. *New Media & Society*, 26(8) (2024): 4808–4824.
- Stichnothe, Hadassah. Engineering stories? A narratological approach to children's book apps. *Barnelitterært Forskningstidsskrift*, 5(1) (2014).
- Unsworth, Len. *E-literature for Children: Enhancing Digital Literacy Learning*. New York: Routledge, 2005.
- Zhao, Sumin, Len Unsworth. Touch Design and Narrative Interpretation: A Social Semiotic Approach to Picture Book Apps. Natalia Kucirkova, Garry Falloon (ur.), *Apps, Technology and Younger Learners: International Evidence for Teaching*. London: Routledge, 2017, 87–98.

Marina M. GABELICA

SOUND AS A LITERARY OBJECT
– FUNCTIONS OF AUDITORY DISCOURSE
IN ELECTRONIC PICTURE BOOKS

Summary

Electronic picture books are works of electronic literature created in a digital environment, the production, reproduction, and the reception of which cannot be realised outside the digital medium. The characteristics of the new media space are not merely technical features, but an integral part of the narrative. In this context, the importance of sound (speech, music, sound effects, and silence) is particularly emphasised, which, along with verbal and visual discourse, appears as a specific auditory discourse—often networked with other discourses.

The paper analyses electronic picture books and examines sound functions at extradiegetic, diegetic, and paratextual levels, distinguishing between automated and interactively activated sounds. Finally, the paper highlights that the electronic picture book is not merely a sound version of its printed predecessor, but a digital literary work in which sound actively shapes the narrative and reading experience.

Keywords: auditory discourse, electronic children's literature, electronic picture books, interactivity, multimodality, narrative functions of sound

РАЗВИЈАЊЕ ЕМПАТИЈЕ КОД ДЈЕЦЕ: МУЛТИДИСЦИПЛИНАРНА АНАЛИЗА *СТО И ЈЕДНОГ ДАЛМАТИНЦА*

САЖЕТАК: У раду се анализира утицај различитих медијских формата, односно књиге, анимираног и играног филма, на развој емпатије код дјеце на примјеру приче *Сто и један далматинац*. Циљ рада је да се утврди на који начин трансмедијална адаптација и дизајн наратије обликују емпатијски одговор. Примјењен је компаративно-аналитички метод кроз анализу књижевног текста и његових филмских и књижевних адаптација. Резултати указују на то да емпатички одговор није искључиво својство медијског формата, већ да у значајној мјери зависи од начина вођене интерпретације, односно од педагошки структурисаног усмјеравања пажње на наративне и емоционалне аспекте текста и филма, при чему различити медијски формати различито доприносе интензитету и начину емпатичког одговора.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: књижевност за дјецу, трансмедијална адаптација, филмска адаптација, анимација, мултидисциплинарност, емоционална писменост

Увод

Развој емпатије код дјеце представља један од кључних елемената њиховог социјално-емоционалног развоја и формирања способности да разумију и саосјећају са другим особама (Јанковић Николић 2020). У савременом образовном окружењу, које све више интегрише раз-

личите медијске садржаје, емпатија постаје критична компетенција, јер утиче на квалитет међуљудских односа, социјалну кооперацију и способност управљања емоцијама. Посљедњих година, утицај недостатка емпатије код дјеце постао је предмет шире јавне и научне дискусије (в. *Језик, књижевност и емпатија*, 2025). Поједини догађаји посљедњих година у школским и ваншколским контекстима¹ у државама у региону указују на појаву различитих облика социјално непожељног понашања, што је изазвало питања о ефикасности постојећих образовних и друштвених механизма за подстицање емпатијских компетенција. Ови и слични догађаји пружају важан контекст за проучавање развоја емпатије код дјеце, показујући како се она може његовати кроз традиционалне облике, попут читања књига, али и кроз нове, интерактивне и трансмедијалне приступе књи-

* ane.ferri@gmail.com;

<https://orcid.org/0000-0001-9341-8913>

¹ Масакар у ОШ „Владислав Рибникар”, 3. мај 2023, Београд, Србија; убиство у покушају у ОШ „Беаудић Селмановић”, 28. мај 2024, Сарајево, Босна и Херцеговина; убиство у покушају у Гимназији „Нико Роловић”, 7. октобар 2024, Бар, Црна Гора; убиство у ОШ „Пречко”, 20. децембра 2024, Загреб, Хрватска.

живности, укључујући дигиталне адаптације и алате засноване на вјештачкој интелигенцији (у даљем тексту: ВИ).

Овај рад се концентрише на трансмедијалне адаптације приче *Сто и један далматинац* (*One Hundred and One Dalmatians*, 1956) Доди Смит (Dodie Smith), како би се истражило на који начин медијски формати, односно превод на српски језик оригиналног дјела (2021), анимирани филм (1961) и играни филм (1996), обликују емпатијски одговор дјецe. Различите године издања и адаптације приче пружају прилику да се систематски испита како редуковање текста и скраћивање сцена утиче на когнитивно-емоционалну ангажованост дјецe, сужавајући простор за свеобухватно представљање ликова и њихових емоционалних димензија, што за посљедицу има ограничавајући потенцијал за развој емпатијског одговора код најрањивије категорије друштва. Скраћене адаптације и филмски формати прилагођени пажњи младе публике показују како се наративна дубина и фокус приче кроз вријеме прилагођавају когнитивним могућностима дјецe.

Прича *Сто и један далматинац* омогућава анализу развоја емпатије код дјецe кроз комплексне наративне елементе и типове ликова, људе и животиње, различитих узраста и моралних оријентација. Ликови су слојевити и приказују различит дијапазон емоционалних реакција. Емпатија се развија кроз интеракције између људи, између животиња и између људи и животиња, омогућавајући дјеци да препознају емоционална стања и разумију различите перспективе.

Мултидисциплинарни приступ овог рада обухвата неколико кључних перспектива. Педагошка теорија омогућава анализу начина на који приче могу да подстичу учење и социјал-

но-емоционални развој. Психолошки аспект истражује механизме развоја емпатије и препознавање емоција код дјецe. Медијске студије и трансмедијалне адаптације омогућавају разумијевање начина на које се прича прилагођава различитим форматима и публици, уз кратак осврт на потенцијал дигиталних алата у савременим образовним контекстима. Комбиновањем ових дисциплина у раду се пружа свеобухватан увид у феномен развоја емпатије кроз савремене медијске адаптације.

Циљ рада је да се анализирају медијске интерпретације приче, уоче њихове специфичности у развоју емпатије код дјецe и размотре могућности и ограничења коришћења ВИ у стварању персонализованих садржаја за емоционални развој, као и да се на теоријско-аналитичком нивоу испита педагошки потенцијал приче *Сто и један далматинац* у развоју емпатије код дјецe, те да се размотре могућности њене педагошке употребе и надоградње кроз савремене дигиталне алате, односно кроз ВИ.

Методологија рада заснива се на компаративно-аналитичком приступу, који укључује преглед оригиналног дјела, анализу превода, анализу филмске адаптације и анимираног филма, као и интерпретативну анализу начина на који медијски формати подстичу емпатичку реакцију код дјецe. Резултати овог рада пружају основ за закључке који имају и практичну вриједност, нарочито у погледу импликација за наставу и педагошку примјену медијских садржаја у развоју емпатије код дјецe у педагошкој пракси.

Теоријско-методолошки оквир рада

Емпатија представља један од кључних психолошких и естетских механизма који омогу-

ћавају успостављање емоционалне везе између публике и наративног дјела, без обзира на медиј у којем је оно реализовано. У најширем смислу, емпатија се дефинише као способност појединца да разумије и дијели емоционална стања других, односно да се стави у позицију другог и доживи његову перспективу (Davis 1994: 5). У контексту наративних умјетности, емпатија гледаоцу или читаоцу омогућава да се идентификује са ликовима, њиховим мотивима, страховима и жељама, чиме се остварује дубље разумијевање радње и моралних порука дјела. Како истиче Недељка Бјелановић, овај доживљај не подразумеива само афективну реакцију, већ и когнитивни процес у којем читалац свјесно тежи да разумије осјећања друге индивидуе, што чини емпатију кључним сегментом рецептивних перспектива (2018: 193).

Савремена истраживања у области наратологије и психологије читања показују да је емпатија један од основних механизма наративног ангажмана. Како наглашава Сузан Кин (Suzanne Keen), наративи „позивају читаоце да симулирају ментална и емоционална стања ликова”, што може довести до развоја саосјећања и промјене ставова према различитим друштвеним групама (2007: 4). Овај процес је посебно значајан у дјелима за дјецу и младе, јер литература и њене адаптације могу да имају снажан васпитни и социјализујући ефекат, подстичући развој емоционалне интелигенције и моралног расуђивања.

Емпатија у наративима функционише кроз више механизма: перспективу приповиједања, унутрашњи монолог, приказ емоционалних стања, као и кроз драматуршку структуру која поставља лик у ситуације конфликта и избора. Према Киту Оутлију (Keith Oatley), читање фикције омогућава „безбједну симулацију со-

цијалног искуства”, у којој публика увјежбава способност разумијевања туђих емоција и намјера (2016: 50). У филмском медију, овај се процес додатно појачава визуелним и аудитивним средствима, попут крупног плана, музике, глуме и монтаже, што као посљедицу има непосреднији емоционални утицај.

Посебан значај емпатије у контексту адаптације лежи у чињеници да различити медији користе различите стратегије за њено побуђивање. Док књижевни текст омогућава дубок увид у унутрашњи свијет лика, филм се ослања на спољашње знакове емоционалних стања и на аудиовизуелну атмосферу. Ипак, циљ остаје исти: успостављање емоционалне идентификације која омогућава публици да прихвати моралну премису дјела. Како наглашава С. Кин, емпатија није само емоционална реакција, већ „кључни фактор у процесу наративног увјеравања” (2007: 68).

У анализи адаптација, степен успјешности емпатијске идентификације може да се посматра као важан критеријум, јер промјене у карактеризацији, фокусу радње или моралној премиси директно утичу на то са ким и на који начин публика успоставља емоционалну везу. Стога емпатија представља важан аналитички инструмент у истраживању трансмедиијалних адаптација, посебно у дјелима за дјецу и младе, гдје је емоционална ангажованост публике неодвојива од образовне и етичке функције наратива. У савременим приступима рецепцији књижевности наглашава се да емпатијско урањање представља кључни услов ефикасности читања. Како напомиње Снежана Божић, уколико приликом читања изостану емпатијско урањање, идентификација и саосјећање, такво читање не може бити у потпуности ефикасно нити може значајније утицати на читаоца, при

чему се посебно наглашава значај односа између текста, емпатије и могуће акције (2023: 304).

Адаптација се у савременим студијама медија и књижевности више не посматра искључиво као процес преношења садржаја из једног медија у други, већ као сложен креативни и интерпретативни чин. Линда Хачен (Linda Hutcheon) адаптацију дефинише као „поновно казивање једне приче у новом контексту и новом медију”, наглашавајући да адаптације истовремено представљају и производ и процес трансформације (2013: 8). У том смислу, адаптација није копија оригинала, већ ново дјело које улази у дијалог са својим предлошком.

Једно од питања у теорији адаптације односи се на релацију између оригинала и адаптације, односно на проблем вјерности. Традиционални приступи вредновали су адаптације према степену подударности са изворним текстом, али савремена теорија указује да такво мјерило није довољно. Адаптације се могу класификовати као вјерне, средње вјерне или слободне, у зависности од степена задржавања наративних елемената (Desmond – Hawkes 2006). Међутим, ова класификација служи прије свега као оријентациони модел, јер свако адаптирано дјело мора бити посматрано у контексту медијских, историјских и културних услова у којима настаје.

Савремени приступи наглашавају да је адаптација увијек условљена медијском специфичношћу. Различити медији располажу различитим изражајним средствима, што нужно доводи до промјена у структури наратива, карактеризацији ликова и начину преношења теме. Линда Хачен наглашава да адаптација представља „креативну реинтерпретацију која мора одговорити на могућности и ограничења новог медија” (2013: 16). Управо због тога, одступања

од оригинала не треба посматрати као недостатак, већ као неизбјежан и продуктиван аспект адаптационог процеса.

У контексту трансмедијалних адаптација, посебно је важно питање интерпретације и моралне премисе. Филмску адаптацију треба вредновати првенствено као аутономно дјело, а тек потом у односу на књижевни извор (McFarlane 2007: 9). Овај је приступ посебно релевантан за анализу дјела за дјецу и младе, јер адаптације често одражавају вриједности и друштвене норме времена у којем настају, што може довести до значајних промјена у тематском нагласку и карактеризацији ликова.

Значај проучавања адаптација у оквиру ове теме произлази из чињенице да различите верзије истог наратива не представљају само варијације радње, већ и различите интерпретације његове основне поруке. Трансмедијалне адаптације омогућавају праћење начина на који се прича мијења у складу са медијем, публиком и културним контекстом, при чему свака верзија нуди специфичан модел идентификације, емпатије и моралног читања. Стога анализа адаптација не служи само за утврђивање степена вјерности оригиналу, већ и за разумијевање начина на који се кроз медијске трансформације обликују значења и вриједности које дјело преноси.

Истраживање процеса адаптације и начина на који различити медији обликују емпатичко искуство младе публике засновано је у овом раду на компаративној анализи различитих медијских верзија познате приче о сто и једном далматинцу. Полазиште анализе представља оригинално књижевно дјело, а затим се прате његове трансформације у анимираној и играној филмској адаптацији. Овако конципиран корпус омогућава праћење промјена у обиму,

структури, начину приповиједања и стратегија-ма изазивања емпатије, у зависности од медија и циљне публике.

Истраживачки корпус чини роман британске ауторке Доди Смит *The Hundred and One Dalmatians*, први пут објављен 1956. године.² За потребе рада анализиран је превод на српски језик под насловом *Сто и један далматинац*, у преводу Драшка Рогановића (Лагуна, 2021).³ Превод обухвата сто шездесет шест страна и задржава наративну сложеност оригиналног текста.

У корпус су укључене и двије филмске адаптације које припадају различитим продукцијским и медијским моделима. Прва је Дизнијев анимиран филм *One Hundred and One Dalmatians* из 1961, у режији Хамилтона Ласка (Hamilton Luske), Клајда Џеронимија (Clyde Geronimi) и Волфганга Рајтермана (Wolfgang Reitherman), а сценарио је написао Бил Пит (Bill Peet)⁴. Анимиран филм траје седамдесет девет минута. Ова је верзија имала кључну улогу у глобалној популаризацији приче и у великој је мјери обликовала начин на који публика препознаје ликове и основне наративне елементе. Анимација користи специфична изражајна средства, попут покрета, музике, визуелне динамике и експресивности ликова, како би у краћем временском оквиру изградила емоционалну повезаност са публиком.

Друга анализирана филмска верзија јесте играни филм *101 Dalmatians* из 1996. године, у трајању од једног сата, четрдесет двије минуте и педесет двије секунде. Режиер је био Стивен Херек (Stephen Herek), а сценарио је написао Џон Хјуз (John Hughes). Ова адаптација комбинује елементе оригиналног романа и анимиране традиције. У односу на роман, структура је поједностављена, а наративни ток организован

око визуелно атрактивних и драмски наглашених сцена.

Овако дефинисан корпус омогућава праћење адаптационог процеса кроз више нивоа трансформације: од обимног књижевног текста, преко његове радикалне скраћене верзије, до аудиовизуелних интерпретација. Посебан значај има упоређивање односа између обима текста, начина карактеризације и стратегија изазивања емпатије, јер се управо кроз ове елементе могу уочити промјене у приступу наративи и у очекивањима савремене публике.

Анализа емпатије у различитим медијским облицима заснива се на унапријед дефинисаним категоријама које омогућавају систематско праћење начина на који наративни и визуелни елементи обликују емоционални однос публике према ликовима и догађајима. Први ниво анализе односи се на емоционални однос

² Оригинално издање на енглеском језику могуће је консултовати на сајту: <https://openlibrary.org/books/OL18713831M/The_Hundred_and_One_Dalmatians> Аудио-верзија оригиналног издања доступна је на платформи YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=D11Rs2_4zKo&t=57s> 16. 2. 2026.

³ Услед недоступности штампаног издања у књижарама у Црној Гори, у раду је коришћено електронско издање овог превода. Током прикупљања литературе утврђено је да се књига није могла пронаћи у књижарама у Подгорици, на Цетињу, у Будви и Котору. Према информацијама добијеним од продавца, наслов се дуже вријеме не наручује јер је интересовање читалаца слабо, а књига се често сматра превише обимном за савремену дјечју публику. Једини доступан примјерак у штампаној форми налази се у библиотеци у Будви, али до њега није било могуће доћи у вријеме израде рада. Ова чињеница је значајна за разумијевање ширег контекста рецепције дјела, као и за разматрање односа савремене дјеце према дужим наративним формама.

⁴ Цртани филм је доступан на платформи YouTube, али није постављен у цјелини већ се може пратити кроз тридесетак краћих видеа на адреси: <<https://www.youtube.com/watch?v=MWm2cg50RbM&list=PLAaxtWfBB1RFdth43ZPdJu-65D8VZkF54&index=2>> 16. 2. 2026.

према ликовима, односно на начине на које текст, дијалог, опис, визуелна експресија и драмска ситуација омогућавају публици да разумије и подијели њихова осјећања. Посебна пажња посвећује се моралним премисама приче, односно представљању понашања као прихватљивог или неприхватљивог и начину на који одлуке ликова усмјеравају емоционалну и вриједносну реакцију публике. Истовремено се издвајају кључне драмске ситуације које имају потенцијал да активирају емпатију, као што су тренуци опасности, губитка, међусобне помоћи, раздвајања или поновног сусрета, јер ови наративни чворови представљају носиоце емоционалног интензитета.

Посебан аспект анализе односи се на степен редукције и трансформације наратива, односно на питање у којој мјери скраћена издања и филмске адаптације задржавају оригиналне епизоде, карактеризацију и драмску напетост, те како промјене у обиму текста утичу на могућност постепеног развоја емпатичке везе са ликовима. У аудиовизуелним верзијама, поред наративне структуре, анализира се и улога визуелне и звучне експресивности, укључујући покрет, израз лица, ритам монтаже, музичку пратњу, сценографију и друге режијске поступке који могу појачати или убрзати емоционалну реакцију публике.

Емпатички одговор у психолошкој и наратолошкој литератури најчешће се одређује као афективна и когнитивна реакција читаоца или гледаоца која подразумева разумијевање и/или дијељење емоционалног стања другог, уз очување разлике између сопственог и туђег доживљаја (Hoffman 2000; Davis 1994). У развојно-психолошком смислу, емпатички одговор није универзално стабилна категорија, већ се мијења у складу са узрастом и когнитивним

развојем: млађа дјеца доминантно реагују афективно и ситуационо, док старија дјеца и адолесценти развијају способност перспективног прихватања и моралне интерпретације емоционалних стања ликова (Hoffman 2000). У студијама рецепције књижевности наглашава се да медиј у којем је наратив посредован значајно утиче на интензитет и тип емпатичке реакције: док књижевни текст подстиче когнитивно урањање и менталну симулацију, визуелни медији, попут анимираног филма, често појачавају непосредну афективну реакцију, али редукују простор за интерпретативну обраду (Grossman, према студијама о читању и рецепцији). Овакво разумијевање емпатије у наративном контексту омогућава њено посматрање као развојног и медијски условљеног феномена, а не као статичне психолошке категорије.

Популарна култура се у овом раду разумије као скуп културних пракси и текстова који настају и циркулишу унутар масовних медија и доступни су широкој публици, обликујући њене вриједности, ставове и начине перцепције свијета (Storey 2018: 5).

Компаративна анализа

Избор романа *The Hundred and One Dalmatians* (1956) оправдан је његовим књижевним и културним успјехом. Одмах по објављивању, дјело је стекло велику популарност код читалачке публике и, у периоду дужем од шест деценија, одржало трајну присутност у издавачкој продукцији и културној употреби, што указује на његову дуготрајну и конзистентну рецепцију у читалачкој заједници. Пет година након објављивања, роман је екранизован у продукцији студија Дизни (Disney, 1961), што

додатно потврђује његов изузетан наративни потенцијал и широку културну релевантност. Наративна комплексност романа огледа се у разноврсном скупу ликова: људи различитих социјалних слојева (сиромашни, средњи сталеж и богати) и животиње, као и у различитим просторно-временским контекстима, од руралног до урбаног окружења. Ова разноврсност омогућава млађој читалачкој публици да истовремено перципира и емоционално проживи широк спектар социјалних интеракција и моралних дилема, пружајући прилику за идентификацију са различитим перспективама и животним искуствима.

Роман прати живот далматинца Понга и његове сапутнице Госпође, који са својим власницима, господином и госпођом Дирли и двије дадиље (Тета Куварица и Тета Батлер) живе мирним породичним животом у Лондону. Њихова срећа достиже врхунац када Госпођа на свијет донесе петнаест штенаца. Убрзо се у причу уводи Пердита, керуша која сплетом необичних околности постаје хранитељка дијела тек рођених штенаца и нови члан породице Дирлијевих. Међутим, радост и мир прекида лик Круеле де Вил, школске другарице госпође Дирли, богате, необичне и похлепне жене опсједнуте крзном. Она жели да откупи штенце, како би њен супруг крзнар од њих начинио бунду. Сумњајући у разлоге откупа штенаца, Дирлијеви одбијају Круелину понуду те она организује отмицу штенаца, коју спроводе њени помагачи браћа Сол и Џастер Бадун. Одлучни да пронађу своје младунце, Понго и Пердита користе мрежу комуникације међу псима, захваљујући којој се вијест о нестанку преноси широм земље, што уз Скотланд јард и огласе које је господин Дирли дао у свим медијима покреће велику потрагу. Након сазнања да се њихови штенци, заједно са

још много других псића, налазе у кући у селу Сафоку недалеко од Лондона, псићи пар организује бијег и креће на дуг пут, са намјером да кући врати украдене штенце, уз помоћ животиња које им обезбјеђују склониште, храну и заштиту. Четвородневни пут, током којег су ликови пролазили кроз бројне изазове, препреке и сусрете са различитим животињама, представља нараторолошки фокус романа, секвенцу која структурише радњу и омогућава развој интеракција између ликова. По повратку у Лондон, господин и госпођа Дирли прихватају све спасене штенце и одлучују да им обезбиједу нови дом на селу, гдје ће моћи да живе у сигурном и пространом окружењу, док крзнаров посао пропада, а Круела остаје без свих својих бунди.

Анализа превода романа *Што и један далматинац*

Методологија анализе романа предлошка у овом раду заснива се на концепту *моралне премисе* Стенлија Д. Вилијамса (Stanley D. Williams), која представља систематски приступ испитивању узрочно-последичне логике унутар наратива. Према Вилијамсу, морална премиса није тема приче, није њена радња нити поука наведена на крају текста, већ етичка порука која произлази из односа између особина ликова, врлина или мана и посљедица тих особина (2006: 6–9). Другим ријечима, ако лик посједује одређену особину, било врлину као што је емпатија или ману као што је окрутност, та особина иницира одређено понашање које у контексту радње доводи до позитивних или негативних исхода. Вилијамс истиче да морална премиса садржи четири кључне компоненте: врлину или ману, понашање које из ње произ-

лази, сукоб који покреће радњу и последицу која наступа као награда или казна (*Isto*: 83). Такође, он појашњава да приче функционишу као морални модели: ако је лик округан, радња ће га довести до уништења или казне; ако је емпатичан, радња ће резултирати спасом, заједништвом и опстанком. У контексту романа намијењеног младој публици, као што је *Сто и један далматинац*, овај метод посебно добија на значају јер омогућава истраживање емпатије као врлине која мора да изазове конкретну реакцију, што је суштински аспект развоја моралне свијести код дјецe, јер сама емпатија без активног одговора на туђу патњу није довољна. Млади читалац не треба само да осјети туђе емоције, већ и да научи како његово понашање и реакције могу да имају и стварне последице. Стога је примјена моралне премисе оправдана и ефикасна као аналитички оквир за систематско проучавање емпатије у дјечјим и породичним наративима, омогућавајући научно утемељен увид у узрочно-посљедичне односе између врлина, мана и њихових исхода унутар радње романа.

Списатељица Доди Смит одлучује да радњу романа прикаже из перспективе пса Понга, што представља занимљив наративни избор у контексту књижевности за дјецу и младе.

Не тако давно у Лондону је живео млади псећи брачни пар далматинаца по имену Понго и Госпођа Понго [...] Имали су срећу да постану власници младог људског брачног пара по имену Дирли, који су били љубазни, послушни и необично интелигентни, каткад малтене као да су псећег рода (Смит 2021: 2⁵).

Овим наративним поступком успоставља се систем моралних квалитета људских ликова, што читалачкој публици омогућава да се са њима

идентификује и са емпатијом гледа њихове касније поступке. Добронамјерност, интелигенција и пажња према псима у супротности су са каснијим антагонистичким ликовима и догађајима, чиме се емпатија читалачке публике природно усмјерава ка позитивним ликовима. Са становишта моралне премисе, овај наративни избор поставља основу за илустрацију узрочно-посљедичних односа врлина и мана. Иако у почетним редовима још није присутна експлицитна морална порука, Понгова перспектива и његово окружење, створено око позитивних људских особина, уведе читалачку публику у систем вриједности у коме врлине воде ка позитивним исходима.

Наратив је структурно богат ликовима. Они који посједују врлине (интелигенција, искреност, пажња и брига за друге) детаљније су описани, што омогућава читалачкој публици да ове особине препозна и повеже са будућим позитивним исходима. На примјер, господин Дирли представљен је као интелигентан човјек, познавалац свог заната „вичан аритметици [...] називали су га и финансијским магом“ (10). Госпођа Дирли је приказана кроз неспособност да слаже: „Пошто није успела да смисли добар изговор (била је веома искрена особа) приста-ла је“ (8–9) на вечеру са Круелом де Вил, иако то није жељела. Овај опис показује да њена врлина (искреност и морална непоколебљивост) функционише као узрочно-посљедична осовина приче, према којој врлина доводи до пожељних исхода. Последице ове особине манифестују се кроз емпатијске реакције према животињама. Наиме, госпођа Дирли тугује када су штенци отети и саосјећа како са њима, а тако и

⁵ У наставку рада цитати из електронског издања *Сто и једној далматинца* (2021) биће означени бројевима страница у заградама.

са Понгом и његовом супругом, показујући бригу и разумијевање за патњу других. Њена врлина се, даље, огледа у конкретним поступцима, када одлучује да потражи хранитељку за штенце, касније названу Пердита. Иако ју је током кишне ноћи, када је видљивост на путу била лоша и није било свједока, ударила аутомобилом на улици, госпођа Дирли одлучује да керушу води кући и ветеринару, нуди јој храну, воду и преноћиште. Када Пердита изгуби млијеко и када се керуша забрине да ли ће је избацити јер им више није од користи, госпођа Дирли је тјеша: „Када бисмо могли да јој објаснимо да ћемо јој својски помагати [...] и да нема разлога за бригу” (32). У смислу Стенлијеве моралне премисе, врлина емпатије и бриге за друге код госпође Дирли директно доводи до позитивних исхода: штенци добијају хранитеља, Пердита остаје на сигурном, а међу људским и животињским ликовима формирају се заједништво и колективна солидарност, што је у складу са принципом да врлине производе пожељне посљедице. Унутар истог моралног оквира функционише и лик ветеринара (Сјајни Ветеринар), који је приказан као стручна и високо одговорна особа, чије професионално знање прати изражен осјећај дужности и бриге. На позив Дирлијевих, он долази у помоћ „након што је цијелу ноћ спашавао живот неком псу којег је прегазило ауто [...]” (17). На овај начин се наглашава његова спремност на додатни напор у корист добробити животиња. Његова улога није ограничена на тренутну медицинску интервенцију, већ обухвата систематичну подршку, односно он подучава Дирлијеве како да се правилно брину о скотној Госпођи (не занемарујући ни њеног супруга Понга), како да је хране и припреме за окот, као и како да поступају током и након штењења, како би се осигурао по-

вољан исход. Исти принцип професионалне бриге наставља се и у случају Пердите, којој помаже да се опорави након несреће и обезбиједи довољно млијека за штенце, а самоиницијативно активно учествује и у проналажењу хранитељке када је број штенаца превазишао могућности мајке. Његова помоћ не изостаје ни касније, када се велики број штенаца врати у дом Дирлијевих, те учествује у њиховом збрињавању и купању. У складу са моралном премисом, врлина професионалне одговорности и саосјећајне бриге овог лика доводи до низа пожељних посљедица, односно очувања здравља мајке и штенаца, повећања њихових шанси за опстанак, као и оснаживања људских ликова да компетентно и одговорно преузму бригу о животињама.

Насупрот наведеном, негативни ликови у роману приказани су површно, чиме се наглашава њихова морална мана и непожељни исход. Занимљив је наративни поступак у изградњи лика Круеле де Вил, која је представљена кроз досљедно понављање контраста црне и бијеле боје, који обухвата њен физички изглед (коса у двије боје, строго подијељена раздјелком), одјећа (црна хаљина и „прост”⁶ бијели крзнени огртач), аутомобил (на црно-бијеле пруге, поприлично упадљив и бучан) и уређење простора у којем живи (црни мермерни зидови и бијели мермерни сто). Ова визуелна редукција на два супротстављена поларитета не функционише искључиво као естетски детаљ, већ и као средство карактеризације, које указује на унутрашњу моралну структуру лика. За разлику од по-

⁶ Употреба синтагме „прост крзнени огртач” представља стилски поступак којим се свјесно умањује вриједност предмета, док истовремено дјелује као наративна стратегија која код читалачке публике подстиче негативну емоционалну реакцију и усмјерава емпатију према животињама, као жртвима естетске и декоративне експлоатације (6).

зитивних ликова чије су особине развијене кроз сложене односе, поступке и емоционалне реакције, Круела је представљена кроз спољашње, наглашено контрастне и хладне визуелне елементе, што указује на одсуство унутрашње сложености и емпатичког капацитета. Тако се визуелна дихотомија црног и бијелог у функцији карактеризације претвара у наративни показатељ моралне искључивости, чиме се на нивоу структуре приче потврђује Вилијамсова поставка да мане, када управљају понашањем лика, неминовно производе непожељне исходе. Круелине мане су опсједнутост крзном („Обожавам крзно, живим за крзно, зато сам се удала за крзнара” – 8), похлепа и окрутност („Отрујте их [мисли на штенце – *йрим. А. Ф.*], подавите их, млатните их по глави, имате ли хлороформ у шпајзу” (99) и њихова комбинација до негативних исхода, односно организовање отмице штенаца, напушта је чак и мачка, остаје без крзна, јединог што је истински вољела у животу, продаје кућу и имање и на крају мора да бјежи у иностранство. Њен супруг крзнар такође је приказан без психолошке разраде, искључиво кроз своју професионалну улогу и функцију: „Био је омањи и забринут, деловао је као крзнар и ништа више” (8). Оваква карактеризација указује на одсуство личне моралне позиције, емпатије и критичког односа према сопственом занимању и поступцима своје супруге. У оквиру моралне премисе, његова кључна мана није активна окрутност, већ морална пасивност и конформизам, односно неспремност да преиспита етичке импликације убијања животиња ради производње крзна и да се супротстави Круелиним деструктивним намјерама. Таква морална индиферентност омогућава одржавање и реализацију штетног система дјеловања, што у наративном исходу доводи до непожељних посље-

дица: професионалног слома, губитка посла и принудног одласка ван земље.

Браћа Сол и Џастер Бадун приказани су површно, на основу изгледа и ограниченог репертоара особина, без дубље психолошке разраде. Сол је крупан и тамнокос, док је Џастер мршав, свијетле косе и оштре браде, а обојица дјелују запуштено и неуредно. Њихова карактеризација додатно је обликована кроз интересовања и поступке који указују на моралну и интелектуалну ограниченост. Значајно је то што показују опсједнутост емисијом „Шта је мој злочин”, са жељом да постану познати управо по убијању штенаца, што свједочи о потреби за пажњом и признањем без икаквог етичког критеријума. Овакво усмјеравање ка сензационализму и слави по сваку цијену открива одсуство емпатије и неспособност моралног расуђивања. Истовремено, њихова ограничена интелигенција и немар у извршавању задатка доводе до низа пропуста који омогућавају спасавање штенаца и коначан неуспјех Круелиног плана. У оквиру моралне логике наратива, њихове мане – морална неосјетљивост, површност, славољубивост и интелектуална ограниченост не доводе до очекиване користи, већ до губитка контроле над ситуацијом и до неуспјеха. На тај начин наратив досљедно показује да дјеловање вођено пороцима и без моралне одговорности производи непожељне исходе, чиме се остварује узрочно-посљедична етичка структура.

У роману се, поред одраслих људских ликова, појављује и двоје дјеце, која, иако споредна, имају важну улогу у артикулисању моралне премисе. Када су Понго и Госпођа кренули да спасу своје штенце након отмице, били су уморни и исцрпљени од дугог пута. Прво безимено и злонамјерно дијете мамило је хлебом са

маслацем изгладњели псећи пар. Када се Понго приближио, дијете га је гађало каменом те је изморени пас крварио и почео да храмље. Иако је Понго намјеравао да узврати угризом, Госпођа је интервенисала:

Не, сјети се да је он само младо људско створење. А сва мала створења су сурова у неукости. Често ме наши штенци повреде не знајући да то чине. Угрести човјека је највећи злочин који један пас може да почини. Немој дозволити да због једног окрутног, непромишљеног дјетета носиш тај гријех на души. Проћи ће и бол и љутња, али ће те грижа савјести заувјек пратити (62).

Ова сцена илуструје узрочно-последичну логику моралне премисе гдје импулсивна окрутност доводи до повреде и неповољних последица, док одговорно и морално дјеловање, кроз интервенцију Госпође, ублажава негативне исходе, истичући да је емпатија практична врлина која регулише понашање и његове последице.

Са друге стране, дјечак Томи показује супротан ефекат у позитивном контексту. Када су се Понго, Госпођа и штенци након спасавања враћали кући, дијете им је дало своја плава колица како би штенцима, сувише малим за исцрпљујућ и дуг пут и временске услове у којима путују, олакшао путовање. Његова спремност да помогне резултира повољним исходом, показујући да чак и добра дјела заснована на емпатији могу значајно да утичу на исход.

Оваква дистрибуција карактеризације омогућава јасно обликовање етичке логике наратива: морално одговорно и саосјећајно дјеловање води повољним исходима, док понашање засновано на окрутности, похлепи и моралној неосјетљивости резултира неуспјехом и губитком. За младу читалачку публику, овако успоставље-

ни контраст омогућава препознавање узрочно-последичне везе између личних особина и исхода, чиме се у пракси остварује наративни принцип моралне премисе и то не само на примјеру људи, већ и животиња.

Понго и Госпођа представљају животињске ликове чије врлине и понашања такође обликују моралну премису наративне приче. Понго је приказан као интелигентан, разборит и способан да разумије људски језик, док је Госпођа мање способна за разумијевање људских ријечи и памћење пута, али поседује изражену осјетљивост и бригу за друге (8, 63).

Обоје су могли бити шампиони своје врсте [...] Имали су изузетне главе, ваљана плећа, јаке ноге и веома праве репове. Туфне по њиховом телу бејаху црне као угаљ, углавном величине новчића од два шилинга [...] Госпођа је имала најпријатније држање. Понго је, премда је био рођени заповедник, имао својеврстан враголасти сјај у очима. Достојанствено и поносито су корачали један крај другог (5–6).

Понго, као протагониста романа и један од кључних животињских ликова, пролази кроз бројне ситуације које осликавају његов морални профил и практичну емпатију према ликовима са којима долази у контакт, а његово понашање изазива и позитивне последице, односно емпатичну реакцију читалачке публике. Једна од његових врлина јесте заштитничка одговорност. Љути га Круелин циничан коментар о штенцима („од њих би се могла направити пролећна бунда за црни костим” – Смит 2021: 8), што активира његову улогу заштитника у деликатном тренутку (његова супруга је скотна). Такође, он препознаје Пердитину улогу хранитељке и однос према њој регулише де-

ликатном пажњом, без патријархалне доминације (доживљава је као сестру, а не као супруга), што посљедично омогућава да штенци буду правилно храњени, гријани и окупани (24, 26–30). Искрено саосјећа и са њеном тужном животном причом у којој је остала и без дјеце и без супруга (26–30). Његова брига никада није егоцентрична, већ је у наративу обликована као антропоморфизована врлина алтруизма, у функцији подстицања емпатијске идентификације читалачке публике. У тренутку када су његови штенци отети, не тугује за њима само као отац, већ саосјећа и са тугом њихових двију мајки (38). Разумном бригом за другог савјетује Пердиту да је преслаба да би им се придружила у бијегу. Моли је да остане и да у њиховом одсуству пружи утјеху Дирлијевима (46). Премда је одрастао у истим условима као и његова супруга, препознаје да њој након бијегу недостају луксузни услови на које је навикла, као и да јој је хладно. Жао му је што се у брзини нијесу сјетили да јој понесу јакну (49), и одлучује да је засмијава током цијелог пута (51). Понго не гаји саосјећања и љубав само према својим ближњима. Иако је имао непријатну ситуацију са људским дјететом, ипак другом жели да изађе у сусрет – да прође испод прозора и разве-сели малог Томија који им је позајмио колица (113), али и да усрећи малог златног ретривера који је, иако мали, бдио на ноћној стражи и пожелио отисак шапе као аутограм (57). Заштитнички и са дужном бригом односи се и према штенцима далматинаца који нијесу његови, па их по првом виђењу пита да ли су им двојица браће наудила или малтретирала било кога од њих (95). Најучљивија позитивна Понгова врлина је рационални приступ проблемима. Када му пас расе стафорд, након што је чуо све

о Круели, предложи да је убију, Понго одговара да би скочио „без размишљања ако би Круела напала неко штене, али ми хладнокрвно убиство не прија” (139). Моћ врлине је у томе што дјелује као концентрични круг који добротом наставља да се шири, односно посљедице врлине доводе до пожељних исхода. У Понговом и Госпођином случају, пожељни исходи су превазилажење свих препрека на путу, од умора, преко глади, недостатака склоништа, људских непријатеља и временских неприлика, као и сигуран и сретан долазак у дом гдје су вољени и ишчекивани.

Поред Понга и Госпође, роман обилује бројним животињским ликовима чија колективна активност и врлине подржавају моралну премису. Међу њима су њемачка дога, померанац, остарјели енглески овчар, златни ретривер, шпанијел, стафордски теријер, коњи луталице, краве, маца Врбица и друге животиње, које у различитим ситуацијама учествују у обезбеђивању склоништа, тражењу хране, преношењу порука, као и у заштити и пружању помоћи штенцима и њиховим власницима. Њихова емпатија прелази чисто афективни ниво и примјењује се као практична врлина, колективна брига, солидарност и способност предвиђања потреба других. Ова сложена мрежа међусобно повезаних поступака показује како индивидуалне врлине, као што су великодушност, заштитнички инстинкт, одговорност и кооперативност, у синергији доводе до позитивног исхода. Резултат ових колективних напора био је очување живота стотину далматинаца и њихов безбједан повратак у Лондон, чиме је спријечена злоупотреба коју су планирали браћа и Круелин супруг, а све због израде крзнених капута, бунди и рукавица, чиме се потврђује

Стенлијева теорија узрочно-последичне везе врлина и исхода и у наративном контексту.

Као антипод позитивно представљеним животињским ликовима, у роману се јавља и неколико животиња које се могу смјестити на „полутамну” страну моралног спектра. За разлику од негативних људских ликова, оне није су приказане као суштински зле, већ као ограничене, недовољно осјетљиве или недовољно способне да препознају и разумију потребе других. Такви су пси у камп насељу, који нијесу помогли породици далматинаца јер „нису разумели језик” (117) којим им је упућен позив у помоћ. Њихова пасивност произлази из ограничене комуникације и недостатка когнитивне емпатије, што резултира изостанком подршке у тренутку кризе. Насупрот њима, коњи из истог окружења показују способност разумијевања ситуације и активне интервенције, отварањем оградe омогућавају спас, чиме се унутар истог простора јасно супротстављају двије могуће реакције – равнодушност и солидарност, са различитим посљедицама.

Сличан амбивалентан положај има и стафордска теријерка, која је, иако је првобитно прихватила да обезбиједи смјештај за далматинце, након што је пожар уништио пекару и храну коју су сеоски пси сакупили, на позив свог власника, напустила чопор далматинаца и оставила их без заштите, хране и преноћишта. Овај поступак не произлази из окрутности, већ из лојалности ауторитету и ограничења сопствене одговорности, што указује на моралну недораслост ситуацији. Госпођа њено понашање тумачи с разумијевањем, претпостављајући да „вероватно још нема своју породицу” и да не може у потпуности схватити тежину напуштања, чиме се наглашава да је емпатија повезана са искуством бриге за друге (130).

Персијска мачка која живи у Круелином дому заузима посебно мјесто у моралној структури романа, као лик који дуго остаје на позицији неутралности. Описана као изузетно лијепа и вриједна, она опстаје у окружењу обиљеженом окрутношћу, свјесна да је Круела не воли и да је њена сигурност условљена искључиво корисношћу, будући да је њена власница већ удавила чак четрдесет четири њена мачета јер њихов отац није био расан, а стога ни вриједан. Ова позиција указује на стратегију преживљавања засновану на дистанци и прилагођавању, односно на одсуству активне емпатије и моралног дјеловања. Међутим, у завршници наратива, у дијелу „Освета беле мачке”, у тренутку када активно доприноси Круелином поразу, мачка напушта улогу пасивног посматрача и прелази на страну моралне акције, успостављајући на тај начин правду. Тај преокрет показује да неутралност у присуству зла представља ограничену и привремену позицију, док тек свјесно одређење и дјеловање у правцу правде доводе до морално пожељног исхода.

Путем ових ликова у роману се гради нијансирана морална структура у којој негативни исходи нијесу искључиво посљедица зле намјере, већ и недостатка разумијевања, искуства или спремности на дјеловање. Истовремено, прелазак од пасивности ка активној помоћи показује да су кључне врлине – когнитивна емпатија, одговорност и морална храброст – оне које омогућавају позитивне исходе, односно опстанак, заштиту и коначно спасавање далматинаца. На тај начин, и „полутамни” животињски ликови доприносе узрочно-последичној логици моралне премисе, показујући да исход у наративу зависи не само од намјера, већ и од степена препознавања туђе потребе и спремности да се на њу одговори.

Анализа наративне конструкције ликова и моралних премиса уједно указује на механизме обликовања емпатијске рецепције код младе читалачке публике. Узрочно-последична повезаност врлина са пожељним исходима, односно мана са негативним посљедицама омогућава читаоцу да кроз процес идентификације са ликовима интернализује моралне вриједности на нивоу емоционалног искуства. Перспектива животињских ликова, редукована психологизација негативних актера, као и наглашена дистрибуција емпатијски релевантних ситуација (опасност, губитак, солидарност, помоћ), усмјеравају читаочеву пажњу и емоционалну реакцију, подстичући саосјећање, морално позиционирање и вриједносно расуђивање. У том смислу, емпатија се не исцрпљује на нивоу тематског или етичког слоја дјела, већ се остварује као рецепцијски ефекат који повезује наративну структуру са читаочевим искуством, што је од посебног значаја у контексту књижевности за дјецу и младе, гдје емоционална ангажованост представља основу за усвајање моралних образаца.

Анализа анимираног филма

Дизнијев анимирани филм *Сто и један далматинац* (*One Hundred and One Dalmatians*) премијерно је приказан 1961. године. Филм је продуцирала компанија Walt Disney Productions, а режију потписују Клајд Цероними, Хамилтон Ласк и Волфганг Рајтерман. Сценарио су написали Бил Пит (уједно и главни аутор адаптације) и сарадници, на основу истоименог романа Доди Смит.

Дизнијева верзија филма може се окарактерисати као средње вјерна адаптација, будући да

основна наративна линија, централни ликови и морална порука остају очувани, али је значајан дио материјала поједностављен, скраћен и драматуршки убрзан. Поједине ситуације су редуковане или изостављене, сцене су кондензоване, а одређени детаљи, укључујући имена, односе и околности прилагођени су динамици анимираног филма и млађој публици. Ова економија нарације омогућава јаснији ритам и снажнији емоционални ефекат у оквиру ограниченог трајања.

Истраживачи адаптације указују да филмске верзије често имају већи културни домет и трајније мјесто у колективном памћењу од књижевног предлошка. Како наглашава Роберт Стам, у визуелној култури савременог друштва управо филмске адаптације често постају доминантна верзија приче у јавном памћењу (2005: 1–6). Због снаге визуелне нарације, музике и емоционалне непосредности, публика неретко прво и најдуже памти филмску интерпретацију, која временом може да засјени и сам књижевни извор. Сходно томе, анализу анимираног филма оправдано је водити као анализу аутономног наративног система, који задржава тематско и морално језгро романа, али га обликује сопственим изражајним средствима и прилагођава медију анимације и широј публици.

За разлику од романа, гдје ријеч обликује рецепцију код читалаца и улази у описе и наративну визуализацију, у анимираном филму опис није неопходан јер публика види све, посебно живу динамику покрета, мимике и ставова који су уткани у ликове, што појачава емотивни ефекат и моралну читљивост сцене.

У адаптацији романа у анимирани филм, животни свијет паса и других животиња постаје централни медијатор моралне премисе, гдје врлине и понашања директно обликују исходе

и емотивни доживљај гледаоца. Главни људски ликови, Роџер Редклиф и Анита, представљени су као скромни и морално чврсти појединци, чија одлука да не продају штенце и супротстављање Круели де Вил функционишу као катализатор активности животиња и етичког ангажмана гледалаца. Међутим, морални акценат анимираног филма је у приказу животињског свијета као колективног емпатичног, храброг и солидарног простора, који је супротстављен карикатуралном и егзибиционистичком свијету Круеле де Вил, јединог правог негативног лика. Животиње, међу којима су пси различитих раса (њемачка дога, померанац, остарјели енглески овчар, златни ретривер, шпанијел, стафордски теријер), коњ, краве, гуска, као и мачак Поручник, активно помажу у проналажењу склоништа и хране, преношењу порука и заштити далматинаца. Ове акције, мада понекад индивидуалне и скромне, сублимирају се у ланчану помоћ која показује како практична примјена врлина (солидарност, емпатија и храброст) доводи до позитивних исхода, конкретно очувања живота стотину далматинаца и спречавања њихове злоупотребе коју спроводе Круела и њени помагачи.

У филму је морална дијалектика појачана аудитивним и визуелним средствима. Различита музика прати различите ликове. Тренуци неизвјесности и напетости (грмљавина, муње, ноћ, пљусак, слаба видљивост, сивило), синхронизовани са доласком Круеле де Вил, код гледалаца активирају емпатијски одговор, јасно сигнализирајући да су штенци у опасности, док иронична и комична музика, уз пуно британског хумора у сценама Гаспера и Хорација наглашава њихову неспособност и сатирично разобличава неморал. Круелине особине, хипер-

болизовано обликовање лика, себичност и егзибиционизам, у контрасту су са солидарним свијетом паса, једноставном породицом Редклиф и њиховим скромним али топлим домом, што све заједно доприноси визуелној, а прије свега емотивној упечатљивости филма. Поступци јунака, односно врлине које их красе, директно доводе до позитивних исхода: штенци су спасени, све животиње и људи поново су заједно и срећни, а Роџер добија прилику да постане познат и богат, захваљујући пјесми коју је компоновао о Круели. Супротно томе, егзибиционистичко, неемпатично и похлепно Круелино понашање доводи до непосредних негативних посљедица, односно страха, брига, туге и угрожавања живота штенаца. На овај начин, филм кроз узрочно-посљедичну логику врлина или мана којима слиједи исход, пружа гледаоцима могућност развијања емпатије и критичког разумијевања моралних избора.

Анализа играног филма *101 далматинац*

Играна филмска адаптација класичног наратива *101 далматинац*, премијерно је објављена 27. новембра 1996. године, у продукцији студија Walt Disney Pictures и Great Oaks Entertainment. На основу истоименог романа *The Hundred and One Dalmatians* енглеске списатељице Д. Смит и претходне анимиране верзије, филм је режирао Стивен Херек, а сценариста је Џон Хјуз. Главне улоге тумаче Глен Клоуз (Glenn Close) као Круела де Вил, Џеф Данијелс (Jeff Daniels) као Роџер, Џоели Ричардсон (Joely Richardson) као Анита, Џоан Плаурајт (Joan Plowright) као дадиља Нени, уз Хјуа Лорија (Hugh Laurie) и Марка Вилијамса (Mark Wil-

liams), који су дали комичну димензију ликовима Гаспера и Орација.⁷

У погледу вјерности изворном дјелу, играни филм задржава само основни наративни оквир, препознатљив из романа и анимиране адаптације, док је већина елемената прилагођена савременом контексту и новим наративним потребама. Очувани су кључни структурни мотиви, односно постојање људског и псећег пара, антагонистичка фигура Круеле де Вил са помагачима, отмица штенаца са намјером да се од њих направи крзнена бунда, као и мотив животињске солидарности која се укључује у потрагу и омогућава срећан исход у којем добри ликови бивају награђени, а негативни кажњени. Сви остали елементи значајно су измијењени и модернизовани. Анита је представљена као дизајнерка у модној компанији Круеле де Вил, док се Роџер бави дизајном видео-игара. Изостављен је лик Круелиног супруга крзнара, али ту је лик Скинера, човјека са ожиљком, чија је дужност да одере штенце. Такође, мрежа помоћи и солидарности се шири у односу на роман и анимирани филм. Ту су, поред паса, мачака, коња и крава, дјетлић, друге птице, мишеви, ракуни, творови. Овакве интервенције указују на чињеницу да филм не тежи дословној адаптацији, већ функционалној трансформацији познате приче, у којој се задржава морална структура оригинала, али се наративни, социјални и естетски слојеви обликују у складу са очекивањима савремене публике.

У филму се морална премиса, слично анимираној верзији, обликује првенствено визуелним и аудитивним средствима, што је у складу са природом филма као медија који утиче на емоционалну рецепцију непосредним чулним доживљајем. За разлику од романа, у којем се

карактеризација остварује кроз опис и наративно објашњење, овдје костим, шминка, сценографија, музика и звучни ефекти преузимају функцију моралног вриједновања ликова. Посебно је значајна визуелна конструкција Круеле де Вил, чији сценски наглашени костими⁸ (крзнени шлеп који се вуче по поду, дуге црвене и црне рукавице са ноктима попут канџи, перје, екстравагантни шешири, па чак и костим који носи у затворским данима, а који не одступа од њеног модног стила), упадљива шминка, цигарета са муштиклом и раскошни модни детаљи (кожа сибирског тигра), визуелно сигнализирају њен егоцентризам, хладноћу и опсесију статусом. Овој визуелној доминацији придружују се и глумачке бравуре, односно продоран, театрално усиљен смијех, пасивно-

⁷ Филм је постигао значајан комерцијални успјех и заузео шесто мјесто по заради 1996. године. Иако је добио мјешовите критике (просјечан пријем критике, али повољне оцене публике на слободним платформама), глумачко остварење Глен Клоуз као Круеле било је запажено и номиновано за Златни глобус за најбољу глумицу 1997. године, а филм је био номинован за BAFTA награду за најбољу шминку и фризуру.

⁸ Значај који су редитељ и костимографски тим придавали визуелном идентитету Круеле де Вил потврђује и податак да је глумица уговором била обавезана да након снимања преузме све костиме које је носила у филму. Међутим, како је постало јасно да је ријеч о изузетно луксузним и скупим костимима, продукција је накнадно покушала да ову ставку измијени или да изradi једноставније и јефтиније копије. Глумица је то одбила. Костиме је осмислио оscarовац Ентони Пауел (Anthony Powell). Доследност у обликовању Круелиног идентитета глумица је задржала и изван филмског платна: на премијери се појавила у екстравагантном издању, остајући у карактеру свог лика. Чак је ангажовала тим који је припремио медијске изјаве формулисane у духу Круеле де Вил, додатно проширујући границу између глумачке интерпретације и јавног наступа и учвршћујући митологију овог упечатљивог антагонисте. Види на <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/glenn-close-101-dalmatians-cruella-de-vil-costumes-b1793348.html>> 16. 2. 2026.

-агресиван говор и хладна, контролисана комуникација. Начин на који њени запослени, а посебно лични асистент, реагују на њено присуство (видљива напетост, страх и подређеност) додатно гради атмосферу ауторитета и нелагоде. Синергија костима, понашања и реакција окружења обликује снажан сценски утисак и код публике истовремено изазива осјећај фасцинације и одбојности, што Круелу де Вил чини изразито ефектним и упечатљивим антагонистом. Премда није носилац позитивне радњенице лик са којим би млада публика требало да се идентификује, Круела се намеће као један од најупечатљивијих и најдуготрајнијих памћених ликова овог играног остварења. Својом појавношћу она не обликује само сопствени лик, већ снажно утиче и на изградњу осталих ликова и цјелокупну драмску динамику. Њена наглашена енергетска доминација и изразита карактеризација постављају јасан морални контраст, чинећи особине других ликова читљивијим и додатно наглашавајући етичку премису приче. Естетика раскоши и предимензионираности у контрасту је са скромним, ненаметљивим изгледом Аните и Роџера, њених сарадника, дадиље Нени и свих других ликова у филму. Аудитивни елементи додатно појачавају овај ефекат: Круелини доласци праћени су буком, наглим покретима, крупним кадровима, грмљавином и другим звучним кулминацијама, што буди осјећај узнемирености и непредвидивости. Њено понашање, пасивно-агресивни коментари, понижавање сарадника и омаловажавање Аните и Роџера, граде образац социјалне доминације и недостатка емпатије, који у психолошком смислу указују на моралну дистанцу према другима. Насупрот томе, музика која прати породичне сцене и животиње топлија је и стабилнија, усмјеравајући гледаочеву иден-

тификацију ка заштити штенаца и породичних вриједности. Помоћници, Гаспар и Хорације, иако мотивисани новцем, приказани су комично, ограничених способности, што их позиционира као морално слабе, али не и суштински злонамјерне ликове. Таква градација негативности омогућава јасну моралну хијерархију унутар наратива. Посматрано у цјелини, филм кроз контраст визуелних стилова, звучних мотива и понашајних образаца успоставља узрочно-последичну логику моралне премисе, Роџер постиже професионални успјех дизајнирајући видео-игру о отмици и спасавању далматинаца, што му доноси финансијску стабилност и друштвену афирмацију, он и Анита добијају кћерку и селе се у простран дом са великим двориштем, у којем породица живи окружена свим спасеним штенцима. Насупрот томе, Круела остаје без кључног професионалног ослонаца (Аните), без крзна које је симбол њене опсесије и статуса, доживљава низ понижавајућих ситуација (пад у стајско ђубриво, губи раскошне одјевне предмете, физички и симболички се прља – сцена са твором у затвореном аутомобилу), на крају бива ухапшена, одведена у затвор и сасвим лишена друштвеног положаја, моћи и привилегија који су хранили њен егцентрични идентитет. Слично томе, њени помагачи Гаспар и Хорације кажњени су низом неуспјеха, оштећењем и уништењем возила (камен у ауспуху, пожар), физичким повредама и коначним хапшењем. Инсистирањем на јасној дистрибуцији пожељних и непожељних исхода, филм експлицитно материјализује моралну премису да емпатија, солидарност и одговорност воде личном и породичном просперитету, док похлепа, окрутност и искључива усмјереност на сопствени интерес доводе до друштвеног и личног слома.

Закључак

Развој емпатије код дјеце и младих представља један од централних задатака васпитања и образовања у дјетињству, јер је ова способност уско повезана са развојем моралности, социјалних односа и просоцијалног понашања. Управо због тога, развој емпатије, посебно код млађе публике, представља сложен процес који захтијева пажљиво осмишљене васпитно-образовне подстицаје. Савремено дјетињство одвија се у медијски засићеном окружењу кроз које је могуће посредно доживјети искуства других, а различите медијске форме и дигитални алати пружају нове могућности за ефикасно усмјеравање ових процеса.

Анализа приче *Сто и један далмаћинац* кроз роман, анимирани и играни филм показује да свака од ових медијских форми пружа специфичан допринос развоју емпатије. Роман, као најкомплекснија форма, омогућава дубљу когнитивну и моралну интерпретацију наратива, развија способност дјеце да препознају мотивацију ликова, интерпретирају последице њихових поступака и размишљају о етичким дилемама. Осим тога, детаљан наратив романа подстиче развој језичких компетенција, когнитивне флексибилности и способности анализе узрочно-посљедичних веза, што је фундаментално за осјећај моралне одговорности. Анимирани и играни филм, сваки на себи својствен начин, визуелно и емоционално појачавају наратив. Кроз комплексну комбинацију глумачког израза, костимографије и шминке, музике, сценских ефеката и монтажних техника, и мање маштовита дјеца могу непосредније и брже да перципирају контраст између врлина и мана, као и између повољних и неповољних исхода који произлазе из дјеловања или недјеловања ликова.

Полазећи од наведених увида, отвара се простор за методичку примјену резултата истраживања у савременом образовном контексту. У том смислу, вјештачка интелигенција може да се посматра као потенцијални методички инструмент (алат) који омогућава додатну персонализацију наративног искуства и подстицање емпатије код дјеце која похађају први циклус основношколског образовања. Њена вриједност огледа се у могућности да дјеца кроз интерактивне и прилагођене сценарије истражују емоционалне и моралне ситуације, продубљујући разумијевање ликова и последица њихових поступака⁹. Могућности употребе вјештачке интелигенције су бројне и у сталном су развоју. Управо због тога њено коришћење мора бити строго условљено надзором одрасле особе. Са-

⁹ Овдје ћемо представити само неколико практичних примјера, који могу да послуже као педагошка подршка наставницима и родитељима у развијању емпатије код дјеце, на предлошку *Сто и једног далмаћинца*. Употребом визуелних алата вјештачке интелигенције могуће је направити слике хипотетичких сцена које се нијесу десиле или које су се одвијале другачије, чиме се дјеца охрабрују да дискутују о могућим исходима приче. На овај начин могу да се истраже емотивни и морални аспекти наратива, јер ВИ може да генерише визуелне приказе осјећања одређених ликова у кључним тренуцима. На примјер, из романа (99): *Како се осјећају шћенци који чују Круелу док браћи Багун говори: „Најравније од њих кајуће са два лица, са једне сћране кожа јајњеша, а са груте љећа. Носићу их најоачке док се сћвар са шћенцима не заборави, а онда ћу ојеш наји нове шћенце“?*; из анимираног филма: *Како се осјећала дагиља Нени када је љредосјешила да ојмичари који су се љретшварали да су електшричари имају скривене намјере и није их љустшила у кућу, али су они били јачи и савладали су је?*; или из филма: *Како се осјећао сибирски шћтар док су ја убијали да би љосшiao Круелин модни догашак?* итд. Такође, дјеца могу да одаберу један лик и да уз помоћ ВИ креирају причу из његовог угла, као да тај лик води свој дневник, са свим унутрашњим моралним монолозима. Такође, ВИ четбок може да се понаша као неки од дјецџ занимљивих ликова, а дјеца могу заузети улогу интервјуера и на тај начин активно учествовати у процесу истраживања моралних и емотивних слојева наратива.

мо на тај начин омогућава се персонализовани приступ, у којем дјеца на примјеру предлогака могу да пролазе кроз различите емоције, пријатне и непријатне, и да прате мане и врлине ликова, као и исходе њихових поступака. У оваквом усмјереном и контролисаном искуству дјеца имају прилику да понављају процес у различитим сценаријима, док не усвоје моралне закључке, развијајући емпатију и способност процјене посљедица властитих и туђих поступака. Због сложености и ширине овог подручја, као и потребе за педагошки контролисаном примјеном, ова тема превазилази оквире овог рада и представља правац за будућа истраживања.

ИЗВОРИ

Смит, Доди. *Сто и један далмајинац*. Електронско издање. Превео Драшко Рогановић. Београд: Лагуна, 2021.

Smith, Dodie. *The Hundred and One Dalmatians*. London: Heinemann, 1956.

Smith, Dodie. *The Hundred and One Dalmatians*. Internet Archive. Open Library, Egmont – Mammoth, 2000, <https://openlibrary.org/books/OL18713831M/The_Hundred_and_One_Dalmatians> 16. 2. 2026.

One Hundred and One Dalmatians, <<https://www.youtube.com/watch?v=MWm2cg50RbM&list=PLAaxtWfBB1RFdth43ZPdJu-65D8VZkF54&index=2>> 16. 2. 2026.

The Hundred and One Dalmatians by Dodie Smith, audiobook (read by Joanna Lumley), <https://www.youtube.com/watch?v=D11Rs2_4zKo&t=57s> 16. 2. 2026.

ЛИТЕРАТУРА

Бјелановић, Недељка. Наративни сентимент: (поновно) појмовно одијевање прозне емотивности. *Књижевна историја: часопис за науку о књижевности*, 50(164) (2018): 177–204.

Божић, Снежана. Емпатијско-етички модел читања у настави књижевности / The empathic-ethical model of reading in teaching literature. *Књижевна историја: часопис за науку о књижевности*, 52(170) (2023): 295–318.

Јанковић Николић, Марина. *Емпатија и систематичност код деце предшколског узраста*. Крушевац: ШОСО „Веселин Николић”, 2020.

Језик, књижевност и емпатија. Зборник радова са Четрнаесте међународне конференције Факултета за стране језике, одржане 30. и 31. маја 2025. године / *Language, Literature, and Empathy*. Proceedings of the Fourteenth International Conference at the Faculty of Foreign Languages, 30–31 May 2025. Београд: Алфа БК Универзитет, 2025.

Davis, Mark H. *Empathy: A Social Psychological Approach*. Boulder, CO: Westview Press, 1994.

Desmond, John, Peter Hawkes. *Adaptation: Studying Film and Literature*. London: Routledge, 2006.

Hoffman, Martin L. *Empathy and Moral Development: Implications for Caring and Justice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation* (2nd ed.). New York: Routledge, 2013.

Keen, Suzanne. *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

Oatley, Keith. Fiction: Simulation of social worlds and the development of social understanding. *Trends in Cognitive Sciences*, 20(8) (2016): 618–628.

Stam, Robert. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. Robert Stam & Alessandra Raengo (eds.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell, 2005, 1–52.

Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction* (8th ed.). London: Routledge, 2018.

Williams, Stanley D. *Moral Premises: An Introduction to Ethical Evaluation*. New York: Harper & Row, 1972.

Ane A. FERRI

DESIGNING EMPATHY IN CHILDREN:
A MULTIDISCIPLINARY ANALYSIS
OF *101 DALMATIANS*

Summary

The topic of this paper presents a multidisciplinary analysis of the relationship between book, film and animation using the story *101 Dalmatians* (Dodie Smith) as a case study, and their impact on the development of empathy in children. In contemporary educational settings, where children are increasingly exposed to diverse media content, it is important to examine how transmedia adaptation and narrative design fostering empathy, supporting children's emotional and social development.

The story *101 Dalmatians* contains a rich emotional structure and offers multilayered characters that children can connect with, understand their emotions, and

empathize with their challenges, thus creating strong bonds between children and the story. The aim of this paper is to demonstrate how different media shape empathy in children through an analytical review, with emphasis on a multidisciplinary, sociological, modern/traditional, and methodological approach.

The methodology includes an analytical review of Dodie Smith's *101 Dalmatians*, the original 1961 animated film, and the 1996 live-action adaptation to illuminate the complexity of this phenomenon. The central question addressed is how media design influences the formation of empathic responses in child audiences, and how pedagogical mediation contributes to the interpretation and emotional processing of narrative content. This paper provides new insights into the creation of media content to support empathy development in children, with special attention to the possibilities and limitations of using artificial intelligence in this context.

Keywords: empathy, children's literature, transmedia adaptation, film adaptation, animation, multidisciplinary

ОДБРАНА ЗЛА – ФИЛМСКА РЕХАБИЛИТАЦИЈА НЕГАТИВНОГ ЈУНАКА (НА ПРИМЕРИМА ГРДАНЕ РОБЕРТА СТРОМБЕРГА И ЗЛИЦЕ КРЕЈГА ГИЛЕСПИЈА)

САЖЕТАК: У 21. веку уочена је тенденција ревитализације сижеа канонских дела светске књижевности за децу и младе како би се, на темељима познатих предлога, створила цртана или филмска адаптација. Примери сижејних склопова који су доживели овакву врсту трансформације јесу бајка *Усјавана лејошница* (филм *Грдана*, 2014) и роман *Сшо и један далмашинац* (филм *Злица*, 2021). У оба филма присутан је процес рехабилитовања негативног јунака. Сазнања из теорије адаптације, теорије интертекстуалности и интермедијалности представљала су теоријску подлогу на основу које смо испитали начин спровођења рехабилитације двеју јунакиња, што је омогућило дубље увиде у један од потенцијалних праваца кретања савремене кинематографске над(о)градње канонских дела књижевности за децу и младе. Закључили смо да постоји простор за преиначавање парадигме зла – њеним релативизовањем и довођењем у питање самог концепта зла.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: интермедијалност, филм, адаптација, негативни јунак, интертекстуалност, *Грдана*, *Злица*, *Усјавана лејошница*, *Сшо и један далмашинац*

Увод

Дела књижевности за децу и младе представљају плодно тло за различите видове интерме-

дијалних трансформација.¹ Књижевни предлози погодни су, на пример, за филмске адаптације, с обзиром на чињеницу да „књижевну и филмску уметност повезује више суштинских ствари: наративни чин, структура, као и процес идентификације са уметничким делом (читаоца, односно гледаоца)” (Опачић 2011: 157).² Први играни филм који је преузео сиже дела

* macut.jovan@gmail.com;

<https://orcid.org/0009-0007-2160-5569>

¹ Однос књижевности и интермедијалности чини значајно подручје научних истраживања. Томе у прилог сведоче и есеји у часопису *Поља* из децембра 1988, зборник радова *Интеркултуралности и интермедијалности* (1988), бројеви 1 и 2 часописа *Дејинство* из 2014. године (о књижевности за децу и интермедијалности; в. *Дејинство* 2014, *Дејинство* 2014а), зборник *Ушраћању за уметничком формом – између књижевности, филма, позоришта и дружих медија – зборник радова са међународне научне конференције*, 2012), зборник радова *Филм и књижевности* (2020) итд.

² О дејој склоности медијском синкретизму, као и чулно-конкретној слици света коју доноси књижевност за децу и младе пише и Јован Љуштановић у студији *Црвенкаја тричка вука* (2004). Такође, разматрајући блискост кинематографског и књижевноуметничког језика, Зорана Опачић пружа прегледан увид у ставове теоретичара филма о везама између идентификације филмског гледаоца са свешћу дeтeта (в. 2011: 157–158).

књижевности за децу и младе ради креирања филмске адаптације јесте неми филм *Алиса у земљи чуда* Персија Стоуа (Percy Stow) и Сесила Хепворта (Cecil Hepworth) из 1903,³ настао на основу истоименог романа Луиса Керола (Lewis Carroll) из 1865. године. Имајући у виду чињеницу да је прва јавна пројекција покретних слика у историји кинематографије одржана у Паризу свега осам година раније, тачније 28. децембра 1895. године (Gomery – Pafort-Overduin 2025: 13), можемо закључити да је филмска адаптација књижевних предлога од самих почетака присутна у култури за децу и младе. Линда Хачеон (Linda Hutcheon) у својој *Теорији адаптације* наводи да је адаптација „изведеница [дело настало из другог дела] која није изведена – дело које је друго [хронолошки], а да није другоразредно. Она је сопствени палимпсест” (2006: 9).⁴ Хачеонова указује на аутономност и уметничку вредност адаптација, док Џозеф Хилис Милер (Joseph Hillis Miller) истиче да су нам „изнова и изнова потребне 'исте' приче као један од најмоћнијих, ако не и најмоћнији начин за учвршћивање основне идеологије наше културе” (1995: 72).⁵ Овај исказ указује на ширу културну мисију адаптације – потребу за интерпретирањем познатих наративних структура у складу са културним, идеолошким и (у контексту филмске адаптације) технолошким оквирима једног културно-историјског тренутка. Сагледана у овом кључу, адаптација се може посматрати као облик потврђивања културних и наративних вредности оригиналног дела.

Међутим, у савременој кинематографији за одрасле, али и за децу и младе, примећујемо тенденцију уметничког трансформисања познатих предлога, али и њихове над(о)градње. Уочена је појава ревитализације сижеа ка-

нонских дела, при чему се у центар збивања поставља негативни јунак, а фабуларни ток представља процес деконструкције, односно рехабилитације негативног јунака.⁶ Тако, на пример, филм *Џокер (Joker)* Тода Филипса (Todd Phillips) из 2019. пружа увид у генезу негативног јунака која се остварује на плану психолошке рехабилитације. Лик Џокера први пут упознајемо у стрипу *Бетмен (Batman, 1940)*⁷ Била Фингера (Bill Finger), Боба Кејна (Bob Kane) и Џерија Робинсона (Jerry Robinson). Иако је током деценија и многобројних уметничких обрада (како у стрипу тако и у анимираним и играним филмовима) овај лик доживљавао различите трансформације, тек се у 21. веку наративни фокус пребацује са Бетмена на Џокера – на његову трауму, ментално здравље и однос друштва према маргинализованом појединцу.⁸ Уколико се осврнемо на кинематографска

³ Више о овом британском дванаестоминутном филму, пронађеном и рестаурираном 2010. в. у Salnikova 2025.

⁴ Оригинални текст: „... a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing”. Овај и сви наредни преводи у раду ауторови су.

⁵ Оригинални текст: „We need the 'same' stories over and over, then, as one of the most powerful, perhaps the most powerful, of ways to assert the basic ideology of our culture.”

⁶ Милошевић (1990) наглашава: „И негативан књижевни јунак може се налазити у различитим плановима књижевне структуре. Он, према томе, може играти мању или већу улогу у оквиру једног књижевног остварења” (21). Иако експлицитно указује на план књижевне структуре, овај исказ можемо применити и на позиционирање негативног јунака у оквиру плана структуре филма.

⁷ Значајно је навести и Недељковићево становиште, према којем је ово дело (у оквиру којег постоји јасна дистинкција између *добра* и *зла*, при чему добро увек побеђује) настало „делимично и као одговор на *духовну ситуацију времена*, али и као забава за масовну публику” (Недељковић 2020: 1368 – *погв. Ј. М.*).

⁸ Више о лику Џокера у истоименом филму из 2019. в. у Sahala 2021.

остварења за децу и младе у 21. веку, такође примећујемо промену парадигме у сличном смеру. Тако вештицу из бајке *Усиавана лејошница* Шарла Пероа (Charles Perrault), односно из *Трнове Ружице* браће Грим (Jacob Grimm, Wilhelm Grimm), у Стромберговом (Robert Stromberg) остварењу упознајемо као Грдану, главну јунакињу истоименог филма из 2014. године. Лик Круеле де Вил из романа *Сћо и један галмајшинац* Доди Смит (Dodie Smith), шест и по деценија касније постаје Злица у Гилеспијевом (Craig Gillespie) остварењу из 2021. године. На основу наведених примера закључујемо да савремена кинематографија види уметнички потенцијал у ревитализацији сижеа канонских дела, са тенденцијом преиначавања приповедног фокуса и усмеравања пажње на генезу негативних јунака – симболичку *одбрану зла*.

Циљ нашег истраживања јесте да сагледамо механизме *одбране зла* у двама издвојеним филмовима, начине на које се остварује филмска рехабилитација негативног јунака, али да, на основу резултата истраживања, укажемо и на један могући правац кретања савремене кинематографске над(о)градње канонских дела књижевности за децу и младе. Сазнања из теорије адаптације, теорије интертекстуалности и интермедиијалности, као и Пропова (Владимир Яковлевич Пропп) опажања о функцијама ликових у бајкама, представљаће теоријску подлогу на којој ћемо испитати начин спровођења рехабилитације двеју јунакиња. *Речник књижевних термина* дефинише негативног јунака као књижевни лик „код кога је снажно наглашен неки морални недостатак, обично испољен у преступничком чину који заузима видно место у фабули” (РКТ 1986: 481). Никола Милошевић у студији *Негатаивни јунак* (1990) израз *морал-*

*но негатаивни јунак*⁹ користи „за ликове који имају моралне недостатке што нас иначе у стварности одбијају, а који нам на интелектуалном плану могу чак и импоновати” (1990: 5).¹⁰ У оквирима нашег истраживања, негативне јунаке посматраћемо према Милошевићевој дефиницији, при чему њихова парадоксална природа у филмским адаптацијама, које су кључни део нашег истраживачког корпуса, остварује свој пун потенцијал, сходно чињеници да долази до њихове рехабилитације.

Наш истраживачки корпус подразумева тумачење књижевних предлогака и њихових анимираних и играних филмских адаптација, филмова који представљају њихову уметничку над(о)градњу, као и међуодноса свих наведених уметничких остварења. Симор Четмен (Seymour Chatman) наводи да је процес интермедиијалне трансформације и „превођења наратива из једног медија у други могућ јер се може ишчитати отприлике исти скуп постојећих догађаја” (1980: 42).¹¹ При томе, он појам *ишчитавања* (енгл. *read out*) дефинише као „декодирање од површинских до дубинских наративних структура” (Isto: 42),¹² због чега ће за наше истраживање тумачење књижевног предлогака

⁹ „Односно из техничких разлога краће, 'негативан књижевни јунак'” (Milošević 1990: 6).

¹⁰ Студија је у целости посвећена парадоксалној природи негативног књижевног јунака, а, како аутор наводи, „чини се да из ових литерарних ликових зрачи нека привлачна моћ, пред којом су немоћне све етичке норме” (Milošević 1990: 6). Управо ова чињеница може представљати један од могућих разлога због којих се аутори окрећу ка рехабилитацији негативног јунака, што ћемо истражити у наставку рада.

¹¹ Оригинални текст: „Narrative translation from one medium to another is possible because roughly the same set of events existence can be read out.”

¹² Оригинални текст: „... decoding from surface to deep narrative structures”.

бити од изразитог значаја. Под појмом *интер-медијалности* подразумеваћемо „поступак којим се структуре и материјали карактеристични за један медиј преносе у други” (Pavličić 1988: 170). Интермедијални пренос структура и материјала из медија који се користи једним изражајним средствима и има своје могућности¹³ (али и ограничења)¹⁴ представља стваралачки простор за нова значења и њихово додавање „ономе што дјело говори својим нормалним и традиционалним средствима” (Isto: 170). Како оба филма у знатној мери преузимају садржаје из својих предложака, за наше истраживање кључна је и интертекстуалност, под којом подразумевамо „такав однос међу књижевним текстовима у којем је за разумевање једнога дјела важно познавање другог, при чему је та релација испуњена значењем које се на други начин не би могло остварити” (Маковић 1988: 7).

¹³ На пример, „филм нарацији пружа нове и занимљиве могућности манипулације перспективом, будући да располаже не једним већ двама паралелним каналима информација – визуелним и аудитивним (а у оквиру аудитивног не само гласовима, већ и музиком и шумовима)” (Chatman 1980: 158; оригинални текст: „Film endows narrative with interesting new possibilities of point-of-view manipulation, since it has not one but two contemporaneous information channels, visual and auditory [and in the auditory, not only voices but music and noises]”).

¹⁴ Уколико, на пример, сагледамо приказивање објекта на филму, „пошто се сва својства снимљеног објекта – форма, боја, величина итд. – могу схватити као целина у процесу „непосредне синтезе” објекат поседује „интензивну аутономију”. (Морају се предузети посебни кораци кроз крупне кадрове и монтажу како би се анализирао појединачна својства и приказала сличност једног објекта са другим)” (Chatman 1980: 220; оригинални текст: „But because the properties of a filmed object—forms, color, size, etc.—can be grasped as a whole, in an ‘immediate synthesis’, the object possesses an ‘intense autonomy’. [One must take special steps, through close-ups and editing, to analyze out individual properties and to show how they resemble one object to another]”).

Истраживачки фокус усмерићемо на слику негативног јунака у односу на начин на који је приказан у књижевном предлошку и његову визуелну интермедијалну трансформацију,¹⁵ као и на ликове који играју кључну улогу у рехабилитовању негативног јунака.

Негативни јунак у средишту пажње – *сћара* сижејна конструкција као основа за нову фокализацију¹⁶

Сижејни склоп бајке *Усијавана лејошница* своју најранију литерарну верзију бележи још у 17. веку, у Базилеовом (Giambattista Basile) *Пенџамерону* (Опачић 2011а: 17–18).¹⁷ Аутори новијих епоха, попут Пероа и браће Грим, преузели

¹⁵ Због тога што имамо на уму, како Четмен наводи, да „филм не може да *ошине* у строгом смислу те речи, односно да заустави радњу. Он једино може да допусти да „буде виђено” (1980: 106; оригинални текст: „Finally, the cinema cannot *describe* in the strict sense of the word, that is, arrest the action. It can only ‘let be seen’”).

¹⁶ Издавачка кућа Дизни Хиперион (Disney Hyperion) покренула је 2009. књижевну серију *Дизнијеви нећашници* (*Disney Villains*), која за сада броји дванаест појединачних књига. Ауторка је Серена Валентино (Serena Valentino). Циљ је да се пружи увид у позадинску причу (тзв. *причу иза приче*) о Дизнијевим негативним јунацима. Међу њима се налазе филмови настали на основу књижевног предлошка (попут *Алисе у земљи чуда*, 1951), дела о лику Краљице Срце: *Сломљеној срца / Прича о лушој краљици* (*Hearthbroken / A Tale of the Angry Queen*), филмови настали на основу адаптације, на пример, митолошке грађе (попут *Херкула* [*Hercules*], 1997) и дела о лику бога Хада: *Вајра и судбина / Прича о Хаду* (*Fire and Fate: A Tale of Hades*). Више о појединачним издањима, као и делове онлајн и аудио-верзије књига в. на сајту Penguin Random House (2026).

¹⁷ Базиле ову бајку назива *Сунце, Месец и Талија* (итал. *Sole, Luna e Talia*, 1634–1636), при чему је Талија принцеза, а Сунце и Месец симболичка имена њене деце. Ову бајку ћемо искључити из даље анализе јер у њој изостају кључне сижејне конструкције, релевантне за анализу филма *Грдана* (попут присуства зле виле и бацања клетве).

су сижејну матрицу и написали своје обраде.¹⁸ Ауторски печат на пређашњим обрадама у форми анимираног филма *Усиавана лејошница* оставила је и компанија Дизни (1959).¹⁹ Играни филм *Грдана* у режији Р. Стромберга премијерно је приказан 2014. године. Уместо принцезе, у средишту пажње је лик зле виле, која у анимираном филму из 1959, поред симболичког визуелног идентитета,²⁰ по први пут добија и име – Грдана (енгл. Maleficent).

Перо ју је окарактерисао као стару и злобну.²¹ Код браће Грим је острашћена јер није позвана на прославу рођења детета. У овим двама бајкама лик зле виле искључује се из фабуларног тока након испуњавања своје функције штеточине (према Проповој *Морфолоџији бајке*, 1982), односно када вила дарује принцезу злокобном судбином и наруши иницијалну хармонију успостављену принцезиним рођењем. Дизнијева анимирана обрада бајколиког сижеа до-

¹⁸ У Пероовој редакцији она носи назив *Усиавана лејошница* (франц. *La Belle au bois dormant*, 1697), док је наслов обраде браће Грим *Трнова ружица* (нем. *Dornröschen*, 1812).

¹⁹ Анализа бајке и романа, као и њихових директних адаптација, потврдиће закључак до којег је дошла Линда Хачеон: „Препричавамо приче – поново их представљамо и опет с њима улазимо у интеракцију – изнова и изнова; оне се у том процесу мењају приликом сваке репродукције, а ипак остају препознатљиво исте” (Hutcheon 2006: 177); оригинални текст: „We retell – and show again and interact anew with – stories over and over; in the process, they change with each repetition, and yet they are recognizably the same.”

²⁰ Грдана је представљена као човеколико, витко биће са роговима, који, уз њен сив тен, указују на везу са оностраним, мрачним светом, чинећи целокупну њену појаву нада све заводљивом, због чега је Кањевац доводи у везу са Лилит (2022: 152).

²¹ Краљ је израдио само седам кутија на дар вилама, за заборављену вилу поклона нема те она одлучује да се освети, што додатно потврђује њену злобу. Чињеница да је последња вила *осма* додатно нарушава стереотипну структуру бајке и интуитивно најављује ометање равнотеже у бајковном свету.

датно фабуларно развија Грданин лик, али у оквирима функције штеточине (она киднапује принца, покушава да га спречи да дође до принцезе). Закључујемо да је зла вила у свим трима анализираним обрадама задржала функцију штеточине, карактерно је приказана као острашћена, злокобна, при чему је дошло до еволуције њеног визуелног идентитета из злокобне старице до заводљиве Лилит.

Слика негативног јунака у играном филму *Грдана* преузима визуелну матрицу анимираног филма, али је надограђује додавањем крила која су, поред тога што указују на њену демонску природу, значајан мотив филмске фабуне. Наиме, *прича иза приче* приказује Грдану прво као девојчицу са роговима и крилима, у одећи земљаних тонова – чиме се указује на њену повезаност са природом, а последица Стефанове издаје²² јесте њена трансформација у осујећену злу вилу. Немоћ и жеља за осветом (бацање клетве) мотивишу Грдану да се појави на свечаности поводом Аурориног рођења. *Лабављење* услова клетве (пољубац *праве* љубави) услед Стефановог преклињања, из Грданине тадашње перспективе, заправо значи њено *зайечаћење* – она не верује у праву љубав.²³ Даља

²² Како би се помогао престола и доказао краљу Хенрију своју верност, Стефан је смерао да убије Грдану. Међутим, он то не чини због својих некадашњих осећања према њој. Одсекао јој је крила и на тај начин симболички јој ускратио слободу; крила је искористио као доказ своје оданости и тиме себи обезбедио престо. Такође, напомињемо да у почетку Стефан гаји анимозитет према Грдани због њеног физичког изгледа, као и да је жители царства повезују са оностраним, чиме је маргинализују.

²³ У анимираној обради, мотив праве љубави уводи се принчевим пољупцем, како би се романтична љубав наметнула као довољно јака покретачка сила да поништи бачену клетву. Овај поступак задржан је и у играном филму, али је и онеобичен – принчев пољубац не доводи до Аурориног буђења, већ је управо Грданина истинска љубав коју осећа према принцези кључ њеног спасења.

вредносна инверзија доводи до тога да „функција штеточине из бајке у филму постаје симбол чуварке природе и женског начела: фуриозног кад се брани (и свети), а благотворног и заштитничког према онима које негује” (Кањевац 2022: 157). Њена вредносна трансформација, као и мајчинска љубав (динамички мотив који је покреће изнутра)²⁴ доводе до њеног карактерног преображаја из *зле* у *добру* вилу.

Роман *Што и један далмајшинац*, енглеске књижевнице Доди Смит, први пут је објављен 1956. године. Своју прву редакцију, у виду истоименог Дизнијевог анимираног филма, доживео је свега неколико година касније (1961). Компанија Дизни 1996. премијерно приказује истоимену играну филмску обраду овог романа у режији Стивена Херека (Stephen Herek). Негативна јунакиња из овог књижевног предлошка, Круела де Вил,²⁵ рехабилитована је и 2021. доспева у средиште пажње као протагонисткиња филма *Злица* (*Cruella*).

Доди Смит мотивише увођење лика Круеле де Вил кроз њено познанство са госпођом Дирли: „Заједно смо ишле у школу. Избацили су је јер је пила мастило” (Смит 2021: 14). Девијантно понашање у детињству као да наговештава њену изопаченост, која се у зрелим годинама трансформише у опседнутост животињским крзном: „Обожавам крзно, живим за крзно! Зато сам се и удала за крзнара” (Исто: 15). Обликовање Круелиног лика кроз свођење на опчи-

њеност крзном, повезивање са ђаволом, карактеризација у кључу суровости и одсуства емпатије,²⁶ доводе до формирања њеног лика у кључу карикатуре чија се специфичност огледа „у промишљеном, стилизованом поједностављивању и често гротескно апсурдном преувеличавању делова или елемената представљеног објекта, а њен ефекат произилази из намерне дисхармоније делова” (RKT 1986: 316–317). Анимирани филм, као и играна филмска обрада, обликују Круелин лик у истом кључу. Додатно, акценат се у филмским обрадама ставља на њену материјалну надмоћ у односу на Дирлијеве.²⁷ Њен лик поприма карактеристике над-

²⁶ Приликом првог сусрета са псићима, пре но што су им се формирале туфнице, Круела запрепашћено изјављује: „Али то су цукеле – скроз су бели, немају ни једну једину туфну – повика она. – Морате из ових стопа да их подавите” (Смит 2021: 25), након чега истиче сопствено искуство: „Ја сам подавила десетине и десетине мачића наше мачке. Она увек изабере неког поганог уличног мачора да им буде отац, тако да никад не вреде довољно да их задржимо” (Исто: 25). Током посете Вили Пакао, Круела, као идеју за убијање далматинаца, приликом које јој се очи „ђаволски зацаклише” (*иогв. Ј. М.*), наводи: „Затворите их без хране, па ће се међусобно поубијати” (Исто: 122); међутим, брзо одустаје од те идеје: „Уосталом, оштетили би једни другима крзно – додаде Круела. – А то би му смањило вредност. Морате их пажљиво убити” (Исто: 122). Њена забринутост тиче се очувања квалитета крзна, док је одушевљење првобитном идејом мотивисано замишљањем сцена међусобног покоља међу далматинцима. На крају закључује: „Баш ме брига како ће те убити те мале звери. Обесите их, угушите их, баците их с крова – за бога милога, та има десетине сјајних начина. Волела бих да имам времена лично то да обавим” (Исто: 122), што додатно потврђује суровост њеног карактера.

²⁷ Доди Смит на самом почетку романа истиче: „У време када почиње ова наша прича, он је [господин Дирли] био *необично бојаш*” (Смит 2021: 10 – *иогв. Ј. М.*). Филмске верзије, и анимирана и играна, господина Дирлија, који је према књижевном предлошку финансијски маг вичан аритметици и помогао је влади приликом решавања јавног дуга државе (Исто: 10), представљају као уметника (музичара у анимираном и дизајнера видео-игрица у играном филму) нередовних примања.

²⁴ „Управо је принцеза та која је окидач Грданине промене и доводи до њеног изласка из мрака” (Kozera 2016: 67; оригинални текст: „It is the princess who triggers the change in Maleficent and leads to her coming out from the dark”).

²⁵ „Име Cruella de Vil такође игра важну улогу у карактеризацији лика у енглеском, јер име Cruella упућује на округлост јунакиње, a de Vil (devil) на њену ђаволску природу [...]” (Kardoš 2016: 194).

мености, подругливости, док јој богатство (начелно) омогућава наступање из позиције моћи. У играном филму то је додатно наглашено чињеницом да је Круела власница модне куће у којој је госпођа Дирли запослена. Главна карактеристика Круелиног изгледа јесте њена коса, „раздвојена оштрим раздељком по средини, била је с једне стране црна, а с друге бела – нада све необично” (Смит 2021: 14). Поларизације њене личности у функцији је истицања округле црте њеног карактера, с једне стране, и опсесивног стремљења стилу и елеганцији купујући и носећи скупоцености, с друге, уз наглашено одсуство моралне *сиве зоне*: „Мени се баш и не допада [њена персијска мачка] – рече Круела. – Да није толико скупоцена, одавно бих је удавила” (Исто: 17). Анимирани и играни филм својом визуелном матрицом прате физички опис Круелиног изгледа из књижевног предлошка.

Филм *Круела* из 2021, као што је то био случај са *Грданом*, доноси *ѝричу иза ѝриче*.²⁸ Круелу упознајемо као девојчицу која је од малих ногу, због своје необичне црно-беле косе, увек по страни. Нарочито трпи што је вршњаци у школи заобилазе. У филму се у овај мотив учитава додатно значење: коса представља симболичку подвојеност девојчичине личности на мирну Естелу која се понаша у оквирима друштвених норми, и Круелу, неконвенционалну, бунтовну, другачију.²⁹ Карактеризација у

²⁸ Међутим, филм *Грдана* модификује сам сижејни склоп књижевног предлошка и трансформише књижевну грађу пређашњих обрада. Филм *Злица*, иако се поиграва структуром и ликовима књижевног предлошка, не мења његов сижејни склоп и расплет, већ га у неку руку *најављује*.

²⁹ Након убиства њене мајке и доласка у Лондон, како би прикрила своју праву природу и *пошиснула* Круелу (пред светом, али и пред самом собом), она фарба косу у црвену боју.

овом кључу уводи у Круелин лик слојевитост и прекида традицију карикатуре, присутну у претходним обрадама.³⁰ Кључни мотив на којем се развија радња филма јесте управо Круелина потрага за сопственим идентитетом, растрзаност између Естеле и Круеле, односно између друштвено прихватљиве конструкције сопства и своје истинске природе, у бити округле, као што је то случај и у књижевном предлошку. Круелина мотивација у филму потиче из њене потребе за задовољењем правде због мајчиног убиства, при чему се не либи лагања и превара, али повлачи јасне моралне границе. Не убија псиће, али жели да Бароница фон Хелман мисли да је то учинила; не повлачи Бароницу са литице заједно са собом, али је ипак лажно инкриминише како би задовољила правду. Иако крај филма, Естелиним убиством и симболичком сахраном, наговештава апсолутну доминацију Круелиних црта личности, догађаји који су му претходили ипак указују на морално-вредносну трансформацију кроз коју је овај лик прошао.³¹

³⁰ Такође, филм *Круела* истиче и однос према одећи и моди, која постаје значајан елемент визуелне карактеризације јунака и симболичког обликовања Круелиног идентитета. Промене одеће у сагласју су са наизменичним доминацијама двеју личности (Круеле и Естеле). Више о значењу одеће у филму в. у *Visca Mulya et al. 2022*. Издање британског часописа *Boi (Vouge)* из маја 2021, у чланку „Сва скривена значења иза дивљих иза драматичних изгледа Еме Стоун [Emily Jean „Emma” Stone] у филму *Круела*” (*Weinstock 2012*), доноси интервју са Надијом Стејси (*Nadia Stacey*), шминкерком и стилисткињом за фризуре која је дизајнирала Круелину гардеробу, модне детаље и целокупан изглед.

³¹ Интересантно је уочити на који начин се, када Круела пригрли своју праву природу и црно-белу косу, техничко-филмским средствима ипак указује на присуство њене сложене личности (Естеле). У питању су гласовни елементи и начин говора глумице Еме Стоун која тумачи Круелу. Наиме, када говори из Круелине позиције, стиче се утисак као да глумица стеже грло и говори из вишег тоналитета, при

Кључ одбране зла – архинегативни јунак

Сходно чињеници да су протагонисти анализираних филмова антагонисти књижевних предложака, а како смо показали да су филмови у одређеној мери преузели кодне одлике својих предложака, полазимо од претпоставке да је кључ одбране зла увођење новог негативног јунака, којег у анализи филма, а имајући у виду основни књижевни предлогак и све његове уметничке обраде, именујемо *архинегативним јунаком*.

Краљ Стефан, мотивисан жељом да седне на престо, изневерио је Грданино поверење, преварио је, заробио и одсекао јој крила. Приликом *даривања* Ауроре, она га унижава пред краљевским великодостојницима, додатно деградирајући његов новостечени положај. Стефанова опседнутост ловом на Грдану поприма патолошке одлике и он постаје еманација зла. Напомињемо да је допуњавање наративног дискурса сижејне матрице у овом кључу омогућено креирањем *џриче иза џриче*, али није експлицитно мотивисано приповедачким празнинама књижевног предлошка.

Лик Баронице фон Хелман креирао је аутор филма *Злица*, ради стварања *џрайриче* – генезе негативне јунакиње Круеле де Вил. Бароница је обликована у кључу апатије и окрутности, што се поклапа са Круелиним ликом у пређашњим обрадама. Међутим, примарна црта њеног карактера, која додатно психолошки усложњава њен лик, јесте нарцисоидност.³² Она се огледа у поступцима попут издавања наредби за убијање сопственог новорођенчета, потребе за уклањањем Круеле са модне сцене, присвајања Естелиних идеја. Такође, потпуни изостанак кајања за сопствене поступке, на пример за уби-

ство Круелине мајке, потврђује чињеницу да овај лик можемо сматрати архинегативним јунаком.

Закључак

Природа књижевности за децу и младе, сагледана кроз дискурс чулно-конкретне слике света коју доноси, показала се као подесна за различите видове интермедијалних трансформација. Овај потенцијал препознат је већ од самих успостављања темеља филмске уметности. Могућност визуелизације светова из маште путем анимације отворила је фантастичним сижеима врата у свет анимиране кинематографије. У кинематографском опусу за децу и младе у 21. веку уочили смо тенденцију ревитализације сижеа канонских дела књижевности за децу са циљем њихове над(о)градње и креирања *џриче иза џриче*, како би се створио увид у генезу негативног јунака. Одлучили смо да тај тренд испитамо на примерима филмова *Грдана* и *Злица*.

Како бисмо увидели на који се начин један сижејни образац трансформише током времена, али и у различитим врстама медија, наша анализа је подразумевала укључивање свих претходних обрада сижејне матрице *Усијаване лејоџице* и романа *Сџо и један далматинац*. Овакав методолошки оквир омогућио је уочавање заједничких карактеристика негативног јунака у свим обрадама које су претходиле

чему њен глас добија карактер дистанцираности, надмоћи у односу према саговорнику. Наравно, ове промене прате морално-етички карактер изговореног, при чему се повременим намерним мешањем категорија садржине и начина говора (Круелиним гласом изговорено нешто што приличи Естелиној природи) постиже комичан ефекат.

³² Више о томе в. у Febriyani – Sumayah 2021.

филмској рехабилитацији. Такође, тумачили смо и визуелну трансформацију негативног јунака у обрадама. Зла вила је у свим претходним редакцијама карактерно обликована као огорчена и злокобна, при чему је још једна од константи њено вршење функције штеточине. Грдана у Стромберговом филму доживљава вредносну трансформацију, док њен визуелни идентитет еволуира из злокобне старице у заводљиву Лилит. Лик Круеле де Вил је у свим обрадама апатичан, суров, доводи се у везу са ђаволом и обликован је у кључу карикатуре. Круелина потрага за идентитетом, као и растрзаност између друштвено прихватљивог конструкта своје личности (Естеле) и своје истинске природе (Круеле), у Гилеспијевом филмском остварењу доводе до дубинске карактеризације лика. Кључна особина Круелиног изгледа остаје непромењена – црно-бела коса. У обрадама које претходе филмској из 2019, она има функцију јасне поларизације личности (одсуство моралне *сиве зоне*), док је у филму *Круела* овај мотив проширен скривањем косе (потискивањем сопствене природе), и додатно развијен унутрашњом борбом главног лика у потрази за сопством.

У уобличавању термина *архинегативни јунак* пошло се од претпоставке да је кључ рехабилитације негативног јунака, који је сам по себи представник негативних карактеристика човеке личности, увођење врховног негативног јунака који представља еманацију зла. У филму *Грдана* то је краљ Стефан, при чему је дошло до допуњавања (домаштавања) наративног дискурса сижејне матрице књижевног предлошка, док је архинегативни јунак у филму *Круела* Бароница фон Хелма.

Закључујемо да су кровни принципи механизма одбране зла у анализираним филмовима увођење *прайрице* која објашњава генезу не-

гативног јунака, као и увођење архинегативног јунака који представља еманацију зла. Уколико бисмо апстраховали овај исказ, отвара се простор за следеће сазнање: зло се може одбрати присуством *веће* зла. Не мање значајно јесте и то што су негативни јунаци књижевних предлогака, услед својих физичких карактеристика (крила и рогови; црно-бела коса) маргинализовани у друштву, што наводи на закључак да друштво, као колективни архинегативни јунак, такође може утицати на њихову моралну деградацију. У том кључу, зло није нужно иманентно људској природи, већ је друштвени конструкт који заједница ограничава/подстиче.

Поставља се питање одакле потиче потреба за *одбраном зла*. Анализирани филмови настали су на основу предлогака који припадају светском канону књижевности за децу, део су колективног културног искуства. Њиховом над(о)градњом активирају се познате сижејне матрице канонских дела, док се заинтересованост гледалаца за сазнање о начинима на које је постигнута рехабилитација негативног јунака постиже подстицањем емотивних конекција са простором детињства (рачунајући на то да је први сусрет са оригиналним књижевним предлошцима био читалачки). Да ли уочена тенденција указује на то да се правац кретања савремене кинематографије, у оквирима филмова насталих на основу над(о)градње књижевног предлошка, окреће ка ревитализацији *канонски негитивних* јунака? Уколико је одговор потврдан, оваква тенденција може допринети релативизацији и довођењу у питање целокупног концепта зла и његовог поимања. Дистопијски утицај оваквих адаптација (нарочито имајући у виду тренутну, али и светску друштвену и духовну климу у претходних неколико година) огледа се у стварању плодног тла за друштвену

парадигму у оквиру које се отвара могућност да се свака активност, колико год она била морално девијантна, може оправдати: постојањем радикалније манифестације зла или пребацивањем одговорности на друштво (као на колективног архинегативног јунака).

ИЗВОРИ

Смит, Доди. *Сво и један далматинац*. Београд: Лагуна, 2021.

Disney, Walt. *Sleeping Beauty*, 1959, <<https://www.youtube.com/watch?v=dLEYd1kWKUM&t=626s>> 8. 1. 2026.

Disney, Walt. *One Hundred and One Dalmatians*, 1961, <https://www.youtube.com/watch?v=_CsbCz21aIQ&t=1188s> 5. 1. 2026.

Gillespie, Craig. *Cruella*, 2021, <<https://www.lookmovie2.to/movies/play/1692985526-cruella-2021>> 5. 1. 2026.

Herek, Stephen. *One Hundred and One Dalmatians*, 1996, <<https://www.lookmovie2.to/movies/play/1689756809-dalmatians-1996>> 5. 1. 2026.

Grimm, Jacob, Wilhelm Grimm, Bettina von Arnim. *Dornröschen*, <[https://de.wikisource.org/wiki/Dornr%C3%B6schen_\(1850\)](https://de.wikisource.org/wiki/Dornr%C3%B6schen_(1850))> 5. 1. 2026.

Perrault, Charles. *La Belle au bois dormant*, <[https://fr.wikisource.org/wiki/Contes_des_f%C3%A9es_\(Montr%C3%A9al,_1886\)/La_Belle_au_bois_dormant](https://fr.wikisource.org/wiki/Contes_des_f%C3%A9es_(Montr%C3%A9al,_1886)/La_Belle_au_bois_dormant)> 8. 1. 2026.

Stromberg, Robert. *Maleficent*, 2014, <<https://www.lookmovie2.to/movies/view/1587310-maleficent-2014>> 8. 1. 2026.

ЛИТЕРАТУРА

Грујић, Марија, Кристијан Олах (ур.). *Филм и књижевност*. Зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2020.

Детињство, 2014, <<https://zmajevedecjeigre.org.rs/wp-content/uploads/2019/12/Detinjstvo-1-2014.pdf>> 1. 3. 2026.

Детињство, 2014а, <<https://zmajevedecjeigre.org.rs/wp-content/uploads/2019/12/Detinjstvo-2-2014.pdf>> 1. 3. 2026.

Кањевац, Симона. Вредносна трансформација штеточине из бајке (од Пероове и Гримове бајке до *Грдане* Роберта Стромберга). *Детињство*, XLVIII, 1 (2022): 148–159.

Љуштановић, Јован. *Црвенкапа трица вука (сџудије и есеји о књижевности за децу)*. Нови Сад: ДОО Дневник – Змајеве дечје игре, 2004.

Недељковић, Зоран. *Социокултурно шумачење феномена смеха у филму „Докер” (2019) (интерпретација човека заједне цивилизације)*, <<https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0085-6320/2020/0085-63202004364N.pdf>> 28. 2. 2026.

Опачић, Зорана. *Наивна свест и фикција*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2011.

Опачић, Зорана. *Поетика бајке Гроздане Олујић*. Београд: Учитељски факултет, 2011а.

Успенски, Ениса, Владимир Коларић (ур.). *У سراњању за уметничком формом – између књижевности, филма, позоришта и других медија*. Зборник радова са међународне научне конференције. Београд: Факултет драмских уметности, 2012.

Chatman, Seymour. *Story and discourse, Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca – London: Cornell University Press, 1980.

Febriyani, Anggita Vina, Sumayah. *Narcissism In Baroness The Antagonist In Cruella Movie (2021): Heinz Kohut's Perspective*, <<https://journal.univetbantara.ac.id/index.php/ijelle/article/view/6097/3183>>, 20. 1. 2026.

Finger, Bil, Bob Kane, Jerry Robinson. *Batman*. No. 1. New York: DC Comics, 1940.

Gomery, Douglas, Clara Pafort-Overduin. *Movie history: a survey*, <https://books.google.rs/books?id=s0PP2Gm8xNcC&printsec=frontcover&hl=sr&source=gb_sge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> 23. 12. 2025.

Hillis Miller, Joseph. *Narrative*, 66–79, <<https://religion.ua.edu/wp-content/uploads/2021/10/Narrative.pdf>> 28. 2. 2026.

Hutcheon, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.

- Kardoš, Aleksandar. *Adaptacija sa engleskog jezika na srpski imena junaka u Duznijevim dugometražnim crtanim filmovima*, 191–198, <https://www.researchgate.net/profile/Tatjana-Glusac-2/publication/31174015_Glusac_T_Pilipovic_V_2016_Good_language_learners_and_the_use_of_learning_strategies_in_their_EFL_learning_pp_437-449/links/58591bd808ae64cb3d490ff7/Glusac-T-Pilipovic-V-2016-Good-language-learners-and-the-use-of-learning-strategies-in-their-EFL-learning-pp-437-449.pdf#page=180>, 28. 2. 2026.
- Kozera, Dominika. *Hero or Villain? Maleficent as a story of the marginalized and its departure from the original character functions*, 63–70, <https://istina.msu.ru/media/publications/article/dd7/747/26014776/BAJKA_TOM_10_2016.pdf#page=64> 27. 2. 2026.
- Maković, Zvonko i dr. (ur.). *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1988.
- Maković, Zvonko i dr. (ur.). Predgovor. *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1988, 7–8.
- Milošević, Nikola. *Negativni junak*. Beograd: Beletra, 1990.
- Pavličić, Pavao. Intertekstualnost i intermedijalnost: tipološki ogleđ. Zvonko Maković i dr. (ur.), *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1988, 157–195.
- Polja – mesečnik za umetnost i kulturu, 358 (decembar 1988), <<https://polja.rs/1988/308/>> 2. 3. 2026.
- Prop, Vladimir. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta, 1982.
- RKT: *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1986.
- Sahala, Frans. *Negativity in Joker Character*, 2021, <https://www.academia.edu/130093803/Negativity_in_Joker_Character> 3. 2. 2026.
- Salnikova, Ekatarina. *The First Screening of Alice in Wonderland (1903)*, 2025, <<https://tv-science.online/wp-content/uploads/2021/04/E.V.-Salnikova.pdf>> 22. 12. 2025.
- Villains Series*, Penguin Random House, <<https://www.penguinrandomhouse.com/series/33F/villains/?utm>> 3. 1. 2026.
- Visca Mulay, Rizky, Hana Zhafira Maulita, Kurmia Damayanti, Inten Permata Sari. *The meaning of clothing in Disney film Cruella de Vil as played by Emma Stone (2021)*, 2022, <<https://e-proceedings.iain-palangkaraya.ac.id/index.php/PSNIP/article/view/807/837>> 15. 1. 2026.
- Winstock, Tish. Every Hidden Meaning Behind Emma Stone's Wild Cruella Beauty Looks, *British Vogue*, 11. maj 2021, <<https://www.vogue.co.uk/beauty/article/nadia-stacey-cruella-interview>> 20. 1. 2026.

Jovan D. MACUT

THE VINDICATION OF EVIL:
REHABILITATION OF VILLAINS IN FILMS
(USING THE EXAMPLES OF MALEFICENT
BY ROBERT STROMBERG AND CRUELLEA
BY CRAIG GILLESPIE)

Summary

In the 21st century, there has been a noticeable trend of revitalizing the plots of canonical works of world literature for children and young adults, in order to create animated or live-action adaptations based on well-known source texts. Notable examples of narratives that have undergone such transformation include the fairy tale *Sleeping Beauty* (adapted as *Maleficent*, 2014) and the novel *The Hundred and One Dalmatians* (adapted as *Cruella*, 2021). In both films, the rehabilitation of the villain is a central narrative element. Adaptation theory, as well as theories of intertextuality and intermediality, provided the conceptual framework for examining the processes through which these two villains are rehabilitated. This approach allowed for deeper insights into one possible trajectory of contemporary cinematic reconstructions of canonical children's and young adult literature. Our findings suggest that there is space for a reconfiguration of the paradigm of evil through its relativization and by questioning the very concept of evil.

Keywords: intermediality, film, adaptation, villain, intertextuality, *Maleficent*, *Cruella*, *Sleeping Beauty*, *One Hundred and One Dalmatians*

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Prikaz
UDC 821.163.42-93.09 Banićević M.(049.32)
Primljen: 25. 3. 2026.
Prihvaćen: 29. 3. 2026.

PRIKAZ DJEČJEG ROMANA

(Morea Banićević: *Izgubljeni gospodin Kovač. Obiteljska horor-bajka za djecu i mlade*, ilustrirala Petra Brnardić, Ljevak, Zagreb, 2025)

Fantastični roman za mlade *Izgubljeni gospodin Kovač*, s podnaslovom: *Obiteljska horor-bajka za djecu i mlade* u izdanju izdavačke kuće Ljevak iz Zagreba dobio je 2024. godine Nagradu „Griгор Vitez” za književni tekst za mladež.

Već sam naslov ukazuje na mogućnost da štivo bude napeto, što je često jedna od glavnih pozitivnih karakteristika koje djeca i mladi navode kad žele reći da im je neka knjiga dobra, da su ju s radošću čitali i da bi ju preporučili drugima. Međutim, nije napetost jedina karakteristika koju bi trebalo istaknuti i koja ovaj roman čini kvalitetnim i posebnim. Kao što je navedeno u podnaslovu, roman zaista sadrži elemente horora i bajke, a ne nedostaje ni humora, što je vrlo bitno. Kako se to mogu spojiti horor i bajka – zagonetka je koja se postavlja već na naslovnici. Upravo zato što

su povezana dva tako različita pojma i stvoreno nešto što još ne postoji, naime *horor-bajka*, teško da ćemo moći odoljeti ne zaviriti u ono što se krije iza korica i započeti s čitanjem. Čeka nas priča o dječaku Gašparu koji otkriva tajne iz prošlosti svoje obitelji te se suočava s raznim neočekivanim i vrlo izazovnim i napetim situacijama.

Autorica kroz priču isprepliće prošlost i sadašnjost. Prošlost je prožeta starim običajima, zanatima i zanimanjima, neobičnom i čarobnom prirodom te mladima (od jedanaest do trinaest godina) koji se ističu svojom hrabrošću i dovitljivošću. Sadašnjost je prikazana onakvom kakva ona jest, te je u njoj vrlo prisutna tehnologija, kao i način govora i ponašanja koji karakteriziraju mladu generaciju. Upravo to preplitanje, ideja putovanja kroz vrijeme, elementi fantastike i tradicije daju ovom djelu posebnu draž. Istraživanje obiteljske prošlosti ukazuje na autoričin stav o tome koliko je obitelj bitna i koliko nas određuje. Vjerujem da su mnogi od nas poželjeli upoznati te davne ljude, naše pretke, ljude koje nismo nikada vidjeli, a bili su tu prije nas. Upravo skrivene tajne jedne obitelji polazišna su točka ovoga romana.

U prošlosti su bajke svojim zastrašujućim elementima oblikovale dječji svijet, a danas u književnosti toga nedostaje; često se djeci nudi plitka zabava i na neki ih se način štiti od bilo kakvih „uznemirujućih” sadržaja. Sve to, naravno, nije

dobro, jer će djeca prije ili kasnije biti suočena sa stvarnim životom i svim njegovim teškoćama i zamkama. Ovaj roman tu prazninu upotpunjuje. Bajke nam pokazuju kako je suočavanje s teškoćama u životu neizbježno, kako u životu nije uvijek lako, kako nam prijete brojne nedaće, strašne zamke i zli neprijatelji, no ako ne posustanemo i krenemo na put, upoznat ćemo vidljive i nevidljive pomagače, zlo će biti pobijeđeno i doživjet ćemo sretan kraj, a priča i likovi živjet će zauvijek i sretno. Tako i ovo djelo, odnosno, kako ga sama autorica naziva, horor-bajka, djeci u sigurnom okruženju u kojem čitaju prikazuje kako u životu ne treba posustati kad naiđu teškoće i kako se ne treba plašiti. To je nešto što je svakako potrebno istaknuti.

U romanu priroda preuzima dinamičnu ulogu, neobičnu, tu susrećemo ekstremno prirodan svijet, kao i svijet koji izvire iz prirode i sposobnosti da se ona oživi, a s druge strane imamo veliku prisutnost tehnologije, od mobitela pa sve do oživljenih tehničkih stvorova automata, što čini sponu između današnjeg i nekadašnjeg doba. Čitatelji susreću i druge originalne i duhovite elemente, primjerice drvenu figuricu šumske drijade Arbore, kišobrane koji projiciraju obiteljsku prošlost i dr. Sve to potiče na učenje, istraživanje i maštanje. Poglavlja su kratka, doprinoseći dinamici teksta te čitatelja potiču na daljnje čitanje.

Autorica, dakle, u romanu kombinira svijet mladih, njihova razmišljanja i dvojbe, sa fantastičnim svjetovima u koje oni dospiju i u kojima su sposobni i snalažljivi. Stvara svijet vrijedan čitanja, koji mladi prepoznaju i u kojemu sebe prepoznaju.

Napetost u romanu prenose prije svega likovi, dječak Gašpar i njegov prapradjed, kao i ženski li-

kovi koji igraju vrlo važnu ulogu. Imena likova neobična su ili barem rjeđa, dok sam glavni lik nosi vrlo obično prezime – Kovač. Dakle, netko običnog imena je izgubljen, a sve ostalo ima elemente fantastike, uključujući i naslovnicu koju, kao i ostale zanimljive i kvalitetne crno-bijele ilustracije u knjizi, potpisuje Petra Brnardić. I sama naslovnica potiče da se knjiga uzme u ruke.

Na kraju valja još istaknuti da unutar napete radnje i likova, koji će zasigurno privući pažnju mladih čitatelja, roman sadrži vrlo važnu misao-vodilju. Naime, autorica upućuje poruku da svi u sebi nose neki dar. Možda taj dar nije fantastičan, poput onog prabake Rozalijske, tj. Zarje, s kojom dječak Gašpar ima poseban odnos, možda je taj dar sasvim „običan”, ali nenadomjestiv. Tako Gašpar pokazuje da su hrabrost i empatija vrlo vrijedni u životu. Autorica uspijeva pomiriti međugeneracijski jaz, svatko od njezinih glavnih protagonista uči i dijeli dragocjene informacije i savjete, smišljajući strategije kako se suprotstaviti zlu, da bi na kraju, zajedničkim snagama to i ostvarili.

Roman je već sada dobro prihvaćen od mlađe čitateljske publike, a vjerujem da će u njemu uživati i mnoge sljedeće generacije, istražujući sličnosti i različitosti djetinjstava koja pripadaju različitim razdobljima, ali su podudarna u vrijednostima koje junaci romana žive.

Vladimira L. VELIČKI*

* vladimira.velicki@ufzg.hr;
https://orcid.org/0009-0008-0121-6248

Prikaz
UDC 821.163.4-93-31.09 Duhović I.
Primljen: 14. 4. 2026.
Prihvaćen: 15. 4. 2026.

LIMINALNI PROSTORI DJETINJSTVA: STRAH, IMAGINACIJA I ODRASTANJE U ROMANU ISMARA DUHOVIĆA

(Ismar Duhović: *Vanja i čudesna dešavanja u kući sjenki*, Izdavačko-štamarska kuća Planjax komerc, Tešanj, 2024)

U okviru festivala „Vezeni most” u Tuzli, već treće desetljeće dodjeljuje se Nagrada „Mali princ”, najznačajnije priznanje za dječiju knjigu u regionu. Svi novi naslovi ulaze u postupak nominacije, a selektori iz Bosne i Hercegovine, Crne Gore, Hrvatske i Srbije nominiraju po dvije najbolje knjige iz cjelokupne produkcije svojih zemalja u prethodnoj godini, tako da u konkurenciji za nagradu svake godine ravnopravno sudjeluje osam knjiga. Prva nagrada „Mali princ” za knjigu *Zmajevi i vukodlaci* uručena je Zvonimiru Balogu 2004. godine, a nakon toga, ovu prestižnu nagradu ponijeli su: Nada Mihelčić, Mirsad Bećirbašić, Julijana Matanović, Igor Kolarov, Jagoda Iličić, Dejan Aleksić, Sanja Pilić, Jasminka Tihi-Stepanić, Žarko Vučinić, Danica Bogojević i mnogi drugi savremeni autori.

Nagrada je tokom godina prerasla u jedan od najznačajnijih barometara književnosti za djecu i putokaz koji usmjerava pažnju javnosti, izdavača, književne kritike i čitatelja. U vremenu kada su kulturne veze između ovih država često prepušte-

ne slučaju ili dobroj volji entuzijasta, „Mali princ” funkcionira kao institucionalni okvir koji produbljuje dijalog između književnih sredina koje dijele zajednički kulturni humus, ali se razvijaju u različitim kontekstima.

U prošlogodišnjoj produkciji nominirane su: *Komske priče. Kom naš dom* autora Sonje Živaljević, Velimira Ralevića i Žarka Vučinića, *Ćutibajka* Ćutimira Ćutomanovića Ćutegorca, *Ljubavni jadi mladog Žorža* Slobodana Zorana Obradovića, *Pidžamarama* Gordane Roglić Stijačić, *Izgubljeni gospodin Kovač* Moree Banićević, *Sadržaj žutog fascikla* Vlaste Golub, *Vanja i čudesna dešavanja u kući sjenki* Ismara Duhovića i *Zvijezde za Amelu* Zejčira Hasića. Nagradu „Mali princ” za 2025. godinu ponijela je knjiga Ismara Duhovića *Vanja i čudesna dešavanja u kući sjenki*.

Autor Duhović, pedagog sa višegodišnjim iskustvom u radu s djecom predškolskog uzrasta i djecom sa invaliditetom, u romanu je spojio znanja iz oblasti struke i književno-estetske senzibiliteta, a što je rezultiralo literarnim tekstom visoke poetičke vrijednosti. Njegov roman prvijenac, ispriповijedan u dvadeset osam poglavlja, priča je o složenom procesu odrastanja, u čijem je središtu Vanja, dječak koji nakon gubitka oca živi s neprijaznim očuhom, a čiji lik balansira između osobne nesigurnosti i potrebe za društvenim dokazivanjem, što se u romanu otkriva kroz njegov odnos sa prijateljicom Nelom i njegovim mačkom Macijem („i to je bilo jedino živo stvorenje s kojim je želio razgovarati”). Vanja nije prikazan kao jednodimenzionalni lik, već kao kompleksna ličnost koja proživljava tugu, strah, nježnost i usamljenost. No, umjesto opisivanja, autor glavnog junaka prikazuje kroz konkretna dešavanja i odnose s drugim junacima u romanu. Prije svega, tu je odnos Vanje i njegovog ljubimca Macija, koji se realizira u konkretnim tjelesnim manifestacija-

ma – mačkovom pređenju, šapama na obrazima, zagrljaju, toplini – kao autentičnim oblicima emocionalnog oslonca, posebno u kontekstu odsutnosti podrške od strane odraslih osoba. Zatim je tu i odnos između glavnog junaka i Nele, koja od Vanje ne zahtijeva da se mijenja već ga prihvata upravo kakav on jeste, drugačiji od ostalih.

Nela i Maci jedina su živa bića kojima protagonist ukazuje bezuvjetno povjerenje. Kroz lik glavnog junaka čitatelji uče da prepoznaju i imenuju složena emocionalna stanja, kao što su tuga, usamljenost, strah, ali i nježnost i privrženost. Svijet djetinjstva ne prikazuje se idealizirano, on je pun tajni, neizrečenih pravila i trenutaka kada se glavni junak osjeća sitnim i nebitnim pred veličinom onoga što ne razumije. Vršnjačka grupa (uključujući likove poput Leona i drugih) funkcionira kao važan pokretački mehanizam radnje, a odnosi među njima reflektiraju hijerarhiju i rivalitet, karakteristične za svijet djetinjstva i adolescencije.

Radnja se razvija oko tajanstvene kuće sjenki, kao fizičkog i simboličnog prostora koji katalizuje Vanjino odrastanje, suočavanje s gubitkom i izgradnju identiteta. Niz epizoda prati dinamiku vršnjačke grupe, postupno graduirajući događaje: od znatiželje i mitologiziranja prostora, do suočavanja s nepoznatim. Ovakva struktura omogućava autoru da istovremeno razvija vanjski – avanturistički, i unutrašnji – psihološki plan pripovijedanja. Naslovni motiv kuće sjenki figurira kao simbolički i narativni centar djela. To nije samo fizički prostor, već mjesto kolektivne memorije, fantastike i dinamike dječije zajednice.

Kuća sjenki je bila zabranjen prostor. Mjesto gdje nikada niko nije ušao. Jednostavno, to se nije radilo. Znao je za razne priče koje su njegovi vršnjaci pričali da bi prepadali jedni druge. Pričalo

se da se iz kuće čuju zvukovi, da se čuje huk sova, da je neko vidio trola, djecu u bijeloj odori, dvije curice bliznakinje u bijelim pidžamama [...] Neki su opet pričali i da su vidjeli ljude u crnom, čudna svjetla, da su čuli zvukove škripanja zbog kojih nisu mogli spavati. Neko je vidio ogromna čudovišta, ples i hor koji je dolazio iz te kuće pod prigušenim svjetlom svijeće [...] Pričalo se da životinje koje bi ušle u kuću sjenki nikad više ne bi bile viđene (Duhović 2024: 113–114).

Kuća sjenki, kao centralni motiv, funkcionira i kao konkretan prostor i kao metafora za nepoznato, zabranjeno, misteriozno. Sama po sebi, ona poprima osobine živog: sjene postaju samostalni entiteti, predmeti neobjašnjivo mijenjaju oblik ili reagiraju na emocije junaka. Dvorište zgrade, haustor, tamni prozori – sve to gradi skoro filmsku atmosferu, koja spaja realizam sa bajkovitim pripovijedanjem. Fantastična dešavanja prožimaju svakodnevicu junaka i prostor u kojem se odvijaju, stvarajući atmosferu koja nadmašuje granice realnog.

Roman tematizira obiteljsko nasilje kao društvenu realnost s kojom se nemali broj dječije populacije i danas svakodnevno suočava. Očuh je nosilac nasilja i represije, čiji autoritet počiva na zastrašivanju i kontroli, što proizvodi trajno stanje nesigurnosti i straha kod Vanje. Lik očuha, nepredvidiv i sklon nasilničkim ispadima, prikazan je u svojoj svakodnevnoj psihološkoj dimenziji, što doprinosi autentičnosti narativa. Odnos očuha prema Vanji strukturiran je kroz kontinuirane obrasce nasilja koji se manifestiraju u različitim oblicima. To je prije svega fizičko nasilje:

U sobu je iznenada uletio Valentin i spazivši njegovu presavijena leđa, uhvatio ga je za zglobove desne ruke i grubo ga podigao. Vanja koji je visio u njegovoj ruci i mačak u njegovoj, kriknuli su od boli

[...] Valentin je stisnuo još jače, a on je bolno vrišnuo. Iznenađen krikom, gurnuo ga je na uredno pospremljen krevet.

Slijedi i verbalno vrijeđanje: „Nikad od tebe neće biti muškarac” i, na koncu, odbacivanje i emocionalno zlostavljanje:

Ništavilo jedno. Tebe ću ja u dom, pa neka se tamo snalaze s tobom [...] Neću da te trpim više [...] Marš u svoju sobu! Tamo da budeš i da te ne čujem, kao da ne postojiš [...] Muka mi je od mog života, jer sam proklet pa sam ostao s tobom, a nisi čak ni moj.

Ovakav obrazac ponašanja nije izolirani incident nego kontinuirano ponavljanje, zbog kojeg Vanja razvija strategije izbjegavanja („znao bi leći i gladan samo da ne bi morao prolaziti kroz kuću”), što sugerira stalnu pripravnost na nasilje. U tom kontekstu, figura očuha poprima gotovo monstruoze obrise u dječijoj percepciji („izgledao je kao neko veliko tamno čudovište”), čime se dodatno briše granica između realističkog i fantastičnog sloja romana. Vanja nije razumio očuhovo ponašanje:

Osmijeh na licu nije imao kada bi se našao nekoliko metara od vrata stana i oči u oči s čovjekom koji ga je tako mrzio. Stajao je prestravljen gledajući ga, pokušavajući u tim situacijama uvijek sebi dati odgovor na jednostavna pitanja: Zašto? Zašto ga je ovaj čovjek toliko mrzio? Zašto je bio grub prema njemu? Zašto bi mu fizički nanosio bol zbog nekih sitnica?

Lik majke u romanu se pojavljuje u tek nekoliko epizoda, vezanih za porodični prostor i konflikte između Vanje i očuha, a njena uloga svedena je na pokušaje verbalnog smirivanja situacije

koji ostaju bez stvarnog učinka. U scenama eskalacije nasilja majka ne preuzima zaštitničku ulogu, nego ostaje suzdržana što implicira oblik nemoći ili internalizirane adaptacije na disfunkcionalne porodične odnose. Iako pripada prostoru doma i potencijalne zaštite, njena pasivnost i nemoć da intervenira u nasilnim situacijama dovede do izostanka stvarne sigurnosti. Ovakvo porodično okruženje presudno oblikuje identitet glavnog junaka, uzrokuje njegovu povučenost i potrebu za alternativnim izvorima emocionalne sigurnosti.

U takvoj konfiguraciji odnosa, komšinica, teta Nada, izdvaja se kao jedina figura koja uspostavlja autentičan prostor brige i stabilnosti. Njen odnos prema Vanji temelji se na razumijevanju, pažnji i emocionalnoj dostupnosti.

Nada uočava znakove zlostavljanja i otvoreno interveniše kako bi zaštitila dječaka. Njen stan postaje sigurno mjesto za Vanju, Nelu i Macija, mjesto u kojem predmeti iz svakodnevice dobivaju fantastične primjese:

Krpica se vinula uvis kao meduza koja plovi morem [...] Potom je pala na pod. Podigla je jedan kraj kao da gleda u tetu Nadu. Skočila je i brzo pobrisala sve mokre fleke na podu. Ponosno je u zraku napravila piruetu i naklonila se kao balerina na kraju predstave očekujući bis.

Nadina interakcija s djecom – igrivost, respektiranje dječje perspektive („Čudno je to koliko djeca mogu unijeti sreće. Samo moraš gledati njihovim očima”), poticanje kritičkog mišljenja i vjere u vlastiti sud – u potpunosti koreliraju s teorijskim postavkama humanističke pedagogije kakvu zastupaju autori u okviru teorije brige (*ethics of care*), pri čemu do snažnog literarnog izražaja dolazi autorov pedagoški *background*.

Duhovićev stil karakterizira balansiranje između realističkog i fantastičnog diskursa, pri čemu se elementi svakodnevnog dječijeg iskustva postupno prožimaju s motivima neobjašnjivog i iracionalnog. U takvom ambivalentnom narativnom prostoru oblikuju se likovi suočeni s vlastitim nesigurnostima, čežnjama i granicama.

Roman *Vanja i čudesna dešavanja iz kuće sjenki* balansira između avanturističkog i psihološkog djela za djecu, u kojem priča o ukletoj kući artikulira složene procese odrastanja i kompleksnu socijalnu dinamiku. Duhovićev roman time zauzima relevantno mjesto u savremenoj dječijoj književnosti, nudeći tekst koji je istovremeno pristupačan mlađim čitaocima ali i dovoljno slojevit za ozbiljnu književnokritičku interpretaciju.

Vildana R. PEČENKOVIĆ*

* vildana.pecenkovic@unbi.ba,
vildana.pecenkovic@live.com;
<https://orcid.org/0000-0002-4499-1729>

Приказ
UDC 821.163.41-93-31.09
Примљен: 15. 4. 2026.
Прихваћен: 22. 4. 2026.

ПРВИ ПУТ С ОЦЕМ НА е4

(Stefan Mitić: *Tata kaže gambit*, Beograd, Laguna, 2025)

Нови роман Стефана Митића *Таћа каже тамбиш*, овенчан Наградом *Полишикиној Забавника* за 2025. годину, представља велики (ис)корак за свог аутора, али и српску књижевност за децу. Митићево стваралаштво за децу започело је књигом *Ја сам Акико* (2015), лирским приказом унутрашњег света насловне јунакиње. Упркос неким занимљивим и аутентичним мотивима, неуверљивост гласа приповедача-девојчице и недостатак кохезије међу наративним фрагментима спречавају ово дело да реализује свој пуни потенцијал. *Кајуш од маховине* (2020) поново уводи у унутрашњи свет главног јунака: ово пута у питању је Најдан, човек-дрво. За разлику од *Акико*, у овом роману постоје заплет и шири спектар ликова, што га приближава класичној форми те књижевне врсте. *Гујушо мемешо* (2023), с фокусом на један дан Моће Моћанског, кроз који се прелама цео његов живот, представља следећи корак у развоју Митићевог умећа приповедања: свет Села на рубу разума је разрађен, ликови нису плосни, а фабула је смислена и увезана употребом лајтмотива. Ова тенденција ка редуковању лирских сегмената који не померају радњу и чвршћем мотивисању догађаја наставља се у делу *Таћа каже тамбиш*, обради теме развода, честе у савременој књижевности за децу. Друга вели-

ка тема, поред развода, јесте (коцкарска) зависност, овде оличена у мотиву шаха.

Шах се у Митићевим књигама за децу први пут спомиње у *Кайушу од маховине*, када Најдан, Гмитар и Изинга односе изложбу фигура становника града на планину, како би приредили посебно „отварање фигура” (2020: 128). Једна од становница града, Варвара, положај у који их је уметнички трио довео тумачи на следећи начин: „Постали смо фигуре – шаховске фигуре, како је неко коментарисао. Лепо је то рекао, јер на табли ове црно-беле вароши, постали смо шаховске фигуре стављене у мат-позицију” (Исто: 129). Фигуре становника и Слуткине вуду лутке из *Гујуша мемеџа* су физички предмети с особином симпатијске магије, повезани с људима које репрезентују. Овакав магијски аспект шаха појављује се на два места у романа *Таџа каже тамбиш*. На почетку дела, дечак Давид Жакула сања шаховску таблу чије су „фигурице [...] од костију” (2025: 14). Како му изобличена лица деце прилепљена уз стакло говоре, у питању су кости његове мајке. На самом крају пак Давид сања нешто друкчији сан, у коме „се циновска рука спушта са неба” (Исто: 104). Ову руку отац Адам тумачи као руку старца Кабаљеха, која долази по његовог сина.

Адама Жакулу у његовом окружењу сматрају за „сјајног шахисту из сенке, притајеног велемајстора са Белих вода” (94); живот овог радника фабрике *Лимлим* и хонорарног радника у играоници обележен је тим хобијем. Питање Жакулиног шаховског умећа врло је занимљиво: с једне стране, он добро влада шаховским терминима (тако да је, на пример, у доживљеном говору, његово стање окарактерисано као „животни цугцванг” [26], односно изнудица, позиција у којој нема добрих потеза); с друге стране, у сцени прављења шаховског сата¹ од часовника брачног пара Жакула, Адам говори како

„прави шахисти играју са шаховским сатом” (59); како он такав сат не поседује и не користи, може се претпоставити да није професионални шахиста, већ врло ентузијастични аматер. Као аргумент против овог закључка могла би се навести велика „симултанка” Адама Жакуле по рођењу сина, када је, „док је Селена лежала са бебом на постпорођајном одељењу [...] чекао, дан и ноћ, дан и ноћ, на паркингу, испод прозора, играјући брзопотезне партије са сваким ко је пожелео да окуша своје шаховско умеће” (21–22), не губећи ниједну партију. Профил противника, сугерише приповедач, ипак није био толико импресиван: то су „шахисти из паркова, из школица шаха, из ђумеза” (22), односно, други аматери и деца-почетници.

Необични шахиста с Калемегдана Карим Кабаљехо преокреће Адамов хоби у зависност. У узалудној борби да макар једном победи неухватљивог Шпанца који игра за новац, Адам ће раскућити свој дом и довести брак на корак до развода. У томе се крије разрешење Давидовог сна о игрању шаха с костима његове мајке: као и сваки зависник, Адам Жакула постепено тоне у своју страст, стављајући као улог сопствену породицу. У том кључу треба читати Адамов доживљај Кабаљеха, оличен у другом сну: „Ја чврсто верујем да је тај проклети старац Кабаљехо преживео пожар, препливао толика мора, прешао све те горе и планине, само да би нашој породици напакостио” (2025: 98). Овакво тумачење романа, у фантастичком кључу, не мора нужно значити одрицање Адамове одговорности: ђаво долази тамо где је позван. У том смислу, симпатична анегдота о симултанки, дата на почетку књиге, у тренутку када сазнамо за раз-

¹ Према члану 6.1 *Правила шаха* Светске шаховске федерације (FIDA) из 2023. године, „Шаховски сат’ подразумева сат с два показивача времена међусобно спојена на начин да само један од њих може бити укључен у било којем тренутку”.

лог због ког Селена Жакула жели развод, добија много мрачнији призив, и наводи на то да је Кабаљехо само извукао на површину оно што је у Адаму одувек било присутно.

Врло је занимљив мотив претварања стана породице Жакула у улици Јеленов жлеб у циновску шаховску гарнитуру, са фигурама склопљеним од предмета из домаћинства: овај Адамов подухват настаје након што крене да тестером реже фотељу која представља симбол Селениног и његовог брака: када га жена ухвати у том чину и пита га шта ради, он у тренутку измишља како прави „фигуре од намештаја” (2025: 36), након чега га син пита: „Играћемо шах намештајем, тата?” (37). Адам потврђује, „не схвативши одмах у шта се упушта” (37); ова случајно започета игра представља механизам којим се од дечака прикрива зашто извршитељи односе породичну имовину. Тако претварање породичног иметка у шаховску гарнитуру представља алегорију породичне кризе, а продаја тих фигура на лицитацији, уз помоћ које отплаћују дугове и поново започињу свој живот, Адамовог прихватања лечења од зависности које омогућава поновно успостављање породице. Симболика игре на шездесет и четири поља, међутим, не бива потпуно избачена из породичног живота: у слици Кабаљеха који ће, након оца, посегнути и за сином, Адам наговештава своју веру у шах као трансгенерацијску опсесију која ће се опет пројавити у његовом потомку.

Стефан Митић у роману *Тајна каже тамбић* успева да задржи аутентичност мотива која даје шарм његовим ранијим радовима и да тако оживи топове савременог романа за децу; ојачана добром потпорном структуром, ауторова ишчашеност много је ефектнија него када плута у празном простору. Као посебну вредност ове књиге треба истаћи то да развод није приказан као једини начин за превазилажење про-

блема у партнерском односу. Адам Жакула преузима кривицу и пристаје на терапијско лечење, што омогућава поновно успостављање породичне заједнице. Аутор тиме одступа од честог начина приказивања развода према којем је растанак родитеља неумитан, а дете *a posteriori* закључује како то и јесте било најбоље за све. Оптимистичан тон оваквог завршетка тако говори о исцелитељској моћи времена и љубави, али и значају породичне терапије.

Посебно је освежавајуће коришћење мотива шаха, недовољно заступљеног у српској књижевности за децу (ван оквирних прича шаховских почетница које кроз бајковни наратив настоје да учење ове игре учине занимљивијим). Код Митића он бива коришћен у неколико различитих видова: фигуре се тако јављају као носиоци симпатијске магије, што роман повезује са ауторовим досадашњим остварењима; оне су и алегоријски приказ породичне кризе и њеног разрешења; истовремено, на нивоу карактеризације лика, шах представља одлично средство да се прикаже како нешто добро по себи може изазвати зависност, те да зависници и даље остају људи који се могу рехабилитовати и вратити у заједницу (јер, ипак, читаоцу је много лакше да дехуманизује, рецимо, зависника од опојних дрога него шахисту). Ликови обележени интересовањима необичним по мерилима њихове околине, повезаност човека и предмета којима је окружен, одступање од каузалне логике, нагле промене приповедних гласова – укратко, све оно што чини Митићеву ишчашеност – успешно је унето у роман класичне форме и не загушује читаоца, што, уз *Гуђушо мемешо*, ову књигу чини најбољим Митићевим остварењем.

Милош Д. МИХАИЛОВИЋ*

* m.m.zeon@gmail.com