

ДЕТИЊСТВО CHILDHOOD

Часопис о књижевности за децу
Година XLV, број 3,
јесен 2019.

Редакција:

Др Јован Љуштановић,
главни и одговорни уредник

Др Валентина Хамовић
Др Зорана Опачић
Др Снежана Шаранчић Чутура

Секретар редакције:
Ивана Мијић Немец

Лектор и коректор:
Мр Мирјана Карановић

Ликовно обликовање:
Атила Капитањ

Издавач:

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

За издавача:
Душица Мариновић, директор

Слоџ:
Ласер студио, Нови Сад

Штампа:
Alfagraf, Петроварадин

Часопис излази тромесечно
Цена овог броја: 300,00 динара

Рачун Змајевих дејих игара
340–11006551–47

Овај број часописа су финансирали:
Управа за културу Града Новог Сада
Министарство културе и информисања
Републике Србије
Покрајински секретаријат за културу,
јавно информисање и односе
са верским заједницама

САДРЖАЈ:

ГРАНИЦЕ, ПРЕКОРАЧЕЊА И ХИБРИДНЕ ФОРМЕ У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ (3)

- Душица М. Потић, Пословица у књижевности за децу Стевана Раичковића . . . 3
Анико Ч. Уташи, Црвенкапа и слатка мала вучица
(лик вука у савременим књигама за децу) 12
Јелена П. Вељковић Мекић, Мотив смрти у савременим романима за децу . . 22
Биљана Т. Петровић, Смрт у романима *Сјај звезда на илафону*
Јухане Тидел и *Седам минутиа после поноћи* Патрика Неса 30
Јованка Д. Денкова, Ерос и танатос во романите
Марија и Другаија Марија од Горјан Петревски 39
Сава Д. Уко, Потрага за причом као потрага за знањем:
читалачке слободе и ограничења у књигама Слободана Станишића . . . 48
Растко Р. Лончар, Ерос и танатос у романима
Орлови рано леће и *Мађареће године* Бранка Ћопића 54

НОВА ИСТРАЖИВАЊА

- Мирјана С. Карановић, Модра вештица 59
Тихомир Петровић, Визуелна песма за децу 72

IN MEMORIAM

- Мошо Одаловић, Словце о добром Добрици 81
Виолета Јовић, Орфеј међу небеским шпијунима 82

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

- Маријана С. Јелисавчић, Да се нисмо препадали,
можда бисмо пре падали 85
Кристина Н. Топић, Деца и (не)популарна култура деведесетих 89

Рецензенти:

Проф. др Зоран Пауновић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. Др Зорана Опачић,

Универзитет у Београду, Учитељски факултет

Доц. др Данијела Костадиновић,

Универзитет у Нишу, Филозофски факултет

Доц. др Наташа Половина,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821–93(05)

ДЕТИЊСТВО : часопис о књижевности за децу / главни и одговорни уредник
Јован Љуштановић. – Год. 1, бр. 1 (1975) – Нови Сад : Змајеве дечје игре,
1975-. – 23 cm

Тромесечно

ISSN 0350–5286

COBISS.SR–ID 9948418



Душица М. ПОТИЋ

Висока школа струковних студија
за образовање васпитача Пирот
Република Србија

ПОСЛОВИЦА У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ СТЕВАНА РАИЧКОВИЋА

ГРАНИЦЕ, ПРЕКОРАЧЕЊА
И ХИБРИДНЕ ФОРМЕ У
КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ
(3)

Изворни научни рад

САЖЕТАК: Интерполирање пословица и других малих облика у већи текст поступак је који писци баштине из усмене књижевности. Пословица у књижевности за децу Стевана Раичковића припада његовим карневалским стратегијама поигравања жанровима, а имајући у виду њен весели карактер и пишчеву поетику хумора и игре, не спада у најфреквентније наслеђене облике. Ушавши у нови текст, пословица и образац пословице губе заокруженост самосталног уметничког текста и постају поступком обликовања – код Раичковића често у функцији развијања нарације и карактеризације лика. У његовом опусу намењеном најмлађима разлажу се лапидарност, наглашена ритмичност и алегоријска односно метафоричка посредованост значења матрице. Раичковићеву особеност приступа овом традицијском жанру, било да је реч о односу аналогije или односу трансформације, чине пародијско свођење исказа на дословни смисао и додатни хуморни контекст, који јој даје карневалску амбивалентност као најизразитији вид надградње наслеђа.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: народна пословица, књижевност за децу Стевана Раичковића, карневализација

Депатетизација и деромантизација као карактеристичне одлике модерне поезије (Фридрих 2003) у стваралаштву Стевана Раичковића израз су нашле и у песничком језику. Уз високу фреквенцију елементарног разговорног стила, њега прати и велики дијапазон кратких говорних форми усмене књижевности, посебно говорног обрта и изреке. Функција малих облика¹ у његовом опусу, међутим, не може се свести само на језичку проблематику. Они у новом тексту постају поступцима обликовања, а битну улогу имају и у пишчевој традицијској поетици. Стеван Раичковић је писац поетике прикривања. Његов текст функционише на две паралелне равни – на тематско-мотивској линији очигледности и на плану скривених значења. И његов однос према наслеђу постављен је на поетици прикривања. Писац народној књижевности приступа на два начина – из позиције аналогije и позиције трансформације. Аналогiju прати поступак мимезе, преузимања готовог обрасца. Трансформација се односи на различите стратегије преиначавања традицијске матрице, укључујући и ауторски исказ настао на типолошком обрасцу, а не неком конкретном предлошку. Било да је редукује задржавајући облик и мењајући значење, или да чува семантику а дезинтегрише форму, било да је изокреће, негира, пародира, он је поставља пред доминацију новог контекста тако да је нови текст дубоко потискује, понекад до непрепознатљивости (Потић 2018а). У овом раду ћемо се задржати на Раичковићевој вези с народном пословицом у његовим делима намењеним деци, осврћући се повре-

¹ Уобичајени термин: кратке говорне форме преиначавамо у: мали облици да бисмо их разликовали од устаљених израза, фразеологизама, језичких клишеа, које подводимо под говорне обрте. Варијанта: мали облици има пандан у тумачењу Зденка Шкроба, који их посматра као о микроструктуре стила и књижевне форме (1986: 233–287). У истој књизи Јосип Керкез их одређује као најкраће, најједноставније и најстарије облике, минијатуре и микроструктуре (167).

мено и на друге кратке говорне форме усмене књижевности инкорпориране у ове песме и приче.

Кратке говорне форме су синтагме или реченице које „у говорној служби имају ширу или сталну употребу” (Кнежевић 1957: 9). Присутне у разговорном, оне нису стране ни песничком језику доприносећи његовој експресивности, (Клеут 2001: 61) што је битан поетички аспект и Раичковићевих инкорпорирања.² Традицијски пак аспект малих облика, као вида језичког и културног памћења, као флексибилне и фреквентне монаде „знања књижевности”, припада већ ауторској поетици, особеностима пишчеве иновативне и креативне стваралачке авантуре усвајања фолклорних образаца, дезинтегрисања и реинтегрисања у нови текст. Као носиоци фолклорних матрица, мали се облици инкорпорирају у исказ, инфилтрирајући и традицијски контекст, који код Раичковића подразумева и песнички језик као битан носилац стратегија усвајања.

Пословица је сажето формулисано опажање, у прози или стиху, прихваћено у традицији и засновано на искуству генерација (Пешић – Милошевић-Ђорђевић 1996: 205–206). Она потпада под домен индивидуалног стваралаштва и износи језгровите закључке из личног или општег животног искуства, из књижевности, из Библије, из старооријенталне и грчко-римске традиције. Изражава се најчешће помоћу метафоричке слике, а поруку открива тек преносно значење целог израза. Може да утврди стање ствари, да буде делимично важеће правило. Најчешће је ретроспективна, ретко управљена у будућност, и тада чешће препорука него заповест. Односећи се на све домене људског искуства, горког и

² О малим облицима видети више нпр.: Lalević 1972; Латковић 1982; Kuk 1986; Frejdenberg 1987; Самарџија 1995; Пешић – Милошевић-Ђорђевић 1996; Сикимић 1996; Самарџија 2007. Везу између загонетке и митских представа демонстрирали су многи аутори, нпр. Детелићева и Илићева (2006). Загонетка је и један од Јолесових једноставних облика (1978).

пријатног, формулише га с моралног становишта, које не мора да буде и често није високи морални идеал, већ препорука да се преживи. Конститутивним принципима пословице бавила се Снежана Самарџија. Поред прозне и стиховане форме, она истиче и следеће: „Уопштена спознаја о човековим особинама и међуљудским односима склапа се и као поређење, набрајање, понављање или фигуративан исказ. Афористички склоп може носити и иронијски интонирану жаоку” (2007: 92). Алберт Кук се усмерава на њихову антитетичку структуру (1986), док Мирјана Детелић указује и на могућност ширења пословичног значења (1985).

Мали облици јесу самостална уметничка дела, која имају обе претпоставке естетичности: форму и семантику. Они се, међутим, понављају због флексибилности кратке форме, која је типолошки образац, клише, и у усменој и у писаној књижевности интерполирају у већа дела, свих родова и жанрова, и у њима имају различите улоге. По себи се разуме да, ушавши у већу естетску целину, губе самосталност, модификујући при томе често и форму и садржину. Степен модификације код писаца Раичковићеве креативности и самосвојности може бити и веома велик, тако да се предложак готово у потпуности дезинтегрише и потискује у дубинске слојеве текста те детектује тек захваљујући некој препознатљивој лексеми, фразему или алузији. Најједноставнији говорни клишеи усмене књижевности, пословице, како их анализира Мирјана Детелић, заправо су тропи (сложени, другостепени песнички знаци), будући да опис неке конкретне ситуације, догађаја или слике који чини њихову предметну грађу није самом себи циљ (као у природном језику), већ служи за даље описивање других и различитих, али компатибилних ситуација, догађаја и слика. Пословица има структуру тропа чији елементи такође могу бити различити тропи (поређење, метафора и

сл.). Из ове тесне узајамне везе (троп у тропу) ствара се и потенцијални извор додатних значења и активира при свакој новој употреби пословице, те тако њено семантичко поље остаје отворено (1996: 15–16).

Пословица остварује прилив значења којим се неограничено шири и обогаћује њена почетна конкретна грађа, чак и кад је иницијални догађај заборављен или му је траг до те мере избрисан да се никаквом реконструкцијом не може идентификовати. Такво њено дејство омогућује процес одређен као линеарно расипање. Мрежу њеног простирања или развијања чине тачке пресека понетог и принетог значења, старе и нове употребе у сваком поједином случају, ширећи га, али не и продубљујући. Да би деловао у дубину, процес се мора супротно оријентисати, па импулс за активирање нових значења не долази из употребе клишеа већ из иницијалне ситуације која га је генерисала. У пословицама је, каже ауторка, таква почетна позиција извучена на површину и исцрпена, те се више не сматра извором нових релевантних информација. У новом контексту пак, потенцијално бесконачно семантички отвореном, пословица може потенцијално бесконачно продубљивати или преиначавати почетни смисао. Доминантан нови текст прикрива матрицу, пројектујући је у другачији контекст, ресемантизује је, а значењску ограниченост као конвенцију жанра трансформише у смисаону отвореност као темељ Раичковићевог поступка.

Мали се облик, преузимајући поступак народне књижевности, инкорпорира у дела модерне књижевности. Уместо препоруке да се преживи, она значај придаје апстрактном когнитивном аспектима текста и као елементу његовог естетичког квалитета. Другачија сазнајна усмереност повлачи и битну линију традицијске разлике. Модерна књижевност за децу пак потискује педагошке претензије традиционал-

них дела намењених најмлађима, инсистирајући на сликовитости и пренесеном значењу уместо непомредне поуке, на хумору и игри уместо наслеђене озбиљности (Љуштановић 2009). Инкорпорирана пословица у новом се тексту очитује као афористичка лапидарност и посредност смисла пишчеве рефлексije, која се усмерава на универзалније сегменте бића и бивања, отварајући се често и за семантичку сложеност и значењску игру. Таква трансформација потискује прагматичност предлошка као једна од Раичковићевих стратегија прикривања, што га може и темељно преиначити и прилагодити новој формалној и семантичкој служби, дакле потпуно подредити новом тексту. Доминантно хуморни и карневалски контекст његове књижевности за децу, затим, у потпуности негира аподиктички суд ове традицијске форме, чак и тамо где га (привидно) уобличава, па пословица осцилира између дословног и амбивалентног хуморног значења.

Пословица се у новом тексту може наћи у свим структурно истакнутим сегментима: наслову, иницијалном, медијалном и финалном. Код писаца Раичковићеве самосвојности најфреквентнија је у медијалном делу текста, где се највише и отвара за традицијски приступ дезинтегрисања. Бележимо ипак изреку у називу збирке песама *Слике и прилике*, с предлошком: „Нашла слика прилику”.³ Пренаглашавајући кључну особину, збирка обликује низ комичних карактера који имају прототипове. Насловна изрека односи се на слику – прототип и прилику – њен карикатурални одраз у песми и израз је поетичке самосвести, што је и ширење семантичког по-

³ Изреку срећемо и у наслову приче „Прва зарада дрвене Марије” (*Велико двориште*), где стилски оживљава синтагму, а пренесеним смислом има функцију у карактеризацији јунака.

Сви наводи у тексту дати су према осмој књизи сабраних дела Стевана Раичковића (Раичковић 1998) и *Делима Вука Караџића* (Караџић 1985) и на ова издања се у даљем тексту нећемо позивати.

ља традицијског обрасца, који не познаје такво значење. Понета сличност нема прагматичну већ апстрактну димензију. Она, поред тога, хуморно указује и на принету разлику између лика и прототипа, између стварности и књижевног текста, поигравајући између дословности и ироније, што је још један вид надградње преузете матрице.

Песме из ове збирке обликују се на низу фолклорних матрица, почев од имена јунака, насталих на народној етимологији. Стваралачке поступке покажемо на примеру песме „Вијорка”. Јунакиња песме енергична је и брза, као ветар, што има пандан у епској песми „Женидба Максима Црнојевића”: „Вије колом као вијор гором”. Интерполирана у нови текст, изрека губи довршеност и самодовољност постајући поступком хуморне карактеризације лика: „Била је прва на сто и на хиљаду метра. / Чак се и ово прича: Била је бржа од бицикла, бржа од ветра. / И кроз саму би причу протрчала ко хати. / У шали су је звали: вијорова мати.” Мотив вихорове мајке одраз је наслеђених представа по којима природне и космичке појаве имају родбинске односе као и људи (СМ), што у овој песми припада смешовном хиперболичком низу употпуњавајући поступке онеобичавања лика. Сличну функцију има и пародирање веровања у божанског заштитника из финалног сегмента текста: „Ево, улази вихор кроз прозор – бог који Вијорку / чува”, а необична јунакиња добија и хуморно претерано онострано окриље. Њен непредвидив карактер: „И где је ниси сејао, никла би изнебуха” потиче такође од изреке: „Ниче ће га не сију.” Моралистички коментар: „Не мјешај се у оно што ти није посао, не иди ће те не зову” не примењује се на лепршаву Вијорку, што ресемантизује предлошак, који потискује поуку инсистирајући на хумору. На истој је хуморној стратегији моделован и финални поетички исказ: „Бојим се и ове редове да ветар не одува”, иронијски пре-

испитује и књижевност доприносећи сложености традицијске игре у овој песми.

Примери формалне мимезе пословице ретки су у овом опусу за децу, склоном лудичком односу према баштињеним обрасцима. Пословица: „Много ће донде Дунавом воде протећи” везује се за проток времена, а њено понето значење пројектује се и у нови текст, да би се у њему укрстило с принетим значењем, насталим губитком самосталности малог облика. На тај се начин у новом тексту често развија и мала семантичка игра. Наведена се умотворина интерполира у причу „Бајка о пужу голаћу и пужу с кућицом”: „Много воде је морало протећи реком, док се једног дана нису срили.” Ова прича резигнирано, иронијски и донекле лиризовано приповеда о усамљености у савременом свету, што су и емоционални регистри предлошка, који се изворно ипак затвара у један. Основно пак принето значење односи се на народну етимологију, која издваја спорост као уврежену особину ове животиње, да би се иницијални смисао даље развијао усложњавајући неутралну тоналност „понете” пословице иронијском димензијом.

Иста се умотворина интерполира и у песму „Само неколико речи о чамцу” (*Гурије*), компилујући се с антитетичким парњаком насталим на обрасцу пословице: „Много је воде протекло / И тећи ће још доста / Ал ово што се сад рекло / Било је закон и оста.” Ако је непосредна мимеза пословице куриозитет овог опуса, ауторски исказ који тежи згуснутости, сликовитости и звучности типолошког обрасца далеко је фреквентији. Песник у наведеним стиховима доводи у међусобни однос протицање времена и непомеривост вечитих истина, дајући, свакако, предност непролазности. Контекст стилског репертоара, који тежи високом стилу и аподиктичним судовима – мисао о вечности пролажења времена, уосталом, исте је провенијенције – да би се описао чамац пародијски је непримерен. Он је и

један од семантичких детерминатора иронијског тона поеме *Гурије*, која на равни тематско-мотивске површине инклинира озбиљности иако је на линији скривених значења шаљива. Управо због тога пословица и образац пословице нису одлике Раичковићевог опуса намењеног млађој читалачкој публици. И када чине сегмент неког његовог поетског текста, њих прате прикривена смеховност и пародија као доминантне карактеристике пишчеве хуморне и карневалске књижевности за децу.⁴

Због карневалски двосмисленог смеховног контекста овог опуса неки од традицијских поступака везаних за пословицу померају се ка изреци. У Раичковићевим делима за одрасле срећу се примери ауторских исказа насталих на обрасцу пословице и примери уланчавања низа пословица у један исказ појачаног значења, што је писац преузео из народне књижевности, као у лирској песми: „Какав данак без јаркога сунца? / Каква ј’ ноћца брез сјајна мјесеца? / Какви л’ свати брез млада женика”. У његовим делима за децу, међутим, нагомилава се изрека: „УДИЦА БЕЗ МАМЦА / ТО ТИ ЈЕ НЕКАКО ИСТО / КАО И РИБАР БЕЗ ЧАМЦА. /.../ ЗА ЧАМЦЕМ БЕЗ ВЕСЛА / СВА БИ СЕ ШУМА УЗ ДУНАВ / ОД СМЕХА ГРОХОТОМ ТРЕСЛА” („Само неколико речи о чамцу”). Ако народни певач указује на неодрживост неке стварносне ситуације доводећи је у везу с космичким контекстом, Раичковић спушта оба члана поређења на земљу. Преузети поступак се смеховно банализује, али његов понети стилски регистар у новом тексту опстаје и додатно пародира предложак.⁵

⁴ Тако се могу тумачити и стихови: „О, живети се може / И то не тако страшно” (*Гурије*) с панданом типа: „Жив ће чоек све учинити”; „Ракија помути мир” (*Гурије*) – „Пијану чоек не метну ласно локот на уста.”; „Судбина ми је тешка / Али имам и светле дане” – „Иза зиме топло, иза кише сунце бива.”

⁵ На губитак фигуративности као на пародијски поступак указује и Снежана Самарџија, уочавајући и разлику између оз-

Ако није позиционирана на почетку поетског текста, пословица може бити њен иницијални импулс. Таква је „Песма једног трговца”, у којој продавац хвали своју робу, што има пандан у пословици: „Сваки Циганин свога коња хвали”, што је предложак и знамените Змајеве песме „Циганин хвали свога коња” (2015: 150). Карневалски моменти у њој не очитују се хуморном хиперболом, као што би се очекивало с обзиром на други Раичковићев предложак. Песма је лирски имагинативна и управо тај поступак прикрива Змаја. Песма се моделује каталожним нагомилавањем капа, занимања и типова личности које се код њега могу наћи. Иницијални дистих: „Ево разних капа / Има их баш за сваку главу” може се тумачити као ауторски пословични израз настао на пандану типа: „Капа ти, капа ми!”. Медијални стихови: „Јер у планини: где ветар и стабло обара / Тешко је бити голе главе.” Овај савет, или мамац за купце, могао би се тумачити као ауторски пословични исказ настао на пандану типа: „Тешко бону у дому голу!” да није ширења дискурса у првом стиху, које је разложило и лапидарност и звучне ефекте типолошког обрасца.

Збирка прича *Мале бајке* обликује се сложеним укрштањем предлогака и типолошких образаца из свих сфера фолклора, а било да подлежу традицијском односу аналогije или трансформације, прате сваки текст књиге. Неке су приче мотивисане пословицом, било њихова радња, било њихово значење. У неким је та основа очигледнија, у неким прикривенија, а трећи се тип, по аналогiji, тумачи из перспективе предлошка. Овај мали облик прати народну новелу, шаливу причу, басну, понекад и бајку, најчешће као финални исказ који приповетку сажима у поенту (Милошевић-Ђорђевић 2006: 183). Из те се позиције и осамостаљује. У *Малим бајкама*

биљног и пародијског дискурса у односу на „поругу, комику и игру изокретања појмова” (2004: 16–17).

поступак је обрнут. Пословица обликује приче као тематско-мотивски или као предложак модела света. Њихов алегоријски карактер, захваљујући и прикривеном пословичном темељу, има ненаметљив васпитно-образовни циљ. Посредован занимљивом радњом или сликом, с предлошком универзалног значења, он постиже и уметнички квалитет. Принцип ћемо показати на примеру три приче.

„Бајка о галебу”, која тематизује жељу птице у кавезу за слободом, има падан у пословицама типа: „Тешко другу без друга, / И славују без луга!” „Бајка о ливади и скакавцима” јесте алегоријска прича о људима који дозвољавају да их засени лажни сјај, што може бити мотивисано пословицом типа: „Није све злато што се сија”, као поентом која сажима педагошку димензију, али и сатиричку димензију новог текста. Он има предложак у библијској параболу, али и у изреци: „Појели све као скакавци”, премда фон библијске катаклизме и хришћанског уздања у бога⁶ потискују велики сликовити потенцијал и занимљива радња ове приче. Тако је и у „Бајци о бундеви”, која тематизује неспретног ратара коме се посрећила случајност. Тема има пандан у пословици типа: „Дај ми срећу, а остави ме у врећу.” Први исказ: „шакама завитла онај остатак преко куће, да ослободи и шаку заузету семеном. / Понеко се семе задржа на крову, неко се откотрља у олук, а једно склизну низ цреп с ону страну куће и паде на буњиште које заоста иза инокосног сељака. /.../ Насред буњишта, извалила се бундева, огромна као жута бачва” има пандан у пословицама типа: „Једна коза окози двоје јарића, па од једнога кожа доспије на бубањ, а од другог на јеванђелије”, али и у Библији и традицији књижевности за децу. Иронијски тон приче реферише на мале облике: „Толике ти бундеве родиле!” и коментар: „Каже се кад ко

⁶ О хришћанским мотивима код Раичковића видети више Потић 2018б.

падне”, будући да мотив бундеве у фолклору имплицира хуморни контекст. И мали облици усмене књижевности познају „кулинарску” хиперболу: „Да је млика колика је Лика, / Био би сир колико Зир”, што значи да и карневализација као карактеристика Раичковићеве књижевности за децу има фолклорно порекло.

Прикривање предлошка омогућује већ поступак интерполације, због чега он губи самосталност, мења формалне особине и функцију, а у новом контексту може модификовати или потпуно променити смисао. Док га народна пословица с новом применом може ширити, али тако да у једном контексту има само једно значење, Раичковић надграђује принцип могућношћу више истовремених семантичких реализација у једном песничком тексту. Стратегија прикривања дезинтегрише предлошак, у првом реду његову лапидарност, самим тим и наглашену ритмичност. Било да семантику народне пословице поставља у однос мимезе, инверзије, негације или пародије, нови текст чува неки њен препознатљив елемент, који води ка детекцији предлошка и традицијској игри, која укршта смисао типолошког обрасца са смислом што га обликује нови контекст. Радост препознавања на тај начин добија и извесну сазнајну вредност, што у књижевности за децу увек подразумева естетски квалитет, који се постиже сликовитошћу и посредношћу сазнања.

Стихови из песме „А шта је иза шуме?” (*Гурије*): „То је већ једна кока / Која пронађе зрно / За час / Као да гледа не са два / Него / Са четири ока” инверзијом и ширењем исказа прикрива пословицу: „И ћорава кока нађе зрно.” Шаљиви нови контекст употпуњује хипербола, која наглашава спретност ове пернате јунакиње. Предлошак је алегоријски посредан па је његово значење универзално, док Раичковић насупрот алегоричности тежи дословности исказа, самим тим и редукцији смисла пословице. У

песми „Трка” пародира се пословица: „Ко рано рани, две среће граби.” Финални сегмент песме разрешава резултате страшним потопом прекинуте трке: „Кад јутро хитну сунце међ мрак / Видеше они што рано лежу: / На врху бандере чучи рак / И држи равнотежу.” Инцијални сегмент наведене пословице шири се у песничку слику, док се други елиминише, што отежава детекцију предлошка. На његов почетак упућује смисаона аналогија, а њен други део се потискује и делује као подразумевана алузија. Срећа која се очекује односи се на судбину једног од јунака песме. Пословица је апологија марљивости и њено прагматично значење, остварено метафором, реализује се на равни посебног. Стихови песме посредност метафоре замењују дословношћу исказа, што значење предлошка с линије посебног пародијски спушта до појединачности и карневалски изокреће традицијом утврђене вредности.

Обе наведене песме су шаљиве па прикривене пословице добијају хуморну димензију, коју у бити немају. С њом предлошак осцилира између озбиљности и шале, што је већ Раичковићева карневалска амбиваленција и надградња наслеђене матрице. Док је прва делимично освојила иронијски исказ, друга је апологија свечаног тона, и у обе предлошак учествује у развијању лирске нарације. У песми „А шта баба?” (*Гурије*) пак прикривена пословица: „Не казује баба шта јој се снило, него како јој је мило” постаје поступком карактеризације лика, што је још једна од њених функција које добија интерполацијом у нови текст. После обилне гозбе и добре капљице, Гурије, шумар и баба имају карневалски претеране и шаљиве ноћне море: „Дебела баба ко дрво / (Тек што је сан обрво) // Поче да сања и сања / Како је све тања и тања.”

Прикривена пословица у иницијалном делу песме хуморно открива скривену бабину жељу за витком линијом. Раичковићев приступ предлошку на почет-

ку песме прати поступке какве смо већ сретали – ширење исказа, елиминацију алегоријске посредности и дословност исказа, коју сада прати и блага иронија, редукцију алегоријске универзалности значења, али и хуморну карневалску амбиваленцију смисла. Медијални сегмент пак алузивно шири увид у бабине тајне жудње карневалским мотивом смешне смрти (Бахтин 1989: 423) и може се тумачити на два начина. После неоствареног сна о виткости, баба сања незамисливе количине млека, енормне толико да могу да је удаве. Наставак сна дубље разоткрива тајну јунакиње, која више од свега жели карневалско преобиље хране, што благу иронију прикривеног предлошка преокреће у њен далеко оштрији вид. А пренаглашен гозбени мотив може се тумачити и из обрнуте позиције – као карневалски смешан страх од смрти. Прикривени се предлошак на тај начин додатно надграђује новим психолошким нијансама. Финални сегмент песме показује како интерполирана пословица и образац пословице добијају хуморну амбиваленцију смисла. Његов је средишњи мотив срећно буђење из опасне сневане ситуације, што снижава опасност сна на стварносно могуће и пародијски банализује њену пренаглашену емоционалност.

Интерполирање пословица и других малих облика у већи текст поступак је који писци баштине из усмене књижевности. Пословица у књижевности за децу Стевана Раичковића припада његовим карневалским стратегијама поигравања жанровима,⁷ а имајући у виду њен весели карактер и пишчеву поетику хумора и игре, не спада у најфреквентније наслеђене облике. Ушавши у нови текст, пословица и образац пословице губе заокруженост самосталног

уметничког текста и постају поступком обликовања – код Раичковића често у функцији развијања наратива и карактеризације лика. У његовом опусу намењеном најмлађима разлажу се лапидарност, наглашена ритмичност и алегоријска односно метафоричка посредованост значења матрице. Раичковићеву особеност приступа овом традицијском жанру, било да је реч о односу аналогije или односу трансформације, чине пародијско свођење исказа на дословни смисао и додатни хуморни контекст, који јој даје карневалску амбивалентност као најизразитији вид надградње наслеђа. Кратка, сажета и лако памтљива, пословица лако наилази на одзив малих читаца, што олакшава радост препознавања и игру жанром и његовим понетим смислом.

ЛИТЕРАТУРА

- Јовановић, Јован Змај. *Певанија*. Београд: Нови свет, 2015.
- Караџић, Вук Стефановић. *Дела Вука Караџића*. Београд: Просвета–Нолит, 1985.
- Клеут, Марија. *Српска народна књижевност*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001.
- Кнежевић, Миливоје В. *Анџиологија народних умотворина*. Нови Сад – Београд: Матица српска – СКЗ, 1957.
- Латковић, Видо. *Народна књижевност*. Београд: Научна књига, 1982.
- Љуштановић Јован. *Брисање лава*. Нови Сад: ДОО Дневник новине и часописи, 2009.
- Милошевић-Ђорђевић, Нада. *Од бајке до изреке*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2006.
- Опачић, Зорана. Свет наглавачке (Неки аспекти карневализације у књижевности за децу). др Љи-

⁷ Зорана Опачић указује и на мотив као на вид карневализације књижевности (за децу) (2018).

Видети и: Потих 2009, Потих 2010, Потих 2014, Потих 2017, Потих 2017а, Потих 2018.

- љана Јухас Георгиевска и др. (ур.). *Научни састајнак слависта у Вукове дане*. 47/2. Београд: Међународни славистички центар, 2018, 285–293.
- Пешић Радмила, Милошевић-Ђорђевић Нада. *Народна књижевност*. Београд: Требник, 1996.
- Потић, Душица. Загонетка у Раичковићевој књижевности за децу. *Детињство*. 4 (2009): 87–99.
- Потић, Душица. Карневал под сунцем. *Детињство*, 3 (2010): 3–18.
- Потић, Душица. Језик и маска. Виолета Јовановић и др. (ур.). *Књижевност за децу у науци и настави*, 18. Јагодина: Педагошки факултет у Јагодини, 2014, 203–222.
- Потић, Душица. Весели свет детињства. *Детињство*, 4 (2017): 3–18.
- Потић, Душица. Карневализација слике света у књижевности за децу – Обредно-представљачке форме. Gabriella Sshubert и др. (ур.). *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*. 12. Београд: Филолошки факултет, 20176, 161–188.
- Потић, Душица. Карневализација слике света у књижевности за децу. др Љиљана Јухас Георгиевска и др. (ур.). *Научни састајнак слависта у Вукове дане*. 47/2. Београд: Међународни славистички центар, 2018, 405–415.
- Потић, Душица. *Поетика прикривања*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије – Завод за унапређење образовања и васпитања, 2018.
- Потић, Душица. Хришћански мотиви у стваралаштву Стевана Раичковића. *Књижевност, теологија, философија*. Милица Мустур – Кристијан Олах (ур.). Београд – Фоча: Институт за књижевност и уметност – Православни богословски факултет „Свети Василије Острошки“, 2018, 329–347.
- Раичковић, Стеван. *Сабрана дела*, Београд: ЗУНС–БИГЗ–СКЗ, 1998.
- Самарџија, Снежана. Структура и функција усмене загонетке. *Српске народне загонетке*. Београд: Гутенбергова галаксија, 1995, стр. 117–159.
- Самарџија, Снежана. *Пародија у усменој књижевности*. Београд: Народна књига – Алфа, 2004.
- Самарџија, Снежана. *Увод у усмену књижевност*. Београд: Народна књига – Алфа, 2007.
- Сикимић, Биљана. *Етимологија и мале фолклорне форме*. Београд: САНУ, 1996.
- СМ: *Словенска митологија, Енциклопедијски речник*. Београд: Zepher Book World, 2001.
- Фридрих, Хуго. *Структура модерне лирике*. Светови, Нови Сад, 2003.
- Detelić Mirjana, Ilić Marija. *Beli grad, Poreklo epske formule i slovenskog toponima*. Beograd: SANU, 2006.
- Frejdenberg, Olga. *Mit i antička književnost*. Beograd: Prosveta, 1987.
- Jolles, Andre. *Jednostavni oblici*. Zagreb: Biblioteka Kayser, 1978.
- Kuk, Albert. *Mit i jezik*. Beograd: Rad, 1986.
- Lalević, Miodrag. *Zagonetka – igrarija duha, Rad XVII kongresa folklorista Jugoslavije*, Zagreb: 1972, 553–586.
- Škreb Zdenko, Stamać Ante. *Uvod u književnost*, Zagreb: Globus, 1986.

Dušica M. POTIĆ

PROVERBS IN STEVAN RAIČKOVIĆ'S LITERATURE FOR CHILDREN

Summary

Interpolation of proverbs and other short forms into a larger text is a method that writers have inherited from oral literature. Proverbs in Stevan Raičković's literature for chil-

dren appertain to his carnival strategies of playing with genres and, bearing in mind their jocular character and the author's poetics of humour and play, they do not comprise the most frequently inherited forms. By entering into a new text a proverb and its pattern lose the integrity of an independent artistic text and become a method of construction – in Raičković's texts a proverb is often in the function of narration and character building. In his children's literature proverbs lose their lapidary style, accentuated rhythm and allegorical, i.e. metaphorical mediation of meaning. Raičković's singular approach to this traditional genre, whether it be the relationship of analogy or the relationship of transformation, is reflected in reducing a statement to a literal and additional humorous context which gives it a carnival-like and ambivalent meaning as the most expressive manner of enriching the heritage.

Key words: folk proverbs, Stevan Raičković's literature for children, carnivalisation

UDC 821–93.09:398
821–93.09



Анико Ч. УТАШИ

*Висока школа струковних студија
за образовање васпитача Нови Сад
Република Србија*

ЦРВЕНКАПА И СЛАТКА МАЛА ВУЧИЦА (ЛИК ВУКА У САВРЕМЕНИМ КЊИГАМА ЗА ДЕЦУ)

Изворни научни рад

САЖЕТАК: Рад се бави ликом вука у савременим књигама, пре свега сликовницама, светске књижевности за децу. Ауторка посматра како се мења устаљени стереотип великог злог вука у романима и причама за децу, где више ни пол вука није сигуран. Притом она анализира и интермедијални однос текста и илустрације – како ова целина, овај конгломерат цртежа и писане речи изражава овај преображај класичног, бајковног вучјег актера.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: вук, Црвенкапа, књижевност за децу, сликовница, илустрација, интермедијалност

Црвенкапа и вук је, можда, најпознатија и најомиљенија бајка на свету (пре она Гримова него Пероова варијанта); није ни чудо да и дан-данас инспирише писце и илустраторе за децу да сачине сопствене верзије ове приче.

Ализ Мошоњи је поново испричала бајку, на свој начин, у књизи *Piroska és a farkas* [Црвенкапа и вук]

(Mosonyi–Molnár 2008). Списатељица углавном прати оригиналну фабулу, међутим, њен вук је много комплекснија фигура од Гримоваг. Пре свега, он је веома љубазан и учтив, увек се лепо јави свом саговорнику, а имамо увид и у његове мисли. Рецимо, у епизоди кад улази у бакину кућу:

(...) вук се ушетао, још се и поздравио са „Добар дан, бако!”, а у себи је помислио „Добар дан ћу имати ја, а не ти!”, па се брзо створи код бакиног кревета и мљац! прогута је у цугу. „Ово је пријало!”, рече, потом из ормана извади најлепшу бакину хаљину и најлепши шешир, погледа се у огледалу, „Што смо ми вукови лепо”, помисли задовољно, па легне у кревет”¹ (Mosonyi–Molnár 2008: 12).

Текст употпуњују прелепи колажи Жаклине Молнар. Уз горе наведени сегмент видимо вука² каћиперку како се шепури испред огледала у чипкастој хаљини, на свакој шапи са различитим ципелама на штикле и са ружичастим шеширом на глави. У „пресеку” његовог стомака назире се и бака. Традиционално, вук се приказује у ноћној капици и спаваћици, пошто је његов циљ првенствено да се преруши у баку, но на изузетним илустрацијама Молнарове вук бира другачију одећу, а очигледно ужива и у пресвлачењу и у лепим стварима.

Бајку Ализ Мошоњи од изворне приче не чине различитом само свеже досетке и модеран језик него и сам крај. Наиме, Црвенкапа, кад се заједно са баком избави „из смрдљивог мрака” вучје утробе, не дозвољава ловцу да убије вука (јер је вук био тако љубазан са њом и тако лепо су попричали), него предлаже да му се скроји мањи желудац – да у будућности не буде стално гладан. Тако и бива. Ба-

¹ Сви преводи са мађарског, италијанског и енглеског језика у раду су моји (А. У.).

² Реч *farkas* [„вук”] у мађарском језику, сама по себи, не означава пол животиње. Тако се можемо запитати да ли се овде ради о својеврсном вуку-трансвеститу, или је пак реч о вучици. Иначе, на илустрацијама звер има и велике трепавице.

ка, пошто је вешта швеља, смањиће вуку желудац, а поврх свега животиња ће добити и леп вез на свом стомаку. А вук ће, чим се пробуди након ове „операције”, једноставно да шмугне кроз прозор у бакиној најбољој хаљини и најбољем шеширу.

У реинтерпретацији *Црвенкапе* Рејчел Мортимер *Red Riding Hood and the Sweet Little Wolf* [Црвенкапа и слатка мала вучица] пол вука³ је већ недвосмислен (Mortimer–Pichon 2015). На почетку приче сазнајемо да слатка мала вучица – попут девојчица – воли све лепе и ружичасте ствари, а нарочито бајке. Веселе и шарене илустрације у сликовници потписује Лиз Пишон. На првом цртежу мала вучица седи на ливади, окружена цвећем, птицама, лептирима и покојом гусеницом, са венцем од цвећа на глави и око врата, са књигом бајки у предњим шапама.

Али њени родитељи, госпођа и господин Вук, који су заиста велики и зли, нису задовољни својом кћерком, стално се питају кад ће она већ једном да постане прави вук. Тако је једног дана пошаљу у шуму да набави ручак. На листи намирница налази се и „нежна и сочна девојчица”. Мала вучица је на муци како да је набави, али срећом тада наилази Црвенкапа, коју она кришом прати све до бакине кућице, па се ушуња за њом. Са цртежа сазнајемо (на вратима је окачено цедуљче са поруком) да бака тренуто није ту, отишла је да убере цвеће. Слатка мала вучица прво испред огледала испробава да буде опасна, али њену пажњу одвуче један диван ружичасти хаљетак и ружичаста набрана ноћна капица, па једноставно не може да одоли да их не обуче.

³ Енглека реч *wolf* [„вук”] такође нам не указује на род, тако да из наслова још не слутимо да се ради о вучици. Ову чињеницу ћемо спознати тек кад прочитамо прву реченицу сликовнице: „Once upon a time, there was a Big Bad Wolf who lived in the woods. Well, that’s not quite true... Really, *she* was a Sweet Little Wolf who loved all things pretty and pink, especially fairy tales” (Mortimer–Pichon 2015: 6) (истицање А. У.).

Ту је видимо, испред сточића за шминкање са троделним огледалом, у бакиној гардероби, како управо прска на себе облак парфема. Из суседне собе се чује глас девојчице како наглас чита причу; слатка мала вучица се увлачи у бакин кревет да је слуша – „касније ћу бити прави вук”, каже у себи. Но, одаје је хркање. Црвенкапа, чим подигне покривач и угледа ко се налази испод њега, почиње да виче „упомоћ!” и „вук!”, а на то ужурбано стиже и дрвосеча. Међутим, наилази на расплакану малу вучицу како лије горке сузе сакривена испод ћебета, јецајући: „Нећу да будем велики зли вук” и „Хоћу да слушам бајке”. Црвенкапа се сажали над њом, те ће зато њеним родитељима да напише писмо о малој вучици која није хтела да једе девојчице, него је волела све што је лепо и ружичасто, и само је хтела да буде добра и љубазна. Госпођи и господину Вуку напослетку је веома драго што су добили назад своје дете – мајка јој каже да нема везе што није велики зли вук, они је воле просто такву каква јесте.

Интересантно је да се у бајци Рејчел Мортимер бака уопште не појављује. Главна јунакиња овде заправо је слатка мала вучица. Вук ће бити главни лик и у сликовници Тобија Форварда, у којој је прича о Црвенкапи испричана из визуре вука! Вук у Форвардовој *The Wolf's Story. What Really Happened to Little Red Riding Hood* [Вукова прича. Шта се заправо десило са Црвенкапом] (Forward–Cohen 2006) говори у првом лицу једнине; директно се обраћа читаоцу и тако га просто увлачи у своју приповест. Вук је, каже, радио за старицу која се звала Бака. Обављао је разне „чудне послове” за њу: намештао полице, ишао у набавку, сређивао башту, кувао вегетаријанску храну итд. А сваке недеље у посету је долазило „дете” са корпом пуном карамела. Он је не подноси (наравно, ради се о Црвенкапи), јер га девојчица увек игнорише. Али једног дана све ће да крене наопако.

У тренутку кад бака хоће да своју најбољу хаљину окачи у орман, вук, видевши да она не може да дохвати куку, покушава да јој помогне, међутим, старица се спотакне и, ударивши главу, упадне у орман.

А Црвенкапа већ куца на врата. „Добро” – наставља вук своју причу – „Успаничио сам се. Ово је изгледало лоше. Не верују сви вуковима. Помислих да ће они, можда, рећи да сам нешто лоше урадио Баки. ЈА?” (Forward–Cohen 2006: 14; истицање је Форвардово, А. У.). Вук брже-боље обуче бакину хаљину – да је одглуми док се не опорави. Кривицу, наравно, вук пребацује на баку и њену унуку и на њене лепљиве карамеле, које хоће на силу да угура у његова уста док лежи у кревету, што га чини нервозним.

Епизода са прерушеним вуком и Црвенкапиним питањима о бакиним очима, ушима и зубима поклапа се са оригиналном бајком, међутим, завршетак се опет разликује. Наиме, вук ни овде не страда (што је и логично, како би нам иначе све испричао!), него бежи кроз прозор пред замахом дрвосечине секире. На илустрацији Изара Коена видимо да само делић његовог репа остаје у соби.

У роману за децу Стефана Бордиглионија *La congiura dei Cappuccetti* [Завера Црвенкапâ] (Bordiglioni 2013) можемо прочитати чак двадесет варијанти бајке о Црвенкапи и вуку! Наиме, деца, десетогодишњаци из разреда Vб, добиће на замени сладуњаву наставницу Елвиру. Стално им тепа „пилићи, мишићи, врапчићи моји” и тера их да у дворишту играју, на опште весеље целе школе, бебеће игре, које су, сматрају, већ превазишла у првом разреду. Због тога деца кују заверу против ње. За домаћи задатак свако треба да уради своју варијанту *Црвенкапе*. Деца се договоре о правилима како ће да напишу састав: вук неће појести ни Црвенкапу ни баку, а ни ловац неће убити вука на крају – затим поделе теме између себе. Тако ће настати, на пример, прљава Црвенкапа, која ће својим смрадом да

отера вука; Црвенкапа која воли да се бије опалиће шамарчину вуку, који бежи стењући од бола; једна од Црвенкапа говори само руски, вук је у недоумици да ли је она странкиња или је чак отрована, па је оставља; једна од њих је пак нарасла као див, па се вук, видевши је, насмрт преплаши и одмах даје петама ветра итд.

Ове дечје саставе одрасли читаоци могу да протумаче и као својеврсне пишчеве стилске вежбе (не можемо а да се не сетимо оних Кеноових), можда чак и као пародије бајке *Црвенкапа и вук*, а деца их сигурно читају уз грохотан смех, пошто су написани са пуно хумора и маште.

На идеју да у причи вук неће да поједе ни баку ни Црвенкапу и да вук неће да буде зао дошао је већ Ласло Дарваши давне 2002. године у свом бајковитом роману *Trapiti* [Трапити]. У поглављу „Вук неће појести баку! А ни Црвенкапу!” главни јунак, мали вилењак Трапити, прелистава књигу бајки, кад одједном на једној илустрацији опажа нешто необично. На слици Црвенкапа безбрижно шета шумом, иза грма малине вреба вук, а у позадини се назире ловчева кућица. Међутим, на вратима колибе сад виси натпис: „Отишао сам на одмор, неће ме бити две недеље, купићу нов шешир, пругасте чарапе, појешћу много сладоледа, касно ћу устати и лећи. Ловац” (Darvasi 2002: 189).

Али ако је ловац на одмору, нико неће спасити Црвенкапу и баку – помисли Трапити. А одмах има и решење: треба отићи у бајку! Помоћу чаробних речи за трен ока се нађе у причи, поред вука. Наилази на плачљиву и тужну звер. Животиња се престано дерња:

– Толико ми је дојадило што треба да поједем баку! Мрзим и то што треба да поједем Црвенкапу. Не знам коме је све ово пало на памет и не разумем зашто, од Кине па све до Америке, свака мама и сваки тата причају свом

детету како вук иде да поједе баку, а потом прождере и Црвенкапу. Јој, ово је тако страшно! (Исто: 192).

Вук се избавља из бајке (мада, прво има недоумицу да ли је ово исправно: ипак је он ту главни зли јунак); настаниће се код мајке Холе и добиће да једе њено чувено вариво од тикве. Мљацкајући, вук признаје да му ово јело прија много више него бака, пошто она има укус ваниле, а он никако не подноси ванилу!

Но, родитељи се побуне: сваки пут кад хоће да казују својој деци причу о Црвенкапи, у њој не могу да пронађу вука, те се ангажује, уместо њега, један поштени, резервни. „Зато треба да се зна да овај који у данашње време једе Црвенкапу и баку више није онај прави вук” (Исто: 199), сазнајемо на крају овог поглавља романа *Трапити* Ласла Дарвашија. А онај прави узео је име Бела Вук, набавио је трицикл и разноси ручак по школама и старачком дому (упор. Уташи 2006: 98).

Ако се може ући у бајку, врло лако се може и испати из ње. Управо се то догађа и вуку Тијерија Роберехта (*Вук који је ишао из књиге*, 2017). Наиме, једног дана са полице у дечјој соби пала је једна књига на под, и из ње је испао вук. „У тој књизи, вук је био страхан, црн-црнцијат, оштрих зуба” (Роберехт–Мабир 2017: 6). Али, нашавши се на њему непознатом терену, вук се јако уплашио. А по врх свега у соби вреба један огроман мачор који хоће да га смаже. Престрашен вук покушава да се врати у ту своју књигу, али га оданде појури једна овца, рекавши да је поранио, јер на овом месту нема још вука у причи. Потом он покушава да уђе у исту ту књигу само на другом месту, но ту се већ налазе неки други вукови, који ће га опет истерати јер је касно дошао. Бежећи од мачора, наш вук се пење на полицу за књиге, а на самом врху се увлачи у неку књигу са принцезама. Тако се нађе на балу,

па га упозоравају да мора да се пресвуче. Међутим, Роберхтов вук није од те сорте која воли да се преоблачи, па га истерају и из ове приче. Безуспешно се увлачи и у следећу књигу, са диносаурусима. Животиње у овој причи су огромне и опасне и потпуно необразоване. Вук се не осећа добро међу њима, па бежи и из ове књиге.

Духовити текст Тијерија Роберхта адекватно прате одличне илустрације Грегора Мабира. Уз горе наведени текст са диносаурусима видимо да је један од њих, велик и црвен, управо шчепао вука за гушу, па му језик виси из уста, а други, мањи и смеђ, ухватио је вука за реп. О овоме писац не извештава, само цртач. Јер – савремени цртачи за децу знају да добра илустрација увек додаје нешто своје писаној речи, и да прича потпуно долази до изражаја само у интермедијалном простору, у уско повезаном конгломерату текста и илустрације.

Морис Сендак, изузетан уметник, илустратор и писац дечјих књига, тврди да је илустрација заправо проширење, она је тумачење текста, тако да читалац може боље да разуме речи. „Као уметник – наставља Сендак – увек служиш речи. Никада не смеш да илуструјеш тачно оно што је написано. Мораш да пронађеш простора у тексту тако да слике могу да ураде свој посао. Онда треба да пустиш речи да преузму превласт тамо где оне то чине боље. Чудна је то врста жонглирања” (Sendak према Ророва 2019).

Тако, на пример, у сликовници *Слатка мала вучица* можемо уочити и интересантан, вицкаст детаљ: на ограду бакине кућице илустраторка Лиз Пешон је „окачила” натпис „NO WOLVES”, то јест да је забрањен улазак вуковима. Или, у причи о Црвенкапи Ализ Мошоњи, на илустрацији која приказује вука у бакином кревету у тренутку док ишчекује да прогута девојчицу видимо и једну мачку, склупчану на јоргану враћеном у пачворк техници,

како дрема, а прилази јој мишица са цветом у руци. На следећој страни на цртежу Жаклине Молнар вук се већ најео, о томе сведочи његов набубрен стомак испод покривача, а на хркање упућују ситне линије које излазе из његове губице; и мачка је још увек ту, само је отворила једно око, као да намигује, а из њених уста виси нешто попут конца – а то је мишији реп!

Вук Тијерија Роберхта који је испао из књиге на крају успева да пронађе књигу за себе. Ту се нађе у некој шуми, и наједном угледа неку девојчицу обучену у црвено како седи на стаблу и плаче. Наравно, овде можемо повући паралелу са споменутиим поглављем романа *Трајити* Ласла Дарвашија. Само овом приликом не рида вук него Црвенкапа. А разлог је следећи: кренула је баки да јој носи колаче и мало маслаца, али у причи се није појавио вук! Наш вук се понуди да јој помогне, и тако кренуше они, руку подруку, према бакиној кућици. А успут Црвенкапа подучава животињу како треба да се понаша и шта треба да каже у овој бајци.

Изгледа да је у савременим причама за децу могућност преласка јунака из једне бајке у другу готово постала правило.

У изврсној сликовници Лорен Чајлд *Beware of The Storybook Wolves* [Чувај се вукова из књиге бајки] (Child 2012) ликови из бајки такође излазе из књиге и поново улазе у њу без по муке. Дечаку по имену Херб мајка сваке вечери чита бајку за лаку ноћ:

Понекад би прича била о великом вуку који је престрашивао мале девојчице и њене баке језивим режањем и великим жутим зубима. Могао си да кажеш према слици да зубна паста никад није била на његовој шопинг листи (Child 2012: 3).

Сам текст директно не каже о којој причи је реч, али је то јасно из илустрације поред. У великом кре-

вету видимо мајку и дечака како лежећи гледају у отворену, са корицама према посматрачу подигнуту књигу; на њеном омоту пише: *Црвенкаја и вук*.

Ауторка сама илуструје своје књиге шaljивим, духовитим илустрацијама; користи различите мешовите технике, исечке из новина, колаж, фотографију, а такође и традиционалне водене боје. У њеним комплексним сликовницама и текст је уграђен у сликовни приказ, имамо разна, занимљива типографска решења – на пример, поиграва се величином слова – па тако између илустрације и текста настаје динамична, нераскидива веза, која носи целокупно значење приче. Мартин Солсбери и Мораг Стајлс управо о томе говоре кад кажу да код правих, непатворених сликовница мешавина речи и слика заједнички даје целокупно значење књиге. Границе између речи и слике данас се већ све више бришу, тако да и речи постају сликовним елементом, а крајњи резултат је „визуелни текст” (Salisbury–Styles 2012: 89).

Без обзира што је *Црвенкаја* Хербова омиљена бајка, мајка сваке вечери треба да изнесе из собе књигу „зато што је унутра вук, наравно”. Међутим, једне вечери књига случајно остаје у дечаковој соби. У мраку Херб изненада чује неке чудне звукове, као да крчи нечији гладан стомак, или можда чак два стомака. Потом осети неки не баш пријатан мирис, сличан задаху из уста. Има осећај да га посматрају два ока, а можда чак и три. Кад упали светло, ето поред његовог кревета онај велики вук из његове књиге бајки, и онај мали, са повезом на једном оку, са задњих корица књиге. Природно, вукови хоће да га поједу.

Херб мора брзо да смисли како да се спасе, зато каже вуковима да се дечаци једу за десерт, а они треба да почну са предјелом. Предјело је желе, вели мали вук, који, наравно, појма нема о чему се ради. Херб се сети да код *Усјаване лејојице* на сто-

лу има желеа, а кад хоће да ишчупа цртеж из књиге, пробуди злу вилу која ће да просветли вукове да су заправо дечаци предјело, а желе је посланица. Херб брзо истресе из књиге добру куму вилу из *Пепељуге*. Она чаробним штапићем случајно малом вуку створи балску хаљину (ето опет вука у женској одећи! – а свиђа му се шта види у огледалу, па хитро ускоче у књигу и одлази на бал, што има за последицу да Пепељуга остаје код куће да пере судове целе ноћи); великог вука ће пак вила да претвори у гусеницу. Следећи пут кад мајка хоће да прочита сину *Црвенкају*, у књизи са бајкама на илустрацији се уместо вука види само гусеница која безуспешно покушава да престраши девојчицу.

И илустрација у књизи бајки, значи, може да се измени, као што је то био случај и код Дарвашија и код Роберехта. Према томе, вукови могу да утичу (својим присуством, односно одсуством) и на ток класичних прича!

У сликовницама⁴ Оријане Лалеман вук је такође главни лик, нимало зао, напротив, доброћудан је, чак помало наиван. Додуше, велик је и тамне боје, али је симпатични носоња, како га приказује илу-

⁴ Ради се о низу сјајно илустрованих, едукативних сликовница. У свету су веома популарне, но код нас нису још преведене. Нашла сам их на мађарском и хрватском језику. У мађарском преводу вук има и име, зове се Лупо, хрватски превод га спомиње само као Вука. Свака сликовница има одређену тему коју обрађује на забаван начин. Са пуно хумора написан текст Оријане Лалеман одлично употпуњују шaljиве илустрације Елеонор Тилије. Тако, рецимо, имамо причу о самоприхватању, кад вук хоће да промени своју боју, пошто није задовољан сивом, сматра је тужном (Lallemant–Thuillier 2016). Интересантан је детаљ на првој илустрацији у овој сликовници: у вуковој соби, на зиду, виси слика Црвенкапе! Међутим, њу текст не спомиње и она се уопште не појављује у овој причи. Затим, вук неће да иде пешке; овде деца могу да науче превозна средства и месеце у години (Lallemant–Thuillier 2016a). Потом, имамо сликовницу о страху: вук се овде боји сопствене сенке (Lallemant–Thuillier 2018a); о пријатељству: вук ту слави рођендан (Lallemant–Thuillier 2018b); о разним занимањима: вук у овој књизи жели да постане уметник (Lallemant–Thuillier 2018c) итд.

страторка Елеонор Тилије. И он има способност да прелази из једне бајке у другу. Наиме, у *Вуку који је залутао у земљу бајки* (Lallemant–Thuillier 2018) он хоће да направи колач од јабука за своје пријатеље. Једини проблем је што не зна да кува. Тако он крене шумом, са надом да ће му већ неко помоћи. Од три прасета ће набавити рецепт за питу, од маме седам јарића добиће брашно, Црвенкапа ће му дати лончић путера, а од лисице ће да спасе малу риђу коку, која му, из захвалности, поклања јаја. Са вештичје куће од медањака откинуће део олука, пошто му треба и шећера за рецепт. Напослетку, Снежана ће га опскрбити сјајним, руменим јабукама и, пошто вук сад већ има све састојке за питу, послаће га помоћу свог чаробног огледала назад у његову праву причу.

Наравно, ликови из познатих бајки прво се сви уплаше кад угледају Вука, међутим, он се уопште не понаша према сценарију дате приче, нити према њиховим, а ни према нашим очекивањима како би један вук из бајки требало уобичајено да поступа.

Исто тако и Ралф, мали вук у сликовници Надије Шајрин *Good Little Wolf* [Мали добри вук] (Shireen 2011), попут слатке мале вучице, ужива да буде добар. Воли да пече укусне колаче, увек поједе све поврће са тањира и увек је љубазан према својим пријатељима. Међутим, госпођа Богинс, његова временшна пријатељица, упозорава га да нису баш сви вукови добри, напротив. Мали Ралф се ипак нада да никад неће набасати на великог злог вука.

Надија Шајрин, која сама илуструје своје књиге, интересантно води причу: с једне стране текст је преплетен са изванредним цртежима, а с друге стране, опет, имамо сегменте у сликовници где информацију носи само илустрација; нарација је искључиво визуелна, без текстуалног објашњења. Тако, на пример, кад се мали Ралф понада да никад неће срести страшног и опасног вука, на следећим страница-

ма сликовнице (Shireen 2011: 8–9) већ видимо главу огромне црне звери, са избоченим жутим очима и оштрим белим зубима, како се претећи простире преко целе десне стране књиге до половине леве стране, где га у доњем ћошку уплашено гледа наш мали, светлосиви вук.

Према Барбари Бадер сликовница је, као сплет текста и илустрације, „потпуни дизајн”; као уметничка форма она зависи од речи и слика који су упућени једни на друге, на две супротне странице које се појављују истовремено, и од драмског тренутка прелиставања књиге. Поред властитих услова, могућности сликовнице су безграничне (Bader према Lewis 2012: 1).

Велики Зли Вук ће Ралфу, према томе, да објасни да прави вукови нису добри: они треба да завијају на месец, да одувају куће и да поједу људе! Мали Ралф, да би доказао да је и он прави вук, покушава све ово да уради, али безуспешно. Уместо завијања успева му само неки звиждук. Кад покушава да „дуне и ватру суне” – кућа малог прасета остане нетакнута. Остаје му једино трећа опција да се докаже. Надија Шајрин овај детаљ поново исказује на узбудљив начин, на визуелном језику (исто: 18–19): ту видимо Великог Злог Вука како је зграбио под мишку баку Богинс, другом испруженом шапом Ралфу нуди виљушку и нож, а притом му велики црвени језик виси из уста заједно са слинама које упућују на сластан залагај.

Мали вук, наравно, неће да поједе своју пријатељицу. Уместо тога у њему ће нарасти нека чудна, дивља енергија и зачас посла ће да веже канапом оног великог. Тако ће да докаже да је ипак прави правцати вук, али десило се, ето, да је истовремено и добар. Напослетку, ово троје ће заједно да попију чај и да поједу колаче.

Главни јунак А. Х. Бенцамина у сликовници *The Good Little Wolf* [Мали добри вук] (Benjamin 2010),

такође попут слатке мале вучице, веома воли да слуша бајке, нарочито оне са вуковима. Но, вукови у причама су увек зли, и зато је мали вук решен да свима докаже да и вукови могу бити добри. Креће у шуму, где сусреће разне ликове из разних бајки. У овој књизи живописне илустрације са занимљивим визуелним решењима израдила је Сара Аспинал. Графичарка, на пример, користи и језик стрипа: у тренуцима кад мали вук сусреће неког, његове мисли се појављују у стриповском „облаку” изнад његове главе; он се увек сети да је баку, пастира и овце или свиње већ видео у књигама са бајкама. Његов покушај да им помогне увек се изјалови – они га бесно, уз узвик „ти, зли вуче”, терају од себе. Тек на крају, кад мали вук спасе дрвосечу, препознаће доброту у њему. А дрвосеча обећава да ће о свом спасиоцу написати бајку под насловом *Мали добри вук*.

Видели смо да у савременим причама за децу ни вукови нису више као пре. Стереотип великог црног злог вука се мења (ови јунаци се просто буне против ове поделе: хоће да буду добри!). Сад вукови плачу, боје се, кукавички беже; они воле да читају и слушају бајке, праве колаче; послушни су и љубазни; неки од њих воле да се лицкају, да се преоблаче и да се огледају у огледалу попут женâ – а неки су од њих чак и женског пола! И вукови никад не страдају на крају приче.

Чини се да ипак не треба да се плашимо да ће праве вучје особине потпуно нестати из бајки. Јесте да су вукови постали сложеније фигуре, често теже и доброти – међутим, писци данашњице вероватно знају за оно *вук олаку мења*...

Тако ће се вучја природа на тренутак пробудити и у добром малом вуку Надије Шајрин, а нисмо ни посве сигурни да ли се у Великом Злом Вуку она потпуно угасила, пошто на питање да ли ће престати да једе људе – додуше, кад је већ сит од колача

баке Богинс – одговара: „О, па претпостављам. (...) Прва ствар коју ћу да почнем сутра.” Мортимерова слатка мала вучица ће пак на крају сањати о принцезама, чудесним крајевима и девојчицама, „јер ипак је она била пре свега вук!”; а на последњој страници сликовнице Тобија Форварда вук своју исповест завршава следећим речима:

„Не, молим вас. Погледајте ме. Зар бих вас ја лагао?”

БЕЛЕШКЕ

Ализ Мошоњи (Aliz, Mosonyi) (1944), мађарска списатељица, новинарка и драматург. Пише књиге за децу, песме и драмска дела. Награде: Награда „Tibor Déry” (1998), IBBY-јева награда за животно дело (2009).

А. Х. Бенџамин (А. Н. Benjamin), аутор за децу из Велике Британије. До сада је написао 45 књига које су продате широм света, са преко 25 превода. Његове књиге су веома популарне у школама и библиотекама.

Грегоар Мабир (Grégoire Mabire) (1975), француски илустратор. Завршио је куварску школу, али касније се определио да илуструје књиге за младе.

Елеонор Тилије (Éléonore Thullier) (1979), француска илустраторка књига за децу.

Жаклина Молнар (Jacqueline, Molnár) (1973), мађарска илустраторка. Добитница је низа награда, међу којима су: Награда „Илустратор године” (2013), IBBY-јева награда за најбољу књигу године (2014), Laus Design Award (Каталонија, 2017).

Изар Кoen (Izhar Cohen) (1963), илустратор пореклом из Израела. Школовао се у Тел Авиву, Јерусалиму, Паризу и Лондону. Данас живи у Италији.

Ласло Дарваши (László, Darvasi) (1962), мађарски писац, песник, новинар, уредник. Пише и за децу.

Неке од награда: Награда „Attila József” (1998), Награда „Pro Literatura” (1998), Награда „Milán Füst” (2005), Награда „Sándor Márai” (2008). Лиз Пишон (Liz Pichon) (1963), илустраторка из Велике Британије. Завршила је графички дизајн. Неке од награда: National Parenting Publications Award (1999), Silver Award, Nestlé Smarties Book Prize (2004).

Лорен Чајлд (Lauren Child) (1967), ауторка из Велике Британије. Пише и илуструје сликовнице за децу. Неке од награда: Kate Greenaway Medal (2000), Second Nestlé Smarties Book Prize (2002).

Надија Шајрин (Nadia Shireen), илустраторка из Велике Британије. Студирала је права. Неко време је радила и као новинар. Данас се потпуно посветила цртању. За свој првенац, сликовницу *Добри мали вук*, добила је награду Bologna Ragazzi Opera Prima Award.

Оријана Лалеман (Orianne Lallemand) (1972), француска списатељица за децу. Њено најпознатије дело је серија сликовница о Вуку, издавачке куће „Auzou”.

Рејчел Мортимер (Rachael Mortimer), списатељица за децу из Велике Британије.

Сара Аспинал (Sarah Aspinall), илустраторка из Велике Британије. Поред цртања ради за деље телевизијске програме, израђује лутке и костиме за позоришне представе, учествује у разним анимацијским пројектима. Тренутно живи у Лос Анђелесу.

Стефано Бордиљони (Stefano Bordiglioni) (1955), италијански писац за децу. Ради као наставник у основној школи. Неке од награда: „Gianni Rodari – Citta di Orvieto”, „Hans Christian Andersen – Baia delle favole”, „Colette Rosselli”.

Тијери Роберехт (Thierry Robberecht) (1960), белгијски аутор. Пише и за одрасле и за младе (романе за тинејџере, илустроване текстове).

Тоби Форвард (Toby Forward) (1950), парохиски свештеник из Велике Британије. Пише прозу за децу и сликовнице.

ЛИТЕРАТУРА

Уташи, Анико. Бити код куће у бајкама (*Трајини* – два романа за децу Ласла Дарвашија). *Детинство* (3–4) 2006: 96–102.

Lewis, David. *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*. London: Routledge, 2012.

Popova, Maria. *Sendak, Carle, Provensen, and 20 Other Beloved Illustrators' Advice to Children on Being an Artist* <https://www.brainpickings.org/2013/09/09/artist-to-artist-carle/> 7. I 2019.

Salisbury, Martin – Styles, Morag. *Children's Picturebooks (The art of visual storytelling)*, London: Laurence King Publishing Ltd.: 2012.

ИЗВОРИ

Роберехт, Тијери – Мабир, Грегора. *Вук који је исцртао из књиџе* (текст Тијери Роберехт, илустрације Грегора Мабир, превод са француског Владимир Д. Јанковић). Београд: Propolis Books, 2017.

Bewamin, A. H. *The Good Little Wolf* (illustrated by Sarah Aspinall). London: Bloomsbury Education, 2010.

Bordiglioni, Stefano. *La congiura dei Cappuccetti* (illustrazioni di Giulia Orecchia). Trieste: Einaudi Ragazzi, 2013.

Darvasi, László. *Trapiti* (illusztrálta Németh György). Budapest: Magveto, 2002.

Child, Lauren. *Beware of The Storybook Wolves* (text and illustrations by Lauren Child). London: Orchard, 2012.

-
- Forward, Toby – Cohen, Izhar. *The Wolf's Story. What Really Happened to Little Red Riding Hood.* (Text Toby Forward, illustrations Izhar Cohen). London: Walker Books, 2006.
- Lallemand, Orianne – Thuillier, Éléonore. *Lupo, a farkas, aki színt akart váltani* (írta Orianne Lallemand, illusztráció Éléonore Thuillier, fordította Király Katalin). Budapest: Centrál Médiasoport Zrt., 2016.
- Lallemand, Orianne – Thuillier, Éléonore. *Lupo, a farkas, aki nem akart gyalog járni* (írta Orianne Lallemand, illusztráció Éléonore Thuillier, fordította Király Katalin). Budapest: Centrál Médiasoport Zrt., 2016a.
- Lallemand, Orianne – Thuillier, Éléonore. *Vuk koji je zalutao u zemlju bajki* (tekst Orianne Lallemand, ilustracije Éléonore Thuillier, prevela s francuskoga Mirna Šimat). Zagreb: Znanje d. o. o., 2018.
- Lallemand, Orianne – Thuillier, Éléonore. *Vuk koji se bojava vlastite sjene* (tekst Orianne Lallemand, ilustracije Éléonore Thuillier, prevela s francuskoga Mirna Šimat). Zagreb: Znanje d. o. o., 2018a.
- Lallemand, Orianne – Thuillier, Éléonore. *Vuk koji je slavio rođendan* (tekst Orianne Lallemand, ilustracije Éléonore Thuillier, prevela s francuskoga Mirna Šimat). Zagreb: Znanje d. o. o., 2018b.
- Lallemand, Orianne – Thuillier, Éléonore. *Vuk koji je želio postati umjetnik* (tekst Orianne Lallemand, ilustracije Éléonore Thuillier, prevela s francuskoga Mirna Šimat). Zagreb: Znanje d. o. o., 2018c.
- Mortimer, Rachael – Pichon, Liz. *Red Riding Hood and the Sweet Little Wolf* (by Rachael Mortimer, illustrations by Liz Pichon). London: Hodder Children's Books, 2015.
- Mosonyi Aliz – Molnár Jacqueline. *Piroska és a farkas* (elmeséli Mosonyi Aliz, rajzolta Molnár Jacqueline). Budapest: Pozsonyi Pagony Kft., 2008.
- Shireen, Nadia. *Good Little Wolf* (text and illustrations by Nadia Shireen). London: Jonathan Cape, 2011.
- Anikó Cs. UTASI
- RED RIDING HOOD AND THE SWEET LITTLE WOLF
(THE CHARACTER OF A WOLF IN
CONTEMPORARY BOOKS FOR CHILDREN)
- Summary
- The paper deals with the character of a wolf in contemporary books, primarily picture books, as part of the world children's literature. The author observes how the generally accepted and deeply rooted stereotype of a big bad wolf is changing in the today's novels and stories for children, where not even the gender of a wolf is a sure thing anymore. While doing so, the author analyzes the intermedial relations of text and illustrations. In other words, she examines how this combination of drawings and written words reflects the gradual transformation of the stereotypical wolf character in fairy tales.
- Key words: wolf, Little Red Riding Hood, children's literature, picture book, illustration, intermediality
-

◆ **Јелена П. ВЕЉКОВИЋ МЕКИЋ**
 Висока школа струковних студија
 за образовање васпитача Пирот
 Република Србија

МОТИВ СМРТИ У САВРЕМЕНИМ РОМАНИМА ЗА ДЕЦУ

Изворни научни рад

САЖЕТАК: У раду се испитује мотив смрти у савременој књижевности за децу, пре свега на примерима романа *Вера, Ника и њихових седам бака* (1996) Ивоне Бжезинове¹, *Мој дека је био џреиња* (1998) Анђеле Нанети², *Ловац на маслачке* (2014) Весне Алексић, *Сара и заборављени џрџ* (2015) Зорана Пеневског и у романима Игора Коларова *Дванаестило море* (2004) и *Кућа хиљаду маски* (2006). Примећује се да је мотив или феномен смрти у савременом роману за децу остао донекле запостављен у тумачењима и интерпретацијама изучавалаца књижевности за децу. Поменуте романе повезују ликови деце која су изгубила неког од најдражих, као и читалачка публика узраста од седам до дванаест година, која је нарочито осетљива у односу на смрт најближих чланова породице. Психоаналитички приступ и теорија рецепције помоћи ће нам да одгонетнемо на који начин наведени писци обрађују тему смрти и како се према њој односе њихови јунаци.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: мотив смрти, психоанализа, дете, савремени романи за децу

У књижевности смрт се обелодањује као једна од великих и вечитих тема, а књижевни ствараоци

¹ *Vera, Nika a sedm babiček* (1996) Ivona Brezinová.

² *Mio nonno era un ciliegio* (1998) Angela Nanetti.

је најчешће обрађују како би преиспитали вредност, сврху и смисао човековог живота, у нади да ће савладати страх од смрти и пролазности. Још од самих зачетака уметности сусрећемо се са тежњом човека да докучи и спозна везу између *ероса* и *таанатоса*. Чак се и само уметничко стваралаштво, чин *рађања* и *џрајања* уметничког дела, може схватити као покушај да се човек одупре нихилизму и да превлада смрт. Сил (Seale 1998: 68) сматра да се језиком/говором сви ми свакодневно оријентишемо ка животу и удаљавамо од смрти, те се и књижевна реч схвата као један од инструмената којима се тежи ка бесмртности. Иако се и у књижевности за децу региструје прегршт симбола, архетипских образаца и формула који стављају живот наспрам смрти, чињеница је да су се симболи ероса по правилу показали интересантнијим од симбола танатоса (Константиновић 2006: 12), те мотив смрти остаје донекле запостављен у тумачењима и интерпретацијама како изучавалаца књижевности за децу, тако и психоаналитичара. Циљ рада јесте да се на примерима романа *Вера, Ника и њихових седам бака* (1996) Ивоне Бжезинове, *Мој дека је био џреиња* (1998) Анђеле Нанети, *Ловац на маслачке* (2014) Весне Алексић, *Сара и заборављени џрџ* (2015) Зорана Пеневског, *Дванаестило море* (2004) и *Кућа хиљаду маски* (2006) Игора Коларова испита, с једне стране, мотив смрти путем разматрања квалитативних образаца ликова, њихових убеђења и делања и, с друге стране, сам феномен смрти, нарочито њени реалистични и фантастични аспекти. Психоаналитички приступ и теорија рецепције помоћи ће нам да одгонетнемо на који начин наведени писци обрађују тему смрти и како се према њој односе њихови јунаци. Такође, рад покушава да укаже на својеврсну естетику страха, трауме и недостајућег *дружоџ*, која је мало истицана у критичкој мисли изучавалаца књижевности за децу.

У народним бајкама феномени смрти и умирања подређени су моралним димензијама. Насупрот реалистичкој прози, у којој смрт прети и позитивним и негативним јунацима, у бајкама се она углавном јавља као средство регулисања моралних начела у виду насилне али праведне казне за негативне ликове. „Крај бајке често је веома суров (ма колико био праведан) што илуструје слика одрубљивања главе анти-јунаку у бајци *Зимелиберг*, али и плес јарића са мајком и ликовање 'Вук је мртав! Вук је мртав!' у последњем плану бајке *Вук и седам јарића*" (Вељковић Мекић 2012: 183). С друге стране, и позитивни ликови који поседују високе моралне квалитете, или су на неки начин обдарени, приликом иницијације често се налазе у смртној опасности. То су неретко веома младе особе, па и деца, као нпр. у бајкама *Снежана и седам ђавуљака*, *Црвенкапа*, *Ивица и Марица*, *Госпођа Труда*, *Наход-ићих*, која, готово по правилу, успешно избегавају смртну опасност.³ Развој литературе која се експлицитно бави властитом смртношћу или губитком вољених чланова породице или пријатеља јавља се тек у другој половини XX века. Кетрин Џејмс (James, Kathryn) примећује да је мотив смрти у књижевности за децу значајно присутнији у периоду након 1970. године, док академске студије на ову тему остају ограничене и помиње углавном негативне ставове критичара. Она претпоставља да је узрок у то-

³ Ипак, постоје и другачији примери. Иако су бајке у редакцији Браће Грим у којима деца страдају насилном смрћу ретке, можемо као илустрацију навести *Сиромашка у гробу* и *Божју храну*. Прва бајка се завршава сликом намученог дечака који се својевољно обрео у гробу, док друга сведочи о планираном одласку у смрт мајке и њених петоро деце, тачније о уморству деце и самоубиству мајке будући да деца немају праву представу о ономе што следи. Без обзира на то што је њихова смрт донела казну у виду губитка иметка, немира и гриже савести зостављачима и онима који су одбили да пруже помоћ, ове бајке не пружају нимало оптимистичан поглед на свет и немају космичку снагу оних бајки које доносе праведан завршетак – казну злотвору и награду јунаку.

ме што је сам чин довођења у везу смрти и деце узнемирујући и закључује да је смрт тешка тема за читање и писање.⁴

Романе *Вера*, *Ника* и *њихових седам бака*, *Мој дека је био ђреиња*, *Ловац на маслачке*, *Сара и заборављени ђрг*, *Дванаестко море* и *Кућа хиљаду маски* повезују ликови деце која су изгубила неког од најдражих, као и читалачка публика узраста од седам до дванаест година, која је нарочито осетљива у односу на смрт најближих чланова породице и пријатеља. У роману *Мој дека је био ђреиња* приповест започиње дечак Тонино догађајима када је имао тек четири године и из свог угла нам даје виђење и тумачење смрти баке и деке. Најмлађа јунакиња из преосталих пет романа, седмогодишња девојчица Маша (*Ловац на маслачке*), има само један страх – да не заборави покојног оца. Вера и Ника – Веронике – имају по девет година (*Вера*, *Ника* и *њихових седам бака*), а Вера је девојчица без мајке. Коларовљеве јунакиње Киа (*Дванаестко море*) и Ефи (*Кућа хиљаду маски*) су дванаестогодишњакиње. Писац је загонетан поводом тога да ли је Киа остала без најбоље другарице и тумачење препушта читаоцу, док Ефи одраста без родитеља. Сара (*Сара и заборављени ђрг*) има четрнаест година, али је цео роман заснован на трауматичном искуству које је доживела као дванаестогодишњакиња због смрти баке. Деца узраста од три до седам година не

⁴ „The frequency of death's appearance in books published for children has increased markedly in the period post-1970, yet academic analyses of the subject remain limited. Perhaps the very act of bringing "death" and "children" together is unsettling. Some critics argue, for instance, that death is not a suitable topic for either children or the novels that are produced for them: it is too morbid, too painful, or too likely to induce psychological harm, they claim. Others believe that exposing young people to graphic or violent depictions of death merely generates more violence; in becoming so familiar with death, they argue, children have lost the capacity to be shocked by it or to conceive of its finality. Without doubt, death can be a difficult subject to read and write about" (James 2009: 2).

разумеју губитак, али су га свесна интуитивно и склона су персонификацији и мистификацији смрти, али понекад је доживљавају и као казну (Profaca – Puhovski 2010: 8) Нешто старија деца, тј. узрасна група која нас више занима, имају разнолика тумачења овог феномена. Деца која су близу адоlescенције разумеју неизбежност, коначност и неповратност смрти. Она најчешће не скривају своје емоције и имају јаку потребу да на неки начин задрже контакт са умрлим.

Дечак Тонино (*Мој дека је био ѿрешиња*) је имао пет година када је постао свестан болести своје баке Теодолинде. Том сазнању претходи приповедање о догађајима који су обележили његову четврту годину: његов живот у граду са мајком, оцем, баком Антонијетом и деком Луиђијем и повремено, дечаку јако драги, одласци на село код баке Теодолинде и деке Отавијана. У роману *Мој дека је био ѿрешиња* дечак проживљава смрт најпре баке, а потом и деке са села. Када се први пут нађе у ситуацији да више нема некога кога је много волео, у Тонину се рађају амбивалентна осећања. „Осећао сам се као да ме је бака издала и тако ме је разочарало такво њено понашање да сам бризнуо у плач. Онда ме је бака Антонијета узела у наручје и рекла ми је да је бака отишла на пут у небо, тамо где ја не могу да идем” (Нанети 2015: 22). Осећајући љутњу, разочарање и тугу, а потом збуњеност и немоћ да појми смрт, он прихвата дека Отавијаново објашњење да бака није ни отишла и да је уместо ње остала Алфонсина, гуска коју је обожавала. Ово објашњење је дечаку пружио утеху и лишило га одсутности баке из верзије која умирање поистовећује са одласком на небо и из верзије у којој баку у дрвеном сандуку спуштају у гроб. „Дете не види обавезно смрт као процес који је универзалан и коначан. За неке је то само привремено стање иза кога следи поновно рођење, трансформација у неко друго биће,

било да је то неки други човек, дух, вампир или биљка, животиња” (Vidanović 1997: 51).⁵ Покушавајући да одржи овакво убеђење код дечака, дека распламсава његову уобразиљу говорећи му да ће он када умре постати трешња, а дечак му одговара како би он волео да буде птица. Блиска веза између животиња, дрвећа и људи присутна је од почетка до краја романа. Увек присутна трешња, Феличе, засађена је оног дана када се родила дечакова мајка, Феличита. Како обитавају у истој овоземаљској равни, природно је уверење да је могућ прелаз из једног обличја у друго, са душом која постаје, на тај начин, бесмртна. Из тог разлога, помисао да се дека после смрти претворио у перо и одлетео баки Теодолинди учинила је дечака задовољним и смиренним. Дечакови снови подупиру претходну тезу и уједно су од великог значаја у тумачењу његових жеља и страхова. Ведрином изнијансирани снови везани су за деку и баку, и у њима читавамо симболику смрти и реинкарнације, као и дечакову снажну жељу да одржи везу са умрлима. Крај романа обележен је још једним дечаковим сном, о себи, сестри Корини и Феличе: „Сањао сам једном како ја и она изводимо вратоломије на гранама, а трешња се сва тресе, као да се смеје. Тачно, то је био само сан; али, ако дрвеће дише, зашто не би могло и да се смеје?” (Нанети 2015: 135). Списаатељица тенденциозно али суптилно, на начин близак и прихватљив детету, негира смрт, остављајући могућност да се живот настави у другом обличју. Такође, сећање насупрот забораву, које се јавља и у другим романима у нешто измењеном тумачењу, овде је од примарног значаја: „Она за мене није мртва, Тонино: докле год те неко воли, не можеш да умреш, запамти то” (Нанети 2015: 52).

⁵ Снежана Видановић је своје испитивање о дечјим ставовима поводом смрти спровела на узорку од осамдесеторо деце узраста од четири и по до дванаест година.

Маша је седмогодишња девојчица која се бори са својим највећим страхом: „Ствар је у томе што се ја ничег не плашим осим једног, а то је да не заборавим како је изгледао мој тата Никола и о чему смо све разговарали и како ме је гледао! Једино се тога бојим, а то нико не зна. Мој страх је велики и ни мами га нисам признала” (Алексић 2014: 23). Машина мајка Сења је веома савестан и брижан родитељ. Она ни у једном тренутку не дозвољава да је патња коју осећа због смрти супруга омете у примарној улози – улози мајке. Маша је бунтовна и искрена девојчица (отац ју је назвао *амбасадом* зато што је непредвидива, независна и не дозвољава да је узнемиравају и повређују). Она је привржена свом другару Јанку, дечаку из одељења којег сви сматрају *другачијим*. Он врло ретко и мало говори (у школи нимало), што је узроковано љутњом, страхом и револтом због одвајања од мајке. Бринући о Јанку, чувајући тајну његове мајке и радујући се њиховом поновном заједничком животу, Маша превазилази своје страхове и спознаје праве вредности пријатељства. Смрт оца у овом роману није приказана као коначан растанак, већ је за то заслужан *заборав*. Заборав је, за разлику од романа *Сара и заборављени џиџ*, највећа опасност, блокирајући импулс и оно што доноси деструкцију приче. Роман се завршава сећањем на најлепши приказ који је Маша видела док се са оцем возила испод разнобојних крошњи дрвећа. Колорит ветром узвитланог лишћа учинио ју је радосном и покренуо низ других сећања на оца: „... и знала сам у трену – безвезно је да се плашим да ћу га заборавити. Ако ме разумете, то лишће које је падало пред нашим очима и даље пада, онако је густо и слушамо у том падању, и даље лети да би пало али не пада, и даље се ковитла кроз моје очи и кроз време...” (Алексић 2014: 120). Идеолошка концепција романа је оптимистична и ведра, готово сви ликови су позитивно оријен-

тисани, а уз то посве реалистички приказани – зато је сам крај романа обележен призвуком безвременог трајања који доноси утеху и отклон *заборава*.

У роману *Вера, Ника и њихових седам бака* Вера је приказана као радосна и живахна девојчица, без трауматичног искуства које је могло да се јави као последица преране смрти њене мајке. Она је готово идентична са најбољом другарицом Ником, која живи само са мајком јер их је отац напустио и одселио се. Бжезинова је одабрала да мотив смрти остави по страни, те смрт родитеља остаје оквирна тема приповести која бледи пред природном потребом деце да имају оба родитеља. Девојчице нису спутане страховима, предрасудама, стрепњама и пессимизмом одраслих. Оне у потпуности разумеју потребе својих родитеља, али пре свега послушају своје жеље и интуицију. Сећање на прошлост не обесхрабрује их у покушајима да остваре своје замисли и да маштају о срећнијој будућности у великој породици са седам заједничких бака.⁶ Смрт и одсутност једног родитеља приказани су кроз недостатак – празно место које је потребно попунити. Ипак, девојчице су опрезне у избору и стављају на проверу будуће родитеље тестом од недељу дана којим ће госпођа Црна и господин Гавранчић заслужити да буду названи мамом и татом. Цео роман оријентисан је ка будућности, која је пуна неизвесности али и оптимизма.

Коларова пре свега занимају теме *сојстива*, *дружости*, одрастања и пријатељства. У романима *Дванаестило море* и *Кућа хиљаду маски* мотив смрти са маргина осветљава најбитније колапсе, кризе и победе дванаестогодишњих јунакиња. Киа и Ефи су интровертне, загонетне, склоне самовању и обе па-

⁶ Од седам бака само бака Тања има тужне очи „јер је њена ћерка Јелица отишла на небо, а није је позвала да пође с њом” (Бжезинова 2014: 65). Ово је уједно један од ретких коментара у којима се помиње Верина покојна мајка.

те: Киа због могућег губитка другарице, Ефи због губитка родитеља. Девојчице се налазе у прелазном стадијуму између детињства и девојаштва, када је улога родитеља, нарочито фигура мајке, од пресудне важности. У случају оба романа, родитељ је *недостигајућу други*: Киини родитељи су, и поред обожавања свог детета, у роману невидљиви, док је Ефино жаљење за покојним родитељима и те како присутно, иако најчешће преко *празних* места у тексту – њено упорно ћутање је само вид одбране од туге. Киа је своје самовање прекинула пријатељством са Симоном, не слутећи да ће јој то пријатељство донети велико задовољство али и бол. Нераскидиву везу између другарица Коларов слика преко једне Киине реплике: „Идем сада. Али ти знаш да није тако” (Kolarov 2015: 96). Симона ће обојити Киино црnilо, учиниће да спозна шта је пријатељство и због ње ће научити да плаче. Њихов последњи сусрет, који затвара странице романа, може се схватити као Симонино оздрављење или као њена смрт. Коларов је крај оставио као загонетку реципијенту, чиме је додатно истакао у први план доминанту *Дванаесттог мора*, а која се огледа у повезивању мистике паралелног, фантастичног света којим господари мудрост Анг-Е Сола о причама које почињу много пре свог почетка и никад се не завршавају, са тајном тигрова о естетици бола због *недостигајуће друге*: „Све што постоји може да умре само у човеку, и нигде више. И само неко други, ма колико био присутан или одсутан, може то да заустави” (Kolarov 2015: 58). Како би избегао замке патетике креирајући лик детета без родитеља, Коларов је Ефи учинио крајње необичном девојчицом (она је несташна, компликована, поседује дар за кулинарство и музику, одсечна, бунтовна, плашљива и још много тога), осликавајући догађаје и ликове око ње на изузетно духовит и mudar начин. Поглавље при крају романа под називом „Неки други исти

балкон” је Ефин *Неки други исти живот* – живот у којем је она без родитеља и који у Порт оф Спејну, далеко од куће, не може више да негира и поништи. Тек признањем смрти својих родитеља Ефи може и себе да појми као биће-ка-крају, биће које има свој животни ток и коначност.⁷ С друге стране, овим поступком разрешава се егоцентризма и превазилази онемогућен идентификациони процес са мајком, те је у могућности да настави свој даљи психолошки раст. Хајдегер (Heidegger) биће схвата као слободу ка смрти и истиче позитивну страну бирања себе као бића-ка-крају-себе, пошто се тиме човек ослобађа страха од смрти и остварује слободу. „Мама, шта да радим? Ја сам само мала, глупа и нејасна девојчица... Ово није крај. Нема краја. Живот је увек почетак. То су ми рекли мама и тата. Тачно тако” (Коларов 2011: 100). Коларов на крају романа *Кућа хиљади маски* нуди „сан који ће опрати све”, неку врсту катарзе, моменат непролазне лепоте који ће оставити у другој стварности страх због коначног и ограниченог.

У роману *Сара и заборављени џири* девојчица, у потрази за својом баком, са црвеним кардиналом који је умислио да је мачка обилази чудновате продавнице и просторије, као што су нпр. *Саламогоуис* (самопослуга у којој су сви натписи намирница изокренути, а продавачица и каса висе наглавачке), *Музеј писаћих машина* (у којем постоје машине са ногама и крилима, миш-маш машина са другачијим распоредом слова, и машине које саме куцају приче

⁷ Љубомир Ерић је забележио како већина људи, од тренутка када себе појми као смртно биће, покушава да савлада страх од смрти уз помоћ свесних психолошких одбрана. Њима се човек дистанцира од непријатности и нелагоде коју изазива помисао на смрт. Неке од свесних обмана које наводи су: избегавање опасности, прибегавање телесним задовољствима, екстровертно понашање у циљу скретања пажње од унутрашњих проблема, фантазије испуњења, пригушивање или супресија, контрола и самоконтрола, импулсивно понашање, емоционална бура итд. (Ерић 2001: 91).

током ноћи) и *Бутник таласа* (у којем је бака купила своју столицу за љуљање). У њима се сусреће са најнеобичнијим особама, као што су нпр. Кишобради (продавац препарираних птица који има кишу уместо браде и свака реч коју изговори започиње гласом *и*), Краљ белих сенки са две главе и Пупкооки (старац са малим очима који чека „ону која је отишла”). Пеневски је Сарину потрагу за баком осмислио као загонетну пустоловину кроз имажинарне просторе на *Тргу заборава* са мноштвом симбола и трагова, које би читалац могао више интуитивно да појми и да наслути њихову позадину но што би могао разумски да их дешифрује. Тек пошто је на крају дато објашњење о њеним повременим губицима свести, који су уследили из трауме проналажења мртве баке у столицу за љуљање, о црвеном кардиналу нацртаном на папиру који јој помаже да регулише проблеме са дисањем, и о причама које су заједно осмишљавале, осветљене су и поједине секвенце њене „потраге”. Без обзира на непроналажење баке и спознаје да је смрт прекид комуникације („Сара је тек тада схватила да је смрт нешто што има нераскидиве везе са причањем. Смрт је прекид приповедања. Смрт је оно кад нема више прича”, Penevski 2016: 148), роман нема песимистичку димензију. Парадоксално, тежина белине и болног осећаја који у Сари изазива сусрет са Краљем белих сенки, као и негативитет сталног присуства Константног Константина, који је „граница непролазности”, свачија имажинација, односно страх који свако види у стварности Скотоме или краљице Маското, господарице заборављеног трга, чак ни признање да је смрт коначна и да укида приповедање, нису довољни разлози да се потисне оптимистички аспект романа. У *Радионици за љубавку дејинсџива* старац Нићифор рећи ће Сари: „Не постоји, наравно, сунђер који може да избрише нечију болест или оно кад неко умре. Али то што можемо

да урадимо јесте да свако јутро схватимо као нову прилику да учинимо нешто лепо и добро” (Penevski 2016: 42); када Бerti константује да од мртве ствари не можеш да добијеш никакву информацију, Сара одговара: „Видео си писаће машине. И оне су мртве, али си добио много тога што је могло да се прочита” (Penevski 2016: 121); у бакином писму на крају романа читамо: „...човек је тачка у којој се сусрећу разне приче. Он је као трг: ограђен, али кроз њега непрекидно струје многе судбине...” (Penevski, 2016: 149) – ово су само неки од примера који аргументују претходно речено. Траума коју је доживела због бакине смрти и жеља да се сећање на њу одржи што дуже води Сару на Трг заборава, са мостом на средини, испод којег нема ни реке, ни зелене површине, ни избочине. Механизам којим се прелази преко тог моста неспојивих обала јесте *машини*. Поред тога што укида некомуникативност, она је неизоставни сегмент живота: „Док год си жива ти ћеш морати да машташ. Измишљање је неодојиви део живота. Штавише, нема живота без маштања” (Penevski 2016: 73). С друге стране, механизам којим смо у могућности да у потпуности спознамо себе и да осветлимо своју будућност је *заборав*. Сара ће пре но што се просвести пожелети да заборави све, те би се у интерпретацији Пеневског заборав могао схватити и као катарза, прочишћење од трауме и брисање оног што је чини слабом и што је унесрећује. Истовремено, *заборав* доноси ново јутро и вољу за лепотом.

Не узимајући у разматрање књиге са библиотерапеутском сврхом, тј. оне које су писане са намером да помогну деци у периоду туговања, генерално запажање је да је у романима за децу тема смрти донекле маргинализована, као и да се најчешће обелодањује преко метафора и еуфемизама. Што се тиче анализираних романа, може се закључити да се по све различито односе према мотиву смрти и да њи-

хови ликови различито реагују на трауматичне ситуације каква је смрт неког блиског. Велика је разлика и у реакцијама и делањима ликова, што је очекивано, с обзиром на различите узрасне групе којима припадају. Дете од друге до пете године је заштићено од патње која следи после смрти драгих особа. „У свом духовном арсеналу оно има довољно средстава да заштити оптимизам, који му је неопходан. Само што се, на крају своје четврте године, увери у неизбежност умирања свега постојећег, дете истог часа жури да себе увери у властиту бесмртност” (Čukovski 1986: 151). Због тога је и Тониново резонување усмерено у том правцу. Помисао да не постоји ништа после смрти застрашује и блокира, те веровање у загробни живот, неки наставак који следи, може на многе људе деловати утешно у тренуцима када остају без блиских и драгих особа или када су суочени са неизлечивом болешћу. „Ово питање, посматрано кроз историјску димензију, увек је било прожето религиозним осећањима. Заправо, его не представља целокупну стварност душе и религијско искуство одражава стварност коју его премашује” (Ерић 2001: 88–89). У романима који су предмет изучавања овог рада нема религије као такве, али постоји нешто што би се могло назвати индивидуалним религијама, тј. лична убеђења и тумачења појединих ликова која им олакшавају да феномен смрти прихвате на начин који није превише болан. У случају романа *Мој дека је био тиреиња* ово убеђење почива на посебном виду реинкарнације – душа се након смрти сели у нов хабитус, те бака лако може постати гуска Алфонсина, а дека трешња. Насупрот томе, Ефи је покушала да се бори против смрти родитеља негацијом и потискивањем, што није уродило плодом, јер оно што је подвргнуто репресији није лишено снаге, већ, напротив, поседује снагу у могућем разорном ослобађању. Ипак, Коларов јој је за спас понудио посебан сан

који ће опрати све – после толико година. Тумачење смрти без икаквих метафора, визија и трансформација присутно је једино у роману *Вера, Ника и њихових седам бака*. У њему је дат посве реалистичан приказ девојчице која покушава да тугу превазиђе уклапањем недостајућих делова, тј. стварањем нове породице. Ипак, постоји једна заједничка одлика свих шест романа и односи се на њихову оптимистичну оријентацију. Она је блиска егзистенцијалистичкој филозофији која „ставља нагласак на садашњост, колико год та садашњост била пролазна” (Frankl 1981: 98) и у исто време блиска детету који је живи у тренутку, али је често управљена и ка будућности, без обзира на њену неизвесност.

Иако се чини да анализирани романи нису писани у библиотерапеутске сврхе, не значи да на одређену читалачку публику неће тако деловати. Смрт може бити и те како изазовна тема за данашње писце, будући да нуди обиље неистражених начина којима би је могли приближити младим реципијентима. То постаје евидентно последњих неколико деценија, када се смрт у књижевним текстовима за младе почела третирали као „катализатор раста” (James 2009: 74). Такође, поимање смрти подразумева дубље разумевање живота, његово целовитије сагледавање и процењивање, што може бити аспект према којем би се оријентисала нека даља истраживања.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексић, Весна. *Ловац на маслачке*. Београд: Креативни центар, 2014.
- Бжезинова, Ивана. *Вера, Ника и њихових седам бака*. Београд: Одисеја, 2014.
- Вељковић Мекић, Јелена. Мотив смртне опасности и феномен смрти у бајкама Браће Грим. Маја

- Анђелковић (ур.). Зборник радова са III научног скупа младих филолога Србије *Савремена проучавања језика и књижевности*, Филолошко-уметнички факултет. Крагујевац, 2012, 181–192.
- Ерић, Љубомир. *Сирах од смрти*. Ниш: Просвета, 2001.
- Коларов, Игор. *Кућа хиљаду маски: роман за две жица и аулос*. Београд: Чекић, 2011.
- Константиновић, Стеван. *Идеологије у књижевности за децу*. Нови Сад: Љубитељи књиге, 2006.
- Нанети, Анђела. *Мој дека је био преиша*. Београд: Креативни центар, 2015.
- Čukovski, Kornej. *Od druge do pete*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1986.
- Frankl, Viktor. *Nečujan vapaj za smislom*. Zagreb: Naprijed, 1981.
- James, Kathryn. *Death, Gender and Sexuality in Contemporary Adolescent Literature*. New York: Routledge, 2009.
- Kolarov, Igor. *Dvanaesto more*. Beograd: Laguna, 2015.
- Penevski, Zoran. *Sara i zaboravljeni trg*. Beograd: Laguna, 2016.
- Profaca, Bruna, Sena Puhovski. *Kako pomoći tugujućem djetetu*. Zagreb: Grad Zagreb i Poliklinika za zaštitu djece grada Zagreba, 2010.
- Seale, Clive. *Constructing Death: The Sociology of Dying and Bereavement*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Vidanović, Snežana. Dete i smrt. Ljubomir Erić, Vojislav Čurčić (ur.). *Adolescencija: identitet – psihopatologija – psihoterapija*. Beograd: KBC „Dr Dragiša Mišović”, Dedinje: „Žarko Albulj”, 1997, 51–53.

Jelena P. VELJKOVIĆ MEKIĆ

THE MOTIF OF DEATH IN CONTEMPORARY NOVELS FOR CHILDREN

Summary

The paper deals with the motif of death in contemporary literature for children, primarily in the following novels: *Vera, Nika and Seven Grannies* (1996) by Ivona Brezinova, *My Grandfather was a Cherry Tree* (1998) by Angela Nanetti, *Dandelion Hunter* (2014) by Vesna Aleksić, *Sarah and the Forgotten Square* (2015) by Zoran Penevski, as well as in the novels by Igor Kolarov, *The Twelfth Sea* (2004) and *The House of Thousand Masks* (2006)⁸. It is noticeable that the motif or rather the phenomenon of death in contemporary novels for children has been somewhat neglected by scholars in their interpretation of children's literature. The abovementioned novels have several things in common: the characters of children who lost their loved ones, as well as the reading audience aged seven to twelve who are particularly sensitive to the notion of death of the closest family members. The psychoanalytical approach and the theory of reception will help us examine the manner in which the aforementioned writers deal with the motif of death and how this topic is handled by their literary heroes.

Key words: the motif of death, contemporary novels for children, child, psychoanalysis

⁸ *Vera, Nika a sedm babiček* (1996); *Mio nonno era un ciliegio* (1998); *Lovac na maslačke* (2014); *Sara i zaboravljeni trg* (2015); *Dvanaesto more* (2004); *Kuća hiljadu maski* (2006).

◆ **Биљана Т. ПЕТРОВИЋ**
Библиотека града Београда
Република Србија

СМРТ У РОМАНИМА СЈАЈ ЗВЕЗДА НА ПЛАФОНУ ЛУХАНЕ ТИДЕЛ И СЕДАМ МИНУТА ПОСЛЕ ПОНОЋИ ПАТРИКА НЕСА

Изворни научни рад

САЖЕТАК: У романима *Сјај звезда на плафону* (2003) Лухане Тидел и *Седм минута после поноћи* (*A Monster Calls*, 2011) Патрика Неса, који је настао по идеји преми-нуле ауторке Шивон Дауд, тринаестогодишњи јунаци, Јена, односно Конор, суочавају се са неизлечивом болешћу и губитком мајке. Иако су њихова осећања страха и патње и поједини мотиви (растурена породица, одсуство оца) у овим романима слични, по уметничком приступу теми они се веома разликују. У раду се анализира веза између болести мајке и тинејџерских проблема јунакиње Лухане Тидел, као и преплитања реалног и фантастичног, мотив чудовишта, елементи хорора и функција уметнутих параболола у илустрованом роману Патрика Неса.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: страх од губитка мајке, болест, смрт, одрастање, Лухана Тидел, *Сјај звезда на плафону*, Патрик Нес, *Седм минута после поноћи*

Смрт је универзалан феномен и као таква вечита је и једна од најстаријих тема у књижевности. Ипак, у књижевности за децу, као главна тема, смрт је маргинализована. Са децом није лако разговарати о смрти, нити писати на начин који им је пријемчив. Разлози за то су: сложеност феномена, „страх од сопственог одласка с овог света, жалост као емоција која прати смрт блиског бића”, као и „потресне слике распадања умрлог тела” (Вукомановић Расте-горац 2018: 11). Полазећи од књижевне историје, Хедел Алкам (Hadeel Alqam) налази да се у делима која тематизују смрт у књижевности за децу у 20. веку више узима у обзир психологија детета, те да она пружају боље разумевање концепта смрти и тако помажу деци да се носе са болом због губитка.

У литератури намењеној тинејџерима последњих деценија јавља се потреба да се о смрти пише „реалистично”. Млади се тако упознају са њом кроз безбедан чин читања, а успешно написана дела им привлаче пажњу и о њима размењују мишљења на друштвеним мрежама (Wallis). Ипак, Ерин Фароу (Erin Farrow) у тексту „Смрт постаје све мрачнија у књижевности за младе. Да ли смо спремни да тинејџери читају о њој?” пише о контроверзама у вези са приказивањем смрти у омладинској књижевности последњих година, које укључује самоубиства, терминалне болести и смрт младих.

Зашто је искрено и директно приказивање смрти у романима за младе тако контроверзно? Можда то долази из жеље да се млади читаоци заштите од тема као што су рат, тероризам и смртност – тема о којима не само што читају у вестима и на друштвени мрежама већ са њима имају и лична искуства. Или можда зато што приказивање смрти оставља утисак безнађа. Али можда је идеја о нади такође померена, далеко од бајковите вечите среће према стварности која подразумева постојање таме и светлости (Farrow).

У првим деценијама 21. века два омладинска романа која се баве темом губитка мајке добила су бројне похвале и награде¹: *Сјај звезда на плафону* (2003) Јухане Тидел (Johanna Thydel) и *Седм минута после поноћи* (A Monster Calls, 2011) Патри-ка Неса (Patrick Ness).²

Њихови јунаци, Јена (*Сјај звезда на плафону*) и Конор (*Седм минута после поноћи*) су тринаесто-годишњаци који се суочавају са терминалном бо-лешћу мајке – канцером. Роман Јухане Тидел напи-сан је у реалистичком проседеу, док се у илустро-ваном роману Патрика Неса реално преплиће са фантастичним. Без обзира на жанровске разлике, оба дела могу се сматрати романима о одрастању повезаном са губитком мајке. Породични односи Је-не и Конора у овим романима су слични: живе само са мајком јер их је отац напустио и формирао другу породицу; Јена отац никад није упознала, а Коноров отац са новом породицом живи у Америци, и иако се појављује у роману, није спреман да Конору по-свети време. У друштву вршњака су „аутсајдери” и обоје имају баку која је ту да помогне и замени мај-ку, али према којој осећају нетрпеливост.

Сиже оба романа у центар пажње не доводи бо-лест, већ сложена осећања која у вези са њом има-ју јунаци на прелазу из детињства у свет одраслих. Романи обухватају процес промене од ужасавања од губитка ка његовом прихватању и „преживљавању”. Приповеда их свезнајући приповедач у трећем лицу,

¹ *Сјај звезда на плафону* је 2003. године добио шведску На-граду „Август” као најбоље дело у категорији књижевности за младе. За *Седм минута после поноћи* и Патрик Нес и илустра-тор Цим Кеј награђени су 2012. године: Нес британском Карне-ги медаљом која се додељује за књижевност за децу, а Кеј ме-даљом Кејт Гринвеј за илустрацију. Оба романа су убрзо након објављивања добила и своју филмску верзију.

² Јухана Тидел написала је роман са 19 година и у њега је унела лично искуство раног губитка мајке, а Патрик Нес је, на предлог издавача, развио идеју рано преминуле ирске ауторке романа за младе Шивон Дауд.

али већином из сужене перспективе јунака-фокали-затора, што читаоцу приближава њихов унутрашњи свет.

У *Сјају звезда на плафону* однос према губитку мајке представљен је насловом, оквирним цитатима и лајтмотивом „сећати се и сачувати”. Цитат који уоквирује дело не налази се изван света фикције. То су стихови Јенине песме – обраћања мајци: „Ако умреш, мама, ја ћу себи одузети живот” (Тидел 2009: 6), које на крају романа исправља у: „Ако умреш, мама, ја ћу наставити да живим. За тебе” (Исто: 209). После губитка, стих остаје у форми условне реченице, јер мајка за Јену симболично никада не умире. Заједно са насловном метафором „сјаја зве-зда на плафону” (које се дању нејасно виде, али су и даље ту) и лајтмотивом „сећати се и сачувати”, изражавају идеју о вечитој симболичној повезано-сти ћерке са мајком у сећању.

У роману постоје две сижејне линије – једна ко-ја је у вези са мајчином болешћу, и друга која се тиче тинејџерског живота јунакиње и обухвата мо-тиве пријатељства, уклапања у друштво вршњака, заљубљивања, буђења сексуалности. Са знањем да је књига инспирисана личним искуством и судећи по метафоричном наслову и оквирним цитатима, за-кључује се да је главна тема књиге губитак мајке. Међутим, Марија Николајева (Maria Nikolajeva) оштро критикује *Сјај звезда на плафону* сматрајући да су, између осталог, критичари који су роман хва-лили заведени заправо „бочном”, подређеном темом – а то је смртоносна болест мајке, док је главна те-ма, одрастање тинејџерке, препуна клишеа. Сиље Хернес Линхарт (Silje Hørnes Linhart) испитује та-кав суд и сматра да Николајева није узела у обзир везу између одрастања и болести мајке, што се чини исправним и што овде треба размотрити.

Тема болести уведена је ретроспективним при-поведањем у уводном поглављу, о тренутку када је

мајка, „пре седам година, четири месеца и шест дана” (Тидел 2009: 7), саопштила Јени да има рак. Прецизно наведено време истиче болни преокрет који таква вест уноси у живот тада шестогодишње Јене. Приповедање је, као и даље у роману, лирски обојено, понављањем речи и реченица које истичу емотивну напетост ликова, са атмосфером зиме и сликом пахуља као метафором нестајања. Кратке и једноставне реченице, графички издвојене у редове, семантички и ритмички чине драмску паузу пре увођења теме. Уводна реченица, „Мама има нешто да ти каже”, наставља се описом напетог ишчекивања саопштења и зимске атмосфере напољу, а завршава се откривањем:

Разумеш, Јена, наставила је мама, ја сам болесна. Дакле, није ми мука или нешто слично, као што је теби било за Ускрс, сећаш се? Нисам болесна на тај начин, већ више, мислим озбиљно сам болесна. Данас сам била код доктора и...

Мама је чекала.

Јена је чекала.

Рагнар³ је чекао.

А напољу су се пахуље разбијале.

Јена, рекла је мама. Ја имам рак. Ја имам рак дојке (Тидел 2009: 7).

Нарација се затим у првом поглављу наставља у презенту, од тренутка када Јена има 13 година, а мамино стање се погоршава.

Тема болести мајке непосредно је повезана са питањем новог идентитета ћерке, који се у роману тражи и налази у пресеку двеју сижејних линија. Налазећи се у периоду адолесценције, Јена је заокупљена својим телом, тако да су многи њени утисци у вези са запажањем телесног. Оно је дато у контрастним реалистичким детаљима телесног ра-

ста/сазревања (Јена – мотиви менструације и груди) и телесног пропадања/умирања (мајка – дојка која је одстрањена, на њеном месту су ожиљак који Јени личи на рајсфершлус, вештачка дојка, телесна слабост). Избор јунакиње која је у пубертету и мајке која је на ивици смрти од рака дојке доводи у центар пажње мотив груди као атрибута женствености који Јена жели да има и део тела који мајци недостаје. Буђењем чулности, тело и телесно налазе се у центру Јенине пажње, али је због мајчине болести Јенин однос према телесном амбивалентан. Грудни су за Јену и симбол мајчинства, сигурности и тоpline која јој је потребна, истовремено и жељене и „криве” за болест. Амбивалентност је доведена до гротеске у Јенином стављању мајчине вештачких груди. Запажање промена тела је суочавање са реалношћу које код Јене изазива огорченост. Мајка је некада била (на фотографијама из младости) лепа, „популарна”, у центру пажње, а сада је ружна, слаба. Парадокс живота дат је у супротстављеним детаљима портрета мајке и баке (мајка је болесна, слаба, без косе, не може да хода – бака је нашминкана, офарбане црвене косе, звечка наруквицама): „Јена има мајку са ходалицом и баку која не жели да изгледа старо” (Тидел 2009: 92). Лагано пропадање тела представљено је и каталогом предмета који су метонимија болести, који се завршава нежељеним присуством баке, што Јену подсећа на губитак који се приближава, а који она одбија да прихвати:

У кади се налази столица за туширање.

У орману леже три перике.

На аспиратору у кухињи мерица за лекове.

У кутији чека додатни комплет вештачких груди.

У углу стоје штаке, прислоњене уза зид.

У стану је бака (Тидел 2009: 49).

Проблем мајчине болести, која је повезана са телесним променама, одражава се и на тинејџерску

³ Рагнар је Јенина плишана играчка, коју она држи у наручју у тренутку кад јој мама саопштава да је болесна.

потребу за уклапањем у друштво – бити као и други, „бити обичан”, па се болест доживљава као обележеност која изазива осећање стида. Јена се стиди маминог измењеног тела и нефункционалности, а стид изазива осећање кривице. Из Јенине перспективе болест је све улоге преокренула од уобичајеног, укључујући и однос „снага” мајке и ћерке.

И мамин поглед лута по соби, жели негде да се залепи, али му је тешко. И Јени је тешко, гризе усне, најјаче што може, не сме да почне да плаче. Не сме да покаже да је тужна, мами је ионако довољно тешко, буди јака, Јена, мораш бити јака! (Тидел 2009: 165).

Кроз Јенину тачку гледишта и њено самоосећање прелама се и однос средине, не само према болести. Од покушаја прикривања туге тобожњом шалом (дека), преко суздржавања осећања и одржавања енергичности (бака), прећуткивања (родитељи Јенине другарице Сусане), саосећајног запиткивања (наставница Брита) до радозналост испитивања (Сусана).

После губитка, осећање усамљености приказује се укрштањем Јениног унутрашњег монолога, који је графички издвојен курзивом, и полилога друштва, као јаз између онога ко доживљава бол и површности погледа са стране.

Јадна мала Јена.

Тао, ја се зовем Јена и немам маму.

Њена мама је недавно умрла.

а ни њају, кад смо код њога,

да, од рака, изгледа да је била

јер он живи у Стокхолму последњих десет година

Болесна дуже време, сигурно осам година, зар то није

У старом стану, знаш, она сива зграда, на углу? Да то баш ме заболе за то јер је он ионако ударен у главу.

је све тако трагично, баш трагично... још кафе? (Тидел 2009: 172).

Позивајући се на *Есеје о историји смрти на Западу* Филипа Аријеса и културу среће у другој половини 20. века, Владимир Вукомановић Растегорац пише: „човек губи право на плакање, осим када је сам са собом; сувише видљива мука поводом нечијег одласка постаје одбојна и морбидна, постаје знак слабости... Парадокс је да управо та интериоризована забрана испољавања емоција производи дубље трауматизовање човека” (Вукомановић Растегорац 2018: 16). Чини се да је у *Сјају звезда на плафону* скривање бола у вези са уклапањем у друштвена очекивања:

Јена се не понаша као *Она која је имала маму која је умрла*.

Она не жели да буде та девојчица.

Уместо тога труди се да се више смеје, више говори, да буде више видљива, да буде више. И сви то прихватају. Сви је с олакшањем прате у тој игри. Можда су помало збуњени, можда мисле да је помало чудна, мислим уопште не изгледа тужно!

Упркос томе, уздишу с олакшањем.

Добро је што не квари атмосферу.

Баш је нелагодно кад људи плачу.

Тако да Јена наставља (Тидел 2009: 189).

Укрштање мотива мајчине болести са тинејџерском потрагом за идентитетом доводи и до промена у пријатељским односима. Ликови Јениних другарица Сусане и Улис контрастно су постављени (из стабилне породице – из нарушене породице (алкохолизам мајке, нема оца)). Иако су Улис и Јена супротности на почетку романа, породичне тешкоће их зближавају.

Осећање страха од губитка и амбивалентност која се јавља упоредо са болом, као жеља да се ишчекивање неизбежне смрти што пре заврши, а затим и осећања стида и кривице, повезују књиге Јухане Тидел и Патрика Неса.

Јена поново мисли желим да мама умре!

И гледа у плафон, чека да се сруши. Али не руши се. Празно зуре у њу у ноћи (Тидел 2009: 168).

Мајчина болест изазива сложена осећања, а жеља за самопоништењем постоји заједно са жељом за животом.

Места највишег емотивног интензитета су композиционо истакнута. Врхунац бола изражен је издвајањем у поглавља сажета у свега неколико речи, која чине застоје у наративи и тиме су наглашена. Тако саопштење о смрти чини једно поглавље романа:

Десио се.

Мама је умрла (Тидел 2009: 170)

као и у поглавље издвојено питање о губитку идентитета, којим се изражава и осећање празнине због губитка: „Ако ти умре мама, да ли си ти и даље ћерка?” (Исто: 186).

Врхунац бола не завршава се у самопоништењу јунакиње, већ се бол превазилази настављањем живота. Последње поглавље понавља мотив лепљења звезда на плафон сада новог стана, написано у будућем времену, говори о нади и вери у будућност:

И сваки пут када обуче спаваћницу, увуче се у кревет, а прекривач јој загреје тело, размишљаће и сећаће се, и заспаће, и пробудиће се, и биће део нових дана.

И тако ће да буде.

И она ће у томе успети (Тидел 2009: 208).

Полисиндет дочарава ток времена које долази, али се веза са мајком никада не брише.

Роман *Седам минутиа после ноћи* Патрик Нес је посветио преминулој ауторки Шивон Дауд (Siobhan Dowd), по чијој је идеји и написан. Мото, цитат из романа *Љубавни експерименти* Хилари Мантел (Hilary Mantel): „Млади смо само једном, кажу, али зар младост не траје страховито дуго? Дуже него што можемо поднети”, упућује на сиже о младости

која није период безбрижности и лакоће, каква са становишта старости може изгледати.

Нес каже да са Шивон Дауд дели исти однос према писању књига за младе: „желимо да прикажемо тинејџере озбиљно, и обоје имамо потребу да осетимо како би се читалац осећао”. За њега *Седам минутиа после ноћи* „није толико књига о губитку, колико о страху од губитка, који је универзалан” (Jones).

Средишњи фантастични мотив дрвета-чудовишта уводи се *in medias res* како би се испричала прича о прихватању осећања у вези са губитком мајке.

Чудовиште се појавило одмах после поноћи. Тада се чудовишта појављују.

Конор је био будан када је дошло.

Имао је ноћну мору. Не тек *било* коју ноћну мору. *Ону* ноћну мору. Ону која га је често походила у последње време. Ону у којој су тама и ветар и вриштање. Ону у којој руке клизе из његовог стиска, колико год снажно покушавао да их не испусти. Ону која се увек завршавала са... (Нес 2013: 11)

Одмах је уведен и мотив ноћне море, па читалац заједно са јунаком убрзо схвата да постоје два чудовишта, оно које долази у облику дрвета – тисе са црквеног гробља и друго, кошмарно чудовиште ноћне море. Дело у коме сиже води ка суочавању са кошмарним чудовиштем може се разумети и као дело у коме се „два чудовишта надмећу за Конорову душу” (Straube).

Интрузија натприродног у реални свет седам минута после поноћи, мотив кошмара, глас који дозива Конора по имену, осећања страха и напетости, уносе елементе и атмосферу хорора.⁴

⁴ „Хорор је дефинисан као жанр одређен кроз три кључна фактора: особена тематика (сусрет и најчешће сукоб домаћег и познатог са мрачним, претећим Другим), њој прикладни мотиви (везани за разнолика испољавања Другости: натприродни или овоземаљски, али већи од живота, 'монструозни') и естетска намера (изазивање страве, језе, неизвесности, напетости)” (Ognjanović 2014: 475).

„...натприродно у хорору по правилу представља интрузију, упад, прекид у поретку света какав јунаци познају и признају” (Ognjanović 2014: 45); „Другост продире у реалистички приказан свет и значајно мења дотадашње концепте могућег и нормалног. Неретко се испоставља да фантастични елемент није тако туђински у односу на стварни свет како се наизглед чини, јер је на неки директан или индиректан начин повезан с њим” (Ognjanović 2014: 48).

Неко га је звао по имену.

Коноре.

Осети напад панике и стомак му се преврну. Да ли је дошло за њим? Да ли је некако изашло из кошмара...

(...)

У овом гласу беше нечега, нечег чудовишног, дивљег и неукротивог.

Онда споља зачу тешку шкрипу дасака, као да је нешто огромно прешло преко дрвеног пода (Нес 2013: 12–13).

Мрачна атмосфера дочарана је и паратекстуалним елементима књиге. Тако на готово сасвим црним корицама доминира с леђа виђена, висока, црна силуэта чудовишта које се упутило ка кући и делује претеће наспрам тамног предела, сивог неба на којем се оцртава округли месец и куће у даљини.

Појава натприродног у реалном свету покреће радњу. Према типологији Цветана Тодорова, реч је о фантастичном, јер је јунак несигуран у постојање чудовишта, које је само њему видљиво. Натприродно се приписује сну, али у реалности остају трагови (иглице, бобице и изданак тисе у унутрашњем простору Конорове собе), које јунак покушава рационално да објасни.

Нес значења базира на митолошком и архетипском. У келтској митологији тиса је свето дрво које се повезује са смрћу. „Тиса је у келтском свету надгробно стабло (...) У острвском предању тиса је првенствено *најстарије стабло*. Тисовина се поне-

где још употребљава за израду штитова и копаља, што показује да јој је симболизам и *војнички* (Ševalije – Gerbran 2013: 971), „У келтским предајама симболизам дрвета (...) своди се на три основне теме: знање, снагу и живот” (Исто: 184). Симболика чудовишта у делу обухвата вечито обнављање природе и животну снагу:

Ја сам имена имам колико година има у времену самом! грмело је чудовиште. Ја сам ловац Херн! Ја сам Кернунос! Ја сам вечни Зелени човек!(...) Ја сам све дивље и све неукротно! (Нес 2013: 44).⁵

У реалистичном слоју романа Конор је усамљен и изолован, у школи је злостављан, преузео је кућне обавезе, и попут Јене пати због болести мајке, нежељеног доласка баке са којом се не слаже, и односа са оцем који више брине о новој породици. Он пре свега одбија да прихвати да мајка не може да се излечи, али истовремено крије тајну која је извор његове патње и кошмара. Ови мотиви преплићу се са фантастичним онда када се у нарави умећу три приче-параболе које прича чудовиште. У сусрети са дрветом-чудовиштем-исцелитељем-приповедачем, који Конору приповеда три приче и очекује четврту, Конорову, постоји градијација која мења однос приповедач–прича–слушалац/гледалац. „Он (Конор) је прво посматрач, затим учесник, па херој, а онда исприча своју причу” (Jones). Фатемах Фарнија такав поступак уметања прича разматра са становишта „оснаживања” јунака које се преноси на децу читаоце, која у стварном свету нису носиоци мо-

⁵ Ловац Херн: „У келтској митологији Британије, Херн је било име дива са парощима на глави. Према легенди, Херн у данашње време живи у Великом парку Виндзора” (Gedis i Groset 2006: 339). Кернунос је „бог мужевности, богатства, шума, животиња, обнављања живота. Суштина његове природе је везаност за земљу. (...) Кернунос се поистовећује са ловцем Херном у Енглеској” (Kont 2006: 198). Зелени човек има варијације у многим културама као божанство вегетације, симбол поновног рођења и пролећног обнављања природе.

ћи, чиме се постиже њихово текстуално (литерарно и лингвистичко) и концептуално (психолошко и социјално) „ојачавање” (Farnia). Време уметнутих прича постепено је све ближе времену Конорове реалности, да би се у трећој причи с њом стопило. Свака параболо представља један корак ка Коновом суочавању са истином о својим осећањима. Прва је смештена у неодређену прошлост, што јој даје универзални смисао, има типске ликове: краљ, краљица, принц, по чему би могла да подсећа на бајку, али је то прича с обртом, која се завршава нарушавањем једне од одлика бајке – поделе ликова на добре и зле (краљица је вештица, али није убица; принц је добар и убица).

Следећа параболо је временски смештена у доба индустријализације и такође говори о противречној људској природи, себичном и добром пароху и похлепном исцелитељу. Кораци ка исцељењу патње јунака крећу од прихватања опречних осећања, ка изражавању потиснутог беса уништавањем бакиног стана. (Имплицитно, она је у реалности повезана са Коновим бесом због селидбе и очеве себичности, и осећања напуштености и усамљености.)

У трећој, параболи о невидљивом човеку, реално и фантастично се стапају и Конор („невидљиви човек”) постаје јунак реалног догађаја, са последицама које делују невероватно. Супротстављајући се Харију који га „не види”, устаје против своје потребе за самопоништењем, која се до тада пројектује на Харија, дечака који ужива у мучењу Конора, што је реализација Конорове подсвесне жеље да буде кажњен. Иако је јасно да је тиса-чудовиште јунаков помоћник, остаје двосмисленост у Коновој идентификацији са чудовиштем („Чудовиште је то учинило!”). Читалац осећа катарзу због Конорове промене и неизвесност и ишчекивање истине, која је Конова четврта прича, откривање његове тајне и коначно исцељење. Сазревање јунака у вези је са

признавањем бола због истине о губитку мајке, али и осећања кривице због жеље да мајка умре и да његова патња престане. Оно је дато у архетипској слици смрти као одвајања од мајке.

Препознао је хладну земљу под прстима, препознао је чистину на којој се нашао, са три стране окружену мрачном и непроходном шумом, препознао је четврту страну, литицу која се обрушавала даље у црnilо.

А на ивици провалије била је мама (Нес 2013: 184).

Сама смрт представљена је симболично, као кошмарно чудовиште које односи Конову мајку.

Док су у *Сјају звезда на њлафону* жеља да мајка умре због тога што патња више не може да се поднесе и осећање кривице због тога само нека у спектру осећања, у роману *Седм минутиа после њоноћи* жеља да мајка „оде” је скривено осећање, помешано са болом због слућеног губитка и жељом да мајка живи, и догађаји се крећу ка јунаковом откривању и прихватању својих противречних осећања као истине о сопственој људскости.

За Патрика Неса Конор је ухваћен између детињства и одраслог доба. Путовање у одрасло доба је на неки начин путовање од невиности до знања, а његова искуства у причи су истинита и моћна. Спознаја да може да мисли две контрадикторне ствари у исто време – по мени, то је улазак у свет одраслих (Интернет).

У поглављу насловљеном „Живот после смрти”, Коново буђење из пламена и мрака ноћне море је његов симболичан пролазак кроз иницијацију, поновно рођење после прочишћења.

Уметнуте параболо чине идејни слој романа, а Патрик Нес говори о њиховом смислу:

Приче показују како схватамо необјашњиву стварност. Морамо испричати приче о томе, иначе не бисмо могли да живимо у њој. Радимо то све време, сваки дан, у вези са властитим ситуацијама, са нама самима. И то је за нас тако

ефектно и моћно. Али понекад ми сами себи казујемо погрешне приче, и то је нешто на шта треба пазити. Књига стално говори да прича има више од једног значења, да ће се променити у зависности од тога ко ће је испричати, да увек постоји прича пре и после приче (Jones).

И заиста, обрти као сижејни поступак у првој и другој параболи, погрешно вођење које на почетку наводи читаоца да помисли да је чудовиште изашло из Коноровог кошмара, да би затим схватио да се ради о два чудовишта а не једном, а онда и карактеризација готово свих ликова, зависно од перспективе и ситуације у којој су приказани: Лили је „издајница” и прави пријатељ, бака је суздржана али и топла, Хари је „миљеник професора” и „силеција”, а само чудовиште-дрво, застрашујући помоћник, као симбол природе и живота, обухвата све супротности. „Ја сам вук који јелена коље, соко који миша у пољу граби, паук који муву хвата! Ја сам и јелен и миш и мува који поједени бивају! (Нес 2013: 44). Оно што је једино апсолутно, изван људског, јесте смрт, кошмарно чудовиште које односи Конорову мајку.

Роман би се могао разумети и као преплитање ероса и танатоса, који су представљени у архетипским симболима чудовишта-тисе и кошмарног чудовишта.

На крају, може се закључити да се у *Сјај звезда на њлафону* болест и губитак мајке рефлектују и на спољашње догађаје (школа, пријатељство, љубавно искуство), као и на доживљај сопственог тела, које је у центру јунакињине пажње. У роману *Седм минутиа после њоноћи* фантастика, архетипски мотиви и уметнуте приче су средства која служе да се исприча прича о патњи због губитка мајке и сазревању прихватањем своје „људскости”. И један и други роман изазивају ефекат катарзе код читаоца јер у њима јунаци савладавају свој бол и прихватају ре-

алност: *Сјај звезда на њлафону* давањем наде у живот и после губитка, а *Седм минутиа после њоноћи*, како је већ примећено, психолошким „ојачавањем” и јунака и читаоца.

ИЗВОРИ

- Нес, Патрик. *Седм минутиа после њоноћи* (*A Monster Calls*), превод са енглеског Сава Кузмано-вић. Нови Сад: Орфелин издаваштво, 2013.
- Тидел, Јухана. *Сјај звезда на њлафону*, превод са шведског Сузана Живковић и Зорица Јанковић. Београд: Креативни центар, 2009.

ЛИТЕРАТУРА

- Вукомановић Растегорац, Владимир. Песме о смрти за децу и младе, у: *Ако ти јаве: умро сам*. Београд: Дом културе „Студентски град”, 2018, 11–50.
- Јунг, Карл Густав. *Човек и његови симболи*. Народна књига – Алфа. Београд: 1996.
- Alqam, Hadeel. *The Portrayal Of Death In Children's Literature*. <https://www.academia.edu/32224657/The_Portrayal_Of_Death_In_Childrens_Literature> 27.12.2018.
- Farrow, Erin. *Death is getting darker in Young Adult fiction*. Are we ready for teenagers to read about it? <<https://scroll.in/article/843598/death-is-getting-darker-in-young-adult-fiction-are-we-ready-for-teenagers-to-read-about-it>> 15.1.2019.
- Gedis i Groset. *Keltska mitologija*. Београд: Alfa – Narodna knjiga, 2006.
- Hernaes Linhart, Silje. A theory of one's own: Review of Maria Nikolajeva: power, voice, and sub-

- jectivity in literature for young readers. *Nordic Journal of ChildLit Aesthetics*, 1 (2010). <[https://www.tandfonline.com/doi/full/10,3402/blft.v1i0.5740](https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/blft.v1i0.5740)> 17.1.2019.
- Jones, Nicolette. A Monster Calls: Patrick Ness and Jim Kay talk about their Carnegie and Greenaway wins. <<https://www.telegraph.co.uk/culture/books/9331493/A-Monster-Calls-Patrick-Ness-and-Jim-Kay-talk-about-their-Carnegie-and-Greenaway-wins.html>> 15.1.2019.
- Kont, Fernan. *Larousse – mitologije sveta*. Beograd: Dereta, 2006.
- Medlesohn, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.
- Ognjanović, Dejan: *Poetika horora*. Novi Sad: Orfeol izdavaštvo, 2014.
- Patrick Ness: An Exclusive Interview on A Monster Calls. <<https://blog.whsmith.co.uk/zbc1016-patrick-ness-an-exclusive-interview-on-a-monster-calls>> 15.1.2019.
- Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Rad, 1987.
- Staudte, Dr. Carina. A book review of Ness' "A Monster Calls" and it's illustrations by Kay. <<https://www.academia.edu/people/search?utf8=%E2%9C%93&q=monster%60s+calls>>, 27.12.2018.
- Ševalje, Žan. Gerbran, Alen. *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Novi Sad: Stylos Art: Kiša, 2013.
- Wallis, Rupert. Why death is so important in YA fiction. <<https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2014/aug/18/death-important-young-adult-fiction-rupert-wallis>> 17.1.2019.

Bijana T. PETROVIĆ

DEATH IN THE JOHANNA THYDEL'S NOVEL
IN THE CEILING THE STARS ARE SHINING
AND PATRICK NESS' *A MONSTER CALLS*

Summary

In the novels *In the Ceiling the Stars are Shining* (2003) by Johanna Thydel and *A Monster Calls* (2011) by Patrick Ness, based on the idea of the deceased author Siobhan Dowd, thirteen-year-old characters, Jena and Conor, face their mothers's terminal illness and loss. Although their feelings of fear and pain, as well as certain motives ("ruined" family, absence of father) in these novels are similar, according to the artistic approach to the topic, they are very different. This paper analyses the issues of mother's illness and teenage problems in Johanna Thydel's novel and the intertwining of the real and fantastic motive of a monster, the elements of horror and the role of inserted parables in the Patrick Ness' graphic novel.

Key words: fear of mother loss, illness, growing up, Johanna Thydel, *In the Ceiling the Stars are Shining*, Patrick Ness, *A Monster Calls*

◆ **Јованка Д. ДЕНКОВА**
 Универзитет „Гоце Делчев“
 Филолошки факултет
 Штип, Северна Македонија

ЕРОС И ТАНАТОС ВО РОМАНИТЕ *МАРТА* И *ДРУГАТА МАРТА* ОД ГОРЈАН ПЕТРЕВСКИ

Прегледни рад

САЖЕТАК: Во овој труд се осврнуваме на концептот за еросот и танатосот, двете дуалистички и опозициски сили, според теоријата на таткото на психоанализата – Фројд. Овие две концептуално бинарни опозиции се разгледуваат во контекст на две книги од богатото книжевно творештво на македонскиот писател за деца и млади – Горјан Петревски. Анализата ќе се сконцентрира на книгите *Марџа* и *Друга Марџа* и во трудот ќе се обидеме да ги издвоиме елементите на еросот и танатосот, да ги препознаеме и да ги објасниме нивните позадини, а пред сè нивните последици врз животот на младите луѓе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: ерос, танатос, Горјан Петревски, *Марџа*, *Друга Марџа*

Вовед

Иако Горјан Петревски го нарекуваат „писател за деца и млади“, можеме слободно да се каже дека неговото богато творештво, сепак се чини како да е свртено кон животот на младите адолесценти, кон животните дилеми, искушенија, премрежија на сите оние млади луѓе исправени пред животните

прашања, за тоа кој сум, што сум, каде одам, која е мојата иднина, како ме гледаат другите, потоа тука е желбата да се биде прифатен од другите, па согласно со тоа младите адолесценти понекогаш знаат да влетаат во некои неизвесни ситуации...

Она што го издвојува неговото творештво од творештвото на останатите современи македонски автори за млади, е неговата преокупираност со животот на младите, адолесцентите. Во своите романи Горјан Петревски проговорува за животот на младите во урбаните средини, се внурнува во психолошките лабиринти на адолесцентите и сето тоа преку еден современ дијалог, обоен со младешки жаргон, чиј хумор доминира над драматичните дилеми и поразии со својата младешка виталност.

Кратко резиме на теоријата на Фројд за еросот и танатосот

Без намера да ја експлицираме и да ја пре/елаборираме теоријата на Сигмунд Фројд за нагоните, ќе се осврнеме (потсетиме!) само на неговите најважни поставки кои ги сретнавме кај различни автори. Во својата студија Миланко Говедарица нè потсетува на фактот дека според Фројд постои одреден износ на енергија која се движи во некој одреден правец, според кој го добива и називот нагон. Во таа смисла, може да се зборува не за една, туку за две теории за нагоните кај Фројд. Во првобитната сциентистичко-биолошка верзија, тој разликувал нагон за самоодржување и сексуален нагон, додека пак, почнувајќи од статијата „Од другата страна на принципот на задоволство“ (1920) (Freud – Strachey 1959) станува присутна една друга, спекулативна концепција, односно поделбата на ерос (нагон на животот) и танатос (нагон на смртта). Од една страна, Фројд ги сфаќа нагоните како константна

енергија, која не може да се загуби, туку само може да се трансформира, додека, од друга страна укажува на нивната неодреденост. Во таа смисла, се посочува на уште еден проблем, воочен уште кај Платон, а тоа е прашањето дали еросот ги означува сите облици на човечки тенденции или на еден посебен вид желба. Дали еросот е посебен или општ феномен на човековото постоење, во таа смисла сите останати феномени се само негови манифестации (Govedarica 2005).

Otto Doerr-Zegers се осврнува на значењето кое еросот и танатосот го имале уште во периодот на антиката. Имено, во повеќето старогрчки митови, еросот се смета за еден од најголемите конститутивни и составни принципи на универзумот, како неодолива сила која го овозможува континуитетот на животот на луѓето и животните, во земјата и во водите. Но, еросот е исто така бог и неговата легенда ни покажува некои основни карактеристики на љубовта. Етимолошкиот корен на зборот „thanatos” е *thalamon*. Таламон е местото каде што живее сопругата, и тоа е најстариот централен простор, но и најтемниот. Танатосот или смртта се појавуваат, потоа, поврзани од една страна до темнина и затвор, а од друга страна, на жената и љубовта. На овој начин, укажува на тоа дека во областа на психологијата и психијатријата, Сабин Спилерин, но особено Сигмунд Фројд, го спротивставиле нагонот на смртта или инстинкт (*Todestrieb*) на животниот инстинкт, но филозофите како Хегел и Хајдегер ја сфатија смртта како суштински дел од животот. На крај, танатос не значи уништување, ниту е извор на сите наши несреќи, туку суштински дел од самиот живот. Како што не научи етимологијата, танатосот има заедничко потекло со таламон, тоа место во куќата каде живеат мајката и жената. Тоа е можеби најтемниот, но во исто време и најцентралниот дел од куќата. Човечкиот живот може да се

замисли како начин од овој центар и назад кон него (Doerr-Zegers 2009).

Barbara Gale истакнува дека овие два инстинкти се тесно поврзани и испреплетени, но и дека ретко можат да се сретнат во нивната чиста форма. Тие два инстинкти сочинуваат една целина, во која едното преовладува, а другото е во подредена улога (Gale 2005). Ова неизоставно нè води кон ставот на Joseph Brown¹ од Митрополитен државниот универзитет во Денвер, прави споредба со јин и јанг. Тој цитира: „За секој облак има сребрена постава, за секое добро, има лошо. За секој јин постои јанг” (3). Тој потоа наведува дека ерос и танатос имаат ист вид на врска. Ерос е „сила на животот и создавањето”, додека танатос е силата на „смртта и уништувањето”. На оваа врска укажува и Premysl Slunsky², според кој инстинктот танатос мора да биде директно поддржан и зајакнат од страна на никој друг, освен неговиот опозициски Ерос. Со други зборови, причината за сите трагични смртни случаи во драмата (читај: во литературните дела) има свои корени во навидум спротивставени чувства како што се љубовта, страста, желбата, либидото или привлечноста (и многу други од ваков вид). Marta Wiszniowska-Majchrzyk³ истакнува дека и покрај сè, и покрај тоа што еросот и танатосот се комплементарни и опозициски, тие не се пријателски насочени. Тие балансираат една со друга и влијаат врз човековите релации. Притоа на еросот му припаѓа делот со нови искуства, создавање нови

¹ Joseph Brown, *Thanatos and Eros: The yin and yang of Freudian theory*, Metropolitan State University of Denver, n.d. Web, https://www.academia.edu/4551692/Thanatos_and_Eros, 04.01.2019

² Premysl Slunsky, *Thanatos and Eros Principles in Hamlet*, Bachelor Thesis, преземено од https://is.muni.cz/th/c875h/thesis_final.docx, 04.01.2019

³ Marta Wiszniowska-Majchrzyk, *Eros and Thanatos – desires and fires*, <http://smhs.eu/index.php/smhs/article/viewFile/279/pdf>, 05.01.2019

пријателства, правење нови работи, создавање нови релации, напредокот во кариерата, итн. За разлика од тоа, има ситуации во кои човекот мора да реагира агресивно, да ги брани своите интереси или да прави нешто опасно. Според Фројд, танатос е одговорен за овие состојби.

Ерос и танатос ви Марта и Другата Марта

Романот *Марта* Горјан Петревски го објавил 1989 година. Неговите бројни изданија низ годините говорат за огромната популарност на овој роман меѓу младите генерации. Неговата популарност низ годините се должи на фактот дека Петревски и овојпат нè носи пред проблемите од младоста. Преку *Марта* тој ќе покаже како една девојка, која копнеејќи по љубов и заштита паѓа во рацете на неранимајко. Романот *Марта* е возбудилива приказна од светот на денешниве генерации, со урбани збиднувања и „напуштање“ на авторот на тематската средина на селото, за да докаже и да даде пример како се пишуваат книги на „градски“ теми (Денкова–Челик 2014). Самиот роман започнува со прашањето на Марта, запишано во споменарот, но упатено кон мајка си: „Мамо, кажи ми кој ми е татко!“ (Петревски 2006: 7) кое навестува на нерешителност и неизвесност. Тоа, пак, од друга страна ја одредува и целокупната понатамошна атмосфера во делото, зашто до крај на романот главниот лик –Марта ќе се обидува да го пронајде својот татко, да ги пронајде своите корени, да се пронајде себе си и своето место во светот. Како и секоја потрага, така и нејзината, се одвива час по нагорна, час по надолна линија, а таквата варијабилност се одразува врз младата девојчинска душа. Значи, базичната тензија во романот ќе биде резултат на потрагата на Марта по својот татко. Иако седмоодделен-

ка, Марта е девојче кое многу зрело размислува за своите четиринаесет години. Таа ја ужива почитта на сите во училиштето заради одличниот успех и доброто однесување. Иста е и кон другарите, кон мајка си, кон сите кои ги познава. Но, има нешто што не ѝ дава мир: „Нечиј скриен глас како да ѝ доаѓаше од далечина, нешто што имаше неодреден облик и што требаше да биде – татко. Оној човек што никако не се појавуваше. И што толку го очекуваше да дојде, да го види, да го запознае оној за кого што мислеше дека им е должен“ (Петревски 2006: 9–10). Отсуството на таткото придонесува кај Марта постојано да биде присутна мислата за него, неговиот изглед, замислата каков би им бил животот доколку е со нив, итн... Притоа, кај Марта сè поприсутна е мислата и потребата од заштита: „Кога би бил со нас, мамо, колку повеќе би биле заштитени, зар не? И не би биле толку сами... – воздивна Марта“ (Петревски 2006: 47). Отсуството на таткото во долгогодишното живеење кај Марта постепено создава конфликтни емоции кон нејзиниот објект на желба, кои се движат од восхит кон некој за кој сонуваше со отворени очи, од еднаш кај неа се јавува неразбирање за неговата индиферентност кон нив, за на крај, тоа чувство да се претвори во омраза. Како што одминува времето, тајната во неа сè повеќе ѝ ја гори душата: „Ништо не виде Марта од таа пролет. Не ѝ се изразува премногу. Ја дозна вистината за татко си, но тоа не ѝ донесе среќа, туку уште повеќе ја вознемири, ја повлече во размислување и со секој изминат ден стануваше потажна“ (Петревски 2006: 66). Средиот тој мрак, Борко, нејзиниот најдобар другар кој отворено ги покажува своите симпатии кон неа, ќе ѝ ја понуди својата помош во пронаоѓање на татко ѝ во далечната Швајцарија. И не само тоа – откако ќе го пронајдат, Марта ќе му испрати и писмо. Во периодот на исчекување на одговорот на татково-

то писмо, Марта во својата свест постојано пред себе ја има сликата на татко си, Мартин, качен на мотор: „И Марта затрепери од возбуда. Првпат го гледаше албумот. Таа знаеше дека постои некаков албум... Виде: младич со мотор, речиси голобрад... И запре да му се изнагледа, да го препознае... Беше сета возбудена, растреперена. А од тој допир, дури и со фотографија, како да се разбуди и оној таен глас што везден ѝ се јавуваше, ја вознемируваше и имаше нејасна форма на човек што требаше да биде – татко. Но, овој на фотографијата не беше возрасен за да личи на татко, туку... младич од секојдневјето, еден од оние што постојано ги сретнува низ градот, возат мотори низ улиците... И тоа со мотор како Витан, оној познат Витез, за кој меѓу девојчињата се зборува дека е згоден...” (Петревски 2006: 46). Токму сликата на Мартин со моторот во свеста ќе ѝ ја разбуди сликата на Витез, а илузијата ќе биде комплетна, кога таа комплетно паѓа во неговата стапица по инсценираната случка кога тој ја „спасува” од напаѓачите во паркот. Од тој момент натаму, Марта се отуѓува, се оддалечува од блиските и пријателите. Корените на нејзината самоизолација најпрвин треба да се бараат во неколку извори: прво, нејзината осаменост во долгогодишното живеење без татко, чувството дека нејзиното мало семејство не е како останатите, чувството дека на тоа семејство нешто му недостасува, потребата од заштита и сигурност, сокривање на тајната за нејзиното постоење од страна на мајка ѝ, неинформираноста на татко ѝ за нејзиното постоење, и на крај, отсуството на одговор на испратеното писмо во Швајцарија: „Марта почна сите да ги одбегнува. (...) И сакаше да биде сама. Никој да не ѝ пречи додека размислува. А размислуваше само на едно: на татка си Мартин, на своето потекло, на она за кое имаше право да го знае. Мајка ѝ сè повеќе беше загрижена поради осаменоста на својата ќерка.

Никогаш не беше таква. (...) А во последно време како да избега сета радост од неа” (Петревски 2006: 73). Сите тие фактори многу силно влијаат врз психолошката состојба на Марта, која одеднаш, во ликот на спасителот – Витез го гледа младичот од фотографијата на мајка ѝ и во Витез го проицира ликот на својот татко. Оттаму, неизбежна е нејзината привлеченост кон него, како лет на светулка кон огнот, кој неизбежно ќе ја изгори: „Во мислите пак го преобликуваше ликот на татка си. Тој мора да бил како Витан. Млад и убав, со мотор, а веројатно и духот му бил немирен... И во тој час Марта почувствува необична приврзаност кон него. Кон момчето што како незауздано ждребе низ поле, јуреше со моторот низ улиците на градот. А ете, успеа да ѝ се доближи на еден несфатлив начин... Но, ако ѝ раскажам на мајка ми што ми се случи, дали ќе ме сфати? Ако ѝ кажам дека момчето што ме заштити ме потсетува на татко ми! А толку е убаво да имаш свој заштитник. Некој на кого беспрекорно ќе му веруваш. Така ќе бидеш посигурен во животот, ќе ти биде поубав и со поголема љубов ќе ти се живее...” (Петревски 2006: 83); „И уште повеќе ми заличи на Мартин Горски. Нешто почнува да ме влече кон него. Треба да се има таков пријател: силен и бестрашен, што знае да заштити” (96). Но, и покрај тоа, Марта не се чувствува среќна и исполнета, па затоа од мајка си ја крие својата приврзаност кон Витез.

Ако ја разгледаме содржината на романот *Марта* во контекст на онаа концептуална бинарна опозиција за јин и јанг кај Joseph Brown⁴, лесно ќе можеме да си ја замислиме сликата на двете сфери, црната и белата кои се комплементарни и се надо-

⁴ Joseph Brown, Thanatos and Eros: The yin and yang of Freudian theory, Metropolitan State University of Denver, n.d. Web, https://www.academia.edu/4551692/Thanatos_and_Eros, 04.01.2019

полнуваат, со тоа што во белата сфера (еросот) има еден мал темен дел, а и во црната сфера (танатосот) има еден светол, бел дел. Според Joseph Brown, теоријата на Фројд за еросот и танатосот ја покажува двојната природа на човештвото, црното и белото, доброто и злото. Притоа, еросот ја подразбира позитивната страна на човековата егзистенција, љубовта, креативноста, и воопшто сите позитивни придобивки на човековата цивилизација. За разлика од него, танатосот, ја подразбира деструктивната страна на човекот и цивилизацијата воопшто. На ова, Joseph Brown ја надоврзува теоријата на јин и јанг, каде црната и белата сфера ги претставуваат еросот и танатосот. Но, неговата теорија не подразбира исклучување на едното за сметка на другото, туку ја покажува нивната заедничка коегзистенција во човековиот живот. Применето врз содржината на романот, еросот е делот од романот во кој Марта живее продуктивен живот, покажува одличен успех во училиште, пристоен и љубезен однос кон другарите, наставниците, комшиите, кон мајка си... Евидентен е позитивниот однос на Марта кон животот, нејзината креативност и љубовта која ја шири безгранично, како и љубовта која ја добива од мајката, од Борко и др. Тоа е оној бел, светол дел од сферата во кој, сепак има и темен дел. А темниот дел, темната точка, иако мала, се заканува да го наруши светлиот дел. Темната точка всушност е оној непознат дел од нејзиниот живот кој не ѝ дава мир – татко ѝ. Иако мал, тој дел се заканува да ја уништи, ја води кон осамување, самоизолација, деструкција на односите со сите блиски и познати, приближување кон непознати луѓе (Витан) со сомнителни мотиви. Со еден збор, таа темна точка го претставува танатосот и неговата уништувачка сила. Танатосот во овој дел се заканува да ја уништи не само Марта, туку и нејзините блиски, како на пример Борко. Нејзиното оддале-

чување од него и приближувањето кон Витан влијае и врз сите оние на кои таа им значи. Таков е случајот со Борко, кој откако Марта сè повеќе се оддалечува од него, игнорирајќи ги неговите предупредувања во врска со Витан, се разочарува и не може да поднесе да ги гледа Марта и Витан заедно. Танатосот ќе почне да презема контрола над него во тие моменти, па од разочараност, во градскиот парк, ја посакува и смртта: „Не беше весел Борко ни таа приквечер кога дојде кај фонтаната, зашто Марта и Витан пак беа заедно. А тој ништо не забележуваше од тоа весело мноштво околу себе...” (Петревски 2006: 120); „Еј, момче! Се седи на клупата, а не на тревата...Сакам да те потсетам, зашто, земјата е влажна и може да навлечеш настинка... – А дали од таа настинка може да се умре? ... И тоа за еден час, чичко?” (Петревски 2006: 121); „Си ја замислуваше Марта како се гушка со Витан, како двајцата бликаат од среќа, се кикотат гласно... А тој кикот се претвораше во подбив кон него и се преобразуваше во чудовиште што со исклештени вилици продолжуваше да се тресе од некаков страшен и морничав напад на неприродна смеа. Борко ќе се сепнеше, ќе ја занишаше главата настојувајќи да се ослободи од таквите 'сеништа' што му ги создаваше сопствената вообразба” (Петревски 2006: 125). Неговата развишана психолошка состојба ја гледаме во моментот кога тој ја губи самоконтролата и ја удира злобната другарка на Марта – Ема, а владеењето на Танатосот го гледаме и во оние моменти кога Борко во својата фантазија се замислува како врвен каратист кој ја победува дружината на Витан: „Пред него излегува дружината на Витан, со ножеви во рацете, а Марта е настрана, безумна од страв... Тие напаѓаат, Борко без страв ги дочекува... Настанува борба, ножевите летаат настана, а тие, испретепани, како без глава ќе се разбегат” (Петревски 2006: 158). И во ликот на

самиот Витан се насетува погубното влијание на танатос. Првенствено, тоа се гледа во неговиот опасен начин на живот, со опасното возење на моторот по скопските улици, желбата да се измамуваат млади, убави девојки, а мрачната страна на танатосот доаѓа особено до израз во моментите кога сексуално ќе ја нападне Марта во својот стан. Во неговите груби зборови Марта тешко може да го препознае момчето кон кое се приближи во тој период. За среќа, избегната е поголема штета, благодарение на доаѓањето на дружината на Витан, во кои Марта ќе ги препознае своите „напаѓачи“ од паркот. Витан останувајќи сам, се соочува со себе и своите злодела. Во неговиот полугласен монолог ни се откриваат причините за неговото однесување, а тоа е неговата очајничка потреба за нормален семеен живот како дете на разведени родители, потреба од семејство и токму копнежот по таа семејна рамнотежа го диктира неговото однесување во социјалната средина: „А мене ми дадоа 'слобода' да правам што сакам. И грешам... Кога се разведуваа ми купија мотор, за да ме одоброволат, за да ми погодат, за да не ја чувствувам загубата. И сè што правам – не чини, не вреди...” (Петревски 2006: 198). Со симболичното удирање по својот лик во огледалото и неутешниот плач кој следи по тоа, Витан се соочува со себе, а воедно ја сфаќа и посебноста на Марта и Борко. Евидентни се конфликтните емоции и превирања кај Витан, зашто од една страна признава дека ја сака Марта, а од друга страна ја напаѓа и навредува. Откако ја открива сета завера, Марта се втурнува во потрага по Борко, но не наоѓајќи го, се упатува дома. Таму ја пречекува мајка ѝ со безброј прашања на кои Марта ѝ одговара најбезобразно. По конфликтот со ќерката, мајката Бисера го напушта домот. Останувајќи сама, Марта се соочува со себе, кај неа се јавува чувството на вина заради тоа што не им дозволила на најблиските

(Борко, мајка ѝ) да бидат со неа во тешките мигови, туку се свртила кон единствениот кој не ? мислел добро: „Таа остана сама, занемена, речиси безумна, решена од сè да се откаже... И се чувствува толку сама, без никого, најсама на светот... Појде во својата соба и застапа пред огледалото. – Јас сум безобразница! А оној кретен ме нарече и – ороспија! Безобразница и ороспија! Јас сум ништо... ништо! Има право мајка ми... Ороспија... ороспија... ороспија... Како онаа истрижена и полупијана жена пред кафеаната... За нешто се договараше со двајца, исто така полупијани војници... За неа рекоа – ороспија! Некои – жена без образ! А и јас сум тоа...” (Петревски 2006: 205). Во овие моменти кај Марта преовладува Танатосот, со самопрекорот, со грубите и вулгарни зборови упатени кон себе, со грижата на совест затоа што сфаќа дека ги повредила најблиските и оние кои ѝ значат и на кои им значи најмногу.

Во истражувањата на оваа проблематика преовладува мислењето дека постои и родова дистинкција кај принципот на танатос, по прашањето на деструктивноста. Имено, според тие истражувања, принципот на деструктивност е карактеристичен за машкоста, додека пак, за женскиот род е типичен принципот на самодеструктивноста. Оттука, не нè зачудува потегот на Марта, која останувајќи сама дома, додека во свеста ѝ одсвонуваат грубите зборови на Витан и мајка ѝ, и како и Витан претходно, застапувајќи пред огледалото, се обидува да го деструира својот лик преку самодеструктивност. Го уништува симболот на нејзината убавина по кој била позната, нејзината долга црна коса. Отсекувањето на косата значи огрдување, подготовка за влез во нова опстановка, за уништување на старата Марта. Истовремено, тој чин може да ги подразбира и бесот и горчината кои Марта ги чувствува кон мајка си, која постојано ѝ се обраќа со зборовите

„косо моја црна”, заради криењето на фактот дека е бремена од Мартин. Танатос, според Фројд се манифестира низ вандализам и насилно однесување, а исто така може да биде заслужен и за суицидални намери. Повредувањето на телото, отсекувањето на косата, поточно самоповредувањето само е манифестација на расколот во душата на Марта.⁵

Концептуалната бинарна опозиција на добро–зло, ерос–танатос, е присутна кај уште еден лик од романот кој е носител на тие конфликтни емоции. Тоа е момчето Стефан, кој учел со Марта и цело време бил вљубен во неа. Меѓутоа, заради љубомората кон нејзиното другарство и љубовта на Борко, еден ден тој ѝ се обратил со зборовите: „Ти си копиле, Марта!” (Петревски 2006: 28). По добиената шпаканица од Марта, се преместил во друго училиште, а кон крајот на романот, во знак на благодарност, Марта го добива неговото писмо во кое ѝ се заблагодарил за убавите зборови кои ги кажала за него на неговиот татко, ѝ ја признал својата долгогодишна љубов и ја замолил да му прости за навредата. Бинарната опозиција љубов–омраза се гледа во фактот дека кога сфатил дека таа за него е недостижна, од очај и омраза сакал вербално да ја деградира.

Уште Фројд тврдел дека во човекот постојат овие две сили на еросот и танатосот и дека одредени човекови акции зависат од тоа дали едната сила преовладува над другата, што повторно нè навраќа на заемната врска меѓу јин–јанг кај сите нас, додека ние се обидуваме да ја одржиме стабилноста. Интеракцијата на овие две дуалистички сили, воедно подразбира и нивна сублимација за да се одржи балансот и да се живее во хармонија. Сублимацијата е процес на кој ги насочуваме општествено непри-

фатливите мисли и импулси во општествено прифатени и продуктивни акции (Freud – Rivers, 1950). Ова канализирање на емоции и мисловни обрасци е местото каде што уште еднаш се гледаат сличности меѓу танатос и ерос и јин и јанг. Овие две емоции се природно контрадикторни; меѓутоа, преку правилно канализирање тие стануваат комплементарни еден на друг (Freud 1989) (Choy – Taylor 2005).

Не случајно, по прочитот на најновиот роман на Горјан Петревски, насловен како *Друѓаџица Марџица*, објавен 2017 година, кај читателот се вгнездува мислата, ако не и насловот кој може да ѝ се даде на оваа драгоценa книга – Ода на љубовта.

Од направената анализа на романот *Друѓаџица Марџица* евидентно е дека во него преовладува еросот во сета негова полнотија, со љубовта, меѓусебните релации на ликовите, поправените и обновени семејни врски, новите познанства, креативното творештво на Борко итн. Не случајно, овој роман започнува со реченицата: „Убаво е да се живее, мамо!” (Петревски 2017: 3).

А љубовта е онаа која е најприсутна на страниците на овој роман за млади. Таа се огледува во релациите меѓу мајката Бисера и новопронајдениот татко Мартин, меѓу мајката Бисера и ќерката Марта, меѓу Марта и татко ѝ Мартин. Меѓутоа, љубовта, таква каква што е, суштина на човековото постоење и живеење, сега добива и поинакви димензии, односно се открилува, се шири, се размножува среде сите засегнати човечки битија во овој преубав роман. Таа едноставно цвета во новопронајдените релации меѓу скорообединетото семејство на Марта, со семејството на нејзиниот татко во Битола, каде Марта за првпат ќе има можност да проговори со новите баба и дедо, со новите роднини. А сите тие, и ја отвораат својата душа и срце. Ова старо и угледно битолско семејство кон мајката на Марта – кон Бисера, дете оставено во домот за сираци, се

⁵ Марко Радојевиќ, Ерос и Танатос у роману Башта, пепо Данила Киша, 9525894/Ерос и танатос у роману Башта, пепо Данила Киша, 05.01.2019

однесува како кон своја ќерка, и токму од нив ќе произлезе поттикот проследен со мали индиции, за мајката на Марта да ги пронајде своите корени: „Беа пречекани со влажни очи, а и виновно!? Се испрегрнаа, без зборови. Солзите гргнаа и само тие можеа да одговорат што се случува тој ден!? ...Смеа. плач и насмевки. Најнасмеана и најсреќна – Марта. Како цел живот да биле заедно. Мојта на крвта проговори во неа” (Петревски 2017: 36) Со тоа ќе се заокружи кругот на минатото, а неговата завршница ќе биде во убавата Словенија. Осознавајќи го своето минато и потекло, човек лесно може да се пронајде себеси во сегашноста, да ја пронајде смислата на своето постоење, и со отворени очи да се загледа во иднината, каде за секого, ако ништо друго, постои барем ронка надеж. А семејството кое го следи Горјан Петревски во двата романи за Марта, по сите оние патешествија, непријатни настани, внатрешни превирања, многу тајни за идентитетот на таткото на Марта, конечно, во овој роман, запловува во помирни води, па надминувајќи го минатото, пронаоѓајќи ја старата љубов во себе, се свртува кон иднината која треба да започне во Цирих, Швајцарија.

Меѓутоа, затоа што ова е роман за млади, секако неизоставно треба да се проговори и за љубовта меѓу младите Борко и Марта. Љубов која во претходниот роман *Мартиа* наиде на многу препреки од субјективен и објективен карактер, сега, во романот *Другајќи Мартиа*, сведоци сме како чувството на длабока приврзаност, другарство и пријателство, постепено се трансформира во чувство на љубов која се насетува, која допрва треба да го добие вистинскиот облик: „И го бакна Марта... усни во усни, нежно и крeвко, но неочекувано храбро, а влажно и искрено....Во овој волшебен час си разјасни дека низ сè што помина дотогаш не било љубов. Најмалку прва, ами како кошмар низ кој мо-

рала да зачекори и најнакрај да излезе од него уште почелична” (Петревски 2017: 14–15). Љубовта се гледа и во односите меѓу постарата генерација, поточно меѓу родителите на Марта, но особено меѓу бабата на Борко – Перуника и чичко Илија, меѓу бабата на Марта од мајкина страна, Лојза и сопругот Алојз, кои на стари години, немајќи заеднички пород, ќе се израдуваат на новопронајдената ќерка Бисера, на внуката Марта и едно цело ново семејство во Македонија.

И додека во романот *Мартиа* ние, читателите, заедно со седмоодделенката Марта треперевме, плачевме, се радувавме на крај по среќната завршница, веќе во овој роман, насловен како *Другајќи Мартиа*, навистина се среќаваме со една поинаква Марта, осмоодделенка со сјај во очите и скратените коси, со радост кон животот, живеењето, а пред сè – кон семејството.

Зашто, оваа, нова Марта, сега авторот ја поставува во една нова опстановка, среде низа семејни врски и односи, проткаени со многу разбирање, меѓусебна толеранција, а пред сè – со многу љубов. И не е само Марта друга – поинаква. Кај многу од ликовите се забележува неизбежната промена, па дури и кај оние кои во романот *Мартиа* беа окарактеризирани како негативни. Еден од нив е Витан, т. н. Витез, кој доживува вистинска преобразба, оддалечувајќи се од поранешните другари, оддавајќи се на полезна работа.

Има овде и нови ликови каков што е ликот на Даријан кој се придружува на оваа екипа осмоодделенци, во завршното осмо одделение, и кој претставува вистинско освежување со неговите говори и предавања пред своите соученици. Меѓутоа, неизоставно се наметнува впечатокот дека идеите на Даријан, кој себеси се нарекува „реформатор”, и тоа како се реформаторски, и се реален повик за промена на современите воспитно-образовни инсти-

туции, каде поголемо внимание ќе се обрнува не врз голото и круто усвојување на празни и неприемливи информации, туку акцентот ќе се става врз негување на индивидуализмот на секој ученик.

Заклучок

На крај, би кажале само уште дека, книгите што ги пишува Горјан Петревски се всушност книги кои се занимаваат со животот воопшто, зашто темите на преокупација на овој ретко надарен автор, се мотиви од секојдневието на младите, но секогаш во спрега на возрасните. На крајот од краиштата, тоа е и животот во кој мостот меѓу младите и возрасните е заеднички и неизбежен. Токму затоа книгите на Горјан Петревски ѝ се допаѓаат не само на младата, туку и на возрасната читателска публика.

ЛИТЕРАТУРА

- Денкова, Јованка, Челик, Махмут. *Романиџе на Горјан Петревски посветени на младежките возбуди и дилеми*, Зборник трудови од научен собир „Књижевност за деца у науци и настави“, 11–12. 04. 2014, Јагодина, стр. 269–274.
- Петревски, Горјан. *Другаџа Марџа*. Скопје: Македонска реч, 2017.
- Петревски, Горјан. *Марџа*. Скопје: Детска радост, 2006.
- Радојевић, Марко. *Ерос и Танатос у роману Башта, пејџе Данила Киша*, 9525894/Ерос_и_танатос_у_роману_Башта_пејџе_Данила_Киша, 05.01.2019
- Brown, Joseph. *Thanatos and Eros: The yin and yang of Freudian theory*, Metropolitan State University of Denver, n.d. Web, https://www.academia.edu/4551692/Thanatos_and_Eros, 04.01.2019
- Choy, H., Taylor, R. L. (2005). Taijitu. In *The illustrated encyclopedia of Confucianism* (Vol. 2, p. 869).
- Doerr-Zegers, Otto. Eros and Thanatos. *Salud Mental* 32(3): 189–197, May, 2009, https://www.researchgate.net/publication/294404766_Eros_and_Thanatos, 03.01.2019
- Freud, S. (1989). *The ego and the id* (pp. 11–22). New York, NY: W. W. Norton & Company.
- Freud, S., & Rivers, J. (1950). *Collected papers of Sigmund Freud* (Vol. 5, pp. 163–174).
- Freud, S., Gay, P., Strachey, J. Beyond the pleasure principle (pp. 46–69). Liveright, NY: Bantam Books, 1959.
- Gale, Barbara. Sylvia Plath – a woman between Eros and Thanatos. *Acta Neophilologica*, 2005, Vol. 38, br. 1–2, <https://revije.ff.uni-lj.si/ActaNeophilologica/article/view/6242>, 03.01.2019
- Govedarica, Milanko. *Eros, Seksualnost i Tanatos*. Vol. 38, br.1–2, 2005, преземено од <https://hiperboreja.blogspot.com/2012/07/eros-seksualnost-i-tanatos-milanko.html>, 17.11.2018
- Ikonen, Pentti, Rechardt, Eero. The vicissitudes of Thanatos. *The Scandinavian Psychoanalytic Review*, 1:1, 79–114, 1978. DOI: 10.1080/01062301.1978.10592195
- Lind, Lis. Thanatos: The Drive without a Name, *The Scandinavian Psychoanalytic Review*. 1991.14: 1, 60–80, DOI: 10.1080/01062301.1991.10592256
- Slunsky, Premysl. *Thanatos and Eros Principles in Hamlet*, Bachelor Thesis, преземено од https://is.muni.cz/th/c875h/thesis_final.docx, 04.01.2019
- Wiszniowska-Majchrzyk, Marta. *Eros and Thanatos – desires and fires*, <http://sm-hs.eu/index.php/shms/article/viewFile/279/pdf>, 05.01.2019

EROS AND THANATOS IN *MARTA* AND
THE OTHER MARTA BY GORJAN PETREVSKI

Summary

In this paper we are referring to the concept of eros and tanatos, both dualistic and opposition forces, according to the theory of the father of psychoanalysis – Freud. These two conceptually binary oppositions are considered in the context of two books from the rich literary work of the Macedonian writer for children and youth – Gorjan Petrevski. The analysis will focus on the books *Marta* and *The Other Marta* and in the paper we will try to separate the elements of eros and thanatos, to recognize and explain their backgrounds, and above all their consequences on the lives of young people.

Keywords: eros, thanatos, Gorjan Petrevski, *Marta*, *The Other Martha*



Сава Д. УКО
Нови Сад
Република Србија

ПОТРАГА ЗА ПРИЧОМ КАО ПОТРАГА ЗА ЗНАЊЕМ: ЧИТАЛАЧКЕ СЛОБОДЕ И ОГРАНИЧЕЊА У КЊИГАМА СЛОБОДАНА СТАНИШИЋА

Прегледни рад

САЖЕТАК: Едиција „Историјска потрага” у издању Вулканчића (оригинално: History Quest) обогаћена је књигом домаћег писца – Слободана Станишића, за кога српска средњовековна историја представља дугогодишњу инспирацију. После серије историјских романа, Станишић се – пишући о истим или сличним темама – овога пута опробао у другачијем жанру. Већ на првим страницама књига писац даје својеврсно упутство за читање, најављујући своје књиге као „потпуно другачије”: читалац је, наиме, онај који треба да пронађе главни ток приче, и то тако што ће

пратити пут тачних одговора. Тачан одговор водиће га напред кроз радњу, а нетачан ће успоравати његово кретање кроз причу. Тако се читалац кроз књигу не креће линеарно, већ напред-назад, прескачући странице и пратећи упутства писца. На тај начин обликује се особена комуникација између писца и читаоца, проширују се границе читалачке слободе, али и читалачког знања, и сама прича се онеобичава. У раду ћемо размотрити на који начин писац ангажује потенцијале читаоца, односно шта је потребно читаоцу како би дошао до тачних одговора и комплетирао прозно путовање кроз српску средњовековну историју (животно искуство, логика или „школско” познавање националне историје). Између осталог, размотрићемо и улогу приказивања српске средњовековне историје у виду динамичног и авантуристичког путовања у читалачком искуству школараца.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: средњи век, знање, историја, традиција, потрага

Изучавање националне историје, културног наслеђа једног народа и сличних тема није био лак задатак готово од почетка рађања историјске науке и њој сродних дисциплина. Иако се чини да се у научним круговима крупна питања историје систематизују, на ширем плану догађаји из прошлости често су предмет оштрих полемика, сукобљених ставова, релативизовања одређених догађаја и личности. Јасно је да је у таквој друштвеној клими за ауторе и издаваче још већи изазов презентовање историјског штива деци и омладини. Сведоци смо оштре полемике у јавности током 2018. године поводом објављивања сликовница за децу од 9 до 12 година из едиције Креативног центра „Не би желео...”. Повод за полемику било је пластично приказивање жртвених обреда древних народа и сличних тема, те је остало отворено питање да ли је такав садржај адекватан узрасту којем су сликовнице препоручене. С друге стране, отворено је значајно питање: да ли деци чинимо услугу романтизовањем историјских догађаја?

Аутор Слободан Станишић читалачкој публици познат је по упуштању у овај нимало лак задатак: презентовање националне прошлости најмлађим читаоцима. Читалачка публика га већ дуже време препознаје по историјским романима за децу, али се овога пута Станишић опробао у другачијем жанру. Упутство за читање, намењено како деци тако и родитељима, наговештава другачије кретање кроз књигу од уобичајеног. Наиме, читалац преузима улогу главног јунака приче, или бар равноправну улогу са осталим „главним” јунацима, а кроз текст се креће давањем тачних одговора на одређена питања у тексту. Тачан одговор омогућава му кретање кроз причу, а нетачан одговор успорава кретање. Едиција „Историјска потрага” садржи четири књиге: *Трагом Свјетлана Немање*, *На двору Јелене Анжујске*, *Где је Симонида?* и *Милош Обилић иражи Мач од иламена*. Кроз сваку књигу читалац се креће уз помоћ „водича кроз историју”. По речима аутора, за успешно кретање кроз књигу читаоцу је неопходно основно познавање националне историје и „жеља да се сазна нешто ново” (Станишић 2018: 3). У све четири књиге из ове едиције види се жеља аутора да ангажује све потенцијале читаоца, и то на основу школског знања, логике и животног искуства. У књигама постоји блок питања која углавном превазилазе основна знања школараца (питања у вези са исхраном, облачењем, културним и хигијенским навикама средњовековних људи), али која обогаћују опште познавање средњовековне историје и буде интересовање за овај период људске историје код читалаца. С обзиром на то да су књиге из едиције намењене млађим школарцима, битну улогу у њима имају и илустрације које прате основни текст. Илустрације су често у служби асоцијација, наговештаја тачног одговора и слично, тако да превазилазе своју естетску функцију и одлично комуницирају са текстом књиге.

Оно што је карактеристично за Станишићева дела јесте појава споредних, измаштаних ликова, који, уз историјске ликове, чине „причу уверљивом” (Станишић 2017). На овом плану нова Станишићева едиција одлично комуницира са претходним едицијама („Деца читају српску историју”, „Векови српске писмености”, „Живот српских средњовековних владара”), с тим што измаштани ликови у едицији „Историјска потрага” заузимају много доминантнију улогу. Као што смо већ нагласили, у књигама из Станишићеве едиције појављују се ликови који имају функцију водича кроз причу, али којима је неопходна помоћ, пре свега самог читаоца (који им пружа помоћ у виду тачних одговора), а затим и осталих ликова.

Сами ликови који се појављују у едицији имају неколико различитих функција. Иако се у свакој књизи појављују различити ликови, њихове функције у „Историјској потрази” остају исте. Први ликови које упознајемо јесу они са којима читалац креће на путовање кроз време, тачније на путовање кроз средњи век. Ови ликови су читаочеви савременици, најчешће деца, у пратњи одраслих. У посету Јелени Анжујској читалац креће са дечаком и девојчицом, Милом и Миланом. Затим, у потрагу за Симонидом креће са девојчицом Аном и њеном тетком Милицом, а истрагу о украденом Мачу од пламена читалац води са дечаком Игором, девојчицом Таром и њиховим деком Дачом. Изузетак је прва књига из едиције „Трагом Стефана Немање”, где је сапутник девојчица Ива, која читаоца дочекује на двору Стефана Немање. Друга група ликова има функцију водича кроз средњовековни свет, али они заузврат очекују одговоре на постављена питања, односно њихову услугу и помоћ можемо очекивати само ако одговоримо на одређена питања у вези са српском средњовековном историјом. У овој групи се могу појавити како измаштани ликови (попут стражара

у замку, витеза Дамјана, девојчице Иве, фрескописца и витеза Фреско Лика итд.), тако и историјске личности попут Светог Саве, тачније принца Растка.

Ликови у трећој групи имају функцију да учине причу динамичнијом, да испуне обећање аутора који гарантује узбудљиву авантуру, пуну опасности. Ову групу чине измаштани ликови, са маргина средњовековног света, најчешће разбојници, који желе да опљачкају главне ликове или су већ учинили неку непријатност споредним ликовима. Јунаци ове групе носе живописна и симболична имена. У књизи *Трагом Стефана Немање* главне јунаке желе да опљачкају разбојници Ломибрк и Крпеж, Фреско Лика у другој књизи едиције опљачка разбојник Смутко, док Мач од пламена краде Ђумез-ага.

Сви ови ликови, како читаочеви савременици тако и јунаци који припадају средњовековном свету, чине причу и потрагу за знањем узбудљивијом и динамичнијом. Оно што је најупечатљивије у вези са ликовима Станишићеве „Историјске потраге” јесте да историјске ликове, тј. оне ликове о којима сакупљамо информације и о чијим подацима трагамо, посматрамо са извесне дистанце. Тачније, едиција је замишљена као постепена надоградња знања о одређеној историјској личности. Скупљајући информације о Стефану Немањи, Јелени Анжујској, краљици Симониди и Милошу Обилићу, читаоци сазнају њихове основне биографске податке, упознају се са њиховом задужбинарском делатношћу, сазнају њихове односе са осталим битним историјским личностима, али и са њиховим животним навикама, карактером итд.

Пре него што се упустимо у даљу анализу Станишићеве едиције, вратићемо се на питање с почетка овог текста, о томе који је адекватан начин презентовања националне и светске историје деци и младима.

Друштвени ставови о историјским догађајима и личностима растрзани су често општеприхваћеним „аргументима”, усвојеним најчешће преко разних медија и средстава информисања (често без значајнијих консултација са струком). На разматрање битних питања националне прошлости имају утицај и поштовање традиције (о којем год сегменту друштва да говоримо), носталгија (жал за прошлим и „бољим” временом), а у последњих тридесетак година доминантно је *измишљање традиције* (у нашем друштву значајна је појава тзв. аутохтонистичке школе, која и поред интервенције стручних лица и даље има велики утицај на друштво). С друге стране, није редак ни став који тежи одбацивању прошлости као препреке на путу ка напретку једног друштва.¹

Сасвим је јасно да у презентовању националне прошлости путем литературе за децу постоји тенденција да се на одређене категорије читалачке публике изврши утицај. Један од разлога због којег литература за децу са историјским садржајем може да изазове оштру полемику јесте што аутор и издавач полазе од претпоставке да знају шта је то потребно младом читаоцу да усвоји од вредносних ставова, као и адекватан начин да те вредносне ставове усвоји:

Са књижевношћу за децу ствар се додатно усложњава зато што су реципијенти књижевних дела неформирани личности, па се ово поље књижевности заснива на парадоксу по којем одрасли из своје (одраслоцентричне) перспективе пишу и одабирају оно што сматрају погодним за читалачку публику (Опачић 2015: 19).

Као што је већ примећено у вези са ранијим Станишићевим историјским романима за децу, његов повратак средњем веку јесте потрага „за изгубље-

ним вредностима и успостављање својеврсне ’духовне подлоге’ на темељима националног и културног идентитета” (Половина 2018: 61). Едиција „Историјска потрага” има за циљ стицање основних знања из области средњовековне српске историје, и служи као својеврстан увод у едиције историјских романа написаних за нешто старије узрасте. Наиме, садржај ових кратких и језгровитих књига лишен је јасних идеолошких садржаја, који доминирају у претходно објављеним романима. Штавише, сама прича ове едиције у служби је лакшег кретања кроз текст. Многи ликови и ситуације често су ту да читаоцу помогну да успешно настави са кретањем кроз текст, односно да тачно одговори на постављено питање. Као што смо већ нагласили, питања у едицији често нису у вези само са читаочевим школским знањем, већ се ослањају и на његову моћ закључивања из претходно прочитаног, на његову логику итд. На пример, у књизи *Трагом Стефана Немање* присуствујемо гозби Стефана Немање поводом његове абдикације и најаве одласка у манастир ради замонашења. Девојчица Ива, наш сапутник у историјској потрази, прилази Стефану Немањи и пита га шта ће радити након силаска са престола:

– Одговорићу ти, али прво да се засладимо.

Ово је био знак да послуга донесе послastiце. Шта су тада послужили?

А) Слаткише од воћа и меда – идите на страну 12

Б) Чоколадну тарту – проверите на страни 6

В) Топли какаов напиток – прелистајте до стране 39 (Станишић 2018: 28).

Ипак, иако је садржај ове едиције у служби стицања основних знања о српској средњовековној историји и упознавања са „духом времена” немањићког периода, не можемо рећи да је едиција у потпуности лишена одређеног идеолошког садржаја. Већ сам концепт путовања кроз време, било да је оно

¹ Опширније о односу професионалне историјске свести и популарном друштвеном памћењу погледати у: Џон Тош, *У истрагу за историјом*, Београд: Сlio, 2008.

представљено као стварно путовање кроз време (*На двору Јелене Анжујске*) или као маштање приликом причања приче (*Где је Симонида?*), указује на то да је за разумевање прошлости неопходно потпуно саживљавање са личностима наше националне историје. У већем делу едиције ми их посматрамо са извесне дистанце, читаоцу стално измиче личност за којом трага, али комплетирањем знања о тој личности он јој се све више приближава, све до коначног сусрета. Када се читалац упусти у средњовековну авантуру, више није само у потрази за знањем већ и ка повратку у свој, модеран свет, у који треба да се врати обogaћен новим знањима и искуствима. Давањем тачног одговора читалац се креће ка успешном крају авантуре и повратку у свој свет, а давањем нетачних одговора безуспешно кружи у страном окружењу, праћен измаштаним разбојницима и другим недаћама. Дакле, аутор нам сугерише да је познавање историје важан елемент напретка модерног човека. До успешног краја авантуре читаоца неће довести само ослањање на школско знање и логику него и искуство и мудрост старијих, познавање традиције и ослањање на предање, као важан елемент друштвеног памћења: „Друштвеним групама потребан је податак о претходном искуству, али им је неопходна и слика о прошлости која ће им објаснити или оправдати садашњост, понекад и по цену историјске тачности” (Тош 2008: 24). У Станишићевој едицији важност народног предања највише долази до изражаја у последњој књизи едиције, *Милош Обилић итражи мач од йламена*, и то у виду приповедача и водича кроз средњовековни свет – дека Даче. Наиме, дека Дача води своје унучиће Тару и Игора кроз свет кнеза Лазара и Косовске легенде, али захтева познавање овог периода као услов за успешно причање приче, па тако и читалац треба да активира своје знање о косовској легенди:

Уочи боја на Косову, кнез Лазар је желео да још једном окупи своје храбре витезове. Састали су се пред црквом да се о свему договоре. Онда су се у тој цркви причестили, о чему су народне песме често певале.

– У којој је то цркви било? – пита дека Дача. – Хајде, сетите се песме *Урош и Мрњавчевићи*, рецитовао сам вам је толико пута (Станишић 2018: 43).

Корпус знања који ће бити представљен деци, односно који читалац треба да усвоји, аутор је пажљиво бирао. Поједине епизоде из живота српских средњовековних владара изостају, или се пак представљају тек основне информације о одређеним догађајима. Аутор појединим чињеницама прилази веома пажљиво, сходно претпостављеном узрасту својих читалаца. Можда најбољи пример за овакав приступ историјским догађајима јесте Симонидина удаја за краља Милутина и прогон Стефана Дечанског у Цариград. Наиме, у потрази за младом краљицом Симонидом, сазнајемо чињеницу да се Симонида удала већ са својих навршених пет година. У даљој потрази за информацијама о Симониди сазнајемо за негодовање краљице Јелене Анжујске и краља Драгутина поводом тог догађаја, а потом и о побуни Стефана Дечанског против свог оца, краља Милутина. У вези с тим, читаоцу се пружа само информација о прогонству, али не и о ослепљењу Стефана Дечанског. Аутор кроз низ питања жели да истакне неуобичајеност таквог брака за средњовековни свет, али ипак изостаје објашњење за такав поступак краља Милутина.

Један од најдоминантнијих мотива Станишићеве едиције јесте кретање, тачније путовање кроз време, као што то наговештава и сам назив едиције. Станишићева жеља да оживи нешто од средњовековних идеала може се пронаћи и у овој едицији. Путовање је за средњовековног човека увек било у вези са потрагом за врлином:

...топос путовања могао би најпре бити доведен у везу са топосом узорног живљења, подвизавања и духовног усавршавања, иако се не може занемарити ни могућност симболичког представљања живота светитеља управо преко његових путовања (Половина 2010: 253).

Питање које се све гласније чује у XXI веку јесте: Да ли су нам потребне хуманистичке науке у ери масовне производње и масовне потрошње? Из овог произилази питање која је мотивација потребна деци како би се упустила у потрагу за знањем о националној прошлости. Јасно је свакако да је одавно превазиђена методика наставе која се састојала из читања текста, постављања питања од стране ауторитета и моралног тумачења прочитаног (Каждан 2018: 65). Станишићева едиција представља потенцијално добар пут ка ширењу подстицаја за изучавање српске средњовековне књижевности и историје. Наиме, Станишић бира мотив путовања који одлично полемиче са устаљеним мишљењем о средњем веку као статичном добу (иако често и аргументовано оспоравана, ова предрасуда и даље егзистира у широј јавности). Насупрот монотоним понављању научених информација Станишић нуди авантуру у којој ће бити заступљени сви потенцијали читаоца. Свакако најбитнији елемент Станишићеве едиције јесте што је у великој мери изграђена на принципу квиза, а награду за тачан одговор на постављено питање представља надоградња знања и задовољство које нова сазнања буде у читаоцу, па тако постепено потрага за знањем прераста у потребу за знањем.

ЛИТЕРАТУРА

Каждан, Александар, *Књига и писац у Византији*, Београд: Evoluta, 2018.

Опачић, Зорана, Претопстављени читалац (културни и идеолошки контекст књижевности за децу, *Иновације у настави*, XXVIII, 2015/4, 18–28.

Половина, Наташа, Јунаци српске средњовековне прошлости у романима Слободана Станишића: идентитет и идеологија, *Детињство*, год. 43, бр. 1 (2018): 61.

Половина, Наташа, *Тојос путовања у старим српским биографијама XIII века*, Нови Сад: Академска књига, 2010.

Станишић, Слободан, Склони смо брзом забораву (интервју), *Вечерње новости* (11. Јун 2017.) <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html;669864-Slobodan-Stanisic-Skloni-smo-brzom-zaboravu> 15.01.2019.

Станишић, Слободан, *Трагом Стефана Немање*, Београд: Вулкан издаваштво, 2018.

Станишић, Слободан, *На двору Јелене Анжујске*, Београд: Вулкан издаваштво, 2018.

Станишић, Слободан, *Где је Симонида?*, Београд: Вулкан издаваштво, 2018.

Станишић, Слободан, *Милош Обилић и краљица Мач од пламена*, Београд: Вулкан издаваштво, 2018.

Тош, Џон, *Утврђања за историјом*, Београд: Clío, 2008.

Sava D. UKO

SEARCH FOR A STORY,
AS THE SEARCH FOR KNOWLEDGE:
READING FREEDOMS AND BOUNDARIES
IN SLOBODAN STANIŠIĆ'S BOOKS

Summary

The edition "Historical Quest" published by Vulkančić is enriched with the books of the local writer – Slobodan Stanišić, for whom Serbian medieval history is a long-standing inspiration. After a series of historical novels, Stanišić

– writing about the same or similar topics – this time tried out a different genre. On the first pages of the book, the writer gives a kind of reading instruction, announcing his books as "completely different": the reader is, namely, the one who needs to find the main course of the story, by following the path of accurate answers. The correct answer will guide him through the narrative, and the incorrect one will slow down his movement through the story. Therefore, the reader does not move linearly through the book, but forward-backward, skipping pages and following the writer's instructions. In that way, a special communication between the writer and the reader is formed, the limits of readership freedom, as well as the reader's knowledge, are expanded, and the story itself is defamiliarized. In this paper, we will consider how the writer engages the potentials of the reader, or what is needed for the reader in order to get to the right answers and complete a journey through Serbian medieval history (life experience, logic or "school" knowledge of national history). Among other things, we will consider the role of presenting Serbian medieval history in the form of a dynamic and adventurous journey in the reading experience of schoolchildren.

Keywords: Middle Ages, knowledge, history, tradition, pursuit

UDC 821.163.41–93–31.09 Ћорпић В.



Растко Р. ЛОНЧАР

Гимназија „Јован Јовановић Змај“

Нови Сад

Република Србија

ЕРОС И ТАНАТОС У РОМАНИМА *ОРЛОВИ РАНО ЛЕТЕ* *И МАГАРЕЋЕ ГОДИНЕ* БРАНКА ЋОПИЋА

Прегледни рад

САЖЕТАК: Идеја рада јесте да, упоредном анализом, супротстављањем слика детињег живота пре и за време Другог светског рата, прикаже мајсторство Бранка Ћопића као приповедача који у простор игре и несташлука, протеста против неправде у виду старијих вршњака и строгих учитеља, постепено и градирајући интензитет уводи и теме смрти и страдања, које прелазе из оног бајковитог – хајдучког и епско-јуначког – у реално, присутно. Посебна пажња биће обрађена и на Ћопићев начин приказивања емотивног одрастања његових јунака – на њихове прве љубави и заљубљивања – у времену уништења, офанзива и одмазде.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Бранко Ћопић, ерос, танатос, *Магареће године*, *Орлови рано лете*

Увод

Ретко се која књижевност може похвалити да у свом канону садржи једног јеретика, тако омиљеног међу народом, аутора који је истовремено био нај-

оштрија сатирична оловка и најлиричнији приповедач. Бранко Ћопић је, крајем педесетих година прошлог века, након што се тек стишала хајка противу њега – због објављивања „Јеретичке приче” 1950. године и свих последица које је прича изазвала, од свакодневних „информативних разговора”, до јавног жигосања од стране самог врха КПЈ – објавио два романа намењена омладини: *Орлови рано леће* (1957) и *Магареће године* (1959).

Структуралне сличности – иако је први роман конципиран као фикција, а други као извесна ауто-биографија – сугеришу да је пишчева намера била слична у оба случаја, нарочито ако се има у виду да су оба тзв. „романи дружине”, затим, смештени у период Краљевине Југославије, непосредно пред Други светски рат, са ликовима слично грађеним, где нарочито важну улогу играју тренуци увођења принципа ероса и танатоса у дечацке авантуре, које ће касније послужити као предигра за изазове које живот поставља пред Јованчетову и Бајину дружину.

Орлови рано леће

Заплет романа почиње када учитељица Лана одлази из села Липова, а на њено место долази учитељ Паприка. Симболички, ово би могло да означава одлазак мајчинске фигуре и долазак претње, која се у овом случају најчешће завршава батинама. Јунаци Јованчетове хајдучке чете – при чему је важно нагласити колики је утицај имала народна, условно речено епска традиција на одрастање и формирање јунака дела – одмећу се у шуму и оснивају свој логор.

Структурално посматрано, осим Паприке, који се јавља као прва препрека, дечаци имају задатак да савладају и страх од митолошког бића, *Дрекавца*, за којег се верује да обитава у пећинама (Ћопић

1985а: 51), што ће касније имати свој рефлекс у другом делу романа, када почне рат.

У међувремену, дечаци проналазе нову, условно речено, мајчинску фигуру у лику Луње, девојчице коју дугоноги Стриц, тобоже, мрзи и карактерише као „брбљиву”, иако међу њима постоје искре непатворене љубави (Ћопић 1985а: 20, 55).

Насупрот детиње чистоте малих хајдука, који су – истина, изокола – ступили у протест против учитеља алкохоличара и батинаша, стоји интересантан лик пољара Лијана, којег љубав према *Рајки Шљивих* – о чему ће Ћопић тек причати у наставцима трилогије – везује за свет одраслих, али страх од Дрекавца (Ћопић 1985а: 79) и вечита близина деци за онај невини, чисти свет игре. Лијан се, на тај начин, представља као лажни непријатељ, да би се касније испоставило да је савезник.

Јунаци свој први сусрет са борбом имају пред крај првог дела романа, када сеоски кнез Ваљушко нагна родитеље одметнутих ђака да крену са њим у поход на логор Тепсију и да заробе хајдуке. Ћопић, структурално посматрано, на овај начин предочава битку у којој је немогуће погинути, која је тек прелудијум за оно што следи, али у овом узрасту и са оваквим нивоом зрелости она је највећи испит за Јованчетову дружину.

Иако сељаци, на челу са Ваљушком и пољарем Лијаном, успевају да заробе одметнике, у тренутку када их спроводе до села – сцена по комичној, дечјој патетичности равна оној Нушићевој с краја *Хајдука*, са акрепима и тамницама – пред њих искаче будући, нешто старији, предводник, узор дечацима и наизглед заштитник: Николетина Бурсаћ (Ћопић 1985а: 99).

Сукобљавајући се са кнезом, Николетина га приморава да још једном покаже своје право лице, које омаловажава сељане чија би глава требало да буде – а што у другом делу романа неће ништа мање

агресивно чинити и окупаторска, усташка војска – након чега долази и до побуне родитеља и родбине хајдука. Николетина се на овај начин намеће као ауторитет за побуну против неправедне власти, што ће дечацима служити као узор у наставку.

Први део романа завршава се тако што се учитељица Лана враћа, кнез Ваљушко жели да ухапси Николетину и Лијана, али и најавом неминовног, неизбежног рата (Ђопић 1985а: 105).

Николетина одлази у рат, а у пословима око куће га, симболично, замењују Јованче и Стриц (Ђопић 1985а: 108). Но, ускоро се и над Липовом појављују авиони, и дечаци су први пут озбиљно потресени када им учитељица Лана, на питање „Је ли то рат” одговара: „Не знам, дјецо” (Ђопић 1985а: 109). Овакав одговор од стране фигуре која је до тада уливала спокој и умирење означавао је почетак нове етапе одрастања.

Највидљивији аргумент може се очитати из Јованчеве мисли: „Па ја више нијесам ђак, готово је!” (Ђопић 1985а: 111). Народ Липова пак релативно пасивно прима вест о рату, исто као и долазак Паприке који је терорисао њихову децу. Слути се тек да се нешто одвија међу „напредном омладином”, којој су припадали и Николетина Бурсаћ и учитељица Лана. Први задатак – обавештавање сељана о близини непријатеља – дечаци добијају управо од Николетине (Ђопић 1985а: 120).

Интересантно је обратити и пажњу на Стричев први сусрет са смрћу. На почетку првог дела романа Стриц је лежао у жбуњу тако да су му се виделе само ноге, што су преплашене девојчице прокоментарисале са: „Мртвац!” Ипак, Стриц се само претварао, али у другом делу, у жељи да усташе одвуче што даље од Николетине, Стриц умало да страда, будући да је његов шешир погођен из аутомата (Ђопић 1985а: 130). Овај тренутак је значајан не само зато што је у том моменту Стриц био најбли-

же смрти већ и зато што је један такав догађај омогућио да открије своју заљубљеност у Луњу. Наиме, у овом тренутку Стриц у потпуности одбацује могућност Марице, као алтернативе којом је Луњу чинио љубоморном: „Их, Маричине јабуке! Дала ми је само једну шугаву кисељачу, одмах сам је бацио преко куће!” (Ђопић 1985а: 136), након чега је и Луња са више благонаклоности поступала према њему.

На истом месту, у Прокином гају, дечаци су овога пута водили много одлучнију и значајнију битку, кријући се од усташа и крадући им муницију, омогућавајући партизанском одреду Николетине Бурсаћа да се наоружа и до ногу потуче непријатеља. Након овако тешког пораза, и након што је уништена сеоска школа, непријатељ уништава хајдучки логор у Прокином гају, што наговештава паљење још једног моста као неминован пут ка њиховом одрастању, које ће се наставити након што се придруже партизанима (Ђопић 1985а: 153–160).

Мађареће године

Ако су *Орлови рано леће* пример дечака на селу побуњених против неправде, *Мађареће године* говоре о побуни у граду, и премисе каснијег се не разликују много од оних у Ђопићевом ранијем роману. Једина разлика је у томе што у другом постоји несумњиво више аутобиографских података, што се може закључити из интертекстуалних веза са Ђопићевом поезијом (Ђопић 1971) или ишчитати из његових интервјуа (Вујас 1984).

За разлику од *Орлова*, *Мађареће године* имају ретроспективни наратив, из првог лица, и радња тече као сећање наратора из времена пре Другог светског рата, у којем је сада учесник, и у којем су многи актери већ страдали – на пример Хамид Рус и браћа Ранко и Бранко. Још једна сличност огледа се

у заклетви да ће догађаји из детињства бити испричани, а на тај начин се завршавају и *Орлови* (Ћопић 1985б: 101).

Прича о детињству почиње од иницијалног момента, када ујак Андрија одводи јунака у интернат, у Бихаћ. Дететово познавање света најбоље читавамо из веровања да из тунела, уместо воза, излази аждаја (Ћопић 1985б: 101), након чега он уплашен бежи. Једном пак остављен сам, уз заштитника Милу Шкорића – који на извештај начин у овом роману игра ону улогу коју у *Орловима* игра Николетина Бурсаћ, старијег савезника, напредног омладинца – јунак се брзо навикава на конвикт.

Чак и будући непријатељи конвикташа се крећу у тандему – то су префект конвикта – алкохоличар као и учитељ Паприка – и његов повереник међу ученицима, *Смрдоња*.

Први велики догађај за *конвиктиаше* одиграва се на почетку трећег поглавља, када се јунацима предочава могућност побуне против власти, а коју чине хајдуци, ухваћени и бачени у бихаћку Кулу (Ћопић 1985б: 113), одакле ће, захваљујући неспособности њиховог чувара, Јове Шкандала, неометано побећи. Јово Шкандал, опет, као лажни непријатељ, показује се као најискренији дечачки савезник, с обзиром на то да у себи крије дечака, попут пољара Лијана, прерано одраслог и склонијег дечјој емотивности него окрутности одраслих.

За разлику од *Орлова*, где акценат није толико на тренуцима у којима преовладава ерос, у *Мађарским годинама* се читави заплети нижу око заљубљености: прва подвала Смрдоњи била је та да му у кутију у којој је на састанак девојци понео ратлук ставе кокошја црева; затим, Баја, најкрупнији у дружини, први се заљубљује и губи тло под ногама (Ћопић 1985б: 152), да би и главни јунак, на крају, у најлиричнијим тренуцима романа, остао да чека поред реке девојчицу у коју се заљубио.

Интересантан је и развој потенцијалне љубоморе главног јунака на Бају, с обзиром на то да је био принуђен да у његово име пише љубавна писма девојци у коју је и сам био заљубљен, детиње наивно већ видећи како се њоме жени (Ћопић 1985б: 160–162).

Може се приметити да они који нису показали интерес за девојчице током радње – који их, као Стриц с почетка претходног романа, посматрају као *брбљиве* и томе слично – као што су браћа Ранко и Бранко Мандић, те Хамид Рус, бивају они који (једини?) страдају касније, у рату, као да се на извештај начин најављује њихова непотпуна иницијација у свет одраслих, као да су још увек деца која нису вична убијању.

Тренутак побуне, као у *Орловима*, следи не само пред батинама већ и, прво, након уништавања *црне књиже*, у коју су биле уписиване казне за ометање часова или различите друге преступе мимо наставе – неретко претеране и беспотребне – а онда и након што ученици из конвикта одлучују да, поведени дружином наших јунака, ступе у штрајк глађу, хранећи се, у ствари, код девојчица из града.

Још једном, иницијатори побуне нису били одрасли већ управо деца, као пример како се треба супротставити неправди. Тек након њихове побуне одрасли почињу најпре да се деле на оне који их подржавају и оне који су против њих, да би, на крају, победа била потпуна. У том смислу, логор Тепсија и конвикт би се могли посматрати, структурално, као идентични, као простори побуне и јединства, односно као својеврсно пробно поље за изазове који ће доћи касније у животу.

Прошлост се, у очима главног јунака, завршава запитаношћу: „Другови моји [...] зашто вечерас немам воље да се играм с вама, зашто чекам Зору и зашто сам уопште тужан због девојчица кад никада досад нисам за њих марио?” (Ћопић 1985б: 231).

Закључак

Мурис Идризовић је својевремено приметио како је Ћопић „потпуније и снажније од било којег савременог писца приказао идиљу дјетињства у миру и разарање те идиле у рату” (Idrizović 1985: 529). Он види ликове Луње и Марице као плетиво за „танан вез љубави”, оправдану најаву да дечаке након повратка из рата с разлогом чекају лепши дани.

Орлови рано лете и *Магареће године* би се могли сврстати у романе за публику „средњих” година, намењене онима који су прерасли *Сунчану републику*, али нису довољно стасали за *Глуви барути* и *Пролом*, онима који треба да буду носиоци побуне и акције у свету у који ступају полако, иако се оба романа могу тумачити и као пробни и матурски испит који је полагала Ћопићева генерација, како у граду, тако и на селу, окружена агресијом старијих, односно пасивношћу родитеља. Његови јунаци свој идентитет најпре проналазе у побуни против неправде, потом у заљубљености, да би, једном када време дечаштва прође, били спремни да се суоче са стварним животним изазовима, уверени да их прави живот, у пару, који су тек стигли да дечаки невешто и духовито искусе, чека по повратку.

Иако много градуалније приказана у *Орловима*, тема напуштања сигурности и окриља приметна је и у *Магарећим годинама* и, као што је речено, уочљиво је да су Ћопићеви јунаци најподложнији чарима ероса онда када су најближе танатосу, било да се потоњи састоји од физичке казне у школи и конвикту, или пак страдања у рату.

ЛИТЕРАТУРА

Ћопић, Бранко. *Пионирска трилогија*. Сарајево: Свјетлост – Веселин Маслеша, 1985(а).

Ћопић, Бранко. *Босоноги дјетињство*. Сарајево: Свјетлост – Веселин Маслеша, 1985(б).

Ћопић, Бранко. *Мала моја из Босанске Крупе*. Сарајево: Ослобођење, 1971.

Bunjac, Vladimir. *Jeretički Ćopić*. Beograd: Narodna knjiga, 1984.

Idrizović, Muris. „Dječji svijet Branka Ćopića” u: Ćopić, Branko. *Delije na Bihaću: Kritika o djelu Branka Ćopića*. Sarajevo: Svjetlost – Veselin Masleša, 1985.

Rastko R. LONČAR

EROS AND THANATHOS IN BRANKO ĆOPIĆ'S NOVELS *ORLOVI RANO LETE AND MAGAREĆE GODINE*

Summary

The idea of the paper is to present, by comparative analysis, contrasting the pictures of children's life before and during the World War II, the mastery of Branko Ćopić as a narrator who, in the fields of children's game, protest against injustice, older classmates and cruel teachers, by gradual intensity, show their maturation, which grows from the magical, fairy-tale-like one into reality. Special attention will be paid to Ćopić's way of presenting the emotional growth of his characters – of their first love interests – in the time of destruction.

Key words: Branko Ćopić, Eros, Thanatos, *Magareće godine*, *Orlovi rano lete*

◆ Мирјана С. КАРАНОВИЋ
Матица српска
Нови Сад
Република Србија

МОДРА ВЕШТИЦА Чакавска лексика у роману *Лето кад сам научила да летим* Јасминке Петровић

НОВА ИСТРАЖИВАЊА

САЖЕТАК: У раду се анализира улога чакавске лекси-
ке (бодулског говора) у роману Јасминке Петровић *Летио*
кад сам научила да летим. Удео језичког у овом роману
је изузетно велик, па се може тврдити да је то добрим де-
лом и роман о језику. Савладавањем и усвајањем непозна-
тог говора главна јунакиња учи да буде отворена према
Другом, што чини важан део њеног одрастања и самообли-
ковања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јасминка Петровић, *Летио кад сам*
научила да летим, Хрватска, Хвар, бодулски, другост

Од свог објављивања 2015, роман *Летио кад сам*
научила да летим Јасминке Петровић не престаје
да буде у средишту критичке и читалачке пажње.
О томе сведоче четири издања, награде, као и број-
ни текстови посвећени овом омладинском роману.
Аутори тих текстова тематизују различите аспекте
романа: најчешће се истиче његова идеолошка по-
задина и посматра се у контексту тематизовања ра-
та у бившој Југославији (Петровић Б. 2016; Вучко-
вић 2016), или се анализира као пример женског
билдунгсромана (Судар 2016; Станисављевић 2018).

У овом раду биће речи о језику романа, тачније о уделу и улози чакавске лексике која се у њему појављује. Узимајући у обзир обим и значај језичке проблематике у делу, могло би се тврдити да је *Лето кад сам научила да летим* добрим делом и роман о језику. Задатак овог рада биће да то и докаже. Треба напоменути да ово неће бити студија о чакавској лексици самој по себи¹ већ о месту ове лексике² у савременом роману за младе писаном на српском језику, где је она у великој мери употребљена као средство очућења. Критеријум по којем ће речи бити евидентирани и обрађивани биће њихова удаљеност од почетног менталног лексикона главне јунакиње и њена способност да их прихвати и integriше у свој речник.

Од самог почетка, главна јунакиња, тринаестогодишња Београђанка Софија, сусреће се са различитим врстама *дружости*. То су углавном ствари које јој не одговарају и код ње изазивају нелагоду и противљење. Наиме, уместо да се на летњем распусту проводи са вршњацима, она с бабом путује на Хвар, где никад раније није била, и где, тек тада сазнаје, има рођаке. То прећуткивање дела породичне историје последица је рата на простору бивше Југославије. Софијина мајка је дете из мешовитог брака – Софијина баба, Хрватица са Хвара, удала се за Србина и с њим живела у Београду. На Хвару су јој остали сестра и брат, који је након синовљеве погибије у рату прекинуо контакте са сестром у Београ-

ду, називајући је четникушом. Баба у родни град путује после двадесет шест година. Софији је искуство рата и међунационалне нетрпељивости стране, будући да је рођена много после трауматичних догађаја, а и очито није оптерећена васпитањем које се руководи тражењем разлика. Свест о томе да иде на „страну територију” стекла је, по свему судећи, пред само путовање, кроз мајчине савете везане за понашање:

Такође ми је рекла да то није обично путовање, и да ће баба много да се потресе, и да ја морам да јој будем ослонац (...) и да ја ништа не бринем, да ће све бити у реду, да је Стари Град најлепше место на свету, али да тамо не говорим *бре* и да не користим ћирилицу, да су тамо дивни људи, мада може да се нађе неко ко ће попреко да ме погледа, али да то не схватам лично и да смо о томе већ разговарали... (Petrović J. 2016: 11).³

По доласку у Стари Град бабу и Софију је дочекала бабина сестра Луција. А Софију је дочекала и прва *стирана реч* на *стираној територији*, и то са „преводом”: „Баба ми је рекла да ми је Луце нона (тако у Далмацији кажу баба)” (13). Софија усваја нову реч без икаквог отпора, па до дог тренутка непозната жена постаје само и једино *нона Луце*. Прва реч је очито лакше прихваћена од остатка репертоара првог хварског дана – стара кућа без интернета, врућина, комарци и бабино хркање чине да Софија жели само да се врати кући.

Прво буђење на Хвару продубило је увид у другост домаћина. Они су, пре свега, безнадежно стари: „Током јучерашњег и данашњег дана упознала сам двадесетак особа, али ниједна није млађа од седамдесет година. То су све бабини рођаци, ортаци и ор-

¹ Биће анализирани само оне карактеристике бодулског говора које су евидентне у лексици романа. На пример, биће изостављено важно питање акцентуације, јер акценти нису видљиви у тексту.

² Не оспоравајући очигледан труд Јасминке Петровић да пружи верну слику бодулског говора, у чему јој је помогао супруг Владимир (означен у импресуму као неко ко је задужен за „бодулски дијалекат”), треба рећи да је у роману представљен мимезис овог говора. Он је презентован кроз фокус аутодијегетичког приповедача који га доживљава као неку врсту „полустраног” језика који треба савладати.

³ Сви цитати из романа наводе се према издању: Jasminka Petrović, *Leto kad sam naučila da letim*, Kreativni centar, Beograd 2016 (3. издање). У даљем тексту ће уз цитате бити навођени само бројеви страница у заградама.

такиње из детињства” (15). Комичан је већ спој актуелног београдског сленга („ортаци и ортакиње”) са поменом ових метузалема. А та њихова *антишка* носи са собом и специфичан говор:

А тек како говоре! Никог ништа не разумем! Чула сам ја и раније бабу да тако говори када би разговарала телефоном, али чим би спустила слушалицу, одмах би се *свичовала* на београдски говор. Међутим, откако смо у Старом Граду, баба се забаговала и само цепа бодулски. То је локални дијалекат. Успела сам да скапирам да се уз море говори далматински, у брдима влашки, а на острвима бодулски (15).

Ова кратка лекција из лингвистике није само Софијин дневнички запис већ и упутство читаоцу од стране имплицитног аутора.⁴ Али *свичовање* на бодулски само је сигнал за промену целокупног бабиног хабитуса, која је захваљујући повратку у завичај свеобухватна:

Иначе, моја баба осим што у Старом Граду говори другачије, она се овде и другачије и облачи, смеје, понаша, хода, гледа, дише... Ма, овде је кроз друга особа. Ја је готово не препознајем. Као да је откључала тајни део своје личности, који се сад распомаио на слободи. Тако некако, не унем баш тачно да објасним (15–16).

Неће ово бити једини пут у роману да се промена у језику шири на друге аспекте личности говорника. Софија ће то, мало-помало, искусити на себи. Али ако је баба само активирала (језичко) искуство које је одувек имала, Софија ће ново искуство

⁴ Ламија Бегагић истиче удео читаоца у савладавању „страног” језика/говора. Говорећи о Софијиној баки, која доласком у завичај активира и завичајни говор, она примећује: „Она овде говори једним Софији страним језиком, заправо дијалектом који и она кроз књигу савладава, а са њом и њени читаоци, што је такође један важан посао који је ауторица урадила сензибилизирајући и најмлађе читатеље у Србији (али и БиХ) на разлике које нас, упркос свему што учимо у школи, зближавају, а не раздвајају” (Begagić 2016).

свичути, учењем и усвајањем *дружости*, а повлашћено место у том процесу имаће усвајање непознатог говора. Упркос Софијином гунђању, то усвајање је углавном непроблематично. Често је праћено објашњењем (самој себи, а, како је већ напоменуто, и читаоцу):

Долазим до прозора. Отварам шкуре. Тако се зову спољашњи дрвени капци који штите собу од сунца, ветра и кише (16).

После овог објашњења *шкуре* постају део Софијиног речника и ту реч она употребљава често, без икакве задршке. Није безначајно то што ова реч означава предмет који је у великој мери везан за специфично место – дрвени капци на прозорима, додуше, могу се наћи и у другим крајевима, али су пре свега везани за приморје. Треба се само сетити слика са календара које туристи доносе с мора, била то Грчка, Јадран или неки други део Медитерана. У Софијином језичком универзуму шкуре, очито, попуњавају место које је дотад било празно. Врло је вероватно да осим „бодулског” ни не зна неки други назив за тај предмет, јер би га иначе употребила у објашњењу. Шкуре, сасвим сигурно, нису ролетне. У српском језику се за овај предмет користи галицизам „жалузине”⁵, или локализам „ша-

⁵ *Речник српског језика* Матице српске: „жалузина (жалузија) ж (обично у мн.) фр. *rešetkasti kapi* на прозорима (2007: 366); Клајн–Шипка, *Велики речник страних речи и израза*: „жалузина, е ж (об. у мн. жалузине, ина) [фр. *jalousie*] ребраст покретан прозорски капак; завеса од танких плочица” (2006: 467). Жалузију или жалужину са сличним објашњењем и низом примера помиње и *Речник српскохрватског књижевног и народног језика* САНУ (књ. 5, Београд 1968, 287). Иначе, у *Великом речнику страних речи израза* Клајна и Шипке постоји одредница *шкура*: „шкура, е ж, ген. мн. шкура [в. шкур] покр. капак на прозору од пуног дрвета, којим се потпуно затамњује просторија (2006: 1478). Упутница осветљава порекло речи: „шкур, -а, -о [итал. *scuro* од лат. *obscurus*] покр. таман, мрачан; загасит” (Исто). Очито је дакле, да жалузине/шалукатре, мада испуњавају исту функцију, нису сасвим исто што и шкуре: прве су састављене од левтица, друге од комада пуног дрвета.

лукатре”⁶. Ни један ни други израз нису нешто што бисмо очекивали да пронађемо у речнику тринаестогодишње Београђанке. Можда је њој најближи неутрални израз „капци на прозорима”, али згодна кратка реч шкуре сасвим добро долази на његово место.

Још једна реч коју Софија усваја као нову реч за нови предмет јесте *смргорица*, иритантни инсект који обитава у нониној кући. Уз прво увођење иде и емотивно обојена „дефиниција”:

Али ипак су ми најгоре смргорице. Оне се углавном појављују ноћу и кад је влага. Ништа ужасније нисам видела у животу. Личе на мале глисте, али су одвратне као велике бубашвабе. Кад их нагазиш, грозно звуче и још грозније смрде. Зато се тако и зову (48).

Софија ни не покушава да пронађе адекватан израз за ово створење на српском.⁷ Ово је сасвим разумљиво са драматуршког аспекта, јер би свођење

ове сподобе на нешто познато смањило страву на којој Софија очито инсистира. Десетак страница након увођења, смргорица добија главну улогу у филмски описаном хорору одласка у тоалет по мраку, кад треба проћи поред ње. У једном пасусу ове кино-нарације смргорица се помиње чак шест пута!

За неке речи Софија тражи и налази одговарајући превод. Тако себи (и читаоцу) објашњава да за рибу на роштиљу „они овде кажу риба на граделе” (19), да „за чаршав овде кажу ланцун” (31), а за реч *кино*, која не припада бодулском већ стандардном хрватском, тражи разјашњење („Али ту је била баба, наш приватни Google translator, која ми је објаснила да кино значи биоскоп”, 22). Омиљена просторија у гостинској кући постаје јој *камарин*, који „му дође нешто као остава” (23). Речи које ће Софија усвојити и користити док је на Хвару су и *сола*⁸ и *психа*, а ова потоња инспирише је на размишљање о пореклу речи кроз неку врсту пучке етимологије:

На спрату су две собе за спавање, тераса и једна пролазна просторија коју зову сола. На соли је старински тоалетни сто са огледалом. Њега зову психа. Гледање у себе је за психијатра, ваљда је то објашњење за назив. Ко би га знао? (26)⁹

Значајан део дијалога у роману састоји се управо од објашњавања и „превођења” речи. Тако Со-

⁶ Речник српскохрватског књижевног и народног језика САНУ, који још није дошао до слова Ш, садржи варијанту *жалукайра*: „жалукатра ж (обично у мн.) покр. в. *жалузија*” (књ. 5, Београд 1968, 287). Шестотомни речник Матице српске садржи реч *шалукатре* („шалукатре ж. мн. покр.”, *Речник српскохрватског језика књижевног језика*, том VI, Нови Сад 1976, 923) и за значење упућује на одредницу шалон(а): „шалон, -она м и шалона ж (обично у мн.) метална или дрвена решетка са спољашње стране прозора као заклон (од сунчане припеке или хладноће); жалузине, шалукатре” (Исто). Одредница шалукатра (и шалукатор) постоји и у *Речнику српских говора Војводине*, где означава „дрвени прозорски капак... обично од водоравних дашчица...” (Том 10, стр. 121) За друге изразе упор.: <https://www.kontekst.io/srpski/%C5%A1kure>.

⁷ Смргорица је инсект из реда стонога. Упор.: „Od roda *stonoga* na Šolti još živi *smrgorica* ili *smrdečica*, koja nije dobrodošla u naše domove jer ako je slučajno nagazite ili ako joj priđete sasvim blizu, ispušta oštar neugodan miris, a u naše domove zalazi i stonoga slična ovoj, malo svetlija, ali ne ispušta neugodan, oštar miris. Obje se znaju smotati u spiralu. Najavljuju kišne dane”, Dinko Sule, *Zanimljivosti iz biljnog i životinjskog svijeta otoka Šolte, Bašćina*, 19, Grohote 2010, 34. *Чакавско-немачки речник* помиње смргорку односно смаргорицу као стоногу, „Tausendfüßler” (*Čakavisch-deutsches Lexicon* 1979: 1127).

⁸ Сола је, у ствари сала, са дугим а које прелази у о. Тако је идентификује и *Чакавско-немачки речник*: „Saal” (*Čakavisch-Deutsches Lexicon* 1979: 1135). Занимљиво је да Софија не доводи у везу реч сола са речју сала, која јој је свакако позната.

⁹ Психа није чакавизам, већ архаична реч грчког порекла која постоји и у српском језику (в. шестотомник Матице српске: „велико и покретно собно огледало”, *Речник српскохрватског књижевног језика*, књига пета, Нови Сад 1973, стр. 279; има је и у Матичином једнотомнику: „велико собно огледало, као део намештаја”, *Речник српског језика*, Нови Сад 2007, стр. 1089). Разлог због којег је овде третирамо као део „бодулског пакета” је њено место у Софијином новостеченом вокабулару: то је нова реч за нови предмет, који је у њеној свести везан за стару кућу на Хвару.

фија пита шта су *фуреишџи* и добија одговор да су то „странци, туристи” (62). Непозната реч *каџириџа* лако бива разјашњена као *сџиолица* (78), *дишџиџи* нона објашњава као *инаџи*, а шпину као *славину* (89). Сазнајемо и да фритуле „личе на крофне, само што су много мање” (71). Кад баба Софији каже да изнесе „вишњевачу и два бићерина¹⁰”, Софија пита шта је бићерин и добија одговор да је то „чашица за вишњевачу” (82). Неочекивано, Софија не зна ни шта је вишњевача, мада та реч никако не припада бодулском говору. Баба је прекоревашто много запиткује и ускраћује јој одговор, јер је нестрпљива да од ноне чује вести које је занимају. За вишњевачу ће морати да се снађе сама.

У другој прилици потребно је детаљније објашњење:

- Шта је то други рођак?
- Брат или сестра од тете или барбе – одговара ми нона.
- А шта је то барба? (...)
- Ми кажемо барба, а ви стриц, ујак, чика (74).

У једном случају потребан је двоструки превод. У разговору о разним врстама животиња¹¹ које се мувају око куће помињу се *џанџаџани*. Кад Софија пита шта су пантагани, добија одговор да су то *ишџа-кори*. Будући да њој није позната ни ова стандардна хрватска реч, баба натурализована Београђанка објашњава да су то *џацови* (60).

Понегде није потребно експлицитно објашњење, већ се значење речи сазнаје контекстуално или остензивно. Чашу *беванде* Софија је попила уз ручак, а *шугаман* јој је узет из руку („Софија, шугаман се

не качи на коноп тако... – отима ми баба пешкир из руку”, 24), а кад у једној прилици Софија скреће баби пажњу на чудне звуке с тавана, ова зачуђено одговара: „Ти си то сањала. Ко би била на *шифџију*?” (43, истакла М. К.). Такође, непозната реч *бајам* добија разрешење остензивним путем:

– Не, у собу ти може ућ једино пух, ако се узверу уз онај бајам тамо – показује нона Луце руком на бадемово дрво (60).

Кад Софији нона Луце, док беру парадајз, каже: „Скупи и ону тамо пому, па је донес у кужину” (75), нема никакве дилеме шта је *џома*, а ни *кужина*.

Контекстуално разумевање некад се односи на целе реченице и на цео дијалог, као у наставку овог разговора о чудним звуцима:

- Пенсош на ово ћа шушко? – баба се у међувремену расанила.
- Да, да! На то мислим! – брзо потврђујем.
- Ма биж ћа! То су ти миши!
- Мишеви?! – крикнем престрављена.
- Е, има их у шуфиту. То ин је кућа. Миши живе гори, ми, јуди, доли и то је тако. Ајде пој лећ. Немаш се чега страшити” (44).

Слично је са речима пјат (75), обид¹² (75, 78, 115), ћакулање (130), понистра (132) и др.

Нема потребе да се објашњава свака реч. Разумевање целине чини да се домисли и значење евентуално нејасних делова, као што је овде деформиса-

¹⁰ Јасно је да се ради о деформисаној италијанској речи за чашицу, *bicchierino*. Упор. „Likörglas, Schnapsglas”, *Čakavisch-Deutsches Lexicon* 1979: 46.

¹¹ „У овом разговору има доста непознатих речи за мене”, свесна је Софија (60). Вокабулар који се односи на биљне и животињске врсте један је од оних који су најбогатији локализми-ма у сваком језику.

¹² Реч *обид* је икавски облик речи *обед/објед* која постоји и у стандардном српском и у хрватском, али овде очигледно значи нешто специфичније – *ручак*, не било који оброк. В. *Čakavisch-Deutsches Lexicon*: „Mittagessen” (682). Истина, и *Речник српскога језика* наводи да је обед „оброк, обично главни у дневној исхрани, који се најчешће једе у средини дана, ручак” (РСЈ 2007: 845), али у речнику српског тинејџера ова реч нема то специфично значење – то је формални израз, исто као и оброк, који се сигурно у свакодневној комуникацији неће користити као синоним за ручак, као што је то случај у Старом Граду.

ни италијанизам *пенсои*, који Софија, захваљујући речи *шушко* (шушка), сасвим исправно преводи себи као *мислиш* (ли).

Контекст разрешава и реч *жвијелто*¹³, која би сигурно захтевала објашњење да стоји сама:

То су била друга времена, сад се све промијенило, све је жвијелто, у петој брзини – брза храна, брзи аути, брзи компјутери, брзи мобители, брзи секс... (96).

Неке речи не захтевају објашњење, без обзира на то што их Софија сигурно тако не користи. Такав је случај са речју *бешиија*, употребљеној у следећој реченици:

Нона каже да лаванда тера бештије и освежава кућу (16).

Сама реч особи Софијиног узраста и порекла вероватно није непозната, али значење које се уз њу вежује није оно које користи наона. У *Речнику српско-га језика* Матице српске одредница *бешиија* упућује на *бештија*, а под овом упутницом читамо:

бештија ж. лат. разг. **1.** животиња, обично опака, зла; звер, скот. **2.** пеј. особа са животињским особинама, инстинктима, нечовек, звер-човек; будала (РСЈ 2007: 82).

Потпуно је јасно да наона не мисли на ово пренесено значење у пејоративном регистру – лаванда сасвим сигурно не растерује лоше људе и будале. Али она не растерује ни опаке животиње. Нона овом речју очигледно реферише на инсекте, па се ово специфично значење евентуално уклапа само у најшире схваћено одређење *животиња*¹⁴. Али Софији ово

¹³ *Жвијелто* је поново италијанизам, од *svelto*, брз, хитар. *Чакавско-хрватски лексикон* наводи *žvelto* и *ažvelto*, „flink, schnell” (*Čakavisch-Deutsches Lexicon* 1979: 1416; 26).

¹⁴ У првом тому *Речника српскохрватског и народног језика* САНУ први пример за употребу речи *бешиија* гласи: „Ники ујају [имају обичај] рећ’ о свакој животињи бештија (Пољца, Иван Ф., ЗНЖ 9, 95)” (*Речник САНУ, књига 1, А–Богољуб*

специфично значење не ствара тешкоће у разумевању – реч је делимично позната, а њену употребу јасном чини контекст.

Сличан је случај са речју *фибра*, коју наона Луце употребљава онда кад Софију треба наговорити да узме мању порцију сладоледа како се не би разболела:

Ми ти овод немамо хитну. Однили су је у Јелсу. Ако добијеш фибру, ћа ћемо чинит? (36)

Делом контекст – шта се друго може добити од хладноће него висока температура – а делом сличност исквареног италијанизма са енглеском речју *fever*, чине да Софија не негодује због непознате речи већ само због ускраћене велике порције сладоледа.

Из контекста је потпуно јасно и значење речи *мудантје*, кад баба моли Софију и нону да престану са причањем вицева:

– Вас дви сте луде, ајме, упишат ћу се у муданте, овако стара! (86).

Посебан случај речи чије се значење сазнаје из контекста јесу оне које се уопште не тематизују, није откривено њихово прецизно значење, али је јасна целина исказа у којем су употребљене. Тако се у једној прилици баба и наона препиру око Тита и његове улоге у распаду Југославије:

– Њих два су га волили, а ти га си обожавала, сестро, а Тито је направија цилу ову пулентоду, ајде биш ћа. Направија је државу само да вриди за његова живота, а онда пука балун и разиша се клуб (46).

1959. 532). У разрешењу скраћеница читамо да је Франо Иванишевић у *Зборнику за народни живот и обичаје Јужних Славена* објавио серију прилога о „Пољцима”. Уз претпоставку да је грешка у регистру скраћеница а не у самој одредници, можемо претпоставити да се ради о Пољци, насељу у Далмацији, у близини Задра. Иначе, у роману се реч бештија касније користи и за остале животиње, као што су мањавури (змије), пантагани (пацови) и пухови (Petrović 2016: 60–61).

Софија не пита за значење речи *пулентода*, а оно се ни на други начин посебно не тематизује, али је из контекста јасно да је то некакво замешатељство, збрка или нешто слично. Ни Софија ни читалац овде не сазнају да је пулентода у ствари врста ветра¹⁵, а реч је овде употребљена у пренесеном значењу. Софији није неопходно да сазна тачно значење речи, пре свега зато што разговор у којем је она употребљена њој није јако значајан. Расправа о Титовим заслугама коју воде две сестре јој можда не прија, али она свакако није нешто што је се заиста дотиче. У овом смислу се можемо сложити са мишљењем Сање Судар, која у се у свом тексту о роману *Летио кад сам научила да летим* успутно дотиче питања језика: „Нараторка дослиједно преноси бодулски дијалекат који се употребљава у њеном окружењу. Утолико она преузима тачку гледишта њој непознатих жена, али само на фразеолошком, а не и на психолошком плану” (Судар 2016). Ауторка текста позива се у овој анализи на Успенског: „Може се рећи да се аутор – онда када натуралистички репродукује инострани или неправилни говор – канда користи неким утиском са стране (позицијом непристраснога посматрача), то јест служи се тачком гледишта која је очигледно спољна у односу на описивано лице. И заиста, писац акцентује овде оно што пада у очи, али пада у очи управо човеку са стране, док довољно близак човек или знанац те особености не примећује. Аутор овде репродукује спољње особености” (Успенски, *Поетика композиције...* 79, према Судар). Али ова тврдња, ако важи за *свољашњи* приказ расправе две бабе, не важи у већини других случајева. Софија се са

¹⁵ *Čakavisch-deutsches Lexicon* каже да је пулентода „starker Nordwestwind” (993). Реч је очигледно аугментатив од *пулент*, „Nortwestwind”. Блажа варијанта, „schwacher Nordwestwind”, зове се *пулент* (ibid.). Од ових речи само *пулент* припада стандардном хрватском језику, као назив за један од ветрова.

проблемом разумевања и усвајања необичног дијалекта суочава ипак дубље – он кореспондира са осталим аспектима савладавања *сираности* у новом окружењу, а могло би се рећи чак и да у томе има најважнију улогу. Наиме, Софији је бодулски потребан да би функционисала на елементарном нивоу – кад треба да уради нешто практично, да разуме молбу или заповест. Оно што у почетку захтева објашњење и „превод” временом полако прераста у усвојено знање.

Сличан пример прелажења преко непознате речи налазимо у другој препирци остарелих сестара – кад нона бабу наговара да прихвати позив на рођендан отуђеног брата:

Сестро, не говори дивјарије, молин те! Липо ти кажен, ајмо скупа у недиљу на ту фешту, биће добра спиза, у Амфори се увик добро једе, пиват ће клапа... (68)

Софија, а ни читалац, вероватно не може да каже шта је тачно *спиза*, али у контексту у ком је реч употребљена прецизно значење није ни важно, нарочито ако се узме у обзир повишени емотивни тон разговора, у ком ситничарење око тога да ли је спиза храна, пиће или нешто слично постаје инфлаторно¹⁶.

Без објашњења остаје и реч *бижноно*, кад Лука *дида*¹⁷ објашњава: „Наша обитељ има надимак Бициклетови јер је мој бижноно Андро први дониа бициклу на оток Хвар” (119). Јасно је да је то неки предак, а да ли баш прадеда, што је значење овог италијанизма, није толико важно.

¹⁶ Спиза је јело, храна. Упор.: „Nahrung, Speise, Lebensmittel, Kost” (*Čakavisch-deutsches Lexicon* 1979: 1141).

¹⁷ Име Лука у овом роману је *утиројено*: тако се зову бабин и нонин брат („Лука дида”), Софијин брат („Лука брат”) и дида Лукин унук, Софијин брат од ујака („Лука рођак”). У самом тексту ово се тематизује, у контексту жучне расправе о члановима породице (не)отуђеним због рата. Ово је још један од нивоа на којима се у роман укључује језичка проблематика, овог пута ономастичка.

Већ при крају боравка на Хвару, Софијина језичка компетенција је порасла до те мере да она размишља о новонаученим речима и њиховима нијансама у значењу. Пример за ову рефлексiju је глагол *партиши(и)*, који се у роману појављује више пута. Први пут је део миметички представљеног дијалога између бабе Софије, кад баба износи хорор причу о дечаку којег је тих дана ујела змија али је спасен: „Да су стигли пинку касније, моли би партија. Софија, је л’ ме ти капиш ћа ти говорин? Моли је мога умрит” (57). Иако Софија не би разумела значење ове речи да ју је чула изоловану, контекст – а и експлицитни превод – не остављају дилеме. Ова реч се касније користи у више ситуација – тако нона Луце о унуцима каже: „Кад ми партимо, они остају једни другима” (68), а други пут објашњава шта се десило са девојком братанца погинулог у рату: „Она је после партила за Америку и није се више никад вратила” (75). Ова два значења инспиришу Софију на меланхолично размишљање: „Партит значи отпутовати, али и умрети. Оба значења ми тешко падају” (126).

Посебно занимљиву категорију чине речи које постоје и у српском и у бодулском, али имају различита значења. Такав је случај са речју диња, која, како Софији објашњава баба, овде значи нешто друго:

- Ајде, узми пинку диње да се освежиш.
- Ово је лубеница – брада ми је подрхтавала.
- Е, овдје ти за лубеницу кажу диња, а дињу зову милун... (53)

Изван контекста, није сасвим јасно због чега би овај језички неспоразум љутио Софију и чинио да јој брада подрхтава, али уклопљен у наравију функционише као кап у препуној чаши Софијиних фрустрација: осим што је нервира што јој баба у кафићу као детету гура парче лубенице у уста, тренутак

пре тога је на Фејсбуку видела слику на којој њену симпатију која је на летовању нова девојка храни – управо лубеницом. Ова прожетост и међузависност елемената наравије још је један доказ за то да су језик и свест о језику изузетно значајне компоненте овог романа.

Не изазивају сви хомоними Софијину бурну емотивну реакцију. Тако, кад нона Луце каже: „Човик који ми коси траву река ми је да уз они мир, уз капију, имам једног мањавура, а доли, испод куће, у поју, имам дви бјелоушке...” (59), Софија је прекида и пита шта је то мир. Одговор стиже од бабе: „Мир значи зид” (59). Тек нешто касније Софија пита за реч коју сасвим сигурно никад није чула – мањавур – и добија објашњење: „То ти је једна велика гуја, море бит дуга и до два метра” (60). Очигледно је да је за разумевање реченице коју је изговорила нона Луце већа препрека био хомоним него потпуно непозната реч. *Мањавур* је јукстапониран уз *бјелоушку*, па је јасно да се ради о некаквој *бештији*, али позната реч употребљена у другом и потпуно неочекиваном значењу свакако захтева објашњење. Тешко да би језичка компетенција тринаестогодишње Београђанке – и не само њена – могла да призове италијанску реч *тиро*, чијом деформацијом је очигледно настао и овај *бодулизам*.

Забуну изазива и реч *лампа*. Баба је употребљава као треће лице једине презенте глагола *лампаи(и)*¹⁸, кад усред временске непогоде каже: „Још увик лампа!” (87). Софија је збуњена јер је за њу *лампа* само именица. Зато баба објашњава: „Сева, напољу још сева...” (87). Слично је са речју *тапети*, која на Хвару не означава тапет на зиду већ тепих.¹⁹

¹⁸ Чакавско-немачки речник овај, као и друге глаголе, наводи у инфинитиву без крајњег *и* – „lampat” „blitzen, wetterleuchten” (*Čakavisch-deutsches Lexikon* 1979: 483).

¹⁹ „Софија, овод за тепих кажу тапет!”, нуди објашњење баба (93). У овом случају важно је да Софија разуме тачно значење речи јер се од ње очекује да делује, да помогне у склањању тепи-

Али ако је ова хомонимија само необична, нека друга може да изазове озбиљне проблеме у Софијином прилагођавању новој средини и њеним становницима. Наиме, једном приликом Софија у пекари бива изложена унакрсној ватри питања радозналих мештанки, које знају ко је она и желе да сазнају детаље о житељима бивше заједничке државе. Иако нису непријатељски настројене већ само наметљиво знатижељне, Софији је њихово испитивање непријатно.²⁰ У једном тренутку мештанке исказују своје утиске о Софији:

– А смишна је моло! – непозната баба озарено погледа у пекарку.

– Е, круто²¹ смишна! – потврђује пекарка и развлачи уста у осмех (42).

Софија реч *смишна*, очекивано, тумачи као негативну карактеристику: „Опа! Значи почело је вређање!” (42).

Ова реч ће добити разјашњење много касније, а то разјашњење ће јој донети и другачији вредносни предзнак. Вративши се са рођенданског славља, нона Луце преноси Софији утиске и прича јој како ју је описала рођацима:

– Сви су били и сви су те поздравили. Ја сан им причала како си добра цура и како си смишна...

– Рекла си им да сам смешна? – разрогачим се на нону. Тако су ми се подсмевале и оне две из пекаре.

– Не смешна, него смишна, то значи да си много драга, и липа, и шесна²², и паметна, и весела и да ми је кућа пуна сунца од како си ми ти дошла (81–82).

ха са терасе. За разлику од случајева кад значење може бити схваћено отприлике, практична употреба овде захтева прецизност.

²⁰ „Стрепим од следећег питања. Као прво, да ли ћу га разумети, а као друго, да ли ћу умети на њега да одговорим” (41).

²¹ *Kруто* је прилог који значи „веома”, „sehr” (*Čakavisch-deutsches Lexicon* 1979: 466), али његово прецизно значење у описаном тренутку није нарочито важно, јер ће „увредљива” реч *смишно* „украсти шоу”.

²² *Шесна* значи лепа, али реч овде није посебно тематизована јер се утопила у околне синониме и друге речи, које све озна-

Ова „дефиниција”, емотивна и дирљива, као и статус говорника – нона Луце је несумњиво добро-намерна, штавише, она је неко ко је за кратко време потпуно освојио Софијино срце – чини да првобитна „увреда” добије статус комплимента. Још једном ће ова реч бити употребљена у роману, и тада ће још више задобити на позитивном значењу. Рођак Лука преноси Софији поздраве од Швеђанина Свена, који ће постати Софијина прва љубав. Кад Софија пита шта је Свен рекао о њој, Лука каже: „Да си му смишна” (118).²³ Након овог сазнања Софија, сва срећна, замишља да са Свеном плеше по облаку. Ова реакција је дијаметрално супротна оној која је изазвана при првом помињању речи *смишна*.

Посебно разматрање захтева однос говора старијих и млађих особа у роману. У првих шеснаест поглавља Софија на Хвару проводи време само са старима. Ликови других младих, осим спорадично раније, појављују се тек у последњој трећини. Сусрет са вршњацима доноси Софији нове језичке проблеме:

Тешко ми је било да их пратим. Повремено сам се осећала као да гледам страни филм без превода (107).

Излазак из бабиног и нониног окриља значи и излазак из језички „безбедног” окружења. Иако и баба и нона „цепају бодулски”, оне су у сваком тренутку спремне и способне да понуде превод непознатих речи. Осим тога, баба која је постала Београђанка и нона која има искуство живота у бившој заједничкој држави познају Софијин језик, па му се у превођењу без проблема прилагођавају. Сусрет са рођацима рођеним после распада заједничке државе доноси нову димензију *дружости* – не само што Со-

чавају нешто позитивно. Упор.: šestan, -sna, -sno (šesni), „hübsch, ordentlich, nett, sauber, fein”, *Čakavisch-deutsches Lexicon* 1979: 1186.

²³ Свен сасвим сигурно није употребио ову реч, будући да са домаћинима разговара на енглеском. Овај бодулизам је Лукин превод.

фија не разуме њих већ не разумеју ни они њу. Шум у комуникацији је двосмеран. Тако при првом сусрету рођака Ана изјављује да Софија говори чудно и да је ништа не разуме. Анина бака објашњава:

Софија је рођена у Београду, у Србији, зато тако говори. Она не зна бодулски, али ти се потруди, па ћеш је разумит (107).

У овој ситуацији Софија је чак у предности над домаћинима – она се до тренутка сусрета с рођацима већ сусрела с бодулским и била у прилици да га практикује. То своје новостечено знање рођацима касније и презентује, користећи речи које је научила од ноне и бабе:

– Звучници су горе, на соли! – сетила сам се. – Стоје на поду, поред психе.

Млади рођаци немају обичај „превођења” бодулских речи на стандардни српски, пре свега зато што га не познају. Он за њих није ексјугословенска *lingua franca* на коју се преводје дијалекатске варијанте. Али испоставља се да, упркос томе што је политички контекст драстично промењен, постоје културне везе две раздвојене средине, српске и хрватске. Те везе у случају младих припадају пре свега подручју поп културе. Наиме, Хварски тинејџери, као и њихови вршњаци у Београду, слушају репера Марчела, који говори о проблемима и темама који су им блиски. Тако усвајају и његов језик.

Испоставља се да је први Софијин утисак – како јој се чини да гледа страни филм без превода – био прилично неоснован. На пример, она нема проблема са прихватањем жаргона вршњака са Хвара, па тако кад чује да Лука рођак својој сестри каже: „Ма дај, Ана, не пеглај! (...) То је празновјерје! Нона Луце уопће није таква” (115), она (а и читалац) ће закључити да *пеглајти* овде значи говорити глупости, лупетати.²⁴

Софија рођаке не пита за значење неких речи, очигледно зато што их разуме. Тако у датом контексту разуме и шта је *редикул*:

– Добра си ти цура, волин што си ми родица – ударио ме је Лука рођак по леђима. – А кад сан те први пут видиа код нона Луције у двору, мислио сан да си редикул у тоталу (139).

Кад на Софијино обавештење да сутра путује кући у Београд Ана пита: „Зоћ?” (139), Софија нема дилему да преведе овај необичан облик упитног заменичког прилога *зашто*.

Али већ на самом крају боравка на Хвару Софија се поново сусреће са нечим што захтева објашњење:

– Софија, и ја волин што си ми родица, а тила сан те питат, да ли би ми посудила ону твоју модру вештицу?

– Вештицу? – збуњено сам гледала Ану.

– Да, ону шта овдје има све нешто светлуцаво... У недељу иден на рођендан код једне пријатељице, а та твоја вешта ми је много липа (139).

Софија, меланхолична због скорог растанка, сумира утиске: „Захваљујући Ани, научила сам да је вешта хаљина и научила сам да живот проклето иде напред, без обзира на то што се ја распадам у парампарчад” (139). *Модру вештицу* је у јутро одласка оставила Ани као поклон. А урадила је још нешто што је додатно смањило лингвистичку дистанцу између рођака – вршњака: научила их је ћирилицу. Новостечено знање одмах су применили, слањем ћириличних порука на Вајберу.

Сви поменути примери чакавског/бодулског односили су се пре свега на семантичку проблематику,

²⁴ Вебсајт Жаргонаут као једно од значења жаргонизма пеглати наводи *гњавити*, док је пегла *досадна особа, гњавиџор* (<https://www.zargonaut.com/list/p/page73>). Софији би, као и већини Београђана, вероватно већи проблем представљао новосадски жаргонизам *пеглајти* (још више у варијанти *бацити пеглу*), који значи *поверљивост*.

на значење речи са којима се Софија сусреће у новој средини. Друге карактеристике овог говора, пре свега фонетске и морфолошке, Софији не представљају проблем. Тако готово никакав шум у комуникацији не стварају:

а) икавски облици: дите, дица, мисто, (од)увик, усрид, исприд, тила, дида, човик, разумин, вирује, вриме, липо, липота, најлипше, двиста, стина, побига, побигли, лито, лити, не смин, умрит, недиља, пиват, дви, двиста, посли, обид, волиа, цили свит, цвит, цвиће, триба, изист, дониа, колино, појубила, било, утиравали

б) прелазак *м* у *н* на крају речи: видин, иман, спаван, чујен, с тобон, с менон, с њон, с њин, ван, платин, спомињен, мућин, разумин, питан, (не) знан, кришон, молин, пристрашин, (не) волин, с тин, бетонон, ногон, пушкон, с Лукон, чуван, разумин, волин, збогон, нисан, осин

в) прелазак *љ* и *ђ* у *ј*: земја, поје, јубав, јубити, зајубила се, појубила, јуди, ује, невоје, гробје, боје, најмлаја, постеја

г) група *чк* која прелази у *шк*: машка

д) дуго *а* које прелази у *о*: млод, стор, моло, са-лота, чекој

ђ) множина: миш – миши

е) нестајање вокала *и* на крају инфинитива: најурит, убрат, изговорит, умрит, партит, пиват, видит

ж) компаратив и суперлатив придева на *-ји* или *-ији*: липји, млаји, најмлаја, боји

з) наставак *а* у трећем лицу једнине перфекта: биа, партиа, преживиа, одниа, дониа, бациа, написа, погиниа, намућиа, дониа, удариа, обориа, спиздиа, волиа

и) наставак *-ду* у трећем лицу плурала презента: водиду

ј) заменице, предлози и друге речи које одступају од стандарда: ћо, ћа, овод, овега, тега, низдол, ка, оли, умор, сардце, мортви, мућ, тлех.

У текстовима о роману *Лейто кад сам научила да лети* често се истиче промена коју је Софија доживела током летовања. Тај њен боравак на Хвару је, испоставља се, био убрзани тронедељни курс одрастања. Софија на крају романа није она иста с почетка. „Она је променила читав низ ставова с почетка – друкчије гледа на свет око себе, своју породицу, па и на саму себе” (Карановић 2018: 81). Велику улогу у том наглом одрастању имају велике теме – љубав и смрт – али и језик. Повлашћено место у већ помињаном упознавању са разним врстама *дружости* припада управо савладавању *непознатог језика*, прво у бабиној и нониној „школи језика”, а потом и у *свету*, међу људима који нису увек у стању да прискоче са преводилачким услугама.

Анализирајући *Лейто кад сам научила да лети* као билдунгсроман, Невена Станисављевић питање језика тематизује успут, као једну од савладаних препрека у авантури самоспознаје главне јунакиње:

Софија је са погрешном представом о људима из Хрватске, са помало непријатним осећањем и страхом који је та погрешна представа изазивала, при првом виђењу брата и сестре очекивала и онај чудан говор, непријатан сусрет који би по свему судећи могао да уследи и, наравно, неразумеваше. Насупрот томе, иако се пре никад нису видели, насмешили су се једни другима. Спојила их је иста жеља, жеља за упознавањем ближњих. Све баријере су савладане, почев од језичких (Станисављевић 2018: 335).

Иако ауторка текста ово не истиче посебно, разумевање „чудног говора” и овладавање њиме могли би се посматрати као кључни управо у контексту билдунгсромана, онако како је он дефинисан у овом тексту: „*Bildungsroman* представља роман у коме се говори о учењу као основи сазнавања истинске слике света, одрастања, прихватања одговорности и усвајања знања и вештина потребних за проналажење свог места у свету” (Станисављевић 2018: 323).

У учење, свако, спада и *учење језика*, као основа за даље усвајање разлика/различитости.

На крају, треба поменути и улогу бодулског говора у роману као целини, независно од улоге коју он има у Софијином одрастању. Анкица Вучковић анализира роман у контексту осталих дела Јасминке Петровић и истиче да он говори „о најделикатнијем проблему данашњице – националшовинизму”. У таквој анализи очекивано је и постављање питања језика и (не)разумевања, те ауторка истиче следеће:

Избор бодулског дијалекта, уместо хрватског језика, према којем, за разлику од овог другог, не постоје предрасуде, иако је у питању само синонимна замена, представља невероватно вешто, интелигентно и духовито списатељско решење пред којим падају вештачки националистички забрани, показујући лепоту и раскош живота коју нам у свакодневном закривљују, а које смо тако неправедно наметнули својој деци (Вучковић 2016: 279–280).

Узимајући у обзир квантитативни и квалитативни удео *језичког* у роману, можемо аргументовано тврдити да је *Летио* Јасминке Петровић роман о одрастању и о *језику*. Језик није просто медијум изражавања већ суштински чинилац изградње ликова у роману. Они се кроз језик упознају, мењају, прилагођавају једни другима и изграђују сами себе. Кад Софија пред крај романа каже: „Овог лета ја сам научила да летим”, јасно је да је један од важних састојака погонског горива које тај њен лет омогућава и њен новостечени бодулски *ментални лексикон*.

ЛИТЕРАТУРА:

Вучковић, Анкица (2016). *Српски роман за децу на почетку 21. века у светлу књижевних награда*. Докторска дисертација. Нови Сад: Филозофски факултет.

Драгићевић, Рајна (2010). *Лексикологија српског језика*. Београд: Звод за уџбенике.

Ивић, Павле (1991). *Из српскохрватске дијалектологије. Изабрани списи III*. Приредили Недељко Богдановић и Слободан Реметић. Ниш: Просвета.

Карановић, Мирјана (2018). Летим и спавам. Дете приповедач, приповедно ја и доживљајно ја. *Детињство*, 2, стр. 72–83.

Клајн, Иван, Шипка, Милан (2006). *Велики речник стираних речи и израза*. Нови Сад: Прометеј.

Петровић, Биљана Т. (2016). Рат у бившој Југославији у књижевном делу Јасминке Петровић, *Детињство*, XLII, 1, 88–94.

Речник српских говора Војводине, св. 10, X–III (2010). Редактор Драгољуб Петровић. Нови Сад: Матица српска.

Речник српског језика (2007). Редиговао и уредио Милан Николић. Нови Сад: Матица српска.

Речник српскохрватског књижевног језика I–VI (1976). Уредници академик др Михајло Стевановић и др.). Нови Сад: Матица српска.

Станисављевић, Невена Б. (2018). Лето кад сам научила да летим Јасминке Петровић као женски образовни роман за 21. век. *Књижевности за децу у науци и настави*. Зборник радова са научног скупа Јагодина, 21–22. април 2017, Јагодина 2018, стр. 323–339.

Судар, Сања (2016). Жанровска и наратолошка анализа романа Лето када сам научила да летим Јасминке Петровић <<http://www.knjizenstvo.rs/sr/casopis/2016?kategorija=casopis-knjizevnost-i-kultura>> 8. 4. 2019.

Begagić, Lamiја (2016). Zašto su glavne junakinje Jasminke Petrović i Sanje Pilić „priјeko potrebna egzotika”, <https://voxfeminae.net/kultura/zasto-su-glavne-junakinje-romana-jasminke-petrovic-i-sanje-pilic-priјeko-potrebna-egzotika/>.

- Finka, Božidar (1971). Čakavsko narječje. *Čakavska rič*, 1, str. 11–71 (poseban otisak).
- Finka, Božidar (1973). Naputak za ispitivanje i obrađivanje čakavskih govora. Poseban otisak iz knjige *Hrvatski dijalektološki zbornik*, knjiga 3, Zagreb.
- Finka, Božidar i Milan Moguš (1981). Karta čakavskoga narječja. Poseban otisak iz *Dijalektološkog zbornika*, str. 49–58.
- Hraste, Mate (1937). *Čakavski dijalekat ostrva Hvara*. Београд, Библиотека Јужнословенски филолог, књига 8.
- Hraste, Mate (1970). O prijelazu glasa -m u -n (-n < -m), *Filologija*, 6, str. 69–75 (poseban otisak).
- Hraste, Mate, Petar Šimunović i Reinhold Olesch (1979). *Čakavisch-deutsches Lexicon*. Köln–Wien: Böhlau Verlag.
- Plešić, Fr(an) (1933–1934): Nešto o Jelsi na Hvaru i jelšanskom govoru. *Јужнословенски филолог*, Београд, књига XIII, стр. 150–160.
- Menac Mihalić, Mira (1989). Glagolski oblici u čakavskom narječju i u hrvatskom književnom jeziku. *Filologija*, Zagreb, knjiga 17, str. 81–109.
- Moguš, Milan (1977). *Čakavsko narječje*. Fonologija. Zagreb: Školska knjiga
- Petrović, Jasminka (2016). *Leto kad sam naučila da letim*. Beograd: Kreativni centar (3. izdanje).
- Šipka, Danko (2006). *Osnovi leksikologije i srodnih disciplina* (drugo, izmijenjeno i dopunjeno izdanje). Novi Sad: Matica srpska.
- http://www.lokalpatrioti-rijeka.com/forum/cakavski-rjecnik.php?first_char=m&sid=c2c9eb5981887759c11451c130304b7f.

Mirjana S. KARANOVIĆ

MODRA VEŠTICA*

Chakavian lexicon in the novel *The Summer When I Learned How to Fly* by Jasminka Petrović

Summary

The paper analyzes the role of Chakavian vocabulary (Bodulian speech) in Jasminka Petrović's novel *The Summer When I Learned How to Fly* (*Leto kad sam naučila da letim*). The share of linguistic material in this novel is extremely large, so it can be argued that to a large extent it is a novel about language. By mastering and adopting an unknown speech, the protagonist learns to be open to the Other, which makes an important part of her growing up and self-formation.

Key words: Jasminka Petrović, *The Summer When I Learned How to Fly*, Croatia, Hvar, Bodulian, other

* Untranslatable word play: *Modra veštica* in chakavian dialect means *blue dress*, while Sofija understands it as *blue witch*. *Veštica*, a diminutive of dialectal form *vešta*, dress, is a homonym of *veštica*, witch.

◆ **Тихомир С. ПЕТРОВИЋ**
Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет у Сомбору
Република Србија

ВИЗУЕЛНА ПЕСМА ЗА ДЕЦУ

Непоновљиво у свом кратком трајању, детињство је брана против живота наталоженог меланхолијом и сетом; без њега, као стабла човековог бића из којег се касније развија и грана личност, сиромашнији смо за једну лепоту и једну чежњу. Најстрашније је живети без сећања на детињство: не живи ли дете у нама, нисмо више деца – онда смо већ мртви, тако је речено. „Врхунска вредност и свест друштва о тој вредности” (К. С. Станиславски), деца чине људе бољим и паметнијим. Стога читаоци који су одавно изашли из школске клупе немају отклон према лектури своје младости. Напротив. Враћање у свет имагинарних, ведрих и првозапамћених слика и доживљаја из раног човековог доба обасјава светлошћу цео наш живот.

Чудна мешавина стварности и нестварности, радост и маштарија, песничка реч за децу и младе досегла је завидан уметнички домет. С динамиком развоја стилова и праваца, немиром и немирењем са оним што је познато, она, у облику концентричних кругова, проширује властито поетско поље. Особито нове технологије и медијске форме, као објективни моменат нужно укључен у чисту осећајност, онтогенетски развој детета и његов видокруг, интернационализују њена средства и начине језичко-уметничке организације. Донекле макар, може се у

будућности замислити језик слике као медија планетарне цивилизације.

Засновано на елементима који равноправно припадају вербалном и визуелном исказу, упадљиве очигледности, песништво егзистира као (под)жанровски крак уметности модификован према природи малих слушаалаца/читалаца. Разбијање дотадашњих структурних састојака на речи и слова, превазилажење вербалног песничког израза, намеће се као чист литерарни и ликовни ентитет који мења изглед дејче књижевности и, извесно, употпуњава њено целовитије сагледавање.

У развојном луку српског песништва за децу дужем од два и по века, појављује се визуелна поезија као повлашћени вид изражавања, као једно пријатно изненађење. Грађена према важећем уметничком начелу, у координатама дејче поетске речи, друкчија у погледу на своју спољну форму и средства којима уметник изражава своју идеју, она није без своје родбине. Извесно, естетичком организацијом и мисаоно-емотивним усмерењем, мање-више је стекла препознатљив профил.

Проширење ликовног израза на рачун тонског и наративног чедо је сигнализма, најрадикалнијег крила авангардног уметничког покрета, који је, по речима Миливоја Павловића, битно променио код наше књижевне уметности. Књижевност сигнализма јесте „нужан производ дијалектичке еволуције, како песничких, тако и технолошко-друштвених форми”, истиче Мирољуб Тодоровић. „У пољуљаној моћи писма и језика, у наступајућој ери слике, сигналистичка визуелна поезија види своју велику шансу. Пошто је продукт сасвим нових односа она” – каже Тодоровић – „постаје непосредни корисник мултидимензионалних простора и средстава које јој електронска цивилизација нуди” (*Сигнализам*, Градина, Ниш 1979).

Дијахронијски, трострука поетска организација – према речи, слици и детету – не значи нешто но-

во, кретање унапред. Као што је нонсенсно песништво модерних децјих аутора имало за праузор усмене умотворине типа брзалица, зарицалица, игре речи, и визуелна поезија је налазила свој узор у старогрчком, средњовековном и бароком „говорећем животопису“; њени корени могу се наћи код француских симболиста, као што су Маларме, Валери, Аполлинер, потом код дадаиста, футуриста и надреалиста.

Овде су аутори потврђених обликотворних могућности, а међу њима има оних који слове за раскршћа наше песничке традиције: Душан Радовић, Душко Трифуновић, Слободан Станишић, Звонимир Костић Палански, Мошо Одаловић, Томислав Ђокић, Поп Д. Ђурђев. У круг обликоватеља, чије дело чини живу традицију наше децје речи, улазе и уметници неафирмисани у пикторалној поезији. Пред малим и великим конзументима су разиграни стилисти, метричари и техничари општих лирско-рефлексивних способности, песници ока које нетремице стражари на реч и слику. Оборужани ликовним умећем, носећи у себи двоструку крв, граде творевине чија је скала визуелне карактеристичности знатно повишена. У сваком ствараоцу се крије уметник неке друге комплементарне уметности.

Песништво оличено у визуелним симболима намењено је девичанском, „најнеискуснијем“ уживаоцу/реципијенту. Антрополошка и социолошка истраживања указују на његову природну диспозицију према слици и на његову осетљивост на визуелне и друге подстицаје. Интуитивна интелигенција, сензибилност, искреност, смеоно читање срцем и невиним оком, без размишљања и постављања себи икаквих питања, препоручују га као креативног судеолика игре. Сходно властитим размерама, он као стваралац даје стварима битност, дописује и досликава значења, ненасликаном (као подразумеваном) налази прави мисао. Није реч о субјекту уметничке комуникације који одступа пред одраслим читаоцем.

У принципу, детету је милије и привлачније оно што се види и креће, на неки начин живи; непосредна, практична реалност, слика изгледа више „живо“ него реч. Нико „не може доживјети свечаније од дјетета“, каже Мирослав Крлежа, то што смо – додаје – видели гледајући „још на почетку нашим дјетињим очима – то је све“. Пикасо на изложби децјих цртежа изјављује: „Када сам био у њиховим годинама могао сам да цртам као Рафаело, али ми је читав живот био потребан да цртам као они.“

Слике и речи су главно оруђе комуникације (општење путем слика у смислу извора сазнања и снаге изражавања старије је од општења путем слова – сликом и започиње децја књижевност). Еминентно хоризонт сликарства, увек на првом месту, чуло вида је најефикасније, најчистије и најпамтљивије приказивање. Леонардо да Винчи у Трактату о сликарству каже: „Сликарство служи племенитијем чулу него поезија и са више истине представља облике природе него песник, а дела природе су много племенитија од речи, које су дело човека; јер између дела људи и дела природе је исти однос као између човека и Бога. Дакле, достојније је представљати ствари природе, које су стварно истините слике, него речима представљати догађаје и људе.“ „Тамо где не досеже око, не досеже ни мисао“ (*Ујанишиада*). Слика песничка, слика цртеж, обраћа се примаоцу вокативним стилем, отворено, јасно, без ангажовања посредника или тумача, превазилази ограничења вербалног опхођења.

Базирано на могућностима репрезентације реалних облика и њихових просторних односа, на оним визуелним тачкама као „живим ћелијама“, вербално сликарство директније комуницира од речи, кудикамо ближе и уверљивије у децјем узрасту и искуству.

Задовољство читања/гледања испољава се у интеракцији која побуђује емотивно-менталне пред-

ставе и позива на учествовање, на сусрет, на разме-ну, на трагање и игру.

Размештање речи, слова и интерпункцијских знакова, обједињење интертекстуалног (књижевног) и интересловног (ликовног) дискурса прима се у зависности од степена читаочевог начитаности.

Границе међу уметностима не могу се прекорачити. Ликовна слика постулира присну чулност, а поетска посредну, изражену језиком; једно припада просторном, а друго визуелном преноснику. Поезија је, као што је казано, сликање речима, а сликарство поезија изражена цртежом и бојама. Слушати о нечему није исто што и нешто видети.

С друге стране, нема неслагања око чињенице да иста структура, иста егзистенција, један исти ефекат, један исти гениј, сврстава све уметности у једну породицу. У заједничкој тежњи да дођу до лепоте, уметници пера и уметници кичице пружају руке једни другима, брише се однос ривалства између књижевне речи и сликарства. Између речи која припада свету детињства и речи која припада свету одраслих не постоји гранични камен, те је њихово одвојено посматрање допуштено само у виду теоријске претпоставке. Само лоши естетичари копају јаз између уметности.

Везани законитостима једне поетике, поезија и сликарство, узето с тог становишта, чине нерашчлањено јединство, једну уметност са два лица. („Око и рука су отац и мати уметничких делатности“.)

Досезање лепог и јединственог израза, *tête-a-tête*, синтеза речи и слике, један сестрински однос, имају, дакле, за исход уметност једне исте граматичке категорије, песништво које прелази у сликарство, а сликарство у песништво.

Диференција из дечјег свакодневног животног искуства, анимална и флорална шареноликост, свет маште и зачараности, језички и ликовно по мери дечјег реалитета, испуњавају сиже дечјег песни-

штва, према томе – песништва овог огранка. Визуализује се ведар колорит, један лудички створен свет, који привлачи, изазива осећање и радује.

Нарочита егзистенција, нешто што се може саопштити само речима и цртежом, тежи истим ефектима као и сликарство. Песма није престала да буде оно што песма јесте – јединствен вид изражавања мисли и осећања.

Смисаона усмереност, тачан еквивалент предмета, семиотички речено, изванредно висок степен сличности између означавајућег и означеног, граде артефакт који није довољно само читати већ и гледати. Плод индивидуалног песничког и ликовног напора, вичност да се на мисаоном плану представе просторне схеме и односи, једне просторне интелигенције, дело је чист естетички знак за око и ухо, може се рећи – слика и огледало свог адресата. Иконишно-означитељски мимезис, технолошко лице и појавност, чине га читљивим и општеприступачним комуникатом. Сублимаат два различита кода који, као комплементарне боје, траже један други, транслингвистичка и трансвизуелна метафорика, гради фигуре које одвећ подсећају на биље, птице, животиње, пољопривредне алатке, догађаје, ситуације и на друге љупке и привлачне форме. Стилизована и изглачана датост, песма се сагледава као стварно и нестварно, као јесте, као није.

Ткање од речи и невербалних елемената, (с)ликовно обликовање текста у форми мозаичко-визуелног склопа, има заједничког са фотографијом, окрутним сведоком којем, упркос чињеници да је технолошко решење, признајемо статус уметничког медија. Живо исцртана слика помоћу речи, слагање стихова у строфе, који се не могу узети као визуелна замена вербалне креације, интерпретира се као материјални еквивалент предмета, као уоквирени рам који егзистира сам за себе, као део простора, сам простор. Није посредни крута перспектива која

у самој реалности квари изглед предмета својом исправношћу.

Књижевност је на властитом тлу само кад се служи речима. Неупитно, ово је терен „представљања нечег нечим” (непостојање перцептивне сличности између облика речи и реалности), препуштање иницијативе језичкој речи, слици и ритму.

Десемантизација, издвајање из синтаксичке целине, уклапање у друкчији вербални оквир, повратни процеси који ослобађају говорну енергију и поново уједињују у нова акценатска сазвучја и смислове, нуде аутономну вредност, обједињују значења.

У свом потпунијем и интензивнијем представљању, обојене дугиним бојама, властитим еуфонијским низом гласова, материјализованим звуком, речи дарују артефакту стилски шарм. Не само синтагматски и синтаксички усклађене, него и цигло једна у свом коренском или асоцијативном значењу може бити слика. Зар реч не казује колико хиљаду слика? – Језик визуелне поезије је универзалан, погодан за планетарну комуникацију.

Усмерење је на архитектонски склоп, на изглед песничке творевине. Има се у виду однос између референцијалне функције језика и језика као ентитета, сачињеног од графема; као у визуелној уметности, валоризује се симетрија, равнотежа, облик, простор, кретање, динамика и јединство целине.

Први закон је неразбијена перспектива. Симетрија у много ширем значењу, сразмер једнаковредних делова, линеарно-каузално повезивање, давање облика и конзистентности распарчаном – јесу општеприхваћена пуноважност.

Смишљеност и изведеност, језиком логике речено, према моделу неког геометријског система, где сваки сегмент поприма разлог постојања од других сегмената, унутарња структурно-композициона кохерентност, естетска нит која повезује било апстрактне било ликовне призоре и слике, држе умет-

ничку грађевину као неприкосновену свеобухватност.

Установљено на естетици спонтаног, покрета и ишчашености, модерно песништво прибегава свесном нарушавању равнотеже. Дисиметрија која се противи свакој механичкој савршености, разравнотеженост, растресито-грозаста композиција, исцепкана синтакса, граде ствар са изненађујућим смислом за иконичност и семантичност. Потиснут је апстрактан језик, гомилање немих и компликованих знакова и средстава.

Нема уметности без слике која је сама по себи песма. Као ментална претпоставка и творевина уопште, не само у овом огранку, она је елеменат инфантилизације. Увек се даје првенство поетском визуелном елементу.

Није реч о метафоричној представи, пуној нејасности и дилема, нечем сазданом за читаочево унутрашње око, него о естетском факту нефигуративног значења, који оличава спољашњу раван уметничког, намеће се оку и доживљају, удара на сва чула.

Тежишна тачка је оптичка слика у значењу заустављеног одсечка реалности, документ и успомена на нешто, и њу треба видети на одређеној светлости и из одређеног положаја.

Синтаксичка згуснутост, унутарња напетост и драматика игре граде упечатљиво виђење које се чита без напора и не захтева никакво критичко предузимање. Будући да није искључиво лингвистичког карактера, мисаоних и стилских егзибиција, песму проучавамо и као правцату слику.

Форма враћа на значење које није изван песме. Базирана на дијалектици слова и слике, песма „отвара врата” читалачком оку, нуди сиже чије откључавање не захтева езотеричне кључеве; пре – двострука семантика подстиче отвореност и кооперативност за допуњавање унутартекстовних празнина.

(Отвореност, претерано рачунање на сарадњу, оставља примаоца празним и обманутим.)

С друге стране, пред читаоцем/гледаоцем је уметност налик хијероглифима који се погрешно сричу. Нестандардна трансформација мисли и осећања, хоризонтална и вертикална поетска решења, замагљеност, и поред интелектуалних напрезања, не дају се лако дешифровати. Двокодна техника, типографске заврзламе, заковрнуте и замршене линије, граде песму-загонетку, песму-лабиринт, песму-плетеницу, конструкт налик шифри за посвећене. Компликовано писмо замрачује видик, излази из децјег хоризонта.

Саздани према неким естетичким законитостима, словни знаци – а не речи – динамиком, треперавошћу, провоцирају мноштво имагинативних пројекција, у нашем светлу, стилизоване цртеже као визуелне експресије. Мала и велика слова властитом конфигурацијом, интерпункцијски знаци и белине, испуњавају властиту функцију самим својим постојањем. Текст (лат. *textus* – ткање) неуобичајеним обликом и конфигурацијом увек скреће рецепцијску позорност.

Песма је знаковно-комуникативне природе, велика слика саздана комбиновањем малих слика – слова. Црна слова на белом папиру, знакови знакова, нека су врста утеловљења синтаксичке, семиотичке и прагматичке функције. Знаковно тело ствара афективан, илуминирајући исказ. „Знак не зна за други закон осим традиције зато што је произвољан, а опет, он може да буде произвољан зато што се оснива на традицији (...) Међутим, запитаћемо се да ли су знаци писма заиста произвољни, као што мисли Де Сосир. Он нам даје пример слова *iii*, али зар управо *iii* не изгледа као да опонаша положај језика у односу на вилицу и усне? Зар лабијални сугласник *iii* не подсећа на линије горње усне? Зар самогласник *o* не описује кружни положај усана при

његовом изговору? Зар дентално *s* (латинично писмо, прим. Т. П.) не подсећа на змију? Змијско сиктање је мотивисало присуство денталних *s* и *z* у латинском (*angus*), српском (*змија*), енглеском (*snake, serpent*), француском (*le serpent*), шпанском (*la serpiente*), холандском (*slang*), али и немачком (*die Schlange*), иако се изговара као *ш*, па чак и у кинеском 蛇, *Shé*). Вероватно би се нашло још доста примера...” (Иван Штерлеман, „Сигнализам и лингвистика”, *Летњици матице српске*, март 2017).

Као речи у реченици или такт у музици, визуелни елементи творе општеразумљиве и општедопадљиве комбинације.

Писани знаци не морају бити сликовити, себепоказиви.

За лепотом која се крије у додиру слике и речи, у ритмичкој и звучној организацији, трага се као за златом; сви расположиви лингвистички и графички конституенти, сваки стилистички потез, у функцији је полепшавања синтагматско-наративне структуре.

Зближавањем, полетом, телом и формом, материјалним својствима речи, настаје амблематска креација у виду мозаика, мање или више, одређена слика. Геометријско-техничким спојем, пером умоченим у шарену дугу (по хартији посутој шареним прахом крила лептирових), вербално-декоративним потезом, кидањем речи, рађа се имагинарна уметникова скица.

Формално-појавно обликована, у интеракцији са простором и белином, реч напушта акустичку страну и поприма функцију линије и боје конкретне симболике. Стављена у исту раван са сликом, девербализована, сведена на огољени типографски знак, на „слово као такво”, укида семантику, нужно губи способност коју има.

Версификаторска и пиктурална виртуозност, формални захвати, окретност карикатуристе који с неколико добро одабраних црта нацрта неку лич-

ност, рађају песму која се перципира посредством утисака који допиру до очију. Слика је илустрација песме, а песма илустрација слике, парадигма мултимедијалне творевине.

Лингвистичко-визуелна креација, немирна и неухватљива игра светлости и сенки, игра слике и речи, нешто процесуално, недовршено, као отворен простор трансформације, посматра се као својеврстан догађај, с неким посебним ишчекивањем и љубопитством.

Стилизација удаљена од механичке тачности делује максимално функционално и стилски делотворно. Графичко распоређивање стихова један на један, други на други, померање на улево или удесно, на ову или ону страну, чист геометризам, као у песми „Два јарца” Душка Трифуновића, појачава ритам и ефектност поенте.

Пригушене речи са својим денотативним и конотативним значењем, промењена визура и сва високозахтевна наратија, креирају ефектна пиктурална казивања која се подједнако читају и гледају. На истој уметничкој разини, слика и текст творе хуморно-шалљив, литерарно-визуелни инжењеринг. Отвор бленде и потези пера не захтевају посебан коментар:

ЦРТЕЖ

*Стијално ми се мисли врше
Око једне праве црше.*

ц
р
т
а
ц
р
т
а

*Да најправим слику целу
Ја јој додам паралелу.*

ц	ц
р	р
т	т
а	а
ц	ц
р	р
т	т
а	а

*А за чисту, праву сцену
Стављам црцу изломљену,*

	ом	
	л	љ
	з	е
и		н
и		а
ц		ц
р		р
т		т
а		а
ц		ц
р		р
т		т
а		а

*Овој кући на три сираћа
Пошребна су мала враћа.*

	м	
	о	љ
	л	е
з		н
и		а
ц		ц
р		р
т		т
а		а
ц		ц
р		р
т	В Р	т
а	АТА	а

Да би слика била жива
Потребна је једна крива.

			ва	кр		
		и		и		
		р		м		в
	к		о		љ	а
	а	л		е		к
в	з				н	р
и	и				а	и
р	ц				ц	в
к	р				р	а
а	т				т	к
в	а				а	р
и	ц				ц	и
р	р				р	в
вак	т		В Р		т	акр
ирк	а		АТА		а	ави

Криву ево дечак сџавља,
Али не зна ишја представља.

Одједном се један сџвори,
На ишјање одговори:

„То је ишја, кад на илажи,
Исход ишја сајун иражи“.

Драган Радовић

Сликовитост која се непрестано расцветава, искошена пројекција стварности, живост која иде до завитлавања, говорећи актуелном терминологијом, подижу визуелно здање. Лице песме долази од заигране маште, која не иде на штету синтаксе, семантике и семантичке структуре.

Дисциплинарно ређање и организовање језичког материјала, који не искључују импровизацију и виши развојни ступањ песничке перфекције, доносе ментално-поетску слику. Вербо-оптичка констелација, синтаксичко дејство лингвистичке и графичке поруке, мешање текста и скица, граде песму-ребус, песму-алгебру, песму која је логичка алхемија, чисто церемонијална лепота:



(Читај: Провери да ли // за Пинокија // даска фали // па ако то фали // онда батали. Без неког сувог // доброг облутка // нема ни повести // једног лутка.)

У себи покренуто постојање, које стоји за себе и у себи, живац поетске матрице, игра је оквир из којег се не излази: то је вербална игра у којој се речи растављају, распоређују, добијају нов изглед. У поезији свима за гледање, сликовито-емотивне могућности, несташна језичка манипулација, варирање, јаче истичу комуникативну страну, придобијају. Поигравање енергијом, словима и знаковима, здружена песничка и ликовна експресија, имају додатну драж. Разиграни свет слова и ликовних фигура, акробатско хватање у лету речи и слике, исцртавање словним формама, пермутација, фигурална егзибиција, забава налик игри детета лего коцкицама или колажу с разнобојним материјалом од папира и текстила – сажето речено плодна синтеза језика и сликарства – делује естетско-епикурејски, усређује тренутак малог бића. Двосмисленост која уноси

збрку и оставља посматрача да лебди између две фигуре, тајанствена чаролија речи и слике, језички и ликовни валери као нова симболика, предвидљиво и непредвидљиво, према чему се младо створење окреће као што се цвет окреће према сунцу и неретко – говоримо ли сликовито – нађе у положају мачета коме се клупко одмотало у недоступном правцу, и остане ускраћено, изненађују, причињавају естетско задовољство, усхићују, задивљују. Језик логотипа, арабески језичких и визуелних слика, вербално-виртуелна микстура, лудистичко-иконизовани рукопис, потези линије, дуплирају хедонистички одзив. – Шта је песништво доли чиста радост измишљања, игра универзално прихватљивог језика, варањост, чаролија, уживање и забава?

Спајање хетерогених садржина на основу спољашње сличности, меандрирање између реалног и надреалног, орнаментика, избијају у први план. Подређивање речи визуелној игри, летећи симболи, бацање горе и доле, лево и десно, косине које изазивају крешендо и декрешендо, дају конструкту експресију, полетност, разигравају, најгласније дозивају децу пажњу.

Бравурозна језичка гравура и поетски цртеж ухваћени с минуциозном сигурношћу, понајвише граде хумор ведар, благ, пун разумевања.

Ни приближно се не може примаћи спектар дејства песничке творевине. Речима и интерпункцијским знацима подигнутим на ниво лексеме, структуром, триком и геометризмом, сваки квадратним сантиметром, рукотворевина је на располагању лепоти и подизању општег естетичког духа. Осветљавање светлошћу мудрости, поучавање умећу измишљања и лудовања, обогаћење и улепшавање живота, иманентни су дејој уметности.

Хуманизација, активирање и увећање рефлексива, превласт естетског, поучавање истини и емоционалној култури, даривање животу смислене димен-

зије, дају уметничком остварењу карактер еминентно прагматичког средства.

Традиционално, дејој песништво је „учитељица” живота, а песник, сходно томе, педагог и учитељ; зацело, у поређењу са штивом за искусне читаоце, приметнија је његова когнитивно-просветитељска служба. Песма по рођењу чедно и невинно биће чини чеднијим, душевнијим, васпитанијим. „Искуства и познанства детињства и ране младости постају сталне рубрике сваког каснијег сазнања и искуства... У детињству се ствара чврста основа нашег виђења света, са свим својим површностима и дубинама: оне су празне или пуне, али у оном битном се не мењају” (Шопенхауер). „Човек зна само оно што је научио у детињству” (Марина Цветајева. „Тешка је то ствар кад се човјеку из дјетињства штогод у памет утврди” (Вук Стефановић Караџић).

Не треба рећи у загради, присилно давање лекција, академско знање, уразумљивање у форми наравоученија, стварају непријатан привид укочености, унизују поетску игру, лишавају љупкости; уз то, сликовито-ритмичко знање је генеративно, мутно и половишно, далеко од оног које почива на дефиницији.

Останемо ли у когнитивно-едукативном речнику, маневарско поље педагошког покушаја, књижевна дидактика, не може се примити као инструктивно средство у изоштравању осећања за ликовни израз и општу ликовну писменост. Па опет, не може се порећи „ширење зеница”, постављање образовних циљева помоћу цртежа, као што су прилив знања о неком предмету, повећање интересовања за њега – порећи препознавање цртежа-слике као „естетичко-научне” датости.

Уметност почиње тамо где почиње форма; за младе, она је продукт чистог стилисте, љубитеља форме. И на први поглед, шарм долази од ћудљиве игре слова и слике. Проширена, наине, зона језичке

изражајности, одбир слова, смели калиграфски по-тези, текстовна декорација, граде ексклузивно сиг-нификативну форму. Спрег који помера смисаоне ефекте и извлачи нова значења и валере, тријумф над материјалом, траже од читаоца визуелну, а од гледаоца вербалну перцепцију; укида се гледање и читање.

Све треба да испадне естетски умесно, чисто и питко; зацело, не ради се о преношењу речи у сли-ке, него о сложенем поступку. Као рима, цртеж спутава израз; поступак се може применити на теме које се могу лако нацртати. Међутим, запињање пи-саљке о хартију, неупечатљиве и оптички слабо уоквирене слике, незрелост замисли и потеза, ма-рење, ископчавају, дисквалификују, одвраћају и ометају поглед.

Проста мимеза ствари, прорачунато монтирање речи и слике, преплет слова и речи према априор-ним силуетама, сужавају рецепцијски простор, за-тварају игру, стварају деминутивно расположење. Осредња решења, ритам неподешен према инстру-ментима којима се лиричар користи, као у поста-вљеном школском задатку, где је све на свом ме-сту, асоцирају на „ручни рад” у оквиру наставне обуке, делују инхибиторно, успављујуће.

Натуралистичко-декоративни третман, мртво по-ређане ствари, стих сув и го, графичка решења при-ближена оквирима каталога, више су но бачен на-црт.

У истој равни, пиктографија сличних асоцијаци-ја, игра контингенције предмета који се задесе у тренутку креације, излет лево и десно, распршава-ју илузију оптичке варке. Стилистички трикови, си-луете које изгледају као пуки маниризам, нешто од агресивности визуелног језика реклама, препознају се као „жврљотине” и лажирање, као недостатак вештина.

СЛОВЦЕ О ДОБРОМ ДОБРИЦИ

За ствараоце неоспорног дара, изузетне даноноћне активности (радне енергије), уз име Добрице Ерића имам сасвим сликовито, песничко појашњење: *Мравињак на левом длану, / њчелињак у десној њести, / два дана у једном дану, / сваки дан му Благовести!* Тако и јесте у овом песничком случају. Као да је оним давним стиховањем, боље рећ' песмуљцима, улетео на књижевно поље, и ту остао, самоуверен, богомдан! Ево, до ових дана, до недавних му, потоњих стихова, кад се поклопише стваралачка и животна казаљка.

IN MEMORIAM

Не верујем да међ' свима песницима, међ' даровитим научним ентузијастама, па и најупорнијим истраживачима, „пописивачима књижевних јединица“, има оних који ће у потпуности сагледати дело Добрице Ерића! Ометајућа околност је и у томе што је драги и вољени песник имао још један, „упоредни“ књижевни живот на путовањима и сусретањима. Свуд је пристизао озарена, раздрагана лица, како би рекла Десанка. Има их па кажу – бајковита лица! У затурену сеоску школу, библиотеке, на прославе, саборе, национална обележавања важних датума... увек радосно, поносно, побожно... Узвратном радошћу, очас преливен, окићен као ордењем. Зашто и ово не бисмо рекли, кад је већ тако, а ни у ком случају злурадо. Колико деца, толико и учитељице, радосним оком и треперавом, умилном душом дочекиваше доброг Добрицу.

Кад год се имало времена, бар уз ону кафу дочекушу – у зборници, библиотеци ил' каквој руководној канцеларији, Добрица би исписао строфу, често и песму, оверену класом пшенице и „разбацаним“ потписом – пуним именом и презименом, окићеним цветићима! Тако је за њим остајала она уз-

гредна, успутна књига. Урамљена, на зидовима, уз фотографију: „Добрица Ерић у нашој школи!” Ил’ где другде.

После дужих, напорних, посебно вечерњих гозби, умео је тако вешто (молећиво и упорно) да нас поведе у шетњу, тврдећ’ да су нам и песме здравије, лековитије ако проспемо сувишне калорије. И ово ће, могуће је, бити многим симпатично, кад већ приказујемо Добрицу онаквим каквим смо га волели и волимо. На дужим путовањима, добар део писаца (већина) волео је паузе у успутним, друмским кафићима, кафанама... Добрица је био једини који би, када угледа лубенице на продају, подвикнуо, готово војном командом, официрски: – Стоооооој! И ту је био тврдоглаво упоран, а после – свима годило!

Из вишегодишњег дружења издвојио бих довршавање рукописа књиге *Петљорица из српског*. Код Ршума у викендици на Ибарском путу, замислите лирску „банду” – по старини: Трифуновић, Ерић, Ршумовић, Одаловић, Радуловић! Недељу дана, хееееееј, за незаборав. Читава књига анегдота! То и не може да се преприча, а траје, траје, траје!

Ма у ком од својих светова да си, Добрице Добри, буди нам јак именом и потрај док је језика нашег, једине поуздане царевине! Поздрављам Те Твојим стиховима из одуже песме коју напаметно знам: *Амајлије, амајлије / легла кућних земљотреса / њуститије ме из авлије / у воћњаке, у небеса. // По цео дан гледам ћутике / ситару лозу око шрема / где ћућоре две жућутике / али тивога тисма нема...*

Мошо ОДАЛОВИЋ

ОРФЕЈ МЕЂУ НЕБЕСКИМ ШЉИВАМА

*Песник народне душе,
Положајник и здравичар,
Најдражи гост у авлијама свиџака,
Хроничар јетки свих наших биџака,
Кришан као храси горшак,
А ојет, мек као лебац црепњар
Из црепуље мајке виле Радмиле,
Дичан и скроман и гороломан
Борац за српско име и образ,
Носилац ордена белих рада,
Златних џачака маслачака
На зеленој долами Калипоља
И љубичица ситидљивих лица,
Кога су болеле све ране
Његовог сипрадалног народа
И из чијих су речи
Звонили сви дечји осмеси,
Текле и пекле све сузе дечје,
Облачи своју душу у џлаво
У време цветњања шљива
И одлази у вечнају џамјат,
Одакле ће се ориџи његов глас
Као АМИН на крају небеских лиџурџија
Над свим нашим џохараним светшњама.*

*Да ли је ово сабласни џредзнак
Да Србиџица више никада
Неће биџи земља шљива,
Или ће шљиве и даље цветџати
Али џо више нико неће умеџи
Казџи светџу на начин
Да свака реч мирисом шљива замири?*

*Плачиџи шљиве, имаџи џраво,
И нек се барем једна смилује*

И своје чедо блаґосиља
 Да никне на гробу пјесника,
 Који је живоћом и речју
 Славио ову разајетну земљу,
 Предао светилу души небесима
 А тело родној земљи,
 Да почива међу својима
 Сведочећи о томе
 Какви Срби постојау небески људи.

Глас који ће ветром бохорићи
 Докле се Гужа и Србијица пружа
 И жуборићи свим Моравама
 И реком кривом Дрином,
 Над ливадама и родним њивама,
 Глас је Орфеја међу небеским шљивама
 Чија је пјесма одјутрос,
 Шло рече чича Милоје,
 Устала без неџа и наставила да пјева
 О свему нашем светом.

СРБИЈО, ПЕСМО ЧЕЖЊЕ ВЕЧИТЕ

Србијо, невестио с велом од свиле
 Процвалих младих чачанских шљива
 У либадеу боје ливада
 И у долами од родних њива,

С низом дукаћа злаћног маслачка
 И красновезом од белих рада
 Везених ижлом сунчевог зрачка
 Који на пашу измами сјада,

Не бели лице, не жиздај снагу,
 Не веруј сјаром проводацији
 Које су очи на твојоме благу
 А десна рука на димискији.

Вечитија смерна удавачо
 Којој сватлови праг не прескачу,
 Одзваница од удовичког пљача
 А данас, ево, и деца пљачу,

Јер с твога лица усахну осмех
 Твог несташинога божјеж дечака
 И Шумадијом пројеча лелек
 Гранатиоџ цера над рубом мрака.

Загрли нежно, вољена земљо,
 Тело шло живој души послужи
 И осмехни се, Светија Недељо,
 Осталаће вечно у својој Гужи

Над којом сунце данас се злати,
 Сјај вечни души тананој даје,
 Свети га на стокој вечити праћи
 А он се рађа пјесмом и праје...

Док прају речи, оне речитије,
 Док дашак срствива у теби пљамти,
 Србијо, пјесмо чежње вечитије,
 Оног ко те је волео памти.

САЊАР

Ерићу

Враћило се писмо неколико пућа,
 остала је сјаара крушка без сјаанара.
 Порасла сам, не дам писму да залућа,
 нићи коме дајем писмо да оћвара.

Пре много година, из далеког села,
 читтајући књижу, реших да се јавим:
 „Док у пољу мирно јаве сјада бела,
 ја се, као и Ти, сањарењем бавим...

Ослушкујем цврчке, зрикавце, славује
и по ливадама ловим снене свице,
док све живо сјава с Месецом дружујем
и звезданим сјајем напјајам зенице.

У шорбици тиканој од народних шара
носим неке своје стварчице за игру,
неколико стирана из стироф буквара
и поклон Песника – краснописну Књигу.

Сви мисле да нисам као друга деца
иако се играм као и сви дружи,
брину ишћо у реци итражим лик месеца
и налазим нове нијансе на дузи...”

Добро сам, са стирим писмом у шорбици,
које нико никад неће отворити,
написаним једном Писцу сањалици,
коме нисам смела рећи да смо исти.

Нек остане стиро писмо ту где јесте!
Случајно су наши ишћеве се срели,
ишћокази кажу: „Не сањари, деће,
од нежа тје цела васиона дели!”

Бројим своје звезде, к’о расућо стиро
и још увек чујем где жубори река,
још се месечини осмехујем радо,
мирна, јер не чекам писмо издалека.

Срму месечине извезам у риме,
а од ситних звезда тикам танано плаћо,
само свици знају везиљино име,
њихова је светлост за вез снова злато.

И не желим више бити као и Ти,
сањар сам и знам – сањари нису исти.
За својим ћу свицем сама сањарити
и само у своје име говорити.

Виолета ЈОВИЋ

„ДА СЕ НИСМО ПРЕПАДАЛИ, МОЖДА БИСМО ПРЕ ПАДАЛИ”

(Урош Петровић, *Страховита књига*,
илустровао Алекса Гајић, Лагуна,
Београд, 2019)

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Хауард Филипс Лавкрафт, писац који је посредством својих измаштаних књижевних светова (а нарочито ликова) у читаоцима изазивао највише немира, писао је да најстарија и најјача човекова емоција јесте страх, а страх од непознатог акцентирао као најснажнију његову подврсту. На овој линији креће се и Урош Петровић у свом новом делу, *Страховитој књизи*, откривајући читаоцима, на забаван начин и са дозом благе ироније која се каткад приближава црном хумору, како незнање уме бити благослов, нарочито ако је реч о детету које је тек почело да открива свет око себе. Петровић већ насловом своју књигу означава као „страховиту”, а не као „страшну”, сигнализирајући да његова намера није изазивање „најстарије и најјаче човекове емоције” код читалаца, већ указивање на страхоте које су задесиле неког другог, односно – како ћемо крећући се кроз књигу открити – самог наратора док је био дете.

Захваљујући сјајним илустрацијама Алексе Гајића, који је и раније успевао да на визуелном плану оживи Петровићеве успомене и разне животне згоде и незгоде (*Прича о Јанџу*), поново смо у прилици да се адаптирамо у време дечаштва Уроша Петровића. У ту сврху, олакшица су детаљи попут „Ободин” фрижидера, календара „Рудник трикотаже”, киселе воде „Раденска” (познатије као „Раденска три срца”), боросана на мајчиним ногама, радио-апарата марке „Искра”, металних кутија за шећер и кафу итд. – микросимбола једног минулог времена. Гајићеве илустрације у овој књизи имају

нарочит значај: како је реч о књизи која третира чудовишта и друге ствари које су обележиле ауторово детињство бојећи га страхом, који је каткад растао до границе трауме, њихов визуелни приказ додатно појачава утисак и емпатију која се ствара у читаочевој свести. Примера ради, иако подробно описане, авети из света филма и наказне играчке свој најбољи израз добијају у комбинацији са сликом која прати њихов помен у књизи.

Велики број личности и ликова који су представљивали наратора део су застрашујућег пандемонијума на општем, а не само на индивидуалном плану, доступни сваком ко је одрастао уз филмске и музичке класике који су били пласирани на телевизији, те играчке које су биле стални део поставке дечјег кутка у свакој кући. Међутим, оно што отвара односно затвара симпатичну листу изазивача страха у овој књизи производ је личног утиска наратора и део његовог самосталног искуства. Тако „две високе сподобе црних усана и подочњака те неприродно белих лица”, весници једне, како је Петровић иронично назива, „прелепе мартовске манифестације”, суочили су дечака са необичностима везаним за домаћу традиционалну културу које он у том животном добу није био у стању да разуме. Маскирани људи са нападном шминком и телима симболично затрпаним животињским крзнима оличавали су оживеле покојнике и претке, посетиоце из загробног света, за време поклада¹, односно Беле недеље, последње седмице зимског периода, током које се ноћни демони слободно крећу. Сагледавајући појединости овог обичаја доста касније и упоређујући их са својим поимањем из перспективе детета, Урош Петровић је захвалан што је остао ускраћен за неке

¹ Необичност овог обичаја (нарочито обредно маскирање) и његово сагледавање из визуре сличне Петровићевој, само из мало померене перспективе, читалачкој публици представио је један од најплодоноснијих српских хорор писаца, Горан Скробоња, у причи *Покладе*.

детаље у вези са овим догађајем, за које сматра да би у њему – дечаку произвели трајне трауме. Доброћудно се подсмехује свом народу због очувања помало бизарног начина општења са светом оностраног, не осврћући се на крајњу намеру маскираних посетилаца – сакупљање дарова – коју је, у складу са својом тадашњом реакцијом, такође могао третирати са благом иронијом из перспективе одраслог. Сликајући застрашујући угао једног обичаја, аутор нас је, као и илустратор пажљивим одабиром детаља, вратио у једно време у којем се овај данас ретко извођени манир комуникације са силама с друге стране живота још увек упражњавао и поштовао.

На исти начин страх су производила и поједина књижевна дела, бременита (из дечје визуре) необјашњивим трагичним и тужним пасажима, који одуарају од свеколике дечје литерарне баштине, која тежи да у детету изазове сасвим супротна осећања. Наратор издваја песму „Зeko и поточић”², због које је мрзео зиму и то што она воденим површинама попут потока мења агрегатно стање, убеђен да је „с тим потоком и све остало отишло дођавола”. Чак ни данас, када зна да зечеви не проводе зиме ламентујући над залеђеним потоцима, не гледа са превеликим симпатијама на песму која га је унесрећивала сваке године када би природа обелела, већ се пита шта је аутора нагнало да скроји такав несрећан след стихова. Иста енигма важи и за случај *Ивице и Марице*, који Петровић назива „најдужом рекреативном наставом у историји туризма”, потцртавајући

² Песму је 1954. написао Бранко Михаљевић, а убрзо се нашла на најпродаванијем албуму дечјих песама у Хрватској, који је добио платинасто издање. Верзију која је наведена у књизи отпевала је 1971. године Зденка Вучковић, а о популарности песме сведоче бројне сликовнице са овим мотивом, краткометражни анимирани филм из 2009, дечји фестивал инспирисан песмом и споменик који је тренутно у изради а његова поставка је планирана на Тргу бана Јелачића у Загребу.

суровости у причама за децу које су и касније његове очи пуниле сузама (тачније, помиње да му је цигерица била распарана због примера који следе), па тако наводи *Белу Гриву*, Бамбијеву маму, Симбиног тату и чудну госпођу Клару и њених мачака шест из Радовићеве „Тужне песме”.

Виновници страха млађаног наратора биле су не само играчке којима је то била основна намена, а које су илустроване на унутрашњим странама корица *Страховиће књиге*, или „буба дугме” коју му је друг звани Феномен дао, већ и оне свакодневне, које су због „ошљарског изливања” и „недовољно амбициозног ручног бојења” изгледале као да су „својеручно ексхумиране”. Такве играчке могле су да „сасвим успешно разиграју јато кошмара над креветом”, нарочито лутке са мобилним капцима који су се каткад заглављивали, што је деловало нарочито застрашујуће. Степен језе које су изазивале најбоље је осликан у тврдњи да се са тако наказним реквизитима не би поиграо ни Дејмијан из *Предсказања*. Реч је дечаку, ђаволском детету, које у поменутом филму Ричарда Донера из 1976. године има истетовиране три шестике на потиљку. Он умом може да контролише оне који су лабилнији и намера му је да спреми планету за ђаволов долазак.

Појава филмова Ђорђа Кадијевића с почетка седамдесетих година прошлог века такође је оставила трага у свести дечака који ни слутио није да ће му се због филма нежног, готово поетског назива преспојити попуцале неуронске везе. Мада Петровић помиње само *Лейтирицу*, Кадијевић је исте те 1973. године снимео још два хорор филма (*Штукће* и *Девичанска свирка*), а 1990. и *Светло место*, филм који је према наводима једног дела гледалаца чак страшнији од екранизоване Глишићеве приче о вампиру Сави Савановићу из Зарожја. Са нарочитом бојазни дечак је размишљао о воденицама, вероватно у то време без сазнања да је, према пре-

дању, реч о објекту који је створио ђаво и који се у традиционалној култури Срба поима као гранични простор између два света, што га чини погодним за настамбу злих сила. На једној од најлепших илустрација у књизи представљени су ликови из хорор филмова који су били популарни за време нараторовог одрастања, а који су и данас познати иконографски елементи хорор жанра. Над дечаком који проверава свој крвни притисак надвијају се Франкенштајн, женска прилика која изгледа као мешавина девојчице Реган из филма *Егзорцисти* и Радојке из Кадијевићеве *Лейтирице* (због шиљатих зуба, канцоликих руку и плаве косе), једна од верзија Дракуле – Носферату, амфибијско Створење (Чудовиште) из Црне Лагуне и чудовишни клоун који подсећа на Кинговог Пенивајза из романа *То*. „Чудовиштима која смо волели”³ а којима су нас најпре застрашивали, Петровић придодaje и Снежну краљицу, Грдану, Крваву Мери и њој римовани пандан из Кингове радионице монструозних ликова – крваву Кери, Ајкулу и Дракулу као незаобилазне антихероје уз које су генерације одрасле, али значајки упаковане у синтагму која је захваљујући клипу са Јутјуба постала вирална и свима позната.

На повеликом списку детаља који су везани за „влати Страве” место је нашла и лоша маска Деда Мраза, са илустрацијом која подсећа на сцене из хорор филма *Silent night, deadly night* из 1984, Ташко Начић и његови каранфили у Шијановом *Давићељу* *ипротив давићеља* из исте године, целокупна атмосфера филма *Вариола вера*, затим емисија школског програма – *Вуков ћошак* и професор са наком стрешеним обрвама који је спроводио дисциплину застрашивањем ђака и његове претње („Максићу, Максићу”), као и друге незаобилазне реплике по-

³ Наслов (за сада) петотомне студије Ранка Мунитића о легендарним ликовима из домена митова, бајки, хорора, научне фантастике и др.

пут оне из филма *Чудојворни мач* („Дај, бабо, главу!“). Иако се не помиње у овом шареноликом дијалогу који се завршава родитељским претњама Бабарогом и „припадником националне мањине” због непослушности, на једној од илустрација видљив је *Осми џуџиник* (Туђин), услед чије појаве је дечак оседео, што је један од честих мотива хорор прозе и кинематографије, видљив и у Кадијевићевим филмовима.

„Шампион страхотности”, како га Петровић назива, а Гајић овековечава илустрацијом у грбу СФРЈ и са злаћаним пехаром, јесте Циле Четник, „једна од најдрагоценијих фигура детињства” наратора. Део аутентичне личне приче, Циле је вилама – трозупцем јурио децу која би се усудила да загазе у његову територију. Управо због тога што је био део збиље и претећа реалност у животу наратора, Циле је „ненадмашна, стварна и присутна мешавина свих измаштаних злих ликова”. Из перспективе одраслог човека, а у циљу изналагања одговора на питање због чега је бесомучно јурио радозналу децу која би се дрзнула да пређу поток међаш, Петровић закључује да је вероватно и њему било до игре, као што је и он у својству ривала био саставни део њихове, дечје.

Једини аспект живота на који човек није кадар да утиче, а који га врло често прожима осећањем страха, јесте природа, којој наратор даје закључно место на својој необичној листи. Притискање дугмета за искључивање, затварање књиге, окретање главе на другу страну, па чак ни мајчин загрљај, не могу зауздати силину промена које је у стању да нам приреди природа, опомињући нас колико смо мали. Она, у збиру са осталим (не)згодама које имају функцију пратећих чинилаца у процесу сазревања и ојачавања, од људи прави јунаке, водећи их кроз неизвесне гудуре живота и изазивајући страх, ту непријатну али важну емоцију, чијим савлађивањем

„постајемо оно што јесмо”. Суочавајући се како са измаштаним ликовима и њиховим монструозним изгледом и делатностима, тако и са свакодневним појавама које перципирамо као опасност током детињства, учимо да не бежимо од проблема у животу касније. „Зато се живи, и за то се живи.”

Маријана С. ЈЕЛИСАВЧИЋ

ДЈЕЦА И (НЕ)ПОПУЛАРНА КУЛТУРА ДЕВЕДЕСЕТИХ

(Весна Алексић, *Сазвежђе виолина*, Креативни центар, Београд, 2018)

Роман *Сазвежђе виолина* Весне Алексић освојио је Награду „Плави чуперак” за 2018. годину коју додјељују Змајеве дечје игре и Награду „Невен” за 2018. годину као најбоље дјело из области белетристике за дјецу. Награде су оправдане будући да књига отвара тему о којој је веома тешко писати а да при томе буде прилагођена, језиком и значењима, млађим читаоцима. Ово је прича о одрастању у специфичним условима, будући да се везује за одређено вријеме, локалитет и менталитет. Прича романа представљена је кроз прошлост, али и садашњи тренутак. Увођењем обије временске перспективе показује се како је историја (велики историјски моменти) заувјек промијенила животе једне генерације која је имала, као модел за одрастање, свијет у рушевинама.

На плану структуре роман се састоји од осам виолина (поглавља) подијељених на два дијела. Први и обимнији дио представља виђење свијета из перспективе дјевојчице Тијане и то представља главни ток, тј. саму причу романа. Други, мањи дио дат је из визуре Тијане као одрасле особе и представља коментаре на њено дјетињство. Коментари показују Тијанине емоције, размишљања о свом дјетињству и свему што је утицало на његово обликовање. Поглавља имају симболичка значења, јер означавају осам виолина – онолико колико их је Тијана кроз своје одрастање промијенила. Свака виолина окупља специфичне догађаје Тијаниног живота. Прича романа заправо се ствара тако што Тијана, у другом, мањем дијелу, догађаје смијешта у имагинарне кутије виолина. У сваку кутију она ставља видљиве

драгоцјености – фотографије, играчке, стрипове и сл., али и невидљиве – то су сјећања на драге особе, догађаје, путовања, радости, страхове, туге итд. Збир виолина чини сазвежђе виолина – чини роман, а виолине јесу Тијанин живот састављен од мноштва њених проживљених тренутака које је остварила помоћу свог музичког инструмента.

Оно што заокружује мисаону цјелину романа јесу стихови пјесме „Лондон зове” (London Calling) британске панк рок групе Клеш (The Clash), који се појављују на почетку и на крају романа.

Лондон зове далеке ђрадове.

Раи је објављен, биџика је почела.

Лондон зове подземна склоништа:

Момци и девојке, досија је скривања...

Сунце је све ближе,

ледено доба стиже.

Нуклеарна језгра све објаснија,

ишеница расте јаднија.

Пред угашеним фабрикама стијом,

али ја се не бојим.

Лондон ће у реку да се стировали,

а ја – ја живим на обали (Алекси 2018: 5).

Лондон зове, да, и ја сам био тамо,

Да ли знаће ишта су рекле баје?

Па... нешто од тога истина је.

Лондон зове, тог звука не можеш да се решиш,

И сад, ишта ти остаје сем да се насмешиш...

(Алексић 2018: 171).

Пјесма показује талас нових младих, бунтовних генерација и њихову заинтересованост за дешавања на глобалном плану, али и за популарну културу. Ауторка овим предочава да јунаци романа све то рефлектују на средину у којој одрастају (на микро-план). Она причу у роману не уопштава, тј. не пре-

носи је на широки план (макроплан), већ показује како су масивне појаве (историјске и културне) утицале на омладину мале државе (држава), тј. мањих средина.

Тијана живи у једном мјесташцету и дјетињство проводи на рукавцу ријеке Мораве. Воли природу, изразито је везана за коња Априлију, а њене омиљене играчке су коњићи Белана и Кафени. Тијанин живот везан је и за Ћуприју и Музичку школу коју уписују само изразити таленти. Она је безбиједно окружена само драгим људима. Ту је, прије свега, њена породица, мама, тата, брат Бојан (звани Текс¹), братови пријатељи Дејан, Душан и Михајло, њена најбоља пријатељица из музичке школе и интерната Ана. Затим, Михајлов дјед Аћим, за кога је Тијана изразито везана, будући да је имао велики утицај на то како ће се њено дјетињство обликовати. Пргави дјед Дракче, затворен и помало страشان њима, дјеци, а заправо чиста и отворена срца, увијек ту када су истински, велики проблеми.

Но, утицаји популарне културе нису једностранни, дјеца о којима ауторка пише прате популарне појаве, али нису заслијепљени њима. Они умију да их повежу са тренутним догађањима у држави, региону или свијету. Познају и наслеђе класичне европске културе, али и норме традиционалног васпитања средине из које долазе.

Тијана је обожаватељка култног стрип-серијала *Загор и Чико*, њеној темпераментној другарици Ани омиљена музичка група је Клеш. Но, Ана је највише вољела да свира Моцарта, Тијана Вивалдија, а заједно су вољеле да изводе Баха. Дјечаки (то је био Тијанин назив од миља за њеног брата Текса и другаре Дејана, Душана и Михајла) се интересују за сферу модерне технологије – имају компјутер, играју видео-игре и сл. Душан објашњава значења новог

¹ Име јунака Текса Вилера из истоименог популарног стрипа *Текс*.

албума Металике у контексту деведесетих година и промјена које су донијеле. Сви заједно воле да посјећују биоскоп и гледају најновије филмове који се дају и у свим свјетским метрополама – *Бетмен*, *Кука*. Умију да дају свој суд о глумцима, о радњи филма, имају омиљене режисере, јунаке филмова итд.

Радња романа омеђена је двама догађајима: падом Берлинског зида 1989. и НАТО бомбардовањем СРЈ 1999. Тијана и Ана, као најмлађе ученице и изразити таленти, тек су почеле да освајају свијет који полако нагриза ерозија рата. Но, оне својим талентом освајају прво Београду, путују у Италију, Француску, Холандију итд. Путовања ван граница државе увијек подразумевају ризик, могућност да не добију визу или могућност различитих блокада, будући да у другом дијелу државе – Сарајеву – рат увелико бјесни. Ана, увијек весела, темепраментна дјевојчица, покушава да зажмури на све што се око њих дешава. Она мисли широко, она вјерује у музику и зна да ће се сав хаос једном завршити, а да ће музика њима (Тијани и њој) отворити велика врата свијета. Дјевојчице, ванредни таленти, уписују Музичку академију у Београду са 17 година. Ана, према томе, заиста има много разлога да вјерује да снове не може да поруши никакав рат.

Тијана својом мирном природом посматра окружење и на основу реакција људи сазнаје да снове ипак могу да промијене некакви лоши импулси и помјерања. Колико год тај широки свијет доносио позитивне појаве (музика, филмови, стрипови, књиге и сл.), малој држави пријети опасност да је тај велики свијет прогута. Дакле, опстанак у њему доведен је у питање. Михајло, унук дједа Аћима, и дјечак који се допада Тијани, не жели да оде код оца у Берлин. Он, иако тек на почетку живота, бјежи из Берлина и завршава у полицији, јер су га као малољетно лице ухватили на граници. Михајло не жели да иде у средњу школу у иностранству, чак и кад

заврши студије тамо он се опет враћа у своју земљу. Тијана Михајла објашњава као особу која не прича много о тренутном хаосу, већ дјелује против хаоса поступцима: „...његова побуна се огледала у одсуству приче и зато је била јача, Михајлов манир подразумевао је поступке, никада речи” (Алексић 2018: 111). Остали дио дружине такође види снажне промјене, но они вјерују да сви медијуми кроз које успијевају себе да изразе представљају заправо њихов вид побуне против рата (Ана слушајући бунтовну групу Клеш, Душан то кроз музичку групу Металика, Тијана читајући стрип *Загор и Чико*). Оно што их је све уједињавало јесте нада да архетипско добро мора побиједити архетипско зло. Живот популарне културе одређују баш ова два опозита.

Весна Алексић пише о Србији као дијелу Југославије, а стање у држави она приказује и кроз коментаре припадника старије популације – дједа Аћима и дједа Дракчета. Овдје ауторка укида опозитне стране добро/лоше; добро мора побиједити лоше и сл. Свијет кроз њихову визуру приказан је као мудрост која је дошла искуством досадашњег проживљеног живота. Стога дјед Дракче о рату, од свих, даје најреалнију слику: „Савременици нису у стању да разумеју све оно што се дешава. Пустите да прође која деценија и све ће вам бити јасно!” Драга стара корњача. Како је био у праву” (Алексић 2018: 148–149). Увођењем ова два јунака у роман ауторка уноси традиционални, балкански ген и тако индиректно објашњава везаност млађих (Михајло који жели да остане у Србији, Тексови оштри коментари о рату и сл.) за простор у коме живе и другу, традиционалну страну њиховог васпитања. Нема сумње да су старији, прије свега васпитани по правилима традиционалне културе, утицали на васпитање млађих јунака у роману.

О томе нарочито говори и то што Дјед Аћим и дјед Дракче исказују мишљења и о интересовањима

млађих. Дракче ће Тијанин инструмент назвати архаично „ћемане”, уз бридак коментар да треба да ради „неки честит посао”, да буде „милицајац”, инспектор као он, да учи књигу и сл. Дјед Аћим ће Тијану и Ану назвати „амалима божанске музике”, што значи да служе нечему великом – музици која не познаје наметнуте границе људске жеље за моћи, а које су они, као последицу сурових времена, искусили.

Та времена оставила су трајне, доживотне ране у животима главне јунакиње Тијане и њених другара. Весна Алексић не приказује слadak живот јунака у тешким временима, већ начин на који су се изборили са свим недаћама које им је живот сервирао. У НАТО бомбардовању 1999. Тијанина другарица Ана је погинула. Тијана јесте постала свјетски успјешан извођач, али она то није никада планирала сама да учини. Тијана и Ана биле су једно Сазвежђе виолина. Без Ане, на крају дана, Тијану ипак сачека Туга. То је најмлађа сестра из параболе дједа Аћима (све сестре, Бијес, Мржња, Туга, настале су од Страх), а једини начин којим успијева да то залијечи јесте музика – Клеш и Моцарт, омиљени Анин спој класичног и популарног. Без обзира на то што Ане више нема, Тијана кроз музику успијева да спасе њихово сазвијежђе.

Весна Алексић казује причу о тешким временима која су, готово недавно, погодила наше поднебље – о рату у Југославији. Писати за млађу публику о тако озбиљној теми представља велику одговорност, јер постоји могућност да се смисао романа протумачи погрешно. Но, Весна Алексић је роман изградила маестрално, а било каква двојба не постоји – занимљива прича и њена организација по поглављима, симболички елементи, упућују једногласно на то да је рат, посматран из свих могућих углова, у потпуности бесмислена појава.

Кристина Н. ТОПИЋ