

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– Ти ћеш бити мој пар – рекла сам.

Иако није знао шта то значи, насмешио се.

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

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

Узео је.

Једну сам узела ја.

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

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

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

Ја нисам знала ко је Филип.

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

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

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

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

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

И, не волим ноћ.

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

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

Ја сам Ана Морава и не волим ноћ.

Ноћ је врана.

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

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

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

Бојала сам се.

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

А био је.

Показао ми нешто страшно.

Не смем да кажем.

Уплашила сам се.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

као епистемолошки повлашћена, управо услед наивности и привидне једноставности:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Говорећи о Хитлеру, приповедачица примећује:

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

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

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

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

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

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

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

Мама носи машну. Мишелину машну.

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

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

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

Фотограф диже, спушта завесу.

Нећу да се сликам.

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

Пада снег.

Две беле слике.

Филип, ја и хор трешања (100).

*

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

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

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

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

ИЗВОРИ

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

ЛИТЕРАТУРА

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

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

Zorana V. SIMIĆ

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

Summary

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

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

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