

Тијана Тропин*

Институти за књижевности и уметности
Београд

ВАМПИРИ У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

Апстракт: У раду се анализирају могућности употребе мотива хорора у књижевности за децу, као и, шире гледано, потенцијали и функција оваквог укрштања различитих жанрова. На примерима из светске и регионалне књижевности показује се како је мотив вампира преображен у литератури намењеној деци, а да је притом и даље задржао комплекс препознатљивих одлика.

Кључне речи: вампир, хорор, књижевност за децу, фантастика за децу, Дарко Мацан, *Нерушевац*

С ама појава лика вампира у књижевности за децу као да захтева објашњење, толико је уочљив контраст између жанровских оквира хорора и његових конвенција са данас мање експлицитним, али итекако присутним дидактично-моралистичним смерницама књижевности за децу: с једне је стране књижевна област чија је *differentia specifica* изазивање страха и гађења, а са друге корпус текстова у чија је кључна обележја често сврставано изостављање на-силних и застрашујућих сцена.

Пажљивије разматрање корена савремене дечје књижевности, од усме-ног фолклора до данас, свакако ће утврдити како су елементи страве и ужаса одувек били присутни у наративима за децу. Од језивих мотива присутних у бајкама, па до савремених дечјих страшних прича које деца причају једна другачиој, и које спадају у област урбаног фолклора, дечја књижевност – барем она ван међа „званичне” и канонизоване – користи се да изазове страх и гађење, баш попут хорор дела. Она се, међутим, за разлику од хорор дела намењених одраслима, ослања на наративну предвидљивост и сталне мотиве, како би се појачало уживање у ишчекивању већ познатог, а осећање страве смањило до прихватљивог и савладивог. Хорор у књижевности за децу, дакле, има важну функцију потпомагања емотивног сазревања детета и његове социјализације, чему је подређена естетска функција – па тако и оригинал-

* tropint@ikomline.net

Рад је настао у оквиру истраживања на пројекту № 178008 „Српска књижевност у европском културном простору”, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

ност или изазивање напетости у наратији. Напротив, представници хорора у књижевности за децу врло често негују формулаичне видове приповедања управо како би ублажили аспект изазивања страве: хорор серијали за децу, са типским, репетитивним авантурама главног јунака, уобичајена су појава. Када се то има у виду, није необично ни то што две тако флуидне области књижевности у својим преклапањима нуде углавном конфекцијске производе крајње предвидљивог склопа.

Када су шездесетих и седамдесетих година XX века аутори за децу почели да се изнова баве табу-темама – патњом, насиљем, смрћу и сексуалношћу – често су то чинили са наглашеном дидактичношћу, покушавајући да кључним ситуацијама у људском животу приступе на едукативан начин. Књижевност главног тока у последњих педесет година на тај начин одражава промене у општеприхваћеним ставовима о васпитању деце. Међутим, постоји друга књижевна струја која је углавном „подземна”, ван видокруга књижевних критичара и педагога; ради се о жанровској књижевности која је раније често називана *тривијалном*. У питању су дела, заиста, често (никако увек) ниске књижевне вредности, али зато врло популарна међу децом; теоретичари су их раније, напротив, вредновали искључиво негативно, као шунда, и у својој генерализацији и генералном одбијању превиђали истинске квалитете и потенцијале оваквих дела.¹

Будући да се књижевна фантастика за децу природно ослања на постојеће традиције жанра за одрасле, адаптирајући њене мотиве,² тако су постепено и неке теме везане за хорор у ужем смислу почеле да се појављују у

¹ О оваквим појавама у односу на жанровску фантастику код нас Љиљана Пешикан-Љуштановић, додуше поводом жанра епске фантастике, још 2004. пише: „Судећи по текућој књижевној критици, према различитим медијским презентацијама савремене књижевне продукције, па и према издавачким програмима – оним реализованим и оним најављеним – могло би се закључити да у Србији готово уопште нема аутохтоних фантазијских жанрова и људи који их стварају. [...] Ипак, постоје и дела и писци, неки чак веома успешни, али то, изгледа, није довољно да привуче пажњу наше књижевне критике. [...] (с)игурно му је допринело и то што у нашој књижевној чаршији, по свему судећи, још увек живи подела на 'високу' и 'тривијалну' књижевност, узрокујући несналажење српских критичара у домену СФ-књижевности и фантастике уопште, без обзира на то што је реч о светском литерарном тренду” (Пешикан-Љуштановић 2004, 126). У контексту рецепције хорор жанра, слично утврђује Дејан Огњановић: „Стигма тривијалног, сензационалистичког и стога безвредног дуго је спречавала озбиљније изучавање жанровске ('популарне') књижевности, али то је почело да се мења почев од осме деценије 20. века, барем у Енглеској и Америци” (Огњановић 2010, 565).

² Уколико прихватамо став да, према фројдовском учењу, фантастика представља пројекцију негираних нада и тежњи, природно се поставља питање које негиране наде и тежње испливавају у књижевности за децу. Ако имамо у виду да се готово увек ради о пројекцији одраслих, која се тек у извесном броју случајева поклапа са реално постојећим жељама и тежњама детета–читаоца, може се рећи да фантастика у дечјој књижевности одражава актуелно виђење детета и детињства, а не његову реалност. Ипак, интензиван читалачки одзив и популарност одређених ликова могу бити индикатор помињаног поклапања.

књижевности за децу. Баш као што су преузимали и прерађивали садржаје и конвенције других жанрова (детективног романа, научне фантастике), аутори за децу су се у једном тренутку окренули и фонду хорор жанра. Не ради се само о новом убличавању натприродних мотива одавно присутних у бајкама и класичној фантастици за децу (ауторске бајке и фантастична проза): ликови вештица, духова, чудовишта, или хорор аспеката бајки и легенди. Једнако занимљиви, иако мање раширени и новији, јесу они који се непосредно повезују са хорор иконографијом у ужем смислу, заснованом углавном на старијем холивудском филму од двадесетих до педесетих година XX века: у питању су фигуре оживљене мумије, зомбија и вампира, којима ћемо посветити највише пажње у овом тексту.

Јасно је да су седамдесетих година, када је започето са стидљивом продукцијом књижевности страве и ужаса за најмлађе, жанровски чисти примери и даље били резервисани за одрасле или у најмању руку за омладину; међутим, уочљиво је да се током времена развила продукција књига намењених млађој публици – рецимо, претпубертетској – а са свим типичним жанровским обележјима.³ Рани пример таквог штива је изузетно популаран серијал књига о *Малом вампиру* (*Der kleine Vampir*) Ангеле Зомер-Боденбург, о коме ће још бити речи. Овакве књиге, иако се дотичу потенцијално трауматичних тема, пре свега насиља и смрти, ослобођене су терета педагошког приступа – писци не задају себи задатак да деци саопште велике историјске истине, за разлику од нпр. аутора који за децу пишу о холокаусту, попут изузетног романа *Путовање у августу* (*Reise im August*) Гудрун Паузеванг, нити да сасвим малу децу припреме на трауму због смрти неког блиског, можда и члана породице – овде бисмо могли навести бројне сликовнице попут популарне *Збојом, Руне* (*Farvel, Rune*) Марит Калдхолд (Marit Kaldhold).

Вампири су се појавили у дечјој књижевности тек кад је њихов појавни вид и у филмском и у књижевном хорор жанру сасвим прецизно утврђен, чак окоштао, тако да се лако могао појавити у пародијском виду.⁴ Вреди поменути да је снижавање и пародирање мотива вампира најавило не само „смрт” његове класичне жанровске варијанте него и његову обнову у жанровским и

³ За кључна обележја жанра видети Огњановићеву студију *Поетика хорора*: „Специфичност хорора као жанра лежи у његовој естетској намери: да код читаоца изазове осећања јеze, стрепње, страве, грозе, ужаса. Да би у овоме био успешан, жанр не може бити посвећен ретким, пролазним, локалним страховима или фобијама, већ своју трајност осигурава тако што се посвећује универзалним, општељудским бојазнима. Страх од смрти свакако је најуниверзалнији од свих, и многи га сматрају кореном већине других страхова” (Огњановић 2014, 46).

⁴ О прецизно утврђеној иконографији вампира видети исцрпну студију Марије Шаровић *Метаморфозе вампира* (Шаровић 2008), у којој се наводи: „план иконичких карактеристика најпре се односи на дефинисање појединачних мотива везаних за *настајак, излед и уништење* (смрт, убијање) вампира” (Шаровић 2008, 90). Она истиче и „визуелну фиксираност” као предуслов за ислуженост, односно за пародичну обраду мотива (Шаровић 2008, 80–81).

главнотокковским делима седамдесетих година XX века, у низу нових дела за одрасле која су редефинисала лик вампира у књижевности.⁵ Од деведесетих година надаље „нови” вампири су завладали жанром, док су у књижевности за децу и даље преовлађивале стереотипне и пародичне представе о вампиру.

Чак и летимичан преглед изузетно обимног корпуса текстова и појављивања лика вампира у другим културним производима за децу и омладину показује да обрада ове фигуре у књижевности за децу има два основна модуса: комично-пародични и, ређе, озбиљни. Не само што је комични модус знатно чешћи: и дела која му не припадају у потпуности задржавају неке његове одлике, а видећемо и зашто. На први поглед, остала натприродна бића – већ помињане авети, вештице, па чак и вукодлаци, али и различита фолклорна демонска бића попут вила, патуљака или водењака – могу се лакше уклопити у оквире дечје књижевности, будући да је једноставније уклонити њихове хтонске, застрашујуће црте него кад су у питању вампири, у чије кључне одлике спада убијање и испијање крви. Међутим, временом је фигура вампира постала толико распрострањена у популарној култури⁶ да су аутори за децу спонтано развили низ стратегија којим се лик вампира чини подеснијим за дечју публику. Јана Микота и Сабина Планке исправно примећују да је међу најраспрострањенијим и најдалекосежнијим стратегијама контаминација различитих не-фантастичних поджанрова дечје књижевности.⁷

Најједноставнија тактика јесте она којом се приказује вампир који је добровољно одустао од убијања и пронашао неку прехрамбену замену за крв: типичан пример за ово представља *Вампир вегетаријанац* Карла Фрабетија (*El vampiro vegetariano*, Carlo Frabetti).⁸ Еротизам вампира, једно од његових главних обележја, коме нпр. Бритнахер посвећује већи део поглавља о вампиру у својој *Естетизици хорора* (Brittnacher 1994, 119–180) овде је најчешће сасвим потиснут, док је наглашен у омладинским варијацијама.⁹

⁵ Осим Ен Рајс и низ мање познатих аутора бавио се експлицитно еротичким приказима вампира, док је натприродни елемент потиснут у други план, а честа је и контаминација другим жанровима (љубавни роман, историјски роман, па чак и научна фантастика).

⁶ Најпознатији примери налазили су се, испрва, у различитим телевизијским емисијама (*Улица Сезам*), али је временом вампиризам стекао место и у књижевности за млађе читаоце.

⁷ „У оквирима дечје књижевности, вампир се користи у различитим жанровима: школским (уп. Микота 2012b), детективским (уп. Планка 2013), авантуристичким и приповестима о девојчицама. Могу се класификовати различите категорије: (1) Пријатељство између вампира и људи (*Мали вампир*); (2) приказ вампирског света у људском свету, више пута повезан са имитацијом људског света [...] (3) крвожедни вампир који се, међутим, држи у позадини (*Дарен Шан*)” (Микота, Планка; ако није другачије назначено, сви наводи из страних извора дати су у преводу аутора).

⁸ Упоредиви поступци могу се наћи и у делима – и у *Fevre Dream* Џорџа Мартина и у *Ноћној сирачи* Сергеја Лукјањенка мирољубиви вампири довијају се како би нашли одговарајућу замену за људску крв.

⁹ Треба истаћи да у савременој омладинској књижевности, упркос очуваном еротизму, нестаје његова трагика из старијег периода коју Бритнахер сажима овако: „Заједно са

Визуелно оријентисани медији попут телевизије преузимају само поједине иконичне особине вампира, пре свега оне кодификоване у филмовима Беле Лугошија: карактеристично одело, фризуру, неодређени нагласак који се перципира као „источноевропски” (већ поменуто *Улица Сезам* користи све наведене одлике у обликовању лика грофа [*Count Von Count*] који је посвећен упознавању деце са основама математике).

У сродном маниру поступају и творци франшизе Џеронимо Стилтон.¹⁰ У романима *Сок од мува за грофа* и *Вампир у невољи*, ауторка Елизабета Дами се већ позива на скуп уврежених представа о вампирима, подразумевајући да их читаоци узраста од седам до девет година могу препознати, и истовремено их пародира: у *Соку од мува*, Џеронимо Стилтон истражује живот у Мишозамку, у класичном окружењу готског жанра.¹¹ У почетку тумачи прикупљене податке као индикаторе грофовске вампирске природе (исхрана на бази комараца и непознате црвене течности, авион у облику шишмиша) – али испоставља се да сви ови мотиви не прикривају вампирску природу ликова у Мишозамку већ чињеницу да је гроф пореклом шишмиш, што главни јунаци доживљавају као безазлену и помало срамотну тајну.¹²

Насупрот томе, у роману *Вампир у невољи* појављује се истински вампир. Али Сладоје Милокрвић (у оригиналу *Camillo Sanguedolce*) је, у складу са именом, безазлени и плашљиви дегустатор парадајз-сока, без класичних вампирских одлика. Штавише, „правом” вампиру супротстављена је *лажна* сабласт, смицалица противника који жели да му преотме замак, и то из крајње рачуницјских побуда које одуарају од класичних хорор мотива (освете, немотивисане мржње, лудила или напросто жудње за крвљу): „Вампиров гребен је једино место у целој долини на коме увек има СНЕГА. Идеално за изградњу... – Скијашког центра!” (Стилтон 2011, 108).

грешним вампиром, јунаци не убијају само вољену или омраженог супарника, већ и оно у себи самима што му је сродно. Тако прочишћен јунак остаје – то је потајна правда фантастике – осиромашен” (Brittnacher 1994, 153).

¹⁰ Миш–истраживачки новинар, Џеронимо Стилтон се најпре појавио као јунак низа књига за децу италијанске ауторке Елизабете Дами. Међутим, његова популарност довела је до стварања истоимене анимиране серије, низа стрипова, као и више нових серијала књига повезаних истим ликовима, а намењених појединим сегментима дечје читалачке популације, или посвећених засебним поджанровима. Тај комерцијални, готово индустријски приступ креирању књижевног садржаја чини га добрим примером савременог тржишно оријентисаног приступа књижевности за децу.

¹¹ „Утоноу у трансмишијагијску маглу, на врху непроходне литице, Мишозамак је обавијен велом мистерије...” (Стилтон 2004, 21). Нешто касније, у читој паралели са одговарајућим делом у Стокеровом *Дракули*, помиње се усамљена крчма са јелима зачињеним белим луком (Стилтон 2004, 22–25).

¹² „Сада је све било јасно. Крв је била сок од парадајза, куке су служиле слепим мишевима да би се окачили о њих и да би им глава била доле, власници замка сладили су се инсектима јер су они основна храна слепим мишевима... а бели лук? А, па гроф је био алергичан на бели лук!” (Стилтон 2004, 106).

Комично-пародијско интерпретирање лика вампира карактеристично је, како видимо, за дела намењена поменутом узрасту од седам до девет година. Морамо поменути барем још један серијал: *Мали вампир* је класик овог поджанра и први популарни серијал о вампирима намењен деци, актуелан још од седамдесетих година прошлог века (на немачком говорном подручју популаран је и *Vamperl*, али он није успео да се пробије на европску књижевну сцену). Још средином осамдесетих година Гундел Матенклот пружила је исцрпну анализу мотива вампира у овом серијалу Ангеле Зомер-Боденбург, који се са великим закашњењем појавио и код нас. Матенклот убедљиво тврди да се ради о привиду опасности, створеном да би просечно заштићено дете средње класе имало нешто „своје”, тајно и засебно, нешто што му родитељи никад не би одобрили, а ипак нешкодљиво и пре свега неизводљиво у стварном животу¹³ – пријатеље вампире, заробљене у вечитом претпубертету (занимљиво би било упоредити вампирицу Ану, која и даље пије млеко јер јој нису никли вампирски зуби, са Кристином, вампирицом Ен Рајс, чија је судбина детета–вампира наглашено трагична). Анино незадовољство вампирским животом своди се на услове живота који нису примерени просечној девојчици:¹⁴ „Ми вампири смо у свему у лошијем положају – жалила се. – Као да није довољно што морамо да спавамо у црвоточним сандуцима и да носимо мемљиве огртаче, већ поврх свега, не можемо ни да се погледамо у огледало кад пожелимо да се дотерамо!” (Зомер-Боденбург 2013б, 133). Тумачење Гундел Матенклот да се готово у потпуности применити и на једнако формулаичне књиге Елизабете Дами. За разлику од ње, међутим, Ангела Зомер-Боденбург својим приказом вампира који чезну за „обичним” животом отвара и могућност емпатије са Другим, о чему ће још бити речи.¹⁵

Текстови писани за нешто старији узраст (преко дванаест година) уводе озбиљније теме, али у њима откривамо чест поступак који служи ублажавању негативних вампирских карактеристика и отклањању лошег исхода по јунаке: увођење појма полувампира.¹⁶ Наиме, позиција детета–вампира дра-

¹³ „Антонови мемљиви пријатељи, дакле, имају барем једну функцију: омогућавају му сопствени, тајни свет у који одрасли немају увида” (Mattenklott 1994, 156).

¹⁴ „Посматрати свој свакодневни живот у пријатно затамњеном огледалу, са свим његовим типичним конфликтима, страховима и жељама, то оснажује путем потврђивања” (Mattenklott 1994, 159).

¹⁵ „Он [вампир, Т. Т.] се користи за поигравање страховима и жељама, а свакако служи и као простор за пројекцију. Истовремено, вампир је и ‘Други’, коме је могуће да крши конвенције и проживљава друге животне моделе” (Mikota, Planka).

¹⁶ Лик полувампира у анализираним текстовима не показује ни физичке карактеристике које деца вампира имају у фолклору (рецимо, меко тело без костију, какво помиње Вук у *Рјечнику*) нити се бави професијом уобичајеном у делима популарне културе, ловом на вампире (као у стриповима *Дампир* и *Блејд*); јасно је да се мотив, уз шаролике, често произвољне интерпретације, уводи управо како би јунаци могли да преузму само одређене, пожељне одлике вампира (натприродну снагу, оштрину чула и дуговечност) или карактеристичне слабости (осетљивост на дневну светлост, бели лук и слично) а не и оне које би сметале позитивној читалачкој рецепцији.

матично се мења у овим текстовима намењеним нешто старијој публици на прагу пубертета, као што су *Вампирски блоџ*, серијал о Дарену Шану или маргинална појава вампира у романима о Харију Потеру. У њима вампири задржавају своје мрачне особине и трагични карактер.

У претежно хумористички интонираном *Вампирском блоџу* јунак са наступањем пубертета открива своју полувамписку природу. Вампирске карактеристике овде су не само приказане у пародијском кључу, већ формулације које користе дечакови родитељи нимало суптилно упућују на паралеле са пубертетом: „Мислили смо, почео је тата, да би ово била добра прилика да ти нешто кажемо о, погледао је маму, која је скоро неприметно климнула, предивним променама које ће твоје тело ускоро претрпети” (Џонсон 2011, 2). А касније: „Твоје урликање ће напредовати, а појавиће се и оне важне неодрживе жеље” (за крвљу, Т. Т.) (Џонсон 2011, 61).

Ово експлицитно повезивање са пубертетским буђењем еротског проблематику премешта на *самосвесџ* вампира и неопходност његовог емотивног sazревања.¹⁷ Лиминални карактер полувампира на размеђи између људског и демонског симболизован је, у овом хумористичном роману, чињеницом да јунак има само један очњак. Иако не воли сунце, дуговечан је, склон крви и гробљима, све те потребе може – и, како наглашавају његови родитељи, мора – држати под контролом. Таквом виђењу вампира супротставља се популарна, стереотипна представа о вампирима какву гаје његови школски другови, а пре свега девојчица која му се свиђа, Талула. И именом које асоцира на старе хороре и црном шминком карактеристичном за готичарску супкултуру, Талула се показује као приврженик класичних вампира (Џонсон 2011, 13–14) и, штавише, оснива клуб МИШ („монструми из школе”): „Састаћемо се на тајном месту сутра увече и причати заиста страшне приче о вукодлагцима, зомбијима и, наравно, о мојим омиљеним вампирима” (Џонсон 2011, 14).

Џонсон повлачи још један потез који служи „нормализацији” његовог јунака – у имагинарном свету *Вампирског блоџа* полувампири су омиљене жртве правих вампира:

У стварности, људска крв уопште не одговара вампирима. За њих има укус поквареног млека, али, бојим се да постоји један изузетак. [...] Полувампири, кад пролазе кроз процес преображаја – видиш, њихова крв је веома привлачна вампирима. (Џонсон 2011, 112)

Тако се дечак–приповедач позиционира као жртва а не као злочинац, док се, истовремено, његова жеђ за крвљу описује не уз уобичајену еротску конота-

¹⁷ „Дечје књиге обично тематизују идеје о расту и развоју личности, често у оквиру схеме у којој се ликови-фокализатори крећу дуж континуума у коме се приказује њихов напредак – на пример, од стања себичности до стања у коме се признају емотивне и психолошке потребе других; или од релативног незнања о културним и друштвеним факторима до обавештеније позиције; или, у општијем смислу, од детињства ка одрастању. Катализатор таквих кретања обично је неки догађај или низ догађаја у којима се лик ставља на пробу неопходношћу да донесе неки избор или одлуку” (Bradford 2001, 152).

цију, већ уз поређење са дечјим слаткишима: „Морам ти рећи да ми је крв клизила низ грло изузетно лако и имала је бољи укус него пре: баршунаст и кремаст, као чоколадно млеко, али са благим укусом малина” (Џонсон 2011, 194).

Међутим, занимљиво је готово потпуно ишчезавање једног аспекта на коме су инсистирали старији аутори попут Брема Стокера: у питању је *љубљење вечитије душе*, тесна повезаност вампира са визуром хришћанства. Ова разлика подробније је разрађена у сразмерно малом броју текстова, чији аутори обично избегавају верске теме. Изузетак представља серијал о вампировом шегрту *Саја о Дарену Шану*, чији аутор објављује, уз нешто мистификације, под именом свог јунака Дарена Шана. Шанов господин Крепли, вампир, упознаје свог ученика са веровањем у „вампирске богове” и, још важније, са вампирском етиком која се, врло значајно, пресудно одређује вампировим односом према својим људским жртвама, а не према вампирској сабраћи:

„Шта је добар живот за вампира?” упитао сам. „Како они стижу у рај?”
 „Тако што живе чисто”, рекао је. „Не убијају ако то није неопходно. Не повређују људе. Не кваре свет.”
 „Пијење крви није зло?” упитао сам.
 „Не ако не убијеш особу од које узимаш крв”, рекао је господин Крепли. „А чак и тада, понекад, може бити добро.” (Шан 2002, 41)

Овакав поглед на вампире чини их не само ближим људима него и одређује њихово место у људском друштву, према чијим правилима живе. Иако маргинализовани, вампири и друга чудовишта код Шана установљују паралелно друштво како би складно функционисали заједно са људима (из креда господина Креплија може се ишчитати и верска толеранција).

Полувампирски статус Дарена Шана, слично Џонсону али озбиљније и мрачније, смешта овог јунака у лиминални простор између људи и вампира, на удару обе групе. Неопходност да се пије људска крв приморава га да одабере између смрти и преласка у пуно вампирско постојање:

Без ње ослабимо, остаримо и умremo. Крв нас одржава младима. Вампири старе десетину људског века (за сваких десет година које прођу вампири остаре само једну), али без људске крви, старимо чак и брже него људи, можда двадесет или тридесет година у периоду од годину-две. Као полувампир, који је старио петину људског века, нисам морао да пијем толико људске крви као господин Крепли – али сам морао да пијем одређену количину да бих преживео. Крв животиња – паса, крава, оваца – одржава вампире у животу, али има неких животиња чију крв они – ми – не смемо да пијемо: од мачака, на пример. Ако вампир попије мачју крв, то је исто као да је прогутао отров. Не можемо пити крв ни магараца, жаба, већине риба и змија. (Шан 2002, 23)

И, нешто даље:

То је било оно што ми је највише требало, али и оно чега сам се највише плашио. Ако бих попио људску крв, не би било повратка. Био бих вампир до краја живота. Ако бих је избегавао, можда бих опет постао човек. (Шан 2002, 25)

Дарен се радије одлучује за смрт него за вампирско постојање. Међутим, нагла, насилна смрт његовог пријатеља приморава га да пређе у вампире

како би очувао бар делић његове личности. Наиме, жртве вампира „постану део нас и можемо да гледамо свет онако како су га они видели, и да се сећамо ствари које бисмо иначе заборавили” (Шан 2002, 42). Пред другом на самрти, Дарен размишља: „Помислио сам на његове шале и дугачке речи, и наде, и снове, и како би ужасно било ако би све то једноставно ишчезло са његовом смрћу. [...] Крв је шикнула у моја уста и натерала ме да се загрцнем. Скоро сам пао, али уз напор сам остао на месту и прогутао је. Његова крв је била топла и слана и силазила је низ моје грло као масни кремасти путер” (Шан 2002, 193).

Брутална, нагла смрт пријатеља и готово трагична одлука коју Дарен доноси повезују *Вампировој шејри* са класичним адолесцентским наративима о ступању у свет одраслих и тиме овај роман на размеђи између дечје и омладинске књижевности приближавају адолесцентском крају спектра.

Слична неодређеност циљаног читалачког узраста приметна је и у *Књизи о њобљу* Нила Гејмена. Сложена интертекстуална игра са *Књигом о цунџи* и релативно споредна улога вампира, међутим, разлог су што се нећемо детаљније бавити овим делом. Овде ћемо само истаћи паралелу са Шановим господином Крепслијем – као и он, Гејменов Сајлас је поуздан, одговоран старатељ који се брине о добробити и образовању свог штићеника; и баш као и код Шана, та позитивна улога не искључује свест о присутности „старе” концепције вампира као крвопије и створења зла. Напротив, супротстављеност ова два концепта лику вампира–ментора пружа додатну психолошку дубину. Како констатује Нилс Пенке: „(Д)а резимирамо, на примеру Сајласа изнова се може утврдити она промена која је у међувремену постала одлика утврђеног топоса у концепцијама вампира у дечјој и омладинској књижевности [...]: вампир као пријатељ – али да би то могао бити, најпре је морао постати оно што је: он није одувек био добри узор, подесан за васпитача, већ је најпре морао да докаже своју способност преображавања на путу до те тачке” (Penke 2012, 144).

Ова двострукост фигуре Гејменовог вампира доводи нас до важне едукативне функције коју она може имати у дечјој књижевности: ради се о упознавању са Другим. Међу „пожељне”, педагошки корисне мотиве за обраду већ дуже време сврстава се скуп различитих тема које би се могле обухватити заједничким називом „ја и други”. *Други*, од дела до дела, може од имплицитног читаоца бити одвојен полом, расом (или етницитетом), класом тј. социјалним положајем, степеном емотивне или интелектуалне развијености, али и психичким или физичким хендикепом; било како било, увек је у питању Други од кога колективно „ја” зазире, кога проглашава непријатељем и против кога се окреће, посматрајући га као властиту мрачну страну. Огромна већина дела за децу која се баве оваквим темама експлицитно се залажу за разумевање Другог, већу блискост, саживот, за превазилажење разлика, и покушавају да прикажу могућа решења постојећих проблема, понекад по цену уметничке вредности текста.

Дечји романи и приповести овакве тематике често су конципирани у реалистичном кључу. Проблемске ситуације бирају се у препознатљивој, реалној околини (породица, школа, круг пријатеља) која што више подсећа на окружење имплицитног читаоца. Проблем се поставља отворено до огољености, а наратив тежи праволинијском разрешењу. Иако овакви текстови могу имати знатну књижевно-литерарну или макар документарну вредност, децу-читаоце често одбијају управо огољеношћу поруке.

Са друге стране, текстови који преузимају жанровску матрицу и/или немиметички, фантастични модус приповедања (научна фантастика, епска фантастика, хорор), пружају читаоцима већу слободу приликом одлучивања и опредељивања; губи се најнаглашенији моменат поучавања, али и увек присутна могућност да се као читалац „изгуби” управо „други”, дете које у тексту може осетити неискреност, препознати омаловажавање властите другости или напросто чињеничне грешке. Аутор који одређен „стварни” проблем приказује и решава у фантастичном кључу користи ту могућност да избегне ове веома честе грешке. Као што смо већ видели, лик вампира може понудити управо комбинацију одлика другости и низа одлика које читаоцу омогућавају идентификацију са њим.

Као добар пример овакве употребе мотива вампира у најновијој савременој продукцији жанровске књижевности издвојила бих серијал *Нерушевац* хрватског аутора Дарка Мацана.¹⁸ Мацан је плодан аутор који се бави стрипом (као сценариста и као цртач), уредништвом и писањем, како за одрасле, тако и за децу; међутим, себе скромно одређује као публицисту, не приписујући велику уметничку вредност својим радовима, иако је двоструки добитник цењене награде „Григор Витез”.

Нерушевац је изузетно подесан за анализу, будући да се ради о доследно спроведеном концепту – по недвосмисленој припадности жанру, по уједначеном квалитету наставака, али и по мотивима који се понављају у различитим деловима серијала. За неупућене, најлакше се може описати као локална, хрватска варијанта изузетно популарне америчке телевизијске серије *Бафи, убица вампира*. Главна јунакиња Косјенка је девојчица која се са својим другарицама из разреда, Атемом и Јосипом, суочава са различитим невољама, углавном натприродним: било да су у питању вукови и мачке прерушени у људска бића (децу из Косјенкине школе), дечак који открива да заправо спада у људске једнороге који испуњавају жеље или бирократски документи који вампирски исисавају животну енергију из људи. Иконографија коју Мацан користи је препознатљива и везана за савремену жанровску фантастику (вукодлаци, вампири, духови), док поједине сцене дефинитивно имају хорор призивок и могу

¹⁸ До сада је објављено пет повезаних романа из овог циклуса. У српској верзији постоје четири књиге серијала које је објавио Креативни центар, али будући да је текст књига за српско издање језички прерађен (између осталог, промењена су имена главних ликова, чиме се изгубило неколико значајних интертекстуалних алузија), у овом чланку све напомене односе се на хрватска издања (Ментор).

деловати непримерено за текст намењен деци – рецимо, гутање живог мачета (*Длаковук*), или девојчица која се претвара у рој бубашваба (*Јагнороі*). Овакво штиво отвара низ питања везаних за природу децје књижевности, али и за особености жанровске литературе (у овом случају, страве и ужаса). По чему се, рецимо, *Памјири* разликују од романа о вампирима намењених адолесцентима, као што је *Сумрак* Стефани Мејер (*Twilight*, Stephenie Meyer), или одраслима? Да ли се у том роману Мацан бави проблемима карактеристичним за децју књижевност, односно децје читаоце? Да ли се од оваквог дела могу и морају захтевати уметнички и педагошки домети?

У проналажењу одговора на ова питања може нам од велике користи бити подсећање на једну од кључних функција фантастичне књижевности, која је на видело испливала још са најранијим психоаналитичким тумачењима књижевних дела: фантастика, наиме, служи приказивању најинтимнијих, подсвесних страхова и жеља, али их истовремено прерушава, чини далеким, непрепознатљивим, нешкодљивим. Новије критичке школе су преузеле овај основни интерпретативни импулс – откривање скривеног, фантастично као метафору – и у складу са тиме понудиле безбројна, мање или више успела тумачења различитих фантастичних књижевних дела. Довољно је подсетити на и даље актуелног структуралисту Цветана Тодорова, који је у свом *Уводу у фантастичну књижевност* дешифровао неколико таквих метафора, или на нешто новијег марксистички оријентисаног Франка Моретија, који је понудио врло кохерентно и убедљиво читање према коме *Дракула* Брема Стокера представља, заправо, капитализам у свом победоносном походу на Западну Европу.

Вратимо се *Нерушевцу*. За разлику од набројаних серијала, Мацанов циклус романа намењен је знатно млађим, претпубертетским читаоцима од око десет до дванаест година старости. То је јасно већ и по стилу. Реченице су сразмерно кратке и једноставне, иоле компликованије речи („хипотеза“) на духовит начин објашњава врло присутни свезнајући приповедач (тако једну дужу и сложенију фразу праги коментар „Је ли вам ово била предуга реченица? Вјежбајте, вјежбајте, никад не знате кад ћете грешком дохватити Крлежу!“ [Масан 2009b, 137]). Мацан успева да провуче и помен једног од најпознатијих хрватских приповедача за децу старије генерације, Ивана Кушана, чији су детективски романи за децу (*Коко и духови*, *Коко у Паризу*, *Узбуна на Зеленом врху*) својевремено били међу бољим и популарнијим представницима жанра, и који се са ове тачке гледишта могу посматрати као претходници Мацанових романа.

Пажљивије читање открива да се сва четири дела *Нерушевца* баве одређеном проблематиком која је типична за циљну узрасну групу. Уместо да експлицитно говори о проблемима које могу искусити деца претпубертетског узраста, Мацан избегава дидактику и опредељује се за метафору. Тако *Длаковук* говори о притиску „уједначавања“ који деца доживљавају унутар групе вршњака, али путем групе „Осморки“ – девојчица које се једнако облаче, шминкају и понашају, а заправо су мачке које преузимају људски идентитет. *Јагнороі*

се бави проблемима раног пубертета и адолесцентском кризом идентитета због које јунак посеже за – магичним – насиљем и злоупотребом моћи.

У *Пампирима* је средишњи мотив нешто другачији и тешње везан за свет одраслих: у питању је пре свега сатиричан приказ бирократије која исишава животну енергију, опредмећену у виду *џампира*, административних хартија које су развиле самосвојан, паразитски и крајње деструктиван живот. Али, упоредо са њима, у закуцима „нормалног” света живе и прави, класични вампири, чије моћи и досег у поређењу са силом пампира делују готово безазлено. Мацан ту ситуацију додатно компликује увођењем групе људских обожавалица и имитатора вампира. Њихова добровољна ропска потчињеност вампирима изнова понавља мотив нестабилног, неодређеног идентитета који адолесцента доводи до прикључивања проблематичним групама – у овом случају вампирима, а не реално постојећим супкултурама или омладинским покретима. Мацан се, дакле, у сваком роману изнова бави кључним мотивом омладинске прозе: „Још једна функција, данас од средишњег значаја у прози за адолесценте, јесте преиспитивање значења која пружамо својим свакодневним животима – ко смо, и шта значимо у односу на свет у ком обитавамо” (Stephens, McCallum 2001, 165).

Као у сваком делу серијала, и у *Пампирима* Мацанове јунакиње долазе до истог увида, језгровито формулисаног већ у *Длаковуку*: „Вјеруј себи” (Масан 2009а, 75). То јест, треба имати поверења у сопствене могућности, самопоуздање, и не тражити ослонац путем беспоговорног покоравања општеприхваћеним нормама. На различите начине, то потврђују и Косјенка, и Јосипа Вела одвајањем од породичне традиције, али и Атена.

Пампири описују неуобичајену, оригиналну ситуацију која отворено пародира дела „урбане фантастике” и „паранормалне романсе”: „прави” вампири нису ни изблиза толико примамљиви као њихови литерарни, филмски или стриповски еквиваленти – прилично су ментално ограничени, а њихов полуживот је монотон и бесмислен. Па ипак, имају следбенике који такво постојање виде као пожељно, надају се да ће једном и они бити произведени у вампире, и због тога служе вампирима као „сужњи”, дозвољавајући да им ови сишу крв и обављајући за њих различите послове. Мацан више пута контрастира стереотипне романтичне представе о вампирима и нимало гламурозну стварност једноличног вечног живота. Тако вампир Тромб неуспешно али упорно покушава да свој „имиџ” обликује према представама о вампирима које стиче из стрипова – али физички ће заувек бити неугледни дебели дечак.¹⁹ Вампири код Мацана нису класични Други: иако могу бити опасни, препознатљиви су и „своји”. Позицију Другог у односу на следбенике вампира, парадоксално, заузимају јунакиње, издвојене из ђачке заједнице и усамљене због својих особина (Јосипа због свог џиновског порекла, Атена због натпросечне интелигенције): међутим, оне одолевају притиску да се уклопе у заједницу,

¹⁹ „Ја сам предлагала Леукоцит, али не, он је хтио бити Тромб. Као у Алану Форду”, каже критички вампирица Артерија (Масан 2009б, 63).

ослањајући се на своје пријатељство и изграђену самосвест. Насупрот њима је Јасмин, дечак који на све начине покушава да постане део дружине „вампирољубаца” јер нити има пријатеље нити се, као дете из мешовитог брака, осећа као члан локалне заједнице. Јасминово склапање опрезног, стидљивог пријатељства са Јосипом завршиће се трагично управо зато што ће га подстаћи да одбаци стечени вампирски идентитет.

Може се тврдити да Мацанови романи имају уметничку вредност која трансцендира жанровске границе, али и прикривену педагошку вредност која чак и у очима конзервативнијих одраслих читалаца надмашује евентуалну „штету” насталу промовисањем хорор иконографије. Аутор пажљиво калкулише трауматским потенцијалом како деца–читаоци не би били претерано оптерећени, а да добијају нешто другачије (и знатно здраворазумскије) поруке него у, рецимо, *Сумраку* и његовим наставцима. Ипак, то није једино оправдање за постојање ових дела; иако не претендују на високу уметничку вредност, у питању су занатски беспрекорно изведени текстови, духовити и питко написани, који, користећи класични трик двојног адресата, могу доста тога рећи и одраслим читаоцима. Изнад свега, Мацанови дечји романи су одлични примери метапрозе, односно метафикције. На ограниченом простору овог текста, тек донекле ћемо моћи да се позабавимо том њиховом одликом и њеним значајем за фигуру вампира код Мацана.

Линда Хачион²⁰ као значајне одлике детективске и фантастичне метафикције наводи следеће: „Самосвесност форме, снажна конвенционалност и важна текстуална функција херменеутичког чина читања” (Хачион 1988, 62). Све ове одлике метафикције које она набраја врло су присутне у Мацановој фантастици, која истовремено тежи томе да пружи детету–читаоцу безбедно препознавање литерарних клишеа, да уведе ред у његов претпубертетски свет, али и да под кринком „познатих” фантастичних бића уведе поредак и препознавање стварних проблема са којима се суочавају или могу суочити савремена деца.²¹

Овај степен удаљавања од проблема, његова транспозиција у безазлену а наоко „страшнију” хорор варијанту, омогућава, парадоксално, да се дечки читалац лакше саживи и идентификује са текстом и у њему препозна понуђена решења за стварносне проблеме. Иако су чудовишта страшна, стварност може бити језивија; смештање препознатљивих проблема (сукоб са вршњач-

²⁰ Презиме *Hutcheon* би, према важећим транскрипционим правилима, требало преносити као Хачон, али смо се овде повели за обликом употребљеним у наведеном преводу.

²¹ Читаочев чин стварања света маште (или метафикције, која користи фантастику као полазни модел) личи на чин стварања свих светова романа по томе што обезбеђује слободу одређене визије – или бекство од ње – можда неку врсту „неопходне” утехе за живот у свету чији се ред обично прима и искуствено доживљава као хаос. То што је овде ред замишљеног света, није нарочито важно; потреба и жеља за таквим редом су стварне, као што је и потреба за слободом, за ослобађањем маште од окова емпиријских чињеница (Хачион 1988, 68).

ком групом, хладни и дистанцирани родитељи) у оквиру хорор жанра, и, што је још важније, детективног заплета који гарантује расплет и срећно разрешење, могу детету–читаоцу пружити сурогатски осећај моћи, преваладавања тешкоћа; једна од најважнијих литерарних конвенција детективног жанра је сте управо разрешење, осећај завршетка (*closure*) који пружа изванредан осећај безбедности.

Мацанове јунакиње суочавају се са тешким изборима и губицима, из књиге у књигу све тежим (у петој књизи, *Трноручица*, Косјенка силази у дечји пакао), али значајно је што све конвенције указују на обавезан, ма како релативизован срећан крај. Основна нит која се провлачи кроз све делове *Нерушевца* јесте потврда властитог идентитета, не принудна већ добровољна припадност вршњачкој групи, као и способност да се сопственим снагама изађе на крај са тешкоћама са којима се суочава у додиру са светом одраслих.

Мацан поменути осећај безбедности истовремено пружа и подрива уочљивом, стално присутном метафикционалношћу наратива. Аутор успоставља густу мрежу интертекстуалних веза, почев од посвета фантастичним ауторима или делима (књижевни серијал о Дисксвету Терија Прачета, телевизијска серија *Бафи, убица вампира*), преко алузија на њихова дела, до експлицитних именована литерарних и филмских жанровских конвенција и поигравања са читаочевим очекивањима успостављеним жанровским хоризонтом. Мацан непрестано скреће пажњу свог имплицитног наивног читаоца на аутореференцијалну, метатекстуалну природу дела: аутоцитатима, реферисањем на издаваче и претходна издања, на уреднике и лекторе, поређењима са старијим ауторима (Кушан, Крлежа) итд. Везе које успоставља воде до страних представника жанра, али и до класичних домаћих писаца (Назор, Брлић-Мажуранић, Колоди, Роулинг).

Наративни клишеи којима се аутор служи и које истовремено подрива воде порекло из више различитих извора – Мацан се не ограничава на литерарни медијум већ укључује и филмове, ТВ серије и стрипове. Извори за његова фантастична бића могу се наћи у диспаратним материјалима: словенској паганској митологији, хришћанској иконографији, псеудомитологији популарне културе, и Мацановом личном доприносу. Тако је Дјед Мрз, Мацанова креација, заснован на пародирању мита о прекретници године и њеном обнављању ритуалним убијањем сунца, као и хорор варијацији савременог лика Деда Мраза: истовремено са језовитим и комичним акцентима. Притом, као и све друге појаве у *Нерушевцу*, Мацан и њега повезује са свакодневним појавама и професијама – Дјед Мрз је домар у Косјенкиној основној школи.

На сличан начин организује се и „тростепен” приказ фигуре вампира у *Памјирима*. Док су „псеудовампири” обични тинејџери који по одевању, шминкању и начину живота делују као просечни припадници готик супкултуре, те се само за корак одвајају од миметичке прозе својим контактима са истинским вампирима, приказ вампира у пуној мери показује постмодерне, метафикционалне одлике: аутореференцијалност и пародичност, али и по-

зивање на текстуалну природу и значај читалачког чина. Моћ којом, коначно, пампири владају вампирима састоји се у томе што су у стању избрисати сваки њихов помен из књига и стрипова, уништавајући њихову идентитетску конструкцију – и тиме се разоткрива суштинска слабост вампира, њихова зависност од представе коју и они сами о себи формирају на основу постојећих текстова.

Вампири трећег степена, односно пампири, Мацанова су оригинална творевина: они су носиоци истинског ужаса и прави „Други”, јер су у потпуности нељудски. Од класичног вампира не преузимају ни физички, антропоморфни или теориоморфни вид, нити жеђ за крвљу – они исисавају животну енергију, баш попут безличне административне машинерије коју представљају. Парадоксално, али голи страх који изазивају у Косјенки, фасцинација којом потчињавају Атену и чисто, бесмртно зло које представљају – све су то класичне одлике вампира које су у до сада набројаним делима углавном потиснуте у други план или пародирание. У лику пампира, Мацан их дестилира, изостављајући све до сада набројане аспекте који су лику вампира давали позитивну конотацију – пампири нису ни другари, ни љубавници, ни васпитачи. Пародирана фигура добила је савремено лице, препознатљиво застрашујуће а опет лишено истрошених црта.

Од свих ствари којима су се могли убити класични вампири (крст, бели лук итд.) Мацан задржава две – пародично преобликовани глогов колац у виду зарезане оловке, и чаробну батеријску лампу на соларни погон, чија светлост убија пампире.²² Ова два савремена предмета, сваки на свој начин, представљају модерне верзије класичних оруђа за борбу против вампира. Баш као и сами пампири, оловка и светиљка су симболи новог доба, али повезани са добро познатим симболичким значењима.

Дела попут *Пампира* или *Књије о њобљу* показују нам да се фигура вампира у књижевности за децу може обликовати и на сразмерно нов и неочекиван начин, при чему се истовремено активирају и едукативна и естетска функција текста. Било да се ради о хумористичком, пародичном или озбиљном приступу овом мотиву, његов семантички потенцијал и субверзивност ни издалека нису исцрпљени, а у рукама талентованог писца задржавају своје кључне одлике и у делима за најмлађе.

Извори

Гејмен 2009 – Нил Гејмен, *Књија о њобљу*, Београд: Лагуна.

Зомер-Боденбург 2013а – Ангела Зомер-Боденбург, *Мали вампир*, Београд: Propolis Buks.

Зомер-Боденбург 2013б – Ангела Зомер-Боденбург, *Мали вампир нема иде да сјава*, Београд: Propolis Buks.

²² „Зар стварно мислите да ме један клинац може свладати обичном НВ оловком? – Ово је 2Н – нацери се Јасмин. – Нисам ни ја глуп” (Масан 2009b, 105).

- Стилтон 2004 – Церонимо Стилтон, *Сок од мува за њрофа*, Београд: Евно-Djunti.
 Стилтон 2011 – Церонимо Стилтон, *Вампир у невољи*, Београд: Евно-Djunti.
 Џонсон 2011 – Пит Џонсон, *Вампирски блоџ*, Београд: ПортаЛибрис.
 Шан 2002 – Дарен Шан, *Вампиров шејриџ*, Београд: Народна књига – Алфа.
- Frabetti 2002 – Carlo Frabetti, *El vampiro vegetariano*, Madrid: Ediciones SM.
 Macan 2009a – Darko Macan, *Dlakovuk*, Zagreb: Knjiga u centru.
 Macan 2009b – Darko Macan, *Pampiri*, Zagreb: Knjiga u centru.

Литература

- Огњановић 2010 – Дејан Огњановић, Однос према хорор жанру у књижевној и филмској теорији на српском језику, *Књижевна историја* 42/142, 559–570.
 Огњановић 2014 – Дејан Огњановић, *Поејшика хорора*, Нови Сад: Орфелин.
 Пешикан-Љуштановић 2004 – Љиљана Пешикан-Љуштановић, Епска фантастика за децу и одрасле – проширење граница жанра, *Mons Aureus* 5–6, 126–134.
 Хачион 1988 – Линда Хачион, Актуелизација наративних структура: детективски заплет, фантастика, игре и еротика, *Лейоџис Мајшице српске* 7/8, 61–79.
 Шаровић 2008 – Марија Шаровић, *Мејџаморфозе вампира*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Bradford 2001 – Clare Bradford, Possessed by the beast: subjectivity and agency in pictures in the dark and foxspell, *Mystery in children's literature, from the rational to the supernatural*, Houndmills: Palgrave Macmillan, 149–164.
 Brittnacher 1994 – Hans Richard Brittnacher, *Ästhetik des Horrors*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 Mattenklott 1994 – Gundel Mattenklott, *Zauberkreide. Kinderliteratur seit 1945*, Frankfurt am Main: Fischer.
 Mikota, Planka – Jana Mikota, Sabine Planka, Der Vampir. <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/stoffe-und-motive/414-der-vampir-in-der-kinder-und-jugendliteratur-1>
 Penke 2012 – Niels Penke, Between the Living and the Dead. Der Vampir als Erzieher in Neil Gaimans Graveyard Book, *Der Vampir in den Kinder- und Jugendmedien*, Jana Mikota, Sabine Planka (Hgg.), Berlin: Weidler, 133–146.
 Stephens, McCallum 2001 – John Stephens, Robyn McCallum, “There Are Worse Things Than Ghosts”: Reworking Horror Chronotypes in Australian Children’s Fiction, *Mystery in Children’s Literature: From the Rational to the Supernatural*, Adrienne E. Gavin, Christopher Routledge (Eds.), New York: Palgrave, 165–183.

Tijana Tropin

VAMPIRES IN CHILDREN’S LITERATURE

Summary

This paper analyses the possibility of horror motifs in children’s literature and, more broadly, the potentials and functions of such genre intersections. By examining older and recent examples in Western and regional literature, the author seeks to show how the vampire motif has been transformed in accordance with the needs of children’s literature, and yet retained its complex set of recognisable features. As a particularly telling example, Darko Macan’s *Pampiri*, the third sequel in his *Neruševac* series, is examined at length.