

МАРГИНАЛНИ И МАРГИНАЛИЗОВАНИ
ЖАНРОВИ У КЊИЖЕВНОСТИ
Зборник радова

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ
УПОРЕДНА ИСТРАЖИВАЊА

Уредник едиције
Др БОЈАН ЈОВИЋ

Уредници зборника
Др БОЈАН ЈОВИЋ
Др ТИЈАНА ТРОПИН

Рецензенти
Др АЛЕКСАНДРА МАНЧИЋ
Проф. др ЗОРАНА ОПАЧИЋ
Др СТАНИСЛАВА БАРАЋ

МАРГИНАЛНИ
И МАРГИНАЛИЗОВАНИ
ЖАНРОВИ У КЊИЖЕВНОСТИ

Зборник радова

Институт за књижевност и уметност
Београд
2022

САДРЖАЈ

Бојан Јовић и Тијана Тропин	
Уводна реч.....	9

I

Књижевност за децу

Снежана Шаранчић Чутура	
(Не)очекивани генолошки укрштаји. О неким сусрети- ма маргинализованих жанрова усмене књижевности и књижевности за децу.....	15
Љиљана Пешикан-Љуштановић	
Од <i>своје</i> куће до кућице од колача. Дом и простори иску- шења у фантастичном роману за децу.....	49
Ивана Мијић Немет	
Феномен серијала у фантастичној књижевности за децу.....	73
Zorica Đergović-Joksimović	
<i>Davalac Lois Lauri i Prvi Gradimira Stojkovića: o unifor- mama i budućnosti (naše) dece</i>	103
Svetlana Kalezić-Radonjić	
Fantastika i humor u trilogiji Čeda Vukovića.....	121
Biljana Andonovska i Tijana Tropin	
Društvena utopija kao dečji raj: šetnja kroz budućnost (1924/25) i njen društveni i književni kontekst.....	151
Бојана Аћамовић	
Рушдијева имагинарна домовина као прича за лаку ноћ: једно постколонијално читање романа <i>Харун и море њрича</i>	169

Милош Живковић

Један аспект неомедијевализма у свету Харија Потера:
Фантасијичне звери и где их наћи и традиција средњове-
ковних бестијаријума.....199

II

Драма

Александра Кузмић

Експоненцијална маргинализација.....239

Александар С. Пејчић

Драгутин Илић и фантастика у модерној српској
драми271

III

Тривијални и хибридни жанрови

Марија Шаровић

Трострука богиња Роберта Грејвса и савремена жанровс-
ка фантастика.....309

Предраг Тодоровић

Митар Милошевић – најчитанији српски писац свих
времена.....339

Marko Teodorski

Siren/Mermaid Literature, 1870-1920.....361

Бојан Јовић, Милош Пржић

Заборављени поетички подстицаји – неки примери
улоге и значења (ратних) пловила у италијанском
футуризму.....397

Јована Јосиповић

Поетика новог доба – два романа Ж. М. Славинског као
укрштај неогностичког и књижевног искуства.....419

IV Љубавни роман

Јелена Милинковић	
Женски жанр: популарни љубавни роман.....	453
Жарка Свирчев	
Девојачки роман Гроздане Олујић: стратегије потиски- вања жанра.....	487
Соња Веселиновић	
Брачно тржиште и самоостваривање: Џејн Остин и Ми- лица Јаковљевић Мир-Јам.....	519

V Ликовна уметност

Зоја Бојић	
Појам маргиналне уметности и ликовни опус Војислава Јакића.....	545
ИНДЕКС ИМЕНА.....	567
ИНДЕКС ПОЈМОВА.....	571

Уводна реч

У нашој науци о књижевности последњих деценија коначно су се јавила систематска и вредносно неутрална проучавања тзв. тривијалне књижевности и одговарајућих маргинал(изова)них жанрова. У том духу, овај зборник је посвећен проучавању укрштања различитих споредних књижевних врста и облика у полисистему књижевности, пре свега на примеру књижевности за децу и омладину која се може посматрати као изузетно захвалан надређени појам. И сама скрајнута због (претпостављене) образовне улоге и (такође претпостављених) нижих уметничких захтева, дечја и омладинска књижевност била је и остаје плодно поље за експериментисање са прожимањем различитих „тривијалних“ књижевних жанрова. Истраживање природе оваквих укрштања и одређивање нарочитих обележја српске жанровске књижевности за децу и омладину, уз узимање у обзир ширег европског културног контекста, представља средишњу тему овог зборника. Радови посвећени овој теми стога отварају зборник.

Снежана Шаранчић Чутура у тексту „(Не) очекивани генолошки укрштаји. О неким сусретима маргинализованих жанрова усмене књижевности и књижевности за децу“ проблематизује управо укрштања различитих типова маргинализације: како она указује, у теорији књижевности су истражене пре свега везе између народне бајке и књижевности за децу, док су ослањања на друге форме народне прозе сразмерно занемарена. Љиљана Ж. Пешикан-Љуштановић у раду „Од своје куће до кућице од колача. Дом и простори искушења у фантастичном роману за децу“ успоставља једну могућу типологију значења простора куће у фантастичном роману за децу, коју тесно повезује са етапама дечјег одрастања и сазревања. Ивана Мијић Немет у „Феномену серијала у фантастичној књижевности за децу“ истражује појаву серијализације у најновијим српским фантастичним

романима за децу и начину на који се тај феномен смешта у контекст издавачке сцене, али и утиче на вредновање серијализованих дела. Зорица Берговић Јоксимовић у тексту „Давалац Лоис Лаури и Први Градимира Стојковића: о униформама и будућности (наше) деце“ нуди инструктивно компаратистичко читање два примера дистопијског романа за децу, али их повезује и са популарношћу тог жанра у савременој омладинској књижевности. У тексту „Фантастика и хумор у трилогији Чеда Вуковића“, Светлана Калезић Радоњић анализира дело једног од пионира југословенске односно црногорске фантастике за децу. Биљана Андоновска и Тијана Тропин у раду „Друштвена утопија као дечји рај: *Шејња кроз будућност* (1924/25) и њен друштвени и књижевни контекст“ анализирају рани пример српске научне фантастике за децу утопијског типа и смештају га у контекст утопијске и научне фантастике за децу с почетка двадесетог века. Бојана Аћамовић у тексту „Рушдијева имагинарна домовина као прича за лаку ноћ: једно постколонијално читање романа *Харун и море ѝрича*“ представља двоструку маргинализацију дела које истовремено спада у корпус постколонијалне прозе и у књижевност за децу. Коначно, Милош Живковић у раду „Један аспект неомедијеализма у свету Харија Потера: *Фантасијичне звери и где их наћи* и традиција средњовековних бестијаријума“ повезује управо најуспешнији од свих серијала за децу и бестијаријуме који спадају у маргинализовани род средњовековне књижевности.

Карику између најопсежнијих целина зборника представљају два рада посвећена маргинализованим подручјима наше драмске књижевности. Александра Кузмић се у темељно истраженом раду „Експоненцијална маргинализација“ бави начинима на које су драмска дела за децу маргинализована и у оквиру проучавања књижевности за децу. Александар С. Пејчић се у тексту „Драгутин Илић и фантастика у модерној српској драми“ бави проблемима са којима се суочава сценско постављање фантастичног текста

и повезује их са узроком слабе заступљености и препознатости фантастичне драме код нас.

Следећа целина организована је око хибридних жанрова и дела која су из неког разлога данас готово у потпуности заборављена или скрајнута. Тако се Марија Шаровић у раду „Трострука богиња Роберта Грејвса и савремена жанровска фантастика“ бави упливом митолошких теорија Роберта Грејвса на жанровске ауторе и показује како су његове смеле хипотезе интегрисане у савремену фантастику, на примеру три романа – *Мајле Авалона* Марион Цимер Бредли, *Океана на крају џуџељка* Нила Гејмана и *Седам дана на Новом Криви* самога Грејвса. Предраг Тодоровић је у „Митар Милошевић – најчитанији српски писац свих времена“ осветлио проседе настајања романа о Луну, краљу поноћи. Марко Теодорски у свом раду „*Siren/Mermaid Literature, 1870-1920*“ представља неколико данас такорећи непознатих викторијанских текстова с краја деветнаестог и почетка двадесетог века који варирају мотив сирене, истичући њихове заједничке одлике и различите смерове у којима су развијали лик сирене и његов симболички значај. Бојан Јовић и Милош Пржић су се у тексту „Заборављени поетички подстицаји – неки примери, улоге и значења (ратних) пловила у италијанском футуризму“ посветили анализи мотива ратних бродова и подморница у делима Маринетија, Фолгореа и Бенедете Капа. Једнако слабо познатим текстовима бави се и Јована Јосиповић, која се определила за анализу дела на размеђи неогностичког памфлета и романа у раду „Поетика Новог доба – два романа Ж. М. Славинског као укрштај неогностичког и књижевног искуства“.

Тематски најкомпактнија целина зборника посвећена је вероватно најпознатијем жанру такозване тривијалне књижевности, љубавном роману. У изузетној студији „Женски жанр: Популарни љубавни роман“ Јелена Милинковић пружа оквир за даље проучавање и тумачење овог код нас запостављеног књижевног поља. Сличну тему на примеру детаљне анализе романа једне ауторке обрађује Жарка Свирчев

у раду “Девојачки роман Гроздане Олујић: стратегије потискивања жанра”. Соња Веселиновић пружа драгоцену компаративну анализу у тексту “Брачно тржиште и самоостваривање: Џејн Остин и Милица Јаковљевић Мир-Јам”.

Коначно, Зоја Бојић у раду “Појам маргиналне уметности и ликовни опус Војислава Јакића” истражује могућности и ограничења маргинализованих уметника на примеру Војислава Јакића, али такође описује и шири, кровни систем уметничке сцене и начин на који дела маргинализованих уметника задобијају место у њему. Иако Јакићево дело нема непосредних веза са књижевношћу, овај рад у интердисциплинарном контексту представља значајан допринос теми зборника.

Уредници

I
Књижевност за децу

Снежана Шаранчић Чутура
Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет у Сомбору
sarancic.cutura@gmail.com

(НЕ)ОЧЕКИВАНИ ГЕНОЛОШКИ УКРШТАЈИ.
О НЕКИМ СУСРЕТИМА
МАРГИНАЛИЗОВАНИХ ЖАНРОВА
УСМЕНЕ КЊИЖЕВНОСТИ И КЊИЖЕВНОСТИ
ЗА ДЕЦУ

Айспиракџи: Рад се бави сагледавањем неколико различитих типова генолошких веза маргинализованих жанрова усмене књижевности (предање, прича о животињама, клетва, ругалица) и жанрова књижевности за децу. Посматрају се на нивоу тематске, структурне, стилске, идејне продуктивности у концептуализовању песме, приче, ауторске бајке и романа за децу. Почев од миметичких модела преношења одређених жанровских конвенција фолклорних облика, до њихове пародијске реинтерпретације, уочава се начело дијалогског односа усменог и писаног. Тиме се не потврђује само теза о генолошком извору дечје књижевности, већ пре свега динамизам интержанровских релација. Он подједнако сведочи о виталности фолклорних жанрова, али и о књижевности за децу као суштински отвореном генолошком систему који не мирује.

Кључне речи: жанр, усмена књижевност, књижевност за децу

Чињеница је да ауторима књижевности за децу иде од руке проигравање генолошких конвенција. Одговор на питање о изворишту тог поступка (а мимо оног који све објашњава напросто хировитошћу „књижевности–детета“), делимично се крије на теоријској платформи која књижевност за децу види као тривијалну књижевност, дакле ону која се радо и лако препушта жанровским „контаминацијама“ и без зазора креира

„генолошки гротескни мутант“ са свим „рогобатним, вештачким шавовима“ (Radin 1987: 46).¹ Да није њих све би се могло овде и зауставити, а поменуто питање задовољити пронађеним. Но, недоумица се јавља поводом мноштва дела у којима „рогобатних шавова“ нема, у којима је генолошка интеракција и суптилна, и иновативна, естетски и семантички узбудљива. Отуда се одговори о изворима и природи жанровске неспутаности дечје књиге траже уз помоћ теорија које потцртавају својство гипкости и отворености (али се крајње опрезно подају негирању како смислености и конзистентности жанра и жанровског система, тако и сврсисходности његовог изучавања), и које настоје балансирати између моћи и немоћи једног појма да део књижевних чињеница уопштава до разине дефиниције (в. нпр. Pavličić 1983; Ženet 1985: 139–191; Biti 2000: 591–594; Попов 2003: 457–469; Lešić 2008: 300–302). Те теорије, свесне или несвесне да у књижевности за децу имају издашно поље за елаборацију перспектива са којих гонетају па одгонетају „шта је то књижевни жанр“, исказују срж генолошке флексибилности дечјег штива и отварају пут да се одговор на почетно питање разазна у односу књижевности за децу и усмене књижевности. Тим пре јер је са њом повезују бројне генеричке везе.² Но, тиме се разумевање жанровског система књижевности за децу додатно раслојило: уз и онако нејасне обресе његовог устројства у сопственим

1 По препознатљивим обрасцима певања и приповедања, те настајањем да задовољи духовне потребе одређених читалаца и буде истински мас-медијум за њих креиран, неретко и индустрија литературе, књижевност за децу јесте тривијална књижевност, а нарочито ако се доживи као нека врста безбедне и незахтевне литерарне зоне у којој се оперише провереним алаткама како би се увек изнова градио „утопијски завичај“ (Biti 1987: 43).

2 Релевантна аргументација о вези песме, приче, ауторске бајке или романа за децу са усменом књижевном традицијом може се пронаћи и у форми узгреднице и у форми темељног сагледавања, и у уопштеном контексту поетичког тумачења књижевности за децу као литерарног феномена и у контексту истраживања засебних жанрова или опуса (в.нпр. Vitez 1969; Vuković 1989; Георгијевић 2005; Грујућ 2010; Љуштановић 2009; Опачић 2011; Пасер 2013; Пешикан Љуштановић 2009; Пешикан Љуштановић 2012; Пијановић 2005; Hameršak, Zima 2015; Crnković 1987; Шаранчић Чутура 2006; Шаранчић Чутура 2013; Шаранчић Чутура 2017).

међама, те исте такве обресе које успоставља према жанровима у недечјој књижевности (в. Намељак, Zima 2015: 128–139), додаје се и деликатност међуодноса усменог и писаног.³ Од разрешења дилеме да ли су то изолована подручја, може ли научна апаратура развијена у једном помоћи тумачењу другог, могу ли се свести на заједничку суштину – људску вербалну комуникацију са два различита начина употребе језика (в. Петровић 1975: 1007–1020; Ložica 1990: 111–114), те још и како се у свему томе позиционирају поетика наивног и теоријска мисао која је тумачи – зависи и приступ овде постављеној теми. Избегавање „или–или“ одговора није ствар тактизирања већ уверења да колико год је у оваквом контексту неодржива теза о антагонистичком односу неспојивог, толико је неодржива и она која, занемарујући пре свега различите културолошке и поетичке визуре детињства и књижевности за децу, у односима усменог и писаног види сусрете дословно истоветног.

За жанровски систем усмене књижевности важи начело условности, а потом и начело синкретизма, прожимања (в. нпр. Вен-Амос 1971; Ајдацић 1993; Милошевић Ђорђевић 1971; Милошевић Ђорђевић 2007; Самарџија 2007). И када се говори о морфолошком схематизму, говори се о порозним, пропустљивим интержанровским релацијама. Нарушавање било које структурно-семантичке компоненте по којој се дати жанр идентификује, рецимо, у усменој прози, довешће или до деструкције апсорбованог жанра, или до дестабилизације оба жанра, или до реинтеграције новог жанровског система (Самарџија 2007: 88–91). Истраживања генолошког динамизма усмене књижевности подразумевају и гледишта која настоје поштовати специфичности жанрова, и она која желе расветлити процесе маргинализовања њихове улоге, и она која објашњавају њихову слојевиту и разнолику

3 Иако подужи низ појединачних студија које се баве овом темом завређује пажњу, упућује се на само неколико: Вошковић Студи 1984; Дрндарски 2001; Кољевић 2005; Пешикан Љуштановић 2009; Сувајџић 2012.

функционалност, и она која их тумаче као развојне или пак као тзв. облике дискурса (Милошевић Ђорђевић 2007: 70–71). Свако у суштини настоји пристићи до релативно стабилне теоријске поставке покретљивог и променљивог феномена живе речи.

Без обзира на то како се питању жанра у усменој књижевности приступало (као недостатном а неопходном помагалу за класификацију; ентитету; културној формацији; дискурсу), остаје утисак да они који су темељито изучени у бројним студијама и огледима, бивају тек једна страна приче (са епском песмом на прочељу – в. Lozica 1990: 114–115). На другом крају јесу сви једноставни облици, већ по својој природи постављени и у усмену реторику и у књижевност, па отуда и обележени дилемом када и како се може промишљати о књижевном жанру у случају клетве, заклетве, благослова, загонетке, пословице, изреке... Такође, у поређењу са научним интересовањем за усмену бајку, остали прозни жанрови, у мањој или већој мери, остају на маргини. Исту судбину има и све што припада „педагогији народне културе“ (Клеут 2010: 18) или се види као усмени дечји корпус (брзалице, ређалице, разбрајице, ташунаљке, цупаљке, проходалице, песме о првим зубима, лагарије, успаванке, ругалице), са нејасним омером прагматичне функције и уметности; говорног израза и лирике; прозаичне игриве забавности и обредно-магијске контекстуалне структуре.

Када понешто од побројаног заузме ако не увек средишњи, онда бар јасно видљив простор концептуализовања жанрова књижевности за децу (подједнако порозних и пропустљивих али из другачијих разлога), уочава се истински жива динамика, која, неретко, изненади и избором и исходом. Не само у смислу сусретања неочекиваног, већ и у смислу растварања потенцијала и идентитета појединачних жанрова у новом контексту. Тај процес је двосмеран. Зато се овде прави отклон од схватања која алудирају на неку врсту „периферног удомљавања“ усменопоетског света и културе за коју

се тај свет везује, и то с тенденцијом да се преко говора о децентрираности заправо говори о деградацији усмене књижевности у децјем литерарном простору као азилу и скрајнутом „игралишту маргиналаца“.

Мада подразумевана, неопходна је напомена да удео једног (било ког) фолклорног жанра у другом (било ком) у писаној књижевности, увек значи сегментацију, разлагање, преображај. Чак и када се уочава тежња ка миметичкој концепцији певања и приповедања које се структурира „на народну“ и доступним средствима „дочарава“ атмосферу, технику и контекст усмености, сам феномен ауторског потписа (и буквално и у стилско-семантичком смислу) релативизује могућност апсолутног жанровског трансфера. Један енолошки ентитет другом може дати већину својих књижевних карактеристика, или тек понеку, или тек магловиту алузију „нечега што личи на нешто“: од тематског комплекса, преко стила до композиционог устројства. Истраживање свега тога морало би укључити сложене мене синхроније и дијахроније; ритмове поетичких и културолошких кретања која су и фолклор, и детињство, и књижевност за децу различито поимале; аналитички третман појединачних опуса и појединачних жанрова; небројене комбинаторичке могућности; тумачење модуса и функција међужанровских контаката на свим текстовним и поетичким разинама. У том смислу претензије овог рада су скромне: овде се указује на тек неколико (не)очекиваних веза, које, чини се, потврђују да размишљање о енолошком систему књижевности за децу надмашује мисао о „пореклу врста“, а поготово мисао која све своди на нехотичне или каприциозне игре конвенцијама.

За почетак, то најубедљивије доказује „употреба“ предања.⁴ Њихов удео подразумева све нивое: и

⁴ Караџићевом одлуком остављена изван антологијски уређених усмених приповедака, виђена понајпре као етнографска грађа, део веровања, сећања и искустава о обичајима и животу народа, те сабрана и класификована у таквом контексту, предања ни током XX века не бивају беспоговорно појмљена ни као усменокњижевни род (са својим врстама), ни као прозни жанр усмене књижевности,

различите фолклорне облике (кратко саопштење, меморат, фабулат; демонолошко, етиолошко, културно-историјско, есхатолошко, прича из живота), и различите жанрове књижевности за децу (песма, поема, прича, бајка, роман, драмска књижевност), и различите ауторске поетичке концепте (од традиционалистичких до оних који су средиште модерне парадигме XX и XXI века), и различите функционалне и уметничке домете. Таква проходност могућа је захваљујући неким карактеристикама усмених предања, као и начину њихове рецепције. У том смислу на важности добија поступак непрестаног мешања натприродног и свагдашњег, било фантастике, драматичност, динамичност, афективност (посебно када је реч о демонолошким казивањима у првом лицу), баш као и песничка сублимираност када се лиризацијом и метафоризацијом осваја загонетка свеколиког постојања у етиолошким предањима, те, коначно, препуштање слушаоца/ читаоца истинитости фикције. Функционалност предања у ауторском делу за децу захвата распон од тематско-мотивског импулса, преко фабулативне основе или сижејне деонице, композиционог предлошка, карактеризације ликова, времена и простора, до стилизације и симболизације уметничког исказа. Било да је реч о имитацији традиционалне форме, било о тек понекој алузији која упућује на жељени вид цитатности, било о сложеном пародијском ишчитавању – жанр не представља лимит.

Ипак, морфолошка блискост предања и кратке приче упућује на прво поље у ком се овакви жанровски контакти понајпре и с разлогом очекују, посебно ако се прихвати да кратка прича и у књижевности за децу задржава бар нека од најфреквентнијих својстава која овај жанр иначе одликују (в. Ђорђевић 2001: 403).

па ни у најопштијем смислу као њен део (в. Bošković Stulli 1975; Милошевић Ђорђевић 1988; Милошевић Ђорђевић 2013). О поетици предања, осим наведеног, в. још нпр. Самарџија 1997; Biti 1981; низ текстова у темату часописа *Поља XXXIII*/ 340, 1987. године (рецимо: Karanović 1987: 222–223; Sirovatka 1987: 231–233; Cistov 1987: 234–237), такође и у зборнику радова *Жанрови њредања*, (ур.) З. Карановић и W. de Blécourt (Нови Сад: Филозофски факултет 2012).

Између миметичке технике која настоји симулирати конвенције усмених казивања и понудити облик дечјег псеудопредања (рецимо, исповести о властитом сусрету с натприродном силом),⁵ и, с друге стране, тек овлашног додира реминисценције, налази се највише примера. У њима усмена предања директно или индиректно, али евидентно структурирају битне сегменте нарације или идејности конкретног дела. Може бити да би „Прича о малом Петку, чаробнику“ Бране Цветковића јасно илустровала поступак претапања сижеа фолклорних пародијских варијација демонолошких предања (овде о радозналом који тајно прати кретање вештице) са поетиком наивне приче, дечјом визуром и потребом да се у онострано продре. Задржане мотивске основе фолклорних казивања јесу конструктивни темељ, али је премештање у неславно свршену дечју пустоловину, а посебно врцкаста римовано-ритмичка стилизација, засведочила другачији потенцијал усменог жанра. Када се „јадни Петко“, потеран кући са вештичјег састанка, једва некако „кроз ђбунове и шипраге, а на штету своје снаге“ домогне кревета и уздахне „никад више“ (Цветковић 1991: 119), неће бити ишчитана ни моралистичка интенција, ни подсмешљиво критичка демистификација етнографије. Овде нема одрицања од истинског узбуђења при уласку у фантастичан онострани свет, чак и када се даје као комичка епизода. У том смислу, ако ово може бити читано као пародија пародије, својеврсно „треће колено“

5 Наводи се одломак из кратке приче „Привиђење“ Чеда Вуковића: „У први мрак сам се враћао из сеоске школе. Наједном претрнух. Шта ли је оно? Покрих очи рукама и торбицом – охлади ми се мокра кошуља на љеђима. Баших се у страну иза првог грмена. Тресем се. Очекујем да се сваког трена пружи ка мени рука или шапа: да ли ће ме ухватити или растргнути? Провирим. Иако је мрак, назирем: на пропланку, крај путање, стоји црни ђин, руке му испред груди, а у рукама – ватра. Сањам ли? Не, ту сам, усред шуме, и видим – свјетлуца жар. Онај ђин стоји онако окренут к мени. Од страха ни да трепнем. Чини ми се да гледа право у мене. Сад му је жар у устима. Немам куд. [...]“ (Вуковић, цит. по: Ђуришић 1993: 17). С обзиром на то да се прича завршава недвосмисленим рационализацијом, а тако и негацијом фантастичног, ононостраног, драматичног искуства, у целости прелази у раван реалистичке поучне приче са критичком тенденцијом.

демонолошког наратива, могло би се говорити о нарочитој линији писане генезе једног жанра, која, само у српској књижевности за децу, не оскудева доказима. Подједнако често уобличавање приче за децу подразумева и поступак креирања псеудопредања културно-историјске и/ или етиолошке намене (*Нейричава* Бранке Радовановић), али и поступак који етиологизацију види кроз комичко-пародијски регистар причања о настанку („Како је кит постао домаћа животиња“, „Прича о мајмунима“ или „Зашто деца чачкају нос“ Душана Радовића), баш као што и имагинацијски свет демонолошког предања подвргава хуморно-сатиричкој иронизацији, али тек када се избришу границе оностраног и људског и када се афективна узбуђеност и драматичност усмених казивања „замени“ игром речи, асоцијација и ритмичких низова, што, коначно, причу за децу ослобађа императива фабулативности (Звонимир Балог *Змајеви и вукодлаци*). Преплет демонолошког и етиолошког предања у краткој причи за децу може остварити и посве другачији ефекат – ламентну сугестивност. У Ђопићевој причи „Како је опустио свијет“ етиолошко предање јесте оквирни импулс лирски бојеног објашњења настанка „опустелог свијета“ из детиње усамљеничке перспективе, али ће превагу у том процесу добити демонолошко предање, она „ганутост оностраним“ и спој безличних саопштавања о неком натприродном бићу (овде о вилама) и нереализованог фабулата у обличју вечите детиње чежње да се са натприродним сусретне (Шаранчић Чутура 2013: 28–30). Засебан тип рефлексивности назире се у кратким причама Тиодора Росића из збирке *Господар седам брејова* у којима су демонолошко, етиолошко и културно-историјско предање активна подструктура процеса онеобичавања нарације, померања од искуственог ка фантастичном, а одражавају се и на плану формулације ликова као актера немоћних да мењају властити усуд (в. Шаранчић Чутура 2006: 54–70).

И ауторска бајка, без обзира на то колико се постојано везује за морфологију усмене бајке, предање

паралелно „користи“ у тематско-мотивском, стилском и структурном смислу. Уткивањем, на пример, културно-историјског предања у бајковну матрицу оствариће се „превођење“ људи и збивања, историјских или псеудоисторијских, у свет чудесно фиктивног (као што се збива са Немањићима, Рељом Крилатицом и Тројаном у *Долини јорјована* Тиодора Росића), или ће, пак, негирати потребу за истинословним осведочењима појавног па уз помоћ таквог дестабилизовања предања ауторску бајку уводити у подручје лирске, симболичке, поетске приче, како се збива у бајкама Гроздане Олујић (Пешикан Љуштановић 2012: 45–58). Пажњу завређују примери у којима доминира накнадно, завршно разоткривање да су бајковна схема и наротив заправо етиолошко приповедање и објашњење. Тако ће, позивајући се на приморске „старе приче“, Луко Паљетак у „Моћи гранате јабуке“ испричати како је, зашто је и из чега је први пут израсло „ново, до тад непознато стабло, које су убрзо сви прозвали гранатовац, а неки пак шипак, моргањ, нар или гранатна јабука“ (Paljetak 1989: 19). У таквим случајевима може се говорити, најпре, о ауторској модулацији етиолошког предања. Она подразумева композиционо и стилско превлачење у другачији тип приповедања, а свакако и преименовање иницијалне важности етичког контекста и поремећене друштвене/ религиозне норме, корена етиолошких казивања, у развијени бајковни сиже о „борби добра и зла“. Но, у истом контексту може се говорити и о модулацији усмене бајке и то преко релативизовања њене апстрактности и измишљености, преко рационализовања у причу о истинитом, проверљивом, чињеничном, засведоченом. Такво сједињавање карактеристика због којих се у фолклорном генолошком систему предање и бајка и виде као опречне категорије, постаје не само могућа, већ и складна генолошка „комбинација“ у ауторској бајци, једном од парадигматичних полижанровских облика.

Истоветна одредница несумњиво припада и дечјем роману. Наиме, полижанровска концепција

и генолошка отвореност, која се пре или касније постави у први план промишљања о поетици романа уопште,⁶ важи и за роман у књижевности за децу. Ако су међу „основним жанровским изворима српског романа за децу и младе аутобиографија, приповест и приповетка“, ако је реч о жанру који се обликује и асимилацијом структурних схема усмених приповедних облика (Георгијевски 2005: 19–20), онда би ваљало имати на уму да се то не тиче само историјских почетака и ране фазе дечјег романа у којој (са мање или више инвенције) један жанр „у настајању“ преузима разрађене обрасце као властите наративне ослонце. Таква асимилација тиче се начелне „заинтересованости“ дечјег романа за деконструкцију/ реконструкцију/ транспозицију усменопоетског корпуса. У том процесу статус предања као могућег елемента романескне структуре не само да не бива упитан, већ у савременој продукцији има интензивну реafirмацију и то у свим исходима типолошких диференцијација дечјег романа. Добрим делом то јесте омогућено оном општом и истовременом двосмерношћу романа која је уграђена у његову иманентност а подразумева стално кретање између „референције и аутореференције, вјеродостојности и фикционалности, искуства и приповиједања, приказивања и казивања“ (Вити 2000: 483). Дакако, баштињење поетике предања подразумева различите начине, циљеве и исходе.

Каткад је реч о рефлексiji тек у детаљу, као у *Чудновaиm зiодaмa шeиpиa Хлaиићa* Ивaнe Брлић Мажурaнић кaдa нaрoднa кaзивaњa o вeштицaмa („Тa зeлeнa сoвa имa грбaв нoс кaо вјeштицa’, рeкaо јe Мишкo. ’Мoглa би нaм пo нoћи извaдити срцe’“ – 1977: 72) функциoнишy кaо пaрoдијски хипeртeкст сa жeљoм

6 У којој мери роман прерађује књижевне конвенције других жанрова, рецимо, епа, философских и историографских жанрова, хеленистичке љубавне прозе, менипејске сатире, хагиографија, легенди, бајки, вица или загонетке, те постаје „Молох који као да прождире све остале књижевне врсте и све начине књижевног изражавања“ (Solar 1980: 201–203) – предмет је опсежних испитивања.

да се развргну страхови и „заблуде“; када се спомињу раскршћа – састајалишта оностраних бића; када се цитирају веровања о новчићу који доноси срећу; или још, када се дозива потенцијал усмених приповедања о чудесној снази Марка Краљевића у опису Хлапићевог лика (в. Narančić Kovač 2015: 66–69; Bošković Stulli 1975: 248). Но, удео предања у обликовању романескног света књижевности за децу свакако бива и знатно систематичнији. Нушићеви *Хајдуци*, и иначе пуни приповедних микро-жанрова (анegdота, хумореска, предање, басна, прича са бајковитим и новелистичким елементима), рабиће технику предања и да би се успоставио „сложени културни идентитет дечје групе“, и да би се мотивисало одметништво „хајдука“, и да би се преко серије дечјих казивања пробио пишчев светоназор (Љуштановић 2004: 97–103). Ни новија романескна продукција не одриче се привлачности предања, посебно демонолошких казивања о митском бестијару фолклора. Било да га „свргава“ у карикатурални дискурс (Миодраг Зупанц *Бајка из Буџака*), било да их домишља и осмишља у новом ауторском руху (*Андраци, јейури и остала најважнија чудовишћа Пејровірада и средње Банаша* Војислава Деспотова), било да их преводи у свет хуманизовано драгог (*Зеленбабини дарови* Иване Нешић, *О ажду и босјану* Гордане Тимотијевић, *Мокрински љаћуљци* Раше Попова), било да их реинтерпретира у пуноћи фантастике, драматике и језовитости (*Мач кнеза Стефана* Драгана Лакићевића, *Петти лейтир* Уроша Петровића) – увек је реч о генолошки комплексним књижевним исходима без којих се до поетике дечјег романа не може допрети. Без обзира на то да ли постоји или не постоји јача мотивско-сижејна функција, предања у романескном контексту остају ефектно средство хватања аутентичности детињства, дечјих ликова и перцепције света која укључује и силно узбудљив креативан рад на преношењу фолклорних прича о страшним демонским бићима, уклетим местима, мистериозним искуствима (Иван Кушан *Коко и духови*, Бранко Ћопић *Орлови рано леће*,

Мајареће јодине, Глава у кланцу ноће на вранцу, Весна Алексић *Звезда рујалица, Карџа за лејене*, Владимир Стојшин *Биоској у куџици шибица*, Јелена Којовић Тепић *Кућа времена*). Наративни вибрато дечјег фолклора и хорор прича, урбаног или каквог год порекла, роман за децу изнова дефинише у може бити површном, али класичном смислу: као генолошку полифонију саображену дечјој глади за другачијим лицем свакидашњице.

Такође, а са претходно реченим у постојаној вези, значајан удео има и прича из живота. Иако са дискутабилним жанровским положајем, схвата се као један од облика усмених предања и одређује као присно, разговорно причање о личним (или људи из најближег окружења) животним (истинитим или накићеним) згодама и незгодама углавном ради забаве, а свакако и „клице фикционалности“ због које, коначно, и може припадати књижевности (в. Вошковић Stulli 1984: 309–359). Тај наративни облик у књижевности за децу исказаће се најочитије у делима која припадају аутобиографско-романескном дискурсу,⁷ који је, узгред казано, и изнимно издашан за литерарне транспозиције дечјег фолклора. Уз укључивање анегдоте, прича из живота је међу највиталнијим наративним основама за успостављање једне од романескних конвенција: казивања о себи које претендује да се „истинитим“ обзнани читаоцу, и то као пробран низ епизода казиваних у првом лицу, духовито и емотивно, са вечито нејасном границом где се окончава стварно а отпочиње фиктивно (уз увелико класичне наслове, као успели примери издвојили би се новији: *Тако је било, њцеле ми* Моша Одаловића и *Каг сам њагао у фрас* Раше Попова).

Ако се побројано узме бар као површан доказ очекиваних генолошких преплета, питање је како се жанровска природа предања мења у контексту који искључује морфолошку сродност, рецимо, у песми

7 У контексту хрватске дечје књижевности значајна је монографска студија Андријане Кос Лајтман *Ауџобиографски дискурс дјетињства* (Загреб: Наклада Љевак, 2011).

или драмском делу за децу, те како се тиме мења и сам жанр у који се предање уткива. Тако се може кренути од питања да ли је могуће говорити о интержанровским релацијама само на основу запажене тематско-мотивске везе, која, начелно, не представља жанровску одредницу. Може се наставити са питањем шта, рецимо, културно-историјско предање даје драмском делу за децу, како га драматуршка композиција и естетика растаче, а како „попуњава“ по властитом „правилнику“. На пример, *У цара Тројана козје уши* Љубивоја Ршумовића „потребује“ неколико маркантних појединости заједничких за већину усмених варијанти о владару са животињским атрибутом, али пародијско-комички стилизован манир упућује и на комплекснији одраз фолклорног облика. Наиме, то што Ршумовић „подржава тон предања“ (Mladenović 2009: 174) када драмски комад пуни „веродостојним доказима“ истинитости, довољно је да се овде размишља о сценском предању подједнако колико и о сценској бајци. Може се поставити и питање шта демонолошко предање даје, на пример, Ршумовићевим алама, аждајама и змајевима (*Још нам само але фале*),⁸ да ли је оно што хуманизацијом и комичком обрадом губи доказ о дефинитивном поништавању његовог жанровског идентитета у наивној песми. Исто питање искрсава и поводом културно-историјског предања (и епске песме) о Марку Краљевићу када се фолклорна биографија „националне вертикале“ уримује по узусима дечјег и вицкастог поетичког система мале смешне песме. У збирци *Аванџуре Краљевића Марка* Бранка Стевановића или у стиховима Пеђе Трајковића из збирке *Свакој њејка, ушорком у среду*, фолклорно казивање и певање о снази, изгледу и деловању митског јунака добија неку врсту дечје мере, али не као негацију већ као афирмацију кроз другачију песничку оптику и другачију жанровску конвенцију. У

8 О начинима и исходима Ршумовићевог прекодирања митских бића фолклора у дечју песму, о поступцима који су их је с једне стране „ослободили етнолошког баласта“, а с друге понудили као инспиративно поље за песничку игру са стереотипима, в. у: Перић 2012: 335–345.

том смислу стихови *Кад Краљевић Марко засуче брк,/ намршићи њојлед онај мрк,/ ићице на ірани нема да цврк./ Кад Краљевић Марко засуче брк!* (Трајковић 2015: 23) и даље у подтексту носе фолклорну представу, али од технике којом то исказује усмено предање, осим убедљиве експресије и жељене фасцинације слушаоца/ читаоца, не остаје (готово) ништа. Но, да ли је то мало, премало, или баш то јесте нова форма истински живог трајања основне тежње сваког културно-историјског предања (да „улије слушаоцу дивљење за претка [...] да га емотивно вежу за њега“ – Пешић, Милошевић Ђорђевић 1997: 126) – може се полемисати. Исто тако, потенцијално је интригантно и питање може ли се о рефлексу једног жанра говорити уколико од њега заживи само начелна тенденција, као када, рецимо, од поетике етиолошког предања остане само идеја етиологизације. Дечја песма томе јесте склона. Само један пример: *Кад је слово Ш/ њрисџало/ да се уга/ за реч иџак,/ родио се/ њрви ШИПАК* (Лукић 1970: 13–15). Мада је у таквом поступку упитна смисленост истраживања комплексних међужанровских релација, није, чини се, чињеница да постоји нека врста превлачења есенције једног жанра у други. А то је, може бити, подједнако релевантан вид жанровских додира.

У приличној мери исто се уочава и поводом других генолошких укрштаја овог типа и то на подручју кључног тематског поља књижевности за децу. Опште је место да се анималистика схвата као рецепцијски лако проходан и жанровски еластичан домен дечје књиге, нарочито када се зна да животиње јесу текстуални, вербални и визуелни конструкти који испуњавају животну, књижевну и културну свакодневицу детета (Намерšак, Зима 2015: 312–315). Остављајући по страни теоријска проучавања анималног света у антропоцентричној култури, изучавања феномена тзв. књижевне животиње, а онда и богато разгранату мрежу прожимања „анималног“ фолклорног и ауторског штива за децу, овде ће се дати тек неколико напомена поводом једног аспекта једног, и то поново посве очекиваног сурсета.

Наиме, народна прича о животињама опстаје у причи за децу захваљујући универзалности и сликовитости, пустоловном и хуморном, динамичности и ритмичности, потискивању дидактизма а истицању забавности, предвидивим односима између актера условљеним предвидивим особинама које се развијају у надигравањима, комичним догодовштинама и обртима (в. Самарџија 2002). Шта год да се узме као поуздана одредница која одваја причу о животињама од басне у усменој књижевности, а да то није композициона техника, показаће се као упитно. Алегоријска, а тако и поучна димензија не може добити тај статус: док се басни признаје као доминанта, причи о животињама се не пориче као потенцијално својство, истина, другоразредног значаја. Исто се може рећи за хуморно-забавну димензију, само је поредак обрнут. Због тога се тумачење експлицитнијих повезница приче за децу и народне приче о животињама уочава понајпре у ауторском реинтерпретирању вишеепизодичности и/ или верижне композиције (опет уз свест да ни она није загарантован маркер жанра), дакле, у низању наративних секвенци (слика, дијалога, ситуација), и то таквом низању да оставља простор за бесконачно надограђивање.

Шалива прича за децу са анималним јунацима тај композициони поступак често користи као окосницу градацијски усмереног обликовања сижеа. Као што он у усменој традицији подсећа на „бројанице“ и „служи најчешће дечјој забави“ (Пешић, Милошевић Ђорђевић 1997: 46), и овде тежи истоветном учинку. Тако у „Медведовој женидби“ Десанке Максимовић ритмичко смењивање прозног и стихованог исказа динамички и стилски развија фолклорну матрицу о животињи која креће на пут зарад женика/ невесте. Медвед Дундо залуд проси лијину, зечеву, вукову кћер, залуд се удвара веверици и ласици (што алудира на шаливе лирске женидбене пародије засноване на гротескности венчаних/ љубавних животињских парова – Самарџија 2004: 35–37), док се не врати одакле је и кренуо и ожени, како и доликује, радосну суседицу

медведицу (јер: *У медведа Дунда/ ѿвелика бунда,/ сѿаје сувої злаїша/ хиљаде дукаїша*), па су живели дуго, срећни и задовољни (Максимовић 1963: 14–19). Вишеепизодичност, ведрa атмосфера, игра приступања и одбијања, и, по психологији „киселог грожђа“, тешења главног актера после сваке неуспеле прошевине, композициона линија која води срећном свршетку (уз очигледан уплив финалних формула усмених бајки), сведочи о ауторском „присвајању“ битних одлика усменог приповедног жанра. Истовремено, од њега одступа по лиризацији, индивидуализованим репликама и психолошком нијансирању женика и његових несуђених невести. Истог кова су и многе друге приче Десанке Максимовић па и она насловљена „У шумској крчми“. У њој се низање епизода измешта са препознатљивог путовања животиња у њихово окупљање (животиње, једна по једна, свраћају у гостионицу не би ли прве донеле вест да је стигла зима), дакле, у неку врсту инверзије композиције усменог наратива. Тиме се елиминише могућ авантуристички след, али не и ритам забавности. Ипак, опис кафанског штимунга са детаљима и актерима означеним антропоморфним печатом (од сеница-певачица које стварају атмосферу севдаха и весела, преко врабаца који се о понеку мрву окористе док се велики гости госте, увек могуће туче због пијанца који не разуме шалу, до свакојаких кафанских разговарања и разоткривања), чини овакав модел веселе шумске приче наглашеније алегоричним. С друге стране, а ближе прво поменутој причи, налазе се и оне попут „Жени се Медо Медадај“ Драгана Кулићана која ће такође алудирати на вишеепизодичан композициони принцип, али поново на другачији начин: преко низања честитки и здравица младожењи.⁹ Када се жанровски

9 Ево једне, Јазавчеве: „Медо драги, много среће са Маришком на твојем путу. Гријало те свуд пролеће, не осјећо зиму луту! И желим свакоме ловцу да је спорији од Рака; нека је тањи од конца и мањи од зрна мака. Нека им сагњију пушке, као што и лажи труну, а теби зреле крушке и кад мећаве дуну; и пчеле нека се роје, да теку потоци меда! Звале те јагоде црвене, малине расле из леда!“ (Kulidžan 1958: b.s.)

идентитет приче у том смислу усложњава, када улогу структурног начела једног жанра добија пародија поетске формулативности другог (макар само у сегменту), нужно је размишљати о заиста неспутаним модалитетима прекодирања генолошких конвенција.

Наравно, оваквим ограничавањем видокруга не може се доказати ништа, али се може макар подсетити на смисленост уверења да сваки покушај апстраховања жанровског идентитета дела са анималним ликовима, па и приче, не може пренебрегнути вишеслојне рефлексije фолклорног жанра, а поготово релације које су у оваквом контексту честе (басна – прича о животињама – бајка). Могло би се рећи да у највећем броју случајева књижевност за децу брише границе између приче о животињама и басне,¹⁰ да даје синтезу која подразумева „узимање“ жељеног и потребног од оба усменокњижевна облика, да би се, у новом контексту, узајамност међусобних веза додатно развила. Ако се то прихвати као једна од жанровских „технологија“ дечје књиге са анималним ликовима, онда би се, без изузетка, морало говорити о пародијском поступку који у исти мах афирмише и негира оба фолклорна жанра као строго одељена генолошка ентитета. На философији такве условности израстају небројени духовити стихови, са или без директне поуке. Ипак, знатно експлицитније, приче о животињама увек ће бити ближа дела која у њој виде потенцијал ширења до, по обиму, крајњег исходишта – романа, и то оног који алегоричност својих актера неће изједначити са поучавањем. Зато се чини да се (и) тим путем пристигло до жанровског синкретизма и полифоније, па и до назнака нечега што се наизглед никако не уклапа у бит и приче о животињама и дечјег романа. Наиме, дефабуларизација, како је у савременој српској романескној продукцији са анималним јунацима посведочује *Свракин саи* Гордане Тимотијевић, постаје нов модус „уланчавања епизода“.

¹⁰ У том смислу индикативно је неиздвајање приче о животињама у литератури која се бави жанровима усмене књижевности (в. Пешић, Милошевић Борђевић 1997).

Роман који властити генолошки идентитет ствара од најразличитијих цитатних релација и према усменој и према писаној традицији (пословица, нонсенсна песма, епистоларна форма, поетика ређалице, басна, прича о животињама), кохерентност више не гради на „тврдо“ причаној причи, већ на низалици сваковрсних фрагмената.

Осим тога, на генолошки концепт књижевности за децу од Змајевог до актуелног стваралаштва, утиче и низ усмених лирских форми, као и једноставних облика. Уочено је, на пример, колико лирска песма за децу дугује загонеткама; колико су усмена лагарија, брзалица, разбрајалица и ређалица иманентни структурни део нонсенсне и лудистичке песме за децу, којој су, иако не једини, ипак важни „прародитељи“; какав је удео поетике и слике света усмене успаванке у ауторској концептуализацији жанра; како се здравица „уметнула“ у стих и емоцију наивне песме; како је та иста песма у пословичком искуству распознавала и једносмислено науковање о истинама, али и оно амбивалентно, двојно лице света... Свему томе ваљало би придружити и низ међужанровских односа који се у први мах чине сумњивим. Рецимо, однос између басме и песме/ поеме за децу.¹¹ Није мање занимљива

11 Изражена контекстуална и магичка специфичност басме лимитира доследнију транспозицију у сфери дечјих жанрова. Но, примери у којима „нешто“ неодољиво „личи“ на бајалички поетски свет засигурно има. Ради илустрације наводе се само два. Први је, може бити, мање познат. Једна песма Славка Јаневског отпочиње: *Црни, црни црнац, / бели, бели белац – / бели ево већ ђоцрне, / црни ево већ ђобеле – / с црној се на бело / селе* (цит. по: *Из савремене југословенске ђоезије за децу* 1989: 16). Да неким случајем постоји обичај да се назив дела пише на крају, читалац би имао прилику одгонетати ове стихове на исти начин на који то чини у додиру са загонетком. Овако, радост декодирања скривених упутстава ка одгонетљају већ на почетку је осујећена – „Шах“. Ако се изјавило основно у поетици загонетке, остало је и даље оно „нешто“ што алудира на поетску технику бајања: звучна експресија, ефекат зачудне шифрираности говора, а понајвише вербална игра антиномија као ефектно средство да песников наум пристигне до метафоричког исказивања апсурдности људских подела, судбина и „игара“. У контакту са другачијим песничким сензибилитетом импулси басме донеће и другачији исход. Такав пример пружа Десанка Максимовић у делу поеме „Златни лептир“ насловљеном „Лептирова успаванка“. Реч је о сегменту који синтетише алузију на ритам, мелодиозност,

ни потрага за рефлексима посве специфичне поетике бећарца. Да постоје, показују Радовићеви „Мали бећарци“ које певају „мали бећари кад се напију млека“: *Баи је смешан мој сироти дега:/ нема ђара а каже да не да; или: Пијем, њијем, не знам штиа је досџа,/ Моје досџа – кад нишиа не осџа* (2006: 58). Истом корпусу жанрова који се не очекују по аутоматизму у сфери енолошких контаката у књижевности за децу, придружује се и клетва. Десетине примера, који у обличју приповедног/ романескног микро-жанра афирмишу инвентивност, необичну метафоризацију и експресивност какву усмена клетва изворно садржи (Перић 2006: 77), налази се само у Ђопићевом опусу.¹² Но, овде би се указало на другачији модел: спој кратке приче за децу, клетве, ређалице и шаљиве народне приче у *Смешној љрици* Драгана Лукића (1967: 79), примеру који сведочи о једном од путева којим је

лексику и семантику успаванке, благослова и бајаличку заштитну магијску формулативност и функционалност. Све то оживљују принцип синкретичности усмених облика (в. Шаранчић Чутура 2017: 62–63), и жанровски идентитет поеме, уз све оно што је у истом делу већ уочено (романескна својства, елементе басне и бајке – в. Марковић 2004: 196), додатно шири. Осим тога, и сам чин бајања/ гатања/ чарања/ врачања атрактиван је наивној песми, која ће га, катакд, дезинтегрисати до крајње мере тривијалног, хуморног, али и црноуморног. У том смислу илустративни су стихови Лазе Лазића из песме „Кока врачара“: *Фрау-Кока/ из Бајмока,/ на северу/ равне Бачке,/ зна мађије,/ бајалице/ и бабине/ сџаре врачке [...]* (Лазић 2008: 61).

12 Крајњи исход њихове употребе не тиче се само досезања илузије усмености као живог и непосредног, слободног и спонтаног говорења, дакле није ствар само стилске природе. Без обзира на то да ли раби препознатљив лексички механизам усмене клетве или креира властиту, аутор увек потенцира смешну језичку слику, надреалну, нонсенсну, зачудну, гротескну – суштински удаљену од прижељкивања зла. Тај поступак јесте у духу фолклорних шаљивих варијација или инвертованих форми који клетву чине псеудоклетвом и благословом, похвалом, признањем онога коме је упућена. Такви рафални низови Ђопићевих јунака (*врај ти бабу оседлао; љси му браду лизали, љаво с шџобом љо Козари љлоџиње млаџио; дабоџда љи леџџир сџао на нишан ља да љромашџи чак и брџо*) у функцији су карактеризације оних који их изговарају, динамичког гивања приповедног тока са реалистичке матрице у онеобичено, онострано и фантастично, коначно, у функцији су релативизације једног прећутног забрана који се пред свако књижевно дело за децу поставља у форми „приличног“ и „неприличног“ (в. Шаранчић Чутура 2017: 28–40).

савремена прича за децу пристизала до поетике апсурда светских мајстора. Наводи се у целости:

Увуче се несташни мишић у сандук и изгризе баби нов новцат кожух. Забринула се бака како ће дочекати зиму, па говори:

– Веселе ти главе дошло...

Стане се миш од тога часа веселити и смејати. Толико се смејао да се није могао с места маћи...

Види петао миша где се ваља од смеха, кључне га и прогута.

Стане се сад петао смејати. Толико се смејао да се није могао с места маћи.

Види лисица петла где се ваља од смеха, зграби га, однесе у шуму и поједе.

Стане се сад лисица смејати. Толико се, сирота, смејала да се није могла с места помаћи.

Види курјак лисицу где се ваља од смеха, зграби је и поједе.

Стане се сад курјак смејати. Толико се смејао да се није могао с места помаћи.

Види медвед курјака где се ваља од смеха, зграби га и поједе.

Стане се сад медвед смејати. Толико се смејао да се није могао с места помаћи.

Види деда медведа где се ваља од смеха, дохвати батину, убије га и направи баки за зиму нови кожух.

С обзиром на то да очигледно инсистира на споју силовитог, паралишућег, незадрживог смеха и убијања (једења)/ умирања, Лукићева антипатетична ниска „веселих смрти“ провоцира размишљање о амбивалентности хуморног, о црнохуморним импулсима и гротескном.¹³ Како је „ланчаној реакцији“

13 Да није једина таква у српској књижевности за децу, показује, на пример, „Пет свирача“ Александра Поповића, прича која актере уланчава на сродан начин и са врло сродним крајњим исходом. Када муву (која је свирала на виолини), прогута жаба (која је дивно пућкала у саксофон), па њу рода (која је ударала у удараљке), па њу крокодил с тасовима – „свирали су дивно учетворо“, чак и кад су завршили у ловчевој торби:

„Ловац од среће пуца из пушке у бубањ:

–Бум, бум, бум!

окидач изговорена клетва, њена улога посматра се са конструктивистичке наративне разине. А пошто се, у духу архајске мисли о снази изговорене речи, механизам прижељеног зла не да једноставно зауставити, наративна конструкција поприма најсугестивнији могући образац који то исказује – ређалицу. Ова Лукићева прича јесте саздана на поетици која феномен набрајања користи што због силног лудистичког заноса, што због магијског значења. Јер, „ређалица је кутија забавних изненађења: мали повод уздигнут до озбиљног и опасног“ (Цветковић 1989: 146). Зато ни асоцијација на бројне варијације усмених стихова по моделу „све једно друго поједе“ овде не уноси искључиво проверен забавно-игровни принцип, већ и скривену философију која нагриза семантику „срећних свршетака“ и изнова „нових почетака“. Како год, композиционо спајање краја са почетком (од кожуха почело, с кожухом и завршило) и то тако просто, зачас, као да се између ништа није догодило, поетику ређалице ставило је у средиште кратке приче. Наративни оквир, с друге стране, баштини и понешто од шаљиве народне приче, ако ништа друго, онда бар мотивски импулс прича о opakим бабама с којима се не излази лако на крај. Све то заједно, као у најширем приповедном раму, стоји у причи о једном несташном мангупу веселку, мишу са бројном литерарном родбином исте судбине. Због свега тога остаје слутња да би потоњи покушаји дефинисања кратке приче као нарочитог жанра дечје књижевности из овог, и њему сродних примера, могли добити значајне податке. Пре свега у смислу увиђања да се приповедна динамика лако устројава по законитостима стиховне ритмике, да „монотони“ низови јесу ефектни и делотворни, да је сложена структура, и са аспекта међужанровских контаката усменог и писаног, могућа и на крајње економичном простору...

А у торби му цео оркестар, њих четири – и он пети... Враћају се ловчевој кући и свирају сложено:

–Бз, креке, клап, бум, цап!“ (Поповић, цит. по: Малетић 2012: 80).

И када је већ реч о стиховном делу фолклора, издвојиће се још једна, углавном прећутана, а изнимно значајна веза: однос усмене ругалице и дечје песме. Прећуткивање таквих контаката, чини се, има два основна разлога. Биће да стални критичко-педагошки надзор над дечјом књигом ругалицу види као „неваспитан“ песнички облик па је „дисквалификује“ иако зна да је међу најаутентичнијим изразима детињства, било да се налази у корпусу дечјег фолклора, било у усменој традицији одраслог певања о деци и за децу. Са аспекта књижевнотеоријских истраживања, ругалица стоји на најдаљој тачки маргине и због, претпоставка је, немоћи да се у њој ишчита естетски код, лепота стиха, поетска суптилност слике и мисли. Све у свему, ако се уопште и помиње у контексту поетичких промишљања књижевности за децу, помиње се узгред, тек номинално у „Ћердану“ осталих „усмених дечјих песмица“. У основи најчешће бива остављена фолклористици, етнолингвистичким и етнографским истраживањима (суб)културе детињства (в. нпр. Сикимић 2013; Поспишилова 2012; Tucker 2008).

Генолошке дистинкције ругалице флуидне су, па се њен идентитет (или ово ваља рећи у множини) уобличује на више равни: делимично на безазленим дечјим подбадањима; делимично на пародијској техници инверзије свечане обредне песме (на пример сватовске), или оне епске и јуначке (в. Самарџија 2004); делимично на провокативности свакодневних животних ситуација које се у песму стављају зарад смеха и подсмеха; а делимично и на синонимијском упућивању ка подручацима (в. Пешић, Милошевић Ђорђевић 1997: 191; 221).¹⁴ Када се ограничи на дечји

¹⁴ Т. Чубелић ругалице смешта у усмену реторику (уз здравицу, заклинања, хвале и бројалице), али им не одриче књижевну вредност: „Као књижевни облик издвојио се најпотпуније и необично богато у усменој народној реторици. Сва изражајна средства за поругу и сарказам, која су у нашем језику врло богата, овдје су примјерено искориштена, управо онако, како је потребно да се одређени облик структурира“ (Čubelić 1988: 263). При том мисли на примере попут *У Мосџару чудан адеџи кажу, Заједрила њо кршу талија, Бескућницима*.

свет, одређују се као „стиховане подругачице; [...] заједљиве песмице, више смешне него злобне“ (Пешић, Милошевић Ђорђевић 1997: 68; Карановић 2005: 58). Без нарочите теоријске елаборације, виде се у склопу песама које одрасли певају деци не би ли их умирили, забавили, пресекли плач, али и као нарочита „педагогија“ у служби „моралног очвршћивања“, као стихови који „задиркују онога на кога се односе, кушајући га хоће ли он да се наљути, и, ако се наљути, шта ће да ради“, те им отуда и назив – задорице: *Лаза лази ђо ђолици,/ Носи ђикву на ђ...ци;/ Тиква ђаде, Лаза ђ...е,/ Па ђоједе...* Или: *Ој Маниша, Маниша/ Узјашио на миша,/ Миш се ђревали,/ Маниша се завали.* Или: *Шеџар, Пеџар лидершар/ Гони ђуске на ђазар,/ Двије ђуске и ђусана,/ Жалосна му нана!* (Миодраговић 2009: 325–334). Или: *Миљушке, ђиљушке,/ Појеш суђу с виљушке!* (Карановић 2005: 49). Осим садржинског аспекта (задирикавање без разлога или на рачун имена, физичке/ психичке особине, поступања, ситуације у којој се неко нађе) и начина (безазлено, хуморно),¹⁵ разумевање посебности ругалице обухвата и песничку технику. Она укључује иронију, инверзију, гротеску, хумор, нонсенс, а свакако и доминацију звучне ефектности, посебно гласовно варирање прве речи (које непосредно сведочи о емоционалном узбуђењу оних који је изговарају – Џиковски 1986: 288), и још, за детињство тако привлачну, игру речима које постају целе тек кад добију звучног парњака. Могуће је да ругалица беспоговорно осликава суштину детињства и зато што је крајња мера фамилијарног и зато што у њој нема ничег формалног: ни саосећања са „жртвом“, ни болећивости, ни дистанце, ни суспрезања. Отуда се чита као акт истинске слободе, у раблеовском духу, како по препорађајућем дејству смеха, тако и по мање поетичном усмеравању погледа „на доле“, у сферу и иначе занимљиву дечјем свету. Ругалица је, као и сви жанрови шале, негде између забаве и иницијације,

15 Иако се каткад распознаје управо супротно: отворено вређање, мржња и злобност (в. Џиковски 1986: 288–289).

игре и (наизглед) беспоштедне провокације појединца чији портрет – кроки неког детаља, особине, момента, намере, пеха, фијаска, бруке – фиксира у огледалу стиха. Смешној страни детињства виђеној очима детињства може се придодавати и универзалнија димензија, она која зна да банално твори људски живот, да се види и обзнањује. Само, да је ругалица заиста сводива на распознавање човека као несавршенства и потенцијалног објекта поруге, али и човека као пуноправног „подбадача“, било би премало.

Ако је могуће изоловати један жанр са скромном теоријско-уопштавајућом апаратуром, и још и са лимитирањем на корпус искључиво усмених дечјих песама (дакле мимо ругалица у одраслом свету), па још и са елиминисањем непосредне ситуације, атмосфере и амбијента за који се везује и у ком, по правилу, *ad hoc* настаје, онда га је само условно могуће тражити у ауторском књижевном контексту.¹⁶ Па опет, чини се да понешто од суштине ругалице наставља да траје, најпре, у поезији за децу која се заснива на лагаријском принципу. Граница између лагарије и ругалице јесте танка и то показује, рецимо, анализа њиховог присуства у Витезовом уобличењу Антунтуна.¹⁷ Но,

16 Овога пута по страни остају ругалице које деца/ одрасли певавају на страницама, на пример, Ђоковићевих дела. Ево три на Лијанов рачун из *Славној војевања: Тојовима с леђа иријан/ јором ситруже ђољар Лијан; Уловио Лијан зна се./ усред села дивље ђрасе; Шиша се оно друмом ђраши/ кувар Лијан краву јаши* (Ђоковић 1975: 231; 310; 317).

17 Ако се лагарија, бар оквирно, схвата као „маштовита, стихована творевина о немогућим и фантастичним догађањима, увек с поентом хумора“ (Пешић, Милошевић Ђорђевић 1997: 68), њено зазивање у већини нонсенсних дечјих песама, оних које обилују наopakим типовима, поступцима, ситуацијама и световима наглавце обрнутим, не изненађује. Но граница између фолклорне лагарије и ругалице каткад је веома условна. Када се упореди песма из записа М. Обрадовића *Чудна раја села Богерија,./ Девеи кућа једну козу музу./ Још се фале да се добро ране./ Од млијека ђроишцала ријека./ Од сурушке млини ђромиљали./ А од сира куле сазидали./ Од скоруиа малишер ђошребују./ Још се фале да се добро ране* и Витезов песнички портрет Антунтуна: *Јаја за лежење/ Он у вршиу сади./ Кад се јако смрачи/ Он мрак ђраби лонцем./ Разлујано јаје/ Он зашива концем* (Витез 1967: 34), а како то показује Славица Гароња Радованац, може се говорити о „преузетој матрици“ која се најочигледније мења на версификацијском нивоу и по фокусу

осим таквих примера, поетика ругалице назире се и у бројним песничким делима са анегдотским и ситуационим хумором у средишту, било да се тиче света деце, било животиња. Оно што фолклорни жанр у оваквом контакту најчешће губи јесте раскош вербалне и мисаоне нецензуре. Писана наивна песма у ругалачком удару, намери и накани најчешће јењава: речник је сведенији и сам ругалачки импулс добија „мекшу“ текстуру. Једноставно, чини се да песник за децу не жели пун интензитет и пуну експлицитност ругалице па је „умањује“ на љупку и смешну епизоду. Због тога донекле јесте спорно распознавање поетике ругалице као творбене основе у Змајевим стиховима „Мали Јова“, „Аца гушчар“ или „Мали филозоф“ чији портрет стиже након, за ругалицу типичне ситуације: *Љуљао се, љуљао/ Наш весели друже,/ Наједанџић – еџо џи ља,/ Прекину се уже – 1948: 199*); у песмама Момчила Тешића „На овну“ (*Јован,/ Јован,/ Јован/ хиџрој коња јаше./ Јован,/ Јован, Јован/ виџким џруџом маше./ Јован,/ Јован,/ Јован/ џлаши џолубове./ Ован,/ Ован,/ Ован –/ њеџов коњ се зове – 1989: 11*); или у песми „Не треси се, Фрушка“ Мирјане Стефановић (*Висока је Гора Фрушка,/ на врх џоре расџе крушка,/ на врх крушке чуџи џушка,/ а на џушки шушка/ Душкова џерушка./ Дебељушни Душко/ џравом се ваљушко,/ џушком крушку бушко/ и џерушком шушк’о [...] – 1978: 81*). Ипак, како се поетика дечје фолклорне ругалице не изједначава са поетиком сатире, њена комичка и звучно разиграна природа излази у први план. Хуморним рефлектором осветљена ситуација, намера и накана да се буде оно што се бити (још) не може, рецимо, силан јунак-војник или силан ловац, у усменој традицији остала је у стиховима попут *Николица џеца,/ уловио зеца,/ Мајка му се хвали:/ Мој Никола мали!* (Вујчић 2006: 63–71). У савременој поезији за децу сродна мотивска линија и емоција оживела је у

ка дечјем лику, али и даље задржава начело контрастних ефеката *смешних чуда* као кључног својства лагарије, те начело ругалачког подбадања на рачун наопаког света, својственог другом фолклорном жанру (2015: 56).

„Ловцу Јоци“ Драгана Лукића или у песми „Иде војска“ Душана Радовића као једна од латентних нити у сенци драгости коју у песнику побуђује дечји свет.

Ипак, у целом том процесу запажа се и нека врста парадокса: тамо где је најдиректније очуван релативно пун ругалачки интензитет начињена је и темељна дестабилизација фолклорног жанра. Реч је о ауторској песми за децу која подразумева директно функционализовање ка моралистичко-критичком, васпитном ангажману. Како он „једе“ суштину дечје усмене ругалице, може се говорити о засебном моделу генолошког сусрета – о апсорбовању усменог жанра у поучну песму зарад упозорења на „неваљаластва“. Таквих примера не мањка, а по правилу су мање успели. Наћи ће се и код врских поета и поетеса, каква је Десанка Максимовић („Чмавало“, „Живко лењивко“, „Зналци језика“). Но, неопходна је напомена да бројни пародијски стихови „одраслих“ ругалица ударају на све што одступа од моралне или какве друге традицијом воспостављене норме, на неприличне особине или недолжна понашања (Самарџија 2004: 19), те у том смислу јесу и вид јавног санкционисања и прозивке (често у специфичном обредном тренутку, али не и искључиво). Баштини ли песма за децу баш такву улогу ругалачких стихова и баш из наведеног сегмента усмене традиције, тешко је недвосмислено утврдити. Али остаје јасно да поучна песма која се заснива на побрајању особина које одступају од пожељних у визији ваљано васпитаног детета, каткад користи комику, нонсенс, лексику и директност ругалице за формирање, истина забавног, али и даље непобитног антимодела за младо читање. Како год, с обзиром на то да хумор у књижевности за децу нема један извор, ни усменом поетском наслеђу не даје се ексклузиван статус. Друга је ствар што је тешко отети се утиску да управо из ругалице, као песме у славу смеха, не пакости, већ смеха и смешне стране свакодневице, израстају небројиве песничке фотографије падова, геова, лудих снова, мршавих улова и чега све не, да и одатле ниче како истински

оптимизам, тако и, никад теоријски ухваћен, феномен ведрине књижевности за децу.

Коначно, то што се овде пошло од потребе за указивањем на чињеницу да се сви жанрови књижевности за децу дијалошки односе према модусима певања и приповедања усмене традиције, те да присуство маргинализованих фолклорних облика у дечјој књизи напосто није ствар хировитог играња децентриране литературе – не значи да се пристигло до аргументације која не подлеже сумњи. Условност сваког испитивања жанровских међуодноса у оваквом контексту додатно се појачава, између осталог и зато што историјско и теоријско идентификовање жанрова у књижевности за децу још увек није начисто да ли да властитом предмету изучавања приступа са аспекта општих („одраслих“) енолошких кретања или да га тумачи мимо њих. У оба случаја конвенције сваког жанра наметнуће се као променљиве теоријске конструкције које обезбеђују „проналажење обрасца усред мора детаља“, које доприносе да значаје постане могуће, да се скицирају одреднице за класификовање ствари са којима се суочавамо, али и да се, коначно, увек изнова потврди да је „оно што је захваљујући конвенцијама жанра постало схватљиво, често мање занимљиво од онога што се опире или измиче генеричком разумевању“ (Калер 1990: 221). Отуда и недоречености поводом поменутих и мноштва непоменутих (не)очекиваних енолошких сусрета књижевности за децу и усмене књижевности чине таква истраживања потребним. Можда ће она посведочити да је маргиналност само ствар варљиве перспективе, те да баш оваква тенденција књижевност за децу уводи у само средиште књижевних врења. Можда ће доказати супротно: аутсајдерски, у властиту опну затворен свет дечје књиге и дати за право свима који је виде као „појаву без икакве везе у процесима у главном, матичном књижевном току“ (Данојлић 1976: 68). У оба случаја остаје уверење да је до разумевања било ког жанра немогуће доћи без погледавања на сталне, непредвидиве интеракције у међужанровским

односима. Што, при том, сваки закључак увек и нужно подразумева три тачке, најјаснија је потврда да ни генолошки систем усмене књижевности ни онај који се формира у књижевност за децу једноставно – не мирују. Тај став остаје и након сагледавања обиља жанровских флукуација дисперзивног типа у ком се својства каткад претапају до властите негације као појединачних и постојаних знакова распознавања, и након уочавања различитих начина и исхода селекције виталних гено-сигнала усмене традиције у другој и другачијој жанровској и књижевнопоетској слици света.

ЛИТЕРАТУРА:

Ајдачић, Дејан. „Трансформација жанрова у народној књижевности балканских Словена“. *Књижевности и језик* 40. 1–4 (1993): 1–9.

Ben-Amos, Dan. „Toward a Definition of Folklore in Context“. *Journal of American Folklore* 84. 1 (1971): 3–15.

Biti, Vladimir. *Bajka i predaja. Povijest i pripovijedanje*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1981.

Biti, Vladimir. „Pogled na trivijalnu književnost danas“. *Trivijalna književnost – zbornik tekstova*. Ur. Svetlana Slapšak. Beograd: Radionica SIC, 1987. 28–43.

Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 2000.

Bošković Stulli, Maja. *Usmena književnost kao umjetnost riječi*. Zagreb: Mladost, 1975.

Bošković Stulli, Maja. *Usmeno pjesništvo u obzorju književnosti*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1984.

Vitez, Grigor. „Djetinjstvo i поезија“. *Umjetnost i dijete* 1. 3 (1969): 5–21.

Vuković, Novo. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Nikšić: NIO „Univerzitetska riječ“, 1989.

Гароња Радованац, Славица. „Српска усмена традиција у Славонији и песништво Григора Витеза“. *Поезија као завичај. Поешика Григора Виџеза*. Ур. А. Јовановић, П. Пијановић, З. Опачић. Београд: Учитељски факултет, 2015. 47–67.

Георгијевски, Христо. *Роман у српској књижевности за децу и младе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2005.

Грујић, Тамара. *Змајево јесништво за децу и усменокњижевна традиција. Рефлекси усмене књижевности у поезији за децу Јована Јовановића Змаја – засиуљености и функција*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2010.

Данојлић, Милован. *Наивна јесма. Оледи о дечјој књижевности*. Београд: Нолит, 1976.

Дрндарски, Мирјана. *На вилином вијалишту. О традицији фолклорних жанрова*. Београд: Рад/ КПЗ Србије, 2001.

Ђорђевић, Мира. „Kratka priča“. *Rečnik književnih termina*. Ur. D. Živković. Београд: IKUM/ Banja Luka: Romanov, 2001. 403.

Ženet, Žerar. *Figure*. Prevod Mirjana Miočinović. Београд: „Vuk Karadžić“, 1985.

Калер, Џонатан. *Стируктуралистичка поезика. Стируктурализам, лингвистика и проучавање књижевности*. Превод М. Минт. Београд: СКЗ, 1990.

Karanović, Zoja. „Univerzalne dimenzije predanja kao kategorije usmene proze“. *Polja – časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*. 33. 340 (1987): 222–223.

Клеут, Марија. *Једноставни облици народне књижевности*. Антологијска едиција „Десет векова српске књижевности“, књ. 6. Нови Сад: Матица српска, 2010.

Кољевић, Светозар. *Вјечна зубља. Огјеци усмене у писаној књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.

Лешић, Zdenko. *Teorija književnosti*. Београд: Službeni glasnik, 2008.

Lozica, Ivan. „Favorizirani i zanemareni žanrovi u usmenoj tradiciji“. *Narodna umjetnost – hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* 27. 1 (1990): 111–119.

Љуштановић, Јован. *Дечји смех Бранислава Нушића. Умејности Нушићевој хумористичкој приповедања за децу*. Нови Сад: Виша школа за образовање васпитача, 2004.

Љуштановић, Јован. *Брисање лава. Поетика модерној и српска поезија за децу од 1951. до 1971. године*. Нови Сад: ДОО Дневник – новине и часописи, 2009.

Марковић, Слободан Ж. „Синкретизам књижевних родова у поемама за децу“. *Научни састанак слависти у Вукове дане* 33. 2 (2004): 193–197.

Миодраговић, Јован. *Народна предајница у Срба или како наш народ додиже пород свој*. Београд: РТС, 2009.

Милошевић Ђорђевић, Нада. *Заједничка шемајско–српска основа српскохрватских неисторијских ејских песама и њихове традиције*. Београд: Филолошки факултет, 1971.

Милошевић Ђорђевић, Нада. „Живот и обичаји народа српскога (Антологија народних предања)“. *Научни сасијанак славистија у Вукове дане* 17. 4 (1988): 21–27.

Милошевић Ђорђевић, Нада. „Прожимања жанрова усмене књижевности и око њих“. *Српска књижевност између традиционалној и модерној – компрајивни аспекти*. Ур. Бојан Јовић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2007. 69–85.

Милошевић Ђорђевић, Нада. „Путеви идентификације предања у развоју српске фолклористике“. *Савремена српска фолклористика*. Ур. З. Карановић и Ј. Јокић. Нови Сад: Филозофски факултет, 2013. 205–210.

Младеновић, Миловоје. *Одлике драмске бајке. Преобликовање модела бајке у српској драмској књижевности за децу*. Нови Сад: Стеријино позорје – Позоришни музеј Војводине, 2009.

Наранчић Ковач, Смилјана. „Интертекстуалност *Његрца Хлапића*“. *Његрц Хлапић од чудноватог до чудесног. Зборник радова*. Ур. В. Мајхут, С. Наранчић Ковач, С. Ловрић Кралј. Загреб: Хрватска удруга истраживача дјечје књижевности; Славонски Брод: Огранак Матиче хрватске Славонски Брод, 2015. 63–88.

Опачић, Зорана. *Поетика бајке Гроздане Олујић*. Београд: Учитељски факултет – СКЗ, 2011.

Равлић, Паво. *Књижевна генологија*. Загреб: Liber, 1983.

Пасер, Снежана. *Фолклорни елементи у сиваралашћу Десанке Максимовић*. Београд: Задужбина Андрејевић, 2013.

Перић, Драгољуб. „Клетва: поетска врста и(ли) реторички жанр“. *Жанрови српске књижевности. Зборник радова*, бр. 3. Нови Сад: Филозофски факултет, 2006.

Перић, Драгољуб. „Поетски бестијаријум Љубивоја Ршумовића. Прекодирање митских бића и њихових функција променом семиотичког система у циклусу песама *Још нам само але фале*“. *Гује и јакреји. Књижевност, култура*. Ур. Мирјана Детелић и Лидија Делић. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2012. 335–345.

Петровић, Светозар. „О превладавању границе међу проучавањем усмене и проучавањем писане књижевности“. *Лейтмотив Матице српске* 151. 416/ 6 (1975): 1007–1020.

Пешикан Љуштановић, Љиљана. *Усмено у писаном*. Београд: Београдска књига, 2009.

Пешикан Љуштановић, Љиљана. *Госпођи Алисиној десној ноzi. Оледи о књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012.

Пешић, Радмила и Милошевић Ђорђевић, Нада. *Народна књижевност*. Београд: Требник, 1997.

Пијановић, Петар. *Наивна прича. Српска ауторска проза за мале људе и велику децу. Жанрови и модели*. Београд: СКЗ, 2005.

Попов, Јован. „О употреби термина жанр у новијој српској и хрватској теорији књижевности“. *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик* 51. 3 (2003): 457–471.

Поспишилова, Јана. „Хумористички стихови и хорори – највиталније форме дечјег фолклора“. *Жанрови предања*. Ур. Зоја Карановић и Willem de Blécourt. Нови Сад: Филозофски факултет, 2012. 229–237.

Radin, Ana. „Eventualne formalno-semantičke distinkcije. Trivijalna i umetnička književnost“. *Trivijalna književnost – zbornik tekstova*. Ур. Svetlana Slapšak. Београд: Radionica SIC, 1987. 44–50.

Самарџија, Снежана. *Поетика усмених прозних облика*. Београд: Народна књига – Алфа, 1997.

Самарџија, Снежана. *Народне басне и приче о животињама. Антологија*. Београд: Гутембергова галаксија, 2002.

Самарџија, Снежана. *Пародија у усменој књижевности*. Београд: Народна књига – Алфа, 2004.

Самарџија, Снежана. *Увод у усмену књижевност*. Београд: Народна књига – Алфа, 2007.

Сикимић, Биљана. „Савремена истраживања дечјег фолклора“. *Савремена српска фолклористика*. Ур. Зоја Карановић и Јасмина Јокић. Нови Сад: Филозофски факултет 2013. 269–281.

Sirovatka, Oldrih. „O morfologiji predanja i njegovom katalogiziranju“. Prevod M. D. Stefanović. *Polja – časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja* 33. 340 (1987): 231–233.

Solar, Milivoj. *Ideja i priča. Aspekti teorije proze*. Zagreb: Znanje, 1980.

Сувајџић, Бошко. *Дновиде воде. Фолклорни елементи у српској књижевности*. Нови Сад: Орфеус – Филолошки факултет у Београду, 2012.

Tucker, Elizabeth. *Children's Folklore. A Handbook*. Connecticut and London: Greenwood Press, Westpoint, 2008.

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

Цветковић, Томислав. „Загонетка народне ређалице“. *Дометни – часопис за културу* 16. 57–58 (1989). 143–149.

Crnković, Milan. *Sto lica priče. Antologija dječje priče sa interpretacijama*. Zagreb: Školska knjiga, 1987.

Čistov, Kiril. „Problem kategorija usmene proze nenarativnog karaktera“. Prevod A. Ševo. *Polja – časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja* 33. 340 (1987): 234–237.

Čukovski, Kornej. *Od druge do pete*. Prevod Lj. Krešić. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1986.

Čubelić, Tvrtko. *Povijest i historija usmene narodne književnosti. Historijske i literarno-teorijske osnove te genološki aspekti – analitičko-sintetički pogledi*. Zagreb, 1988.

Шаранчић Чутура, Снежана. *Нови живої сїаре їриче. Усмена књижевностї у їрози за децу на крају ХХ века*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2006.

Шаранчић Чутура, Снежана. *Бранко Ђојић – дијалої с їрадицијом. Усмена књижевностї у делима за децу и омладину Бранка Ђојића*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2013.

Шаранчић Чутура, Снежана. *Фолклорно у їросїору наивної. Усмена књижевностї у конїекстију књижевностїи за децу*. Сомбор: Педагошки факултет, 2017.

ИЗВОРИ:

Brlić Mažuranić, Ivana. *Čudnovate zgode šegrta Hlapića*. Zagreb: Mladost, 1977.

Витез, Григор. *Сїо вукова*. Сарајево: Веселин Маслеша, 1967.

Вујчић, Никола. *Срїска народна књижевностї за децу*. Београд: Завод за удбенике, 2006.

Ђуришић, Душан. *Увијек љеїоїа. Анїолоїија країких їрича црноїорских їисаца за децу*. Подгорица: Траг, 1993.

Змај, Јован Јовановић. *Нашој деци*. Београд: Ново поколење, 1948.

Из савремене јуїословенске їоезије за децу. Избор и поговор Слободан Ж. Марковић. Београд: Нолит, 1989.

Карановић, Зоја. *Пуна шїеїсија злаїних колачића. Приручник народної їеснишїва за децу, васїиїаче и учиїеље*. Нови Сад: Платонеум, 2005.

Kulidžan, Dragan. *Priče iz ježevog mlina*. Beograd: Dečja knjiga, 1958.

Лазић, Лаза. *Лавља свиїа*. Београд: Народна књига – Алфа, 2008.

Лукић, Драган. *Из једної џеїа*. Сарајево: Веселин Маслеша, 1967.

Lukić, Dragan. *Vetar vuče lišće za nos*. Novi Sad: Zmajeve dečje igre – Kulturni centar, 1970.

Максимовић, Десанка. *Писма из шуме*. Београд: Просвета, 1963.

Максимовић, Десанка. *Сабране њесме. Књиџа шесџа – њесме за геџу*. Београд: Нолит, 1988.

Малетић, Гордана. *Шумска бајка. Анџолоџија љрича о живоџињама*. Београд: Bookland, 2012.

Paljetak, Luko. *Priče iz male sobe*. Zagreb: Naša djeca, 1989.

Радовић, Душан. *Баи сваџиџа. Сабрани сџиси*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.

Stefanović, Mirjana. *Enca sa kredenca*. Novi Sad: Ćirpanov, 1978.

Тешић, Момчило. *Шџа ко жели џо и сања*. Београд: Нолит, 1989.

Трајковић, Пеђа. *Свакоџ њеџка, уџорком у среџу*. Нови Сад: Змајеве деџе игре, 2015.

Ђопић, Бранко. *Пионирска љрилоџија*. Сабрана дела Бранка Ђопића, књига 12. Београд: Просвета; Сарајево: Свјетлост – Веселин Маслеша, 1975.

Цветковић, Брана. *Срећни кейец*, *Изабрране њесме и љриче*. Београд: СКЗ, 1991.

Snežana Šarančić Čutura

(UN)EXPECTED GENELOGICAL INTERSECTIONS.
ON SOME ENCOUNTERS OF MARGINALIZED GENRES OF
ORAL LITERATURE AND LITERATURE
FOR CHILDREN

Summary

The paper deals with the analysis of several different types of inter-genre relations and connections between the marginalized genres of oral literature (belief narrative genres, stories about animals, curse, mocking rhyme) and literature for children. These are analysed at the level of thematic, structural, stylistic and semantic productivity of the conceptualization of poems, short stories, author fairy tales and novels for children. Starting from the mimetic models of transferring certain genre conventions of oral literature forms to their parody reinterpretation, the principle of dialogue between oral and written can be observed. This is confirmed not only by the thesis on the geneological origin of children's literature, or by the thesis about decentralization as an additional marginalization of the oral literary world into the children's corpus, but by the dynamism of inter-genre relations. It equally testifies to both the actuality and vitality of folklore genres, and to the literature for children as an essentially open geneological system.

Key words: genre, inter-genre relations, oral literature, literature for children

Љиљана Ж. Пешикан-Љуштановић
 Филозофски факултет
 Универзитет у Новом Саду
 joljilja@gmail.com

ОД СВОЈЕ КУЋЕ ДО КУЋИЦЕ ОД КОЛАЧА. ДОМ И ПРОСТОРИ ИСКУШЕЊА У ФАНТАСТИЧНОМ РОМАНУ ЗА ДЕЦУ¹

Апстракт: На примеру одабраних фантастичних романа за децу, домаћих и страних, рад ће покушати да у основним потезима скицира могућу типологију значења коју у овим делима добија простор куће: било *своје*, било *иуђе*. Испитивање полази од претпоставке да је *своја* кућа са становишта јунака *примарни* простор, чије се границе морају прекорачити да би отпочеле и авантура и прича, али да, у једном броју фантастичних романа и романа за децу уопште, подстицај за трагање јесте покушај да се разреши и надокнади губитак или недостатак тог примарног простора. Основни предмет рада биће утврђивање вредносног статуса и могућих значења које у развоју и сазревању јунака стиче кућа, и као *свој* и као *иуђи* простор.

Кључне речи: Кућа, дом, примарни простор, секундарни простор, роман за децу, фантастични роман за децу, идеализација, амбивалентност, антипростор.

Основна намера овог рада јесте да на примерима домаћих и страних фантастичних романа за децу²

¹ Истраживање на коме је заснован овај рад спроведено је у оквиру пројекта *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (број 178005), који се, под руководством проф. др Горане Раичевић, спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, уз финансијску помоћ Министарства просвете и науке Републике Србије.

² Овај избор диктиран је превасходно личним читалачким склоностима ауторке, али и једним бројем, ако не објективних, а оно бар објективизованих мерила. Реч је о популарним делима (глобално или у оквирима Србије), читаним и награђиваним (в. Вучковић 2016), која су мање-више била предмет озбиљне критичко-научне

оцрта могућу типологију значења коју у овим делима добија кућа: било *своја*, било *туђа*. *Своја* кућа је, са становишта јунака, примарни³ простор, чије се границе морају прекорачити да би отпочеле и авантура и прича. Тај простор може бити идеализован, обликован попут аркадијског⁴, проторајског простора, симболички поистовећеног с раним детињством као идеализованим сегментом времена; може бити „обични“, реално могући простор са својим предностима и ограничењима; па и својеврсни антипростор, *не-гом*, који не обезбеђује и не остварује ниједну од подразумеваних материјалних и духовних функција куће (физичка безбедност, топлота, храна, елементарна удобност, брига, топлина, емотивна сигурност, осећање припадности и заштите). *Туђа* кућа, најопштије гледано, може функционисати као идеални супститут непотпуног или незадовољавајућег дома, али и као (мање или више) опасни простор искушења, па чак и као потенцијално кобни *оносирани* антипростор. Најчешће је, ипак, реч о амбивалентној мешавини, и са становишта функција које се кући приписују у конкретном делу, и са становишта јунаковог доживљаја.

Одмах на почетку суочавамо се с унеколико условним одређењима појма *кућа*. У роману за децу

рецепције и испитивања. Књижевну грађу на којој је засновано ово истраживање чине романи Уроша Петровића: *Авен и јазојас у Земљи Ваука* (Petrović 2003), *Петти лейџир* (2005), *Деца Бесџираије* (2013), *Караван чудеса* (2016); Иване Нешић: *Зеленбабини дарови* (2013), *Тајна немушћој језика* (2014); Џ. Р. Р. Толкина [J. R. R. Tolkien]: *Хобиит* (Tolkien 1975), *Господар џрсџенова* (Tolkien 1981); и Нила Гејмена [Neil Richard Gaiman]: *Коралина* (Gejmen 2003), *Звездана џрашина* (Gejmen 2005), *Књиа о тробљу* (Gejmen 2009), *Океан на крају џушељка* (Gejmen 2013).

3 „Полазећи од разликовања примарног и секундарног света (*Primary World / Secondary World*), које успоставља Толкин у свом знаменитом есеју *О бајкама* (Tolkien 1947), могли бисмо, можда, у истом кључу говорити и о просторима који овим световима припадају као о *џримарном* и *секундарном*. Једно је, у сваком случају, извесно: фантастични роман може се збивати у оба типа простора, односно фантастична збивања или фантастична бића не значе, нужно, и *груји* и *грујачији* простор“ (Пешикан-Љуштановић 2014: 13).

уопште, кућа може бити описана као конкретни простор – грађевина с једним бројем физичких одлика (величина, изглед, место које заузима у ширем простору) и практичном функцијом, али се њено значење може вишеструко симболички проширивати: на породицу која у простору куће обитава и низ нематеријалних, емотивних релација које се у кући успостављају, непосредно утичући на јунака. Овај шири круг значења често се сугерише именицом дом, која, са становишта лексикографског тумачења, истовремено означава „*кућу, зграду у којој се сџанује*“, „*људе, чељад која живе заједно у једном домаћинсџву*“, „*домаћинсџво једне ѓородице, ѓородицу*“, „*родни крај, завичај*“, „*усџанову намењену за смешџај и рад неке орџанизације*“, а може означавати и дом за децу, доњи/горњи дом у парламенту, „очински, родни, рођени ~ *кућа у којој је ко рођен*; вечни ~ *ѓроб*; владарски (царски, краљевски, владајући) ~ *динасџија*“ (РСХКЈ I: 728).⁵

Пожељни квалитети куће: удобност, богатство, мир, заштита не морају бити нужно позитивни са становишта јунаковог развоја и сазревања. Рецимо, приповедање у Толкиновом роману *Хобитџ* почиње наглашено позитивним описом Билбове куће:

У једној рупи у земљи живео је хобит. Не у гадној, прљавој, влажној рупи, испуњеној остаџима црва и запахом влаге, нити пак у сувој, оголеној, пещчаној рупи, у којој нема на шта да се седне и у којој нема ништа за јело: *ово је била хобитџска рупџа, а џто значи – удобносџ* (Tolkien 1975: 13. Подвукла Љ. П. Љ).

Све што се тиче Билбове рупе је ново, сјајно, уредно, „веома удобно“, луксузно, пространо, право станиште за „веома добростојећег“ Хобита и наглашено статично, у простору и времену („Багинси су живели у околини Брда дуже но што нас памћење служи“ – Tolkien 1975: 13–14).

5 Поред именице дом, *Речник срѓскохрваџскоџа књижевноџ језика* садржи и 9 изведеница, док је у великом речнику књижевног и народног језика САНУ чак 30 изведеница, од којих неке имају више значења (РСАНУ IV: 509–511).

Тек кретање из родне куће и напуштање хобитске рупе, која „значи – удобност“, доводи Билба Багинса до испољавања његове стварне природе. Богат, привидно непроменљив живот⁶ претворио је Билба у дебелог човечуљка, комичног у напору да очува беспрекорни ред властитог дома. Тек када Гандалф на свеже обојена зелена врата стави знак⁷, почеће да се открива његово право лице, и самом јунаку непознато. Билбо, током путовања, постаје обијач који тражи посао, па обијач који свој посао врло успешно обавља и, не знајући то, носилац прстена моћи, да би у другој кући, кући вишега реда – „Последњој (или Првој) Домаћинској Кући“⁸ продубио самоспознају и од обијача постао песник. Кућа Елронда Наповилног тако постаје простор самооткривања и духовног (препо)рођења Билба Багинса. Туђи простор овде се појављује као прилика да јунак, неспутан тривијалношћу властите свакодневнице, упозна сам себе.

Госјодар ѓрсјенова (Tolkien 1981) понавља, у извесној мери, причу о неопходном изласку из куће у процесу самооткривања и сазревања. И Фродо и Сем морају напустити Брдо, Багремову и Кесопуцову улицу да би постали носиоци прстена, вилински пријатељи, јунаци у пуном смислу те речи. *Госјодар ѓрсјенова* сем тога открива *исјоричностј*, пролазност куће, ма каква она била. У *Хобитју*, Билбо своју кућу напушта на брзину и враћа јој се у последњем тренутку, када је она већ скоро пала у руке Грамзи-Багинсима. Његов потоњи живот у кући, сажето оцртан на почетку *Госјодара ѓрсјенова*, једнако је удобан као онај пре поласка у пустоловину, или још удобнији, али се, ипак,

6 Он се „на изглед сасвим предао мировању и непокретности“ (Tolkien 1975: 15).

7 „...Знак уобичајен у том послу, или који је бар био уобичајен. *Обијач ѓтражи добар ѓосао, са мнојо узбуђења и уз ѓрисјојну Најраду...*“ (Tolkien 1975: 29).

8 „Кућа му беше савршена, било шта да највише волите – храну, спавање, рад, или да вам се причају приче или певање, или напросто да седите и размишљате или угодну мешавину свега тога. Зло није стизало у ову долину“ (Tolkien 1975: 58).

и битно разликује. Од угледног грађанина Хобитона, Билбо постаје авантуриста, *луди Бајинс*, а његова кућа простор отворен за странце и другачије (патуљке, виловњаке, чаробњаке). Природа станишта мења се с природом станара; тако кућа у Багремовој улици од удобног и угледног малограђанског дома постаје тајанствен простор, озарен авантуром и додиром с непознатим:

Блага која је донео са својих путовања постала су локална легенда, и било је опште веровање, ма шта старци говорили, да је Брдо код дома у Багремовој улици пуно тунела крцатих благом (Tolkien 1981/I: 67).

„Има лепа свотица ушушкана на страну тамо горе, чујем да се прича“, рече неки странац из Михел Делвинга, пословно у Западној Четврти. „Цео врх вашег брда пун је тунела набијених са сандуци злата и сребра и са дијаманти...“ (Tolkien 1981/I: 71).

Ту преображену родну кућу Билбо дефинитивно напушта одричући се прстена и враћа се код Елронда у Ривердал, одакле полази у Сиве Луке и на неизвесну пловидбу до света мртвих.

И Фродо Багинс са жаљењем напушта Багремову и Округ, да би се, у расплету *Госјодара њрсјенова*, привремено вратио. Он помаже у обнављању кућа и опоравку Хобитона и Округа, али с пуном свешћу да то више није његов свет („Ја сам рањен“, одговори он, „рањен, то се неће никада истински залечити“ – Tolkien 1981/III: 395). Фродо Четворопрсти, носилац прстена, више не може живети у удобној хобитској рупи ни у обновљеном простору Округа. Ова немогућност повратка уноси додатну сложеност у значења Толкиновог централног дела. И сам Елрондов двор у *Госјодару њрсјенова* бива напуштен. Цена спасења света јесте одрицање од властитог дома, па макар он био и Последња или Прва Домаћинска Кућа.

Поред Елрондовога дома, који је за све јунаке на страни добра супститут, па можда и идеал дома, у *Госјодару њрсјенова* као простор вишег реда јавља

се и кућа Најстаријег, Тома Бомбадила, у којој Фродо први пут доживљава визију „далеке зелене земље“ (Tolkien 1981/I: 223), у коју ће стићи кад крене из Сивих Лука последњим бродом Кидрана Бродоградитеља. У суштини, необични становници имају необичне куће, и то важи за целину Толкиновог *Госјодара њрсјенова*: за Морију, Лотлоријен, станиште Дрвобрадог, у коме Пипин и Тук израстају физички и духовно. И људске куће деле судбину својих власника. Тако под злим утицајем Црвјезика⁹ престога дворана Роханских јахача губи достојанство. Све док се краљ Теоден од Златног дворца предаје старости, осећају немоћи и незнају и његов дом опада. Сенке се разилазе оног часа када се он одлучи да пружи отпор: „Бледа светлост поново се прошири двораном“ (Tolkien 1981/II: 130). Частохлепље и незнађе домостројитеља Гондора чине леденом величанствену престолу дворану Минас Тирита, а додир зла преобраћа Месечеву Кулу (Минас Итил) у Кулу Зле Магије (Минас Моргул).

Ништа није вечито, ни добро ни зло, па ни куће које се мењају и нестају делећи судбину својих власника и градитеља. Моћ је илузорна једнако као идила. Иако је, нарочито у *Хобиџу*, али и на почетку *Госјодара њрсјенова*, Округ обликован као хронотоп вечитог лета, изобиља и сигурности, Саруманова владавина то поништава, угрожавајући управо хобитске куће. Саруман кућу, као симбол индивидуалности, замењује баракама, које постају колективна станишта, фабрикама, које производе дим, загађење, сивило, и касарнама, оружничким кућама, које замењују крчме као омиљена окупљалишта хобита и намећу новоуспостављени систем. Када се у обнављању Хобитона ове касарне и фабрике поруше, а материјал од којег су биле изграђене искористи за обнављање хобитских кућа, то је само привидно враћање апсолутној идили. Свест о временитости и пролазности идиличног света остаје.¹⁰

9 „А ваздан је Црвјезиково шаптање било у твојим ушима, трујући ти мисао, ледећи срце, слабећи ти удове...“ (Tolkien 1981/II: 159).

10 Једина хобитска кућа која преживи време Саруманове власти јесу Велики Смиали, станиште Тукових који за већину хобита

То што је одређени простор проторајски не мора да значи да је он, истовремено, простор идеалног дома. За Петровићевог Авена (Petrović 2003) Долина без хоризоната, иако је безбедна и економски обезбеђена, није довољна. То што у Авеновој родној Долини деца не знају ко су им родитељи сугерише, с једне стране, стање првотне рајске наивности и чистоте и приближава овај роман такозваној еденској / рајској фантастици (истина нешто шире сагледаној¹¹), али, с друге стране, своди становнике Долине на заједницу која, будући да се не суочава са опасношћу, не подстиче индивидуалност јунака. Тек када напусти родни крај, Авен почиње да открива своју праву судбину и праву природу. Уместо да се врати кући, он ту своју „колективну кућу“¹² уништава, односно, претварајући барабу у питоми кестен, суштински поништава сам појам Долина без хоризоната. Тек време одрастања, наговештено на крају романа, доводи Авена до властитог дома, до куће као породичног станишта.

Слична је и судбина Срне / Безименог / Облака, главног јунака романа *Деца Бесџраије* (Petrović 2013). Претварајући се у неумрлог, Срна губи и име, и родну припадност, и кућу. Разлог није само то што Турци разарају село на Буковој глави, већ, пре свега, то што бесмртник не може припадати обичном, свакодневном простору већ мора имати особено, битно различито станиште.¹³ Бестрагија / Зли до, која постаје заједничка

из Узвода представљају неприродан начин становања, крличњаке, катакомбе, чудну гужву, „где је народ тако настран“: „Ма прави зечињак по свим причама. Стари Главар Горбадок никад није имао мање од пар стотине рођаци на то место“ (Tolkien 1981/I: 69. и 70).

11 „ЕДЕНСКА/ РАЈСКА ФАНТАСТИКА. У ужем смислу еденска/рајска фантастика јесте поткатегорија библијске фантастике, али представа о рајском врту има митске одјеке који прелазе границе приче о Адаму и Еви и повезују се с класичним представама о Аркадији“ (Stableford 2005: 126. Превела Љ. П. Љ.).

12 Пошто нема родитеља, Авен нема ни родне куће. Цела долина функционише као заједничка кућа, дом изгубљеног хобитског племена.

13 Борхес [Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo], у причи *Абенхакан Бохари, мртваци у свом лавиринту* каже: „Оно што је битно јесте да чудовишна кућа одговара чудовишном станару“ (Borhes 1979: 76).

кућа бесмртника, и сама има наглашено амбивалентну природу: она је по одређеним својствима изузетна, веома погодна за људски живот, климатски, економски, те као простор заштићен од туђина, али, с друге стране, она је обележена готово демонизованом издвојеношћу и амбивалентним именом. Границе Бестрагије – непроходни глоговак¹⁴ и село лепрозних¹⁵ потенцирају ту оностраност, тако да Зли до, у извесном смислу, јесте простор између *ової* и *оної* света.

Наглашено су амбивалентне одлике и Адамове родитељске куће (стана) у роману *Караван чудеса* (Petrović 2016). С једне стране, реч је о удобном, сређеном и релативно богатом грађанском дому, с издвојеном дечјом собом и брижним родитељима:

Адам је растао у удобној имањтини, делећи пространу собу само са плишаном коалом Уготоом. Родитељи су били веома брижни према њему. Помало превише брижни, сматрао је дечак (Petrović 2016: 7).

У опису Адамове куће, који се мозачки гради од фрагмената јунаковог присећања, графички издвојених курзивом, аутор свесно пренаглашава „природу модерне грађанске породице која функционише као претерано заштитничка и ограничавајућа, спречавајући одвајање од куће и несметано одрастање“ (Пешикан-Љуштановић 2017: 32).¹⁶

14 Глог је „најмоћнији апотропајон против вампира (и вештица) и злих демона (напр. болести) уопште, ма у ком се облику јављали [...] Довољно је да се испред вампира стави или макар да му се само покаже г(логов) трн да се вампир уништи и отера“, али исто тако може бити граница која одваја неприродне станаре Бестрагије од људског света, који би они, својом неприродношћу могли угрозити (Чајкановић 1985: 75–76).

15 У нашој усменој традицији постоји више клетви/заклетви у којима се на грешника призива губа (лепра): „Губа те јела“, „Ако сам [нешто учинио], овај ме љеб разгубао“, „Губало те мајчино млијеко“.

16 „...У низу ретроспективних присећања, лик Адамове мајке обликује се, пре свега, као репресиван и спутавајући. Насупрот потиснутом и слабом оцу, чије се повремено савезништво с дечаком наговештава, али не испољава, мајка је обликована као негативан архетип прождируће, спутавајуће мајке (в., Jung 2003: 94. и даље)“ (Пешикан-Љуштановић 2017: 32).

Ипак, управо однос према стану који је Адамова мајка уредила као простор своје доминантне воље, показује да јунаков однос према мајци није једнозначан већ изразито амбивалентан. Када остане сам у паралелном свету без људи, Адам се поново враћа у родитељски дом и даље поштујући његове неписане нормe. Иако се у присећањима, бар привидно, буну против мајчине власти, он наставља да поштује добар део норми и забрана које је она наметнула. И Адамов однос с Евом гради се као однос зрелије, одговорније, способније младе жене с мушкарцем који је вечити дечак. Као „добро дете“ Адам, рецимо, наставља да чува мајчине украсне тањире, које не воли и који умногоме симболизују стегу и неслободу његовог одрастања,¹⁷ иако је управо ломљење тањира из туђих напуштених кућа за њега не само вид одбране (бацајући кроз прозор тањире, он тера дивље свиње које га прате) већ и емотивни одушак. Он, и када добије прилику за то, оклева да било чиме поремети спутавајући ред родитељског дома. Разбијање *шубић* тањира и nelaгода коју осећа због Евиног неспутаног односа према родитељским / мајчиним ситницама¹⁸, указују на његов амбивалентни однос према родитељима, нарочито према мајци.

Дом/кућа као идилични хронотоп заштите, удобности, безбедног, па донекле и безвременог трајања, најчешће је повезан с руралним простором

17 „Адаме, сѝан није месѝо за иѝру! Знаш колико су скуѝоцени моји шанаѝири!“, ѝрекоревала ѝа је мајка.

‘Али ово је авион од ѝаѝира...’, ѝравдао се малишан указујући на ѝорекло лешѝилице саздане од ѝресавијене сѝѝранице уѝправо ѝрохујалоѝ календарској месеца.

‘Прекини одмах!’

‘Најраѝије бѝх ѝѝи их све ѝоразѝијао!’, ѝомисли дечак, али се суздржа, ѝа ѝѝо не изуспѝи.

Само је зѝужвао свој леѝи конкорѝ у ружну ѝруѝву од ѝаѝира и умешно је ѝресѝуо у канѝѝу за ѝубре“ (Petrović 2016: 25). Ипак кад добије прилику да некажњено разбије мајчине тањире, он и даље то не чини, једино гласно артикулише жељу да то уради: „Требало је да ѝѝх прве поразѝијам, али сам одустао...“, одговори јој дечак“ (Petrović 2016: 93).

18 „Девојчица је разгледала Адамов стан, копајући по ситницама. Дечака је то помало нервирало...“ (Petrović 2016: 93).

или бар простором који није наглашено градски или велеградски. Штавише, могло би се вероватно показати да у већини савремених фантастичних романа за децу простор пожељне куће значи кућу као засебну грађевину у сеоском или бар мирном приградском насељу. Мика, јунак Иване Нешић, у другом делу серијала (*Тајна немушћої језика* – Нешић 2014) прелази из блиског, добро познатог простора старе породичне куће, описаног у *Зеленбабиним даровима* (Нешић 2013), у вишеспратницу, и то веома тешко подноси. Међутим, управо ова два романа показују да је та обвиклост на кућу илузорна. Спознајући историју родне куће, Мика, у роману *Тајна немушћої језика* (Нешић 2014), схвата да она није била само простор срећне породичне егзистенције, већ и простор црне магије. Завидљиви зидар узидео је сенку његовог прадеде у темељ, и тиме кући обезбедио таласона, духа заштитника, а човеку одузео вечни покој.

Преко узбудљиве приче о прадединој цариградској авантури и историје властите куће Мика спознаје и неке до тада непознате одлике националне културе. Грађење куће било је изузетно важан економски и социјални подухват у животу појединца, у традиционалној народној култури¹⁹ аналоган заснивању породичне лозе. Заснивање породичног дома било је за некадашњег човека чин изузетног психолошког, културног и обредног значаја. У традиционалним културама кућа није само склониште већ и средиште низа обредних и ритуалних радњи, у њој и кроз њу одржава се веза с горњим и доњим светом, у њој се човек рађа и умире. Грађење куће, поготово заснивање

19 Термин *народна култура* више је индикација него прецизно дефинисање веома сложеног феномена. Овде је он употребљен као термин аналоган терминима „народна“ (Чајкановић 1994/1: 396) или „фолклорна“ митологија (Беновска-Сљбкова 1992: 5–6), којима се означава сложени систем веровања формиран као „резултат дуготрајног процеса акултурације“ (Филиповић 1953: 10). Филиповић наглашава и то да није реч „ни о каквој механичкој стратификацији или о чему сличном. Ради се о веома сложеним процесима у чијем току је било жилаве борбе, освајања и одупирања. Поједини елементи су се склапали и преплитали услед чега су се нужно и мењали, а многи су и ишчезли“ (Филиповић 1953: 10).

темеља и укровљење, били су због тога повезани с приношењем градбене жртве. Било да је реч о домаћој животињи, ратарском или сточарском производу, предметима, тотемској животињи или чак људској жртви – жртвовање је скопчано с одређеним обредом и успоставља комуникацију између онога ко жртву приноси и жртвопримаоца, бића, појаве или силе, који својом наклоношћу може обезбедити срећан исход започетом послу. Исту функцију – да обезбеде срећно окончање подухвата – имале су и друге обредне радње везане за градњу, попут обредног даривања мајстора.²⁰

Један од битнијих квалитета романа Иване Нешић представља управо овај слојевити, сложени однос према кући. У првом роману *Зеленбабини дарови* (Нешић 2013) родна кућа је за Мику простор који се подразумева, обележен првенствено бакиним заштитничким присуством. И у том простору постоје забране, али оне су наглашено комичне: надзире се Микино кретање по кухињи и шпајзу да не би појео храну која се чува, других проблема и препрека за њега у кући и у односу с баком нема. Кућа у *Зеленбабиниим даровима* није идиличан простор, али јесте наглашено хармоничан и духовно целовит, као и Микина бака.

Када Мика стекне моћ да сагледа духовну суштину свог града и његових становника, једино бака и простор родне куће не претварају се у сиве сенке²¹:

у трпезарији је горела једна свећа, пламеном тако топлим и жутиим да је до наших путника кроз вечити сумрак доспело нешто топлине. Поред свеће за столом, седела је бака и плела. [...] Тек онда Мика схвати да пред собом нема сенку какве је виђао откад је прошао кроз плави пламен, већ баку, мало прозирну и нејасних

²⁰ О томе детаљније види: Тројановић 1911; Ђорђевић 1985: 75–76; Јанићијевић 1986; Анастасова 1993: 169–189; Пешикан-Љуштановић 2007: 226–234.

²¹ „Зграде општине и суда порасле су небу под облаке и надвијале су се бацајући мрачне сенке на и овако мрачан град. Школа је била тек мало боља. Позориште и библиотека скупили су се, па их Мика није ни приметио кад је прошао поред њих. Понеки аутомобил протутњао би улицом, ни црвен ни црн, него сив од дима...” (Нешић 2013: 153).

обриса, истина. Уз то је изгледала моћно, као неко биће из књига, а не као његова стара бака (Нешић 2013: 155–156).

Та унутрашња уравнотеженост омогућава баки да боље од других разуме Мику и да му, мимо комичног дотеривања („пуштао је баку да га облачи како је желела, иако би тада изгледао као какав комични лутак из доба када је она још облачила лутке“ – Нешић 2013: 3), пружи неопходну слободу.

У другом делу романа, родитељи, особито отац, битно ограничавају Микину самосталност. Оцу смета то што Мика разговара с Пауном.²² Да би био оно што јесте, Мика у простору куће мора избегавати родитеље. Истовремено, заједно с Микином самоспознајом (он схвата да је здухаћ), тече и његово суочавање с оностраним димензијом дома, контакт с прадедом – таласоном²³, те, најзад, прихватање губитка куће и прилагођавање новом простору стана у вишеспратници. Можда се уништење Микине родне куће може посматрати и у светлу његове нарастајуће самоспознаје. Мењајући се, јунак мора променити и своје станиште. То важи и за друге јунаке *Зеленбабиних дарова*. Родна кућа поштар Митра одсликава, а можда, као простор обележен мрачним тајнама²⁴, и узрокује његову духовну и телесну запуштеност. Промењени, од алкохолизма излечени Митар²⁵ прелази у нови стан, што оличава и нове животне перспективе:

22 „Гроздана, па он опет прича с корњачом, рекао сам ти да не треба тако дуго да га остављамо самог с твојом мајком!“ (Нешић 2014: 4).

23 Насупрот народним веровањима која се везују за таласона као „духа који штити грађевине“ (СМ: 528–529), по којима „човек у сусрету с њим мора да ћути, у противном може ослепети или изгубити слух“, Мика комуницира с прадедом, то може бити последица његове властите онострани природе, али, пре свега, прилагођавања веровања потребама приче. Тако Тијана Тропин с правом указује да Ивана Нешић лик таласона „спаја са култом предака у лику чукундеде – заштитника својих потомака“, а да се здухач (вједогоња) „овде користи спојен са мотивом изабраника“ (Тропин 2015: 30).

24 Митров предак је, према причи, због жеље за имањем угрозио властите пород.

25 „Поштар је седео право, кратко подшишан и обријан, бистрих очију и чистих руку. Униформа му је била чиста и уредно закопчана. Испред њега је, иако је донео добру вест, уместо ракије, стајала чаша бакиног домаћег сока од зове“ (Нешић 2013: 189).

„...Кад зграда буде завршена, правиће се и парк испред ње, па ће неколико старих кућица бити порушено. Наш ће Митар уместо своје старе куће добити нов двособни стан.“

„С купатилом“, додаде поштар узбуђено.

„И онда, знаш, кад будеш имао где, можда можеш да доведеш и неку младу“, лукаво је наставила бака.

„Хи-хи“, стидљиво се смејучкао поштар, али изгледа да му та идеја уопште није била страна (Нешић 2013: 189).

Јунак фантастичног романа за децу не мора се нужно вратити у своју некадашњу кућу или стећи нови дом. Гејменов Тристрам Трн (Gejmen 2005) може се суочити с оностраним аспектом властите природе тек у вилинској земљи, напустивши очеву колибу. „Оно за чим му срце жуди“ он не може наћи у идиличном простору Зида и међу његовим кућама, „четвртастим и старим, сазиданим од сивог камења, с тамним шкриљачним крововима и високим димњацима“ (Gejmen 2005: 9). Опасност и трајно бескућништво²⁶ који вребају ван граница очевог дома, „малене колибе у удаљеном пољу“, јесу цена коју Тристрам мора платити да би био цео. Истина, он у вилинској земљи постаје господар Олујишта, али оно није кућа / дом већ је, за све своје владаре, само привремено, потенцијално опасно станиште, оличење моћи, али и опасности коју моћ носи. Због тога, иако привремено владају њиме, Олујиште за већину својих станара остаје туђа кућа, станиште моћи, опасно и животно угрожавајуће за оне којима је моћ примарна. Тристрамови ујаци се, рецимо, међусобно убијају због власти.

Простор у коме се јунак рађа и одраста не мора бити идентичан кући. За сирочад (у роману за децу уопште) простор дома за децу, сиротишта, па чак и родне

26 Најближа симболичком значењу куће / дома јесте Тристрамова веза с Ивејн, палом звездом, ћерком месечине, која је свој једини могући дом неповратно изгубила: „Кажу да се сваке ноћи, кад јој то државничке обавезе допусте, пење пешке, храмљући, сама самцијата, на највиши врх палате, где стоји сатима, не примећујући хладне ветрове с висова. Ништа не проговара, само зуре наврше у тамно небо и тужним очима посматра спори плес бескрајних звезда“ (Gejmen 2005: 202).

куће може функционисати као својеврсни *не-дом*: хладан физички и емотивно, лишен заштите и хране, небезбедан, па и опасан по живот, непријатељски. Јунак *Пејџој лејџира* (Petrović 2005), Алекса Рајић звани Куш напушта Дом за незбринуту децу и креће у трагање за властитом кућом које га води у низ опасних авантура. Иако Дом за незбринуту децу у коме Алекса одраста, није сиротиште у каквом расте Дикенсов [Charles John Huffam Dickens] Оливер Твист (Дикенс 1960), он јесте хладан, лишен емоционалних релација, неподстицајан и, са становишта јунака, непожељан. Алекса у дому нема пријатеља међу децом, као ни заштитника или помагача међу одраслима.

Судбина Гејменовог Ника Овенса слична је Алексиној,²⁷ али се по односу према кући знатно разликује. Алексина родна кућа остаје сасвим непозната, штавише, он се, по свему судећи, могао родити током егзодуса, у приколици трактора којим је стигао у Београд. За разлику од Алексе, Нико Овенс бива животно угрожен у простору властите куће и мора побећи из ње да би спасао живот. Удобна викторијанска једносратница са јарко окреченом дечјом собом и собом за бебу не штити своје станаре: „У тмини беше шака, а у шаци нож“, убица се увлачи у кућу с лакоћом попут праменова ноћне магле који су се „ковитлали и увијали по кући“ (Gejmen 2009: 11).

Петровићев Алекса одраста у Дому за незбринуту децу и, напунивши дванаест година, бежи из њега да би нашао свој дом / кућу којој ће припадати и родитеље / усвојитеље. Нико, насупротив Алекси, стиче нови дом одмах по напуштању родитељске куће. Он добија „Слободу гробља“, па, захваљујући томе, одраста „у удобној малој гробници“, а подижу га духови усвојитељи, Овенсови, остали покојници и вампир Сајлас. Тај дом, необичан, али испуњен емотивном топлином²⁸ и интелектуално и развојно подстицајан,

27 Види Пешикан-Љуштановић 2012: 127–134.

28 Госпођа Овенс *јесте* Никова мајка, пуно оличење веровања „хранитељ је као и родитељ“. Прихватајући угрожену бебу, она не испуњава само молбу Никове управо преминуле мајке већ, пре свега, реализује властито за живота неостварено мајчинство.

Нико мора напустити дораставши до пубертета. Мора се вратити међу живе, губећи Слободу гробља, чиме губи и свој необични дом.²⁹

Ни Петровићев ни Гејменов јунак, на крају, не налазе нови дом као трајно станиште. У кући деда Душана Алекса стиче привремену илузију дома, а станови у које га уводи Влада Грак припадају *друјима*. Нико напуштајући викторијанско гробље губи свој једини прави дом (родитељски дом у коме је рођен и своју породицу он не памти). За разлику од Оливера Твиста, који стиче чак двоструку кућу (код тетке Роуз и усвојитеља господина Браунлоа), Алекса и Нико стичу нешто много драгоценије – простор света као отворен и приступачан за оне које у њега смеју да кроче:

А затим се госпоја Овенс сети последњих стихова
песме и отпева их своме сину.

Са животом се суочи

С радошћу и болом,

Сваким путем пођи.

– Сваким путем пођи – понови Ико. – Тежак изазов,
али даћу све од себе (Gejmen 2009: 246).

Алекса Рајић, звани Куш посветио се стварима
којима се нико пре њега није бавио... (Petrović 2005: 113).

Идеализовани простор дома, када је о роману за децу уопште реч, могао би се тумачити и као пројекција одраслог приповедача за којег се хронотоп детињства поистовећује са некадашњим, прошлим домом и кућом из детињства. С друге стране, пошто је једна од главних одлика романа за децу то што има јунака у развоју, који се одрастајући битно мења, и станиште које он насељава мора се мењати. То не мора нужно значити пресељење у нову кућу, већ може бити продубљеније упознавање историје властитог дома и јасније спознавања људских односа на којима он почива.

Зато и пре добијања Слободе гробља, дечак успева да оствари физички контакт са својом помајком, хвата је за прст, а она њега носи у наручју.

29 „Ако се вратим овамо, ово ће бити тек обично место; али више неће бити дом“ (Gejmen 2009: 244).

Кућа у којој одраста за самог јунака може бити сасвим обична. На пример, Гејменовој Коралини (Гејмен 2003) нова кућа је напросто досадна. Досада³⁰ и жеља да истраживањем нових простора попуни празно време пре почетка школе воде Коралину у опасно наличје куће које је у пуном смислу те речи антипростор. Лажна мајка плете кућу аналогну пауковој мрежи.³¹ То је клопка у којој се све жеље испуњавају, али под условом да дете постане нека врста играчке, лутка која има очи од дугмића и чије се потребе могу бесконачно задовољавати стварима. Друга мајка каже: „Спремни смо да те волимо, да се играмо с тобом, да те хранимо и да ти чинимо живот занимљивијим“ (Гејмен 2003: 62). Насупрот Коралининој правој мајци, која без оклевања изриче забране³² или одбија да испуни њене жеље везане за облачење³³, друга мајка је привидно оличење апсолутне пермисивности и слободе. Када Коралина пожели да изађе на кишу, други родитељи је не спречавају:

...Њени други родитељи стајали су на вратима кухиње док је она пролазила кроз ходник, смешећи се једнаким осмесима, полако јој машући. „Лепо се проведи напољу“, рече њена друга мајка (Гејмен 2003: 36–37).

Храна³⁴, одећа, уређење простора ближи су ономе што Коралина жели (или што мисли да жели) него храна, одећа и дечја соба у њеној правој кући, али управо то

³⁰ „И даље јој је било досадно, а мајка се није још враћала кући“ (Гејмен 2003: 30).

³¹ „Мали је ово свет“, рече Коралина. „Ђој је довољно велики“, рече мачак. „Паукове мреже морају морају да буду велике тек толико да могу да ухвате муве“ (Гејмен 2003: 75).

³² „Каже по таквом времену, вала, нећеш изаћи, Коралина Џонс“ (Гејмен 2003: 13).

³³ „Коралина је спазила зелене рукавице које су светлеле у мраку и веома су јој се допале. Мајка је одбила да јој их купи и уместо њих се одлучила за беле чарапе, морнарски плаве школске гаће, четири сиве блузе и тамносиву сукњу“ (Гејмен 2003: 27).

³⁴ „Огромно златносмеђе печено пиле, пржени кромпирићи, млад зелени грашак“. Храна у другој кући има „диван укус“ (Гејмен 2003: 33).

их чини опасном пародијом њеног стварног света. Суочавање с овом специфичном варијантом кућице од колача неопходно је за Коралинино саморазумевање и индивидуацију. Тек када се нађе у простору у коме се привидно све прилагођава њеним жељама, Коралина схвата да то не води ни задовољству ни целовитости. Она се мора суочити са нужним ограничењима своје куће и прихватити их онаква каква су да би њени ближњи прихватили њу научивши, поред осталог, њено право име.

Ја не желим да имам све што пожелим. Нико то не жели. Не заиста. Где би ту била забава, када бих просто добила све што пожелим? Тек тако, а да то нема никакав значај. Шта бих онда радила? (Gejmen 2003: 115).

Можда најсложенију слику куће из детињства обликује Нил Гејмен у роману *Океан на крају џуџељка* (Gejmen 2013). То није ни идеални простор ни антипростор страдања и патње. Јунак се с подељеним осећањима сећа и властитог детињства и куће:

Нисам био срећно дете, иако бих с времена на време био задовољан животом. Више сам живео у књигама него било где другде.

Наша кућа беше велика, са много соба, што је било добро кад смо је купили, док је мој отац још имао новца, али касније више није било (Gejmen 2013: 25).

Сукоб с оцем³⁵ и губитак властите собе коју почињу да издају станарима чине да простор куће за приповедача постаје амбивалентан: вољен³⁶, али и туђ и угрожавајући, од тренутка када у њега стигне

35 „Док сам био дечак, нисмо имали много тога заједничког и уверен сам да је био разочаран у мене. Није желео дете с књигом у руци, увек у неком свом свету. Желео је сина који би радио оно што је и он некада чинио: пливао, боксовао, играо рагби и радосно возио брза кола, али то није оно што је добио“ (Gejmen 2013: 217).

36 „Волео сам нашу кућу и башту. Волео сам ту пространу офуцаност. Волео сам то место као да је део мене, а можда је, на неки начин, то и било“ (Gejmen 2013: 80).

копач опала, а поготово откада се у њему насели биће с маргине света.

Рекох јој „Лети, нећу кући.“ То није било истина. Више од свега сам желео да будем код куће, само нисам желео да се вратим на оно место одакле сам те ноћи побегао. Желео сам да се вратим у дом у коме сам живео пре него што се копач опала убио у нашем малом белом миниморису, или пре него што ми је прегазио маче (Gejmen 2013: 119–120).

Идеална кућа за Гејменовог јунака јесте фарма Хемпстокових, али она је јасно обележена као онострани простор, па тиме, са становишта људског бића, и као простор илузије у коме време тече много спорије него у остатку света. Станарке фарме могле би бити три лица велике богиње мајке (РГРМ: 449–450; МНМ I: 269–270). Њихово трајање далеко премаша границе људског времена. Лети је једанаестогодишњакиња, али право питање јесте колико дуго. Старамајка Хемпсток сећа се дана „кад је настао месец“ (Gejmen 2013: 50), а океан Лети Хемпсток испуњава „читав универзум од Јајета до Руже“ (Gejmen 2013: 185). Док борави на фарми, приповедач и сам долази до откривења, о властитом животу и о природи света:

...Знао сам шта је Јаје – место где је универзум настао, уз пој још нестворених гласова у празнини – и знао сам где је Ружа – то посебно извијање простора у димензије што се пресавијају као оригами и цветају као чудне орхидеје, што ће означити последњу добру епоху пре неизбежног краја свега и наредног великог праска... (Gejmen 2013: 185).

Он се у кућу Хемпстокових враћа и она увек јесте савршена, али управо та савршеност чини је нестварном. Приповедач ту може провести само ноћ или две, то није простор у коме је могућа реална егзистенција. Поготово не реална егзистенција мушкарца, пошто мушкарци увек одлазе: „Лети рече: 'Имали смо овде и мушке, ту и тамо. Они дођу и оду.

Сад смо ту само нас три“ (Gejmen 2013: 124). Простор фарме је апсолутно женски простор, који пружа топлину и заштићеност мајчине утробе, али управо зато се мора напустити уз бол и шок.

Простор куће показује се у конкретним анализама много сложенијим но што се у првом часу при конципирању теме чинио. Између куће као статичног простора и јунака као динамичне категорије ствара се читав низ противречних, по много чему амбивалентних релација. Однос према кући умногоме проистиче из односа с укућанима, а често се природа станара и природа станишта вишеструко подударују. *Своја* кућа са становишта јунака фантастичног романа за децу представља *примарни* простор, чије се границе морају прекорачити да би отпочеле и авантура и прича, или подстицај за трагање може бити покушај да се разреши и надокнади губитак или недостатак тог примарног простора.

Притом, није битно креће ли јунак у потрагу зато што његов дом бива угрожен, зато што постаје спутавајући, или бива присиљен да оде мимо своје воље – кућни праг се мора прећи стварно и симболички. И „добра“ кућа и „лоша и опасна“ кућа морају се напустити да би се лик суочио с властитом судбином и светом. Даљина пута који он притом прелази није битна. Онострани, опасни простор може бити далек, али може бити и сасвим близу *свој* дома. Искушавајућа кућица од колача, која привидно нуди задовољење свих јунакових тежњи, може бити на врху Планине усуда – Ородруина, „у Земљи Мордор где Сенке трају“ (Tolkien 1981: 108), али исто тако и иза закључаних четрнаестих врата у властитој кући – битно је да се јунак у том простору мора суочити са самим собом и ценом властитих одлука и жеља. Туђа кућа не мора бити опасни простор искушења, она може послужити као привремено склониште, а може бити и простор дубље самоспознаје. Мењање јунака мења и природу његовог станишта и динамика тих односа може бити значењски и естетски високо продуктивна.

ЛИТЕРАТУРА:

Анастасова, Екатерина. „Баладата *Viragena nevесiа* и врзката ѝ с коледа в българският народен календар“. *Academia litterarum bulgarica*. Thracia³⁷ 10: 169–189.

Беновска-Събкова, Милена. Змејат в българският фолклор. Софија: Издателство на Българската академија на науките, 1992.

Вучковић, Анкица. *Српски роман за децу на почетку 21. века у светлу книжевних наирага (2001–2010). Докторска дисертација*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2016, 303 листа.

Janićijević, Jovan. *U znaku Moloha, antropološki ogled o žrtvovanju*. Beograd: Vajat, 1986.

Jung, Karl Gustav. *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*. Prevod Bosiljka Milakara, Dušica Lečić-Toševska. Beograd: Atos, 2003.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Обичаји везани за изградњу темеља и покривање куће код становника Клисе“. *Сџанаја село зајали. Оледи о усменој книжевности*. Нови Сад: Дневник. ДОО Новине и часописи, 2007, 226–234.

--- „Сироче међу духовима – *Пеџи леџиш* Уроша Петровића и *Књиа о іробљу* Нила Гејмена“. *Госіођи Алисиној десној ноzi. Оледи о книжевности за децу*. Нови Сад: Змајево дечје игре, 2012, 127–134.

--- „Простор у фантастичном роману за децу – нацрт типологије на примерима из савремене српске прозе“. *Књижевност за децу у науци и настави: зборник радова са научној скупа (Јагодина, 11–12. април 2014)*. Ур. Виолета Јовановић, Тиодор Росић. Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 2014, 11–34.

--- „Моћ искона и непоновљива чаролија одрастања. Обликовање времена у фантастичним романима Уроша Петровића“. *Деџињсџво. Часопис о книжевности за децу*, 43, 2/2017: 18–37.

Stableford, Brian. *Historical Dictionary of Fantasy Literature*. Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2005.

<http://www.e-reading.ws/bookreader.php/134970/Historical_Dictionary_of_Fantasy_Literature.pdf> 25. 3. 2014.

Tolkien J. R. R. (1947). *On Fairy-Stories*.

<<http://worldsstrongestlibrarian.com/12093/on-fairy-stories-an-essay-by-tolkien/>> 15.10. 2011.

Тројановић, Сима. *Главни српски жрџивени обичаји*. Београд: Српска краљевска академија, 1911.

Тропин, Тијана. *Моћив Аркадије у децјој књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2006.

--- „Утицај фантастичног елемента на структуру романа за децу: *Зеленбабини дарови* и *Тајна немушћої језика*“. *Дејинство. Часопис о књижевности за децу*. Год. 41, бр. 3/2015: 25–34.

Филиповић, Миленко С. „Основни карактер и структура веровања у источном делу Југославије“. *Зборник Мајнице српске. Серија друштвених наука*. Св. 6/1953: 59–69.

Чајкановић, Веселин. *Речник српских народних веровања о биљкама*. Рукопис приредио и допунио Војислав Ђурић. Београд: СКЗ, САНУ, 1985.

--- *Сћудије из српске религије и фолклора 1910–1924*. Сабрана дела из српске религије и митологије. Књига прва. Приредио Војислав Ђурић. Београд: Српска књижевна задруга, Београдски издавачко-графички завод, Просвета, Партенон М.А.М.

ИЗВОРИ:

Gejmen, Nil. *Koralina*. Preveo Draško Roganović. Ilustracije Dejev Mekin. Beograd: Laguna, 2003.

--- *Zvezdana prašina*. Preveo Draško Roganović. Ilustracije Dejev Mekin. Beograd: Laguna, 2005.

--- *Knjiga o groblju*. Preveo Draško Roganović. Ilustracije Dejev Mekin. Beograd: Laguna, 2009.

--- *Okean na kraju puteljka*. Preveo Draško Roganović. Beograd: Laguna, 2013.

Дикенс, Чарлс. *Оливер Твист*. Превео Божидар Марковић. Београд: Нолит, 1960.

МНМ I: Тахо-Годи, А. А. „Геката“. *Мифы народов мира, энциклопедия*. 1, А–К. Главный редактор С. А. Токарев. Москва: Российская энциклопедия, 1994, 269–270.

Нешић, Ивана. *Зеленбабини дарови*. Илустровао Тихомир Челановић. Београд: Креативни центар, 2013.

--- *Тајна немушћої језика*. Илустровао Тихомир Челановић, Београд: Креативни центар, 2014.

Petrović, Uroš. *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*. Ilustracije autora. Beograd: Izdanje autora, 2003.

--- *Peti leptir*. Beograd: Laguna, 2005.

--- *Deca Bestragije*. Beograd: Laguna, 2013.

--- *Karavan čudesa*. Ilustracije autora. Beograd: Laguna, 2016.

РГРМ: Срејовић, Драгослав, Цермановић-Кузмановић, Александрина. „Хеката”. *Речник ирчке и римске митологије*. Београд: Српска књижевна задруга, 1992, 449–450.

РСАНУ IV: *Речник српскохрватској књижевној и народној језика*. Књ. 4. Д–дугуља. Београд: Српска академија наука и уметности, 1997. [Фототипско изд.]

РСХКЈ I: *Речник српскохрватској књижевној језика*. Књ. 1, А–Е. Нови Сад: Матица српска; Загреб: Матица хрватска, 1967.

СМ: *Словенска митологија*. Енциклопедијски речник. Редактори: Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић. Превели с руског: Радмила Мечанин, Љубинко Раденковић, Александар Лома. Београд: Zepher Book World, 2001.

Tolkin, Džon R. R. *Hobit*. Preveli Meri i Milan Milišić. Beograd: Nolit, 1975.

--- *Gospodar prstenova (Družina prstena. Dve kule. Povratak kralja)*. Preveo Zoran Stanojević. Predgovor Vlada Urošević. Beograd: Nolit, 1981.

Ljiljana Ž. Pešikan-Ljuštanović

FROM THE HOME TO THE GINGERBREAD HOUSE.
HOME AND SPACES OF TEMPTATION IN THE FANTASY
CHILDREN'S NOVEL

Summary

On the example of selected fantasy children's novels, both Serbian and foreign, this article sketches a possible typology of meanings which these novels read into the space of the house, either one's own or someone else's. The examination starts from the assumption that from the protagonists' point of view their house is the *primary* space whose borders they must cross in order for the adventure and the story to begin; however, in a number of fantasy novels and children's novels in general, the quest is started in an attempt to compensate for the loss or lack of that primary space. The paper focuses on determining the value and possible significances that the house acquires during the development and maturation of the heroes, both as their own and as Other space.

The case studies show that the house space is much more complex than it seemed at first, when this topic was selected for analysis. The house (seen as a static space) and the hero (viewed as a dynamic category) develop a whole series of contradictory, in many ways ambivalent relations. The hero has to abandon both the "good" and the "bad" and "dangerous" house in order to face his own destiny and the world.

Key words: house, home, primary space, secondary space, children's novel, children's fantasy novel, idealization, ambivalence, antispace.

Ивана Мијић Немет
 Самостални истраживач
 mijic.nemet@gmail.com

ФЕНОМЕН СЕРИЈАЛА У ФАНТАСТИЧНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

Ајсџракиј: Предмет истраживања у овом раду биће феномен серијала у савременој српској фантастичној књижевности за децу. Књижевни серијал представља специфично компонован наратив који почива на принципу понављања и варирања и сматра се особеношћу жанровске литературе. На примеру трилогије *Вирови* Мине Тодоровић (*Вир свејшова*, 2003; *Гамиж*, 2012; *Мајма*, 2016) и књига о Мики Иване Нешић (*Зеленбабини дарови*, 2013; *Тајна немушћој језика*, 2014) разматраће се наративни механизми и стратегије серијала као и могућности њихове употребе у фантастичности за децу. Иако је тежиште рада на домаћој књижевности, овај феномен ће бити сагледан у једној широј перспективи тако да ће уз чисто литерарну бити заступљена и културолошка анализа, односно разматраће се улога издавача као и утицај страних жанровских дела и филмске индустрије на распрострањеност серијала у оквиру домаће продукције фантастичне књижевности за децу.

Кључне речи: књижевни серијал, књижевност за децу, фантастика за децу, Мина Тодоровић, Ивана Нешић

Док у главнотоковској књижевности серијали не заузимају нарочито завидан положај¹, у канону књижевности за децу се њихова рецепција

¹ Иако су поједина вишетомна дела ушла у канон (*Саја о Форсайџима* (*The Forsyte Saga*) Џона Голсвордија (John Galsworthy), *У њојрази за изубљеним временом* (*À la recherche du temps perdu*) Марсела Пруста (Marcel Proust), *Породица Тибо* (*Les Thibault*) Рожеа Мартен ди Гара (Roger Martin du Gard), *Александријски кварџет* (*Alexandria Quartet*) Лоренса Дарела (Lawrence Durrell)), серијали се углавном доводе у везу са жанровском литературом (епска фантастика, научна фантастика, детективски роман, вестерн) и по аутоматизму сматрају тривијалним и без значајне уметничке вредности.

може поделити на два колосека: афирмативни и порицатељски, и то без превеликих валера. Да би се проникло у суштину оштро подељене рецепције овог феномена, неопходно је узети у обзир књижевно-историјски контекст његовог настанка.

Први талас дејчјих књига у форми серијала, који је у деветнаестом веку заплуснуо Северну Америку², донео је дидактички интонирана дела и дочекан је са повољним оценама као продукт развоја издавачке делатности и отварања многих мини-тржишта, какво је тржиште дејчјим књигама³. На прелому столећа и у периоду између два рата појављује се други талас, који је захватио и Европу⁴, док је у Америци поред култног *Оза* (*Oz Series*) Л. Френка Баума (L. Frank Baum), *Ане из Грин Гејбла* (*Anne of Green Gables Series*) Луси Мод Монтгомери (Lucy Maud Montgomery) и *Полијане* (*Pollyanna*) Еленор Портер (Eleanor Porter), донео и авантуристичко-детективске серијале ослобођене терета педагошког приступа – *Ровер дечаци* (*The Rover Boys*), *Бобси близанци* (*The Bobbsey Twins*), *Том Свифт* (*Tom Swift*), *Харги дечаци* (*The Hardy Boys*), *Ненси Дру* (*Nancy Drew*). Ови серијали су продавани у милионским тиражима, писали су их анонимни професионални писци, а објављивани су под окриљем књижевног синдиката (Stratemeyer Syndicate) који је 1905.

2 Серијал *Поло* (*Rollo Series*) Јакоба Абота (Jacob Abbot), *Мала Пруди* (*Little Prudy*) и *Доџи Димпл* (*Dotty Dimple*) Софије Меј (Sophie May), *Елси Динсмор* (*Elsie Dinsmore*) Марте Финли (Martha Finley), *Мале жене* (*Little Women*) Лујзе Меј Алкот (Louisa May Alcott), *Породица Кар* или *Шџа је Кеџи урадила* (*Carr Family/ What Katy Did*) Сузан Колиџ (Susan Coolidge), *Мали њуковник* (*The Little Colonel*) Ени Фелоус Џонстон (Annie Fellows Johnston).

3 В. Watson 2004; Ross 2011.

4 У Енглеској све већу популарност стичу школске (school stories) и пони приче (pony stories), као и серијали *Петоро деце* (*Five Children*) Едит Незбит (Edith Nesbit), *Ласце и Амазонци* (*Swallows and Amazons*) Артура Ренсома (Arthur Ransome), *Мери Појинс* (*Mary Poppins*) Памеле Линдон Траверс (P. L. Travers); у Француској излазе серијали *Бабар* (*Babar*) Жана Бринофа (Jean de Brunhoff) и *Мачкове приче са грвџа* (*Les Contes du chat perché*) Марсел Емеа (Marcel Aymé), док је у Немачкој послератни период обележио серијал *Емил* (*Emil*) Ериха Кестнера (Erich Kästner).

основао Едвард Стретемајер (Edward Stratemeyer)⁵. Неочекивани успех Стретемајерових издања и њихова велика популарност међу децом прилично су узнемирили педагоге, учитеље и библиотекаре, који су сматрали да се популарна култура за педесет центи, колико је коштао појединачни наслов из Стретемајерове радионице, коси са општеприхваћеним ставовима о важности и утицају читања (искључиво књижевно вредних дела) на формирање карактера. „Чувари” дечје књижевности су у популарним, приступачним књигама за децу по аналогији „ниска цена, јефтин садржај” видели наследнике озлоглашене деветнаестовековне шунд литературе (енг. *dime novels, penny dreadfuls*), стога не чуди да је у процесу селекције, који се одвијао у уверењу да „висока” књижевност никако не може да буде масовна и забавна, серијалима додељена негативна вредносна оцена. На мети оштре критике, управљене готово искључиво из педагошких позиција, нашли су се сви Стретемајерови наслови, дела заиста ниске књижевне вредности, али и далеко цењенија дела попут *Малих жена*, чија се литерарна вредност почела доводити у питање у исто време када популарно постаје *a priori* тривијално и лоше⁶.

Паничан страх од шунда довео је до строге цензуре и анатемисања многих читаних књига, међутим, јасно је да није успео да искорени серијале из дечјих живота – као маргинална сфера стваралаштва они су утицали на бројне генерације малих читалаца и формирали читаву једну супкултуру. О томе сведоче још увек актуелна издања и бројни облици медијског транспоновања како већ наведених наслова тако и читавог низа серијала објављених у првим деценијама после Другог светског рата⁷. Тих година се, иначе, све

5 B. Soderbergh 2004; Watson 2004; Ross 2011.

6 B. Clark 2014.

7 *Пет њријашеља (The Famous Five)* Инид Блајтон (Enid Blyton), *Мумин (Moomintroll)* Туве Јансон (Tove Jansson), *Лейојиси Нарније (The Chronicles of Narnia)* К. С. Луиса (C. S. Lewis), *Позајмљивачи (The Borrowers)* Мери Нортон (Mary Norton), *Придејнски лејојиси (The Chronicles of Prydain)* Лојда Александера (Lloyd Alexander), *Долазак таме (The Dark Is Rising)* Сузан Купер

више говори о предностима и добробитима читања серијала јер, према неким истраживањима, њихов специфичан механизам приповедања доприноси развоју читалачких навика и подстиче децу да самостално читају⁸. Овај став је у тесној спрези са развојем теорије читалачких одговора (енг. *Reader-Response Criticism*) – од тренутка када су се појавили, серијали се налазе на врху лествице омиљених дечјих књига, а будући да је реч о теорији која усмерава пажњу ка читаоцима, долази и до већег уважавања дечјег читалачког укуса.

Значајна прекретница у историји рецепције серијала догодила се шездесетих и седамдесетих година, када читање, и то не само дечје књижевности, постаје масовно, а разлика високог и ниског у култури почиње да губи смисао. Популарна задовољства, укључујући и серијале, све мање се подвргавају широком распону дисциплинских и репресивних мера и све чешће се налазе у видокругу традиционалне академске анализе. Серијали, које су критичари књижевности за децу углавном игнорисали, препуштајући њихово проучавање педагозима и библиотекарима, у овом периоду постају предмет многобројних студија и теза. Чињеница је, међутим, да они у поље академског интересовања улазе као социолошки феномен, а не естетички – доминантни теоријски концепт у другој половини двадесетог века, студије културе, своју пажњу усредсређује на услове под којим серијали настају, њихову рецепцију и значај за културу уопште, док се „феноменом серијалности популарних производа” (Denson 2011) бави тек успут и узгред. Овај аспект је завредио озбиљну теоретску пажњу тек на прелазу из двадесетог у двадесет први век када се поставља питање у којој мери је оправдано искључиво социолошки оријентисано проучавање књижевности.

(Susan Cooper), *Земљоморје (Earthsea)* Урсуле К. Легвин (Ursula K. Le Guin).

8 B. Soderbergh 2004; Watson 2000, 2004; Ross 1995, 2009, 2011.

У међувремену је дошло до праве експанзије серијала – осамдесетих и деведесетих година књижевно тржиште за децу је преплављено изобиљем наслова различитог квалитета⁹, међу којима су се издвојила два, у правом смислу речи, феномена. Овде се, пре свега, мисли на трилогију Филипа Пулмана (*Philip Pullman*) *Њејова мрачна ѿкања* (*His Dark Materials*, 1995–2000), која је овенчана престижним наградама „Карнеги” (*Carnegie Medal*, 1995) и „Витбред” (*Whitbread Book Awards*, 2000), и на седмнокњижје о Харију Потеру (*Harry Potter Series*, 1997–2007) Џоане К. Роулинг (*Joana K. Rowling*), које се сматра једним од најпродаванијих и најчитанијих у историји (не само) дечје књижевности. За разлику од ранијих дечјих серијала, најчешће конципираних у реалистичном кључу, романи Пулмана и Роулингове преузимају фантастични модус приповедања, а њихов бестселер статус утиче на померање ауторског интересовања ка писању фантастике намењене млађим и најмлађим читаоцима. Осим тога, ова остварења су означила прекретницу и тиме што су подједнако освојила пажњу како ширег читалачког аудиторијума, тако и академских кругова – пажњу која није увек била благонаклона¹⁰, али која је довела до озбиљног критичког разматрања инхерентних поетичких својстава серијала.

Истраживања серијала спроведена током последње две деценије углавном се слажу по питању добијених

9 *Свејови Хресѿоманѿа* (*The Worlds of Chrestomanci*) Дајане Вин Џоунс (*Diana Wynne Jones*), *Гимназија из Слајѿке Долине* (*Sweet Valley High*) и *Близнакиње из Слајѿке Долине* (*Sweet Valley Twins*) Франсине Паскал (*Francine Pascal*), *Клуб бејбисѿперки* (*The Baby-Sitters Club*) Ен М. Мартин (*Ann M. Martin*), *Грозомора* (*The Goosebumps*) Р. Л. Стајна (*R.L. Stine*).

10 *Њејова мрачна ѿкања* су наишла на опште одобравање критике, а спорадичне замерке су се углавном тицале Пулмановог виђења религије. Роулинговој је, међутим, прилично оштро замерана неумешност у развоју радње, карактеризацији и стилу (*Bloom 2000; Zipes 2001*). Занимљив податак јесте то што су се оба серијала нашла на листи забрањених/оспораваних књига (*Top 100 Banned/Challenged Books: 2000–2009*) коју је саставила Америчка библиотечка асоцијација (*American Library Association-ALA*) – *Хари Потер* на првом, а *Њејова мрачна ѿкања* на осмом месту.

резултата: реч је о специфично компонованом наративу који почива на принципу понављања и варирања, и комбинацијом чисте конвенције и иновације испуњава дечји хоризонт очекивања, односно дечју жељу да прича истовремено буде добро позната и узбудљиво нова¹¹. Посебно важна читалачко-промишљајућа запажања о композицији серијала доносе Виктор Вотсон (Watson 2000, 2004), који је саставио типологију и за сваки тип извукао основне заједничке карактеристике, и зборник *Серијалности и омлагински шекстонови* (Reimer, Ali et al. 2014), у којем је већина радова посвећена тумачењу феномена понављања (repetition) који се узима као *differentia specifica* овог наративног модела.

Што се тиче серијала у српској књижевности за децу, двадесети век је обележила *Пионирска шрилоија – Орлови рано лете* (1957), *Славно војевање* (1961), *Бишка у златној долини* (1963) Бранка Ћопића, која остаје издвојен феномен све до појаве девет књига о Хајдуку (1985–2005) Градимира Стојковића. Оба серијала припадају реалистичном полу књижевности и обележена су масовном читалачком и критичарском рецепцијом која иде од одушевљења до оспоравања. Осим тога, ваља указати на то да се у досадашњим истраживањима ових романа феномен серијала или уопште не спомиње или долази до шаролике и прилично дифузне употребе термина за његово именовање – „циклус романа”, „роман у наставцима”, „роман река”, „сага”, „хроника”¹². Недостатак јасног теоријског/критичког оквира унутар ког би се дефинисао појам серијала довео је не само до непрецизне употребе књижевних термина, већ и до тумачења одређених аспеката Ћопићевог опуса, који се могу сматрати инхерентним поетици серијала, попут склоности ка понављању и варирању, као сиромаштва

11 B. Watson 2000, 2004; Ross 1995, 2009, 2011; Reimer, Ali et al. 2014.

12 Консултовање речника књижевних термина (RKT 1992; Роровић 2007) је показало да је реч о терминима сличних, али не и истоветних значења.

стваралачке имагинације, а не као смишљеног ауторског поступка¹³. Стојковићев приповедачки квалитет је такође оспораван, с тим да је структура деветокњижја углавном позитивно оцењена¹⁴, док се замерке у најновијим истраживањима везују за истицање тривијалности и забавности као основних естетских принципа његових романа¹⁵. На основу наведеног јасно је да у очима доминантних критичких идеја с краја двадесетог и на почетку двадесет првог века дечји књижевни серијали на нашем језику, чак и кад нису препознати као такви, или именовани на прави начин, редовно балансирају у међупростору између уметничког и тривијалног.

Серијали су код нас постали учесталији тек у двадесет првом веку, чему је у великој мери допринео тржишни успех преведене англофоне дечје фантастике, и то на првом месту романа о Харију Потеру:

Књиге Џоане К. Роулинг су код нас доживеле изузетну читаност и велики број издања и тиме отвориле пут за преводе неких дотле занемарених а квалитетних аутора (Алан Гарнер, Дајана Вин Џонс), али и за издања нових бестселера и безбројних епигона. Могло би се рећи да је у питању један од случајева када је понуда створила потражњу (Тропин 2009: 11).

Иако код нас, за сада, не постоји ниједно дело инспирисано Харијем Потером, сведоци смо све већег броја домаћих писаца који се окрећу комбинацији фантастике и серијалне структуре. Сасвим је сигурно да своју популарност ова комбинација дугује импресивном броју преведених наслова, али и филмском медију, бројним екранизацијама књижевних и стриповских бестселера и пропагандној

13 Преплитање истих јунака, ситуација, сцена, описа и дијалога у Ђопићевим делима негативно процењују Слободан Ж. Марковић, Драган Јеремић, Воја Марјановић. О томе више в. Шаранчић-Чутура 2013: 17–23.

14 Бранко Ристић, на пример, сматра да свака књига о Хајдуку има своју целину, али да су заједно обједињене у јединствену структуру и остварују међусобну хармонију (Ристић 2006: 8–9).

15 В. Љуштановић 1998; Вучковић 2016.

машинерији која стоји иза њих¹⁶. Серијали данашњице представљају покултурни феномен како због свог немерљивог аудиторијума тако и због разноликих медија у којима се појављују. Истовремено, на размеђу векова фантастика је постала једна од најуноснијих грана популарне уметности и из књига се прелила у све друге медије: филм, музика, ликовна уметност, индустрија игара. Под утицајем нових околности динамично се развија и савремена српска књижевност за децу и омладину, о чему сведоче фантастични серијали из пера домаћих писаца: трилогија *Вирови – Вир светиоова* (2003), *Гамиж* (2012), *Мајма* (2016) Мине Тодоровић; *Слободне земље* (2011) и *Земље Ајаранда* (2013) Катарине Скокин; књиге о Мики – *Зеленбабини дарови* (2013), *Тајна немушћої језика* (2014) Иване Нешић; трилогија *Бајка над бајкама – Сенка у ѿами* (2013), *Два цара* (2016), *Трећа ноћ* (2020) Ненада Гајића; *Београдска мумија* (2015) и *Чувари круне цара Душана* (2016) Бранка Милорадовића; тетралогииа *Паћуљци и виле* (2018) Милоша Петковића; хексалогија *Океан од ѿајира* (2020) Зорана Пеневског. Истовремено долази и до интензивнијег промишљања проблематике серијала¹⁷, као и до превредновања његових специфичних, а досад занемарених одлика¹⁸.

16 Навешћемо само неке наслове: *Рајови звезда* (*Star Wars*), *Господар прстенова* (*The Lord of the Rings*), *Хару Поттер* (*Harry Potter*), *Летописи Нарније* (*The Chronicles of Narnia*), *Ипе игагу* (*The Hunger Games*), *Сујермен* (*Superman*), *Бетмен* (*Batman*), *Спајгермен* (*Spider-Man*), *Икс-људи* (*X-Men*) као и готово сви Марвелови филмови *Гвоздени човек* (*Iron Man*), *Тор* (*Tor*), *Каптејан Америка* (*Captain America*), *Освећници* (*Avengers*), *Чувари галаксије* (*Guardians of the Galaxy*), *Човек мрав* (*Ant-Man*). Чињеница да се поменути филмски серијали најчешће називају франшизама сведочи о томе да се и у филмском свету серијали најчешће подводе под комерцијалну робу којој се одриче сваки уметнички аспект.

17 Серијалима се међу првима код нас у критичком смислу позабавила Јелена Спасић у чланку *Серијал романа за децу у ојгдалу англосаксонске књижевне критике: Клајв Сћејлс Луис, Џон Роналд Рејел Толкин и Џоан Кејлин Роулин* (2006).

18 Премда се у својој студији Бранко Ђојић *дијалої с традицијом* Снежана Шаранчић-Чутура не дотиче проблематике серијала, драгоцено је њено виђење Ђопићевог односа према понављању и варијантама: „Ђопићева склоност понављањима не мора се нужно повезивати само са ‘лакоћом’ писања, нити нужно мора бити тумачена као последица недовољне инспирације, схематизма,

Ова запажања дају нам повода да сагледамо романе Мине Тодоровић и Иване Нешић, као репрезентативне примере домаћих фантастичних серијала за децу, и покушамо да установимо како се овај феномен у овим делима манифестује, функционализује и какве су му семантичке и естетске могућности. Трилогија *Вирови* и књиге о Мики су изузетно подесне за анализу, како по недвосмисленој припадности фантастичном модусу тако и по уједначеном квалитету наставака. Оба серијала се уклапају у основне видове фантастичног наратива – *Вирови* спадају у класичну порталну фантастику, док књиге о Мики представљају и порталну и интрузивну фантастику истовремено¹⁹ – а о њиховој вредности сведочи критичка и читалачка рецепција²⁰. Иако добар пријем није довољан гарант да ће ови романи остати жив део српске књижевности за децу, сматрамо да је управо захваљујући њему дошло до профилисања извесног укуса и успостављања паралеле са развитком фантастичног романа за децу у свету.

Све до средине деведесетих књижевни канон је био ван домашаја за наставке популарних романа – као пример Виктор Вотсон наводи случај серијала *Позајмљивачи* Мери Нортон где је прва књига наишла на леп пријем критике, док су преостала четири наставка прошла незапажено (Watson 2000: 1–2). Са појавом *Харија Појтера* и *Њејових мрачних њкања*

или хиперпродукције дела која личе једно на друго. Могуће је да је реч о последици поимања понављања и варијантности у духу усмене књижевности” (2013: 17). Уреднице већ поменутог зборника *Серијалности и омладински њекстиви* такође се позивају на усмену традицију и у њеном контексту, између осталог, тумаче преплитање истих јунака, ситуација, сцена, описа и дијалога у дечјим серијалима (Reimer, Ali et al. 2014: 1–33).

19 В. класификацију фантастике Фаре Менделсон (Mendlesohn 2008).

20 *Вир свејова* и *Гамиж* су били у ужем избору за награду Политикиног забавника, док се *Гамиж* нашао у најужем избору за „Невен”, награду Пријатеља деце Србије; *Зеленбабини гарови* су освојили две књижевне награде – награду сајма књига у Херцег Новом, „Трг од књиге” и „Невен”, а онедавно се налазе и у лектури за 5. разред, док је *Тајна немушићој језика* освојила награду „Раде Обреновић” коју додељују Змајеве дечје игре за најбољи роман за децу и младе.

поље дечје књижевности је реконфигурисано, а серијали су почели да добијају престижне књижевне награде које су, по својој природи, врста потврде вредности књижевног дела²¹. Оно што је награђиваним серијалима заједничко јесте то што независно од броја књига имају јединствену, континуирану фабулу на основу које их можемо разликовати од серијала као што су *Пеџи Ђријаџеља* или *Грозомора* који се могу читати не водећи рачуна о тачном редоследу наставака. Имајући у виду однос између целокупног дела и појединачних наставака Виктор Вотсон је серијале поделио на два типа – прогресивне и сукцесивне (Watson 2004: 532). За разлику од традиционалне матрице која групише серијале према теми и основним мотивима (авантуристички, детективски, школски, породични и сл.), категорисање према типовима се ослања на структуру заплета и принцип обликовања времена, односно на контраст између разуђеног, градативног заплета и протока времена у прогресивним и заустављеног времена (енг. *floating timeline*) и затворених, статичних граница појединачних наставака у сукцесивним серијалима. Границе између ова два типа нису увек прецизно извучене тако да има комбинација и прелазних форми, али њих је неупоредиво мање у односу на број наслова који се могу поделити на овај начин.

Иако су преводи сукцесивних серијала код нас изузетно читани²², за сада нема много домаћих

21 Дobar пример је трилогија *Хаос који хога* (*Chaos Walking*) Патрика Неса (Patrick Ness) овенчана наградама „Гардијан” (Guardian award, 2008), „Коста” (Costa Children’s Book Award, 2009) и „Карнеги” (Carnegie Medal, 2011). Занимљива је и појава романа *Зовем се Мина* (*My Name Is Mina*) који је Дејвид Алмонд (David Almond) написао као преднаставак (prequel) свог вишеструко награђиваног првенца *Скелли* (*Skellig*). Филип Пулман је такође најавио преднаставак *Њеових мрачних џакања*. Реч је о трилогији *Књига праха* (*The Book of Dust*), о догађајима пре дешавања у популарном серијалу, а до сада су објављена прва два дела *Дивља лепојшница* (*La Belle Sauvage*, 2017) и *Тајна заједница* (*The Secret Commonwealth*, 2019). У оба наведена примера, управо је успех првобитних романа подстакао ауторе на писање преднаставака.

22 *Аваншуре Зврлеџа Мрака* (*Jiggy McCue*) Мајкла Лоренса (Michael Lawtence), *Грозни Гаша* (*Horrid Henry*) Францеске Симон

примера – изузетак су *Зајонетине приче* и приче о Марти Сمارт²³ Уроша Петровића, *Принцеза Софија* Весне Алексић, као и сликовнице Симеона Маринковића *Ана*, *Мишко*, *Ана и Филип истражују*. За овај тип је карактеристично понављање истих јунака и ситуација²⁴ или тема и мотива²⁵, с тим да су линије заплета релативно аутономне те је наслове могуће читати произвољним редом. Томе треба додати и нелинеарно време које у матрицу серијала уноси наглашен степен релативности – јунаци упознају свет, стичу нова знања и искуства, али не одрастају већ остају у некој врсти бесконачног детињства и неограниченог трајања (попут чланова чувене „петорке” који су наизглед непрестано на школским празницима и чини се да вечно имају дванаест, једанаест, односно десет година). Услед бескрајног низања догодовштина током којих јунаци остају непромењени овај тип серијала се назива још и епизодним и често носи етикету формулаичног и клишеизираниог штива.

Подједнако популарни, али више цењени, а сходно томе и награђени, јесу прогресивни серијали које одликују комплексне линије заплета, иреверзибилан, линеаран временски ток и јунаци који пролазе кроз разнолике промене биолошког, психолошког и социјалног статуса. Обично их дефинише број књига од којих су састављени тако да имамо трилогије (3), тетралогије (4), хепталогије (7), што су, из неког

(Francesca Simon), *Дневник шоњавка (Diary of a Wimpy Kid)* Џефа Кинија (Jeff Kinney), *Капетан Гагероне (Captain Underpants)* Дејва Пилкија (Dav Pilkey), *Петсон и Финдус (Peterson och Findus)* Свена Нурдквиста (Sven Nordqvist), *Чаробна кућица на дрвету (Magic Tree House)* Мери Поуп Озборн (Mary Pope Osborne).

23 Могло би се рећи и да серијал о зеленокосој девојци Марти припада флуидној категорији – свих пет књига су прилично самосталне и заокружене, док истовремено протагонисткиња мења биолошки статус (нпр. у *Вашару зајонетски* је и визуелно представљена као тинејџерка).

24 Типичан пример су *Пет иријашеља* Инид Блајтон.

25 У случају *Грозоморе* Р. Л. Стајна наслови су уједињени хорор атмосфером и паратекстуалним елементима. Тематика и начин обликовања садржаја повезују у целину и серијал *Човечуљици (Mr Men & Little Miss)* Роџера Харгривса (Roger Hargreaves).

разлога, најчешћи бројеви, али постоје и дуологије (2), пенталогije (5), хексалогије (6), октологије (8) итд. Начин на који о њима говоримо, нпр. Пулманова трилогија *Њејова мрачна њкања*, подвлачи да је реч о романима које треба читати тачним редоследом. Поврх тога, сваки појединачни наставак требало би да буде у одређеној мери самосталан и заокружен док истовремено утиче на даљи развој наратива и представља неодвојиви део кохерентне и пажљиво осмишљене целине²⁶.

Фантастични серијали могу бити обликовани на оба начина. Када су ослоњени на мотив потраге углавном припадају прогресивном типу (*Лейоисци Нарније*, *Земљоморје*, *Хари Поттер*), док сукцесивни тип одликује изостанак судбоносне потраге и низање пустоловина унедоглед (серијал *Оз* конципиран као низ засебних посета фантастичној земљи *Оз*). Трилогија *Вирови* и књиге о Мики се и по структури заплета и по индивидуацији главних јунака уклапају у прогресивни образац. У наставку ћемо се посветити њиховој анализи и представити неке од наративних механизма и стратегија серијала.

Писање фантастичних серијала подразумева употребу специфичних приповедних поступака и техника које утичу на обликовање заплета и карактеризацију ликова и у свако даље разматрање уводе појмове конвенције, структуре и прецизно изграђеног хоризонта очекивања. Занимање за ову наративну форму у складу је са читалачким укусом рецепијената јер деца, као и добар део одраслих читалаца, испољавају велику наклоност према приповедању које садржи елементе „поновљене приче” и познате ликове, али и доноси увек нешто ново. Стратегије посредовања приче у трилогији *Вирови* и

²⁶ То, наравно, није увек случај. Тетралогија *Сумрак* (*Twilight*, 2005–2008) Стефани Мејер (Stephenie Meyer) је одличан пример серијала који није прецизно компонован од почетка до краја. Ауторка је наставке писала подстакнута успехом првог романа, дакле, непланирано, што је у завршници резултирало правом наративном катастрофом.

књигама о Мики заснивају се на принципу понављања и варирања, односно, на преплитању истих ликова, заплета и жанровских конвенција, које читаоцима уливају осећај сигурности и контроле над текстом, и елемената онеобичавања и дефамилијаризације „већ познатог“.

Саучесништво читалачке публике и серијала је нарочито видљиво на примеру трилогије Мине Тодоровић. Први роман, *Вир свејшова*, објављен је 2003. године у издању „Чигоја штампе“, без много рекламе, и махом су га прихватили љубитељи фантастике и дечје књижевности, док је пажња научних кругова готово сасвим изостала. Роман је, у тренутку када је изашао из штампе, припадао малобројним домаћим делима епске фантастике, међутим, чињеница да је 2019. године објављено пето издање довољно говори о томе да тренутни књижевни (не)успех неког дела није гаранција његове величине и трајности. Упркос слабој дистрибуцији *Вир свејшова* је доживео трајну популарност и стекао култни статус међу мањим бројем посвећених читалаца захваљујући упечатљивим и вешто уобличеним ликовима и садржином која надилази постојеће жанровске оквире. Чак и летимичан преглед критичких приказа у новинама (Политика, *Vreme*, *Blic*, *City magazine*) и на књижевним сајтовима (AVKF, *Art-Anima*, *Goodreads*) показује да је дружина сачињена од двојице пензионисаних ботаничара, двојице носатих писова, вештице и чаробњака кључни елемент који је код читалаца створио осећај блиског и познатог.

Мотив дружине је одраније познат у фантазијској књижевности (енг. *fantasy*) и књижевности за децу. Дружина у фантазијским романима је углавном хетерогеног састава, састављена од људи, натприродних бића са одређеним људским карактеристикама и антропоморфних или реалистично приказаних животиња. У реалистичној и фантастичној књижевности за децу са англофоног подручја чланови дружине су обично браћа и сестре, дакле, ликови различитог узраста и пола, статично профилисани, изузев по које изражене карактеристике (Едит Незбит, Артур Ренсом, Инид Блајтон, К. С. Луис, Алан Гарнер (Alan Garner)). На

српску и шире гледано јужнословенску књижевност за децу снажно је утицала немачка књижевност, те се класичном дружином у домаћем контексту сматра модел обликован у делима Ериха Кестнера (Erich Kästner): реч је о вршњачкој групи, супротстављеној свету одраслих, у којој се препознаје неколико основних типова ликова – вођа, заменик, претендент на место вође, издајица, снагатор, досетљивац и девојчице, које најчешће имају само споредну или чисто декоративну улогу. У домаћим класицима (*Влак у снијеју* (1931) и *Дружина Пере Квржнице* (1933) Мате Ловрака, *Хајдуци* (1933) Бранислава Нушића, *Дружина Сињеи ѿалеба* (1936) Тонета Селишкара, *Пионирска ѿрилоѿија* (1957–1963) Бранка Ђопића) дружина наступа као чврст, кохезиван колектив, састављен претежно од мушких чланова, који функционише као свет за себе са својом властитом хијерархијом и властитим вредностима супротстављеним вредностима које владају у свету одраслих²⁷.

Вир свејшова се по свом „колективном јунаку” уклапа у модел децјег дружинског романа, али се по свом основном приступу групи разликује од његове главне, превасходно реалистичке, линије. Наиме, за разлику од класичног романа дружине, у *Виру свејшова* не постоји права хијерархија међу члановима групе и нема снажно истакнутог лика вође, као што нема ни изражених родних стереотипа. Јунаци Мине Тодоровић су нетипични и тешко их је наћи у домаћој фантастичној књижевности – Добрица Ж и Љута Чичак су ботаничари у пензији и најбољи пријатељи који проласком кроз вир светова постају петнаестогодишњаци и поново проживљавају младост, Микуш је оригинално конципиран женски лик, а стереотипи у складу са којим је обликована не тичу се рода већ вештичијих особина (не воли да се купа, алкава је, пргава, носи црни шпицасти шеширић и шиљате црне ципелице на шнирање), носати писови Анос и Носел су представници расе

са друге стране вира, а Равилус је млад, амбициозан, плаховит чаробњак. Наизглед нескладна али моћна јуначка дружина обавезно састављена од чаробњака и неколико комичних јунака растом нижих од човека (звали их хобити, гноми, патуљци или носати писови) открива Толкинов утицај, али као што је у приказима овог романа већ истакнуто, посреди није пуко подражавање већ Мина Тодоровић постојеће наслеђе користи као почетну инспирацију и новом маштом освежава устаљени фантастични универзум.

Као класичан пример епске фантастике, *Вир свейова* је сводив на конвенционалну структуру *полазак-попрати-повратак* која одражава сазревање и индивидуацију јунака, али уз специфичан обрт – повратак двојице протагониста у властиту рану младост. „Враћање у детињство овде функционише као фантастични конструкт, по функцији близак времеплову” (Пешикан-Љуштановић 2017: 26), с тим да нехотични пролазак кроз вир пензионисане ботаничаре не мења у потпуности већ они и у секундарном свету остају верни својим карактерима и у прво време поступају у складу са својим реалним годинама. Рационалном, достојанственом и озбиљном Добрици промена тешко пада јер не може да прежали што се подмладио и сви га сматрају за балавца, док непосредан, ведар и детињаст Љута нову улогу, баш као и све у животу, прихвата са лакоћом. Овде, међутим, није реч о једноставном премештању – код Добрице временом долази до постепеног буђења дечачке ведрине и животне радости, а код Љуте до јачања самопоуздања и вере у сопствене способности. Поврх тога, након што су захватили са извора Свемоћне воде Добрица поприма одлике вилењака, а Љута постаје чаробњак чију је појаву најавило пророчанство. Упркос повећаној моћи у односу на људе свог света, Чичак и Жће задржати пуно тога људског и до краја првог дела остати комична верзија узвишених јунака са чијим се страховима и унутрашњим ломовима савремени читаоци могу поистоветити. У фантастичном свету они боље упознају себе, али самоспознаја не означава

драстичан прекид са дотадашњим идентитетом нити доводи до прекида свих веза са прошлим животом. Исто се може рећи и за остале чланове дружине, код којих су такође видљиви развојни помаци – мала вештица/чаробница Микуш прихвата своју дуалну природу, Равилус се учи понизности и стрпљењу, Анос и Носел губе хладнокрвну фасаду и препуштају се емоцијама – с тим да суштинске карактерне црте које их индивидуализују остају непромењене. Осим истакнуте улоге колективног субјекта групе у роману је присутан и устаљен каталог мање-више конвенционално обликованих фантазијских ликова – вилењаци, чаробњаци, патуљци, вештице/вешци, демони. Главни негативац је такође само донекле профилисан. Попут своје антагонистичке сабраће – Саурона, беле вештице Жадис, Волдеморта – Црни Маг жели да стекне апсолутну моћ у Обојеном свету што је одраз крајњег преувеличавања властите вредности и моћи и доводи до црно-беле поделе и приметно поједностављених односа добрих и лоших ликова.

Вир свейшова је и поред одређених мана у конструкцији радње и обликовању ликова стекао верну читалачку публику и показао да је израз једне сасвим нове тенденције у нашој књижевности. Дугоочекивани наставак, *Гамиж*, објављен је 2012. године у издању „Everest media”, а нове догодовштине добро знаних јунака сасвим очекивано су привукле пажњу читалаца, али, овога пута, и домаћих истраживача²⁸. Овакво интересовање може се објаснити тиме што је у занатском погледу наставак по много чему бољи од прве књиге из серијала:

превазиђене су одређене почетничке грешке, радња је много компактнија и јединственија, а језик чистији (...) *Гамиж*, роман за децу и одрасле, очувао је непретенциозност, хумор и свежину првог дела,

28 Љиљана Пешикан-Љуштановић (2014) и Драгољуб Перић (2014) се у својим радовима о српском фантастичном роману за децу/роману епске фантастике детаљно осврћу на оба романа Мине Тодоровић.

али им је придодао знатан напредак кад су у питању композиција, ритам приповедања и слојевитост ликова (Тропин 2012: 117–118).

Гамиж се тематски надовезује на претходни роман, будући да описује даље доживљаје јунака *Вири* – уходана заједница окупљена око заједничког циља, идеала и афинитета и даље је у првом плану, али се уводе и нови чланови дружине – чудовиште Гамиж, чаробница Расејана Ранаја, научница Лидија Сергејевна – што је мотивисано развојем мотива потраге и његовим усложњавањем услед увођења нових антагонистичких фигура, поред врховног антагонисте из првог дела. У серијалима је, иначе, антагониста најчешће или један, попут грофа Олафа из *Серије несрећних догађаја* (*A Series of Unfortunate Events*) Лемонија Сникета (Lemony Snicket), или, пак, сваки наставак има новог негативца који покреће радњу, као што је случај са *Пеј њријатјеља* или са већином стриповских серијала (*Сујермен, Бетмен, Сјајгермен*). Црни Маг је у *Гамижу* свеприсутан, закулисно повлачи конце и на сваки начин настоји да саботира дружину, али је тежиште заплета на „зверима с разумом” – фантастичним бићима рабр-аграфајима која успостављају посебну везу са својим пленом и исисавају животну енергију онога на кога су прикопчани што им даје вампирске црте и у серијал уноси елементе хорора. Један од најуочљивијих квалитета *Гамижа* јесте суптилно, недидактично бављење моралношћу рабр-аграфаја и увођење мотива њиховог преобраћења из чега произилази и комплекснији приступ борби добра и зла. До преобраћења долази током расплета, с тим да разрешење није *deus ex machina* победа добра над злом, већ је резултат претходне радње и брижљиво грађене динамике односа између чланова дружине и чудовишних бића. Што се дружине тиче, у погледу карактеризације познатих јунака нема битнијих измена, они остају мање-виши исти какви су били и у *Вири свештова*, али су зато нови чланови, Ранаја, Гамиж и Лидија, вишеслојно обликовани и приказани као

ликови у развоју. Ударну шесторку Мина Тодоровић представља кроз преплитање и варирање описа, сцена и дијалога из првог романа који, будући сведени, функционишу као ненаметљиви подсетник намењен старим читаоцима и довољно информативан увод за читаоце који се са њима први пут упознају. *Гамиж* се тако може читати и као самостално дело, што је посматрано из чисто комерцијалног угла веома пожељна одлика серијала. Наравно, будући да *Вирови* припадају прогресивном типу, потпуније разумевање приче, њених мотивских и наративних веза се добија тек читањем делова по реду настанка и објављивања.

Завршница серијала, *Мајма*, је изашла из штампе 2016. године у издању „PortaLibrisa”, предузимљивог београдског издавача, који се потрудио да читалачкој публици представи комплетирану трилогију. Претходни делови *Вир свејова* и *Гамиж* су допуњени новим причама и страницом садржаја, док *Мајма* поред пописа поглавља садржи и индекс личности, означивач, захвалницу и белешку о аутору – категорије паратекста смештене на крај књиге. Приметна је пажња са којом је „PortaLibris” повео рачуна о томе да простор који је у непосредној издавачкој одговорности, а односи се на насловницу, формат и папир, буде уједначен. У складу са тим су и ознаке „Први/Други/Трећи део трилогије *Вирови*” које се налазе на насловници и доприносе презентовању серијала као заокружене целине. Важно је, међутим, истаћи да се *Мајма*, иако представља кулминацију и велико финале трилогије, такође може читати и као заокружено дело, додуше, за нијансу мање самостално у односу на *Гамижа*. Дружина се, као и у другој књизи серијала, уводи у причу без много околишања, али са довољно информација и поновљених описа, што је намењено, пре свега, новим читаоцима. За разлику од претходних делова, у *Мајми* је унутрашњи раскол чланова групе снажније предочен, а особена динамика њиховог међусобног односа комплекснија. Највећи део завршнице серијала се бави сагледавањем сложености

тог односа и испитивањем дубоких, запретених жеља и потреба главне шесторке, али и ликова које смо први пут срели у другом делу, као и нових ликова које Мина Тодоровић смишљено и у складу са наративном стратегијом серијала, ослоњеном на принцип понављања и варирања, уплиће у причу. Примарни антагониста је и даље Црни Маг, отелотворење зла, творац Очајног света и несрећног народа шакастих, али као што је у *Гамижу* атмосфера напетости брижљиво изграђена увођењем секундарних антагониста, раб-аграфаја, исти механизам је примењен и у завршном делу где је секундарни антагониста Магма-змајка, највећи и најопаснији змај који живи у самом срцу планете и што је гневнији има све више глава. Држећи се обрасца из претходног романа, Мина Тодоровић смишљеним ауторским поступцима расплиће замршене наративне нити – Магма је сурова, али правична, и њен бес и разочараност нестају тек под утицајем искрене љубави, добротe и јунаштва које се не своди на тријумф снаге, већ подразумева да је истински јунак онај који се храбро суочава са опасностима и спреман је да заштити људе које воли.

Ако је трилогија Мине Тодоровић превасходно намењена тинејџерској читалачкој публици, књиге о Мики Иване Нешић су за нешто млађи узраст. О томе сведоче опрема и дизајн књига, пре свега илустрације и вињете Тихомира Челановића, вешто уклопљене у писани текст, и нешто лабавија спона између Микиних фантастичних авантура, што неискусним и мање компетентним читаоцима омогућава да лакше прате причу. Серијал Иване Нешић није довршен (наговештено је да је трећа књига у плану), али се због међусобне независности заплета *Зеленбабини дарови* и *Тајна немушићој језика*, поред тога што се читају као целовита прича, могу читати и као засебни романи. Издавач „Креативни центар” је романе пласирао са тежиштем на њиховој повезаности (они су и визуелно уједначени), с тим да је на полеђини корица *Тајне немушићој језика* истакнуто да су посредни „нове

авантуре” дечака Мике, што је информација која може привући пажњу и оних читалаца који нису читали *Зеленбабине дарове*²⁹.

Централни лик је десетогодишњи Мика, у првој књизи серијала представљен као маштовит и послушан дечак који живи са баком и велики је љубитељ хране и књига о јунацима. Његова пустоловина почиње чудесном игром случаја – кућни духови, маљуци, из себичних разлога ступају у контакт са дечаком – и у наставку се гради према моделу јуначке потраге. Продор фантастичног у Микину стварност, а потом и његов прелаз у секундарни свет, означава почетак догађања у делу, међутим, док „јунаци у фантастичном свету често имају месијанску улогу спаситеља” (Тропин 2015: 27), Мика све препреке у секундарном простору савладава на здраворазумски начин и до краја остаје мање-више исто што је био на почетку романа – „добро васпитано дете које с демонским бићима разговара као с бабиним пријатељицама” (Пешикан Љуштановић 2014: 26). Ивана Нешић се овде поиграва мотивом *изабраника* – свесна свих конвенција жанра унутар којег пише, она их мајсторски изврше и свој централни лик уобличава пародичним поступцима. Као „добро дете” готово комичних размера, Мика представља хумористично изокренуће јунака који спасава свет. То је видљиво у комичним неспоразумима са оностраним бићима која среће, али и у односу који успоставља са ликовима који му се придружују у потрази, маљутком Завишом и корњачицом Пауном. Завиша је прави „наџак-помоћник” – наопаке нарави, свадљив, пргав и својеглав – док Паун, у складу са ауторкиним духовитим односом према јунаштву, једини у малој дружини поседује истински пустоловни дух и жељу да се у авантурама потврди као јунак. Дружина је у овом роману обликована са фокусом на усамљено дете које само ствара колектив, што представља

29 Вредно је спомињања да су оба романа наишла на сјајан пријем критике, и предмет су више научних радова: Игњатов Поповић 2018; Мијић Немет 2014, 2018; Перић 2014; Пешикан-Љуштановић 2014, 2017; Тропин 2015.

одмак од традиционалног приказа дружине и одлика је савременог устројавања приповедања за децу и омладину³⁰. Премда не учествује директно у потрази, Микина бака се такође налази у функцији помагача и својим поступцима спаја свакодневни и чудесни свет, што ће се показати од нарочите важности у другој књизи серијала.

Заплет почиње интервенцијом митских бића, најпре маљутака, а затим вештице Зеленбабе, диновског певца, пса, але, чуме, водењака и русалки. Веровања о овим бићима припадају корпусу усмених демонолошких предања и њиховим уплитањем у причу уводи се атмосфера страха и реалне опасности. Хтонске црте су посебно наглашене у приказу водењака, који је у овом роману „заstraшујуће, убилачко и осветољубиво биће, много ближе традиционалним словенским представама о овом демону него лику водењака у савременој књижевности за децу” (Пешикан Љуштановић 2014: 25). Остала бића су такође обликована у складу са фолклорном нормом, с тим да их контакт са човеком у одређеној мери хуманизује – испоставља се да су везе људи и маљутака обострано унесређујуће, да је Зеленбаба дубоко трагичан лик, да је чума озбиљно забринута за свој опстанак и да су певац, пас и змија који чувају јабуку живота комично обојени. У складу са тим, они се појављују у улогама непријатеља, али и нехотичних помоћника/даривалаца, тако да је уместо једног, врховног антагонисте, у роману присутно више непријатељски настројених ликова који, са изузетком водењака, постепено губе заstraшујуће црте. На сличан начин је преображен и једини антагониста који припада реалном свету, поштар Митар, који је на почетку представљен као пијаница и насилник, али до краја романа и он успева да властити живот доведе у ред. Што се тиче преображаја чланова дружине, он остаје у границама реалног и свакодневног – Мика стиче самопоздање, нове пријатеље и коначно ће живети са родитељима, Завиша не доживљава никакву

чаробну трансформацију, већ се између њега и Мике рађа искрено пријатељство, док се код Пауна мења само физички изглед.

Зеленбабини дарови су роман јасне и чврсте структуре који функционише као заокружено дело, док истовремено пружа могућност надоградње и проширења постојећег фантастичног света. Микине „нове авантуре” су се појавиле годину дана после изласка прве књиге и смештене су у тренутак временски близак завршетку *Дарова* – Мика је кренуо у пети разред, привикава се на живот са родитељима, а друштво му прави корњача Паун. Да би њихов однос био разумљив и новим читаоцима, прво поглавље је посвећено представљању јунака и подсећању на пустоловине из претходног романа, што је стандардна приповедна стратегија серијала намењених млађој деци. Приповедач се директно обраћа читаоцима и објашњава како је дошло до тога да корњачица разуме дечака и да има оклоп у дугиним бојама:

То вас можда и не чуди уколико већ познајете ту малу корњачу. У том случају биће вам лако и да разумете зашто се растужио на помен птице која говори и како је Мика тако лако успео да га истренира да изводи трикове. Ако га пак не познајете, онда постоји нешто што морате да сазнате о њему (Нешић 2014: 5).

Моделовање централних ликова, Мике, Пауна и баке, се у *Тајни немушћој језика* није битно променило – бака је и даље кључна Микина савезница и помоћница, корњачица је жељна авантура, а Микино настојање да темељно и здраворазумски приступи сваком проблему покреће радњу и почетак је сваког конфликта у роману. Дечаков основни проблем сагледив је кроз народну причу *Немушћи језик* – Паун му поклања немушти језик како би поново могли да комуницирају – с том разликом што се Мики овај дар не допада и по сваку цену жели да га се ослободи. То је на текстуалној равни романа и више него функционализовано јер доводи до уплитања антагониста, Змијског Цара и

богиње Мокош. Змијски Цар је чврсто одлучио да Мику ожени змијском принцезом, Гујицом, али до краја романа губи застрашујуће црте и постаје позитивна фигура. Мокош, са друге стране, попут водењака из *Зеленбабиних дарова*, представља реалну претњу и као божанство изузетних моћи баца смртну клетву на Микину породицу, а потом угрожава и читав Микин град. Поред потпуно нових противника, Ивана Нешић уводи и нове помагаче, девојчицу Светлану, чукундеду-таласона, рођака Јевру и још троје здухача, што је у складу са механизмом приповедања серијала – протагониста (било да је реч о једној особи или колективном субјекту) је централна фигура која повезује делове серијала и не трпи велике измене, свеједно да ли се ради о драстичној промени карактерних особина или замени старог јунака новим; то, међутим, не важи када је посредни обликовање помагача и противника, јер аутори, у начелу, имају велику слободу у том домену.

Промене које Ивана Нешић уводи у наставак Микиних авантура видљиве су и на композиционом плану (радња се протеже кроз дужи временски период и садржи два упоредна наративна тока³¹) и на плану индивидуације главног јунака. Књиге о Мики су замишљене као серијал који расте са читаоцима и стога је богатство радње у њима испреплетено са богатством емоција и расположења које прате одрастање јунака³². Мика у *Тајни немушићој језика* полази у пети разред, и то је период који му доноси бројне проблеме и низ искушења, али и неочекивано откриће да је *здухач* и да му је чукундеда *шаласон*. У складу са новом етапом одрастања и сазревања, која је на крају *Дарова* само наговештена, ауторка са много мање хумора третира Микину улогу јунака-спаситеља – у *Тајни* је опасност много ширег опсега и финална борба са Мокош и здухачем Живком реално угрожава дечаков живот.

31 О структури *Зеленбабиних дарова* и *Тајне немушићој језика* в. Тропин 2015.

32 О времену одрастања у домаћем фантастичном роману за децу в. Пешикан-Љуштановић 2017.

Завршетак романа, сасвим очекивано и у складу са ауторкиним пародичним и приземним третирањем мотива јунаштва, представља достизање новог нивоа на путу Микине индивидуације – из окршаја са Живком Мика излази трајно обележен³³ и видно зрелији, а напредак освојен преживљеним искушењима своди се на прихватање властите здухачке природе, ширење видокруга и дружење са вршњацима. Поигравајући се жанровским матрицама Ивана Нешић вешто уводи реалије у грађењу ликова и вођењу радње, али до краја не прекида спону са фантастичним тако да „три мотива и даље везују Мику за фантастично, и то много трајније него у *Даровима*: немушти језик, његова здухачка природа и чукундедин прстен” (Тропин 2015: 31). Кретање је, дакле, само привремено заустављено, а елементи чија функција остаје неразјашњена (прича о прстену и Микино откриће о властитој природи) наговештавају нове авантуре.

Најзад, овде треба указати на још једну особину и сличност између два разматрана серијала – укрштање елемената жанровске и стварносне прозе, односно преплитање осећаја зачудности са свакодневним и познатим, чиме се потврђује да граница између фантастичне и реалистичне књижевности није тако оштра као што се на први мах чини³⁴. Упливом проблематике одрастања, и уопште проблема са којима се суочавају деца и млади у нашој свакодневици, ови фантастични серијали смештају појаве на које смо навикли у нов, свежи контекст и комбинацијом фантастике и мимезе доносе добру причу и обнову перцепције што се сматра одликом високо вреднованих фантастичних серијала³⁵.

33 „Дуж читаве десне стране тела, низ руку, ребра, па до ноге, протезао се ожиљак од опекотине која је настала од муње којом га је његов противник погодио оног дана” (Нешић 2014: 164).

34 В. Attebery 1992.

35 В. Maund 2012.

Романи Иване Нешић и Мине Тодоровић представљају лепу новину у нашој књижевности за децу. Реч је о делима фантастичног проседеа која се уклапају у продуктиван образац приповедања препознатљив у западноевропском културном кругу и представљају израз једног, за наше просторе, сасвим новог литерарног тренда. Сама реч „тренд” има негативан призив јер је синоним за популарно, забавно, комерцијално и пролазно, међутим, у овом раду смо показали да књижевни серијали не само што нису феномен кратког трајања, већ и да изузетно квалитетним остварењима побијају тврдњу да читана књижевност и прости конзумеризам увек иду руку под руку. Премда вредна књижевна достигнућа чине мањи део укупног корпуса серијала, та вредна мањина свакако заслужује да јој се приступи као ономе што заправо и јесте – књижевност.

С обзиром на глобалну раширеност серијала и разноликост медија у којима се појављују (књига, филм, телевизија) нимало не чуди што се и домаћи писци дечје књижевности све чешће окрећу овој популарној форми. С тим је у тесној спрези преведена англофона фантастика, која је код нас више присутна од књижевности осталих народа, и која је у великој мери допринела томе да су на нашој књижевној сцени тренутно најзаступљенији фантастични серијали прогресивног типа. Као плод тих утицаја, у овом су раду издвојена два серијала која се опиру сврставању у „фантастичне сапунице” и комерцијалне франшизе – трилогија *Вирови* Мине Тодоровић и књиге о Мики Иване Нешић. Анализом њихових приповедних механизма и стратегија настојали смо да подстакнемо критичко промишљање и истраживање овог књижевног и културног феномена у домаћем контексту, који за њега до сада није показао веће занимање.

ИЗВОРИ

Нешић, Ивана. *Зеленбабини дарови*. Београд: Креативни центар, 2013.

Нешић, Ивана. *Тајна немушћої језика*. Београд: Креативни центар, 2014.

Тодоровић, Мина. *Вир светлова*. Београд: Everest media, 2012.

Тодоровић, Мина. *Гамиж*. Београд: Everest media, 2012.

Тодоровић, Мина. *Маїма*. Београд: PortaLibris, 2016.

ЛИТЕРАТУРА

Вучковић, Анкица. *Српски роман за децу на почетку 21. века у светлу књижевних напора (2001–2010)*. Докторска дисертација. Нови Сад: Филозофски факултет, 2016.

Љуштановић, Јован. „Разгранавање романа”. *Детинство* ½ (1998): 14–18.

Игњатов Поповић, Ивана. „Окоснице изградње Микиног идентитета (О главном јунаку романа *Зеленбабини дарови* и *Тајна немушћої језика* Иване Нешић)”. *Детинство* 2 (2018): 97–105.

Мијић Немет, Ивана. „Рефлекси усмене књижевности у *Зеленбабиним даровима* Иване Нешић”. *Књижевност за децу у науци и настави*. Ур. Виолета Јовановић, Тиодор Росић. Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 2014. 317–328.

Мијић Немет, Ивана. „Од хероја до карактера: о протагонистима у романима за децу Уроша Петровића и Иване Нешић”. *Детинство* 1 (2018): 107–115.

Перић, Драгољуб. „Аспектуализација српског романа тзв. епске фантастике у новом миленијуму”. *Књижевност за децу у науци и настави*. Ур. Виолета Јовановић, Тиодор Росић. Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 2014. 173–193.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Простор у фантастичном роману за децу – нацрт типологије на примерима из савремене српске прозе”. *Књижевност за децу у науци и настави*. Ур. Виолета Јовановић, Тиодор Росић. Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 2014. 11–35.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Привилеговано време одрастања у савременом српском фантастичном роману за децу”. *Књижевности за децу у науци и настави*. Ур. Виолета Јовановић, Тиодор Росић. Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 2017. 21–48.

Спасић, Јелена. „Серијал романа за децу у огледалу англосаксонске књижевне критике: Клајв Стејплс Луис, Џон Роналд Рејел Толкин и Џоан Кетлин Роулинг”. *Детинство* ¾ (2006): 71–84.

Тропин, Тијана. „После Харија Потера: епска фантастика у српској књижевности за децу”. *Детинство* ½ (2009): 10–13.

Тропин, Тијана. „Чедождерна чудовишта или *Гамџ*”. *Детинство* ¾ (2012): 117–118.

Тропин, Тијана. „Утицај фантастичног елемента на структуру романа за децу: *Зеленбабини дарови* и *Тајна неумишћој језика*”. *Детинство* 3 (2015): 25–34.

Тропин, Тијана. „Старо и ново: обнова дружинског романа у трилогији Морее Банићевић”. *Детинство* 2 (2020): 89–98.

Шаранчић-Чутура, Снежана. *Бранко Ћопић – дијалој с истражицијом*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2013.

Attebery, Brian. „Fantasy as Mode, Genre, Formula”. *Strategies of Fantasy*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992. 1–17.

Bloom, Harold. „Can 35 Million Book Buyers Be Wrong? Yes”. *Wall Street Journal* (2000). <https://www.wsj.com/articles/SB963270836801555352> 9.11.2020.

Clark, Beverly Lyon. *The Afterlife of „Little Women”*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 2014.

Denson, Shane. „To be continued...: Seriality and Serialization in Interdisciplinary Perspective”. *What Happens Next: The Mechanics of Serialization*. Graduate Conference at the University of Amsterdam, 2011. <http://www.jltonline.de/index.php/conferences/article/view/346/1004> 9.11.2020.

Majhut, Berislav. *Pustolov, siroče i dječja družba: hrvatski dječji roman do 1945*. Zagreb: FF Press, 2005.

Maud, Kari. „Reading the fantasy series”. *The Cambridge companion to fantasy literature*. Ed. by Edward James, Farah Mendlesohn. New York: Cambridge University Press, 2012. 147–153.

Mendlesohn, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2008.

Popović, Tanja. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art, 2007.

Reimer, Mavis, Nyala Ali et al. *Seriality and Texts for Young People*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

RKT. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1992.

Ross, Catherine Sheldrick. „If They Read Nancy Drew, So What?: Series Book Readers Talk Back”. *Library & Information Science Research* 17 (1995): 201–236.

Ross, Catherine Sheldrick. „Reader on top: public libraries, pleasure-reading, and models of reading”. *Library Trends* 57 (2009): 632–656.

Ross, Catherine Sheldrick. „Dime Novels and Series Books”. *Handbook of Research on*

Children’s and Young Adult Literature. Ed. by Shelby A. Wolf, Karen Coats, Patricia Enciso, and Christine A. Jenkins. New York: Routledge, 2011. 195–207.

Soderbergh, Peter A. „The Stratemeyer Strain: Educators and the Juvenile Series Book, 1900–1973”. *The Journal of Popular Culture* VII (2004): 864–872.

Watson, Victor. *Reading Series Fiction*. London: Routledge, 2000.

Watson, Victor. „Series fiction”. *International companion encyclopedia of children’s literature*. Ed. by Peter Hunt. New York: Routledge, 2004. 532–541.

Zipes, Jack. „The Phenomenon of Harry Potter, or Why All the Talk?”. *Sticks and Stones: The Troublesome Success of Children’s Literature from Slovenly Peter to Harry Potter*. New York: Routledge, 2001. 170–190.

Ivana Mijić Nemet

THE PHENOMENON OF THE BOOK SERIES IN FANTASTIC
LITERATURE FOR CHILDREN

Summary

The subject of research in this paper will be the phenomenon of the series in contemporary Serbian fiction for children. A book series is a specifically composed narrative based on the principle of repetition and variation and is considered a feature of genre literature. On the example of the trilogy *Virovi* by Mina Todorović (*Vir svetova*, 2003; *Gamiž*, 2012; *Magma*, 2016) and the books about Mika by Ivana Nešić (*Zelenbabini darovi*, 2013; *Tajna nemuštog jezika*, 2014) we will discuss the narrative mechanisms and strategies of the series and the possibilities of their use in children's fantasy. Although we focus on Serbian literature, this phenomenon will be viewed in a broader perspective, including both literary and cultural analysis. We will consider the role of the publishers, as well as the influence of foreign genres and the film industry on fantastic children's literature.

Key words: book series, children's literature, children's fiction, Mina Todorović, Ivana Nešić

Zorica Đergović-Joksimović
Filozofski fakultet
Univerzitet u Novom Sadu
zdjergovicjoksimovic7@gmail.com

DAVALAC LOIS LAURI I PRVI GRADIMIRA
STOJKOVIĆA: O UNIFORMAMA I BUDUĆNOSTI
(NAŠE) DECE¹

Apstrakt: U radu se ukazuje na pojavu omladinske distopije (engl. *young adult dystopia*), koja na engleskom govornom području poslednjih godina doživljava pravi procvat, počevši od objavljivanja tetralogije *Rugobe (Uglies, 2005–2007)* Skota Vesterfelda, preko trilogije *Igre gladi (Hunger Games, 2008–2010)* Suzan Kolins, pa do trilogije *Divergentni (Divergent, 2011–2013)* Veronike Rot. Između ostalog i zahvaljujući manje-više uspešnoj filmskoj ekranizaciji nekih od ovih dela, omladinska distopija prerasla je u pravi globalni fenomen koji zaslužuje ozbiljnu pažnju i promišljanje. Romani *Davalac (The Giver, 1993)* Lois Lauri i *Prvi (1999)* Gradimira Stojkovića mogu se smatrati pretečama ovog žanra u američkoj, odnosno srpskoj književnosti. Komparativna analiza ova dva dela ukazuje na njihove žanrovske, ali i na mnoge druge sličnosti: distopijsko-futurističko društvo nametnute uniformisanosti; odabir dečaka za protagonistu; brisanje sećanja na prošlost i uloga sećanja u osvajanju slobode; optimistička vera u mogućnost ozdravljenja budućeg distopijskog društva, u čemu glavnu ulogu ima odabrani dečak-mesija; i, naposljetku, snažan didaktički naboj koji mladim čitaocima treba da prenese poruku da je sudbina celokupnog čovečanstva u njihovim rukama. Najviše prostora posvećeno je analizi didaktičkih elemenata, kako u ovim romanima tako i u savremenoj omladinskoj književnosti uopšte.

Ključne reči: didaktička književnost, Gradimir Stojković, Lois Lauri, naučna fantastika, omladinska distopija

1 Rad je nastao u okviru projekta *Srpska književnost u evropskom kulturnom prostoru*.

Moj mali sin pita me: Moram li da učim matematiku?
 Šta će ti to, rado bih mu rekao. Da su dva parčeta
 Hleba više od jednog shvatićeš ionako.
 Moj mali sin pita me: Moram li da učim francuski?
 Šta će ti to, rado bih mu rekao. Država propada.
 Samo protrljaj stomak dlanom i
 Zaječi, i razumeće te.
 Moj mali sin pita me: Moram li da učim istoriju?
 Šta će ti to, rado bih mu rekao. Nauči da zabiješ
 Glavu u pesak, tako ćeš možda opstati.

Da, uči matematiku, kažem mu.

Uči francuski, uči istoriju!²

Bertolt Breht

Poslednjih godina dogodilo se nekoliko krupnih i značajnih promena na samim marginama anglofone književnosti glavnog toka. Naime, u medijima i javnosti dosta se često čuje tužbalica kako mlađe generacije rođene u informatičkom svetu i opsednute raznoraznim digitalnim spravama poput tableta, mobilnih telefona i računara, te do granica autizma upućene na samonametnutu³ izolaciju u svetu virtuelnih društvenih grupa, a na uštrb realnih interakcija u fizičkom okruženju, sve ređe i ređe posežu za knjigama. Statistički podaci, međutim, pokazuju da je stanje stvari sasvim drugačije. Prema Udruženju američkih izdavača (Association of American Publishers), najpre je 2012. godine zabeležen neverovatan skok od 41 odsto u prodaji knjiga namenjenih tzv. mladim čitaocima (*young adults*) (Beckton 2015: 6) koji čine čitalačku publiku onoga što se kod nas naziva omladinskom književnošću. Dve godine kasnije, prodaja dela omladinske književnosti porasla je za 20,9 odsto (Beckton 2015: 6). Pri tom je u kategoriji književnosti za odrasle došlo do blagog pada (Beckton 2015: 6). Deniz Bekton ove podatke tumači ne samo kao potvrdu rasta čitanja među omladinom, što je samo po sebi izuzetno

² Prevod urađen prema nemačkom originalu i engleskom prevodu.

³ Rad je predat u štampu 2018. godine, tako da uticaj drugih vidova izolacije, koji su usledili kasnije, nije razmatran.

značajna pojava, već i kao naznaku da i „odrasle privlače teme, žanrovi i sadržaji koji su trenutno u trendu u ovoj kategoriji“ (Beckton 2015: 6).⁴ Kako primećuju istraživači, u tom pogledu izdvajaju se dva žanra. Reč je, naravno, o vampirskom romanu, čija se novija renesansa jasno može vezati za pojavu književnog serijala *Sumrak* (2005–2008) Stefani Majer, te o omladinskoj distopiji (engl. *young adult dystopian fiction*). Omladinska distopija, koja je i tema ovog rada, na engleskom govornom području poslednjih godina doživljava pravi procvat, počevši od objavljivanja tetralogije *Rugobe (Uglies)*, 2005–2007) Skota Vesterfelda, preko trilogije *Igre gladi (Hunger Games)*, 2008–2010) Suzan Kolins, serijala *Lavirint (The Maze Runner)*, 2009–2016) Džejmisa Dašnera, pa do trilogije *Divergentni (Divergent)*, 2011–2013) Veronike Rot. Između ostalog i zahvaljujući manje-više uspešnoj i brznoj filmskoj ekranizaciji većine ovih dela, koja često ide uz prateće segmente – poput muzike za film, DVD izdanja, te ikoničnih proizvoda široke potrošnje s oznakom franšize – koji su dodatni izvor zarade (Beckton 2015: 13), omladinska distopija prerasla je u pravi globalni književni, filmski, sociološki i ekonomski fenomen koji zaslužuje ozbiljnu pažnju i promišljanje.

Za srpsko govorno područje, nažalost, ne postoje nikakvi podaci koje bismo mogli da uporedimo s američkim. Ipak, ako je suditi po činjenici da su svi ovi romani već uveliko prevedeni na srpski jezik i objavljeni u, za naše prilike solidnim tiražima,⁵ kao i da su filmovi zasnovani na njima prikazani u našim bioskopima, te da su izazvali znatno zanimanje javnosti, možemo zaključiti da je i ovaj fenomen uspešno stigao do nas. S druge strane, srpska književnost i njeni pisci za decu

⁴ Upravo ovde vidimo da odrednica *omladinska književnost* može biti varljiva ako se u obzir uzme samo uzrast čitalaca, te da je uputnije definiciju ovog žanra dopuniti dominantnim temama koje se najčešće obrađuju u delima omladinske književnosti (odrastanje i sazrevanje, pronalaženje sopstvenog mesta u svetu odraslih...), kao što to čine Ozjovic (Oziewicz 2015) i Trup (Trupe 2006).

⁵ Prevod trilogije *Igre gladi* objavljen je, na primer, kod dva različita izdavača u više izdanja (Alnari, 2009. i Vulkan izdavaštvo, 2013), a u oba slučaja svaka knjiga imala je tiraž od hiljadu primeraka (svi podaci o izdanjima i tiražima preuzeti su sa platforme COBISS.sr).

i omladinu nisu odgovorili ovom izazovu pisanjem i objavljivanjem sopstvenih originalnih dela, iako su prevodi pomenutih omladinskih distopija na neki način pripremili teren i oformili publiku za takvu vrstu štiva. U tom smislu, omladinska distopija ostaje marginalni i marginalizovani žanr u srpskoj književnosti. Zašto je to tako možda najbolje govore reči Gradimira Stojkovića, jednog od naših najznačajnijih savremenih pisaca dečje i omladinske književnosti, o reakcijama sa kojima se susreo nakon objavljivanja naučnofantastičnog romana *Želim* (1996)⁶: „Većina nastavnika i profesora srpskog jezika po školama mi je rekla da sam 'sroza'o svoje pisanje na nivo naučne fantastike, jer, po njima, 'naučna fantastika nije književnost“ (Stojković 2008:151).

Ipak, situacija ni iz daleka nije tako beznadežna kako bi nam se na prvi pogled moglo učiniti. Ne samo da Stojković, srećom, nije odustao od pisanja omladinske naučne fantastike već je, pored pomenutog romana, objavio još dva žanrovska romana: *Buba* (1997) i *Prvi* (1999).⁷ Osim toga, u našoj posleratnoj književnosti postoji pristojna tradicija omladinske naučne fantastike, koja počinje već pedesetih godina dvadesetog veka i bez većih prekida traje do današnjih dana (Živković 1990: 318-319). Kako navodi Miodrag Milovanović, iz te rane faze izdvaja se nekoliko naučnofantastičnih dela omladinske književnosti: *Svemoćno oko* (1953) Čede Vukovića, kao i *Aparat profesora Kosa* (1958) Voje Carića (Milovanović 2009). Šezdesete i sedamdesete godine obeležili su omladinski naučnofantastični romani *Letelica profesora Bistroura* (1961) i *Halo nebo* (1963) Čede Vukovića, kao

6 Pomenuti roman doživeo je osam izdanja, a najnovije je iz 2022. godine (Laguna). Za prvo izdanje na COBISS-u nema podataka o tiražu, dok su za ostala izdanja navedeni sledeći podaci: drugo izdanje – hiljadu primeraka, treće – 2.500, četvrto – 1.500, a peto, šesto, sedmo i osmo – po 1.000 primeraka. Očigledno, sudeći po podacima o tiražu ovog romana, stav nastavnika srpskog jezika i književnosti ipak nije presudno uticao na odluku njihovih đaka šta će čitati u slobodno vreme.

7 Oba romana imala su po tri izdanja: *Buba* 1997, 2003. i 2008 (za prvo izdanje nema podataka na COBISS-u, dok su drugo i treće objavljene u hiljadu primeraka), a *Prvi* 1999, 2001. i 2007. godine (podaci o tiražu na COBISS-u postoje samo za treće izdanje i iznose hiljadu primeraka).

i *Dečak u svemiru* (1973) Živorada Mihailovića, te *Beli potop* (1976) Berislava Kosiera (Milovanović 2009). Zoran Živković ukazuje na to da „iako manje zastupljena nego ranije, omladinska, odnosno dečja naučna fantastika izlazila je i u osamdesetim godinama“, a tu, svakako, valja istaći Dušicu Lukić i njen *Institut doktora Paka* (1985) (Živković 1990: 321). Devedesete je, pak, obeležio Gradimir Stojković svojom trilogijom, koju čine već pomenuti romani *Želim, Buba* i *Prvi*.

Zanimljivo je da se prvo delo Stojkovićeve trilogije pojavilo svega tri godine nakon romana *Davalac* (*The Giver*, 1993) Lois Lauri, koji se može smatrati ranom najavom velikog talasa postmoderne omladinske distopije u američkoj književnosti (Mandić 2016: 8), baš kao što se i roman *Prvi* (1999), treći deo Stojkovićeve trilogije, s pravom može smatrati prvom postmodernom omladinskom distopijom u srpskoj književnosti. Indikativno je da i među kritičarima uglavnom postoji saglasnost da je omladinska distopija dvadeset prvog veka noviji književni fenomen (videti npr. Scholes i Ostenson 2013, ili Basu, Broad i Hintz 2013). Kod nas je o tome pisala Ljiljana Gavrilović u svom radu o omladinskim distopijama kao svojevrsnom *Bildungsromanu* za dvadeset prvi vek. Gavrilović, međutim, početke ovog žanra vezuje za Vesterfeldov serijal *Rugobe* (Gavrilović 2012: 349), a prethodne primere žanrovskog proboja u dečju i omladinsku književnost nalazi u Tolkinovim delima i *Zemljomorju* Ursule Le Gvin, dok *Davaoca* Lois Lauri ni ne spominje. Priznaćemo, *Hobit*, *Gospodar prstenova* i fantastična trilogija Ursule Le Gvin malo toga imaju zajedničkog s *Igrama gladi* ili *Divergentnima*. U stvari, u tražanju za korenima postmoderne anglofone omladinske distopije u prošlosti trebalo bi pre da pomenemo, recimo, *Kapije vremena* (1962) Madlen L'Engl, kao i *Gospodara muva* (1954) Vilijama Goldinga, ako se ovaj poslednji roman uopšte može smatrati delom namenjenim mlađoj čitalačkoj publici (Mandić 2016: 8). I baš kao što Stojkovićev roman *Prvi* nema mnogo toga zajedničkog s prethodno pomenutim delima omladinske naučne fantastike srpske, odnosno jugoslovenske književnosti, tako i *Davalac* Lois Lauri

stoji na sredokraći između starijih oblika omladinske naučne fantastike i postmoderne omladinske distopije. Ono po čemu se omladinske distopije s kraja dvadesetog i početka dvadeset prvog veka izdvajaju u odnosu na slična dela iz prethodnih decenija jesu ne samo ozbiljne i za omladinsku književnost do tada netipične teme, kao što su pitanja društvenog uređenja, totalitarizma i manipulacije – što su sve političke teme i kao takve sve do skora smatrane su nepogodnim za mlađe uzraste – već je sve to dočarano upečatljivim i eksplicitnim jezikom i scenama u kojima neretko ima ogoljenog nasilja, tako da se često ima utisak – ako se meri kriterijumima ranijih epoha – da je reč o štivu namenjenom odrasloj čitalačkoj publici. S tim u vezi, i odnos prema seksu u većini tih dela neretko je drugačiji, tako da je primetan znatno slobodniji i otvoreniji tretman, kako na nivou jezika tako i u pogledu koncepcije i prikaza scena povezanih sa seksualnošću i seksualnim aktivnostima. Sve to doprinelo je da se, makar u Americi, mnoga od ovih dela nađu na listi osporavanih knjiga, te je tako roman *Davalac* Lois Lauri za period 1990–1999. na pomenutoj listi bio na jedanaestoj poziciji, a u periodu 2000–2009. na 23. mestu (American Library Association). Kod nas, srećom, ne postoje takve liste, ali i Stojkovićev roman *Prvi* bi, da je kojim slučajem objavljen u Americi, gotovo sigurno doživeo sličnu sudbinu.⁸ No, ako se prisetimo Stojkovićevog svedočenja o recepciji romana *Želim*, i ako tome pridodamo činjenicu da nema ni pomena da bi njegov roman *Prvi* mogao da se nađe u školskoj lektiri, upravo, možda zbog slične smelosti u uvođenju i tretiranju tema koje se obično smatraju neprimerenim u dečjoj i omladinskoj književnosti, onda možemo zaključiti da, pored slične tematike i žanrovske srodnosti, ova dva romana u jednakoj meri odlikuju i inovativnost i smelost, pa i drskost u tretiranju tabuiziranih tema.

8 I dok kod Lois Lauri nema eksplicitnih prikaza seksualnih elemenata, kod Stojkovića nailazimo na neočekivano smeo tretman seksualnosti, npr. u sceni kada glavni junak pomoću „telepatskog usmeravanja“ zaplovi unazad kroz vreme, te dospe na žurku na kojoj mladi s kraja šezdesetih godina dvadesetog veka igraju igru koja se zove „vate“, gde se, između ostalog, pominju *vatanje* i *grupnjak* (Stojković 2007: 30-31).

Već i na formalnom nivou primetna je podudarnost koja se ogleda u činjenici da su i delo Lois Lauri i Stojkovićev roman, zapravo, delovi većih književnih celina. Tako je *Davalac* prvi deo labavo povezane tetralogije, dok se *Prvi* uslovno može smatrati trećim delom Stojkovićeve naučnofantastične trilogije.⁹ Povrh svega, u komparativnoj analizi ova dva dela uočljive su najpre žanrovske, ali i mnoge druge sličnosti: distopijsko-futurističko društvo nametnute uniformisanosti; odabir dečaka za protagonistu; brisanje sećanja na prošlost i uloga sećanja u osvajanju slobode; optimistička vera u mogućnost ozdravljenja budućeg distopijskog društva, u čemu glavnu ulogu ima odabrani dečak-mesija; i, naposljetku, snažan didaktički naboj koji mladim čitaocima treba da prenese poruku da je sudbina celokupnog čovečanstva u njihovim rukama. Premda će o svakome od ovih aspekata biti reči u nastavku rada, najviše prostora biće posvećeno analizi didaktičkih elemenata, kako u ovim romanima tako i u savremenoj omladinskoj distopiji uopšte.

Kao što je već napomenuto, u žanrovskom smislu, oba ova romana spadaju u futurističke distopije: radnja *Davaoca* događa se u nekoj neodređenoj budućnosti, dok se radnja Stojkovićevog *Prvog* odigrava 2096. godine. Povrh svega, u oba slučaja ta futuristička društva isprva su predstavljena kao naizgled uređene utopijske zajednice čiji pripadnici nisu ni svesni prave prirode sistema u kome su rođeni i u kome odrastaju. Čitaoci,

9 Ovdje se – što zbog ograničenog prostora, što zbog mnogo utemeljenijih razloga – nećemo detaljnije baviti ostalim delima ni iz Stojkovićeve trilogije ni iz tetralogije Lois Lauri. Najkraće rečeno, ne samo da su događaji iz preostalih delova tetralogije *Davalac* labavo povezani s radnjom prvog dela već su i najznačajnija svojstva tog futurističkog društva u potpunosti predočena u prvom delu, koji se u tom smislu može smatrati zaokruženim i celovitim. I sama autorka otkriva da isprva nije nameravala da napiše nastavke *Davaoca*, a kad je kasnije to ipak učinila, odlučila je da veze među njima ne budu tako čvrste (Connors 2016: 26). U Stojkovićevom slučaju, reč je o trilogiji samo utoliko što su tri pomenuta naučnofantastična romana žanrovski srodna, ali o tematskoj ili bilo kakvoj drugoj povezanosti nema ni reči – čak je roman *Prvi* jedini eksplicitno smešten u futurističku distopiju, te se i po zloslutnom tonu razlikuje u odnosu na bezazlenost i humor koji dominiraju u prva dva romana. Stoga se za uporednu analizu kao najpogodniji nameću upravo romani *Davalac* i *Prvi*.

zajedno s protagonistima, postepeno uviđaju da je reč o mračnoj slici uniformisane, totalitarne budućnosti. U *Davaocu* je uniformisanost stanovništva posledica svojevrsnog socijalnog inženjeringa uvedenog s namerom iskorenjivanja nejednakosti, ali i svih negativnih aspekata civilizacije koji su ljudsku vrstu pratili kroz istoriju. Tako u tom svetu, naizgled bezbrižno i bez oskudice jer su im sve potrebe zadovoljene, svi žive u istovetnim kućama i nose identičnu garderobu koja se samo po sitnim detaljima razlikuje kad je reč o uzrastu. Sve „porodične jedinice“ sastoje se od dvoje odraslih i najviše dvoje dece, jednog muškog i jednog ženskog deteta, koju im dodeljuje Zajednica pod čijim nadzorom je čak i izbor bračnih partnera. U životu svake porodične jedinice centralnu ulogu imaju godišnje Ceremonije, na kojima im se najpre dodeljuju deca, a potom se ta ista deca svake godine prema uzrastu ceremonijalno razvrstavaju u starosne grupe koje dobijaju svoja obeležja i obaveze, zaključno s Ceremonijom Dvanaestica, kada se deci dodeljuju njihova buduća zaduženja. O svim značajnijim problemima u društvu odlučuje Odbor starešina, pod čijim strogim nadzorom je svaki član zajednice. U jednom trenutku svi stariji članovi zajednice se „otpuštaju“, a tome su podvrgnuta i sva novorođenčad koja odstupaju od očekivanih standarda, kao i malobrojni neposlušni ili nepopravljivi slučajevi. Iza eufemističkog izraza krije se, naravno, hladnokrvno ubistvo, kako će se u to uveriti i dvanaestogodišnji Džonas, protagonista ovog romana. Ispostaviće se da su zarad istovetnosti svih i svega, pored prava na sećanje i slobodu izbora, u tom društvu, zajedno sa bojama, brdima, sunčevom svetlošću i snegom, kao nepoželjne ukinute i emocije. Od trenutka kad uđu u pubertet i pojave se prvi uznemirujući snovi, svi dobijaju pilule koje zauvek brišu ne samo i najmanje tragove osećanja već i sve brige. Reč je, ispostavlja se, o veštačkom raju zasnovanom na prismotri, prikrivenoj prinudi i, kad ništa od toga ne pomaže, medikamentima potpomognutom lažnom blaženstvu. U tom pogledu, *Davalac* je svojevrstan *Vrli novi svet* za mlade.

U Stojkovićevom *Prvom* prikazano je uniformisano društvo čija je svaka pora militarizovana jer je, kako će se na kraju ispostaviti, u pitanju prava vojna mašina koja se nalazi u permanentnom ratu.¹⁰ Ukratko, reč je o društvu koje se u svom razvoju i funkcionisanju u potpunosti oslanja na svojevrsan ratni model, i to upravo onako kako teoretičar Pol Virilio tumači istoriju društva i ratovanja, ukazujući na njihovu međusobnu povezanost i uslovljenost (Virilio 2007). Protagonista ovog romana, četrnaestogodišnji Prvoslav Hadži-Mitić, baš kao i Džonas iz *Davaoca*, prvi će prozreti suštinu totalitarnog društva i spoznati pravu istinu. Zanimljivo je da će i u jednom i drugom romanu upravo iznenadna i neočekivana dostupnost zabranjenog sećanja na prošlost omogućiti prosvetljenje glavnog junaka, što će dovesti i do preobražaja protagoniste iz odanog sledbenika i pristalice distopijskog poretka u otpadnika i mesijanskog predvodnika. I dok kod Lois Lauri kraj ostaje otvoren, u *Prvom* će, nakon pobune Prvoslavljevih školskih drugova, doći do potpunog poraza establišmenta i najave preobražaja čitavog društva:

Ušli su u prostoriju sedmog razreda. Seli na svoja mesta. Oglasio se alarm. Ušao je učitelj tehnike.
Počeo je školski dan.
U novoj, izvesno boljoj školi.
Možda i u boljem svetu.
(Stojković 2007: 139)

I, naravno, u novoj školi i boljem svetu više nema mesta ni uniformama ni školskoj indoktrinaciji. Čini se paradoksalnim da bi revolucionarna promena društva mogla krenuti od učenika i škole. Ipak, reč je paradoksu samo na

¹⁰ I dok u *Davaocu* okolnosti i vreme uvođenja totalitarnog društvenog uređenja nisu precizirani, u *Prvom* saznajemo da je reč o „poligonu za rat“ koji je stvoren dogovorom Četiri svetske sile, tj. Svetskog Skupa Preživelih nakon „Velikog otadžbinskog rata“, s tim što je nagon za uništenjem, nastao kao greška u kodiranju koji je sproveo tajanstveni Univerzalni Nezavisni Animator koji se Prvoslavu javlja u antropomorfnom obličju devojčice Prvoslave, prisutan tokom celokupne ljudske istorije.

prvi pogled. Ako su, proverbijalno, deca naša budućnost, onda je logično da ona moraju biti i katalizatori promene u nesavršenom društvu koje im nameće neslobodu, a celokupan obrazovni proces, suprotno vekovnim idealima prosvetiteljstva i humanistike, svodi na ideološku indoktrinaciju. Roman *Davalac* čak i nosi jasnu posvetu svoj deci „kojoj poveravamo budućnost“ (Lauri 2015: 5).

Kod Stojkovića, takođe, jasno uočavamo ideološku vezu između obrazovnog sistema i društvenog uređenja – u ratom prožetom i njemu podređenom društvu škole moraju biti nalik kasarnama, nastavnici oficirima, a đaci vojnicima:

Svi vodovi su bili propisno postrojeni i školski alarm se oglasio tri puta. Na svojoj terasi pojavio se Školski Major, a kroz dažki ulaz izmarširali su propisanim redosledom, od prvog do desetog voda, i ERPEOF-ovi. Smotra je otpočela. Školski prostor za postrojavanje odjekivao je od raporta VODEŽ-a, razbrajanja dažka i odsečnih komandi njihovih ERPEOF-ova. (Stojković 2007: 9)

Kao što je uočljivo iz ovog odlomka, i jezik je u tom militarizovanom društvu toliko izmenjen da je pisac na kraju romana morao da priloži i „Objašnjenja“. Iz njih saznajemo da je ERPEOF „Razredni Pedagoški Oficir: Vojno lice koje ima zadatak vaspitnog nadzora dažka u školi“, a da je VODEŽ „Vodni Dežurni: Dnevni dežurni dažak u jednom vodu“ (Stojković 2007: 154). Ovo sasvim otvoreno povezivanje školskog sistema i društvenog modela militarizovanog uređenja prilično je subverzivno i novo u našoj književnosti za decu i omladinu. Tradicionalni stubovi autoriteta, znanja i učenosti – škole i nastavnici – i u *Davaocu* i u *Prvom* prikazani su kao poluge agresivnog nametanja konformizma, te kao udarna palica hegemonije državnog ideološkog aparata, kako ga je definisao Altiser (Althusser 1971: 17-18) u svom uticajnom eseju „Ideologija i ideološki aparati države“. U tom pogledu, ni Fuko nema mnogo nedoumica, jer je, po njemu, „svaki obrazovni sistem [...] politički način da se održava ili menja prisvajanje diskursa, zajedno sa znanjima i moćima koje oni nose“ (Fuko 34).

Ono što je, međutim, najsubverzivnije i protivno svakom sistemskom edukativnom diktumu jeste podsticaj koji romani Lois Lauri i Gradimira Stojkovića upućuju svojim mladim čitaocima da ne samo da ne treba da slepo veruju autoritetima preobučenim u njihove obrazovne dobročinitelje već i da treba otvoreno da im se suprotstave jer je u pitanju njihova budućnost. Stojkovićev roman je, čak, u tom pogledu, daleko provokativniji i radikalniji od *Davaoca* jer njegov Prvoslav uspešno sprovodi dečju revoluciju s dalekosežnim društvenim posledicama dok Džonas iz *Davaoca* biva primoran da pobjegne iz svog totalitarnog sveta.¹¹ Postoji još nekoliko značajnih razlika između ova dva romana. Naime, dok su kod Stojkovića i odrasli nevoljne žrtve ratnohušakačkog sistema baš kao i njihova deca, kod Lois Lauri oni su dobrovoljni saučesnici u zlu koje nad svima pa i nad njihovom sopstvenom decom sprovodi društvo zasnovano na ideologiji istovetnosti. Povrh svega, roman *Davalac*, kao što je već nagovešteno u poređenju s *Vrlim novim svetom*, možemo čitati i kao klasičnu antiutopiju koja ne samo da je skeptična i kritična prema svakom pokušaju i mogućnosti uspostavljanja pravednijeg i boljeg društva zasnovanog na prevazilaženju svih vrsta društvenih nejednakosti već je sladunjavim prikazom idealizovane (malo)građanske božićne svetkovine, koja kao da je izašla iz pera Čarlsa Dikensa, u priličnoj meri retrogradno i konzervativno orijentisana ka ponovnom vaspostavljanju glorifikovanih (malo)građanskih vrednosti i društvenog ustrojstva kakve pamtimo iz devetnaestog veka.

¹¹ Oko tumačenja samog kraja romana *Davalac* ima nedoumica, te se postavlja pitanje da li je prizor božićnog sela samo njegova halucinacija usled smrzavanja ili je reč o pravom prizoru i potvrdi njegovog uspešnog bekstva. Kako god, ostaje i činjenica da je svojim bekstvom Džonas, čija je uloga bila da bude jedini primalac potisnutih kolektivnih sećanja, omogućio oslobađanje sećanja na zabranjene koncepte ljubavi i slobode, što bi – u skladu s mehanizmom predočenim u romanu – trebalo da garantuje da će doći do preobražaja njegove prvobitne zajednice. Taj u priličnoj meri fantastični i nejasni mehanizam funkcionisanja prenosa sećanja u romanu je, ujedno, i najproblematičniji jer je zasnovan na ne baš uverljivom i ne sasvim objašnjenom postupku.

Bilo kako bilo, ostaje činjenica da u oba romana dolazi do otvorenog odbacivanja zvaničnog totalitarnog diskursa. Ovo neskriveno suprotstavljenje autoritetima, kao i očigledno prisustvo didaktičko-političkog tona, čini se pojavom vrednom pažnje i pomnije analize, utoliko pre što i u novijim i znatno poznatijim romanima omladinske distopije nailazimo na identičan motiv pobune, kao i na neskrivena didaktička obeležja i pouke. S druge strane, danas se didaktički ton u književnim delima, čak i onim namenjenim deci i omladini, smatra nepoželjnim ili manje vrednim obeležjem. I zaista, i u Rečniku književnih termina ukazuje se na ovaj problem:

Oduvek se pokušavalo da se pouke životnog iskustva i životne mudrosti zaodenu u poetsko ruho, ali se ujedno i pokazalo da nije nimalo lako takvu pouku objediniti sa estetskim vrednostima književnosti, već da didaktika često upravo razara poetske elemente. [...] Uobičajeno, premda ne potpuno opravdano, jeste da se didaktička književnost sa stanovišta danas važećih estetskih merila ocenjuje kao neliterarno područje književnosti, što nije bio slučaj u doba antike i u sr[ednjem] v[eku] kada se praktična korisnost udruživala sa umetničkom vrednošću. (Konstantinović 1985: 119)

Zapravo, evropska književnost dugo se razvijala vođena Horacijevom formulom-krilaticom *dulce et utile* iz „Poslanice Pizonima“ (14. g. p.n.e.), tj., kao što znamo, da poezija treba da bude slatka i korisna, odnosno da svojom sposobnošću da istovremeno zabavi i pouči, treba čitaocima da pruži i estetsko i didaktičko iskustvo. Edward Said, recimo, smatra da se senka Horacijeve formule nadvijala nad evropskom književnošću sve do osamnaestog veka, pri čemu su u tom pogledu izuzetak bile Rableove knjige o Gargantui i Pantagruelu (Said 1999). S druge strane, kako ističe Darko Suvin, navodeći mnogobrojne primere, od Homera i Hesioda, preko Petrarke i Dantea, pa do Bodlera i Brehta, „sva poezija podučava nas kakav stav i držanje treba da zauzmemo“ (Suvin 2012: 156). I Konstantinović svoju odrednicu o didaktičkoj književnosti okončava Brehtom i njegovim poučnim komadima (*Lehrstücke*) iz tridesetih godina dvadesetog veka (Konstantinović 1985: 120). I zaista, epsko pozorište kome

je Breht težio „ima dvojaku funkciju: pedagošku (dovesti gledaoca do saznanja o svetu) i političku (pobuditi u gledaocu želju da se postojeće stanje izmeni)“ (Miočinović 1985: 186).

Ako i nije moguće da baš svako književno delo ima izražen didaktički potencijal, niti na tako nečemu treba insistirati, nejasno je zašto bi se prisustvo didaktičnosti tamo gde tih elemenata ima *a priori* osuđivalo kao znak odsustva estetskih vrednosti i/ili kao obeležje drugorazrednog, u suštini neumetničkog dela, pa čak i propagandno-ideološkog. U svako slučaju, pitanje didaktike usko je povezano s problemom tumačenja teksta, a kako Said zapaža, „u tom pogledu može postojati konsenzus, ali ne i apsolutna jednoglasnost jer svako tumačenje zavisi od veštine, okolnosti i perspektive tumača“ (Said 1999).

No, ako se oko pitanja didaktike, pretpostavimo, i može postići kakav-takav konsenzus, problem političkih poruka i eventualne indoktrinacije dece/omladine/čitalaca u dečjoj i omladinskoj književnosti teško da može dovesti do saglasja, posebno ako imamo na umu problematičnu recepciju političkog romana, čak i kad su u pitanju dela namenjena odrasloj publici. U ovom slučaju valjalo bi se još jednom osvrnuti na stavove znamenitog dramskog pisca Bertolta Brehta, čiji je V-efekat, odnosno efekat odučavanja ili stvaranja začudnosti, od presudnog značaja, kako u tumačenju naučnofantastične književnosti tako i u slučaju postojanja otvorenog didaktičko-političkog angažmana u književnom delu. Posledice primene ovog efekta/metoda u književnom delu jesu „otkrivanje budućnosti u sadašnjem, nade u postojećem, novog u starom i vaspitanje čoveka za političku produktivnost koja nadvladava staro i rađa novo u svrhu društveno-humanitarnog poboljšanja odnosa u svetu“ (Kostić 1985: 155). Sâm V-efekat, nastao po uzoru na *осціранение* Šklovskog, graničan je koncept koji u sebi obuhvata i estetičko i političko, jer, prema Brehtu, „ako je umetnost 'nepolitična' onda to znači samo da se stavila na stranu 'vladajuće' grupe“ (Brecht 1964: 196).

Možemo se zapitati ima li književnost namenjena deci i omladini pravo na političnost? Ako je suditi po popularnosti omladinskih distopija kod mladih čitalaca, ne samo da na to ima pravo već je ta problematika upravo ono što njih najviše i zanima. Tu dolazimo do još jedne protivrečnosti: ne samo da mladi ne čitaju manje već i čitaju politički angažovano i provokativno štivo kakvo je ranije uglavnom bilo namenjeno starijim čitaocima. Šta je kod njih stvorilo glad za takvom vrstom književnih dela? I kako je došlo do toga da ta vrsta štiva postane globalna pojava? Ako se setimo Viriliovih reči da „brzina svetlosti ne izaziva puki preobražaj sveta. Ona postaje svet. Globalizacija je brzina svetlosti“ (Armitage 2000), onda i silinu kojom se omladinska distopija proširila svetom književnosti možemo smatrati naznakom takvog jednog globalnog preobražaja koji je zahvatio današnje mlade ljude nakon silovitih promena do kojih je na društveno-političkom planu došlo krajem dvadesetog veka, što je, očigledno, uticalo i na interesovanja i čitalačke potrebe dece i omladine dvadeset prvog veka. Povrh svega, ako su u lektiri za osnovnu školu od vajkada, recimo, *Robinson Kruso* i *Guliverova putovanja*, ti didaktičko-politički romani *par excellence*, onda bi i subverzivna omladinska distopija dvadeset prvog veka imala čemu da podučí svoje mlade čitaoce. Štaviše, još nas je sredinom devetnaestog veka Henri Dejvid Toro, taj zaneseni i nadahnuti transcendentalista-anarhista, u svom eseju „O dužnosti građanina da bude neposlušan“ (1849) upozoravao da je građanska neposlušnost naša dužnost, što, pretpostavljamo, utoliko pre važi kad je u pitanju totalitarna vlast koja nametnutom uniformnošću dovodi u pitanje budućnost naše dece, kao što je to slučaj u *Davaocu* i *Prvom*.

LITERATURA:

Altiser, Luj. „Ideologija i ideološki aparati države“ (Louis Althusser, 1971.), 1971. <http://gerusija.com/downloads/Ideologija%20i%20ideoloski%20aparati%20drzave.pdf> 23. 2. 2018.

American Library Association. „100 most frequently challenged books: 1990–1999“: http://www.ala.org/advocacy/bbooks/100-most-frequently-challenged-books_-1990%e2%80%931999 23. 2. 2018.

American Library Association. „Top 100 Banned/Challenged Books: 2000–2009“: <http://www.ala.org/advocacy/bbooks/top-100-bannedchallenged-books-2000-2009> 23. 2. 2018.

Armitage, John. „The Kosovo War Took Place in Orbital Space: Paul Virilio in Conversation.“ Prev. Patrice Riemens. *Ctheory* October 18, 2000. <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14599/5752> 19. 2. 2018.

Basu, Balaka, Katherine R. Broad i Carrie Hintz, eds. *Contemporary dystopian fiction for young adults: Brave new teenagers*. New York i London: Routledge, 2013.

Beckton, Denise. „Bestselling Young Adult fiction: trends, genres and readership.“ *TEXT Special Issue 32: Why YA?: Researching, writing and publishing Young Adult fiction in Australia*. eds. Jessica Seymour and Denise Beckton, October 2015: 1-18.

Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Edited and tr. by John Willett. New York: Hill and Wang, London: Methuen, 1964.

Connors, Sean P. „Fashioning Worlds: A Conversation with Lois Lowry.“ *Signal journal* Fall 2015-Winter 2016: 24-28.

Fuko, Mišel. *Poredak diskursa: Pristupno predavanje na Kolež de Fransu (1970)*. Prev. Dejan Aničić. Loznica: Karpos, 2007.

Gavrilović, Ljiljana. „Omladinske distopije: *Bildungsroman* za 21. vek.“ *Etnoantropološki problemi. n.s.*, 7 (2): 343-357.

Konstantinović, Zoran. „Didaktička književnost.“ *Rečnik književnih termina*. Ur. D. Živković. Beograd: Institut za književnost i umetnost, Nolit, 1985.

Kostić, Predrag. „Efekt otuđivanja.“ *Rečnik književnih termina*. Ur. D. Živković. Beograd: Institut za književnost i umetnost, Nolit, 1985.

Lauri, Lois. *Davalac*. Prev. Vesna Mostarica. Beograd: McMillan. 2015.

Mandić, Ljubica. *Social Control and Social Change in Veronica Roth's The Divergent Trilogy* (neobjavljen master rad,

odbranjen 2016. godine na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Novom Sadu).

Milovanović, Miodrag. 2009. „Kratak prilog za istoriju srpske naučne fantastike.“ <http://www.art-anima.com/c16-eseji/miodrag-milovanovic-kratak-prilog-za-istoriju-srpske-naucne-fantastike#g1> 19. 2. 2018.

Miočinović, Mirjana. „Epsko pozorište.“ Rečnik književnih termina. Ur. D. Živković. Beograd: Institut za književnost i umetnost, Nolit, 1985.

Oziewicz, Marek C.: *Justice in young adult speculative fiction: A cognitive reading*. New York: Routledge, 2015.

Said, Edward. „Literature and Literalism.“ Al-Ahram Weekly, 414, 28 Jan. - 3 Feb. 1999. <http://weekly.ahram.org.eg/Archive/1999/414/cu1.htm> 23. 2. 2018.

Scholes, Justin i Ostenson, Jon. „Understanding the Appeal of Dystopian Young Adult Fiction.“ The Alan Review. Winter 2013. <https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ALAN/v4on2/pdf/scholes.pdf> 23. 2. 2018.

Stojković, Gradimir. *Buba*. Beograd: Bookland, 2008.

Stojković, Gradimir. *Prvi*. Beograd: Bookland, 2007.

Stojković, Gradimir. *Želim*. Beograd: Laguna, 2015.

Suvin, Darko. *In Leviathan's Belly: Essays for a Counter-Revolutionary Time*. Wildside Press LLC, 2012.

Toro, Henri Dejvis. *O dužnosti građanina da bude neposlušan i drugi eseji*, Prev. Z. Minderović i Predrag Novakov. Novi Sad: Global Book, 1997.

Trupe, Alice. „Thematic Guide to Young Adult Literature. Westport: Greenwood Publishing Group, 2006.

Virilio, Paul. *Speed and Politics*. Trans. Marc Polizzotti. Los Angeles: Semiotext(e), 2007.

Živković, Zoran. *Enciklopedija naučne fantastike*. Beograd: Prosveta, 1990.

LOIS LOWRY'S *THE GIVER* AND GRADIMIR
STOJKOVIĆ'S *PRVI*: OF UNIFORMS AND THE FUTURE
OF (OUR) CHILDREN

Summary

The paper investigates the rise of young adult dystopia, a literary phenomenon which experienced a real boom in popularity during the past fifteen years or so, from Scott Westerfeld's book series *Uglies* (2005-2007) and Suzanne Collins's trilogy *The Hunger Games* (2008-2010) through to Veronica Roth's *The Divergent Trilogy* (2011-2013). *The Giver* (1993) by Lois Lowry and *Prvi* [The First] (1999) by Gradimir Stojković can be seen as precursors of this literary trend in American and Serbian literatures, respectively. The comparative study of these two novels reveals not only their generic but thematic similarities as well, among which are: dystopian-futuristic society of oppressive uniformity; the suppression of memories and the role memories play in the process of liberation; optimistic hope concerning the possibility of curing the futuristic dystopian society, in which the main role is given to the chosen messianic boy protagonist; and, finally, a strong didactic element which supposedly transmits the message intended for the young adult readers that the destiny of the whole humankind is in their hands. In the analysis of the novels special attention is dedicated to their didactic elements.

Key words: didactic literature, Gradimir Stojković, Lois Lawry, science fiction, young adult dystopia

Svetlana Kalezić-Radonjić
 Filološki fakultet u Nikšiću
 svetla@t-com.me

FANTASTIKA I HUMOR U TRILOGIJI ČEDA VUKOVIĆA

Apstrakt: Objavljivanjem naučno-fantastičkog romana za djecu *Svemoćno oko* 1953. godine, Čedo Vuković je uspostavio temelje ovog žanra ne samo na crnogorskom, već i na širem jugoslovenskom području u vrijeme kada je u književnom stvaranju uglavnom dominiralo poštovanje sorealističkih kodova. Ipak, njegova fantastička trilogija (*Svemoćno oko*, *Letilica profesora Bistrouma* i *Halo, nebo*) ne predstavlja „čist“ primjer science-fiction modela, već neobičnu fuziju naizgled nespojivih elemenata – naučne fantastike i bajke, čime se ostvaruje simbioza modernog i drevnog mita. Još jedan nesvakidašnji element Vukovićeve trilogije predstavlja i obilje humora, što takođe nije svojstveno ni fantastičkom ni bajkovnom modelu stvaranja, te bi u skladu sa tim trebalo izvesti i novo određenje ovih djela – fantastičko-humoristički romani. U uvodnom dijelu rada razmatramo društveno-istorijske okolnosti pojavljivanja ovih djela, u centralnom se bavimo njihovim ključnim karakteristikama, dok u završnom analiziramo njihovu zastupljenost u školskim programima u Srbiji i Crnoj Gori da bismo istakli neobičan slučaj Vukovićevih romana koji su, iako predstavnici marginalizovanog SF žanra (u Crnoj Gori gotovo bez nasljednika), uspjeli da postanu dio književnog kanona.

Ključne riječi: naučna fantastika, bajka, humor, modelovanje likova, trilogijski koncept romana

Uvod. Jugoslovenska kulturna politika.

Na području Balkana usmena književnost je dominirala nad pisanom sve do kraja XIX vijeka, a u nekim oblastima, poput Crne Gore, čak do druge polovine XX vijeka.¹ U takvim okolnostima literatura za djecu nije se izdvajala iz korpusa cjelokupne usmene književnosti, budući da su podjele koje danas poznajemo (literatura za djecu i literatura za odrasle) nastale znatno kasnije, a da su oni oblici koje danas, nedvosmisleno, svrstavamo u dječiju književnost, poput bajki na primjer, inicijalno bili namijenjeni odrasloj publici (Nikolajeva, 1996: 10). Crna Gora je zbog čitavog niza društveno-ekonomsko-istorijskih okolnosti, ali i zbog dominacije usmenosti, spadala u područje u kojem se pismenost sporije razvijala, te je do otvaranja prvih svjetovnih škola odvojenih od manastira, došlo tek u doba vladavine Petra II Petrovića Njegoša (1813-1851), tačnije 1834. godine.² Sve ovo je posredno uticalo na činjenicu da se, kao i u većini evropskih zemalja u kojima se dječija književnost paralelno razvijala sa školstvom, i u Crnoj Gori tek nakon uspostavljanja kakvog-takvog školskog sistema može govoriti o tragovima tog tipa literature, iako rijetkim i uglavnom diskontinuiranim. Pa ipak, u okviru crnogorskog patrijarhalnog konteksta izražavanje bilo kakvih osjećanja prema djeci smatralo se nedoličnim – umjetnička ekspresija se, stoga, uglavnom kretala u domenu epike i herojske tradicije. U svjetlu apostrofiranih relacija Crna Gora sve do druge polovine XX vijeka nije bila „pogodno“ područje za razvoj dječije književnosti zbog čega je literarna produkcija bila prilično siromašna.

Istorijski i kulturni razvoj Crne Gore nakon Drugog svjetskog rata suštinski je u vezi sa razvojem Jugoslavije koji

1 Ne treba zaboraviti da su čuveni harvardski istraživači „homerskog pitanja“ Milman Pery i Albert Lord upravo na području Crne Gore 1935. godine, posredstvom snimka epa *Ženidba Smailović Mehe* (dužine 12 311 stihova) bjelopoljskog epskog pjesnika-pjevača Avda Mededovića, uspjeli da dokažu svoju „theory of oral-formulaic composition“ (Čolaković, Lord 2005: 36-67).

2 Te godine u Crnoj Gori su otvorene četiri škole koje je ukupno pohađalo 72 učenika (Starovlah 2007: 61).

nije bio podjednako zastupljen u svih šest jugoslovenskih republika – zadugo je ostala jedno od najnerazvijenijih područja u smislu osnivanja obrazovnih ustanova i institucija.³ Jedno od najizrazitijih obilježja Jugoslavije nakon Drugog svjetskog rata bilo je uređenje zemlje po komunističkim principima, što je bitno određivalo svaki aspekt života, pa i umjetnost i kulturu. U tom periodu književnost, naročito ona namijenjena dječijoj publici, prestaje da bude elitistička tj. rezervisana samo za djecu iz bogatijih porodica, te biva dostupna svima.⁴ Štaviše, literatura počinje da se posmatra kao moćno sredstvo ideološkog oblikovanja i podizanja kolektivne svijesti. Kulturnom politikom dominirali su sorealistički modeli u kojima je bilo „temeljno načelo metode – zahtjev za odgojnom, socijalno-pedagoškom, društvenom funkcijom književnosti i umjetnosti i vrednovanjem zbilje sa stanovišta socijalizma i partije“ (Flaker 1986: 303). Književnost se u tom periodu najčešće vidjela kao pogodno sredstvo za usađivanje odgovarajućih političkih stavova, a glavni zadatak države bio je da kontroliše sve što se publikuje i stvara za djecu, i u odnosu na to, da odobrava ideološki podobne sadržaje. Zanimljivo je da je bajka nakon Drugog svjetskog rata smatrana nepodobnom književnom vrstom – prisustvo kraljeva, prinčeva i ostale „aristokratije“, kao i socijalne nejednakosti junaka, činila je reakcionarnim oruđem, prinčeva i ostale „aristokratije“, kao i zbog socijalne nejednakosti junaka, bila je viđena kao reakcionarno oruđe zbog čega je postojala opšta preporuka da se elementi bajke ne unose u knjige namijenjene djeci (Alečković 1966: 365). Znajući da se dječija književnost ne može svesti isključivo na realističke

³ Tek je 1974. dobila svoj prvi univerzitet, dok je najznačajnija naučna institucija Crnogorska akademija nauka i umjetnosti osnovana 1976. godine. Zato su generacije crnogorskih intelektualaca uglavnom bile školovane u Beogradu i Zagrebu, a često se dešavalo da tamo ostanu i nakon završetka studija, rijetko se vraćajući u Crnu Goru.

⁴ U vezi sa elitističkom prirodom književnosti za djecu prije Prvog svjetskog rata, Marija Nikolajeva ističe: „Prerevolutionary children's books were addressed primarily to children from well-off families who could read and whose parents could afford books“ (Nikolajeva 1995: 42).

narative, prije svega zbog dominantne psihološke crte djeteta oličene u imaginaciji, obilato se promoviralo naučna fantastika koja je trebalo da funkcioniše kao ideološki podoban supstituent bajke.

Pedesetih godina XX vijeka dolazi do pada socrealističke paradigme u Jugoslaviji i šire, usljed razlaza sa Sovjetskim Savezom. Tada se pojavljuju modernističke tendencije u dječijoj književnosti (dakako, strogo kontrolisane), ali to ne znači da ih nije bilo i ranije. U periodu između dva svjetska rata, pored realističkih djela zasnovanih na sociologiji i pragmatizmu, pojavljuje se i priličan broj djela fantastičkog i čudesnog karaktera.⁵ Ipak, važno je naglasiti da se u ostvarenjima ovog perioda radi o folklornom tipu imaginacije što nije iznenađujuće, uzimajući u obzir socijalnu strukturu čitalaca podignutih na usmenoj književnosti i folklornoj kreativnosti. upravo iz tog razloga usmena književnost u Crnoj Gori ostaje „aktivna“ i nakon Drugog svjetskog rata, kada se jugoslovenska literatura za djecu kreće u pravcu modernizma, što je u krajnjem vodilo i neobičnoj mješavini tradicionalnih i modernističkih elemenata. Međutim, bilo bi pogrešno novu stvaralačku paradigmu interpretirati isključivo u kontekstu društvenih i političkih okolnosti, zato što je njena pojava bila uslovljena i ličnim razlozima samih autora.

Regionalni i autopoetički kontekst

Čedo Vuković (1920–2014) bio je jedan od crnogorskih intelektualaca „povratnika” – rođen je u Đulićima blizu Andrijevice i nakon školovanja i rada u Peći i Beogradu, vraća se u Crnu Goru 1953. godine. Rat je velikim dijelom odredio njegov književni opus budući da veliki

⁵ Stoga, možemo reći da „međuratni period jeste i vrijeme kada se književnost za djecu počela kretati novim putevima. Nije se samo radilo o izvjesnom vidu pooštrene divergencije između djela sa naglašenijim elementima čudesnog ili fantastičnog i djela realističko-socijalne koncepcije; i u okviru djela sa naglašenom imaginativnom linijom nastaju raznovrsna grananja i razlike, što, neosporno predstavlja pokušaj traganja za novim putevima i mogućnostima imaginacije“ (Vuković 1979: 147).

broj Vukovićevih ostvarenja za odrasle spada u ratne i istorijske romane – *Rustem*, *Bez redenika*, *Mrvo Duboko*, *Kolo nad kolom*, *Deveta zora....* Širu popularnost stekao je kao pisac romana za djecu: *Svemoćno oko* (1953), *Tim Lavlje srce* (1956), *Letilica profesora Bistrouma* (1961) i *Halo, nebo* (1963).

Domaća fantastika⁶ je u vrijeme pojavljivanja Vukovićevog romana *Svemoćno oko* 1953. godine bila u povoju. Prije njega, u okviru crnogorske književnosti nije postojao ni jedan fantastički roman, mada u Crnoj Gori ni roman kao književna vrsta nije imao dugu tradiciju.⁷ U književnosti za djecu i omladinu, na širem literarnom jugoslovenskom prostoru, u tom smislu takode nije postojala nikakva tradicija. U srpskoj književnosti nekoliko godina kasnije javlja se *Aparat profesora Kosa Voje Carića* (1958) i dvije decenije poslije *Institut doktora Paka Dušice Lukić* (1976) (Georgijevski 2005: 123), a u hrvatskoj književnosti Milivoje Matošec objavljuje jedan za drugim tri romana u periodu 1961-1963: *Suvišan u svemiru*, *Kapetan Tornado* i *Admiralov otok*. Stoga se Čedo Vuković, u izvjesnom smislu, može smatrati rodonačelnikom naučno-fantastičkog romana na srpsko-hrvatskom jezičkom području, a kada se uzme u obzir tadašnja literarna „klima“, uglavnom u znaku poštovanja socrealističkih kodova, onda je sasvim opravdana i tvrdnja Nova Vukovića da su romani ovog pisca u vrijeme svog pojavljivanja „apsolutno razbijali konvencionalne okvire u kojima se kretao naš omladinski roman“ (Vuković 1994: 269). Razloge takvoj književnoj pojavi valja potražiti i u riječima samog autora:

6 Termin „domaća“ ovdje se upotrebljava u smislu jednog istog jezičkog prostora.

7 Prije Čeda Vukovića Mihailo Lalić 1950. objavljuje *Svadbu*, a iste, 1953. godine *Zlo proljeće*, ali to nijesu romani fantastičkog karaktera. Prvim crnogorskim romanom smatra se *Nevidbog* Rista Ratkovića (1933), mada novija istraživanja pokušavaju da pomjere tu granicu dvadesetak godina ranije, ističući roman kralja Nikole *Despa* (završen 1916, publikovan prvi put 2008) kao prvo djelo koje pripada romanesknoj književnoj vrsti, dok neki kritičari idu još dalje smatrajući *Turska pisma* Stjepana Zanočića iz 1776. godine prvim crnogorskim (epistolarnim) romanom.

„Vjerovatno se radilo o potrebi da se iziđe iz svijeta i strogo određene realnosti, da se pusti mašti na volju, ne radi nje same i njene obuzdanosti, već da bi se i u njenim prostorima reklo ponešto o nama. Potom, pišući za odrasle, prevashodno sam se okretao tematici rata i revolucije, pisao sam, u okvirima svojih viđenja i dometa, o mnogim dramatičnim trenucima našeg doba. Stoga je, pretpostavljam, bilo u meni spontane želje da izidem iz tog kruga i da se slobodnije prepustim sebi, da zađem u drugi, prozračniji svijet o kojem se može pisati drukčije i za druge čitaoc⁸“.

Kao što se iz ovog autopoetičkog odlomka može vidjeti Vuković se i iz samosvojnog impulsa za slobodnijim kretanjem u izmaštanom svijetu okrenuo literaturi za djecu i fantastičkom romanu. Njegovo svjedočanstvo potvrđuje i jednu od zakonitosti u pojavljivanju novih žanrovskih odrednica, koje ne nastaju isključivo kao posljedica širih društveno-istorijskih i kulturno-literarnih kretanja, već i iz duboko ličnih razloga.

Između naučne i folklorne fantastike

Govoreći o proznom stvaralaštvu za djecu Čeda Vukovića, Novo Vuković je istakao poseban status njegovih fantastičkih romana koji ne pripadaju klasičnim primjerima SF žanra, već predstavljaju hibridne tvorevine u kojima se preplitanjem naučne fantastike i bajke ostvaruje simbioza modernog i drevnog mita.⁹ Uopšte uzev, veliki broj proučavalaca ove oblasti u naučnoj fantastici vidi produžetak mitskog pogleda na

8 Intervju sa Čedom Vukovićem objavljen je u knjizi Daneta Šijana „Savremeni dječji pisci Jugoslavije“ (Stylos, Zagreb, 1975), a ovdje se navodi prema knjizi Budimira Kralja *Između riječi i vremena – život i djelo Čeda Vukovića* (Kralj 2000: 166-178). 2000: 166-176.

9 Jedan od oštrijih kritičara naučno-fantastičke književnosti, Stanislav Lem, raspravljajući o sociologiji ovog žanra smatra da upravo kič, kao degenerisana forma mitova, u vidu surogata nauke i surogata književnog kvaliteta, ispunjava naučnofantastičku književnost u velikom broju slučajeva, videći Supermena kao iskvaren oblik Herkula, a robote kao produženi nastavak Golema (Lem 1976: 26).

svijet, u smislu promišljanja egzistencije sa druge strane poznatog i davanja smjernica za snalaženje u okviru granica nesaznatljivog, kada se jednom te granice pređu. Tradicionalni mitski modeli nisu više bili u skladu sa promijenjenom slikom svijeta, te je njihovo mjesto zauzeo savremeni izraz mita. Nortrop Fraj naučnu fantastiku vidi kao „oblik romanse sa jakom inherentnom tendencijom ka mitu“ (Frye 1979:49) a i Vladimir Prop ističe da je bajka u svojoj morfološkoj osnovi mit, te se i po toj liniji može uspostaviti neki vid veze između naučne fantastike i bajke (Prop 1982: 97). Darko Suvin je takođe apostrofirao sličnost naučne fantastike sa mitom, bajkom, fantastikom, pastoralom u odnosu na realističke književne žanrove, istakavši da se od njih posebno razlikuje po pristupu i po društvenoj funkciji koju ima (Suvin 1972: 372).

S obzirom na to da se shvatanje naučne fantastike kretalo u dva pravca, (u odnosu na to da li se akcenat stavljao na prvi ili drugi dio naziva smatrala se ili pukim sredstvom za anticipiranje naučnih otkrića ili podvrstom umjetničke proze u širem smislu), razvila su se i dva pravca u pristupu datom fenomenu: spoljašnji i unutrašnji. Upravo se spoljašnji pristup vezivao za već naznačeno osavremenjivanje tradicionalnih mitskih modela,¹⁰ dok je unutrašnji pristup naglašavao motiv utopije, kao ključnu osobenost ove oblasti.¹¹

U vezi sa ovim žanrom Marija Nikolajeva smatra da „naučna fantastika podrazumijeva događaje i naprave koji, iako trenutno nemogući, mogu biti ostvarivi u okvirima nauke i tehnologije“, te da „naučna fantastika

10 Brojni su autori koji u naučnoj fantastici vide „oblik mitologije našeg vremena“ (Mišel Bitor), ili „mitologiju svemirskog doba“ (Viljem Barou), dok Boris Vijan smatra: „Naučna fantastika je nova mistika (...) ona je vaskrsnuće epske poezije: vaskrsnuće čoveka i njegovog prevazilaženja sebe samog, junaka i njegovih podviga, borbe sa Nepoznatim“ – (citirano prema Gatenjo 1976: 191-192).

11 U zavisnosti od toga da li se naučna fantastika bavi mogućim tehničkim dostignućima ili satiričkom mitifikacijom stvarnosti, kada se čitačeva pažnja drži pomoću iluzije, a ne pomoću argumenata i dokaza, mogla bi se izvesti i osnovna razlika između dva ključna predstavnika naučno-fantastičke književnosti – Verna i Velsa. Suštinski ona je sadržana u prikazivanju ličnog i javnog mita – Vernov lični mit je introvertovana vizija čovjeka koji traži za skloništem, dok se kod Velsa svi fantastički događaji odnose na spoljašnji svijet.

gotovo uvijek daje racionalno objašnjenje iracionalnih događaja“ (Nikolajeva 1988: 13).¹² U prilog klasičnim naučno-fantastičkim elementima Vukovićevih romana može se navesti pregled karakterističnih tema domaće naučne fantastike po tipologiji koju predlaže Želimir Košćević. U njegovom viđenju ove problematike izdvaja se osam segmenata, a svaki od njih karakteriše i određeni broj podcjelina:

I – kontakt: 1. čovjeka sa bićima, 2. bića sa čovjekom, 3. pravi kontakt,

II – robotika: 1. kompjuter (a. kompjuter caruje, b. kompjuter luduje, c. kompjuter pomoćnik, d. humorističke varijante), 2. androidi,

III - socijalne teme: 1. utopija, 2. totalitarizam, 3. komunizam, 4. tehnokracija,

IV – horor: 1. mutanti, 2. vještački čovjek, 3. hibernacija,

V – katastrofa: 1. prirodna (a. Sunce umire, b. kolizija planeta, c. novo ledeno doba, d. razni bio-razlozi), 2. vještački izazvana (a. nuklearna, b. uništenje izazvano spoljašnjim faktorima),

VI – avantura: 1. otmica, 2. istraživanje nepoznatog, 3. vestern, 4. galaktički rat,

VII - put kroz vrijeme: 1. naprijed, 2. natrag, 3. naprijed – natrag,

VIII - ostalo : 1. biblijske teme, 2. velike zagonetke pop kulture XX vijeka, 3. NLO. (Vukadinović 1984: 68-69).

Kao što se iz ove tipologije može primijetiti, arsenal naučno-fantastičkih sredstava prisutnih u romanima Čeda Vukovića spada u oblast kontakata, robotike i avantura. U tom smislu on nije pretjerano bogat, zbog čega ćemo u ovom radu skrenuti pažnju i na druge, izrazite osobnosti Vukovićevih romana, koje se prepliću sa oskudno zastupljenim komponentama naučne fantastike.

Naučno-fantastički elementi kombinovani sa elementima narodnih bajki daju neobičnu i autentičnu fuziju naoko nespojivih suprotnosti. U takvom

¹² “Science fiction is involved with events and devices which, though impossible at present, may be conceivable within the frames of science and technology. Science fiction almost always produces some kind of rational explanation of the irrational events.” (Nikolajeva 1988: 13)

priповjednom svijetu recipijentu se nameće imperativ sasvim neuobičajen za naučnu fantastiku – podjednako je važno i *razumjeti* neobične događaje, ali i *vjerovati* u njihovu čudesnu prirodu. Književna kritika je ustanovila da naučna komponenta u romanima Čeda Vukovića ne pretenduje na „pravu“ naučnost, već više na sredstvo kojim bi se mogla motivisati događajna linija njegovih romana¹³ koja se, gotovo po pravilu, nadovezuje na književna iskustva bajke. Stoga ne iznenaduje činjenica da pisac o kojem je riječ ne zagovara u tolikoj mjeri *naučni*, već *ontološki optimizam*, karakterističan upravo za bajku.

Takođe, gotovo svi Vukovićeви romani zasnovani su na ključnom strukturalnom odnosu bajke koji se na generalnom planu, po Propovom viđenju ovog fenomena, može definisati kao odnos: nedostatak – otklanjanje nedostatka (Prop 1982: 99). Tako se u romanima *Svemoćno oko* i *Halo, nebo* osnovna situacija postavlja kao situacija dosade, odnosno odsustva uzbuđenja i njegovog nalaženja – na prološkoj granici oba djela govori se o dječaku koji je pod diktatom svoje beskrajne mašte nezadovoljan uobičajenim dječjim igrama, te mu čudesne sprave omogućavaju da „proizvodi“ neobična dešavanja i time otkloni pomenuti nedostatak. Slično je i sa romanom *Letilica profesora Bistroura* sa tom razlikom što je u njemu početna „situacija nedostatka“ doslovce preuzeta iz bajkovitog konteksta – mladiću Gordanu zmaj otima djevojku, te Željko, profesor Bistrour i ostali junaci odlučuju da mu pomognu.¹⁴ Takođe, na bajku upućuje

¹³ U vezi sa tim Novo Vuković ističe da za razliku od Verna koji je zasnivao svoje tehničke vizije sa čvrstim osloncem na nauku čime je, i pored uzleta u imaginativno, zadržavao snažnu vezu sa racionalnim, kod Vukovića imamo drugačiji slučaj: „On se zadovoljava prosječnom naučnom obaviještenošću i laičkim pretpostavkama na nivou tipične dječje mašte. Umjesto u sferu prognoze, Vukovićeви romani skreću u domen igre i ostvarene fantazije. Zbog pomenutog skretanja Vukovićeви romani se bitno udaljuju ne samo od vernovskog koncepta, nego i od bilo kog danas znanog tipa science-fiction. To udaljavanje je, čini se, više svjesno urađeno. Nauka u tim romanima služi kao povod i poziv na slobodnu igru fantazije i to igru na dječji način – bez ograničenja i ustupaka“ (Vuković 1994: 264).

¹⁴ Ovome se kasnije pridružuje i još jedna situacija nedostatka čime se fabula razgranava – zmaj ukrade profesoru Bistrouru čarobnu pilulu znanja, nakon čega se kreće u potjeru za njim iz dvostruke

i generalna „prasisituacija“ ove književne vrste o kojoj govori Vladimir Prop u svojoj knjizi *Istorijski korijeni bajke*, a to je odlazak od kuće i putovanje (Prop 1990: 61). Naime, kao što je ključni trenutak svih bajki oličan u odlasku glavnog junaka od kuće, tako se i u Vukovićevim romanima dječak Željko „otiskuje“ sa roditeljskog praga u „svijet“ – u *Svemoćnom oku* nakon lutanja po gradu odlazi u Ledenberg, u *Letilici profesora Bistrouma* u potragu za otetom djevojkom i pilulom znanja mijenjajući razne „lokalitete“, dok u romanu *Halo, nebo*, čak stiže i do druge planete, planete Ši-o na kojoj žive Kruškari.

Međutim, Čedo Vuković zauzima neuobičajen, reinterpetatorski stav prema bajci koji bi se u najvećoj mjeri mogao okarakterisati kao parodijski. Odnos ismijavanja ove književne vrste bi se, u kontekstu socijalističkog ideološkog konteksta, mogao smatrati i nekom vrstom ustupka opštoj kulturnoj klimi u kojoj bajka nije bila dobrodošla. Ipak, način na koji fuzija fantastičkih i humorističkih elemenata utiče na preoblikovanje osnovnog fantastičkog modela u Vukovićevim romanima još je zanimljiviji od pokušaja odgonetanja razloga zbog kojih je došlo do spajanja fantastike i bajke u djelu ovog pisca. Pritom, treba naglasiti da veliki broj teoretičara konstatuje kako je humor „smrtni neprijatelj fantastike“, odnosno da fantastika računa na strah, kao primarnu reakciju, a ne na smijeh (Vuković 1996: 101).¹⁵

Takođe, nijesu rijetki pasaži u kojima autor spaja dispartatne elemente čime se dolazi do neobičnog spoja koji za posljedicu ima neku varijantu modernizovane bajke.

motivacije: zbog otete Mirjane, ali i zbog „komičnog“ razloga, pilule - spasa za slabe dake bez koje bi svijet propao.

15 Tako se zmaj Nestižeme u romanu *Halo, nebo* buni zbog svoje uloge u bajkama i priželjkuje bolji literarni tretman: „I u bajkama su mi činjene nepravde. Pričali su kako grabim djevojke (šta će mi one, osim da slušam jecanje i da gledam kako čupaju kosu!). Lažu! Izmišljaju kako zmaj otima ljepotice, pa ih poslije oslobađaju mladi vitezovi. To je kleveta! To oni hoće da se prikažu kao plemeniti junaci, a sramota da padne na moj hrapavi obraz!“ (Vuković 1993b: 108). Iako se u principu intertekstualnost nekog djela najčešće rekonstruiše dejstvom reminiscencija, kao što ćemo vidjeti kasnije, ovdje je prisutan nešto drugačiji slučaj jer nas lik eksplicitno navodi na pretekst oličan u narodnim bajkama.

Kroz duhovito intoniranu modernizaciju bajkovitog, kada dolazak novih vremena treba pratiti stalnim inovacijama, kreira se i lik zmaja koji ide kod zubara, održava higijenu usta, pere zube... Međutim, tom istom zmaju u novim vremenima više nije dovoljna zmajevska snaga, već se mora prilagoditi najnovijim tehničkim dostignućima – umjesto da bljuje vatru i bude strah i trepet, on u zubu ima radio-stanicu, i više nije ni sposoban kao nekad (npr. napad na bronzanu divokozu rezultira ne samo lomljenjem zuba, već i slamanjem nekadašnjeg imidža naslijedenog iz bajkovnog konteksta, što za posljedicu ima ismijavanje).

Humorističko-parodijska (de)konstrukcija

Naivno asimilovanje bajkolikih elemenata funkcionije velikim dijelom i kao parodijska dekonstrukcija klasičnog sižejnog obrasca bajke. Na taj način umanjuje se prvobitni aksiološki status bajke čime se tvori složena humoristička konstelacija. U romanu *Letilica profesora Bistrouma*, nakon što mu je oteta vjerenica Mirjana, Gordan napominje kako je kao mali čitao bajke čiji su junaci bili izuzetno hrabri i da bi se trebalo ponašati poput njih. Ovakvom uvođenju u bajkoviti kontekst svojom izrazitom humorističkom dimenzijom oštro se suprotstavlja nastavak – jedan od junaka požuruje ostale da što prije treba uhvatiti čarobnu ribicu i zarad buduće nagrade poštedjeti joj život, ali nijesu sigurni da li treba čekati da se „sama praćakne iz vode ili je valja uloviti?“ (Vuković 1993a: 17). Na pomenutu humorističku reinterpretaciju bajke nadovezuje se i naredna konstatacija da je u pitanju običan „šarančić“ koji neće „ni beknuti“. Slično je i sa ostalim „čudotvornim“ životinjama – za pticu se ispostavlja da je „obična vrana“, dok za konjem juri njegov nezadovoljni vlasnik. Trojnim funkcijama traženja pomoći u vidu životinja, direktno preuzetim iz bajke, pridodaje se još jedan bajkovni element – poput tri carevića u potragu za otetom djevojkom, uz pomoć profesora Bistrouma kreću tri

druga (Željko, Gordan i Petar). Takođe, u istom romanu nalazi se i detalj koji je doslovce preuzet iz narodne bajke – to je priča o neznanjoj sili koja zarobljava Gordana i, poput mnogih prije njega, pretvara ga u pastira njenih podzemnih stada.

U romanu *Letilica profesora Bistrouma* koristi se sa parodijskim predznakom jedan od standardnih morfoloških elemenata bajke, koji funkcioniše i po principu iznevjerenog očekivanja. Govoreći o tome kako je pokvario stomak, Zmaj iznosi čuvenu bajkovitu formulu o postojanju spoljnje duše kojoj namjerno oduzima prenesenost značenja svodeći je na što „bukvalniji“ plan: „Juče pred veče progutah jednog debelog lava, a taj lav bio je požderao vuka, a taj vuk je pojeo jednu ovcu, a ta ovca bila se napasla trave koja mi ne prija! Jaoj, šta ću kukavac sinji!“ (Vuković 1993a: 72-73). Mimo uobičajenog bajkovitog konteksta u kojem se ovakav detalj javlja u funkciji otkrivanja mjesta na kojem stanuje snaga, junaštvo ili srce moćnog, nepobjedivog protivnika, ovdje i odabir životinja i kraj „lanca“ u vidu ovce koja se napasla „loše“ trave predstavlja potpuno skretanje sa osnovne smisaone linije na koju je ovaj bajkoviti model prethodno upućivao. Tome se, poput komične završnice, pridodaje i epski uzdah o „sinjem kukavcu“, što svjedoči da Vuković ne parodira samo bajkoviti, već i epski kontekst uopšte, čime dolazi do desakralizacije patrijarhalnog koncepta prošlosti. Kako fantastika gotovo po definiciji podrazumijeva osjećanje jeze, straha i nelagode, veoma je neobična humoristička atmosfera Vukovićevih romana budući da je fuzija fantastike, na jednoj, i humora, na drugoj strani, izrazito rijetka.¹⁶

Š obzirom na to da humorističku situaciju uvijek prati imperativ kratkoće, onda se s pravom može postaviti pitanje – na koji se način u dužim pripovjednim vrstama, romanu naročito, ostvaruje složena i po mnogo čemu specifična humoristička struktura? Razmatrajući

¹⁶ Govoreći o srpskom dječjem romanu Hristo Georgijevski naglašava kako je generalno gledano „humoristički roman za decu i mlade veoma redak“ i „da se žanrovski sporo modifikovao“ (Georgijevski 2005: 98).

fenomen smijeha i značenje komičnog Bergson zapaža da se ljudska „potreba za smehom nikad ne završava jednim humorističkim efektom“, već se u humorističkom raspoloženju uvijek osjeća naglašena *makrointencija zasmijavanja* (Ljuštanović 2004: 18-19) koja se upravo zbog prirode humora ne može realizovati na makroplanu u vidu cjeline, već u vidu nizanja humorističkih mikrojedinica. Tada pripovijedanje pokazuje karakter metastrukture koja je tu da bi, između ostalog, i humoru pružila odgovarajući okvir. Razmatrajući fenomen smijeha (u okviru Nušićevog djela) Jovan Ljuštanović ističe da se „humorističko pripovedanje umnogome ostvaruje kao suodnos dweju struktura, kao prožimanje, srastanje, ali i suprotstavljanje opšte pripovedačke strukture i one druge, prevashodno smehotvorne“ (Ljuštanović 2004:19).

Ipak, ne treba izgubiti iz vida ni činjenicu da Vuković u kontekstu ovih romana nije bio prepoznat kao duhovit autor, čime mu je učinjena izvjesna nepravda. Novo Vuković u tom smislu naglašava: „Simbioza dispartnih elemenata imaginacije ostvaruje u Vukovićevim prozama ponekad humorističan efekat i doima se kao blaga parodija na standardnu bajku. Međutim, ta blaga parodičnost je jedva vidljiva, jer, očigledno, autor nije u tim romanima imao humorističke pretenzije kao u romanu *Tim 'Lavlje srce'*“ (Vuković 1994: 269). Suprotno tome, zastupamo mišljenje da je – da je Čedo Vuković u svim svojim romanima ostvario značajan humoristički dojam.

Vladimir Prop u svojoj knjizi *Problemi komike i smeha* ističe da se „komično, karikaturno prikazivanje karaktera sastoji u tome da se uzme samo jedna čovekova osobina, pa se ona prikazuje kao jedino postojeća, tj. preuveličava se“ (Prop 1984: 79). Vuković i u oblikovanju likova koristi naglašeno humoristički postupak, koji se očituje već na nivou njihovog imenovanja po principu *nomen est omen*. U osnovi ove komične onomastike nalaze se šaljive dominantne crte junakā: Janko Pospanko, Petar Bržinovjetar, Duško Debeljuško, Draško Mudrijaško, profesor Bistroum, zmaj Nestižeme, pilot Brzoletko, čuvar Okan, fudbaleri Startović, Brzodriblović, Promašić, Makazić, Šupljorukić, Faulović, Ofsajdović... U tom smislu

oni se ponašaju poput junaka bajki koji, sa izuzetkom glavnog lika, dječaka Željka, i zmaja Nestižeme ne poznaju transformativnost, već su iz romana u roman, na nivou cijele trilogije dati kao tipovi.

Uopšte uzev, Vuković se u kreiranju humorističkih situacija kreće u širokom luku od parodije do hiperbole. Parodiju sprovodi na dva načina: verbalno, kada izmjenjivanjem pojedinih riječi karikira određeni predmet, i stilski, kada komičnim imitiranjem trivijalizuje stilsku vrijednost oponašanog. Svaka od Vukovićevih parodija, naravno, spada u humorističku, a ne satiričnu parodiju, jer se prema originalu ne odnosi oštro i kritizerski, već dobronamjerno sa jednim ciljem – da nasmije.

Naglašen humoristički koncept ovih romana u skladu sa osnovnom humorističkom komunikacionom situacijom bitno utiče i na njihovu strukturu. Naime, kao što se humoristička naracija na nivou veće pripovjedne forme, zapravo, svodi na nizanje humorističkih mikrojedinica, tako i sami romani, u strukturnom smislu, u većoj ili manjoj mjeri predstavljaju nizanje raznovrsnih dinamičkih motiva i razvijanje priče pomoću likova. Gotovo sve u njima je usmjereno na događaj, na dešavanje, na uvijek novu situaciju koja je u znaku neobičnog i nesvakidašnjeg zbivanja koje, istovremeno, služi i kao okosnica za novu humorističku situaciju. Stoga je opravdano izvesti i novo žanrovsko određenje Vukovićevih romana o kojima je riječ – najuputnije bi bilo smatrati ih fantastičko-humorističkim romanima.

Čedo Vuković je u svom posljednjem fantastičkom romanu za djecu, *Halo, nebo*, uspjele napustio događajnost kao osnovu romana i dao prostora mnogim retardacionim tehnikama.¹⁷ Međutim, zadržavanjem i

17 Postoje u Vukovićevim romanima cijela poglavlja umetnuta isključivo radi humorističkih efekata koja u kontekstu razvoja radnje spadaju u retardacione pasaže. Takva su, primjera radi, u *Svemoćnom oku* poglavlja *Na srebrnim krilima* i *U Ekvatoriji*, u kojima se „svemoćni“ junak ukrca na pogrešan avion i dospjeva u afričko pleme koje ga, zbog mogućnosti nestajanja pred njihovim očima usljed korišćenja čarobne sprave, smatra božanstvom. U *Letilici profesora Bistrouma* četiri središnja poglavlja posvećena su razrađenim humorističkim epizodama

usporavanjem razvoja radnje, konstantnim odlaganjem njenog ishoda u vidu raznih epizoda i digresija, postigao je veću plastičnost svjetova koje opisuje, ali je i aktivirao značajan ludički potencijal. Igrivost i nemotivisanost postaju bitni djelovi romana i logična posljedica oniričkog okvira kojim je djelo obuhvaćeno, djelimično u svom inicijalnom i potpuno u svom finalnom dijelu. Po mišljenju mnogih kritičara, upravo se područje oniričke fantastike javlja kao najpogodnije za mlade čitaoce, jer se pod maskom zdravorazumskog, snovnog objašnjenja, dolazi do nepreglednih predjela imaginacije koji omogućavaju prekoračenje racionalno nedostupnih granica.¹⁸ Takođe, ispitujući tanku granicu između sna, na jednoj, i fantastike, na drugoj strani, i njihov neprestani međusobni „dosluh“, Rože Kajoa u svojoj čuvenoj knjizi *Moći sna I* ističe da proza u kojoj se na kraju saznaje da je predstavljala prepričavanje snova, a ne „stvarnih“ događaja, ipak ne gubi ništa od svoje uvjerljivosti, jer se tek na samom svršetku naznačava onirička priroda iznesenih događaja:

„Većina drugih pripovijesti o snovima posjeduje temeljnu grešku da su najprije predstavljene kao takve, što sve uništava. Može li još biti riječi o snu ako smo unaprijed upozoreni da je o njemu riječ? Bio bi on tada lišen bitne odlike snova, naime, da smo za njegova trajanja uvjereni kako su oni stvarnost“ (Caillois 1983: 36).

u znaku kategorija relativnosti odnosno korelativnosti. Kroz priču o neobičnoj spravi pomoću koje čak u toku sna uči, te mu ostaje više vremena za igru, Vuković ispreda duhovitu zgodu u znaku situacione komike o tome šta se dešava kada sprava prestane da radi ili pomiješa lekciju iz istorije sa receptom za kolače. U istu kategoriju situacione komike spada i priča o pilulama za vladanje koja bi pretjerano živahnu djecu učinila mirnijim. Međutim, praktična primjena i njihova zamjena dovodi do urnebesne scene, kakva je i ona u kojoj maćak, nakon konzumiranja pilule znanja, čita i računa bez problema.

18 Uopšte uzev, osnovnu funkciju natprirodnog čini *prekoračenje zakona realnosti* o čemu govori i Todorov (1987: 168).

Dinamizam pripovijedanja i strukturne osobenosti

Udovoljavajući potrebi za zanimljivošću djela Čedo Vuković je vještinu fabuliranja oblikovao konstantnim intenziviranjem zapleta čime se vrši kontinuirano obogaćivanje sižejnog toka i postizanje emotivne napetosti. U svim njegovim romanima za djecu prisutan je stepenasti tip razvijanja fabule u kojem dešavanje teži svom krajnjem cilju, ali mu na putu stoje mnoge prepreke, od kojih svaka ponaosob čini još jedan stepen u razvoju fabule. Poznato je da su po ovom principu najčešće građeni avanturistički romani (što bi se takođe u vidu podžanrovske odrednice moglo pripisati i Vukovićevim ostvarenjima) koji se usljed neiscrpnog broja mogućih prepreka mogu produžavati u nedogled, a najčešće se naglo završavaju. Takav je slučaj i sa romanom *Letilica profesora Bistrouma* koji se, nakon velikog broja umetnutih epizoda, prekida neočekivano, iako bi se očekivalo da slijedi nastavak.¹⁹

Struktura ovih romana je u sva tri slučaja formirana obilatim nizanjem dinamičkih motiva. Tako je u *Svemoćnom oku* pripovijedanje organizovano kao smjenjivanje neobičnih događaja koji su posljedica dejstva čarobne sprave. Međutim, epizoda o Željkovom odlasku u pomoć malom Sandu pokazivala je mogućnost izlaska iz tog kruga, ali je Vuković čak i nju iskoristio za umetanje još jedne „dinamičko-motivske“ epizode o susretu sa Ekvatorijom i crnim plemenima koja u njoj žive. *Letilica profesora Bistrouma* strukturalno gledano funkcioniše po istom principu ubrzanog smjenjivanja dinamičnih epizoda koje su objedinjene potragom za otetom djevojkom i pilulom znanja. Roman *Halo, nebo* u tom smislu čini najkoherentniju cjelinu, jer se raznovrsna neobična dešavanja najčvršće drže „na okupu“ pričom o

19 Nakon puštanja ribe sa harpuna koja ih je pratila tokom njihove „podvodne avanture“ roman se završava riječima koje ne sugerišu sasvim precizno da je riječ o kraju pustolovine: „A Željko i profesor Bistroum pohitaše na površinu radujući se što će ubrzo vidjeti svoga velikog prijatelja zmaja Nestižeme“ (102).

Željkovom dospijevanju na neobičnu planetu Ši-o na kojoj žive Kruškari, pri čemu je svaki segment ove narativne strukture upravljen ka slikanju i predstavljanju date imaginativne predmetnosti. Temporalnost pripovijedanja u Vukovićevim romanima zasnovana je na vremenskoj linearnosti i prospektivnom uglu gledanja – sve se dešava u znaku događajne progresije, i neprestanog smjenjivanja novih i novih događaja.²⁰

Kada je riječ o umjetničkom postupku, kao načinu na koji se u književnom djelu transformiše predestetska jezička građa poprimajući odgovarajući oblik, vidi se da Čedo Vuković, zapravo, posjeduje veću umjetničku snagu kada je riječ o sastavnim elementima svojih djela, nego o njihovom komponovanju na nivou koherentne cjeline. Već je spomenuto da njegovi romani obiluju smjenjivanjem dinamičkih motiva, katkad vnedovoljno povezanim sa ostalim sastavnim djelovima. Najbolje efekte je ponudio u području humora, ali je često i kreirao odgovarajuće humorističke situacije mimo logike pripovjednog toka. U pojedinim ostvarenjima, kao u romanu *Halo, nebo*, to je moglo biti opravdano oniričkim okvirom kojim je obuhvaćena cijela pripovjedna struktura, ali u ostalim djelima, upravo navedena teza doima se kao nedostatak. U prilog tome ide i način na koji finalizuje svoje tekstove – nekad se završavaju naglo i potpuno nemotivisano (*Letilica profesora Bistrouma*), nekada je njihov kraj bolje planiran (*Svemoćno oko*), a u svom posljednjem ostvarenju, romanu *Halo, nebo*, koji se i po mnogim drugim elementima doima najuspjelijim, kraj je ostvaren u ključu duhovitosti, postupnosti, cjelovitosti i logičnosti imanentnoj toj narativnoj strukturi.

Kada je riječ o raspoređivanju pripovjednog materijala Vuković u svojim romanima za djecu, sa rijetkim izuzecima, sprovodi uprošćen, pravolinijski siže. Čak i kada se radnja dijeli na dva pripovjedna plana, kao u romanima *Svemoćno oko* i *Letilica profesora Bistrouma*, nikada se

²⁰ U temporalnoj organizaciji ove trilogije veoma su rijetki trenuci retrospektivnog ugla gledanja – glavni junak se tek u nekoliko navrata sjeti toplog porodičnog gnijezda, svojih roditelja ili njihove moguće reakcije.

njen razvoj ne prati paralelno, već jedan pripovjedni plan ostaje zapostavljen, dok se drugi dominantno razvija i nanovo se aktivira tek kada se svojim dešavanjima uklopi u liniju dominantnog pripovjednog plana

Neki proučavaoci književnosti za djecu i omladinu, poput Zorice Turjačanin, primijetili su kako je Čedo Vuković u svojim fantastičkim romanima, iz ostvarenje u ostvarenje, polako napuštao realističnu osnovu svojih djela povećavajući udio fantastičkih elemenata:

„U prvom romanu ove vrste (*Svemoćno oko*), priča još uvijek nosi vidljive attribute realnog životnog dešavanja. Prodor u irealno vrši se pomoću čarobnog predmeta (...) Sljedeći roman *Letilica profesora Bistrouma* još više razmiče granice postojećeg. Pomak se vrši u dva pravca: u pravcu naučno-fantastičnog i tradicionalno-bajkovitog (...) Najzad, u romanu *Halo, nebo* pomak je potpun...“ (Turjačanin 1978:38).

Međutim, u kritici se nije „odomaćilo“ stanovište da upravo ova, sa imaginacijske tačke gledišta najslobodnija ostvarenja spadaju, zapravo, u najuspjelija. Mišljenja smo da je najbolji Vukovićev roman posljednji, *Halo, nebo*, dok je među publikom „napopularniji“ prvi, *Svemoćno oko*, i najčešće od svih ulazi u izbore školske lektire. Takođe, kao jedan od ključnih razloga za ovakav naš stav ističemo i najizrazitiju humorističku dimenziju ovog Vukovićevog romana u poređenju sa ostalima. Ono što je naročito zanimljivo u vezi sa posljednjim Vukovićevim djelom za djecu jeste to što u njemu ima više literarnih „sastojaka“ nego u prethodna dva romana zajedno – imaginacijsko, humorističko i didaktičko se ovdje konstantno prepliću gradeći djelo koje veoma dobro ispunjava oba horacijevska zahtjeva – podjednako i zabavlja i poučava.²¹

21 Moderni trendovi u okviru proučavanja književnosti za djecu i omladinu često poučiteljni karakter djela smatraju opterećujućim i bespotrebnim. Mišljenja smo da ova literarna oblast upravo zbog uzrasta recipijenata kojima je namijenjena treba da sadrži i taj element, naravno pod uslovom da je estetski adekvatno uklopljen u djelo.

Didaktička dimenzija fantastike

Pišući o planeti Kruškara Vuković je više nego u prethodnim romanima govorio, uglavnom na fonu kontrasta, i o našem zemaljskom svijetu. Može se zaključiti da je u djelu ovog pisca odnos realnih i fantastičkih elemenata direktno proporcionalan – sa većim uplivom fantastičkih elemenata više se govori i o našem svijetu. Stoga se kao bitan element romana *Halo, nebo* javlja i naglašena didaktička dimenzija, koja u *Svemoćnom oku* i *Letilici profesora Bistrouma* nije „zauzimala“ mnogo prostora. Dospjevši na neobičnu planetu, glavni junak ne može da se načudi etici koja na njoj vlada,²² po kojoj ispada da taj „veoma zanimljiv svijet“ pokazuje više sredenosti, brige i plemenitosti od zemaljskog. Vuković ponekad zna da pređe mjeru u pretjerano eksplicitnom iznošenju svojih kritičkih ocjena kojima daje više prostora no u prethodnim romanima,²³ te se stiče utisak

22 Kruškari ne znaju za podvalu i prevaru, mržnju i laž, pljačku i pustošenje, ljubazno čine usluge jedni drugima, međusobno se pomažu... Svijet koji zatiče nužno ga podstiče na upoređivanje sa onim iz kojeg dolazi: „I kod nas, na Zemlji, ljudi će priteći u pomoć nevoljniku. Ali, ipak postoji neka razlika. Desi se da nekome pomognemo, tačno je. No, ljudi su u stanju da jedni drugima napakoste, da se parniče i zadaju svakojake udarce, da nanose bol i da se ubijaju (...) Eno, ako se nekome (...) desi nezgoda, svi su spremni da pomognu; kao da je neočekivana nesreća zadesila sve njih, niko više ne misli na sebe i svoje potrebe i radoznalost! Veoma zanimljiv svijet.“ (Vuković 1993b: 131)

23 Tako Zmaj Nestižeme, boreći se za svoja prava, neosjetno skreće u pravcu kritičkog lamentiranja: „Odrekao sam se spavanja i izletio iz kamenih dvorova da kažem djeci istinu o sebi – neka znaju i neka vjeruju riječi mojoj. Da kažem hoću: nije strašan stari zmaj iz bajke; strašniji su zli ljudi koji čine sve da bi uništili slobodu drugim ljudima, zli ljudi koji tuđe zemlje otimaju i silu svoju nameću, zli ljudi koji ratove spremaju i pokreću, na hiljade i na milione ljudi satiru i bacaju u krvave pokolje i ruše što su vrijedne ruke vjekovima sagradile, zli ljudi koji groblja siju za svojim korakom, koji se goje od tuđe muke, koji hoće svjetsku slavu da poberu s tuđih leđa, zli ljudi – ni nabrojiti se ne može sve o njima. Eto, oni su strašni, a ne ja, stari zmaj iz bajke (...) Stoga, djeco brzonoga, ne gradite svojim rukama ono što donosi nesreću – prvo satjerajte u rog zle ljude, a onda gradite dobro, samo dobro, gradite puteve prijateljstva između svih domova, gradite bijele brodove bez prokletih cijevi koje bljuju oganj, pravite avione čiji će motori da predu kao dobroćudan mačak... Ali, kome ja to sada govorim? Kome se jadam i žalim? Niko me ovdje čuti neće. No, možda će moje riječi neki vjetar i odnijeti do ušiju djece u čiju se dobrotu uzdam. Ti će mališani pružiti ruke jedni drugima...“ (Vuković 1993b: 208-209)

da dati segmenti predstavljaju odlomak iz nekog pomalo patetičnog govora „za odrasle“ ne doimajući se prirodnim, naročito u okviru dječjeg fantastičkog romana. Kao kontrast ovakvom posmatranju Zemljana, Vuković u istom romanu daje u receptivnom preokretu i zanimljivo sagledavanje Kruškara po kojem nijesu ništa bolji od ljudi,²⁴ iz čega se, zapravo, vidi, šta to određuje ljudsku vrstu. Po njegovom viđenju to su – biblijski postulati razlikovanja dobra od zla, moć imaginacije i konstantno ispoljena želja za samoprevazilaženjem.

Pa ipak, ima djelova sa istim, kritičkim predznakom koji su dati u sintezi sa humorističkim elementima, pri čemu je takva kombinacija plodotvorna – njome se postižu bolji efekti i osjeća se primjerenijom kontekstu literature za djecu. Čedo Vuković pokazuje izrazit humoristički dar ismijavajući čitav spektar ljudskih osobina i nesavršenog organizovanja ljudskih zajednica. Tako Zmaj pokušavajući da uspostavi radio-vezu sa Zemljom ismijava birokratsko-administrativno robovanje formi kroz priču o „dežurnom“:

„Dosadan čovjek. Sad me pita: ko sam, gdje sam rođen i zašto sam rođen, kako mi se zvao otac, traži djevojačko prezime majke i pita kakve joj je boje bila kosa i da li me je tukla lijevom ili desnom rukom, pa onda pita koga zovem, odakle zovem, zašto zovem i zašto baš sada zovem, pa još pita koliko sam visok, kakve su mi oči i nos (neću, za ime svijeta, u filmske glumce!), brijem li brkove, imam li gdje po tijelu kakvu bradavicu, da li mi je koje uvo klempavo... Kad će se ljudi već jednom osloboditi tih dokolica?!“ (Vuković 1993b: 216-217)

²⁴ Dati odlomak navodimo u cjelosti: „Čudan je ovo narod! U početku sam mislio da su mnogo čovječniji. Sad vidim i tvrdim svim silama: n i j e s u b o l j i o d n a s l j u d i ! A zašto i da budu bolji? Kod nas se bar zna šta valja, a šta ne valja, pa se borimo da dobro pobijedi. A oni kao da nemaju n i v r l i n e n i m a n e, nikome ne čine ni dobro ni zlo, jer i jedno i drugo čine nehوتيčno i ne bore se protiv zla. Ne svadaju se niti se vole. Izgleda da su zadovoljni onim što imaju; uvijek ponešto raduckaju, ali ipak ne teže za nečim velikim – udesili su život, pa tavore kao u žabokrećini! Čini mi se da oni n e m a š t a j u, ne sanjare o krupnim koracima – zavukli se u svoje ljuštore, kunjaju na ono jedno oko koje ne zna za dan i noć. Eto kakvi su: niti smrde niti mirišu. Đavo ih znao, nikad s njima nijesi načisto – ne mogu ti biti ni prijatelji ni neprijatelji... Jasno mi je, nijesu bolji od nas!“ (Vuković 1993b: 223).

Korišćenjem „administrativnog okvira“ propitivanja, Vuković kroz glas Zmaja Nestižeme duhovito parodira besmislenost komunikacionih šablona. Ovakvi slučajevi kada se humor zasniva na široj slici stvarnosti u smislu kontrastnog upoređivanja realnog i željenog stanja, daju odlične rezultate. U prilog ovoj tezi ide i naredni primjer pomalo atipičan za koncept dječjeg romana. Sanjajući da je postao car Kruškara Željko se izležava bodreći svoje podanike na rad: „Nema sreće bez rada, nema napretka bez rada. Samo naprijed – radite sokolovi! Rad oplemenjuje svako živo biće, radom se razvijaju mnoge sposobnosti i lijepe osobine, a naročito za drugarstvo i ljubav prema zajednici! Samo radite! Samo naprijed!“ (Vuković 1993b: 189). Nije teško u ovom „radnom bodrenju“ kroz naglašeno ponavljanje riječi *rad* (u imeničkoj ili glagolskoj varijanti čak šest puta u upravo navedenom primjeru) koja izlazi iz usta neradnika, kao i kroz korišćenje poznate retorike o uticaju rada na razvoj „sposobnosti“ i „ljubavi prema zajednici“, zapravo, prepoznati parodiranje komunizma. Stoga, roman *Halo, nebo*, predstavlja veoma zanimljivu kombinaciju raznovrsnih elemenata koji bi ga po fantastici i igrivosti mogli svrstati u romane za djecu, a po brojnim parodijskim upućivanjima na dublje sadržaje i u roman za omladinu.²⁵

Vuković često dijeli savjete najrazličitijeg tipa, koji bi se i pored raznovrsnosti mogli podvesti pod savjete za primjerno ponašanje. Narator ne propušta da istakne važnost učenja čak i kada se učestvuje u svemirskim avanturama – po njegovom mišljenju školi, ipak, pripada prvo mjesto, iako ne treba zanemarivati ni domen praktičnog snalaženja u životu čime se propagira plodotvorna sinteza „školske“ i „životne“ pameti. Takođe, nijesu rijetki ni pasaži kroz koje se provlače etički postulati – o tome da nije časno prekršiti riječ, da svim

25 Po istom parodijskom ključu Vuković ne zaobilazi ni politku, što opet ne spada u dječje teme. Naime, u romanu *Halo, nebo*, Željko sanja da je postao car Kruškara. Našavši se na toj poziciji zahtijeva razne beneficije, što između ostalog podrazumijeva i češkanje tabana. Kada ga u toj aktivnosti omete važan telefonski poziv, on uzvikuje: „Reci, nek se jave kasnije. Reci: njegovo veličanstvo *zauzeto je važnim državnim poslovima!*“ (Vuković 1993b: 186) (istakla S. K-R.).

silama treba nastojati da se čini dobro, a ne zlo, da život među ljudima podrazumijeva odricanje od sebičnosti i tome slično. Postoje brojni primjeri jezgrovito saopštenih „životnih mudrosti“ i gnomski zgusnutih sentenci poput one o sumnji: „Ništa nije gore od sumnje (...) to je korov koji je kadar da uguši svaku drugu vrlinu“ (Vuković 1993b: 223),²⁶ ili one o igri: „Ko umije da se igra, bolja mu je duša“ (Vuković 1993b: 169). Pa ipak, ni u ovom domenu Vuković ne odustaje od smijeha združujući kritički odnos sa humorom.²⁷ U središtu kritički nastrojenog optikuma ovog puta nalazi se obrazovni sistem, tačnije dva vida njegove pojavnosti – tradicionalni i moderni. Kroz priču glavnog junaka o specifičnostima života na Zemlji, Vuković govori o nedostacima oba sistema – o pretjeranoj grubosti i rigidnosti prošlog, i o izrazitoj permisivnosti sadašnjeg u kojem se neznanje ne sankcioniše.

Zastupljenost u školskim programima i završna razmatranja

Uzimajući u obzir školske programe kao jedan od relevantnih kriterijuma za evaluaciju autora u okviru književnog kanona jedne zemlje, na ovom mjestu osvrnućemo se na prisutnost Vukovićevog djela u

²⁶ Takođe, jedna od najupečatljivijih jeste i ova koja se ostvaruje kroz igru riječi: „Čim čovjek prestane da očajava, on ojačava.“ (Vuković 1993b: 219.)

²⁷ „A kad dođeš na Zemlju, nemoj vjerovati u razne priče o učiteljima i nastavnicima. Đak će ti se, recimo, požaliti kako mu učitelj često podvikne: 'Sjedi drvo na drvo!' To nije ništa strašno. Učitelj je samo htio da kaže da je klupa od drveta, a da je poneka đačka glava drvena, prava bukovina! Tu nema ničeg uvredljivog. To je, kažu, čak i vaspitno. Dešavalo se da nastavnik nježnim glasom prosto pomiluje učenika: 'Stoko! Marvo! Živino!' Ali, toga danas više nema. To je bilo u neka davna, pradaвна vremena, još onda kada su se školska vrata kvakom otvarala i kad su stradale đačke uši i kosa na sljepočnicama. Danas, kažu, nije poželjno da se to spomene ni u priči za djecu. Sad je sve drukčije. Recimo, nastavnik reda pitanje za pitanjem a đak – ni da zine. Onda se nastavnik rastopi od nježnosti, na uglu oka pojavi mu se suza i on protepa: 'Đače moj, jabuko rumena, – ti sigurno jutros nijesi oprao zube, pa se stidiš da otvoriš usta!'... Eto, vidjećeš kako je lijepo kod nas na Zemlji!“ (Vuković 1993b: 244-245).

osnovnoškolskom obrazovanju Crne Gore i regiona.²⁸ Čedo Vuković je u školskim programima bio zastupljen i djelima za djecu (naročito u programima za IV i V razred), ali i odlomcima djela za odrasle (u VII, VIII ili IX razredu). Budući da se naše istraživanje tiče samo njegovih dječijih romana, posebno ćemo se fokusirati na njihovu zastupljenost.

Čedo Vuković ulazi u školske programe prvi put 1973. godine, dakle, tačno dvije decenije nakon objavljivanja prvog svog djela namijenjenog dječijoj čitalačkoj publici i to romanom *Tim „Lavlje srce“* koji se našao u programu za V razred (*Nastavni plan i program za osnovnu školu*, 1973: 33). Prisutan je u školskim programima i devet godina kasnije, i to romanom *Svemoćno oko* u IV razredu (*Nastavni plan i program osnovnog vaspitanja i obrazovanja*, 1984: 34), a tako ostaje i u programu iz 1990. godine. U programu iz 1998. godine Vukovićev roman *Tim „Lavlje srce“* nalazi se u spisku domaće lektire za IV razred (*Nastavni plan i program osnovne škole 1*, 1998: 23), a u programima iz 2005. i 2011. godine zastupljen je romanom *Svemoćno oko* za V razred (*Nastavni plan i program osnovne škole*, 2011: 96, *Maternji jezik i književnost*, 2005: 109).

Budući da su Crnu Goru i Srbiju od davnina vezivale snažne istorijske i kulturne veze, ne iznenađuje činjenica da su se dugi niz godina u apostrofiranim sredinama proučavali isti pisci. Tako se iz nastavnih planova i programa po kojima se radilo u Srbiji vidi da je Čedo Vuković zastupljen i 1976. romanom *Letilica profesora Bistrouma* u VI razredu osnovne škole (*Prosvetni glasnik*, 1976: 45), i 1985. romanom *Svemoćno oko* u IV razredu (*Prosvetni glasnik*, 1985: 29). Devedesetih godina donose se novi programi u kojima je Čedo Vuković prisutan u IV razredu romanom *Gospodar robota*²⁹ (*Prosvetni glasnik*, 2/1991: 89) da bi 1996. godine bio izbrisan iz programa za taj razred (*Prosvetni glasnik*, 6/1996: 53). Od tog perioda,

²⁸ Treba napomenuti da se programi nisu donosili svake godine, već u zavisnosti od promjena obrazovnog sistema - na svakih 8 do 10 godina.

²⁹ U pitanju je roman *Letilica profesora Bistrouma* koji je u Srbiji često objavljivao pod naslovom *Gospodar robota*.

kome je prethodio i građanski rat u Jugoslaviji (1992-1995), sve bivše jugoslovenske republike mijenjaju nastavne planove i programe uže se orijentišući ka piscima svojih nacionalnosti. Čedo Vuković i nakon tog perioda biva zastupljen u školskim programima u Crnoj Gori, ali njegova zastupljenost u susjednim zemljama polako opada do konačnog izostanka.

Iako je prisutnost pisaca u školskim programima bila diktirana i određenim društveno-istorijskim razlozima, u domenu akademskog i naučnog interesovanja za jugoslovenske pisce dječije književnosti situacija je bila jednostavnija, budući da se za glavni kriterijum uzimala estetska vrijednost. Tako će hrvatski proučavalac dječije književnosti Milan Crnković u svojoj knjizi *Dječija književnost*,³⁰ prvi put objavljenoj 1966, dati adekvatan prostor i Čedu Vukoviću (1977: 81), a takođe i bosanski proučavaoci Muriz Idrizović i Dragoljub Jeknić (1989: 636-638), kao i Zorica Turjačanin (1999: 197-206). Srpski proučavaoci su nastavili svoje kontinuirano interesovanje za Vukovića i nakon raspada Jugoslavije – tako Dragutin Ognjanović (1997: 231-239), Voja Marjanović (1998: 224-231), Tihomir Petrović (2008: 327-330), Miomir Milinković (2014: 321-329), Slavoljub Obradović i mnogi drugi, u okviru pregleda dječije književnosti koji najčešće obuhvataju pisce nekadašnjeg srpsko-hrvatskog govornog područja, Čedu Vukoviću posvećuju priličnu pažnju u skladu sa njegovom vrijednošću i književno-istorijskim značajem. Iz svega priloženog može se vidjeti da je u Crnoj Gori Čedo Vuković najviše bio zastupljen romanima *Svemoćno oko* i *Tim „Lavlje Srce“* (koji spada u animalističku prozu), dok je u okruženju bio popularniji njegov roman *Letilica profesora Bistrouma*. Činjenica da se ni u jednom nastavnom programu nije našao njegov roman *Halo, nebo*, i pored nesumnjivih umjetničkih kvaliteta posredno svjedoči o većoj kompleksnosti ovog romana u odnosu na ostale, zbog čega vjerovatno nije bio prijemčiv široj čitalačkoj publici.

³⁰ Nakon Milana Crnkovića hrvatski kritičari se nisu bavili Čedom Vukovićem.

Zastupljenost jednog autora u školskim programima u kontinuitetu od gotovo pola vijeka (od 1973. do 2022. godine) svakako predstavlja značajnu potvrdu književne vrijednosti njegovih djela. Treba napomenuti i da ovako dugo prisustvo u školskim programima Crne Gore nije ostvario ni jedan drugi domaći pisac za djecu i omladinu. Razlog tome može se pronaći u činjenici da je Čedo Vuković u vrijeme pojavljivanja svojih dječijih romana u periodu od 1953. do 1963. napravio veliki inovativni i kreativni iskorak naprijed. Očekivalo bi se da će ga, barem kada je riječ o crnogorskoj književnosti za djecu i omladinu, nastaviti čitav niz kvalitetnih autora. Međutim, paradoksalno, linija SF proze ostala je sasvim bez odjeka sve do drugog milenijuma – tek 2001. godine Bjanka Prakljačić objavljuje SF roman *Adisco Carantino*, a Slobodan Vukanović *Ana i sedam robota* deset godina kasnije (2011). Moguće da u tranziciji iz patrijarhalnog u moderno društvo ovaj tip pisma nije bio u fokusu interesovanja koja su se u domaćoj kulturnoj klimi uglavnom kretala između oštro opredijeljenih polova realističkog i bajkovitog, ratne proze i proze zasnovane na narodnim (narodskim) legendama. Međutim, ni sam Čedo Vuković nije bio „klasični“ predstavnik SF žanra budući da je koristio kombinovani tip fantastike (*mixed fantasy*) spajajući je sa elementima bajke i humorističkog romana. Izostanak SF literature na području bivše Jugoslavije, naročito u međuratnom periodu, po viđenju Nova Vukovića može se objasniti sljedećim razlozima: „Nedostatak veće tradicije egzaktnih nauka, izvjesna skepsa pisaca u odnosu na taj književni žanr i previše velika angažovanost literature socijalnom problematikom svakako nisu išli na ruku pojavi naučno-fantastične proze“ (Vuković 1979: 153). Utoliko je veći značaj autora koji je spajanjem disparatnih elemenata i fuzijom naizgled nespojivog uspio, uz obilje humora, da napravi most između starih i novih vremena. Stoga bi „slučaj“ Čeda Vukovića u Crnoj Gori, kao sasvim osoben, mogao da posluži i kao primjer za promišljanje dinamizma kretanja na liniji margina – centar: kako se predstavnik jednog marginalizovanog žanra nametnuo kao dio književnog

kanona iako gotovo nije imao nastavljača? Na to pitanje, vjerovatno, najpouzdaniji odgovor mogu pružiti njegovi čitaoci, ali i njegova djela koja i nakon toliko decenija od pojavljivanja još uvijek žive stičući novu publiku među najmladima.

LITERATURA:

Alečković Mira. „Deset godina jugoslovenske literature za decu“, *Letopis Matice srpske*, Novi Sad, god. 131, oktobar 1966, knj. 376, sv. 4, str. 364-385.

Caillois, Roger. *Moći sna I*, prijevod: Gordana V. Popović, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1983.

Crnković, Milan. *Dječija književnost. Priručnik za studente pedagoških akademija i nastavnike*, V izdanje, Zagreb: Školska knjiga, 1977.

Čolaković, Zlatan & Albert Bates Lord. „Nasljeđe Milmana Parryja (Uz 70-godišnjicu smrti)“, *Almanah. Časopis za proučavanje, prezentaciju i zaštitu kulturno-istorijske baštine Bošnjaka/ Muslimana*, br. 31-32, Podgorica, 2005.

Flaker, Aleksandar. *Stilske formacije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1986.

Frye, Northrop. *Anatomija kritike. Četiri eseja*, (prevela s engleskog Giga Gračan), Zagreb: Naprijed, 1979.

Georgijevski, Hristo. *Roman u srpskoj književnosti za decu i mlade*, Novi Sad: Zmajeve dečje igre, 2005.

Idrizović, Muris, Dragoljub Jeknić. *Književnost za djecu u Jugoslaviji*, Sarajevo: Književna zajednica Drugari, 1989.

Kralj, Budislav. *Između riječi i vremena. Život i djelo Čeda Vukovića*, Rijeka Crnojevića: Obodsko slovo, 2000.

Lem, Stanislav. „Naučna fantastika, aksiologija, kritika“, u: *Naučna fantastika (zbornik teorijskih radova)*, Beograd: BIGZ, 1976, str. 18-69.

Ljuštanović, Jovan. *Dečji smeh Branislava Nušića. Umetnost Nušićevog humorističkog pripovedanja za decu*, Novi Sad: Viša škola za obrazovanje vaspitača, 2004.

Marjanović, Voja. „Između folklorne i naučne fantastike“, u: *Dečja književnost u književnoj kritici*, Beograd: BMG, 1998, str. 224-231.

Maternji jezik i književnost I-IX. Podgorica: Savjet za opšte obrazovanje, 2005.

Milinković, Miomir. *Istorija srpske književnosti za decu i mlade*. Beograd: Bookland, 2014.

Nastavni plan i program : za osnovne škole Narodne Republike Crne Gore / [odobrio] Savjet za prosvjetu NR Crne Gore, Cetinje: Narodna knjiga, 1953.

Nastavni plan i program za osnovnu školu. Titograd: Republički zavod za unapređivanje školstva SR Crne Gore, 1973.

Nastavni plan i program osnovnog vaspitanja i obrazovanja / [redakcija Ivan Bošković ... i dr.], Titograd: Republički zavod za unapređivanje vaspitanja i obrazovanja, 1984.

Nastavni plan i program osnovnog vaspitanja i obrazovanja u SR Crnoj Gori : izmjene i dopune / [redakcija Dragoljub Boljević... [et al.], Titograd : Pedagoški savjet SR Crne Gore : Republički zavod za unapređivanje vaspitanja i obrazovanja : Časopis Vaspitanje i obrazovanje, 1990.

Nastavni plan i program osnovne škole 1. Podgorica: Ministarstvo prosvjete i nauke, 1998.

Nikolajeva, Maria. *The Magic Code: The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1988.

Nikolajeva, Maria. *Aspects and Issues in the History of Children's Literature*. (Contribution to the Study of World Literature, edited by Maria Nikolajeva, International Research Society for Children's Literature. Westport, Conn. Greenwood Press, 1995.

Nikolajeva, Marija. *Introduction to the Theory of Children's Literature*, Tallinn: Tallinn Pedagogical University, 1996.

Ognjanović, Dragutin. *Igra, humor i fantastika u tetralogiji Čeda Vukovića*, Dečje doba: studije i ogledi iz književnosti za decu. Beograd: Prijatelji dece, 1997, str. 231-239.

Petrović, Tihomir. *Istorije srpske književnosti za decu*. Novi Sad: Zmajevе dječje igre, 2008.

Predmetni program. *Crnogorski jezik i književnost I-IX*. Podgorica: Ministarstvo prosvjete i sporta, Zavod za školstvo. 2011.

Prosvetni glasnik, no. 6,7,8,9. Beograd: Službeni glasnik SR Srbije, 1976.

Prosvetni glasnik, no. 3,4,5. Beograd: Službeni glasnik SR Srbije, 1984/1985.

Prosvetni glasnik, no. 2. Beograd: Službeni glasnik SR Srbije, 1991.

Prosvetni glasnik, no. 13. Beograd: Službeni glasnik SR Srbije, 1993.

Prosvetni glasnik, no. 6. Beograd: Službeni glasnik SR Srbije, 1996.

- Prop, Vladimir. Morfologija bajke, Beograd: Prosveta, 1982
- Prop, Vladimir. Problemi komike i smeha, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1984.
- Prop, Vladimir. Istorijski korijeni bajke, prevodilac Vida Flaker, Sarajevo: Svjetlost, 1990.
- Starovlah, Miloš. Istorija školstva u Crnoj Gori, Podgorica: CID, 2007.
- Suvin, Darko. „On the Poetics of the Science Fiction Genre”, *College English*, Vol. 34, No. 3, Dec. 1972, str. 372-382.
- Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd: Rad, 1987.
- Turjačanin, Zorica. *Roman za djecu (teorijski i didaktički pristup)*, Sarajevo: Svjetlost : Zavod za udžbenike, 1978.
- Vukadinović, Miljurko. „Tri puta o fantastici“, u *Književnost i fantastika*. Saopštenja podneta na Simpozijumu „Sopocanska viđenja“ 22-24. juna 1984. u Novom Pazaru, Novi Pazar: Narodni muzej Novi Pazar, 1984.
- Vuković, Novo. *Iza granica mogućeg: fantastično i čudesno u književnim djelima za djecu nastalim u periodu između dva svjetska rata na srpskohrvatskom jezičkom području*. Beograd: Naučna knjiga, 1979.
- Vuković, Novo. „Dječja proza Čeda Vukovića“, u: Čedo Vuković: *Letilica profesora Bistrouma. Halo nebo*, Nikšić : Beograd : Unireks : Književne novine, 1994, str. 259-269.
- Vuković, Novo. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*, Podgorica: Unireks, 1996.

IZVORI

- Vuković, Čedo. *Svemoćno oko*. Nikšić: UNIREKS-Književne novine, 1993.
- Vuković, Čedo. *Letilica profesora Bistrouma*. Nikšić: UNIREKS-Književne novine, 1993a.
- Vuković, Čedo. *Halo, nebo*. Nikšić: UNIREKS-Književne novine, 1993b.

Svetlana Kalezić-Radonjić

FANTASY AND HUMOR IN ČEDO VUKOVIĆ'S TRILOGY

Summary

By publishing the children's SF novel *Svemoćno oko* in 1953, Čedo Vuković established the foundation of the genre not only in Montenegro, but also entire Yugoslavia during the domination of social realist literary codes. Still, his fantasy trilogy (*Svemoćno oko*, *Letilica profesora Bistrouma* and *Halo, nebo*) isn't representative of the "pure" SF model, but a rather peculiar fusion of incompatible elements – science fiction and fairy-tale, which creates a symbiosis of modern and ancient myth. Another unusual element of Vuković's trilogy is an abundance of humour, which is characteristic neither for fantasy nor for the fairy-tale method, according to which a new definition of novel should be made – comic fantasy novels. In the first part of the paper we deal with the social-historical circumstances during the appearance of the novels, in the central section with their key characteristics, and in the final one we analyse the presence of the works in curricula of Serbia and Montenegro in order to point out the peculiar "case" of Vuković's novels that represent the marginalized SF genre (almost without a successor in Montenegro), succeeded in becoming part of literary canon.

Key words: science fiction, fairy-tale, humour, character development, novel trilogy

Biljana Andonovska, Tijana Tropin
Institut za književnost i umetnost, Beograd
biljana.andonovska@gmail.com
tijana@gmail.com

DRUŠTVENA UTOPIJA KAO DEČJI RAJ:
ŠETNJA KROZ BUDUĆNOST (1924/25) I NJEN
KNJIŽEVNI I DRUŠTVENI KONTEKST

Apstrakt: U ovom radu osvetljavamo okolnosti nastanka kratkog romana za decu, *Šetnja kroz budućnost*, i njegove književne i pedagoške odlike. Objavljivan u nastavcima od juna 1924. do aprila 1925, ovaj roman se najlakše može tumačiti u okviru koncepta radikalne književnosti za decu Džulije Mikenberg i Filipa Nela, pri čemu do izražaja dolaze njegov utopistički karakter i komunističko-pedagoška intencija. Ispituje se i mogući uticaj *Vesti niotkuda* Vilijama Morisa na ovo delo, a njegova književna obrada utopističkih motiva poredi se sa nešto ranijom *Pričom o amuletu* Edit Nezbit, koja delo slične utopističko-pedagoške intencije smešta u tradiciju fantazijske književnosti za decu.

Ključne reči: utopija, radikalna književnost za decu, časopis *Budućnost*, Dragutin Vladisavljević, Edit Nezbit

Dečji roman *Šetnja kroz budućnost* predstavlja jedno sasvim osobeno književno ostvarenje i u žanrovskom, i u kulturno-političkom smislu. Reč je o delu koje, za sada, možemo odrediti kao prvi socijalno-utopijski i naučno-fantastični roman za decu u srpskoj i jugoslovenskoj književnosti. Razlog što je ovo delo sve do danas ostalo takoreći sasvim nepoznato, kako široj publici, tako i proučavaocima književnosti, u velikoj meri počiva u okolnostima njegovog prvobitnog pojavljivanja. *Šetnja kroz budućnost* je jedna časopisna tvorevina, roman u nastavcima koji je od juna 1924. do aprila 1925. godine objavljivao u časopisu *Budućnost*, prvom komunističko-proleterskom književnom časopisu za decu u jugoslovenskoj sredini.

Ovaj časopis, koji je izlazio pod parolom „Deco radnika sviju zemalja – zagrlite se!“, pokrenuo je lekar i aktivista Dragutin T. Vladisavljević februara 1920. u Beogradu, a tek formirana Komunistička partija Jugoslavije je na svom drugom, Vukovarskom kongresu juna 1920. posebnom rezolucijom prihvatila *Budućnost* kao jedan od svojih organa. Kako je krajem 1920. godine Obznanom zabranjena svaka komunistička delatnost i propaganda u Kraljevini SHS, *Budućnost* je, kao i ostala partijska glasila, bila obustavljena nakon nepunih godinu dana izlaženja. Vladisavljević će ipak obnoviti časopis 1923. godine i, uz razne mimikrijske strategije (pre svega zaobilazanje neposrednog pominjanja boljševičke Rusije i KPJ), uspeti da osigura njegovo izlaženje sve do 1928. godine. Eksplicitna komunistička orijentacija lista, međutim, nije slabila samo zbog cenzure već i zbog razlaza uredništva sa KPJ, iz koje je Vladisavljević, kao pripadnik tzv. „centrumaške“ ili reformističke desne frakcije, isključen 1925. godine. Roman *Šetnja kroz budućnost*, obeležava, dakle, upravo tu godinu pred Vladisavljevićev razlaz sa KPJ, što je takođe uticalo na to da ovaj časopis, a s njim i nekolicina izvanrednih prodora koje je napravio u polju socijalističko-komunističke kulture i literature za decu, padnu u dugi zaborav.¹

Za svoje vreme i uslove delovanja, časopis *Budućnost* predstavljao je jedan u pravom smislu pionirski poduhvat.² Kao što je primetio jedan od retkih proučavalaca ovog lista, specifičnost *Budućnosti* nije samo u tome što je bila prvi proletersko-komunistički časopis za decu već i u tome što je njegoa dominantna orijentacija bila *književna* (Паланчанин 1980). Većinu priloga u *Budućnosti* činili su

¹ Više o časopisu *Budućnost*, prilikom čijeg je proučavanja i došlo do otkrića ovog dela, v. Андоновска 2019.

² Oko časopisa bila je delatna dečja organizacija „Budućnost“, koja je proleterske mališane uzrasta od 6 do 12 godina okupljala oko niza aktivnosti: susreti u Socijalističkom domu, čitanje i distribucija časopisa *Budućnost*, organizacija koncerata, recitala, pozorišnih predstava, ali i učešće u obeležavanju Prvog maja, protestnim šetnjama ili humanitarnim aktivnostima. Kao takve, dečje organizacije „Budućnost“ smatraju se pretečama budućih jugosocijalističkih malih pionira (v. Kecić 1966; Kecman 1965; Ogrizović 1989).

književni radovi, pesme, basne i parabole, popularno-naučne priče, pa i naučno-fantastična literatura, kroz koju je radničkoj deci trebalo pružiti didaktičko-imaginativni svet koji bi, smatralo se, bio saobrazan njihovom životnom iskustvu, društvenom položaju i idealima. Vladislavljević i drugi komunistički pedagozi rane *Budućnosti* prepoznaju središnji značaj književne *lektire* za korenitiju promenu subjekta i pripremu dece za drugačije, naučno zasnovano, klasno osvešćeno, antiklerikalno i antišovinističko poimanje sveta koji ih okružuje, društvenih nejednakosti sa kojima se sreću, kao i načina na koji, skupa sa svojim roditeljima, mogu da se bore za poboljšanje uslova života potlačenih.

Književna produkcija *Budućnosti*, kao i *Šetnja kroz budućnost*, u tom se smislu odlično uklapaju u teorijski koncept *radikalne književnosti za decu*, koji su američki kritičari Džulija Mickenberg i Filip Nel predstavili u hrestomatiji *Priče za male buntovnike* (Mickenberg, Nel 2008).³ Reč je o dečjoj književnosti koja je nastajala u okviru različitih društveno-političkih pokreta u 19. i 20. veku (od abolicionizma, preko anarhizma, socijalizma i komunizma, a potom i posleratne nove levice, feminizma, ekološkog i LGTB pokreta, itd.)v a čije diferencijalno svojstvo čine neskriveni društveno-politički sadržaji i poziv deci da se uključe u menjanje postojećeg i stvaranje boljeg, humanijeg i egalitarnijeg sveta. Kako skreću pažnju teoretičari ove tek nedavno kritički i istorijski rekonstruisane literarne tradicije, svaki pokret koji je želeo da utiče na budućnost okretao se onima koji već danas jesu budućnost: deci, tom ideološki još uvek nekorumpiranom s(l)uju populacije koji je katkad bolje uočavao društvene kontradikcije i nepravde koje su odrasli/roditelji već naučili da naturalizuju i podnose (Mickenberg, Nel 2011: 462). Određeni elementi dečje psihologije, posebno dečja radoznalost, empatija, osetljivost na nepravdu, nepokornost i opiranje autoritetima, tu se prepoznaju

3 Pored hrestomatije *Tales for Little Rebels*, o radikalnoj književnosti za decu vidi i članke: Mickenberg, Nel 2011; Mickenberg 2017, a o komunističkoj kulturi i književnosti za decu: Mickenberg 2006, Mishler 1999.

kao prirodni saveznik u osmišljavanju i sprovođenju različitih programa društvene promene.⁴ Jedno od tematskih težišta takve radikalne književnosti za male buntovnike bio je i „poziv na maštanje“: imaginirano (re)kreiranje boljeg sveta, kako bi se snažnije osetila i potreba da se ovaj postojeći podvrgne kritici i promeni. U jednu takvu imaginarnu šetnju časopis *Budućnost* poveo je svoje male čitateljke i utopističkim romanom koji ovde predstavljamo.

Pre nego što opišemo ovo neobično delo, neophodno je dati nekoliko napomena o problemu njegove atribucije. U podnaslovu svakog od nastavaka *Šetnje kroz budućnost* kao autorka je navedena „Mala Zora“. Reč je o maloj heroini, polufikcionalnoj diskurzivnoj tvorevini koja je bila zaštitni lik časopisa *Budućnost* i istoimene dečje organizacije koja je delovala oko njega. Mala Zora pojavljuje se već od prvih brojeva *Budućnosti* kao autorka različitih književnih priloga, ali i kao protagonistkinja poučnih anegdota iz svakodnevnog života malih proletera. Pošto je Zorin lik imao programski karakter i opstao kroz sve faze i ideološke mene časopisa, iza ovog pseudonima se po svoj prilici krije pero pokretača i urednika *Budućnosti* Dragutina Vladislavljevića. Ostavljajući otvorenom mogućnost da će buduća istraživanja možda zahtevati korekciju ovakve atribucije, prema sadašnjim saznanjima autorstvo *Šetnje kroz budućnost* može se s najviše razloga pripisati Dragutinu Vladislavljeviću. Činjenica da je Vladislavljević bio i prvi prevodilac (skraćenog izdanja) Marksovog *Kapitala* na srpski jezik,⁵ *Šetnju kroz budućnost* smešta u još zanimljiviji kulturno-politički kontekst.

Šetnja kroz budućnost ostvarena je u žanrovskom ključu socijalne utopije, s tim što je data iz ugla deteta i fokusirana pre svega na novi tip škole u futurističkoj

⁴ Jedna od parola štampanih u *Budućnosti* glasila je: „Buduća jačina volje leži skrivena u samovolji detinjoi“ (Gete).

⁵ Između ranih fragmentarnih prevoda u periodici 19. veka i celovitog prevoda tridesetih godina, Marksov *Kapital* je u dva navrata na srpski preveden u skraćenom obliku: Vladislavljević je 1900. preveo izvod koji je sačinio Gabrijel Devilj, a Moša Pijade je 1924. s nemačkog preveo izdanje koje je priredio Julijan Borhart (v. Marks 1978: 7).

projekciji idealnog komunističkog društva, koje se imaginira kao *dečji raj* na zemlji. Mnoga vaspitno-obrazovna stanovišta i inovacije koje je časopis *Budućnost* i inače promovisao u različitim člancima, u ovom romanu biće imaginativno konkretizovani i narativno predstavljeni kao deo realizovane društvene prakse. *Šetnja* je u tom smislu zaista i promenada kroz osnovne postavke časopisnog programa i njegove, kako je Vladislavjević govorio, „borbene komunističke pedagogije“. Programski karakter dela signalizovan je i integracijom naziva časopisa u naslov romana, gde bi se reč *budućnost* zaista podjednako mogla pisati i velikim i malim slovom. Za današnjeg čitaoca svakako je posebno indikativno da je ta *budućnost* praktično naša savremenost: futurističko-utopijska projekcija *Šetnje* smeštena je u vreme oko 2024. godine.⁶

U jednom od karakterističnih manira utopističko-fantastičke literature, Mala Zora će komunističko društvo posetiti *u snu*. U taj san Zora pada veče pred proslavu Prvog maja, a odluku da ga zapiše i podeli sa drugima donosi nakon što se njen san sudario sa grubom društveno-političkom realnošću. Naime, planirana radnička proslava Prvog maja bila je policijski onemogućena, a protestna kolona proletera, umesto ponosne šetnje kroz grad, preusmerena ka periferiji, zoni društvene bede i nevidljivosti. Taj kontrast između utopijsko-oniričkih slika i radničke realnosti motiviše malu Zoru (u čijoj sobi visi portret Dimitrija Tucovića) da svoj san transformiše u romaneskni zapis, namenjen dečjoj populaciji.⁷ Jedna

6 Smeštanje radnje utopijskih romana nastalih krajem 19. i početkom 20. veka u vreme oko/posle 2000. godine nije bila retkost, o čemu v. tekst I. Bakića (Bakić, *web*). *Šetnja kroz budućnost* u tom bi kontekstu imala osoben status, pošto se kao rani primer dečje SF socijalne utopije pojavljuje u kulturi koja će zaista imati poluvekovnu socijalističku budućnost.

7 Svoj roman Zora namenjuje isključivo dečjoj populaciji, malim proleterima i proleterkama, koji su kroz njega, kao i kroz časopis *Budućnost* u celini, dobijali saznanja i pouke koji su u školi bili zabranjeni („ne puštaju nas da vas u školi tako učimo“), dok je njihov transfer u porodičnom okruženju često bio onemogućen celodnevnom roditeljskim odsustvom/radom.

osujećena radnička šetnja kompenzovana je imaginarnom šetnjom kroz utopijsku budućnost.

Da bi se razumela latentna mitsko-fantastička potka ovog dela neophodno je podsetiti na kultni značaj Prvog maja u tadašnjoj proleterskoj kulturi. Ovaj praznik punktuirao je utopijsku temporalnost radničke zajednice, o čemu svedoči i ritam izlaženja *Budućnosti*, koja svoja godišta od 1923. ne računa ni po školskoj ni po neutralnoj kalendarskoj godini, već od Prvog do Prvog maja. Majsko obnavljanje prirode simbol je buđenja socijalnih energija, pa se u *Budućnosti* u svim tipovima priloga (dokumentarni, poezija, proza, ilustracije) uvek iznova po(d)vlače analogije između radničke borbe i vitalnosti Prirode, koja se (rusoovski) posmatra kao „glavna vaspitačica“ i zaštitnica potlačenih, posebno *ugroženog tela proletera*. Zato će i glasilo mališana budućnosti biti časopis pod nazivom: *Dete u prirodi*.

U središnjem delu romana, Zora sa decom budućnosti prolazi kroz jedan tipičan školski dan, krećući se postupno kroz niz stanica *Škole za vaspitavanje dece*, da bi se u drugom delu narativa socijalna slika proširila na celokupnu zajednicu i sugerisala da je preobražaj u pristupu detetu, detinjstvu, vaspitanju i obrazovanju samo jedan, ali krucijalan aspekt integralne transformacije društveno-egzistencijalne matrice. Zora tokom svoje poučne oniričke šetnje ispoljava karakterističnu zbunjenost jednog utopijskog novajlije, koji u svom snu nikako ne uspeva da se dovoljno „rasani“, te izaziva stalne zabune, nespozumne i komične situacije. Premda je uzorno dete osvešćenih i organizovanih roditelja-proletera s početka 20. veka, Mala Zora svojim navikama i „predrasudama“ zapravo oličava duh zastarelog, bivšeg doba, o kojem deca budućnosti uče tek u sklopu časova o fantastičnoj i surovoj povesti Starog sveta. Romanesknii narativ stalno evocira tu tenziju između starog (tadašnjim čitaocima savremenog) i budućeg (današnjem čitaocu „savremenog“) sveta, a doba ostvarene utopije gradi se umnogome kao jedan *anti-svet*, u kojem je sve suprotno tada vladajućim normama, što je i osnova za proizvođenje kritičkih efekata utopijskog narativa. Tako će se na ulazu

u jedan od parkova budućnosti nalaziti natpis „Slobodno je ići van staza, ljubiti se sa cvećem i valjati se po travi“, kao i „pse u vrt uvoditi“. Iz onoga što se u utopiji podstiče i sme saznajemo mnogo toga što je u savremenosti Male Zore bilo nepoželjno i zabranjeno.

Školski dan budućnosti otpočinje časom vaspitanja koji se sastoji od doručka u prirodi, nakon čega deca stižu u veliku salu, *školu bez školskih klupa*, gde je predviđen čas računanja. Ali kako se dečja pažnja ubrzo preusmerava ka drugom, kontingentnom situacijom potaknutom interesovanju, čas računanja spontano se prevara u čas higijene, na kojem se uslovi rada u nekadašnjim školama dočaravaju kroz bioskopsku projekciju, kako bi žive slike i uživljavanje zamenili neproduktivno knjiško učenje napamet (kao što i o istoriji deca uče kroz pozorišne predstave). Ta ideja o fleksibilnoj i nerepresivnoj strukturi školskog dana, koji nema unapred propisanu agendu već se prilagođava promenljivim interesovanjima i sazajnim potrebama dece, jedan je od radikalnijih zahvata u shvatanju obrazovnog procesa i metodike koji se u ovoj pedagoškoj utopiji promovise.⁸

Druga, i najvažnija, vaspitno-obrazovna stanica „zagonetne škole“ budućnosti jeste „Stanica za proučavanje dečjih sposobnosti“, gde *deca uče odrasle* kako da im se obraćaju tako da ih ova razumeju, i gde se deci dopušta da spontano iskažu šta ih zanima i za šta su sposobna, kako bi to potom bilo društveno podržano i podsticano u daljem procesu obrazovanja i usavršavanja. Ovaj deo nastave izvodi se u velikim salama za vežbanje u raznim

8 Ova ideja bi, pored ostalog, mogla biti i odjek Tolstojeve pedagogije i jasnopoljanskog eksperimenta sa seoskom decom. Tolstoj je inače bio jedan od najprevođenijih autora u *Budućnosti*, posebno u prvoj seriji (1920). Časopis je tada redovno donosio vesti iz Sovjetske Rusije, pa i tu da je uz saglasnost Tolstojeve čerke Jasna Poljana pretvorena u jednu pravu „dečju republiku, dečju opštinu, jednu Tolstojevu dečju zajednicu“, što je smatrano za „očevidan dokaz da su ideali velikog pisca i komunistički ideali potpuno saglasni u svom krajnjem cilju“ (*Budućnost*, br. 3, str. 14). To otvara zanimljivu temu reaproprijacije radikalnijih postavki Tolstojeve pedagogije u komunističkom pokretu i boljševičkoj Rusiji, o čemu se zahvaljujući učiteljskom pokretu i socijalističkoj pedagoškoj biblioteci „Budućnost“ (koja nije u neposrednoj vezi sa Vladislavljevićevim časopisom) čitalo i diskutovalo u međuratnom Beogradu (v. npr. Konopljev 1939; Sirkina 1940).

praktičnim sposobnostima, u svojevrsnoj „školi igračaka“, gde deca imitiraju svet odraslih, „prave sami šta i kako znaju“, ispoljavajući svoje prirodne sklonosti, na osnovu čega će potom biti preusmereni u odeljenje za tehniku, zanate, nauku i filozofiju, umetnost itd. Predstavljajući školu budućnosti, Vladislavljević nastoji da narativno konkretizuje mnoge važne momente socijalističko-komunističke pedagogije. Jedan od njih bila je i stanovište da decu treba upoznati sa poreklom stvari, načinom na koji su one napravljene i kako funkcionišu, iz čega će u Sovjetskoj Rusiji biti izgrađen čitav jedan knjiški žanr, a što je i jedna od centralnih aktivnosti na ovoj stanici *Šetnje kroz budućnost*. U komunističkoj školi deca se ne smeštaju u unapred spremljene šablone već se prate njihovi impulsi, darovi, intuicije, sve dok učenje-rad ne počne da proizvodi ne višak vrednosti već *čisti užitek*. To je i jedan od vrhunaca ovog dela narativa – trenutak kad mala Zora oseti da počinje da joj se „uslađuje“ u tom dečjem raji i kad na pomen majčinstva oseti snažan unutrašnji poriv da se oproba u šivenju.⁹ Ovom morisovskom momentu utopijskog „uslađivanja“ imaćemo prilike da se vratimo u nastavku.

Zanimljiv i donekle ambivalentan momenat novog vaspitnog režima u *Šetnji kroz budućnost* predstavlja insistiranje na nerepresivnoj funkciji vaspitača, čije se prisustvo u obrazovnom procesu minimalizuje („mala deca se vaspitavaju sama“, „odgaja ih sama priroda“), i koji podstiču dečje nestašluke, podržavaju njihovu dovrtljivost i inicijativu, kao što su i obavezani da poštuju rezultate dečje političke borbe, u koje spada i dečjim štrajkom izboreno pravo da im se odrasli ne mešaju u igru-učenje („Ne mešajte se u naše igre ni svojim zahtevima, niti svojim uputstvima, nego nas ostavite na miru, da bi [*sic*] mogli i sami da mislimo“). Deca budućnosti nastupaju kao punopravni politički subjekti: izdaju svoj list, učestvuju u

9 Ovo povezivanje ženske prirode i majčinstva može se smatrati preostatkom devetnaestovekovih nazora, ali to je samo jedan od aspekata rodnih politika u ovom delu, koje za svoju protagonistkinju bira proleterku, u kojem su devojčice-žene te koje voze futurističke automobile itd.

sovjetima i odlučivanju, bore se za svoja prava i solidarno čuvaju nasleđe svoje borbe, a koriste i mogućnost da kazne odrasle. Taj naglasak na autonomiji deteta, njegovoj samostalnosti i političkom aktivizmu, prepoznatljivo je mesto komunističke pedagogije i književnosti za decu (v. Mishler 1999: 115; Mickenberg 2006: 57). Ali upravo taj inovativni momenat u *Šetnji* je praćen i senkom pantoptičkog nadziranja: roditelji i vaspitači povlače se iz neposrednog dečjeg okruženja, ali ih ipak, zahvaljujući raznim tehničkim inovacijama, iz svoje „nevidljivosti“ nadgledaju i prisluškuju.

Nakon školskih aktivnosti, deca se sreću sa roditeljima i ostalim članovima zajednice, posebno omladincima, na zajedničkom obedu i svetkovini, u idilično-karnevalskoj atmosferi. Tu prisustvujemo slikama društvenih igara i užitka, podjednako u opštem tehničkom napretku i stopljenosti sa prirodom. Taj spoj prirode i industrije vrlo je karakterističan za ovu utopiju i donekle objašnjava specifičan status naučno-fantastičnih elemenata u njoj. Oni, naime, po samim postavkama komunističke ideologije, oslonjene na naučno-racionalni pogled na svet i ostvarive forme tehnološko-industrijskog napretka, nisu u punom smislu fantastični, i ne narušavaju toliko prirodne zakone koliko građansko-kapitalističkom hegemonijom naturalizovane mentalitete i navike. Ono što je fantastičko u komunističkoj utopiji, dakle, nisu toliko njeni sadržaji, funkcionalan tehnološki napredak i promovisane humanističke vrednosti, koliko sam konsenzus o nužnosti i verovatnosti njene realizacije.

Iako ne narušavaju naše predstave o fizički (ne)-mogućem, oblici tehnološkog napretka koje *Šetnja kroz budućnost* nudi vrlo su zanimljivi iz današnje perspektive. Dečji automobili na bežično navođenje (koje voze devojčice) neizbežno evociraju GPS tehnologiju. Slično je i sa toki-voki sistemom koji vaspitači koriste za uzajamno obaveštavanje, sa radio prenosom koncerata po gradu ili u brzim vozovima, čija se „fantastičnost“ sastoji najviše u tome što oni koji su te udobne vagone izrađivali sada u njima mogu i da se voze. Aeroplani se koriste u svrhe nadgledanja i održavanja javnog reda; „vazдушna

železnica“, tj. žičara, neka je vrsta „ringišpila za decu“, koja uživaju i u ogromnim toboganima-klizalicama, itd. Iako današnji stepen napretka umnogome redukuje futuristički elan Vladislavljevićevog romana, nije teško primetiti da se *Šetnja* u ponečemu i dalje nalazi *korak ispred nas*, tj. da ni do danas nije dosegnut onaj nivo unapređenja „mentalnih tehnika“ koji bi obezbedio opštu dostupnost ovih i drugih tehnoloških postignuća, i njihovu funkcionalnu integrisanost u svakodnevni život neotuđene zajednice.

Iako se ovom prilikom ne možemo detaljnije baviti pitanjem mogućih istorijskih izvora, predložaka i uzora za pisanje jednog ovakvog, za svoje vreme i sredinu atipičnog štiva, neophodno je uputiti na jednu važnu referencu, koja će nam koristiti i u pozicioniranju ovog dela u kontekstu komparativne književnosti za decu. Reč je o paralelama koje se mogu uspostaviti između *Šetnje kroz budućnost* i *Vesti niotkuda* Viliijama Morisa (William Morris), jednog od klasičnih dela socijalno-utopijske literature, koje je 1911. bilo prevedeno na srpski i objavljeno u Socijalističkoj knjižari u Beogradu. Imajući u vidu Vladislavljevićevo aktivno učešće u predratnom socijaldemokratskom pokretu, njegov prevodilački i autorski rad, teško je zamisliti da mu Morisovo delo nije bilo poznato. Paralele između *Vesti niotkuda* (1890) i *Šetnje kroz budućnost* su brojne i odnose se kako na globalnu žanrovsku i kompozicionu potku dela, tako i na niz pojedinačnih rešenja, motiva i stavova. Oba dela su zasnovana na oniričkom putovanju u budućnost, koja je projektovana u približno isti vremenski trenutak (početkom trećeg milenijuma). Hronotop puta omogućava pregledno kompoziciono strukturiranje oba narativa, u kojem se junaci postupno i linearno, od stanice do stanice, kroz vlastito iskustvo ili kroz priče starijih stanovnika, upoznaju sa postavkama novog društva. Protagonisti se, pri tome, na sličan način osećaju kao stranci, Zora „kao da je došla iz nekog drugog sveta“, a Morisov junak kao da je „s druge planete“, i izazivaju srodno koncipirane situacije nesporazuma. Delima je zajednička i romantički i pastoralno intonirana projekcija budućnosti, u kojoj

je socijalni napredak vezan za obnovu spontanosti i povratak prirodi. Detaljnije paralele mogle bi se tražiti u značaju koji je u oba dela pripisan arhitekturi, odeći, Prvom maju, priraštaju fizičke lepote, ili slikama sretnih ljubavnih/vereničkih parova, kojima se društvena utopija utemeljuje u trijumfu erosa.

Oba romana, najzad, komunističko/socijalističko društvo vide u korelaciji s dečjim duhom, tj. kao svojevrsno „drugo detinjstvo sveta“ (Moris), donoseći vrlo nekonvencionalno viđenje vaspitno-obrazovnih praksi. Iako je Moris bliži ideji o ukidanju školstva („ja ne vidim kakve veze ima škola sa decom“, 1911: 32), dok u *Šetnji kroz budućnost* imamo izvesnu hipertrofiju pedagoškog, oba romana kreću se oko istih ideja i ideala: samostalnost dece, boravak na otvorenom prostoru i učenje kroz prirodu, privilegovanje prakse nad učenjem iz knjiga, spontanitet obrazovanja i sloboda ukusa, uz kritiku sistema starog školstva i vaspitanja kao „mlina“ iz kojeg „niko ne može da izide nepovređen; i samo bi oni mogli izbeći da ne budu samleveni koji bi u sebi imali jak revolucionarni duh“ (Moris 1911: 72). „Srećom većina dece imala je taj duh u svima vremenima“, dodaje Moris, što bi mogli potpisati i borbeni pedagozi Vladislavljevićeve *Budućnosti*.

Posebno važnu tačku preseka između *Vesti* i *Šetnje* čini afirmacija otvorenih struktura, fleksibilnosti, spontaniteta, improvizacije i prirodnosti promene, kao i ideja o slobodnom usavršavanju svakog čoveka, o komunizmu kao *užitku*, užitku čoveka-deteta u neotuđenom radu-stvaralaštvu kao ekspresiji vlastitog bića. Morisovi stavovi o tome da je svakom čoveku potrebno obezbediti slobodu da „radi ono što najbolje može“ i „vežba svoju specijalnu sposobnost do krajnjih granica“ nalazi konkretnu primenu u „Stanici za proučavanje dečjih sposobnosti“ u *Šetnji kroz budućnost*. Sve te ideje vode onom ključnom aspektu, koji je kod Morisa dominantan i eksplicitan, dok se u znatno kraćoj *Šetnji* samo naslućuje, ali je ipak dosegnut i artikulisan, pored ostalog u već pominjanom kulminativnom trenutku kada Mala Zora u stanici za proučavanje dečjih sposobnosti počne da oseća kako joj se „uslađuje“ taj dečji raj.

Jednu drugačiju paralelu možemo povući sa tekstom koji gotovo izvesno nije neposredno uticao na Vladislavjevića, ali je, kao i on, oblikovan po uzoru na Morisovo delo: radi se o *Priči o amuletu* (*The Story of the Amulet*) Edit Nezbit (Edith Nesbit), fantastičnom romanu za decu objavljenom 1906. godine. *Priča o amuletu* deo je serijala o *Psameadi*, „peščanoj vili“, odnosno natprirodnom stvorenju koje ispunjava želje, i predstavlja treći i zaključni deo serijala, kome su prethodili romani *Petoro dece i To* (*Five Children and It*, 1902) i *Feniks i ćilim* (*The Phoenix and the Carpet*, 1904). Kao i ranija dela Edit Nezbit, ovaj roman odražava njen intenzivni angažman u fabijanskom pokretu (ona je, zajedno sa suprugom Hjubertom Blandom, pripadala osnivačima Fabijanskog društva) za ono vreme retko eksplicitnim fokusiranjem na različite društvene probleme. Okvirna priča romana na prvi pogled deluje kao uobičajen fantastični zaplet: grupa od petoro dece nalazi čarobnu amajliju i uz njenu pomoć putuje u različite epohe i mesta, od starog Egipta preko Atlantide pa do Londona budućnosti. U oštroj suprotnosti sa *Šetnjom*, autorka svaku posetu nekom hronotopu strukturira kao funkcionalni deo narativa, potrage za drugom polovinom amajlije, uz snažan pripovedački zamah ali i distinktivnu karakterizaciju likova dece-protagonista i ljudi sa kojima se susreću. Na taj način se različite teme srazmerno skladno uklapaju u zaokruženu celinu. Roman *Priča o amuletu* do danas je, kao i *Šetnja kroz budućnost*, zadržao naboj radikalne književnosti za decu, ali istovremeno poseduje i primamljivost avanturističke povesti.

U kontekstu ovog rada, nas interesuje pre svega dvanaesto poglavlje u kome deca posećuju London budućnosti. Ovde, naime, Edit Nezbit stvara utopiju u mnogo čemu sličnu snu Male Zore, ali i sa pojedinim upadljivim razlikama u odnosu na nju. Najvažnija je svakako činjenica da se kod Nezbit ne radi o *snoviđenju* već o fizičkom boravku u budućnosti postignutom natprirodnim sredstvima, čarolijom, čime se *Priča o amuletu* presudno odvaja od onirično motivisane utopijske

književnosti, ali i naučno-fantastičnih utopija kakve su najčešće stvarane tokom dvadesetog veka, i pozicionira se u okvir fantazijske književnosti za decu čijem je formiranju upravo Edit Nezbit presudno doprinela. Poput njenih drugih romana, i ovaj postulira jasno omeđen sistem magije sa logički ustrojenim pravilima, koji dečji protagonisti mogu istraživati i koristiti.

Njihova poseta budućnosti ima jasnu svrhu – da nađu drugu polovinu čarobnog talismana – ali je autorka vešto koristi da prikaže buduće društvo, zasnovano na fabijanskim principima. Kao što je Suzan Ran iscrpno prikazala u svom radu *News from E. Nesbit: The Story of the Amulet and the Socialist Utopia* (Rahn 1985), ovaj roman je pod jakim uticajem Morisovih *Vesti niotkuda*, ali i *naučnih romansi* H. Dž. Velsa, i formalno i sadržajno. U tekstu Edit Nezbit eksplicitno ukazuje na izvor svoje inspiracije: prva osoba koju deca upoznaju u svetu budućnosti zove se Vels – dečak koji je dobio ime „po velikom reformatoru iz prošlosti, koji je shvatio da treba otkriti šta želite i onda pokušati da to i ostvarite“. Društvo koje ova autorka prikazuje nije tako radikalno izmenjeno kao Zorina budućnost, i mnogo je preciznije lokalizovano – deca putuju u London koji i dalje ima prepoznatljive markere, geografske, poput Temze, i arhitektonske, poput Britanskog muzeja – ali, za razliku od Morisa i Velsa, a slično Vladisavljeviću, Edit Nezbit se najpodrobnije bavi decom i obrazovanjem budućnosti. Njena vizija škole nije tako egalitarna kao Vladisavljevićeva, ali škola je i dalje mesto *uživanja* a ne prinude: jedina kazna za neprimereno ponašanje jeste udaljavanje sa nastave „na ceo dan“, kako junacima saopštava Vels. Baš kao i mala Zora koju deceniju kasnije, protagonisti *Priče o Amuletu* iznenađeni su i obradovani novim svetom u koji su stupili, a pre svega drugačijim ljudima koje u njemu zatiču: društvo ostvarenog fabijanskog socijalizma jeste društvo spokojnih i bezbrižnih ljudi, a ne samo sitih i zdravih. Kao i Zora, i oni ne mogu da se suzdrže od povlačenja paralela sa svojim, odnosno našim svetom, na užas svojih domaćina.

Možda je najizrazitija razlika između ove dve vizije *kolektivizam* prisutan u celoj *Šetnji kroz budućnost*, a u velikoj meri odsutan iz *Priče o amuletu*. Zora se sve vreme nalazi u zajednici, drugovi i drugarice sa kojima se upoznaje i provodi vreme nemaju imena niti su značajnije oblikovani i individualizovani kao likovi. To važi i za prostor u kojem se Zora kreće: gotovo neprekidno je pod vedrim nebom, bilo da je u parku, bilo da je u „dečjem raj“, a čak i škola je bez četvrtog zida, koji zamenjuju staklena vrata; i svaki od tih otvorenih prostora u kojima se prožimaju urbano i ruralno koncipiran je kao *zadružni* prostor, za veliki broj ljudi ili dece. Nasuprot tome, protagonisti *Priče o amuletu* kreću se iz zatvorenog prostora Britanskog muzeja do jednako zatvorenog prostora Velsovog doma, dok o prirodi i detaljima školovanja saznaju iz druge ruke, od Velsa i njegove majke. Nezbit sa karakterističnom brižnošću opisuje enterijer koji je uređen tako da se deca ne mogu povrediti, bez otvorenih ognjišta, bez oštrih uglova i tvrdih površina, u vedrim bojama, i time predstavlja suštu suprotnost uređenja dečjih soba na prelazu iz viktorijanskog u edvardijansko doba: pa ipak, iako deluje prisnije i prepoznatljivije današnjim čitaocima nego svet Zorinog snoviđenja, ovo društvo je istovremeno sputanije i tešnje vezano za svoje doba nego Vladislavljevićevo. Dok se Zorin povratak u njenu sadašnjost, odnosno buđenje, odvija spontano i neplanirano, protagonisti *Priče* sami biraju trenutak povratka i nakratko povedu i Velsovu majku koja se užasne pred prizorom savremenog Londona, u jasnoj analogiji sa završnom scenom Morisovih *Vesti niotkuda* (v. Rahn 1985).

Poređenje ova dva teksta može nas dovesti do brojnih zaključaka o prirodi utopijskog u *Šetnji*, odnosno *Priči*, ali i o njihovom položaju u polisistemu dečje književnosti. U starijem delu, romanu Edit Nezbit, utopijski impuls je ograničen na jedan segment teksta, podređen zahtevima zapleta i tradicionalnom oblikovanju likova junaka. Kod Vladislavljevića, naprotiv, utopijska svest vlada tekstem i određuje mu formu i sadržinu u isto vreme, uz nesputano uživanje u vajanju detalja koje je kod utopista zapazio Fredrik Džejmson:

it is precisely this dimension of a hobby-like activity, which anyone can do in their own spare time, at home, in your garage or workshop, that organizes the readership of the Utopian text (...) thinking of new twists on existing laws and customs and coming up with ingenious models of your own. (...) Utopia is thus by definition an amateur activity in which personal opinions take the place of mechanical contraptions and the mind takes its satisfaction in the sheer operating of putting together new models of this or that perfect society (Jameson 2005: 35).

Oba teksta mogu se uslovno čitati kao „utopije za decu“, ali ako pokušamo da ih odredimo u književnim okvirima, postaće jasno da je Edit Nezbit tu u velikoj prednosti, pre svega zbog značajnijeg književnog dara autorke i preciznijeg saobražavanja romanesknim konvencijama. *Šetnja kroz budućnost* mnogo više duguje klasičnim utopijskim obrascima: nema zaplet u klasičnom smislu, kao povest je svakako prekratka da bi se s pravom svrstala u roman, a preduga za format priče za decu. Motiv sna sproveden je, kao i u drugim utopijskim delima, mehanički, kao nužni preduslov za prikazivanje utopije, bez psihologizacije i unošenja prave onirične alogičnosti kakvu je u književnost za decu uveo još Luis Kerol. Izrazit je i već pominjan nedostatak individualizacije likova i uspostavljanje prisnijeg kontakta s njima. Za autora *Šetnje*, likovi dece i odraslih iz budućnosti svode se na neodređene vizije boljih i lepših budućih naraštaja. I Zorin susret sa vlastitim roditeljima protiče u tom ključu: roditelji su u snu mlađi i veseliji, bez tragova mučnog rada i narušenog zdravlja.

U *Šetnji* postoji još jedan značajan odmak od danas poznate naučne fantastike sovjetskog tipa, ali i već pominjane pedagoške literature koja je decu upoznavala s poreklom stvari. Kao što piše Džon Mekenon, sovjetske utopije namenjene deci od ranih dvadesetih do ranih tridesetih godina dvadesetog veka doživele su značajnu promenu i premeštanje akcenta sa stvaranja utopijskog društva u kome će vladati jednakost i bratstvo na napredak nauke i tehnologije, srodan težnjama zapadne naučne fantastike istog perioda, iako sa drugačijim

ideološkim predznakom (McCannon 2001). I Zorina *Šetnja* pokazuje sva obeležja koja Mekenon navodi za ranu sovjetsku naučnu fantastiku za decu – radosno pouzdanje u svetliju budućnost u kojoj će, doduše, postojati napredna tehnologija, ali isključivo kako bi služila jednom boljem i srećnijem ljudskom rodu.

Ni Zora niti braća i sestre koji tragaju za amuletom ne vrše nikakav upliv na društvo budućnosti, a otvoreno je pitanje kakav je stvarnosni efekat imalo to njihovo imaginarno uživanje u drugačijem, punijem i lepšem životu, podstičući nadu u ostvarenje društva u kome bi takav život bio moguć. S tim morisovskim duhom *užitka* u svetu bez otuđenja, kao neotudivog ljudskog prava i opšteg društvenog cilja, možda je najbolje upustiti se i u nešto okasnelu šetnju kroz prvu socijalnu utopiju dečje literature u našoj književnosti. Utopiju koja se direktno obraća našoj (sve više distopijskoj) savremenosti.

IZVORI

„Шетња кроз будућност. Роман за децу. Пише мала Зора“. *Будућнось*, бр 2, јун 1924 – бр. 9/10, март/април 1925. (Репринт издање у: *Emitor: званично гласило Друштва љубитеља фантастике „Lazar Komarčić“*, год. XXXVIII, бр. 494, септембар 2018) Морис, В. [Вилијам]. *Весџи ни ог куга*. Прев. Душан М. Богосављевић. Београд: Социјалистичка књижара, 1911. Nesbit, Edith. *The Story of the Amulet*. <https://www.gutenberg.org/files/837/837-h/837-h.htm>

LITERATURA

Андоновска, Биљана. „Будућност (без) Будућности: први комунистички књижевни часопис за децу у Краљевини СХС“. Часописи за децу: југословенско наслеђе 1918–1991. Ур. Станислава Бараћ, Тијана Тропин. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2019. 17–48.

Маркс, Карло. Капитал: кратак извод Габријела Девиља. Предео и према оригиналу допунио Драг. Т. Владисављевић. Женева: [с. н.], 1900.

Паланчани, Сава. „Два ретка рана листа Комунистичке патрије Југославије у Библиотеци Матице српске. 1. Књижевни

лист за децу Будућност. 2. Хумористичко-сатирични лист Црвени смех: Годишњак Библиотеке Матице српске за 1978. III. Нови Сад: Библиотека МС, 1980.

Bakić, Ilija. „Naše doba u naučnoj fantastici“, *Art-Anima, Web*, <http://www.art-anima.com/c16-eseji/ilija-bakic-nase-doba-u-naucnoj-fantastici> (18.11.2020)

English Literature in Transition, 1880-1920, Volume 28, Number 2, 1985, 124-144.

Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and other Fictions*. London, New York: Verso, 2005.

Kecić, Danilo. „Dečje grupe Budućnost 1919–1920. godine“. *Pedagoška stvarnost*, Novi Sad, 6 (1966): 356–364.

Kecman, Jovanka. „Učešće žena u radničkom pokretu Jugoslavije 1918–1921. godine“. *Istorija radničkog pokreta*. Zbornik radova 2. Beograd: Institut za izučavanje radničkog pokreta, 1965.

[Konopljev, N.K.]. *L. N. Tolstoj o narodnom učitelju*. [Preveo Rad. V. Teodosić]. Biblioteka Budućnost; sv. 68. Beograd: [s. n.], 1939.

Marks, Karl. *Kapital*. Prvi tom. Prev. Moša Pijade i Rodoljub Čolaković. Beograd: Prosveta, 1978.

McCannon, John. „Technological and Scientific Utopias in Soviet Children’s Literature, 1921/1932“. *Journal of Popular Culture*; Spring 2001; 34, 4; 153/169.

Mickenberg, Julia L. „Radical Children’s Literature“. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Publication Date: Jun 2017. DOI: 10.1093/acrefore/9780190201098.013.89

Mickenberg, Julia L. and Philip Nel, eds. *Tales for Little Rebels: A Collection of Radical Children’s Literature*. New York: New York University Press, 2008.

Mickenberg, Julia L. and Philip Nel. „Radical Children’s Literature Now!“ *Children’s Literature Association Quarterly* (January 2011): 445–473. DOI: 10.1353/chq.2011.0040

Mickenberg, Julia L. *Learning from the Left: Children’s Literature, the Cold War, and Radical Politics in the United States*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2006.

Mishler, Paul. *Raising Reds. The Young Pioneers, Radical Summer Camps, and Communist Political Culture in the United States*. New York: Columbia University Press, 1999.

Ogrizović, Mihajlo. *Dječja grupa 'Budućnost' preteča Saveza pionira Jugoslavije*. Zagreb: Radničke novine, 1989.

Rahn, Suzanne. News from E. Nesbit: The Story of the Amulet and the Socialist Utopia.

Sirkina, O. E. *L. N. Tolstoj i „slobodno vaspitanje“*. [Preveo Rad. V. Teodosić]. Biblioteka Budućnost; sv. 72. Beograd: M. B. Janković, 1939.

Biljana Andonovska
Tijana Tropin

SOCIAL UTOPIA AS A CHILDREN'S PARADISE:
A WALK THROUGH THE FUTURE (1924/25) AND ITS LITER-
ARY AND SOCIAL CONTEXT

Summary

In this paper, we highlight the circumstances of the creation of a short novel for children by Dragutin Vladisavljević, *A Walk Through the Future*, and his literary and pedagogical features. Published serially from June 1924 to April 1925, this novel can most easily be interpreted within the concept of radical children's literature by Julia Mickenberg and Philip Nel, emphasizing its utopian character and communist-pedagogical intention. The influence of William Morris' *News from Nowhere* on Vladisavljević is also examined, and his literary treatment of utopian motifs is compared to the somewhat earlier *The Story of the Amulet* by Edith Nesbit, which places a work of similar utopian-pedagogical intention in the tradition of fantasy literature for children.

Key words: utopia, radical children's literature, *Budućnost* (periodical), Dragutin Vladisavljević, Edith Nesbit

Бојана Аћамовић

Институт за књижевност и уметност, Београд

bojana.acamovic@gmail.com

РУШДИЈЕВА ИМАГИНАРНА ДОМОВИНА
КАО ПРИЧА ЗА ЛАКУ НОЋ: ЈЕДНО
ПОСТКОЛОНИЈАЛНО ЧИТАЊЕ РОМАНА
ХАРУН И МОРЕ ПРИЧА

Айсџиракџи: У раду се анализира Рушдијев роман *Харун и море ѝрича* као књига за децу која показује одлике постмодерне прозе и при том обједињује елементе западне и индијске, односно оријенталне књижевне традиције, те представља аутентичну причу о Индији у оквиру енглеске књижевности. Роман се може сматрати двоструко маргинализованим – не само да припада књижевности за децу, већ и корпусу постколонијалне литературе. Усредсређујемо се на аспекте оријенталне културе и књижевности који су уткани у структуру романа, посебно на тему приповедања, која је од кључног значаја у овом делу. Део рада посвећен је поређењу романа *Харун и море ѝрича* и Киплингових *Књига о џунгли*, при чему се посматра начин на који два писца представљају Индију у својим књигама за децу, имајући у виду разлике у њиховим перспективама – за Киплинга је Индија била једна од британских колонија, док за Рушдија представља имагинарну домовину, земљу његовог детињства, која постоји још само у пишевом сећању. У светлу постколонијалних студија и ревизије канона, рад има за циљ да укаже на значај укључивања романа као што је *Харун и море ѝрича* у оквире енглеске, а и светске књижевности.

Кључне речи: књижевност за децу, постмодернизам, постколонијализам, магијски реализам, пародија, хибридноћ, Салман Рушди

Салман Рушди је свој први (и дуго времена једини) роман за децу, *Харун и море ѓрича* (*Haroun and the Sea of Stories*), објавио 1990. године,¹ у време када је већ био не само светски афирмисан, већ и прогоњен писац. Фатва којом је 1989. ирански врховни вођа ајатолах Хомеини позвао муслимане широм света да убију аутора *Сајћанских сјихова*, као и све људе укључене у објављивање те књиге (међу њима и преводиоце), наметнула је Рушдију вишегодишње скривање и живот под полицијском заштитом, али то није довело до прекида у његовом стваралаштву. Непуних годину дана по изрицању фатве појавио се *Харун и море ѓрича*, 1992. објављена је збирка есеја *Имајинарне домовине* (*Imaginary Homelands*), а уследиле су и збирке прича *Исјок, Зајаг* (*East, West, 1994*) и роман *Мавров ѓоследњи уздах* (*The Moor's Last Sigh, 1995*). Наведена дела, мада жанровски различита, следе поетичке принципе Рушдијевих остварења из првог стваралачког периода. Четири романа објављена пре *Харуна* донела су Салману Рушдију статус једног од кључних аутора постмодернизма, али и водећег постколонијалног писца. Својим првим романом *Гримус* (*Grimus, 1975*) представио се као писац фантастике, који се у значајној мери ослања на традицију и митологију. Роман *Деца ѓоноћи* (*Midnight's Children, 1981*), награђен, између осталог, наградама „Букер над Букерима“ и „Најбољи Букер“, донео је један другачији увид у политичка збивања на Индијском потконтиненту средине 20. века. Те тематике Рушди ће се држати и у своја два следећа романа, *Срамојћа* (*Shame, 1983*) и *Сајћански сјихови* (*The Satanic Verses, 1988*).

Након овако значајних дела, а усред контроверзе коју су произвела, Рушди објављује роман *Харун и море ѓрича*, који, мада припада жанру књижевности за децу, не одудара од остатка његовог опуса будући да садржи препознатљиве елементе Рушдијеве поетике,

1 Роман *Лука и вајра живојћа* (*Luka and the Fire of Life*) објављен је 2010. године.

а у извесном смислу представља и синтезу његовог дотадашњег рада. Сам писац је изјавио да се писање овог романа за децу није разликовало од писања романа за одрасле:

Једном када подесите тон свог гласа и покренете идеју бајке, заиста не морате да је пишете другачије него што иначе пишете. Само причате причу и потрудите се да буде што занимљивија, јер кад су деца у питању, њима ако је досадно, они вам то кажу. Они затворе књигу (наведено према Coppola 1991: 230).²

Приступивши писању овог романа на начин на који је приступао претходнима, Рушди је у *Харуну* објединио постмодернистичке наративне стратегије и аутентичну постколонијалну перспективу енглеског писца индијског порекла.

Као доминантна црта Рушдијевих дела истиче се ауторов дијалог са историјом, религијом и општеприхваћеним великим наративима, те се његови романи издвајају као репрезентативна дела историографске метафикције. Историјске чињенице на чијој се основи развија радња роман *Срамота*, *Деца њоноћи* или *Сајтански стихови* преплићу се са фикцијом и бивају проблематизоване, приказане из субјективне перспективе појединих јунака. Ово подразумева и пародирање, као и увођење магијског реализма у приказу догађаја и јунака. Како је приметила још Линда Хачен (узимајући за пример између осталог и Рушдијеву *Децу њоноћи*), у делима историографске метафикције пародија не служи само као средство преиспитивања историје и сећања, већ се њоме доводи у питање „ауторитет било којег чина писања“, при чему се и историја и фикција као дискурси смештају у оквире једне „интертекстуалне мреже, која исмева сваку представу о засебном пореклу или једноставној узрочности“ (Наџион 1996: 217). У Рушдијевим делима, све оно што сматрамо

2 Све цитате из студија на енглеском језику на српски превела ауторка рада.

историјским чињеницама приказано је из угла фиктивних јунака, обојено њиховим личним тежњама и осећањима и тиме претворено у једну од могућих прича, односно једну од могућих истина о ономе што се заиста догодило. Код таквог приказивања важну улогу игра увођење фантастичних елемената који се комбинују са реалистичним, те се у типичне одлике Рушдијеве поетике убраја и магијски реализам. Мада не користи тај термин, Рушди у есеју „Имагинарне домовине“ говори о мешању фантазије и натурализма као могућем начину на који писци, пре свега индијски писци у Енглеској, могу да изразе проблем са којим су суочени – „како изградити нови, ‘модерни’ свет од старе цивилизације прогоњене легендама, старе културе коју смо донели у срце нове“ (Rushdie 1991: 19).

Харун и море љрича је пре свега роман за децу, али се исто тако може сагледати као „једна од Рушдијевих најпотпунијих књига, која складно доноси за њега уобичајени енергични хумор упркос мрачној теми, наметају тишине приповедачу“ (Gurnah 2007: 6). Теверсон га посматрата као књигу у којој се „традиционални елементи бајке комбинују са креативним и надреалистичким маштаријама самог аутора“ и која тако функционише као „дечја приповест о потрази“ али и као „снажна политичка алегорија која се бави релевантним савременим питањима, од ограничавања слободе говора које намећу фундаменталистички режими до загађења животне средине од стране неодговорних мултинационалних корпорација“ (Teverson 2001: 454). Како је приметио Жан-Пјер Дири, роман *Харун и море љрича* може се описати као „прича за децу коју само одрасли могу заиста разумети“ (према Teverson 2001: 454).

Роман описује авантуре дечака Харуна, који заједно са оцем, приповедачем Рашидом, креће у борбу за спашавање приче и причања. Харун и Рашид Халифа, као и Харунова мајка Сораја, живе у Алифбеји, „измишљеној земљи“, која пак доста подсећа на неке стварне пределе. Рашид је надалеко чувен по свом приповедачком дару, па га познаници зову Океан

Смицалица (*Ocean of Notions*), односно Шах Бла-Блах (*Shah of Blah*). За његов таленат постоји „логично“ објашњење – дар приповедања он црпи из Воде-причалице из великог Мора Прича, коју редовно пије. Ипак, када га Сораја напусти и оде од куће са комшијом Сенгуптом, Рашид губи свој приповедачки таленат и почиње да гракће као врана, што угрожава и његов посао професионалног приповедача. Егзистенција Халифа није угрожена само са материјалне већ и са духовне стране – одласком Сораје престаје песма у њиховом дому, а без певања нема ни приповедања, ни породичне хармоније. Осећајући се делимично кривим за очев усуд и у жељи да му помогне да поврати свој дар, Харун са Воденим Духом Ако-коом креће на путовање до месеца Кахани, где га чека низ фантастичних догађаја и необичних ликова, и где ће му се касније придружити и Рашид у борби против загађивача Океана Токова Прича.

Рушди је овај роман написао да би испунио обећање које је дао сину, Зафару, коме је књига и посвећена. Писао га је у време када је писао и *Сајанске стишкове*, а довршио и објавио у првим годинама свог присилног егзила. У критичким освртима *Харун* се често повезује управо са *Сајанским стишковима*, као дело које такође обрађује осетљиве актуелне теме, али на мање провокативан начин. У питању је роман који, иако „књига за децу“, покреће бројна питања савременог живота, од значаја приповедања и уметности, као и важности породице за појединца, преко проблема еколошког загађења и положаја жена у друштву, па све до слободе говора и поларизације света, због чега је интересантан и за одрасле. Карло Копола у свом приказу ове књиге запажа да је у питању

узбудљива, маштовита прича за децу: њених добро одмерених дванаест поглавља фино ће се распоредити на исто толико вечери. [...] За одрасле читаоце *Харун* ће бити истовремено узнемирујућа а опет надањујућа приповест с наравоученијем [...] која покреће дубока питања о [...] цензури, слободи израза, и значају не само

прича, већ уопште уметности, у човековом животу. (Corròla 1991: 230)

Описујући Харунове пустоловине Рушди се служио приповедачким поступцима које је примењивао и у претходним романима, те тако уочавамо елементе постмодернистичке нарације, али и особености које овај роман смештају у корпус постколонијалне књижевности. У питању је књига писана на енглеском језику, која тиме припада енглеској (британској) књижевности за децу, али која је тематиком, местом радње и детаљима који упућују на оријенталну културу чврсто везана за индијску традицију. Као такав, овај роман представља пример хибридности у делу оријентисаном пре свега на млађе читаоце.

Харун и море ѓрича као постмодернистички роман за децу

Када смо напоменули да *Харун и море ѓрича* представља својеврсну синтезу Рушдијевог дотадашњег списатељског рада, мислили смо пре свега на главну тему романа, питање слободе и последице њеног ограничавања, али и на специфичне поступке обраде ове теме, карактеристичне за Рушдија. Као важна одлика запажају се елементи магијског реализма у поступку обликовања фиктивне стварности романа. Овде ћемо најпре скренути пажњу на једну термилошку разлику од значаја за разматрање романа као што је *Харун и море ѓрича*. Студије о магијском реализму посебну пажњу поклањају разграничавању овог жанра од фантастичне књижевности. Проза означена као магијски реализам подразумева преплитање реалистичног и фантастичног, при чему је фантастичне догађаје или појаве могуће приказати као утемељене у стварности, па и рационално објаснити. Како је сам Рушди то дефинисао, говорећи о прози Габријела Марсије Маркеса, код магијског реализма „немогуће

ствари се дешавају непрекидно и сасвим уверљиво, на отвореном, усред бела дана“ (Rushdie 1991: 302). Укључивање фантастичних ликова, као и елемената различитих бајки и легенди, у контекст свакодневице чине роман *Харун и море љрича* делом магијског реализма пре него фантастичне књижевности. Кључно је преплитање стварности и фантазије и немогућност повлачења јасних граница између њих. Како главни јунак сам запажа, стварни свет је препун магије, тако да је сасвим могуће да је и магични свет стваран.

Рушдијев безимени град у којем живе Халифе наликује неком месту из маште на које су бачене зле чини, али ће упућени у овим описима препознати индијску свакодневицу. Почетак романа наговештава бајку: „Био једном један...“, али се већ на првим страницама уместо палата и пећина са змајевима описују огромне фабрике, у којима се „производила туга, да би је паковали и слали широм света, који као да је се никада неће заситити“ (Rušdi 1991: 9). С друге стране, Харунова кућа, „ружичастих зидова, дречаво зелених прозора и плавих балкона са вијугавом металном оградом“ (Rušdi 1991: 12), у поређењу са реалистичном сликом „расклиматаних уџерица“ у којима живе сиромашни, читаоцу може деловати као кућа из маште; ипак, куће у предграђима индијских градова у време када је Рушди живео у Индији заиста су изгледале тако. Овакво онеобичавање свакодневних призора типично је за магијски реализам и присутно је у целом роману.

Харун и море љрича се може читати као роман који описује доживљаје дечака Харуна или сан дечака Харуна будући да је „приповест довољно двосмислена у погледу почетка и краја путовања да наговести да се Кахани Харуну дешава у сновиђењу“ (Аји 1995: 119). Сазнање да је цела приповест о Харуну заправо још једна Рашидова прича, за поједине критичаре представља „пријатно изненађење и даје осећај складне и кружне структуре“, али истовремено оставља читаоца у недоумици „да ли је Харуново путовање само сан или путовање у машту“ (Goonetilleke 1998: 119).

Фантастични елементи у роману везани су пре свега за догађаје на Каханију, али и за њих постоји логично и реалистично објашњење – Харун је све сањао, под утицајем многобројних прича које је чуо од оца, као и онога што му се тих дана дешавало. Као што је у самом роману објашњено у вези са Океаном Токова Приче, нове приче и настају прекомбиновањем старих, те је и Харун од постојећег исприповеданог материјала створио нову бајку. Дечаку је отац непосредно пре њиховог путовања у Долину К. испричао причу о великом мору из кога он пије Воду-причалицу, о Воденим Духовима и претплати путем процеса ПРЕ-За5За-ОТ5 („Пре За-Пет-љаног За От-Пет-љавање“). Причао му је и о Катам-шуду, заклетом непријатељу свих прича. Укратко, поменуо му је основне тачке заплета који ће се дешавати на Каханију, што је дечак у сновима уобличио у причу. Овакво тумачење, међутим, пољуљано је појавом минијатурне птице пупавца коју Харун проналази на јастуку ујутро после свих авантура. Остаје, и поред свега, могућност да се одлазак на месец Кахани и борба против Катам-шуда заиста догодила.

Кахани, или „Прича“, преведено са хиндустанског језика, име је месеца, али и града у којем живе Халифе. Место фантастичних збивања у роману је пре свега месец Кахани, али то не значи да су она ограничена на тај простор. Чињеница да месец и град деле исто име упућује на закључак да свет маште и свет свакодневног у овом роману нису оштро одвојени, већ се преплићу и прожимају. За све на шта Харун наилази на месецу Каханију може се пронаћи паралелни елемент на Земљи. Харуновој представи о Рашиду као жонглеру, чија су сва „казивања заиста и била саткана од мноштва прича, које би Рашид непогрешиво ужонглирао једне са другима у својеврсни вртоглави ковитлац“ (Rušdi 1991: 10), паралелно је вешто жонглирање лоптицама које изводи Трућка са Каханија, као и вртлози које механичка птица Али-ли Пупавац ствара у Океану Токова Приче. Уместо авионом, Рашид и Харун до Долине К. путују аутобусом којим управља Али-ли,

возач „са огромном ђубом косе која му је стршала на глави као папагајска креста“ (Rušdi 1991: 24), док ће на Каханију Харуново превозно средство бити „механичка птица“, која личи на возача те ће јој Харун и наденути његово име. Пловећа башта на коју наилазе на Давеж-Језеру појавиће се и на Каханију, а један њен изданак, баштован Мали, придружиће се Харуну у походу за спас приповедања. Једна од најинтересантнијих паралела укључује Рушдијеву игру речима засновану на хомофонији енглеских речи *more* (више) и *maw* (уста) – политичар Алилу храбри Рашида да Сораја није једина и да у мору плива још много риба („There are plenty more fish in the sea“), што је поређење које Харун прима са детињим чуђењем. Међутим, када види Рибе Многоусте (Plentimaw Fish) у Океану, Харун ће закључити: „There really are Plentimaw Fish in the Sea“. Имена Харунових пратилаца на Каханију, Ако-ко и Али-ли, наговештена су већ на почетку романа када дечака отац упозорава да треба да буде мање сумњичав: „А сада те најљубазније молим да се оканеш тих својих ‘ако’ и ‘али’ и лепо уживаш у својим причама“ (Rušdi 1991: 11). Првенствено захваљујући оцу, Харун стварност доживљава као причу, што овде подразумева да се исто тако и прича може доживљавати као стварност.

Увођењем магијског реализма али и пародије Рушди своју приповест о Харуну одваја од традиционалне бајке. У овом роману и сам жанр бајке се пародира. Већ смо назначили да су очекивања подстакнута препознатљивим почетком „Био једном један...“ изневерена већ у реченицама које следе, а из којих постаје јасно да наставак не прати класичне обрасце приповедања. Харунов одлазак на месец Кахани поново наговештава могућност бајковитих дешавања, али се уместо тога сусрећемо са пародирањем ликова и заплета, којим се постиже комичан ефекат. Као и многе бајке, и овде се појављују принц и принцеза; када принцезу заробе зле силе, принц окупља војску и креће у спасилачки поход. Ово донекле подсећа и на легенду о Тројанском рату и отмици лепе Хелене. Ипак, гаповска принцеза Батчит, за разлику од грчке

Хелене и принцеза из бајки, није ни лепотица, нити поседује било какав изузетан таленат – штавише, како сазнајемо од њених поданика, принцеза изузетно лоше пева. Ни принц Боло није прототип неустрашивог хероја – приказан је као размажен и плашљив. У роману је исмејан и сам концепт краљевине када Водени Дух Ако-ко објашњава спремност његових сународника да принцу и принцези опросте непромишљеност напомињући да у Гапонији „крунисаним главама“ заправо и не допуштају „да вуку било какве значајније потезе“ (1991: 164).

Ни овај Рушдијев роман није изолован од историјског контекста у којем је настајао. Мада се не може говорити о историографској метапрози попут романâ *Срамоша* и *Деца њоноћи*, основна тема књиге, значај приче и приповедања и негативне последице њиховог ограничавања, утемељена је у непосредном историјском контексту. Лик Култ-мајстора Катамшуда упућује како на ајатолаха Хомеинија, тако и на сваки тоталитарни режим који ограничава слободу говора. Осим тога, присутне су и алузије на политичке прилике у Индији из времена када је Рушди живео на Индијском потконтиненту. Име политичара Алилуа у енглеском изворнику гласи *Buttoo*, што упућује на Зулфикара Али Буттоа (Zulfikar Ali Bhutto), председника а потом и премијера Пакистана.

Постмодернистичка обрада историјских чињеница као и магијски реализам у роману *Харун и море њрича* повезани су са постколонијалном перспективом Салмана Рушдија као енглеског-индијског писца. Фредерик Луис Алдама говорећи о магијском реализму (или „магикореализму“ (*magicorealism*)) запажа да Рушди „користи магикореализам како би измислио четврти простор унутар којег његови културолошки и расно хибридни јунаци и ликови бивствују у једној увећаној контактної зони где први простори (Шпанија и Британија) и трећи простори (Латинска Америка и Индија) коегзистирају“ (Aldama 2003: 107-8). Рушдијеву прозу карактерише спајање различитих светова, преплитање Запада и Истока, остварено не да би се

показале разлике, већ да би се истакле сличности, као и спајање старих традиција са савременим добом, што се све одвија у имагинарном четвртном простору. Тај простор Рушдијеве приповести заснован је на Индији његовог детињства, тачније на његовом сећању на живот у Бомбају пре пресељења у Енглеску. Ово сећање је нарочито упечатљиво приказано управо у роману *Харун и море ѝрича*.

Рушдијево индијско детињство у „преводу“ на енглески

Како постколонијалне студије књижевности с једне стране подстичу озбиљну политичку расправу, а с друге велике књижевно-теоријске дилеме по питању дефинисања појединих термина (као што је магијски реализам), дела која се карактеришу као књижевност за децу ретко се укључују у такве дискусије. За роман *Харун и море ѝрича* не би се могло рећи да је критички запостављен, између осталог и захваљујући успеху који је Рушди остварио својим претходним романима, као и контроверзи коју су изазвали *Сајтански сѝихови*. Ипак, када је реч о постколонијалној књижевности и магијском реализму, предмет књижевних разматрања су најчешће *Деца ѝоноћи*, *Срамоѝа* и *Сајтански сѝихови*, као и Рушдијеви каснији романи, док се *Харун и море ѝрича* углавном анализира у студијама посвећеним ауторовом комплетном опусу.

Постколонијална перспектива у *Харуну* огледа се у темама и мотивима који упућују на Индију, на њену географију, начин живота, културу, као и језик. Међутим, као што смо већ поменули, приказана Индија је Индија Рушдијевог детињства, пишчева „имагинарна домовина“, која услед крупних геополитичких промена данас практично више и не постоји. Сам Рушди је приметио да у случају писаца-емиграната, физичка удаљеност од домовине подразумева немогућност прецизног сећања на њу,

тачније да оно што такви писци стварају када пишу о земљи порекла јесте фикција, „не прави градови и села, већ они невидљиви, имагинарне домовине, Индије ума“ (Rushdie 1991: 10). Оваква Индија присутна је и у роману *Харун и море ѓрича*, у описима околности у којима Халифе живе, али и у језику којим јунаци говоре. Запажено је да је у овој књизи „Рушди успео да изнова створи своје индијско детињство не само путем слика већ и обликујући енглески језик тако да он одјекује нијансама индијског постојања“ (Sen 1995: 655). Језик којим се Рушдијеви ликови служе јесте јужноазијска варијанта енглеског језика, тачније индијски енглески. Ово је свакако нешто што се губи у преводима на друге језике, али што ће говорници енглеског свакако запазити читајући текст у оригиналу.

При разматрању индијске традиције у роману *Харун и море ѓрича* може се поћи од самог наслова, који је изведен из наслова збирке индијских легенди и бајки из 11. века, *Kathasaritsagara*, или *Океан ѓокова ѓрича* на санскриту, што је уједно и име океана у којем плове приче на месецу Кахани. Приче је у ову збирку сакупио кашмирски песник Сомадева, али су поједине настале и неколико векова раније и претпоставља се да су се у писаном облику налазиле у делу које је изгубљено. Друга често помињана веза са оријенталном књижевном традицијом јесте суфијски еп на фарсију, *Говор ѓишца*, дело песника Фарид-уд-дин Атара из 12. века. Али-ли, механичка птица пупавац, која превози Харуна до Каханија и помаже му у борби против Катам-шуда, обликована је према пупавцу који се појављује у старом епу и представља најмудрију од свих птица. Када су оријентални књижевни извори у питању значајна је свакако и веза са причама из *Хиѓаду и једне ноћи*, о чему ће бити речи у наредном поглављу.

Елементи индијске културе у Рушдијевом роману преплићу се са онима пореклом из европске, те тако сам почетак приповести представља стандардни почетак већине бајки. Рушди, међутим, одбија да се држи европских приповедних модела те их спаја са

приповедачким обрасцима из индијске, персијске и арапске културе. Како запажа Теверсон, за разлику од *Алисе у земљи чуда* и *Гуливерових путовања*, где се такође појављују елементи који упућују на Оријент али представљени као нешто страно и егзотично, у *Харуну* Рушди „тежи да трансформише жанр постављајући обе приповедне традиције у исти ранг, показујући како су оне међусобно зависне и испреплетане“ (Teverson 2001: 455). Само море прича је метафора којом се истиче да је немогуће повући јасне границе између различитих култура, односно да успостављање чврстих граница „ствара лажан утисак ‘чистоће’ сваке културе и спречава културолошке групе да открију да њихови друштвени наративи обезбеђују исто онолико основа за дијалог и комуникацију колико и за сегрегацију и раздвајање“ (Teverson 2001: 456-7). Ово указује на хибридноћу у основи овог Рушдијевог романа.

Иако је преплитање западних и источних елемената свеприсутно, извесно је да је Рушди земљу Алифбеју обликовао према Индији, што се закључује на основу именâ јунака и географских места, која су на крају књиге објашњена у посебним напоменама. Сама чињеница да се писац потрудио да читаоцима појасни значење имена изведених из хиндустанског језика потврђује значај који се придаје именовању ствари и ликова. О томе се у књизи и експлицитно говори. Док објашњава Харуну да за превозно средство може да изабере и оно што не види, па чак и биће из маште, Водени Дух Ако-ко наглашава да једино што обавезно мора да уради јесте да му надене неко име, мора да му се „додели ознака, титула, да се спасе од анонимности, да се ишчупа из Земље Безименије“ јер тек онда то постаје биће (Rušdi 1991: 51). Индијски мотиви запажају се у именима предела као што је долина К, која упућује на Кашмир (иначе постојбину Рушдијевих предака). На самом улазу у долину К, натпису „Добродошли у К.“ дописано је „Добродошли у Кош-Мар“. Повезујући Кашмир са ноћном мором Рушди наговештава будуће Харунове авантуре, као и могућност да су се оне догодиле само у сну. Овим се истовремено алудира на

компликовану политичку ситуацију у овом региону. На Кашмир нас поново упућује Давез-Језеро, чије име на енглеском гласи *Dull* („досадан“), али, како и сам писац објашњава у напомени на крају књиге, оно као такво „не постоји, добило је име по језеру Дал у Кашмиру, које заиста постоји.“ (Rušdi 1991: 185)

На именима се уочава и хибриднаост Рушдијеве прозе будући да су нека изведена из енглеског, нека из хиндустанског, док нека стварају одређене асоцијације код говорника оба језика. У Рушдијевој језичкој игри са именима Карло Копола препознаје „класичног Рушдија“ (Corrola 1991: 234), будући да се ликови сугестивних имена могу пронаћи и у његовим ранијим романима. У *Харуну* причљиви Гапови (*Guppees*) насељавају град Гап (*Gup*), чије име на хиндустанском значи „гласина“; с друге стране, само име становника подсећа на енглеску именицу *guppy, guppies*, која означава једну врсту акваријумске рибице. Осим тога, једна од Многоустих Риба које прате Харуна зове се Гупи (*Goory*), што је опет име које обједињује енглеску и индијску традицију, јер имена две рибе, Гупи и Бага (*Goory* и *Bagha*) упућују на популарни дечји филм индијског режисера, Шотођит Раја (*Satyajit Ray*) из 1969. године. Насупрот овоме, становници тамне стране месеца су Чупавале, чије је име изведено од речи која на хиндустанском значи „ћутљив“, док име њиховог владара, Катам-шуд, значи „потпуно докрајчен“, односно означава крај приче – *The End*. Чупавале поштују бога „Безабана“, чије име на хиндустанском значи „без језика“, а осим тога асоцира и на Белзевуба, семитско божанство које у хришћанској и библијској традицији постаје још једно име за Сатану. Гаповску војску предводи генерал Китаб, што на хиндустанском значи „књига“, док родови у тој војсци носе ознаке изведене из енглеских речи – војници су Странице (*Pages*), групишу се у Поглавља и Томове (*Chapters, Volumes*); на челу сваког тома је Прва или Насловна Страница (*Title Page*), а цела војска је Библиотека (*Library*). Име краља Гапоније, *Chattergy* (у преводу: краљ Блебетало), звучи

као уобичајено презиме у Индији, али симболично представља и спој енглеске речи *chatter* („брбљати“) и суфикса *-ji* који се на Индијском потконтиненту додаје именицама ради изражавања поштовања. Слично томе, краљев парламент се зове *Chatterbox*, тј. Бла-бла-мент. С друге стране, имена принцезе Батчит и принца Болоа изведена су из хиндустанског језика – како Рушди објашњава на крају књиге, баатчит је „рекла-казала“, а „боло!“ значи „казуј!“. Када су имена ликова у питању, иако је практично свако име у роману у неку руку симболично, Рушди у напоменама „О именима у овој књизи“ објашњава само имена изведена из хиндустанског језика и индијске традиције, не само зато што је књига писана на енглеском (енглески је један од званичних језика Пакистана и Индије), већ зато што је вероватно првенствено намењена западним читаоцима. Овај закључак се намеће јер деци Пакистана писац не би морао да објашњава шта значи „катам-шуд“. У имену процеса ПРЕ-ЗА5ЗА-ОТ5 (Пре За-Пет-љано За От-Пет-љавање, у оригиналу: *P2C2E, Process Too Complicated To Explain*) критичари препознају упућивање на робота из научнофантастичног серијала *Рајнови звезда*, P2-D2 (в. Соррота 1991: 231). Да кроз своје ликове Рушди спаја разнолике традиције види се и на примеру лика Трућке (*Blabbermouth*). Сама идеја о војсци као Страницама скупљеним у Поглавља и Томове подсећа на *Алису у земљи чуда* и краљичину војску од карата. На енглеском *page* поред странице означава и пажа, те „Трућкина сличност са романтичарским девојкама прерушеним у пажеве (код Шекспира и Волтера Скота) указује на то да море прича постоји изван времена и да спаја Исток са Западом“ (Goonetilleke 1998: 117).

Основни проблем на месецу Каханију, у чије решавање се укључује и Харун, такође се може сагледати у постколонијалном кључу. Поларизација која је настала на Каханију услед вештачког прекида ротације месеца истовремено је и метафора за однос снага на Земљи у савременом добу. Ротацију Каханија зауставља моћни и доминантни центар

остављајући половину становника месеца у потпуном мраку док друга половина ужива у вечитом сунцу. Слично томе развијеније земље Запада део планете који чине земље трећег света држе у подређеном положају, контролишући, између осталог, и културне институције, дискурс, односно причу (тј. „кахани“). Чупавале нису ни својом вољом ни својом грешком дошле у овакав подређен положај, те долазак Гапова након победе над Катам-шудом дочекују као ослобођење. Катам-шуд је са друге стране типичан представник нове елите у некадашњим колонијама, који своје поданике приморава на ћутање док себи допушта да говори. Могућа су и другачија тумачења поделе на Каханију по којима је у питању алузија на религијску поделу и фундаментализам. У сваком случају, Рушди овим упућује критику на рачун поларизације уопште.

Шехерезадини потомци на Истоку и Западу

Централна тема романа *Харун и море прича* је приповедање као активност од посебног значаја у животу људи, чијим се ограничавањем и спутавањем доводи у питање сама човекова егзистенција. Сама чињеница да су приче и причање у средишту пажње, Рушдијев роман повезује са легендом о Шехерезади и цару Шахријару, односно причама из *Хиљаду и једне ноћи*, те тако оријентална приповедна традиција бива уткана у дело западне књижевности и постаје још једна тачка контакта Истока и Запада. Рушди није пионир у овоме – Шехерезада је у западним књижевностима већ устоличена као исконска фигура приповедача, док су њене приче западним читаоцима вероватно најпознатније од свих оријенталних легенди.³ Може се рећи и да су управо ове приче у значајној мери

³ С друге стране, приче из *Хиљаду и једне ноћи* не уживају нарочит углед у земљама у којима су настале и сматрају се чак мање вредном књижевношћу.

обликовале представе о Оријенту и Оријенталцима у свести Западњака, док је Шехерезада као приповедач била инспирација и другим постмодернистичким писцима.

Упућивање на Шехерезаду и *Хиљаду и једну ноћ* у Рушдијевом роману присутно је од самог почетка. Имена двојице главних јунака, Рашида и Харуна Халифе, изведена су из имена халифа Харуна ал Рашида, арапског владара из династије Абасида из друге половине 8. века, и јунака више Шехерезадиних прича. Ал Рашид је у историји запамћен као владар за време чије владавине је у Багдаду остварен значајан напредак у сфери науке, културе и уметности, али и као владар који је био позитивно настројен према хришћанству и културама Далеког Истока. Као ликови чијим се именима алудира на ал Рашида као покровитеља уметности, Рашид и Харун из Рушдијевог романа могу се сагледати и као два аспекта једне особе – један је стваралац уметничких дела, а други њихов заштитник (Corpora 1991: 236). Надовезујући се на идеју о међусобном употпуњавању личности Рашида и Харуна, Аџи констатује: „Харун је у потрази за суштином прича, док им Рашид даје облик и форму. Харун посматра Извор свих прича, док Рашид одржава њихову традицију. Харун је јунак великог путовања, али Рашид је тај који ће испричати причу свог дечака, *Харун и море прича*, на крају приповести“ (Аџи 1995: 111–2).

У основи приче о Харуну, као и у случају Шехерезаде, јесте приповедање као средство за преживљавање, што се донекле поклапа и са ситуацијом у којој се тада налазио сам Рушди – његов живот је био непосредно угрожен јер се његова приповест није допала једном верском владару. Тако се може рећи да „веза са *Хиљаду и једном ноћи* [...] наговештава још једну димензију у причи: контекст у који је Рушди стављен док ју је писао, под претњом смрћу“ (Goonetilleke 1998: 109). Древна легенда се поново актуализује крајем двадесетог века кроз роман за децу, али и кроз стварност. Када Рашид и Харун дођу у Град Г, у којем Рашид треба да наступи као приповедач у служби политичара Алилуа, они

одседају у хотелу „Хиљаду и једна плус једна ноћ“, чије име потцртава бесконачност приповедања, потребу да прича траје унедоглед, јер је она једини спас за самог приповедача.

Хиљаду и једна ноћ није једина оријентална приповест која се нашла у основи Рушдијевог романа. Већ смо поменули Сомадевину збирку прича *Океан њокова љрича* (*Kathasaritsagara*), као и поему *Говор љишица* персијског песника Фарид-уд-дина Атара (Атара Нишапурија). Упућивање на Атара је у овом контексту посебно значајно, будући да је овај песник као и Рушди пао у немилост власти те је био и прогнан због свог дела које је оцењено као провокативно и богохулно. У роману *Харун и море љрича* на Атарову поему упућује птица пупавац Али-ли, која

означава Рушдијеву повезаност са старом санскритском традицијом. Она такође – у првом делу приповести – представља два примарна циља ове новеле: потврдити вредност приповедања после фатве и одбранили слободни говор од онога што он сматра силама тишине и угњетавања (Teverson 2001: 447).

Сама структура романа *Харун и море љрича* такође указује на оријенталну књижевну традицију, пре свега кроз поступак уметања једне приче у другу, будући да је прича о Каханију смештена у оквирну причу о Халифама у Алифбеји. Уметање више прича једну у другу представља наративни трик којим се Шехерезада користила да задржи пажњу цара Шахријара, а среће се и у Сомадевинуј збирци. Тај приповедни поступак добро је познат савременој књижевности, која обилује делима са мноштвом наративних нивоа и наративних линија.

Рушди радњу свог романа о Харуну смешта у земљу чије име потиче од хиндустанске речи за алфавет. Земља Алифбеја у себи заиста садржи цео алфавет – географски појмови у њој означени су појединачним словима, те се тако град у који одлазе Харун и Рашид зове „Град Г.“, док је њихово следеће одредиште „Долина К“. Након што се обрео у кући „Хиљаду и Једна Плус Једна Ноћ“, Харун са подручја Алфабета, стиже

у Причу, тачније на месец Кахани (на хиндустанском „прича“). На Каханију Харун, на механичкој птици коју је прозвао Али-ли, са Воденим Духом по имену Аको-ко, плови Океаном Токова Прича, огромном воденом површином која се „пресијавала у бојама раскошног сјаја, бојама какве Харун до тада није могао ни да замисли“ (Rušdi 1991: 55). Рушдијев сликовити опис Океана открива и пишчев метанаративна запажања о процесу настајања нових приповести: „[Ч]аролија океана је почела да делује на Харуна. Погледао је у воду и приметио да је саткана од хиљаду, хиљаду, хиљаду и једне струје, сваке у другој боји, које су се међусобно уплитале и преплитале као нека течна таписерија, од чије је сложености застајао дах“ (Rušdi 1991: 58). Како Водени Дух Ако-ко објашњава свом пријатељу са Земље, Океан је заправо највећа библиотека у свемиру, а будући да свака струја представља једну причу и да се све оне стапају, Океан је „више од пуког складишта бескрајних наклапања. Он није умртвљен, већ живи“ (Rušdi 1991: 59). Када Харун изрази забринутост да ће се од вртлога створених њиховим проласком кроз Океан различите приче измешати, Али-ли Пупавац га уверава да им то неће шкодити јер „свака прича која у себи има соли може да поднесе и мало дрмусања!“ (Rušdi 1991: 65).

Док поздравља „дрмусање“ старих прича, односно стварање нових на темељу старих приповести, Рушди исмева шаблонску литературу приповедајући о Харуновом искуству у Причи о Спасавању Принцезе, у којој се дечак нашао попивши воду из Океана:

Харун је, и не знајући, проживљавао Причу о Спасавању Принцезе Број S/1001/ZHT/420/41(r)xi, а пошто је принцеза управо у тој причи недавно одсекла косу, па није имала плетенице које би му спустила (за разлику од јунакиње Приче о Спасавању Принцезе под бројем G/1001/RIM/777/M(w)i, познатије као „Мотовилка“), од Харуна, као јунака, се очекивало да се узвере са спољне стране куле, хватајући се за пукотине између камења голим рукама и ногама. (Rušdi 1991: 59–60)

Нумерисање прича може да се сагледа као алузија на индекс мотива индоевропских народних прича који је израдио Стит Томсон, а који је негативно оцењен од стране појединих критичара, који су предочили да „такве вежбе представљају бесмислену примену псеудо-научног жаргона на оно што је у суштини уметничко дело“ (Sen 1995: 670–1). И у *Харуну* се спрам тога може запазити саркастичан тон. Ознака која се понавља је број 1001, што поново упућује на приче из *Хиљаду и једне ноћи* и указује на то да поменуте приче о спасавању принцеза, потичу из Шехерезадине ризнице. Прича у којој се Харун нашао се, међутим, услед загађења Океана, од „Мотовилке“ претвара у нешто што пре наликује Кафкином *Преображају*, будући да се јунак уместо у принца, претвара у паука.

Кључно питање које и покреће радњу романа јесте: „Каква корист од прича које нису чак ни истините?“ Како су критичари приметили (в. Sen 1995; Teverson 2001) ово питање се постављало још у античкој Грчкој, те се уочава паралела са Платоновом критиком песника, које по њему треба прогнати јер приповедају неистине. За разлику од тога, Аристотел је песницима давао предност над историчарима управо зато што песници говоре и о ономе што се могло догодити, а не само о ономе што се догодило. Сумњичавост у погледу практичне корисности прича узрокује негативан став према приповедању па и говору уопште, што је приказано и у Рушдијевом роману.

На основу њиховог односа према причама издвајају се три типа ликова – истински љубитељи књига, прича и уметности (Харун и Рашид), они који се према причама односе немарно (принц Боло), и они који су непријатељски настројени према причама, било да желе да их потпуно униште (Катам-шуд), било да их сматрају бескорисним (комшија Сенгупта), било да желе да приче инструментализују (политичар Алилу). Поред Катам-шуда на Каханију, који не само да је заклето непријатељ приповедања, већ и самог језика, Харуну и Рашиду као истинским симболима приповедачке уметности на Земљи супротставља се и

Алилу, политичар кога приче занимају само у мери у којој му доносе победу на изборима. У његовој кући, која се претенциозно зове „Хиљаду и једна плус једна ноћ“, Харун проналази полицу са „лажним књигама“ – томови књига у кожном повезу заправо и нису праве књиге, већ украс, параван који прикрива пиће и метле. Алилу је чврсто убеђен да треба причати само веселе и полетне приче, иако му несрећни Рашид сугерише да чак и тужне приче могу да се допадне и да придобију народ. Својим ставом Алилу се приближава Сенгупти и људима који у приповедању, па и уметности уопште, траже искључиво корист.

Катам-шуд је пак непријатељски настројен према сваком облику причања, те иако сâм прича, својим поданицима то забрањује. На Харуново питање због чега толико мрзи приче када су оне забавне, Катам-шуд одговара да „свет, ипак, није створен због Забаве [...] Свет је створен Контроле ради“ (Rušdi 1991: 137). Рушди кроз лик Катам-шуда евоцира ајатолаха Хомеинија и његову фатву, којом је писац осуђен на смрт због онога што је испричао; истовремено, Рушди на овај начин критикује сваки тоталитарни режим који покушава да угуши слободу говора, као и државне системе који не носе ознаку тоталитарних, али ипак потискују гласове потчињених слојева (што је случај са колонизаторским нацијама и њиховим колонијама).

Рашид у току романа мења однос према причи и приповедању; иако је представљен као причозборац „који је због својих непресушних дугих, кратких и непредвидљивих приповести зарадио чак два надимка“ (Rušdi 1991: 9), начином на који употребљава свој таленат по различитим градским скуповима, стављајући причање као занат испред бриге о породици, Рашид се знатно приближава онима који у причи виде само средство за постизање циља. Сама чињеница да Рашидове приче служе политичарима већ на почетку романа указује на загађење извора прича. Ипак, одлучивши да не буде марионета у рукама политичара, Рашид ће на крају становницима града Г, уместо полетног политикантског наклапања,

испричати приповест о Харуну и мору прича. Овој промени у Рашиду претходи пораз Катам-шуда, који на Каханију бива смрвљен џиновском статуом бога Безабана. Како запажа Арон Аџи, коначна судбина овог тиранина и диктатора симболизује „самодеструктивно претеривање у тишини и победу оних који имају језик, чувара говора и прича“ (Аџи 1995: 112). Победа причљивих Гапова над господарима ћутања, као и Рашидово супротстављање политичару Алилују, враћају равнотежу у свим областима живота. На тај начин, Рушдијев роман својим завршетком „слави тријумф приповедања и маште над сировом силом и догматизмом“ (Аџи 1995: 103).

Рушди на више начина даје предност причању над ћутањем и тишином. За Рашида каже да је као приповедач уживао углед и поверење својих слушалаца управо зато што никада није тврдио да су његове приче истините, за разлику од политичара, којима нико није веровао. На Каханију, у сукобу Гапова и Чупавала, војска Гапова односи победу након што су о сваком сегменту борбе темељно продискутовали. Како Теверсон примећује, циљ ове приповести јесте

да прикаже деструктивни потенцијал [Катам-шудовог] става тиме што ће показати како махнито спровођење тоталитарне власти за резултат има друштво раздирано љубомором, сумњичавошћу и узајамним неповерењем и како ће, супротно логици ауторитарне власти, слобода говора и слобода мисли на крају створити снажнију заједницу (Teverson 2001: 450).

Ипак, ни ово питање код Рушдија не остаје једнодимензионално, те се истиче да постоје ситуације када је говор непотребан или чак штетан. Следећи постмодерни постулат по којем ствари никада нису црно-беле, Рушди наговештава да ни овде није могуће направити оштру поделу на добро и лоше – нити се сви Гапови могу приказати у позитивном светлу, нити су све Чупавале негативци. Мада роман од почетка истиче значај приповедања и говора, увођењем лика

ратника Мудре преиспитује се теза по којој ћутање носи негативан предзнак. Мудра се служи језиком абинаја, старим језиком покрета, којим успева да изрази и више него речима. С друге стране су Гапови попут принца Болоа и принцезе Батчит, који не изговарају ништа вредно слушања, као и политичари, који приповедање користе за остварење личних интереса.

Индија у књигама за децу – Рушди и Киплинг

Рушдијев роман *Харун и море љрича* се и по тематици и по наративним поступцима знатно разликује од познатије приповести о одрастању једног другог индијског дечака. У питању су приче о дечаку Могиљу, објављене у оквиру две *Књиге о џунгли* (*The Jungle Book*, 1984, и *The Second Jungle Book*, 1895) Радјарда Киплинга. Прича о изгубљеном људском младунчету које одраста међу животињама из џунгле данас је позната и захваљујући Дизнијевом анимираном филму (*The Jungle Book*, 1967), док је књигама посвећивана пажња и кроз школску лектуру и у књижевној критици. Ипак, протеклих деценија, са развојем постколонијалних студија, Киплингове *Књиге о џунгли* нашле су се међу делима која су негативно оцењена од стране критике. Монтефјоре истиче да је Киплинг „запостављен као дечји писац јер је због своје репутације империјалистичког расисте и, од недавно, ратног хушкача, непопуларан међу наставницима, библиотекарима, критичарима дечје књижевности и родитељима који купују књиге за децу и утичу на њихову производњу и продају у двадесет првом веку“ (Montefiore 2011: 95). Док су Киплингов приповедачки таленат и вештина писања кратких прича неоспорни, уочени су ауторови проблематични ставови у погледу колонијализма и односа према домаћем, индијском становништву.

Чак и при сажетијем упоређивању *Књига о џунгли* и романа *Харун и море љрича* уочава се да је реч о делима

која на потпуно различите начине приказују Индију. При том имамо у виду да су Киплингове приче настале крајем 19. а Рушдијев роман крајем 20. века, као и да између њих постоје одређене подударности. Обе књиге приказују значај веза између човека и природе, као и опасности њиховог нарушавања. Већ од прве приче у збирци, „Моглијева браћа“, Киплинг приказује начин на који животиње из џунгле прихватају људско младунче, узимају га у заштиту и подучавају га, те он стиче вештине неопходне за опстанак у природи и живи у складу са џунглом и њеним законима. *Харун и море* *џрича* је приповест већим делом смештена у урбани контекст, али доноси прегршт ситуација које упућују на неопходност очувања и заштите природне средине. Дим из фабрика „тугарница“ и загађивање Океана Токова Прича актуелни су проблеми савременог света због све већег глобалног загађивања ваздуха и воде. Опасност нарушавања равнотеже у природи наговештена је и приказом стања на месецу Каханију, у време када је заустављена ротација месеца, а самим тим и смењивање дана и ноћи, због чега је једна половина вечито обасјана, док је друга половина у вечитом мраку. Поновно покретање месеца доноси спас становницима тамне стране, Чупавалама, који с радошћу дочекују уједињење са Гапонијом и светлост Сунца. За то време на Земљи, један уобичајени природни феномен, киша, донеће срећу становницима безименог града, који ће се од радости чак сетити његовог имена – Кахани.

У претходном разматрању нагостили смо најзначајнију разлику између Киплингових и Рушдијевих приповести – Киплингове приче представљају Индију као џунглу, а радња се тек местимично измешта у оближња села; радња Рушдијеве приповести се, с друге стране, одвија у граду, те се описују градски живот, изглед кућа, људи на улицама, фабрике. Иако је ова разлика условљена и различитим епохама у којима су књиге настале, у контексту дечје књижевности је значајна, ако се има у виду да се прве представе о некој земљи, нацији или култури формирају

(између осталог) и кроз књиге. Такве представе често се задржавају као стереотипи, те ће Индија у свести многих Западњака остати џунгла, или бар претежно неразвијени рурални предео, а Индијци Моглији. Оно због чега су се Киплингове приче нашле на мети постколонијалних критичара јесте ауторов приступ теми потчињености и доминације, којим се наглашава да се успостављене хијерархије и такозвани „закон џунгле“ морају поштовати те да је власт увек боља од анархије. Јопи Најман запажа амбивалентност *Књије о џунгли*, која се оцртава у лику Моглија, „индијског дечака, који је и колонизатор и његов Други [...] Могли представља и домородачко становништво (он је брат вукова) и колонизаторе (он је човек), те стога заузима место у обе скупине, али и ни у једној“ (Numan 2003: 49). Слично запажање износи и Монтефјоре, који каже да се „Моглијева позиција у џунгли заиста у извесној мери поклапа са сном европског империјалисте о владању међу ‘домороцима’“ (Montefiore 2011: 96). Иако се и у Рушдијевом роману приказују хијерархијски односи, како на Земљи, тако и на Каханију, припадници привилеговане класе (зли господар, краљ, политичар), који покушавају да другима наметну своју вољу, подвргнути су пародији и доводе се у низ комичних ситуација, чиме се хијерархија оспорава.

Разлике између Киплингове и Рушдијеве приповести проистичу из различитих искустава ова два аутора. Место радње њихових прича географски се налази на истим меридијанима, али су заправо у питању две различите Индије, „Индије ума“ – Киплингова Индија, колонизована земља, коју Европљани освајају, проучавају и прилагођавају, и Рушдијева Индија, земља његовог детињства, пре пресељења у Енглеску. Рушдијева Индија је при том ближа искуству савременог читаоца будући да се јунаци романа *Харун и море* прича сусрећу са ситуацијама и проблемима који су у данашњем свету глобални – тематизован је живот у граду, породични односи, љубав, пријатељство, али и друштвене околности, политички живот, као и проблем загађења природе. Киплинг са своје

стране Индију приказује као дивљину, у којој се води непрекидна борба за доминацију и где влада закон јачега, што је свакако дефинише као Другог у односу на европску цивилизацију.

Уочавају се разлике и у приступу језику и приповедању. Киплинг указује на важност разумевања различитих, немуштих језика, те Могли уз помоћ свог татора Балуга успева да научи језике животиња дунгле, што му помаже да преживи у критичним тренуцима. Језик се овде пре свега посматра утилитаристички, као нешто што треба да донесе корист и предност над другима. Међутим, када је у питању прича и приповедање као уметност, за Моглија су то само „паучина и разговори по месечини“, према чему он изражава презир. С друге стране, за Рушдија и његове јунаке причање прича је од кључног, чак животног значаја. Осим тога, језик се не посматра само као средство за постизање циљева већ има и своју естетску функцију. Иако своја дела не пише на хиндустанском већ на енглеском, Рушди успева да пренесе и језичке особености земље о којој говори.

Како је приметио Едвард Саид, „Оријент је безмало био европски изум; од старине је то било место романтичних љубавних пустоловина, егзотичних бића, успомена и пејзажа који живе у човековом сећању, јединствених искустава“ (Said 2008: 9). У конструкцији европских представа о Блиском и Далеком Истоку кључну улогу одиграла су дела књижевности, приче попут Киплингових *Књиџа о џунџли*, које Индијски потконтинент приказују онако како их је доживљавао припадник колонијалне нације. Насупрот томе, дела попут овде разматраног Рушдијевог романа нуде другачију, вишедимензионалну слику Индије – поред „егзотичних бића“ присутни су и аутентични описи индијске стварности (барем оне из ауторовог детињства), али и елементи који су део универзалног људског искуства. Стога се уврштавање овог романа у канон енглеске књижевности за децу може сматрати изузетно значајним.

Закључак

У целокупном опусу Салмана Рушдија роман *Харун и море прича* заузима посебно место као књига писана пре свега за децу, али уз примену постмодернистичких поступака и из ауторове карактеристичне постколонијалне перспективе. Аутор овде даље разрађује тему којом се бавио и у својим ранијим делима, те говори о значају приповедања и слободе говора, као и о ограничавању те слободе, при чему се уочавају и недвосмислене паралеле са непосредним историјским околностима у којима је роман настајао. Причу за децу Рушди обликује увођењем бројних елемената фантастике, позивајући се на познате бајке и легенде, како западне, тако и оријенталне, али су ови елементи унети у контекст препознатљиве свакодневице, те се и у овом Рушдијевом роману издваја магијски реализам као упечатљива особеност наратива. Као типична одлика постколонијалне литературе, магијски реализам, попут пародије, служи за преиспитивање општеприхваћених великих наратива, било да је у питању историја, бајке, легенде, митови или религија.

Харун и море прича у себи обједињује и западну и оријенталну традицију, а елементи старих прича појављују се у савременом контексту. За разлику од неких ранијих приповести, као што су Киплингове *Књиге о џунгли*, Рушдијев децји роман Индију приказује као земљу која суштински наликује западноевропским, али поседује и особену културу и језик. На тај начин се младим (а и старијим) читаоцима нуди другачија слика Индије, која побија стереотипе и далеку земљу приближава европском искуству.

ЛИТЕРАТУРА

Aji, Aron R. „All Names Mean Something – Salman Rushdie’s ‘Haroun’ and the Legacy of Islam“. *Contemporary Literature*, Vol. 36, No. 1 (spring, 1995), 103–129.

<http://www.jstor.org/stable/1208956>

Aldama, Frederick Luis. *Postethnic Narrative Criticism: Magicorealism in Oscar “Zeta” Acosta, Ana Castillo, Julie Dash, Hanif Kureishi, and Salman Rushdie*. Austin: University of Texas Press, 2003.

Coppola, Carlo. „Salman Rushdie’s ‘Haroun and the Sea of Stories’: Fighting the Good Fight or Knuckling Under“. *Journal of South Asian Literature*, Vol. 26, No. 1/2, Miscellany (Winter, Spring, Summer, Fall 1991), 229–237. <http://www.jstor.org/stable/4087324>

Goonetilleke, D. C. R. A. *MacMillan Modern Novelists: Salman Rushdie*. MacMillan Press Ltd, 1998.

Gurnah, Abdulrazak. „Introduction“. *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*, Abdulrazak Gurnah, ed. Cambridge: CUP, 2007, 1–8.

Hačion, Linda. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Preveli Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković. Novi Sad: Svetovi, 1996.

Montefiore, Jan. „Kipling as a children’s writer and *The Jungle Books*“. *The Cambridge Companion to Rudyard Kipling*, Howard J. Booth, ed. Cambridge: CUP, 2011, 95–110.

Nyman, Jopi. „Re-Reading Nation in Rudyard Kipling’s *The Jungle Book*“. Jopi Nyman, *Postcolonial Animal Tale From Kipling To Coetzee*. New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors, 2003, 38–55.

Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981–1991*. London: Granta Books, 1991.

Rušdi, Salman. *Harun i more priča*. Preveo Raša Sekulović. Beograd: Prosveta; Gornji Milanovac: Dečje novine, 1991.

Said, Edvard V. *Orijentalizam*. Prevela Drinka Gojković. Beograd: Biblioteka XX vek, 2008.

Sen, Suchismita. „Memory, Language, and Society in Salman Rushdie’s ‘Haroun and the Sea of Stories’“. *Contemporary Literature*, Vol. 36, No. 4 (winter, 1995), 654–675. <http://www.jstor.org/stable/1208945>

Teverson, Andrew S. „Fairytale Politics: Free Speech and Multiculturalism in ‘Haroun and the Sea of Stories’“. *Twentieth Century Literature*, Vol. 47, No. 4, Salman Rushdie (Winter, 2001), 444–466. <http://www.jstor.org/stable/3175990>

Bojana Aćamović

RUSHDIE'S IMAGINARY HOMELAND AS A GOODNIGHT
STORY: A POSTCOLONIAL READING OF THE NOVEL
HAROUN AND THE SEA OF STORIES

Summary

The paper analyzes Rushdie's novel *Haroun and the Sea of Stories* as a children's book which displays the features of postmodernist fiction and combines the elements of Western and Indian, i.e. Oriental literary traditions, thus functioning as an authentic tale of the life in India within the contemporary English literature. The novel can be seen as double-marginalized – not only is it classified as a children's novel, but it also belongs to the corpus of postcolonial literature. We focus on the aspects of the Oriental culture and literature woven into the plot of the novel, with special emphasis on the subject of story-telling, which is of vital importance in this work. A part of the paper contains a comparative analysis of the novel *Haroun and the Sea of Stories* and Kipling's *Jungle Books*. We consider the manner in which the two writers represent India in their children's books having in mind their different perspectives – to Kipling, India was one of the British colonies, whereas to Rushdie it is an imaginary homeland, a country of his childhood, now existing only in the writer's memory. In light of the postcolonial studies and the canon revision, the paper aims to suggest the importance of having novels such as *Haroun and the Sea of Stories* within the corpus of English, as well as the world literatures.

Key words: children's literature, postmodernism, postcolonialism, magical realism, parody, hybridity, Salman Rushdie

Милош Живковић

Институт за књижевност и уметност, Београд

Miloscc.mz@gmail.com

ЈЕДАН АСПЕКТ НЕОМЕДИЕВАЛИЗМА У СВЕТУ ХАРИЈА ПОТЕРА: *ФАНТАСТИЧНЕ ЗВЕРИ И ГДЕ ИХ НАЋИ* И ТРАДИЦИЈА СРЕДЊОВЕКОВНИХ БЕСТИЈАРИЈУМА

Айсџиракџи: Рад настоји да анализира *Фанџасџичне звери и џде их наџи* Џоане Роулинг кроз упоредно тумачење описа животиња овог бестијаријума и његових предходника – касноантичког (раносредњовековног) *Физиолоџа*, *Еџимолоџа* Исидора Севилског и традиције британских латинских бестијаријума. Најпре се дефинише ауторкин приступ средњовековљу, уз осврт на романе из серијала о младом чаробњаку, да би се касније разматрало који латински бестијаријуми су могли да послуже као хипотекст њеног дела. Херменеутички се анализира проблем дефинисања бића на основу предговора фиктивног аутора Саламандера Скамандера. Разматрају се створења које се налазе и у бестијаријуму Роулингове и у средњовековном имагинаријуму, а заузимају и важно место у њеним романима. Структурална анализа прича доводи до анализе функције хумора и проблема изостанка алегоричности у приповедном поступку примењеном у *Фанџасџичним зверима и џде их наџи*. Идејном слоју текста се приступа кроз културолошку призму. Разматрају се ставови ауторке о еколошким темама, нарочито њеном тумачењу односа Ја (Човек) – Други (животиња).

Кључне речи: Хари Потер, *Физиолоџ*, бестијаријум, неомедијевализам, фантастика, екологија, звер

1. Хари Потер и неомедијевализам

Први и четврти роман ауторке Џоане Роулинг – „Хари Потер и камен мудрости” и „Хари Потер и ватрени пехар” у средишту своје фабуле имају средњовековне мотиве – алхемичарски Камен мудрости и Свети грал витешких легенди. „Хари Потер и реликвије смрти”, седма књига серијала о младом чаробњаку, такође се темељи на једном средњовековном наративу – „Опростиочевој причи”¹ Џефрија Чосера. Медијевални мотиви, а највећи број њих потиче из артуријанског циклуса,² не служе само као грађа дела. У свету Харија Потера, латински језик, лингва франка западног средњовековља, са собом носи сакрални квалитет и моћ јер су његове речи у стању да остваре магијске ефекте. У школама чаробњачке Британије се проучава алхемија, а важну улогу има и хералдика. Појављују се личности средњовековне историје и легенде, попут Николаса Фламела и Мерлина, као и звери из средњовековних бестијаријума. Присутни су и чисто декоративни елементи епохе као што су гозбе, одоре, оклопи, маске, штитови, таписерије, пергамент.

На који начин се користе бројне позајмљенице из овог историјског периода? Његов приказ се приближава стилизованим представама *популарне културе*. Албус Дамблдор, директор Хогвортске школе за магијски надарене, типичан је чаробњак толкиновског миљеа и

1 Легенда о тројици браће, о њиховом сусрету са смрћу и даровима које добијају од ње, укључена је у последњу књигу романа, а касније и објављена у посебној књизи прича „Приповести Барда Бидла”. Према изјави ауторке, узор легенде о браћи је Чосерова „Опростиочева прича” из „Кентеберијских прича”, види Rowling 2007.

2 Артуријански циклус заузима највише простора у подтексту дела Роулингове. Неке од важнијих и очигледнијих паралела су: мотив мудрог ментора (Мерлин/Албус Дамблдор), магичног замка (Камелот/Хогвортс), магични мач који симболизује духовну врлину (Екскалибур/мач Годрика Грифиндора), мотив одабраног реда који се бори против зла (Ред витезова округлог стола/Ред Феникса). И потрага за Гралом, предметом који садржи одређену духовну суштину, важан је елемент како артуријанских легенди, тако и већине романа о Харију Потеру. О томе види више у: Hopkins 2009.

фантазијских игара улога – дуге беле браде и велике мудрости. Британско чаробњачко становништво лети на метлама, облачи се у црне одоре, прави гротескне напитке попут вештица из „Магбета“, пророкује говорећи оностраним, измењеним гласовима. Очигледни су и утицаји атмосфере готског романа, нарочито у просторним мотивима: стари замкови и гробља су домени којима лутају духови и чудовишта.

Створена целина „средњовековне“ магичне Британије јесте бриколаж настао од делова различитих, већ направљених слика средњег века: „стога је тачније рећи да је Хогвортс медијевалистичан, а не медијеваалан: средњовековне референце су бројне, али често нису забринуте за историјску истину“ (Petrina 2005: 165).³ Још прецизније је рећи да је њен приступ *неомедијевалистичан*,⁴ јер успоставља однос према медијевалистичним творевинама романтизма и модернизма, рециклира њихов садржај. Слика средњовековља пред нама јесте десакрализована творевина која обликом подсећа на изворни садржај⁵ и са њим ступа у сложене односе.

Роулингова *ексцлиципно* схвата средњи век искључиво као мрачно доба, приказавши га кроз

3 Сви преводи навода из литературе на енглеском језику су ауторови.

4 Термин „неомедијевализам“ увео је Умберто Еко у есеју „Сањати у средњем веку“ и користи се и у књижевној и у друштвеној теорији. Еко је понудио типологију начина приступа медијевалистичким темама у савременој култури, инсистирајући на плурализму значења. Дефинисање термина „медијевализам“ и „неомедијевализам“ јесте сложен задатак. Под њима стручњаци подразумевају најразличитије концепте. Ми раздвајамо ове појмове, сматрајући да „медијевализам“ означава приступ средњовековним појавама из *постмодерне* *поилегима* на *свету*. У том смислу би пример прве активности била филолошка анализа једног рукописа која је медијевална, док би пример неомедијевалистичког стварања било рекреирање средњовековних мотива у видео играма или Дизнијевим дворцима. О проблематици разликовања ова два термина види: Fugelso 2010.

5 Посебно је тешко одредити однос Роулингове према хришћанској вери, чијем проучавању ова студија индиректно доприноси, о томе види: Сiасcио 2009.

разматрање прогона вештица⁶ у трећем делу серијала – „Затворенику из Аскабана”. Она не ставља случајно у средиште своје креације једну *ioithisnuīu* групу, што су у средњем веку били они који су практиковали магију или су за то били оптужени. Медијевалне теме ауторка користи не би ли критиковала културне и идеолошке појаве свог времена. Такве тенденције су снажне у савременој фантастици, где се стара, савремености страна епоха, користи као декор дешавања. Савременом читаоцу су средњовековни предели довољно познати да може да се идентификује са њима, али истовремено и довољно удаљени, те су погодни за уметничку обраду: „једна од очигледних привлачности средњег века је његова Другост. Врсте премодерних (нарочито предкапиталистичких и предтехнолошких) друштава, какве можемо наћи у средњовековним романима и у модерним рекреацијама средњег века, пружају медиј кроз који модерна фантазија може да изрази снажне идеолошке позиције” (Stephens, McCallum 1988: 143).

2. Улога животиња у романима о Харију Потеру

Бајковити тон романа о Харију Потеру захтева од животиња да у њима испуњавају различите функције. Нечовеколика бића део декора: вилице служе да украсе велику дворану Хогвортса у време празника, сове доносе пошту, чаробњаци воле да чувају

6 „У средњем веку, нечаробњачки људи (познатији као Нормалци) посебно су се прибојавали магије, али нису баш умели да је препознају, у ретким случајевима када би заиста ухватили праву вештицу или чаробњака, спаљивање није имало никаквог ефекта. Вештица или чаробњак извели би основну чин замрзавања пламенова, а онда би се претварали да урлају од бола, док су, заправо, уживали у пријатном голицавом положају” (Rouling 2001: 7–8). У одломку из „Затвореника из Аскабана” моћ средњовековних људи да науде чаробњацима приказана је у хумористичном, готово гротескном виду. За критику овог одломка из перспективе средњовековне историје види: Petrina 2005: 165.

љубимце (сове, мачке, псе, жабе). Животиње су често и хумористично осликане, било да су у питању досадни баштенски патуљци или похлепни њушкавци. Важне су и у вишим слојевима текста као литерарни симболи: тестрали (магични крилати коњи) симболизују патњу због смрти, хипогриф Бакбик – слободни дух Харијевог кума Сиријуса Блека, једнорог из „Харија Потера и Камена мудрости” – невиност јунака прве књиге. У типично средњовековном смислу, животиње су и амблеми појединачних школских кућа Хогвортса: Грифиндора (лав/храброст), Ревенклора (орао/мудрост), Хафлпафа (јазавац/поштење) и Слитерина (змија/амбиција).

Нељудска бића могу постати и самосвојни јунаци као што је случај са кућним вилењацима Добијем и Кричером, гоблином Грипхоком. Харијева сова Хедвига која није разумно биће, за разлику од њих двојице, приближава се овој категорији. Најважнију улогу животиње имају као *патронуси*, магични духови који у материјалном свету шаманистички оличавају унутрашњи идентитет јунака, те је тако патронус Харија и његовог оца Џејмса Потера јелен, Северуса Снејпа и Лили Потер срна, Сиријуса Блека пас, а сличну везу можемо пронаћи између антагонисте романа чаробњака Волдемора и његове змије Нагини.

Политичка димензија значења животиња показана је у борби за права кућних вилењака, бића које су чаробњаци вековима користили као слуге и можемо је пратити од друге до седме књиге. Њен пример на микронивоу јесте судбина вилењака Добија и Кричера. Доби постаје Харијев пријатељ, бива ослобођен и жртвује се у борби против мрачних чаробњака, а Кричер се од Волдеморовог присталице преображава у Харијевог пријатеља. На макронивоу, пратимо делатност организације У.Б.Љ.У.В. (Удружење Бораца за Људска права Угрожених Вилењака) које је основала Хермиона Гренџер и које имитира слична удружења у савременом политичком делокругу. Овај огранак приче достиже свој врхунац током коначне битке за Хогвортс између Волдеморових присталица и

противника. Тада се кућни вилењаци супротстављају својим бившим господарима. Њихова борба за своја права повезана је са једном од најважнијих тема књиге – борбом против политичке неједнакости и репресије. Романи о Харију Потеру могу се читати као политички ангажована дела: „Харијева лична борба са мрачним лордом Волдемором, отвара простор за дискусију о реакцији демократског друштва на елитизам, тоталитаризам и расизам.” (Carey 2009: 105).

3. Који средњовековни бестијаријуми?

Најважнија неомедијевалистичка креација Роулингове јесу „Фантастичне звери и где их наћи”, књига написана након свих седам романа у серијалу. Џоана Роулинг ју је објавила под псеудонимом Саламандер Скамандер и она припада жанру бестијаријума зато што у кратким одредницама описује особине одабраних звери. Упоредним тумачењем овог постмодерног и средњовековних текстова који припадају овом жанру, може се додатно осветлити однос Роулингове према средњем веку, као и ауторкина слика света. Ниједан постојећи рукопис средњовековних бестијаријума није хипотекст „Фантастичних звери и где их наћи”. То није чак ни велика традиција енглеских бестијаријума на латинском језику. Инспирација Роулингове су одједи ове традиције у синкретичном митолошком имагинаријуму постмодерног света, у коме се средњовековне звери појављују на неограниченом броју места. Трагање за непосредним извором референци је позитивистичка тенденција, ретко могућа када се говори о средњовековној књижевности која не „затвара” текст.

Средњовековни бестијаријуми, књиге које садрже алегоријске приче о животињама, јесу компилације текстова. Оне проширују материјал наслеђен из „Физиолога” позајмљеницама из разних извора: на првом месту, XII књиге „Етимологија” надбискупа

Исидора Севиљског (VII век), затим дела „Collectanea rerum memorabilium” енциклопедисте Гајуса Солина (III век), верзије „Хексамерона” Амброзија Миланског (IV век), авијаријума (књиге о својствима птица сличне „Физиологу” Хуга из Фољета, XII век), лапидаријума (списа о својствима драгог камења које настаје по угледу на „Физиолог”), и мање значајних, али многобројних дела разних средњовековних црквених отаца, која је тешко међусобно разлучити јер и сама представљају компилацију античких и средњовековних извора.⁷

Најважнији од поменутих текстова јесу „Физиолог” и Исидорове „Етимологије”, јер показују две крајње могућности постојања бестијаријума. „Физиолог”, прво дело жанра, настаје највероватније током III века, у познохеленистичком, александријском интелектуалном окружењу.⁸ У њему су се сабрала фолклорна предања о животињама, античка природословна знања, библијски цитати и хришћанске алегорије. Текст је већ током IV или V века преведен на латински, а „до XII века Физиолог” је стигао до Енглеске, и од тог тренутка развој традиције бестијаријума одиграо се углавном у тој земљи” (Dines 2017: 278). „Физиолог” се дотицао духовне природе много више него описа понашања и изгледа животиња; близак је Светом предању, представља егзегетску вежбу сличну текстовима александријске богословске школе. У XII књизи Исидорових „Етимологија”, која се дотиче животиња, сасвим нестаје алегоријски слој текста (уколико остаје неки траг таквог тумачења он бива пропраћен сумњом). Та рационалистичка тенденција наставља традицију Плинијеве „Историје природе” и Аристотелових природословних списа. Латински бестијаријуми комбинују ова два приступа, развијају секуларна алегоријска моралистичка

7 О позајмљеницама, историји редакција латинских бестијаријума, али и културном контексту њиховог развитка види: Clark 2006: 7–34.

8 О настанку и карактеристикама „Физиолога” види: Лазих 1989: 9–31.

значања, уз задржавање хришћанских паралела, али и све веће непосредно опажање природе. Уз све разлике, хришћански латински бестијаријуми су *један шексџ* јер деле исто органицистичко посматрање природе, хришћански поглед на свет, исто разумевање односа Човека и света око њега, као и сличне форме и садржаје одредница о различитим животињама.

Парадигматичан примерак ових текстова не постоји, при тумачењу ћемо као пример користити рукопис једне средњовековне редакције популарне у Енглеској – другу грану⁹ бестијаријума, чији је један од најважнијих представника богато илустровани Абердински бестијаријум¹⁰ (The Aberdeen Bestiary University Library MS 24, XII век).

4. Скамандров однос према бестијаријумима

У уводу „Фантастичних звери и где их наћи” Саламандер Скамандер препричава историјат односа Нормалаца, људи који не поседују магичне моћи, према фантастичним зверима. Притом се дотиче средњовековних бестијаријума и исказује хумористичан и критичан однос према овој епохи. Скамандер бестијаријумима признаје да поседују знање о неким магичним зверима, али и да их представљају „малтене комично нетачно”, као и да је „већина магичних звери или сасвим измакла нормалској пажњи, или да су их грешком заменили за нека друга створења” (Фантастичне звери 2014: 24–25). Критички однос према идеологији бестијаријума осећа се у минус присуству њихове основне тежње – приказивања динамичног односа Створитеља и створеног. Скамандер не упоређује своје одреднице са средњовековним, што би било логично, зато што

9 За издање текста, превод и коментар ове гране бестијаријума види Clark 2006.

10 За опис Абердинског рукописа види: Rhodes James 2011: 18–22. Интернет издање: <www.abdn.ac.uk/bestiary>_(10.06.2018).

разматра неколицину истих звери. Он цитира *зайис* из једног фиктивног бестијаријума, усредсређујући се на маргину, а не на сакрално средиште значења текстова овог жанра.

Тај запис, дело фрањевачког монаха брата Бенедикта, обојен је живим дијалекатским речником. Монах препричава свој гротескно комичан сусрет са демонским царвијем, бићем налик на ласицу која га је изненада напала: „Нит је побегла, нит се сакрила, кано друге ласице, нег скочи на ме тако да полетех унатрашке на земљу те гневно врисну, ко сам нечастиви: ‘Чибе, ћелавко!’ Уто ме угризе за нос тако свирепо да ми је крвца текла неколико ури” (Фантастичне звери 2014: 25). При преносу у један нови, десакрализован контекст, маргина текста испуњеног сакралним садржајем постаје важна.

Скамандери експлицитно критикује средњовековно раздобље: „Нормалски прогон чаробњака у то време достиже невиђени врхунац, а случајеви опажања звери као што су змајеви и хипогрифи само су раширивали нормалску хистерију” (Фантастичне звери и где их наћи 2014: 26). Стереотипно схватање вештица и чаробњака, стварање једног погрешног хетероимажа пропраћено је креирањем другог – стереотипним приказом средњовековног периода.

5.Интерпретативни оквир и дефиниција бића

„Физиолог” не садржи интерпретативни оквир, „упутства за читање”, због чега је његов алегоријски стил близак интелектуалним круговима хришћанске патристике који су алегорију користили приликом тумачења Светог Писма. Бестијаријуми настају вековима касније и упућени су широј друштвеној публици, због чега у њима мањи простор добијају теолошке алегорије, а већи илустрације које су у рукописима „Физиолога” ређе. Абердински бестијаријум најпре наводи прве главе Мојсијевог

Петокњижја, делове од стварања небеса до стварања човека (The Aberdeen Bestiary: F1r–F3r)¹¹ – чиме оцртава јасну хијерархију односа у природи. Он садржи и илустрације Христа на престолу (The Aberdeen Bestiary: F4v) и Адама који именује животиње (The Aberdeen Bestiary: F5r). Нарација те илустрације преузета је из поменутог XII главе Исидорових „Етимологија” и њен циљ је да ослика познати концепт „великог ланца бића”. Адам седи на престолу и благосиља животиње које му прилазе. Он поседује способност *iovora* и митску моћ познавања нечијег имена, што га чини посебним у хијерархији бића у односу на животињски свет.

Паратекст књиге „Фантастичне звери и где их наћи” разматра онтолошка питања. Увод фиктивног аутора Саламандра Скамандера, који следи после предговора Албуса Дамблдора, сачињен од шест делова, тиче се проблема дефинисања разлике између *бића* и *звери*, а затим и међусобног односа међу њима, што су у латинским бестијаријумима чинили одломци из Библије и коментари Исидора Севилског. Скамандер поставља питање својим читаоцима: „која од ових створења су ‘бића’, то јесте створења достојна законских права и гласа у управљању чаробним светом – а која су ‘звери’?” (Фантастичне звери 2014: 19). Он своју књигу дефинише као уџбеник магиозологије, али за разлику од стручног уџбеника, који би на почетку понудио еволутивни или типолошки материјал, за њега је доношење дефиниције звери и писање књиге важно због социјалних, политичких и, у ширем смислу, онтолошких питања.

Препричавајући сажету, хумористичну историју начина на који се чаробњачка заједница односила према проблему разликовања бића и звери, Скамандер постепено елиминише оне дефиниције бића које сматра неприхватљивим. Најпре се доводи у питање нормативност људске форме. Поглавар Чаробњачког савета Бердок Малдун, заговарао је током XIV века да

¹¹ При цитирању делова из овог бестијаријума цифра означава број странице, R – њен предњи, а V – њен задњи део.

се: „сваком члану чаробњачке заједнице који иде на две ноге¹² даје статус ‘бића’, док ће сви остали остати ‘звери’” (Фантастичне звери 2014: 19). На састанку који је требало да потврди његов предлог појављују се бројна створења као што су вилице, ђаволци и тролови – која изгледају попут Човека, али не могу бити укључена у функционалну заједницу због своје природе. Други неуспех настаје услед немогућности језика да се афирмише као одлучујући критеријум – на следећи састанак бивају позвани сви који су у стању да разумеју језик чланова Чаробњачког савета, али поново нека створења чине немогућим одржавање састанка (Фантастичне звери 2014: 21). Кентаури и сирен-људи не желе да учествују у дијалогу који захтева познавање људског језика. Критеријум за припадање заједници бића није људска физичка форма, али не може бити ни најважније Адамово преимућство које му даје моћ у бестијаријума – *људски ѿвор*.

Конечно, почетком XIX века, тачније 1811. године, након што је у колосеку фактичке историје већ дошло до Француске револуције и афирмације просветитељства, издаје се декрет који дефинише да је биће: „свако створење које поседује довољно интелигенције да појми законе чаробњачке заједнице и кадро је да преузме на себе део одговорности приликом доношења тих закона” (Фантастичне звери 2014: 22). Учешће у функционалној заједници и разумевање закона јесте одлучујући критеријум да би се прешло из статуса *звери* у статус *бића*. Сама магијска способност упадљиво изостаје као мерило дефинисања, њу појединци задобијају случајним избором и није повезана са способношћу ваљаног функционисања.

И овај, законски критеријум јесте *флуиган* јер кентаури одбијају статус бића (Фантастичне звери 2014: 23), а вукодлаци остају на размеђи бића и

12 То правило подсећа на „Животињску фарму” Џорџа Орвела и еволутивни круг који су направиле свиње у том роману, постепено научивши да ходају на две ноге. Тим симболичним актом оне се удаљавају од осталих животиња и постају попут људи, што је праћено њиховим моралним пропадањем.

звери (Фантастичне звери 2014: 23). У бестијаријуму Роулингове наилазимо и на створења уз чије називе је стављена звезда, која означава одређени проблем при класификацији. Оваква концепција укида есенцијалистичко одређење човека својствено средњовековљу које га поставља не само као супериорну врсту, већ, још важније, и као ону која има јасно одредиву суштину. Човек је другачије схваћен, није јасно *шта је он*, већ само како би *иребало да делује*. За Роулингову, етички исправно деловање унутар и изван сопствене врсте управо је *differentia specifica* која разликује биће од звери.

6. Структура одредница и однос према зверима из средњовековних бестијаријума

Структура алегоријских прича је од „Физиолога” до средњовековних бестијаријума релативно стабилна. На почетку ће редактор често споменути одређени ауторитет који је извор садржаја. То може бити сам „Физиолог” (формула *Physiologus dicit*), уколико се аутор позива на ауторитет текста, али и одређена личност: пророци Исаија или Јеремија, псалмопевац Давид или песници Овидије и Вергилије (Clark 2006: 23). На крају алегоријске приче понекад се користи завршна формула „добро Физиолог рече” (*bene Physiologus dixit*). Затим се наводе *својства* (порекло, изглед и понашање) и алегоријски смисао приче: теолошки или секуларно моралистички. Алегоријски део је прожет бројним библијским цитатима.¹³ Уколико постоји више *природа* – својстава одређене животиње, онда се наводи више одељака унутар једне приче.

Таква структура је идеална, не може се пронаћи у свакој причи бестијаријума, али свака се приближава том образцу. Некохерентност је последица чињенице да је садржај „Физиолога” у њима мењан и допуњаван

¹³ За енглеско издање Физиолога види: Physiologus 2009, српски превод: Лазих 1989.

цитатима из других дела. Више се говори о својствима животиња, њихово понашање и значење њихових имена постаје битно, што је утицај „Етимологија” Исидора Севилског. И макроструктура бестијаријума, иако никада до краја унифицирана, макар у својој другој грани, одговара структури Исидорове XII књиге: „организована је према важној подели животињског света на: сисаре, змије, инсекте, рибе и птице. Компилатор бестијаријума преуређује ове редове хијерархијски, стављајући птице пре сисара” (Clark 2006: 23).

Структура одредница у „Фантастичним зверима и где их наћи” чува *нарашћивни* део структуре, а *дискурзивни*, алегоријски слој је сасвим избачен. Након дефинисања својстава описаних звери, њиховог имена, порекла и изгледа он је замењен или *хумористичном* поентом или наглашавањем одређеног *маџијског својства*. Те особине ћемо најбоље уочити кроз поређење животиња које су у „Фантастичне звери и где их наћи” укључене након вишевековног постојања у традицији средњовековних бестијаријума. Створења присутна у бестијаријуму Роулингове мешавина су фолклорне,¹⁴ хришћанске средњовековне митологије

14 Међу животињама потеклим из фолклорних представа различитих народа, која нису пронашла своје место у латинским бестијаријумима спомињу се: *акреј* (ghoul) (Фантастичне звери 2014: 39), *башићенски џајћуљак* (garden gnome) (Фантастичне звери 2014: 42), *вукодлак* (Фантастичне звери 2014: 110–111), *вила* (Фантастичне звери 2014: 108–109), *вилаца* (Фантастичне звери 2014: 109–110), *џиндило* (Фантастичне звери 2014: 60), *дрвобрижник* (bowtruckle) (Фантастичне звери 2014: 50), *ђаволак* (Фантастичне звери 2014: 50), *ерклин* (Фантастичне звери 2014: 55), *кајџ* (Фантастичне звери 2014: 65–66), *келџи* (Фантастичне звери 2014: 77), *крилајџи коњ* (Фантастичне звери 2014: 70), *лејрикон* (Фантастичне звери 2014: 73), *морска змија* (Фантастичне звери 2014: 77), *нунду* (Фантастичне звери 2014: 80), *ре’ем* (Фантастичне звери 2014: 92), *сфинџа* (Фантастичне звери 2014: 95), *џрол* (Фантастичне звери 2014: 104–105), *црвенокајџи* (Фантастичне звери 2014: 45), *шкољкошџири* (loblug) (Фантастичне звери 2014: 101). У загради смо навели енглеске облике тамо где српски превод онемогућава лако проналажење оригиналне одреднице на енглеском. У другом издању бестијаријума Роулингове придодате су и звери из предања северноамеричког фолклора, потекле или из митова Индијанаца или представа досељеника као што су: *џром-џџица* (thunderbird), *роџаџа змија*, човеколико биће попут јетија (*hidebehind*), шестonoга мачка великих маџијских моћи налик на

утемељене у класичном наслеђу и звери које је ауторка сама измислила следећи већ постојеће моделе.¹⁵ Сва описана створења, без обзира на порекло,

риса (*wampus cat*), мешавина гуштера и птице (*snallygaster*). О тим створењима види више у, код нас још увек недоступном издању: *Fantastic beasts 2017*. Вукодлаци, змајеви, виле и вилице приказани су сасвим у духу представа популарне културе. *Акрманџула* (Фантастичне звери 2014: 39–40), врста циновског интелигентног паука, очигледно настаје по угледу на Толкинову Шелобу, а *ххиџриф*, полукоњ полуорав, потиче од Ариоста и његовог „Бесног Орланда”. *Јети* је једино створење позајмљено из урбане криптозоологије (Фантастичне звери 2014: 63–64).

15 При самосталнијем приступу неке звери настају „очуђавањем” већ постојећих животиња и биљака: *баксузни јасџоџиз* (*mackled malaclaw*) (Фантастичне звери 2014: 41), *бандоџивица* (*bundimun*) (Фантастичне звери 2014: 42), *ваџрена краба* (Фантастичне звери 2014: 107), *кнарл* – јеж (Фантастичне звери 2014: 69), *книзла* (Фантастичне звери 2014: 69–70) – мачка, *круџ* – пас (Фантастичне звери 2014: 70–71), *џуж шаренгаћ* (*streeler*) (Фантастичне звери 2014: 89), *разносороџ* (*egumpent*) (Фантастичне звери 2014: 91–92) – носорог, *рамора* (Фантастичне звери 2014: 91) – риба прилепуша, *маџјски слузоџрв* (Фантастичне звери 2014: 75), *џебо* (Фантастичне звери 2014: 103), *џарви* (Фантастичне звери 2014: 53) – ласица. Звери при чијем стварању је ауторка показала већу способност креације, било у смислу осмишљавања њиховог изгледа, својстава или кратких наратива при њиховом опису су: *блџокоџ* (*dugbog*) (Фантастичне звери 2014: 44), створење које једе мандрагоре и насељава мочваре, *џраборџ* (*graphorn*) (Фантастичне звери 2014: 59) биће отпорно на већину чини које често јашу тролови, *џирикол* (Фантастичне звери 2014: 49), што је чаробњачки назив за птицу додо, *џалаџџура* (*doxy*) (Фантастичне звери 2014: 65) „мрачна” вила, *џлиберко* (*clabbert*) (Фантастичне звери 2014: 68–69) магично створење које личи и на жабу и на мајмуна, *џесечево џеле* (Фантастичне звери 2014: 76) потпуно промењена звер из фолклорних и езотеричних представа, *џок* (Фантастичне звери 2014: 76–77) сребрни гуштер који се може смањити по вољи, *џуриџлаџ* (Фантастичне звери 2014: 77–78) пацолико створење из Британије, *џоџорџ* (*nogtail*) (Фантастичне звери 2014: 79) опасна звер налик на прасе, *џуџкаџаџ* (*niffler*) (Фантастичне звери 2014: 81) кртичаста звер склона сакупљању ствари које сијају, *џомаџов* (Фантастичне звери 2014: 83) птицолико створење које леже сребрна јаја, *џеџелџак* (*ashwinder*) (Фантастичне звери 2014: 107) змија која настаје из остатака магијске ватре, *џилиџи* (Фантастичне звери 2014: 85) лоптаста пегава риба, *џоџреџин* (Фантастичне звери 2014: 85–86) руски демон који прождире људе који падају у очајање, *џолускривџаџ* (*demiguise*) (Фантастичне звери 2014: 86) гразиозни мајмун који може да постане невидљив, *џорлок* (Фантастичне звери 2014: 87) повучени крзнати чувар коња, *џрегсџаџивџаџ* (*augurey*) (Фантастичне звери 2014: 87–88) птица за коју се некада веровало да њен крик предскажује смрт, *џуфноџоџаџ* (*puffskein*) (Фантастичне звери 2014: 88–89) округло, мирно створење, чест љубимац чаробњака, *џкиџџалиџаџ* (*golden snidget*) (Фантастичне звери 2014: 96–97) птица са очима попут рубина и златним перјем, *џсрџоџов* (*jobberknoll*) (Фантастичне

прилагођавају се средњовековној форми бестијаријума, одговарају на питања које она поставља, и морају да се прилагоде структури њених одредница. Звери које се налазе и у средњовековним латинским бестијаријима и у „Фантастичним зверима и где их наћи” су: *базилиск* (Фантастичне звери 2014: 43–44), *воденкоњ* (хипокампус) (Фантастичне звери 2014: 110), *трифон* (Фантастичне звери 2014: 59–60), *змај* (Фантастичне звери 2014: 113–118), *једнорог* (Фантастичне звери 2014: 63), *кенџаур* (Фантастичне звери 2014: 67–68), *манџикора* (Фантастичне звери 2014: 75), *саламандер* (Фантастичне звери 2014: 95), *сирена* (*сирен-људи*) (Фантастичне звери 2014: 96), *феникс* (Фантастичне звери 2014: 57), *химера* (Фантастичне звери 2014: 61). *Хиџоџифа* (Фантастичне звери 2014: 61–62), крилатог коња са главом орла је тек Лудовико Ариосто популаризовао. Овом приликом тумачићемо оне звери које имају најважнију улогу у универзуму Харија Потера: феникса, једнорога, базилиска, сирен-људе и кентауре. Њима ћемо придружити и птицу предсказивача (Фантастичне звери 2014: 87–88) чија одредница може добро да илуструје неомедијевалистички приступ Роулингове.

Феникс – О бесмртној птици потеклој из египатског фолклора већ је говорио, помало сумњичаво, Херодот у својој Историји (II, 73). Феникс заузима важно место у

звери 2014: 100) птица која у тренутку своје смрти испушта све звукове које је дотада чула, *џинџилинџ* (*billywig*) (Фантастичне звери 2014: 103–104) инсект чији убод изазива напад усхићења праћен левитирањем, *џуџубогад* (*glumbumble*) (Фантастичне звери 2014: 105) инсект који производи смолу која изазива меланхолију, *фиџуџер* (Фантастичне звери 2014: 58) прелепа птица чија песма излуђује слушаоце, *хоркламџ* (Фантастичне звери 2014: 62) нешто попут велике црвене печурке, *чизџурфла* (Фантастичне звери 2014: 47) магијски паразит налику на крабу, *шџрука* (Фантастичне звери 2014: 101) риба потпуно оклопљена костима. Нарочито су важне приче о *руноџрају* (Фантастичне звери 2014: 92–93), троглавој змији чије главе поседују различите способности и често су завађене, *смџоџџачу* (Фантастичне звери 2014: 97–100) (*lethifold*) бићу налику на црни огртач које прождире своје жртве и *квинџајегу* (Фантастичне звери 2014: 71–72) звери која је према легенди настала од припадника једног шкотског клана. Ове три одреднице се по својој краткој, али развијенијој структури у односу на остале, приближавају правим кратким причама.

средњовековном имагинаријуму због своје способности да васкрсне. Његова бесмртност доказ је Христове победе над смрћу, како се наводи у Абердинском бестијаријуму: „Вера у долазеће васкрсење није веће чудо од ускрснућа феникса из сопственог пепела. Види како природа птица нуди обичним људима доказ васкрсења; шта је Писмо изрекло, деловање природе потврђује” (The Aberdeen Bestiary: F56v). Скамандер наводи податке о изгледу и пореклу ове звери да би затим, у складу са традицијом, напоменуо да се феникс уздиже из пепела (Фантастичне звери 2014: 57). Ова птица заузима нарочито место у свету Харија Потера. Феникс Фокес, Дамблдорев љубимац, појављује се у књизи „Хари Потер и дворана тајни” и спасава главног јунака, доневши му мач Годрика Грифиндора. Ред феникса је име већ поменути организације која се бори против Волдемора и његових присталица.

Скамандер истиче нове моћи феникса на које не наилазимо у старијем материјалу. Феникс је „нежно створење које никада никога није убило, а храни се искључиво биљкама” (Фантастичне звери 2014: 57). Свест етичног понашања у екосистему је важна, наглашава се чињеница да ова птица не штети другима. Нетипично за овај бестијаријум је спомињање и одређених духовних моћи феникса: „наводи се да повећава храброст код људи доброг срца, а изазива страх у срцима злонамерника. Фениксове сузе имају моћно лековито својство (Фантастичне звери 2014: 57). Скамандер се ограђује од изречене тврдње, нтагласивши да се *наводи* како феникс повећава храброст код људи доброг срца. И поред ограде, он ипак наводи тај податак. Последња реченица у одредници тиче се лековитих моћи ове звери: „фениксове сузе имају моћно лековито дејство” (Фантастичне звери 2014: 57). Ово својство је нарочито важно јер је феникс птица која има моћ којом може да излечи друга створења, а не само себе. У питању је једна од ретких одредница овог бестијаријума обележена вишим духовним значењем.

Базилиск – Антипод феникса у свету Харија Потера је базилиск. Ова звер, као и остали рептили

– разне врсте змија и змајеви, у средњовековним бестијаријумима симболизује демоне и сатану. Класичне моћи базилиска су смртоносан поглед и мирис, а познати мотив је и његово непријатељство са ласицом. Духовна поента приче о овој змији у Абердинском бестијаријуму јесте да „Господ није створио ништа без лека”, те тако и ласица може савладати овог моћног непријатеља (The Aberdeen Bestiary: F66v). У другој књизи из серијала, „Харију Потера и дворани тајни”, краљ змија био је средство помоћу којег је Волдемор покушао да поврати своје тело. На његовом путу се нашла Џини Весли, сестра Харијевог најбољег пријатеља Рона, чије презиме (*Weasley*) у свом корену има реч којом се именује ласица (*weasel*). Роулингова користи симболику овог сукоба не би ли формирала структуру радње.

Базилисков приказ у „Фантастичним зверима и где их наћи“ задржава нешто од веза са оностраним, његов поглед и даље доноси смрт: „свако ко погледа у његове очи, одмах умире“ (Фантастичне звери 2014: 43). Ова змија опасна је по себи, али је најсмртоноснија када бива доведена у везу са људима. Базилиска „не може контролисати нико осим особе која влада немуштим језиком“ (Фантастичне звери 2014: 43). Он је средство оних који желе да истребе свет од Нормалаца и полукрвних чаробњака. Базилиск је персонификација тежње Волдеморових присталица у чаробњачком друштву да господаре осталим бићима, и нарочито је обележен као негативна звер. Налази се на амблему куће Слитерина из које долази већина негативних јунака. Његова потреба да *јеge* све „птице, сисаре, као и већину рептила” (Фантастичне звери 2014: 43) супротстављена је фениксовом вегетеријанству – ознака агресивности која носи у себи траг негативног метафизичког деловања.

Једнорог – Приказан је неомедијевалистички, по спољашњем изгледу близак дизнијевској представи, док идејно афирмише дечију невиност, личну слободу, природу као самодовољан ентитет. Он је

био један од најважнијих средњовековних симбола, пун христолошких асоцијација. Његов посебан однос према девицама означава симболично Христово оваплоћење, спремност да се препусти материји. Његова неустрашивост оличава немогућност пакла да га задржи. Једнорогов рог симболизује јединство Бога и Христа, док је његова мала величина (средњовековни једнорог није замишљен као коњ већ је величине магарца или козе) симбол Христове скромности (Physiologus 2009: 51). У Скамандровом опису једнорога истичу се квалитети ове звери: лепота, сребрна боја и магијска моћ његовог рога и крви. Од средњовековних мотива остају једино његова усамљеност и чињеница да га је тешко ухватити. Међутим, док су они раније симболизовали отклон од земаљског света, сада су део онога што бисмо означили као естетизацију слободе, зато што изостаје било каква суштинска веза ове животиње са доменом људског. Задржана је и чињеница да ће овај магични коњ пре прићи вештицама, него чаробњацима, али девице више немају предност, што показује удаљавање од једнорога као симбола невиности ка новом симболизму универзалне женствености. Такође, његови младунци имају златну боју, док њихов прелазак у зрело доба прати добијање сребрне боје, што означава губитак невиности, замену више за нижи ступањ егзистенције, као у античким митовима о различитим добима људског развика. На крају одреднице се додаје информација о односу Нормалаца према једнорогу: „једнорог, као и вила, има изврстан публицитет, у нормалској јавности” (Фантастичне звери 2014: 63), што је хумористично истакнута потврда његове важности у популарној култури.

Кенџаури и сирен-људи – У средњем веку природа кентаура и сирена (које су у бестијаријумима схваћене или као полуптице или као полурибе¹⁶) је повезана и они се често заједно појављују на илустрацијама

бестијаријума,¹⁷ а имају и заједничку одредницу у „Физиологу” (Physiologus 2009: 23–24). Ова створења су хибридна бића располућене људскости – кентаури оличавају мушкарца, а сирене жену која подлеже анималним инстинктима. Због својих заводљивих представа на илуминцијама, нарочито су сирене сматране опасним (The Book of Beasts 1984: 135). Кентаури и сирен-људи нису само звери у бестијаријуму Роулингове. Они су *народи* са посебном друштвеном организацијом који су свесно одбили сврставање у категорију бића која са собом имплицитно повлачи подвргавање законостима чаробњачке (људске) заједнице. Своје кентауре Роулингова је очигледно моделовала према онима из „Летописа Нарније” Клајва Стејплса Луиса, који су тамо приказани као интелигентна, часна и одана створења, која познају вештине пророковања, лечења и борбе. Кентаури из света Харија Потера разликују се од њих пре свега по својој *аутономији*. Они не служе Министарству магије, чак одбијају да прихвате понуђени статус бића. Оличавају ширину независну од човека, док Луисов систем управо прати средњовековни, од неоплатониста наслеђени „велики ланац бића”. „Потерови” кентаури не могу се потпуно разумети људским системима мишљења: „обичаји и намере кентаура су обавијени велом тајне” (Фантастичне звери 2014: 67). Они су класификовани као „опасна” створења, зато што Скамандер жели да укаже да се према њима треба опходити с много поштовања. Кентаури не праве разлику између чаробњака и Нормалаца, и не треба им заштита од нечаробњачких људи јер „имају властите методе скривања од њих” (Фантастичне звери 2014: 67). Њихов начин функционисања подсећа на фигуру племенитог дивљака – живе у дивљини, цене сопствену слободу и независни су од организованих заједница.

17 О постепеном избацавању кентаура у другој грани бестијаријума види Clark 2006: 36. За опис заједничке илустрације кентаура и сирене у Ашмолском бестијаријуму (Ashmole bestiary) види: Brown 1999: 60.

Слично је и са сирен-људима, чији приказ Роулингова развија следећи стари образац њиховог заједничког представљања са кентаурима, док на начин њиховог представљања утичу британске фолклорне легенде. Чини се да ова група заузима још важније место, јер док кентаури живе у заједницама које не прелазе педесетак створења и не праве велика насеља са сложеном архитектуром, сирен-људи развијају читаву културу: „чаробњаци који су овладали сирен-језиком говоре о изузетно организованим заједницама чија се величина разликује и зависи од станишта, а неки су подигли и велелепне грађевине” (Фантастичне звери 2014: 96). О њима сазнајемо и да воле музику. Способност развитка језика, усавршавања градитељске вештине и љубав према музици нарочито их истиче. Они постају више од водених рођака кентаура – пандан људској копненој цивилизацији. Прича о њима може подсетити на езотеричне наративе о древним Атлантиђанима. И сирен-људи попут кентаура одбијају статус бића. Бити звер није *a priori* негативна одредница у систему Роулингове, већ означава нешто што је другачије од човека, нешто што има право на сопствено постојање. Промене кентаура и сирена најозбиљније су од свих које су доживеле животиње из средњовековних бестијаријумима при преношењу у неомедијевалистички контекст.

Предсказивач – Разлике у креирању прича у тумаченом, постмодерном бестијаријуму у односу на његове средњовековне претходнике, најбоље показује одредница о *ййици ипредсказивачу*. Она наличи на неки од алегоријски обојених старијих наратива. На њих нарочито указује њен почетак у којем се описује физички изглед птице за коју се верује да наговештава смрт. Он је описан у складу са традицијом, као да потврђује мрачна веровања:

Та усукана и жалостива птица, налик на омањег неухрањеног лешинара, обично је зеленкастоцрне боје. Изразито је стидљива и гнезди се у грмљу и трњаку [...]

лети само кад пада јака киша, а иначе се скрива у свом гнезду у облику сузе (Фантастичне звери 2014: 87).

Таква представа произилази из подразумеване повезаности природе и оностраног. Оног тренутка када би требало да се таква слика једног створења повеже са Човеком, када се очекује класично бестијаријумско, алегоријско разрешење долази до изневеравања очекивања читаоца:

Предсказивач има изразито дубок и продоран крик, за који се *некада веровало* (курзив М.Ж.) да предсказује смрт. Чаробњаци су избегавали гнезда предсказивача из страха да ће чути тај срцепарајући звук, а за неке чаробњаке се верује да су доживели срчани удар док су пролазили кроз грмље и чули крик предсказивача кога нису приметили. Мукотрпно истраживање је, међутим, на крају показало да предсказивач просто пева пред долазак кише. (Фантастичне звери 2014: 87)

Способност предсказивања смрти гротескно је замењена умећем да се предвиди време. Не само да предсказивач не наговештава смрт, него се иронично приказују они који га тумаче симболично, слично средњовековним читаоцима. Улрик Чудак, чаробњак који је имао чак педесет љубимаца предсказивача, слушајући њихово завијање убедио је себе да је мртав, због чега је почео махнито да се понаша: „његови потоњи покушаји да прође кроз зидове своје куће проузроковали су су ‘потрес мозга који је трајао десет дана’” (Фантастичне звери 2014: 88). Критикује се трагање за узрочно-последичном везом човекове судбине и околности у природи. У томе се огледа разлика средњовековног и (пост)модерног разумевања природе као „књиге о Човеку”. Хумористичан однос према причи о предсказивачу пародија је средњовековног *temento mori* топоса. Роулингова поседује свест о законитостима жанра бестијаријума и изневерава их.

У драми „Хари Потер и уклето дете”, која се наставља на седму књигу серијала, чији су протагонисти

потомци јунака романа, Волдеморова ћерка Делфи има истетовирану птицу предсказивача. Она сама себи даје титулу *Предсказивачице*, преузимајући на себе моћ да „предскаже” смрт људима. Такво читање, при којем одређена политичка група жели да присвоји онострану моћ идентификујући се са могућим значењима из традиције, наглашено се одбацује и представља као опасно у овој драми. У лику Улрика Чудака из „Фантастичних звери и где их наћи” приказано је такође за Роулингову погрешно, али истовремено наивно и безопасно разумевање природе.

7. Екологија

Први задатак бестијаријума јесте да укажу на остварену везу материјалног и божанског, као што је Христос учинио поставши видљиво „обличије Бога који се не види” (II Коринћанима 4: 4). Други би био пружање образаца исправног и погрешног моралног понашања. Таква окосница значења остаје без обзира на чињеницу да су бестијаријуми секуларнији од „Физиолога”. Алегоријски део одредница у њима важнији је од наративног дела. То не значи да бестијаријуме не интересује наука. Штавише, они су научни у средњовековном смислу, будући да су део једног интегралног приступа свим облицима мишљења.¹⁸

Теже је приступити идејном слоју „Фантастичних бића и где их наћи”, јер у њима формални делови преовлађују над дискрузивним, део су хоризонталне слике света која има више средишта, а не само једно, које се налази у центру вертикалне, хијерархијски устројене осе. Хумористична функција, које смо се већ дотакли, додатно отежава уочавање „великог наратива” у подтексту одредница, па ипак се може уочити да је тај скривени наратив еколошко-политичке природе. Оквир збирке је већ наметнуо екологију као тему,

повезану са проблемом дефинисања бића. Питање животног станишта фантастичних звери, који је за Скамандера „можда најзначајнији корак у прикривању магијских створења” (Фантастичне звери 2014: 30), као и проблеми укрштања нових врста и трговине животињама део су имплицитно покренуте тематике односа према животној средини XXI века.

Еколошки активна свест, а не значењски неутрална, сцијентистичка класификација животињских станишта, анатомије, распрострањености и еволуције звери, афирмисана је у Скамандровим експлицитним исказима. Смисао магиозологије, чије би „Фантастичне звери и где их наћи” требало да буду уџбеник, за Скамандера јесте очување равнотеже света чаробњака, Нормалаца и звери. Он жели да омогући будућим генерацијама вештица и чаробњака суживот са створењима око њих „привилегију да уживају у њиховој чудноватој лепоти и моћима” (Фантастичне звери 2014: 33). Питање трговине животињама изнова се намеће у причама, тако се вековима тргује драгоценим јајима змије руноглава (Фантастичне звери 2014: 93). Скиталица (Фантастичне звери 2014: 96–97), птица златног перја и сјајних очију налик на драгуље готово је истребљена. Окамов (Фантастичне звери 2014: 83), крилато створење налик на змију које леже сребрна јаја, рамора (Фантастичне звери 2014: 91) сребрна риба великих магијских моћи, као и друга створења стално су у опасности од истребљења. Оно што је предмет жеље ловокрадица, било да су то чаробњаци или Нормалци, јесте племенити материјал: драго камење, злато или сребро, које је *део њела* звери.

Повезаност створења и драгоцених материјала важна је и у средњем веку. Она је описана у лапидаријумима,¹⁹ списима који говоре о особинама и пореклу драгог камења, насталим у традицији „Физиолога”. У Абердинском бестијаријуму један такав спис је придружен основном делу текста. У

19 За темељан преглед историјског поимања моћи драгог камења види: Lecouteux 2012.

лапидаријумима је *рис* повезан са митским каменом лингуријумом, који настаје из његовог урина (The Peterborough Lapidary 2016: 59–61), хијенине очи крију драги камен помоћу кога се стиче пророчка моћ (The Aberdeen Bestiary: F12r), различити рептили су традиционално повезани са драгим камењем, док се и у орловом гнезду може пронаћи камен који поседује амајлијска својства (The Peterborough Lapidary 2016: 5–6). То је само неколико илустративних примера.

Важност ових материјала је двострука: она је *дескриптивна*, јер поучава стању у природи, али и *морално* корисна, упућена човеку како би служила његовом самоусавршавању. Важне су користи које он може да задобије разумевајући моћ одређеног материјала, што је један од основних принципа средњовековне алхемије. Камен који потиче од варљиве, андрогине хијене могу користити негативно обележени пророци и чаробњаци, док камен из орловог гнезда повећава врлине храбрих људи. Дијамант (The Aberdeen Bestiary: F94r), присутан још у „Физиологу”, својом тврдоћом и отпорношћу на промене требало би да покаже квалитет трпљења, смирења и одупирања искушењима дуж сваке карике у поменутом ланцу бића, који се преноси линијом Христос – светитељи – обичан човек – природа. У бестијаријуму Роулингове, богатство света није нешто са чиме људи треба да ступе у однос духовног или материјалног поседовања, већ сведочанство пуноће аутономне природе, као што је то била, већ поменута, лепота сребрне длаке једнорога. Однос објекта и субјекта није доведен у инверзију, већ готово прекинут. Објекат је формално и садржински целовит без обзира на постојање Субјекта.

Еколошки је осмишљена и способност самоодбране звери у „Фантастичним зверима и где их наћи”. Поменуто змијолико створење, окамов штити своја сребрна јаја, разносорог се брани од ловокрадица (Фантастичне звери 2014: 91), као и ватрене крабе, које испаљују ватру штитећи се „не само од Нормалаца који би могли да падну у искушење и посегну за драгуљима на њиховом оклопу, већ и од бескрупулозних

чаробњака, који од тих оклопа праве изузетно вредне котлове” (Фантастичне звери 2014: 107). Чаробњаци су изједначени са Нормалцима, што проблем угрожавања природе преноси на читав хумани свет, и што још једном ништи магијску способност као обележје изузетности. Створења као што су порлоци (Фантастичне звери 2014: 87) и дрвобрижници (Фантастичне звери 2014: 33), заштитници коња и шуме, спремни су да се боре не би ли одбранили своје станиште.

У средњовековним бестијаријумима неке од животиња су груписане у супротстављеним паровима. То Роулингова укида, јер тежи да успостави хармонију односа унутар естетизоване, готово анимистички схваћене природе. Изостају класични парови животиња антипода, као што су били крокодил и хидра, пантер и змај, змај и слон, слон и једнорог, змија и јелен. Већ споменути однос ласице и базилиска није уведен у текст њеног бестијаријума, а био је важан у другој књизи серијала.

Поједина бића попут њушкавца (Фантастичне звери 2014: 81), хорклампа (Фантастичне звери 2014: 62) или пуфнокошца немају алегоријски слој у структури своје одреднице, а не захтевају ни имплицитну моралну идентификацију, каква би била са еколошки свесним деловањем дрвобрижника или алтруизмом феникса. Она су у бестијаријуму присутна само да би била описана, да би спис обухватио сва бића са којима се можемо сусрети у чаробњачком свету, а не да би се из њих извукло одређено духовно значење. То је најочигледније при опису *џуфнокошца* чији хумористични значењски омотач није субверзивног типа: „О њему је лако бринути, а када је задовољан, дубоко бруји” (Фантастичне звери 2014: 88). Опис је идиличан, лишен динамике илустративног примера који сабира гранична значења одређеног понашања: „највише воли да гурне језик у носеве уснулих чаробњака и једе њихове слинце” (Фантастичне звери 2014: 88). Већ су латински бестијаријуми уносили свој субјективни, лични простор у додир са сакралним. Они

додају одреднице о домаћим животињама попут пса, коња, миша, мачке, јарца, овце, голубице, и оне су често обимније од оних о фантастичним, „текстуалним”, сакралнијим зверима наслеђеним из „Физиолога”.²⁰ Живот представљених звери код Роулингове сада је већ самосталан живот и он је вредност по себи – „злато” њиховог постојања.

Пјица додо (дирикол) – Еколошка тема најистакнутија је у одредници о птици додо. Она се чаробњачком свету зове дирикол, и поседује магијску моћ телепортације „у стању је да нестане у облаку перја и да се појави негде другде” (Фантастичне звери 2014: 49). Дирикол добија на важности јер успоставља везу са фениксом, најважнијим створењем „Фантастичних звери и где их наћи”. Мишљење да је он истребљен третира се на хумористичан начин, као заблуда:

Занимљиво је да су Нормалци некада били сасвим свесни постојања дирикола, иако су га знали под именом ‘додо’. Не знајући да дирикол може да нестане кад му је воља, Нормалци верују да су ловом истребили ту врсту. Пошто је то уверење допринело томе да код Нормалаца порасте свест о опасностима убијања угрожених створења, Међународна конфедерација чаробњака никада није нашла за сходно да Нормалце упуту у то да дириколи и даље постоје (Фантастичне звери 2014: 49).

Прича о додоовом постојању, квалитетима и истребљењу у новом бестијаријуму ствара нову реалност постојања за ову животињу. У магичном свету може да се исправи грешка и да суберзивно делује на реални ток историје. Дириколова воља за преживљавањем се афирмише и довољно је снажна да створи алтернативан рукавац историје. Магија пацификује негативно људско деловање, натприродне моћи помажу дириколу да преживи.

²⁰ Одељак о псу, рецимо, заузима у Абердинском бестијаријуму чак шест страна, види: *The Aberdeen Bestiary: F18v-20v*.

8. Функција хумора и природа зла

Гриндило, ерклинг и капа су створења придошла у „Фантастичне звери и где их наћи” из фолклора различитих земаља, где представљају опасне заштитнике одређеног природног домена. Постепеном променом, приче о њима, попут Гетеове баладе „Краљ вилењак”, испуњавају и дидактичну функцију опомињања деце да не лутају сама у дивљини. Роулингова наслеђени материјал германских легенди о вилењачком краљу обрађује уз поенту да се у Немачкој смањило број смртних случајева изазваних ерклинзима. Сусрет детета са оностраним сада није трагичан: „последњи забележени напад ерклинга, изведен над шестогодишњим чаробњаком Бруном Шмитом, имао је за исход смрт ерклинга када га је млади господ Шмит силовито ударио по глави очевим казаном на расклапање” (Фантастичне звери 2014: 55).

Очигледна је замена трагичног мотива хумористичним, укида се стандарна моралистичка функција предања и том инверзијом прича се жанровски удаљава од њих, што је повезано са класично замишљеном потребом за „позитивним” исходом дела које припада књижевности за децу. Тим потезом се афирмише и дете као самостални субјект у односу сакривеног родитеља-приповедача какав постоји у сличним традиционалним наративима.

Хумор „рашчарава” свет дела. Роулингова га користи не би ли подрила строгост средњовековне алегорије. Већ први, Дамблдор предговор „Фантастичних звери и где их наћи”, који претходи већ споменутом уводу фиктивног аутора Саламандера Скамандера потврђује његову важност. Дамблдор открива да би читаоци требало да уоче „лековиту моћ смеха”, а белешке Потера и његових пријатеља задржане су у издању јер могу „допринети забавном тону књиге” (Фантастичне звери 2014: 14). Од хогвортског директора сазнајемо да куповина ове књиге помаже деловање организације *Comic Relief*. Хумор повезује супротстављене светова

чаробњачког и нечаробњачког становништва. Магија је на тренутак изједначена са етичким циљем да се „прикупе средстава којима би сачували и побољшали животе угроженима – што је чаробан подвиг каквом сви ми тежимо” (Фантастичне звери 2014: 14).

Није случајно што је његова употреба наглашенија управо у оним причама у којима се сусрећемо са темом зла, врло важном у бестијаријумима у којима је деловање разних створења размотрено у складу са бинарним схватањима анахоретске литературе, ближим манихејству него што је званична догма. У питању је сложен систем представа у којем су на позитивној страни она створења која симболизују најважније личности хришћанске догме. Христа представљају најчешће лав и јагње, а затим и феникс, јелен, чапља, једнорог, пантер, орао, коза. Јеванђелисти су оличени у своје четири животиње: Марко (лав), Лука (бик или во), Матеј (анђео), Јован (орао). Богородицу можемо препознати у причама о остриги, лаву у његовој другој природи, пеликану, лешинару,²¹ за њу се често везују и различити флорални мотиви.²² Побожног појединца, обичног човека који припада хришћанској заједници, изображавају: овца, мрав и голуб. На супротном, негативном полу налазе се створења која су симбол сатане, демона и грешника: међу њима су најважније различите врсте змија (међу њима је и поменути базилиск), а затим ту су и химера, мајмун, хијена, леукрота (мешавина хијене и лава), мантикора, ној, лисица, крокодил, сфинга, жаба, кит, вук, и друга бића.

Таква подела није примењива на све животиње. Најзанимљивија су оне које могу бити коришћене и као симбол врлине и као знамење греха, у зависности од свог деловања. Тако имамо амбивалентна створења, која могу представљати различите особине, а не типолошке људске ликове: „пас (верност, али и

²¹ Зато што је пример животиње које је у стању безгрешно да зачне, види *The Aberdeen Bestiary*: F44v.

²² Neumann 2008: 263.

завист и бес), орао (праведност, али такође и понос и неумереност), лав (истрајност, умереност и снага, али такође округлост), паун (бесмртност, али такође понос и ароганција), и петао (позорност, али такође неверност)” (Neumann 2008: 263).

Напуштање доминантне позиције људског субјекта у „Фантастичним зверима и где их наћи” повлачи са собом ублажавање трагичких потенцијала текста и његово замењивање хумористичним импулсом. Уколико и дође до смртног исхода, он се може представити хумористично, са благим елементима гротескног. Химера задржава своју страшну природу – она је звер која прождире људе, али поента приче о њој сада је смешна: „познат је само један случај успешног убијања химере, а несрећни чаробњак којем је то пошло за руком недуго затим је од исцрпљености пао са свог крилатог коња и погинуо“ (Фантастичне звери 2014: 61). Јасно је да се пародично алудира на мит о Белерофонту који се налази у подтексту дешавања. Оваквом обрадом мотива детронизује се фигура хероја – Субјекта. Човеково деловање и судбина нису од апсолутне важности. Хумор као средство обраде садржаја често не дозвољава да природа постане опасна, што је важно због идеологије романа о Харију Потеру, у којима креирано чаробњачко *Ја* не би смело да буде уплашено од различитих облика *Друјои* (било да је оно предочено у Нормалцима, разним бићима или зверима).

Илустрације на страницама средњовековних бестијаријума могле су да садрже призоре животиња које чине *насиље* – или међусобно, или над Човеком.²³ Такве сликовне представе у подтексту садрже борбу за доминацију над простором којим човек још увек

²³ Види, на пример, илустрацију хијене која прождире леш (The Aberdeen Bestiary: F11v), лисицу која лажира своју смрт не би ли појела птице (The Aberdeen Bestiary: F16r), змаја који дави слона (The Aberdeen Bestiary: F65v), ласицу која напада базилиска (The Aberdeen Bestiary: F66r), гују која се бори са човеком (The Aberdeen Bestiary: F67v), хидру која убија крокодила (The Aberdeen Bestiary: F68v), човека отрованог саламандровим отровом (The Aberdeen Bestiary: F70r).

није сасвим овладао. Иако се у „Фантастичним зверима и где их наћи” избегава приказивање парова супротстављених животиња, а хумористични слој текста често онемогућава трагично сагледавање прича, *демони* су и у њима, као и у средњовековним списима, експлицитно присутни. Више створења су директно тако именована: гриндило (Фантастичне звери 2014 : 60), ерклинг (Фантастичне звери 2014: 55), капај (Фантастичне звери 2014: 65–66), келпи (Фантастичне звери 2014: 77), ногореп (Фантастичне звери 2014: 79), погребин (Фантастичне звери 2014: 85–86), црвенокапи (Фантастичне звери 2014: 45).

Њихово најважније обележје је жеља за прождирањем људског меса, што јесте циљ и других негативно представљених звери попут акромантула (Фантастичне звери 2014: 39–40), базилиска (Фантастичне звери 2014: 43–44), квинтапеда (Фантастичне звери 2014: 71–72) и смртогртача (Фантастичне звери 2014: 97–100). Зло више нема метафизички утемељен корен, оно представља социјални чин. Насилно нарушавање физичке границе при односу *Ја–Ти* се критикује у Скамандровом бестијаријуму. Пример који показује негативне последице насиља јесте прича о квинтапедима, створењима која су према легенди настала после свађе чаробњачких породица Макливерта и Макбуна. Након што су чланови првог клана претворили магијом друге у крзнене звери са пет удова, трансформисани Макбуни су их уништили: „Чудовишта су побила Макливертове до последњег, па на острву више није било ниједног људског бића” (Фантастичне звери 2014: 73). Етиолошко предање о постанку квинтапеда – чудовишних житеља „Острва језе” као последицу греха према Другом има лишавање починиоца сопствене форме, људског облика тела. Након свог чина Макбуни остају у обличју звери. Јасно је да се проблем прождирања може повезати са темама насиља и политичке борбе у читавом серијалу. Зле звери једу слабије звери, Нормалце и чаробњаке, као што чаробњаци и Нормалци „једу” једни друге у борби за превласт.

9. Закључак и питање фантастике

Наслов „Фантастичне звери и где их наћи” упућен је Нормалцима и егзотеричном кругу схватања предоченог садржаја. Откуда придев „фантастичан” у наслову књиге? Према класичној дефиницији фантастике Цветана Тодорова, фантастично је оно што осцилира између *чудесној* – реално постојећег оностраног, и чудног – рационално објашњивог оностраног: „Фантастично, то је неодлучност што је осећа биће које зна само за законе природе када се нађе пред наизглед натприродним догађајем” (Todorov 1987: 29). Ова дефиниција најбоље одређује природу света роматичарских приповедака у којима је проблематизовано искуство свести појединца чија свест се налази „у процепу” и тешко је примењива на дела других епоха. Друга могућа дефиниција фантастичног није посвећена субјекту, већ самом створеном свету: „дефинишемо фантастичну књижевност као измишљене наративе који истражују алтернативне реалности” (Galda, Liang, Cullinan 2017: 220). Ти алтернативни светови имају унутрашњу логику која одржава њихову кохерентност, налазе се изван дихотомије истинито/лажно.

Само у другом смислу би придев фантастичан могао да стоји уз свет Харија Потера, и то у некој научној студији, али он не би могао да бити употребљен у називу овог бестијаријума. Фиктивни аутор Саламандер Скамандер свој свет доживљава као реалан, једини, а не као алтернативан и самим тим фантастичан. Наслов књиге је „погрешан” из перспективе креираног дискурса којем припада. Фантастична књижевност и њени поджанрови: *хорор*, *фантијази* и *научна фантијастика* произилазе из скептицизма, чињенице да је веровање у постојање натприродног нестало и доведено у сумњу, што овде не може бити случај.

Проблем „погрешног” наслова доводи нас до суштине односа секуларног и магичног у романима о Харију Потеру. Доминантан модус мишљења у

романима Роулингове јесте парадоксално *рационалан* – институција Министарства магије њеној творевини даје онтолошку сигурност. Министарство регулише онострано пацификујући га својим декретима и системском хијерархијом. Таква магија одвојена је од свог оностраног и мистички потентног облика, проказаног у виду деловања мрачног чаробњака Волдемора и његових следбеника. Није случајно што у романима постоји подсмешљив однос према вештини предсказивања будућности. Магија је у чаробњачкој Британије јавна ствар, припада друштву, а не појединцу и његовом личном односу са космосом. Хогвортс наликује на енглеске интернатске школе и садржи много мање праве езотерије него, рецимо, свет трилогије „Његових мрачних ткања” Филипа Пулмана.

Иманентни значењски контекст „Фантастичних звери и где их наћи” је довољно секуларан да поима сопствена створења као фантастична, али и довољно магичан да такав закључак буде апсурдан. Употребом одреднице „фантастика” одбацује се могућност разматрања ове књиге као уџбеника. Да је остављена таква могућност, „Фантастичне звери и где их наћи” приближиле би се средњовековним бестијаријума – као текст чија функција је да материјално обзнањује духовне категорије једног алтернативног универзума. Одабраним насловом укида се могућност *трансценденцијално*. Негацијом сопственог света Скамандер упућује на „правилно” схватање свог дела и упућује га оним читаоцима који се налазе са друге стране „текстуалног зида” – житељима света сувременог Џоани Роулинг. Ако тумачени свет треба читати као *фантасијичан* – онда је еколошка, социјална, изворно *секуларна* димензија његовог значења најважнија.

Ново обраћање животињама нас доводи до описивања антрополошке ситуације коју је Роулингова створила. Детронизација хуманитета, афирмација аутономије животиња, изостанак алегоризације, хумор, иронија, сатира и еколошке теме указују на *постхумано стање* у свету и природи које је дефинисала Роза Брајдоти

(Brajdoti 2016). Бестијаријум²⁴ „Фантастичне звери и где их наћи” испуњава задатак форми у постмодерној антрополошкој ситуацији: „потребно је направити корак унапред, према новом облику односа; животиње више нису означавајући систем који подупире људске самопројекције и моралне тежње. Животињама треба приступити у модусу нове дословности, као кодном систему и њима својственој зоонтологији” (Brajdoti 2016: 102). То показује и судбина фиктивног аутора, Саламандера Скамандера. У његовој краткој биографији на крају књиге сазнајемо како живи после свих својих пустиловина: „данас је пензионисан и живи у Дорсету са супругом Порпетином и њиховим љубимцима книзлама: Скочком, Мили и Крволоком” (Фантастичне звери 2014: 122). Наизглед хумористичан детаљ крије важну чињеницу – Скамандер живи са животињама (чаробњачким мачкама), не са људским потомцима.

Изneverавање поступка метафоризације у „Фантастичним зверима и где их наћи” доноси и покушај уметничке рематеријализације животиња, а тиме и повратак човека сопственом саморазумевању кроз доживљену једнакост са њима, до које долази иза краја историје (пост)модерности са којим се већ деценијама суочавамо: „последњег дана, односи између животиња и људи добиће нову форму, и онда ће човек сам бити помирен са својом животињском природом.” (Agamben 2004: 12). „Фантастичне звери и где их наћи” у средиште значења постављају *однос између врста*, између човека и света око њега²⁵, за разлику од проблема

24 Филм „Фантастичне звери и где их наћи” (2016), први део замишљене трилогије о Скамандровом животу, постављен је у Сједињене Америчке Државе (Њујорк) између два светска рата. Он се не надовезује на теме започете у истоименом бестијаријуму, већ на оне из романа Роулингове. Предочава се однос између Нормалаца и чаробњака у једном осетљивом историјском периоду. Животиње у филму имају улогу да допринесу атмосфери спектакла и представљене су уз обилно коришћење специјалних ефеката.

25 Помирење људске и животињске природе открива и игра речи у имену бестијаријума, које у пуном облику гласи: *Салвајоре Артемис Фидо Скамандер* (Фантастичне звери 2014: 121). Прво име је италијанског порекла и значи *сиасилац*. *Артемис* упућује

односа унутар људске врсте који су покренули романи Роулингове.

Циљ интегралног покушаја описивања живота је средњовекован, ова епоха је понудила жанр и форму која омогућава стварање свеобухватне књиге бића, по угледу на Библију. Савремене књиге које се дотичу интегралног задатка тумачења *биоса* који постоји на земљи у одређеном историјском тренутку морају ступити у формални и идејни дијалог са овим средњовековним жанром. Овакви текстови настају у тренуцима кризе разумевања човекове суштине и значења света у којем он обитава. Бестијаријуми заокружују појаве живота, идеологије и технологије различитих епоха, као што су то учинили „Физиолог” и из њега произашли текстови у случају хришћанства. Борхесов бестијаријум „Књига о измишљеним бићима – приручник фантастичне зоологије” (Borges 2008) је аутономни књижевни бестијаријум. Он је књига сумње и твори звери које су ерудитске, артифицијелне. Кроз освртање на бројне текстолошке односе, Борхес стварањем своје „Нојеве барке” пушта књижевности да афирмише себе као највиши принцип постојања. Бестијаријум Каспара Хендерсона „Књига једва замисливих бића: бестијаријум XXI века” (Henderson 2012) комбинује есејистички, научни и литерарни израз уводећи бића која представљају коментар на теме клонирања, живота у свемиру, истребљења врста.

Актуелност бестијаријума као форме тек ће се показати у XXI веку, упркос томе што су они од својих почетака припадали књижевној маргини у односу на средиште које су испуњавали канонски текстови (житија, службе, патристичка дела). „Фантастичне звери и где их наћи” су двоструко негативно маркирано

на грчку богињу лова и заштитницу животиња Артемиду. *Фидо* долази од латинског придева *fidus* (*веран*) али је и често име кућних љубимаца. *Скамандер* је река из грчке митологије, која протиче кроз тројанске пределе. *Саламандер* – његов надимак, је врста магичног гуштера који је у стању да преживи у ватри, а помиње се и у средњовековним бестијаријумима. Поента овог амалгама је да се нагласи пожртвованост аутора, његов заштитнички однос и егзистенцијална блискост са зверима које је истраживао.

дело: јер припадају фантастичној књижевности и спадају у тешко одредив али лако занемариван домен књижевности за децу. Хумористичан стил приповедања овај спис чак и унутар самог серијала о младом чаробњаку поставља на маргину. Таква, назовимо је и ми *иривијална књижевност*, ипак показује невероватну моћ да оствари дубок увид у свој историјски тренутак, да обухвати и опише друштвене и животне појаве у њему можда чак и боље него што то успевају друге, „више” књижевне форме.

ЛИТЕРАТУРА

Лазих, Милорад. „Физиолог у византијској и српској средњовековној књижевности” (предговор). *Физиолог. Средњовековни медицински срисци: (избор)*. Приредили Милорад Лазих и Љубомир Котарчић. Београд: Просвета, Српска књижевна задруга, 1989. 9–31.

Скамандер, Саламандер. *Фантасијичне звери и иде их наћи*. Београд: Чаробна књига, 2014.

Agamben, Giorgio. *The open: Man and animal*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

A Medieval Book of Magical Stones: The Peterborough Lapidary. Ed. Francis Young. Cambridge: Texts in Early Modern Magic, 2016.

Borhes, Horhe Luis. *Knjiga o izmišljenim bićima – priručnik fantastične zoologije*. Beograd: Paideia, 2008.

Brajdoti, Rozi. *Posthumano*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2016.

Brown, Carmen. „Bestiary Lessons on Pride and Lust”. *The Mark of the Beast: The Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature*. Ed. Debra Hassig. New York and London: Garland Publishing, 1999. 53–71.

Carey, Brycchan. „Hermione and the house elves revisited: J.K. Rowling, antislavery campaigning, and the politics of Potter”. *Reading Harry Potter: Critical Essays*. Ed. Giselle Liza Anato. Westport: Greenwood, 2009. 103–117.

Ciaccio, Peter. „Harry Potter and Christian theology”. *Critical Perspectives on Harry Potter*. Ed. Elizabeth Heilman. New York: Routledge, 2009. 33–47.

Clark, Willene. *A Medieval Book of Beasts: The Second-family Bestiary: Commentary, Art, Text and Translation*. Woodbridge: Boydell Press, 2006.

Crane, Susan. *Animal Encounters: Contacts and Concepts in Medieval Britain*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2013.

Dines, Ilya. „Bestiaries, Latin”. *The Encyclopedia of Medieval Literature in Britain*. Ed. Sian Echard, Robert Rouse, Jacqueline Fay, Helen Fulton, Geoff Rector. Oxford: Wiley Blackwell, 2017.

Fugelso, Karl (ed.). *Studies in Medievalism: Defining Neomedievalism(s)*. Cambridge: D. S. Brewer, 2010.

Galda, Lee and Lauren Liang and Bernice Cullinan. *Literature and the Child*. Boston: CENGAGE learning, 2017.

Henderson, Caspar. *The Book of Barely Imagined Beings: A 21st Century Bestiary*. London: Granta, 2012.

Holford-Strevens, Leofranc. „Sirens in Antiquity and the Middle Ages”. *Music of the Sirens*. Ed. Linda Austern and Inna Naroditskaya. Bloomington: Indiana University Press, 2006. 16-52.

Hopkins, Lisa. „Harry Potter and Narratives of Destiny”. *Reading Harry Potter Again: New Critical Essays*. Ed. Giselle Liza Anatol. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2009. 63-77.

James, Montague, Rhodes. *A Catalogue of the Medieval Manuscripts in the University Library, The Aberdeen Bestiary*. Cambridge: University Press, 2011.

J.K. Rowling and the Live Chat <<http://www.accio-quote.org/articles/2007/0730-bloomsbury-chat.html>> 10.05.2018. (Rowling 2007, interview)

Lecouteux, Claude. *A Lapidary of Sacred Stones: Their Magical and Medicinal Powers Based on the Earliest Sources*. Vermont: Inner Traditions International, 2012.

Neumann, Helga. „Symbolism of animals”. *The Encyclopedia of Christianity*. Ed. Erwin Fahlbusch, Geoffrey William Bromiley, Jan Milic Lochman, John Mbiti, Jaroslav Pelikan. 261-263. Michigan, Leiden: Wm. B. Eerdmans Publishing Company, Koninklijke Brill NV, 2008, 161-163.

Petrina Alessandra. „One Thousand Magical Herbs and Beasts: Medieval Elements in the Harry Potter Saga”. *Children's fantasy fiction: Debates for the twenty-first century*. Ed. Nickianne Moody and Clare Horrocks, Liverpool: Association for Research in Popular Fictions and Liverpool John Moores University, 2005. 161-175.

Physiologus: A Medieval Book of Nature Lore. Ed. Michael Curley. Chicago, London: University of Chicago Press, 2006.

Rouling, Džoana. *Hari Potter i zatvorenik iz Askabana*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2001.

Scamander, Salamander. *Fantastic Beasts and Where to Find Them*. London: Pottermore from J. K. Rowling, 2017.

Stephens John and Robyn McCallum. *Retelling Stories, Framing Culture: Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*. New York: Garland, 1988.

Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Rad, 1987.

The Aberdeen Bestiary. Aberdeen University Library MS 24. <<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/>> 10.06.2018.

The Book of Beasts. Ed. and translated by Terence Hanbury White. New York: Dover Publications, 1984.

Miloš Živković

ONE ASPECT OF NEOMEDIEVALISM IN THE WORLD OF HARRY POTTER: *FANTASTIC BEASTS AND WHERE TO FIND THEM* AND THE MEDIEVAL BESTIARY TRADITION

Summary

J. K. Rowling's *Fantastic Beasts and where to find them* is an expression of a postmodern, neomedievalistic approach to the Middle Ages that recycles medieval themes and motifs emptied from their sacred content. Considering that every medieval bestiary is a compilation of various other texts, which is the nature of the genre, Rowling's contemporary bestiary does not have a hypotext. Her work echoes influences of the medieval tradition coupled with the syncretic mythological imagination of the postmodern world. In her novels, Rowling demands that animals take various functions: they are pets, developed characters, and patronuses – magical guardian spirits. *Fantastic Beasts and where to find them* presents various beasts in order to express social and environmental views and among them the beings of the medieval bestiaries. Her bestiary is interpreted in parallel with its predecessors – the early medieval *Physiologus*, *Etymologies* of Isidore of Seville and the tradition of the British Latin bestiary. Defining the difference between a “being” and a “beast”, discussed in the introduction of the fictional author

Salamander Scamander, is very important. After rejecting human form and human language as defining criteria for the distinction between them, Scamander delineates the ability of proper ethical action as the main condition for admission to the community of “beings”. What is important in the structure of the stories in the *Fantastic Beasts and where to find them* is not its discursive, allegorical layer, crucial in the medieval bestiaries, but the narrative part. Some of the beasts from the author’s bestiary are also present in the texts of medieval manuscripts. The ones that have the most important function in all of her novels are interpreted – the phoenix, the basilisk, the unicorn, the centaur, the siren (merpeople). The centaurs and the merpeople experience the most important transformation from their medieval variants, as they represent well-organized communities, completely independent from humans. The importance of the use of comic style is emphasized, for it is used both to soften the tragic potentials of the texts and replace medieval sacral allegory. Its use makes it difficult to spot the “grand narrative” in the subtext of the stories, yet it can be noticed that there is a hidden narrative of ecological and political nature. The beasts Scamander describes are shown autonomously in relation to man: they possess beauty expressed in precious stones that are only their own, and they also have the ability to defend themselves from humans. In her bestiary, Rowling describes a posthuman anthropological situation that is being developed in contemporary ecological discussions.

Key words: Harry Potter, Physiologus, bestiary, neomedievalism, fantastic, ecology, beast

II
Драма

Александра Кузмић
Филолошка гимназија, Београд
sandrakz142@gmail.com

ЕКСПОНЕНЦИЈАЛНА МАРГИНАЛИЗАЦИЈА

Ајсџиракџи: У тексту се проверава хипотеза према којој је драмска књижевност за децу двоструко маргинализована: прво, унутар драмског рода, а потом и унутар једног ионако маргинализованог жанра – дечје књижевности. Хипотеза је испитивана кроз неколико сегмената: заступљеност појма *драма за децу* / *дечја драма* / *комад за децу* у релевантним појмовницима домаћих и иностраних аутора, историјама драмске књижевности, теоријској литератури која се бави драматиком, али и кроз присуство драмских комада за децу у антологијама савремених драмских текстова у српској књижевности. Показало се да дефинисана одредница *драма за децу* / *дечја драма* / *комад за децу* не постоји ни у једној од књига које су провераване, а да су подаци у вези са овим појмом, кад постоје, изложени узгред, спорадично и несистематично. Међутим, у већини анализиране литературе домаћих аутора обрађен је појам *школско позориште* / *школска драма*. Узрок ове дискрепанце може се пронаћи у уверењу да је драмско стваралаштво за децу видно лимитирано, због чега се третира као некаква слепа уличица која се суштински не мења, а што је још значајније, никуда не води. *Школска драма* пак ужива углед јер се доводи у везу са коренима позоришног живота у Срба. Такође, *комади за децу* нису заступљени у антологијама српске драме, већ се појављују искључиво у антологијама драмских дела за децу. Дечја драма је видно запостављена и у књижевноисторијској, теоријској и критичкој литератури која се бави књижевношћу за децу. Узрок би се могао крити у томе што је драма за децу изразито захтевно читалачко штиво. Оно изискује да се замисли изглед и понашање ликова на сцени, као и

континуиране реакције драмских лица која гледају и слушају говорника, што малим читаоцима није лако, а некад није ни могуће, те су им далеко ближи лирска песма и проза. Стога и изучаваоци књижевности за децу неупоредиво више пажње посвећују поетским и прозним делима писаним за децу. Изнети подаци потврђују полазну хипотезу да је драмско стваралаштво за децу не само маргинализовано у односу на драматику као род већ је и унутар маргинализоване књижевности за децу на маргини, што га чини експоненцијално маргинал(изова)ним књижевним обликом.

Кључне речи: драма за децу, маргинализација, драматика, књижевност за децу, школска драма, позориште за децу, историја драмске књижевности, теорија књижевности, антологија драмских текстова

Кад се погледа свет у којем живимо, кад се загледа у профил књига које заузимају видљиво место у данашњим књижарама, напосе када се узму у обзир и нови правци проучавања књижевности¹, тематизовање маргиналних и маргинализованих жанрова који се везују уз ову уметност неизбежно провоцира истраживача да се запита да ли је место књижевности, па сходно томе и изучавања књижевности, на почетку двадесет првог века померено на маргину друштвене збиље. Нису ли уметност, као и њено проучавање, барем онакво какво се неговало кроз већи део двадесетог века, одбачени међу анахроне и непотребне реликвије прошлости, којима се баве тек ретки посвећеници недовољно окренути стварности, њеним новим обличјима и законитостима постојања? Премда би овакво размишљање могло изгледати претерано песимистично, процеси трансформације начина управљања човеком и светом, али и промене које се тичу људске свести и развијања/запостављања когнитивних способности појединца, наравно све зачињено технолошком револуцијом коју живимо,

¹ B. Adrijana Marčetić. *O novoj komparatistici*, Beograd: JP Službeni glasnik, 2015.

неговање личног погледа на свет као једино вредног и достојног, макар то значило повлађивање ниском, плитком, неуком и проблематичном, и у језику и у уметности и у готово свим сферама живота, затим постављање новца и зараде на пиједестал меродавног, па у складу с тим промовисање и подстицање свих облика неукуса и примитивизма, учинили су да се маринетијевска, да не кажем футуристичка идеја о уништењу уметности готово спроведе у дело, истина на другачије начине, из другачијих побуда, без утемељења у одређеној естетичко-литерарној концепцији,² и уз мање нескривене агресивности, али зато са изразитом перфидношћу. У тој невеселој онеспокојавајућој мисли, у запитаности над будућношћу уметности, можда се чини излишним разматрати положај драмске књижевности за децу. И поред тога, определила сам се да испитам хипотезу која ми однедавно заокупља пажњу – да је драмска књижевност за децу двоструко маргинализована: прво, унутар драмског рода, а потом и унутар једног ионако маргинализованог жанра – дечје књижевности.

Да бих проверила да ли је драмска књижевност за децу заиста запостављена унутар драматике као књижевног рода, посегнула сам за релевантним појмовницима, историјама драмске књижевности, теоријском литературом која се бави драматиком, али и за антологијама драмских текстова. Намера ми није била да излистам сваку од код нас написаних или преведених књига поменутог профила, већ да проучим довољан број одговарајућих извора како бих стекла

2 Маринети и његови следбеници славе будућност јер верују у човеков напредак, интелектуални и физички. Кроз занос и револт они уздижу брзину, енергију и ударац, агресивно се обрачунавајући са дотадашњом уметношћу: „Та запалите библиотеке! Скрените канале како бисте њима преплавили музеје!... Ха! пустите их, нека матица понесе славне слике! Узмите пијукe и чекиће! Поткопајте темеље многоуважених градова!” (Маринети 1984: 55) Истовремено, они захтевају и нуде посве нови концепт уметничког: „Ми желимо да опевамо љубав према опасности, енергију из навике и луду смелост. [...] Желимо да слаavimo човека који седи за воланом, чија замишљена осовина пробија земљу избачену у орбит њене планетске стазе.” (Маринети 1984: 53)

објективну слику, те потврдила или оповргла почетну хипотезу. Зато не искључујем, мада није нарочито изгледно, да би се у неком од непрегледаних извора могао појавити и неки обухватнији садржај који се односи на драме за децу. Оно што се показало, да одмах сумирам чињенице до којих сам дошла, јесте оскудност података о драмским комадима за децу која се граничи са игнорисањем, или да закључак изрекнем другачије – драме за децу су изразито маргинализоване, а једини систематизовани и колико-толико целовити подаци о њима садржани су у предговорима или поговорима антологија драмских дела за децу.

Ишчитавање појмовника чији је предмет драматика потврдило је и појачало првотни увид – драма за децу рекло би се да не постоји, или не завређује да се нађе у овој врсти књига. Ако се уопште спомиње, реч је о узгредном, спорадичном податку, готово никада о детаљно обрађеном појму или комплексно представљеној фактографији. Својеврсни изузетак је одредница *позоришће за децу*, односно *дечје позоришће*, коју неки аутори посматрају као неистоветне појмове. На пример, у *Лексикону драме и позоришта* наводи се да је *дечје позоришће*

сценска установа која окупља у свом ансамблу децу, ради приказивања позоришних представа. Деца-глумци делују на аматерској основи и циљ њихових представа је двострук: инструктивно, али и забавно делују на гледаоце, углавном вршњаке и притом се и сами практично увежбавају и уздижу [...]. (Јовановић, Јаћимовић 2013: 229)

С друге стране, појам *позоришће за децу* дефинисан је у овом обимном појмовнику као „стални професионални глумачки ансамбл, окупљен у посебној институцији, који негује репертоар намењен деци и младима” (Јовановић, Јаћимовић 2013: 735). Наглашавајући да је ова појава *шековина XX века*, аутори *Лексикона* закључују да је постојање позоришта за децу утицало „да се током друге пол. XX в. у нас створи домаћи драмски репертоар намењен најмлађима” (Јовановић,

Јахимовић 2013: 735). Премда набрајају најзначајније ствараоце за децу, као што су: Д. Радовић, Љ. Ђокић, Љ. Ршумовић, А. Поповић, да наведем тек нека од поменутих имена, и осврћу се на чињеницу да је у Паризу 1965. године „основана Међународна асоцијација позоришта за децу (АСИТЕЖ – Association internationale théâtral pour la jeunesse)”³ (Јовановић, Јахимовић 2013: 735), Јовановић и Јахимовић немају одредницу *драма за децу / децја драма / комад за децу*. Чак се ни унутар врло детаљно обрађених *грамских жанрова* не каже ништа о драми за децу. Колико непостојање систематичног бављења драмским стваралаштвом за децу утиче на начин на који је оно заступљено у појмовницима, може се сагледати из још неких недоследности видљивих и у овом *Лексикону*.⁴ Тако, на пример, одредница која говори о Александру Поповићу садржи и детаљан попис изведених драмских дела овог писца, укључујући и његове драмске комаде за децу. С друге стране, Змајева *Несрећна Кафина* се појављује као један од репрезентативних примера *драмолеџа*, драмске врсте објашњене у *Лексикону*. Илустративно је да притом нигде није речено да је Змајева *Кафина* комад за децу, нити да је реч о препеву и преради немачке луткарске игре *Cazimir oder Jaromir, der größte Rauberhauptman seines Jahrhunderts*, која је и сама, „судећи по наводима у поднаслову, преведена с грчког и прилагођена карактеру ’позоришта од кромпира’.” (Крављанац 2001: 382)

У другом терминолошком приручнику далеко мањег обима, *Позоришном речнику* Милована Здравковића, у којем се могу пронаћи термини *ђачко ѿозоришће, марионејско ѿозоришће, иѿроказ, илесна драма* и многи други који се тичу дијахронијских

3 Овај податак није потпун, па самим тим ни тачан, јер се АСИТЕЖ – Association Internationale du Théâtre de l’Enfance et la Jeunesse не бави искључиво позориштем за децу, већ и позориштем за омладину и укључује све облике драмског ангажмана младих и за младе.

4 И поред предочених примедби, желим да нагласим да је реч о изузетном, капиталном појмовнику, те се, кад је тако опсежан и заматан посао посреди, овакви превиди, који не нарушавају укупну вредност и значај, могу очекивати.

и синхронијских разврставања драмских врста, појављује се термин *гечје позориште*. Протумачен је као

„позориште које свој репертоарски концепт базира на представама за децу. Најчешће се односи на професионалне театре, али постоје и позоришта чији играчки ансамбл чине само деца или деца и одрасли.” (Здравковић 2013: 51).

Међутим, ни у овом појмовнику нема одреднице *драма за децу / гечја драма / комад за децу*. Вредно је спомена да и Здравковићев *Речник* и *Лексикон* Јовановића и Јаћимовића детаљно представљају *школско позориште* и његов историјат у Срба. Имајући у виду наведене податке, не чуди што у једном од тренутно најрелевантнијих речника позоришних термина и позоришне праксе, Пависовом *Појмовнику театра*, нема одреднице *драма за децу* нити неке која јој је термилолошки пандан. И поред тога што се у *Предговору* тврди да Павис у овој књизи даје одговоре „на сва питања што си их постављају они који раде на подручју казалишта и они који га једноставно воле” (bersfeld 2004: 5), и поред тога што Ан Иберсфелд наводи како је реч о научном приручнику у који су „укључена цјелокупна истраживања која су обиљежила XX. стољеће, попут семиотике, лингвистике и комуникологије”, те да је то „појмовник који ипак неће занемарити повијест те ће обухватити не само основна начела из области казалишта већ и процес њихове трансформације кроз стољећа” (Übersfeld 2004: 5) чињеница је да у Пависовом *Појмовнику* нису обрађена нити испитана драмска дела за децу.

Ни у историјама позоришта ситуација није ништа боља. *Повијест драмског театра* Силвија Д’Амика не бави се драмским делима за децу. Њима се не бави ни *Историја позоришта* Чезара Молинарија, као ни истоимено дело Роналда Харвуда. *Историја позоришта*, чији је аутор Нил Грант, не сматра значајном појавом комаде за децу, те приче о развоју

овог жанра, или, барем, позоришта за децу и његовим важним обележјима, нема на страницама ове књиге. Истине ради, напоменућу да Грант у поглављу *Позориште лутака*,⁵ уз фотографију која се односи на овај облик театра, наводи следећи текст: „Ученице посматрају гињол, француски пандан Господину Панчу, од којег потиче назив велики гињол, који се првобитно односио на кратке, дирљиве мелодраме.” (Грант 2006: 31) Такође, у уводном пасусу, он се осврће на то да је позориште лутака било најразвијеније

„на Далеком Истоку и источној Европи, где је [...] учествовало у свему, од основног образовања до учених забава у касне сате. На Западу се чешће сматрало дечјом забавом”. (Грант 2006: 30)

Премда се овим подацима извесно дотиче позоришта за децу, па тиме, посредно, и драмских текстова за децу, Грант не иде даље од тога.

Ни у постојећим историјама српског позоришта ситуација није другачија. Драма за децу, као ни позориште за децу, нису међу темама о којима пишу Петар Марјановић у *Малој историји српског позоришта*, нити Зорица Несторовић у *Великом добу*, које предочава, како се вели у поднаслову, *Историју развојка драме у српској књижевности XVIII и XIX века*. Нешто простора позоришту за децу посветио је Боривоје Стојковић у трећем тому *Историје српског позоришта од средњег века до модерног доба*, у поглављу *Остала позоришна делатност модерног доба*, и то унутар двеју страница заокружених поднасловима: *Дечје „Мало позориште” (1905–1907), Омладинско драмско позориште (1906–1908) и Академско уметничко друштво „Отаџбина” (1909–1912)*. Аутор помиње осниваче *Малог позоришта*, Бранислава Нушића и Михаила Сретеновића, при чему потоњег представља и кроз кратку биографију, казује где се позориште

5 У поменутом поглављу Грант разматра јапански бунраку, народна луткарска позоришта југоисточне Азије, Панч и Џуди популаран у Енглеској.

налазило, како је изгледала завеса и, на крају, излаже и репертоар овог позориштанцета, састављен од текстова двојице оснивача, потцртавајући да су у овом дечјем театру глумила „деца нижих разреда гимназије, понекад и основне школе.” (Стојковић 2016: 25) Изван тог поглавља, у овој историји се аутор задржава и на насловима комада за децу који су играни на позоришним сценама о којима пише, као што је нпр. *Кнегињица и њасџирче*, комад за децу у пет чинова Павела Голије, да издвојим тек један пример. Ово дело је изведено у Народном позоришту у време кад је управник био др Бранислав Војиновић, а директор драме Радослав Веснић. (Стојковић 2016: 473). И поред тога што је оваква фактографија од несумњивог културно-историјског значаја, приметно је одсуство података који би се систематично и прегледно бавили историјатом и вредновањем драмских комада за децу.

Оно што је, насупротив томе, врло уочљиво тиче се чињенице да се у свакој од поменутих домаћих историја аутори подробно баве развојем и значајем школске драме у српској култури. О овој теми није мало писано. Уз домаће историчаре позоришта и књижевности о којима сам већ говорила, позваћу се и на истраживања Божидара Ковачека, али и Милорада Павића, Мираша Кићовића и др. Откуда тај раскорак, несклад? Узрок томе је понајвише значај који се придаје овим облицима у српској култури. Док се драмско стваралаштво за децу третира као некаква слепа уличица која се, таква каква је, и поред извесних новина суштински не мења, а што је још значајније, никуда не води, школска драма ужива углед јер се доводи у везу са коренима позоришног живота у Срба.⁶ У *Малој историји српског позоришта* експлицитно се каже да је „Прва нововремена српска позоришна

6 Нешто слично се може запазити и у културама које имају далеко развијенију и много раније него у нас зачету позоришну традицију. Тако на пример, у врло солидном Кадоновом *Речнику књижевних термина и теорије књижевности* (*The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*), у којем је дефинисан и обрађен појам школска драма (*school drama*) и њој врло близак облик академска драма (*academic drama*), нема одреднице *драма за децу*.

представа у XVIII веку била [...] тзв. школска драма.” (Марјановић 2005: 154), док се у *Великом добу* тај податак разлаже и продубљује.

Отуда је могуће говорити о два прелаза до којих је дошло управо услед развоја школске драме. Захваљујући првом јачала је световна школска драма као њена подврста, док је услед другог она прерасла у спону са световним типом професионалног позоришта. Оба ова прелаза представљају кораке ка прихватању драме као књижевног рода и позоришта у нашој култури, истина у утилитарном духу који је прожео доживљај уметности у добу просвећености. (Несторовић 2016: 87)

Кад је у погледу драмских дела за децу стање у историјама позоришта овакво, не изненађује што се у Сондијевој *Теорији модерне драме*, Карлсоновим *Казалишним теоријама* у три тома, затим двома значајним хрестоматијама, *Модерној теорији драме* и *Теорији драмских жанрова*, које су сачинили Мирјана Миочиновић, односно Светислав Јованов, као и у другим утицајним теоријским сагледавањима драматике (Клоц, Сурио, Вилијамс, Иберсфелд, Пфистер, Саразак – списак би могао бити поприлично дуг) не разматрају комади за децу. Овај појам није обрађен, да проширим слику, ни у релевантним теоријама књижевности.

Наиме, у жељи да истраживање започнем излагањем обухватне дефиниције предмета који ће бити у средишту пажње, погледала сам шта о драми за децу кажу теорије књижевности. Међутим, оно што је требало да буде тек пуко упоређивање постојећих дефиниција испоставило се да је безуспешна потрага за жанровском одредницом *драмска књижевност за децу / драма за децу / децја драма / комад за децу*. Ако се и није очекивало да овај специфични жанр разматрају Принс, Томашевски, Кајзер или Велек и Ворен, ипак се могло претпоставити да ће се у теоријама књижевности које се користе као средњошколски или универзитетски уџбеници пронаћи макар која реч на

ову тему. Али, ни у тим теоријама књижевности, које потписују Иво Тартаља, Драгиша Живковић, Миливој Солар, драма за децу није нашла своје место кроз терминолошки дефинисану одредницу, иако су међу обрађеним или издвојеним појмовима, уз стандардне, попут *трагедије, комедије, фарсе, драме у ужем смислу*, и *илачна комедија, комедија конверзације, траћанска трагедија, јајанска но-драма, драмске серије, реквизиџи, синојсис, књија снимања*. Наиме, поменути аутори се у својим књижевнотеоријским приручницима не баве књижевношћу за децу, па сходно томе ни драмским комадима за децу, ако се бављењем не сматра то што се, у поглављима која обрађују различита начела класификације књижевних дела, помињу, с обзиром на публику којој су намењена, *књижевност за омладину* и *књижевност за децу* (Тартаља 1998 : 174), односно *књижевност намјењена дјец* (Солар 2005 : 126).

Помало затечена овим исходом, прегледала сам и својеврсне појмовнике намењене широј, али и стручној публици. Ни ту се није дало наћи нешто више. У *Речнику књижевних ѿермина*, капиталном, обухватном и поузданом издању Института за књижевност и уметност, детаљно је обрађена *школска драма*, али нема одреднице *драма за децу / дечја драма / комад за децу*. Она се не појављује ни у *Речнику књижевних ѿермина* Таће Поповић. У давно објављеној џепној књизи некада еминентног издавача, БИГЗ-а, под насловом *Речник књижевних израза*, који је саставио др Слободан А. Јовановић, помињу се, поред осталог, *кабуки драма, комад за народ, комедија мача и ојршача*, али међу представљеним појмовима нема *драме за децу / дечје драме / комада за децу*. Једино што постоји је опет – *школска драма*.

Да ни у историјама српске књижевности није и не може бити другачије нити боље, јер је у њима драматика као род далеко ређе представљана неголи лирика и епика, недвосмислено показује Зорица Несторовић, говорећи о односу њихових аутора

према драмским текстовима уопште. Она у *Великом добу* предочава важну чињеницу: било да је реч о интегралним историјама српске књижевности (Стојан Новаковић, Јован Скерлић, Павле Поповић, Јован Деретић) или историјама појединачних периода (Драгиша Живковић, Миодраг Поповић, Милорад Павић, Душан Иванић, Предраг Палавестра) аутори тих историја се

„у другим својим научним истраживањима [...] примарнонебавенитумачењем,никњижевноисторијским проучавањем драмске литературе, премда неки од њих имају неколико изузетно вредних студија које су преваходно посвећене питањима драме...” (Несторовић 2016: 12).

А кад је драмско стваралаштво у историјама српске књижевности далеко мање заступљено и проучено од других књижевних родова и врста, драмска књижевност за децу, која је маргинализована унутар драматике, мора бити тек на некој далекој периферији.

Како антологије драматике осветљавају хипотезу о маргинализованости драмских дела за децу? И летимичан поглед открива да ни антологије српске, а ни некадашње југословенске драме не садрже драмске текстове за децу, што, по свој прилици, сматрају разумљивим и састављачи антологија, и писци, и читаоци. Мада се наведени податак ретко директно исказује, арбитрарност таквог чињења и размишљања је извесна, што је такође један од показатеља скрајнутости драмских комада за децу. Мислим да нећу погрешити ако кажем да би појављивање макар и најзначајније драмске творевине за децу у било којем избору савремене српске драме било и те какво изненађење за читаоце, али не мање и за драмске писце. Слободан Селенић је свој став у погледу драме за децу изрекао у предговору *Антологији савремене српске драме*:

Мада је и дечија драма део послератног драмског стваралаштва у нас, њоме се нећемо бавити, уверени да она твори други књижевни ток, са својим законима

и особеностима, и да је природан начин њеног верификовања и систематизовања независан од драмског стваралаштва које ми разматрамо. (Селенић 1977: VIII)

И овако пристojно срочено образложење сведочи да се овај вид драматике оставља по страни. С разлогом се може претпоставити да је третиран као окоштали облик који не само што не доживљава значајне промене него нема ни потенцијала за такво шта, пре свега због публике којој је намењен, односно због тога што се увек мора водити рачуна о њеној могућности рецепције. Напоредо са тим, чини се да би се тај други књижевни ток, премда у Селенићевом тексту није експлицитно изречено, могао довести у везу са категоријама естетског и уметничког: комади за децу одвајају се од комада намењених одраслима тамо где се уметност одељује од онога што је уметности близу, или би можда могло бити уметност, али ипак не досеже тај праг.

Ако се поглед на предочено стање заоштри до краја, прилично је очигледно чак и непостојање потребе да се драмским текстовима за децу приступи као озбиљном уметничком штиву које би требало проучити, тумачити, разврстати и вредновати – како дијахронијски, тако и синхронијски. И поред тога што би могло изгледати да је реч о врло лимитираном жанру, мало је вероватно да сви драмски текстови за децу настајали у српској култури од осамнаестог до двадесет првог века изгледају мање-више једнако и да се у некима од њих не рефлектују значајне промене које су се одвијале у театру крајем деветнаестог и током двадесетог века. Наравно да те промене морају бити сведеније, наравно да драма за децу неће бити корифеј новог и различитог, али ако се упореде класична упризорења бајки за децу – *Пејелује*, на пример, и *Пејелуја* Александра Поповића, онда постаје итекако видљиво колико простора има за стручно разматрање и поређење ових текстова, колико је оно потребно и важно. У прилог томе сведочи и студија Миливоја Млађеновића *Сценске бајке Александра Поповића*. Уосталом, кад се помене

име Александра Поповића, мало ко ће помислити на његова драмска дела за децу. А требало би, јер оно што је записано у вези са Поповићевом комедиографском иновативношћу, важи и за његове комаде за децу: „Нов је по приступу материји, нов је по начину изражавања, нов је у лексичком богатству, нов је и по томе како схвата живи организам театра.” (Lakićević 1984: XXI)

Склона сам да закључим како се може изнаћи барем још један узрок маргинализовања драмских дела за децу. Рекло би се да се за њих не претпоставља да би, као читалачко штиво, могла бити занимљива малишанима попут бајки, поезије или, када до њих дорасту, романа. Јер није наодмет подсетити се тачних речи Богдана Поповића, који издвајајући драмски текст као читалачки наглашено захтеван жанр, наводи да вештину читања драме треба научити и однеговати, будући да „представа у позоришту додаје драми нешто што се – бар на први поглед и за већину читалаца – не налази у њеном писаном или штампаном тексту.” (Поповић 1931: IX) Развијајући ово запажање кроз издвајање и објашњавање разлика које доносе сценско извођење и драмски текст, Поповић се позива на врло упечатљиве примере, те, поред осталог, скреће пажњу и на то да за читаоца драме остају готово невидљиве реакције присутних ликова на нешто што је изговорено или учињено, што је на позорници интегрални део упризорења.

При читању, међутим, то се никад не види лако, и никад не види тако као на позорници, где лица имамо пред очима, где говор једног лица одјекује у изразу и покретима других лица која га у том тренутку само слушају. Ова последња су за драмски ефект исто тако важна као и она која у даном тренутку говоре. У Шекспировом *Маибетџу*, кад Рос јавља Магдуфу да му је Магбет поубијао жену и сву децу, Магдуф који ћути интересантнији је од Роса који говори. У Шекспировом *Хамлеџу*, за време представе коју је Хамлет приредио Краљу, Краљев изглед и држање важнији су од те представе. При читању се [...] по правилу дешава, – да у таквим случајевима читалац заборави на „лица

која слушају”; и онда, драме, сукоба, нестаје, и остају само говори, лирика, речите беседе, песничка дикција. (Поповић 1931: XIV)

Свакако да се овакви аргументи не могу и не смеју пренебрегнути, јер мали/млади читалац који се тек развија тешко може уопште претпоставити а немоли замислити интонацију, мимику и гестове глумаца, све оне нијансе које доноси говор тела, покрети и кретање у простору. Оно што се чује у театру није пуко репродуковање драмског предлошка, чак ни када се редитељ чврсто држи написаног, јер кроз физичку појавност коју глумац позајмљује лику, кроз игру глумачког ансамбла, на сцени текст добија пуноћу и, као неким чудом, оживљава.⁷ Све поменуто доприноси разумевању постављеног комада, али и отвара могућност да се гледалац уживи у фиктивни свет материјализован пред његовим очима, односно да се поистовети са одређеним ликом и ситуацијама у које доспева. Стога је малом гледаоцу неупоредиво занимљивији сусрет са позоришном представом него читалачко искуство проистекло из упознавања са драмским делом, осим у случајевима у којима се читање по улогама не претвори у читалачки театар у малом.

Искористићу прилику да скренем пажњу на чињеницу да управо кад је посреди драма за децу, у великој мери до изражаја долази двострукост природе драмског текста, о којој је много писано и расправљано. Занимљиво је да баш овај запостављени, маргинализовани облик није, колико знам, коришћен да би се потврдио став оних изучавалаца који аподиктично наглашавају да „ако разумемо драму, морамо је разумети као нешто што се изводи.” (Ferguson 1979: 26)

Највише теоријских података о драмским делима за децу садрже предговори и поговори књига у којима су сабрани драмски комади за децу. У тим

⁷ Види J. L. Styan. *Drama, Stage and Audience*. New York: Cambridge University Press, 1975.

пропратним текстовима наводе се обележја комада за децу, набрајају се њихове врсте, али без потпуне класификације и целовитих дефиниција, што је савим разумљиво кад се има у виду природа ових написа. Посебно бих издвојила уводне текстове Зоране Опачић у *Драми за децу* и Бранислава Крављанца у *Анџолоџији српске драме за децу*. Зорана Опачић кроз приступачно и пријемчиво обраћање малим читаоцима и извођачима, примерено њиховом узрасту, објашњава одлике драматике као рода, посебности драмског текста, износи одабране чињенице у вези са почецима драмског стваралаштва, првим позориштима за децу, издваја и дефинише поједине драмске врсте (скетска, сценска или драмска бајка), упознаје их са значајним писцима и њиховим драмским делима. Крављанац, који је у *Појовору* сабрао веома значајне и корисне податке о драмским текстовима хронолошки поређаним у његовој *Анџолоџији*, на почетку свог *Предговора* предочава како „Драма за децу код нас и даље није подробно испитана – ни с књижевно-историјског ни с театролошког становишта, нити су осветљени њен почетак и развој.”⁸ (Крављанац 2001: 5) Постављајући Јоакима Вујића и његовог *Доброгешелној дервиша* на почетак српске драматике за децу, Крављанац издваја и четири периода у њеном развоју. Детаљно образлажући периодизацију коју успоставља он прати главне одлике драмског стваралаштва за децу у сваком од та четири периода, позива се на друштвене прилике, позоришта за децу, драмске писце и посебности њихових поетика видљиве у драмским комадима које поуздано анализира. Крављанац издваја и одређене драмске врсте (посебно је занимљив осврт на ироничну сценску бајку) успоставља паралеле са домаћим писцима и европском драмском баштином. Наравно, не нуди свака антологија драмских дела за децу овакве увиде. Уводни и/или пропратни текстови у

8 Мало је радова посвећених овим темама, а ваљан али редак пример јесу текстови различитих аутора објављени 2003. у часопису *Дешњесиво*, обједињени насловом „Српска драмска књижевност за децу – историја и поетика”.

некима од њих су сажети, пригодни и оријентисани на сачињени избор (*Реч унаијред* Милутина Ђуричковића у *Анџолооџији драмских шекспирова за децу* и *Увод* истог аутора у *Анџолооџији драмских шекспирова за децу*, књига 2), неки се баве посебном проблематиком (*Мали комади* I и II садрже редитељске напомене Србољуба Станковића, скице декора Дивне Јовановић, костима и маски Вукосаве Николин-Николић), мада углавном сви констатују да драмска књижевност за децу и омладину у нас није ваљано проучена.

А кад је о књижевности за децу реч, уверења сам да је и она маргинализована и поред тога што се данас у завидним тиражима штампају тематски и жанровски разноврсне књиге за децу и тинејџере. Чињеницу да дела намењена деци/младима ипак не уживају статус једнак делима такозване озбиљне књижевности потврђује и податак да су у историјама српске књижевности странице посвећене књижевности за децу ретке. Историчари српске књижевности не посматрају књижевност за децу као засебну појаву вредну проучавања. Обично бива поменута у вези са писцима чије се стваралаштво за децу не може занемарити (Јован Јовановић Змај, Бранислав Нушић, Бранко Ћопић), док аутори који се нису огледали и у књижевности за одрасле, по правилу остају прећутани. Можда се добар увид у то каквим се аршинима мери књижевност за децу може стећи из неколиких редова Деретићеве *Историје српске књижевности* посвећених Змају, где се каже:

„Пошто је исцрпео своје могућности у лирској и сатиричној песми, Змај је у сублитерарној полупоетској-полупедагошкој форми дечје песме нашао нову, неисцрпну ризницу поетских мотива и формалних могућности.” (Деретић 1983: 337)

Премда Јован Деретић песме за децу види као непресушно и разноврсно врело Змајевог стваралаштва, не може се порећи да их квалификује као облик чији су уметнички домети, у најмању руку,

ограничени. Чини се да је кључна реч која осветљава овај проблем, управо одређење за *децу*. Оно, колико сврстава, толико и изолује стваралаштво намењено том делу публике, јер дела за децу затвара у прилично конзервативан и анахрон миље, као превасходно забавна и/или дидактична, сижејно, тематски и формално ограничена, као дела од којих се, ни уметнички, ни иновативно не очекује много. Међу ретким историјама српске књижевности које уопште обрађују књижевност за децу као „самосталан и целовит огранак савремене књижевности” (Палавестра 2012: 399) јесте *Послератна српска књижевност 1945–1970* Предрага Палавестре. У овој значајној књизи, због које је њен аутор својевремено био изложен партијској хајци, поглавље *Класични и нови књижевни облици* садржи, поред прегледа дешавања у драмској књижевности, и поглед на књижевност за децу (*Књижевност за децу*, *Бранко Ћојић као дечји писац* и *Урбанизација и нови жанрови књижевности за децу*). Но, чак и у том, по броју страна врло скромном, али важном искорак, који у савременој књижевности за децу проналази „не само нове вредности и модеран израз, већ и једну нову поетику” (Палавестра 2012: 400), посебно се издвајају лирско и прозно, али не и драмско стваралаштво за мале и/или младе читаоце.

Позвала бих се на још барем две премисе проистекле из вредносних судова, али суштински повезане са обележјима овог вида књижевности, да бих показала да је књижевност за децу (неретко неправедно) маргинализована. Једна се исказује кроз уврежени, често исказивани став да дело дечје књижевности има вредности (уметничких) једино ако садржи и одраслим читаоцима важне и видљиве квалитете и поруке, већином скривене малом читаоцу, а уткане у метафорично-алегоријске слојеве дела. Парадоксално, овакво схватање показује да се не може повући оштра граница између књижевности за децу и такозване високе, или уметнички вредне књижевности. Истовремено, оно као да имплицитно наводи на закључак да добар део књижевних дела за

децу и омладину почива на наглашено шематизованим наративним обрасцима које писци свесно користе да би задовољили читалачка очекивања. Због тога, такво дело не надилази домен рецепцијских својстава малих читалаца, те се често означава термином „**наивна песма / прича**, којим се наглашавају поетичке особености **текста** (једноставност и *наивна* слика света)” (*Лексикон образовних ѿермина* 2014: 314). Кад се томе прикључи и дидактичност, некако очекивано изостаје одредница уметничко, уметност. Није наодмет подсетити се да је пре скоро стотину година Милан Шевић указао на погубност схватања према којем књижевност за децу треба првенствено да поучава, јер се истицањем *училишћиа добродјетелји* занемарује литерарна вредност дела:

„Пошто је главни циљ поучити ’премилу српску јуност’ [...] то се свако тако дело уједно сматра и као родољубиви чин (тако бар сматрају и писци и читаоци), и никакве се још литерарне скрупуле не јављају ни у писаца ни у читалаца.” (Шевић „Дечја књижевност српска”, 274, 1911: 7–8)

Пледирајући за то да књижевна дела за децу и омладину морају имати *уметничко обележје*, он тврди:

Песници су једино позвани, да стварају лепу књижевност, и од *ѿе леје* књижевности треба давати деци за школску и за приватну лектуру, оно што је за њих, јер ће се само тако и моћи постићи оно за чим се књижевношћу и уметношћу и у васпитању тежи; јер лепом књижевном делу за децу не може бити други циљ, но лепом књижевном делу уопште. (Шевић „Дечја књижевност српска”, 275, 1911: 2)

Друга премиса се ослања на успостављање дихотомије писац и писац за децу. Већ чињеница да статус стваралаца за одрасле и стваралаца за децу није једнак сугерише да постоји, уз ретке изузетке, извесни степен неприхватања дела која пишу потоњи као дела високих уметничких домета. Вероватни узрок таквог

разумевања јесте, да нагласим још једном, одређење према којем се у *књижевности за децу* „убрајају дела која писци стварају водећи рачуна о младим читаоцима – о моћи њихове перцепције.” (Реџник *књижевних термина* 1986: 353) Премда су у *књижевности за децу* сврстана и „дела која су постала дечја лектира а да њихови аутори приликом стварања нису то имали на уму,” (Реџник *књижевних термина* 1986: 353) рекла бих да је *differentia specifica*, која успоставља жанровску границу, уједно и онај аспект који ограничава, моделује и инспирише овакво круто раздвајање. Да бих показала колико је такво схватање увржено, до које је мере на неком, можда и несвесном, нивоу уграђено у поглед проучавалаца, и то чак и оних који се баве баш овом књижевношћу, позваћу се на *Предговор Историје српске књижевности за децу* Тихомира Петровића. У уводној речи аутор наводи да богата продукција, напоредо са издавачким кућама специјализованим за овај вид књижевности, као и посебна библиотечка одељења и бројни часописи за децу сведоче о статусу „равноправног члана велике породице књижевности и релативно самостално испољеног облика уметничке речи у тематско-формалном погледу” (Петровић 2008: 7). Тек неколико редова потом, Петровић износи посве другачију тврдњу, казујући да „Књижевност за децу као нека врста **ниже припремне школе**, или потребан мост за прелаз од ’лакше’ ка ’тежој’ уметности, припрема млади нараштај за ’праву’ књижевност.” (подвукла А. К.) Без обзира на полунаводнике, смисао изреченог је више него јасан. У наставку, аутор ове значајне књиге тумачи и да „Дечја књижевност, као особен литерарни ток, поседује уметничке домете равне ’великој’ књижевности.” (Петровић 2008: 7) Овакав вид одбране или „одбране” жанра, својствен је само оним жанровским категоријама које се доводе у питање, односно чију је уметничку вредност неопходно доказивати. Тешко би било замислити ситуацију у којој се исписује или изговара таква реченица поводом неког Шекспировог или Гетеовог драмског дела, да останем при именима највећих. Кад се узме у обзир да

књижевност за децу као обухватни жанр није појава новијег датума, прецизније, да „осамостаљивање књижевности за децу и младе можемо пратити од просветитељства”, те да „Српска књижевност за децу и младе почиње у XVIII веку (радом А. Мразовића и З. Орфелина)” (Лексикон образовних термина 2014 : 315), постаје врло видљиво да се књижевност за децу и младе ни издалека није изборила за равноправни статус међу књижевноуметничким делима намењеним одраслој популацији. И поред тога што је Милан Шевић пре готово стотину година врло мудро подсетио, цитирајући Бертолда Ауербаха: „Што није вредно да читају родитељи, још је мање вредно да се пресађује у душу дететову” (Шевић „Дечја књижевност српска”, 274, 1911: 24), чини се да је идеја о прихватању дела за децу као равноправних у великој књижевноуметничкој породици, и даље тек пушта жеља. У тој невеселој слици, посебно скрајнуто и занемарено место заузима драма за децу.

Као што су лирика и епика присутније од драматике у историјама српске књижевности, тако су и драмска дела за децу много мање заступљена у књижевноисторијским, теоријским и критичким радовима о књижевности за децу. На пример, у обимној (скоро хиљаду страна), врло амбициозно, стручно и детаљно заснованој *Књижевности за дјецу у Југославији* др Муриса Идризовића и Драгољуба Јекнића стваралаштву Александра Поповића посвећене су две и по стране. Међутим, већином се говори о приповеткама и романима овог писца, док су његова драмска дела за малу публику представљена тек два крајње уопштеним реченицама: „Велики је број радио-драмских остварења која су извели дјечји програми наших радио-станица. На даскама дјечјих позоришта изведени су и изводе се његови позоришни комади.” (Idrizović, Jeknić 1989: 659) (Sic!). Дакле, чак нити једног јединог наслова! О Нушићевим комадима за децу није записан ниједан редак, а Љубиша Ђокић, који слови за значајног драмског писца, чије су *Позоришне бајке* (*Биберче, Грдило, Вићез сџраха, До последњеи шаха и*

Бајка о времену) објављене 1981, при чему је у театру за децу присутан од 1954, када је у позоришту *Бошко Буха* изведена његова комична сценска бајка *У цара Тројана козје уши*, (Крављанац 2001: 12) уопште није ни поменут. Истина, покушавајући да оправдају своје игнорисање драмске књижевности за децу, која у годинама кад је поменута књига објављена бележи неких сто седамдесет година постојања, аутор(и)⁹ у *Појовору* опсежног поглавља *Књижевности за дјецу у Србији и Црној Гори* кажу да је књига, односно поглавље на које се односи *Појовор*, „први покушај да се релације српске књижевности за дјецу сагледају у њиховом историјском току и стваралачком развоју” (Idrizović, Jeknić 1989: 836), те наводе:

Главне књижевне врсте књижевности за дјецу су: *џозеџа, ѝрџа и роман*. Постоји и драмско стваралаштво (игрокази, једночинке, радио игре, тв драме, тв комади и тв серије, разне адаптације и прилагођавања за сценска извођења и слично), али ово стваралаштво у односу на прва три основна вида заостаје, и овдје није обрађено зато што је расуто по листовима, часописима и разним публикацијама, или је необјављено. Оно што је објављено не би могло да се узме као релевантно за овај облик литерарног испољавања без оног већег, необјављеног дијела. (Idrizović, Jeknić 1989: 826)

Ово крајње неприхватљиво и неумесно објашњење, посебно кад се имају на уму цитиране претензије, врло илустративно и огољено указује на незавидни положај драмског стваралаштва за децу и маћехински однос према њој, чак и оних који се баве књижевношћу за децу.

Кад је реч о *Књижевности за дјецу у Југославији* Идризовића и Јекнића и *Историји српске књижевности за децу* Тихомира Петровића, уочљиво је да се и у једном и у другом случају аутори својеврсном синтезом баве у предговорима, односно поговорима својих књига, док је кључни део предвиђен за предочавање

9 Поглавље *Књижевности за дјецу у Србији и Црној Гори* потписује Драгољуб Јекнић.

стваралаштва одабраних писаца. Могло би се учинити да је тако и у националним историјама књижевности. Међутим националне историје књижевности, барем оне ваљане, непрестано предочавају контекст, поетичке доминанте, утицаје, повезаност са другим књижевностима од значаја. Захваљујући томе врло је лако разумети и сагледати како се развијала и зашто се мењала књижевност једног народа и какво је место појединих писаца у тим менама. Нажалост, из поменутих књига не могу се лако стећи слични увиди везани за књижевност за децу јер су исцрпни подаци о тематско-мотивским и поетичким доминантама, као и о квалитету и другим обележјима стваралаштва појединих писаца сасвим одвојени од предочених синтеза, односно од података који се тичу развоја појединих родова и врста.

А почеци проучавања српске књижевности за децу наговештавали су нешто сасвим другачије. У тексту који броји скоро седамдесетак страна, „Дечја књижевност српска”, с поднасловом „Оглед историјског прегледа”, објављеном давне 1911. у бројевима 274 и 275 *Летописа Майице српске*, Милан Шевић прегледно, критички доследно, с ауторитетом познаваоца, али и некога ко прати и домаћу и инострану литературу и теоријску мисао, представља почетке српске књижевности за децу, њене условљености, правце и тенденције развоја, утицаје који су је обликовали, њена обележја и однос према књижевности за децу у Европи. Градећи врло уверљиву и прегледну панораму развоја, Шевић у складу са критеријумима које излаже јасно разграничава вредно од онога што таквим не сматра, али упућује и на тржишно-финансијске околности које изазивају извесна застрањивања и намећу одређене „производе” (нарочито је критичан према часописима за децу, премда Змајев *Невен* сматра *најзначајнијом појавом у српској књижевности за децу*). И напоследку, мада не и најмање важно, он посвећује довољно пажње драмском стваралаштву за децу. И ван деветог поглавља у другом делу, тематски подељеног на четири целине: *Учишћељи као ђаци за децу*, *Јован*

Миодраговић, Михаило Јовић и друџи, *Раг на драмској књижевности за децу*, *Једно сеоско ђачко позориште*, Шевић се осврће на драмско стваралаштво децу. Тако помиње *младој прејатоца* Емануела Јанковића, који је „на две године, пошто је оригинал изишао” превео „’нравоучителну веселу игру за децу” Франца Ксавера Штарка *Зао отац и неваљао син* (Шевић „Дечја књижевност српска”, 274, 1911: 9), потом позоришне игре и песме које је Милета Јакшић објављивао у *Невену*, позива се на две драме инспирисане народним песмама Милорада П. Шапчанина, које није ласкаво оценио – „изазваће дечју заинтересованост својим шаренилом, али неће остављати дубљи утисак у њима” (Шевић „Дечја књижевност српска”, 275, 1911: 6) итд. Помињући прераде и преводе, он, поред осталог, примећује:

а дабогме није могао изостати ни онај плодни и популарни *Христијан Феликс Вајсе*, чије су приповетке и позоришне игре за децу пуне фићфирића-дечака и дама-девојчица, и у којима се један принц погађа с једном милом девојчицом од дванаест година да му да један пољубац. (Шевић „Дечја књижевност српска”, 274, 1911: 8)

Унутар дела посвећеног драмској књижевности, не само што набраја ауторе већ и анализира драматуршке и друге особености предочених дела. Наравно, и овом би се прегледу могле упутити одређене замерке,¹⁰ али поента је у научној апаратури, обухватности и критичком приступу књижевности за децу.

Осврнућу се још и на заступљеност драмске књижевности за децу у књижевној критици. Определила сам се за неколико упечатљивих примера који су слика стварног односа према коадима за

10 У делу *Појавора Књижевности за децу у Србији и Црној Гори* означеном римским бројем десет, аутор(и) уз све похвале које упућују Шевићу примећују да он „није дубље и помније истраживао почетке српске књижевности за децу, није се упуштао у детаље, промакле су му неке значајне појаве и књиге”, а такође стављају примедбу у вези са поузданошћу „података и датума” (Idrizović, Jeknić 1989: 826) које Шевић наводи.

децу, а не изузетак. У обимној¹¹ хрестоматији коју је приредио Воја Марјановић под насловом *Дечја књижевност у књижевној критици*, подељеној на три дела: *Поетика, Писци и дела југословенске књижевности* и *Писци и дела свейске књижевности*, нити један текст бројних аутора не односи се у целини на драмску књижевност за децу. О њој се пише врло узгредно. На пример у надахнутом и поетизованом представљању поетесе Гордане Брајовић, каже се да је након неколико објављених књига „доспела и на сцену: њен лирски драмолет *Кишобран за двоје* доминирао је целу деценију на позоришним даскама” (Марјановић 1998: 414). Међутим, то постигнуће није било довољно да се о наведеном драмолету прозбори и која реч више. У тексту *Ференц Молнар и његова дечја гружина* може се прочитати: „Године 1907. написао је роман *Дечаки Павлове улице*, дело трајније него све његове књиге и драме које је написао током свог дугог живота, а којима би се могла напунити читава библиотека” (Имре Бори 1998: 523). Рекло би се да је посве свеједно да ли посредни квалитетан драмски комад за децу или није, јер му ни у једном од поменутих случајева неће бити посвећено више од неколико речи или једне-двеју реченица. У *Ојледима из савремене књижевности за децу* подељеним у две књиге, Воја Марјановић је своје ауторске текстове посветио песницима и прозним писцима. Писце драмских дела за децу је, из само њему познатих разлога, изоставио. У збирци осврта и чланака под насловом *Из дечје књижевности* Сима Цуцић оштро и живописно, понекад иронично представља домете и остварења домаће и преведене књижевности за децу, разматра каква би требало да буде, у чему се огледају њени недостаци. Притом, премда у духу поратног комунизма идеолошки боји многе странице, он ипак бескомпромисно брани становиште према којем у „дечјој књижевности може постојати само једно уметничко мерило.” (Цуцић 1951: 16). Али, и он посве заборавља на драмска дела за

11 Књига броји скоро шест стотина страна.

децу, ако се њихово помињање у једној реченици која се односи на прилоге у *Невену* не сматра бављењем тим обликом књижевности: „Змај даје своје најбоље ствари: приповетке басне, позоришне игре, народне умотворине, слике, описе.” (Цуцић 1951: 12). Слободан Ж. Марковић је у *Зайисима о књижевности за децу*, први пут објављеним 1971, а потом, без измена, и две године касније, књизи која је годинама била један од важних уџбеника за изучавање предмета Књижевност за децу на Филолошком факултету у Београду, тек узгредно навео извесне податке о драмској књижевности за децу. Марковић је смешта у један пасус поглавља *Прејходница и најовешњаји књижевности за децу*. У делу који осветљава хрватску књижевност за децу, он констатује да су исусовци још у седамнаестом веку *прилајођавали школским јошребима* драматизације и дијалоге, затим да су драматизоване одређене историјске и хришћанске легенде (Marković 1973: 18). Такође, он наводи и наслове неких оновремених историјских драма. Остала освртања на драмске комаде за децу су ретка, попут оног који се односи на *Малој кадију* Јагоде Трухелке. Ово дело је солидно анализирано, премда се Марковић колеба у вези са драмском врстом, те овај комад прво одређује као *драму*, потом као *грамски нацрт* и најзад као *грамолет* (Marković 1973: 80–81). Исти аутор се определио да у трећу књигу својих *Зайиса о књижевности за децу* унесе и цео текст под насловом *Драма за децу и омладину*, који започиње питањем: „Да ли је превише генерализована констатација да драма за децу и омладину није била довољно предмет стручног интересовања и изучавања?” (Марковић, 2003: 129). Међутим, он такво уопштавање ипак не сматра ваљаним „због тридесетогодишњег трајања и деловања *Јујословенској фестивала дјешета* у Шибенику чија је основна нит програмске оријентације било неговање позоришног стваралаштва за децу” (Марковић, 2003: 129). Морам приметити да се извођење и проучавање дела не могу изједначити. И поред тога што је *Фестивал* обухватао и саопштења везана за комаде за децу, ипак

је у првом плану било извођење представа. У остатку текста Слободан Ж. Марковић пише о стваралаштву Љубише Ђокића и завидно састављеној и пропратним текстовима опремљеној *Антологији драме за децу* Бранислава Крављанца.

Драмско стваралаштво за децу је вишеструко запостављено и маргинализовано, без обзира на бројна дела написана за мале/младе читаоце/гледаоце и изведена пред њима. Драма за децу се, склона сам закључку, првенствено сагледава кроз дидактичку или забавну визуру, а ретко вреднује као уметничка творевина, из чега израстају немале предрасуде и њена скрајнутост. Далеко мање пријемчива као читалачко штиво од поезије и прозе, драмска дела за децу су у српској науци недовољно проучена (књижевноисторијски, театролошки, жанровски) и недовољно или површно вреднована. Запостављена како међу критичарима, историчарима књижевности, историчарима драмског стваралаштва и антлогичарима драме – ако се изузму антологије драмских дела за децу, тако и међу проучаваоцима књижевности за децу, драма за децу још увек чека да је изучаваоци, водећи рачуна пре свега о њеним уметничким донетима, сагледају како доликује, да се ослободе предрасуда, примене критичку апаратуру и објективним сагледавањем изведу из сокачета експоненцијалне маргинализације.

ЛИТЕРАТУРА

Бори, Имре. „Ференц Молнар и његова децја дружина”. *Децја књижевност у књижевној критичкици*. Приредио Воја Марјановић. Београд: Београдско машинско-графичко предузеће, 1998. 523–526.

Velek, Rene, Voren, Ostin. *Teorija književnosti*. Preveli Aleksandar I. Spasić, Slobodan Đorđević. Beograd: Nolit, 1974.

Vilijams, Rejmond. *Drama od Ibzena do Brehta*. Prevela Marta Frajnd. Beograd: Nolit, 1979.

Грант, Нил. *Историја џозоришћа*. Превео Ђорђе Кривокапић. Београд: Завод за уџбенике, 2006.

D'Amico, Silvio. *Povijest dramskog teatra*. Preveo Frano Šale. Zagreb: Nakladni zavod МН, 1972.

Ђуричковић, др Милутин. Реч унапред. *Анџолоџија грамских ѡексиѡва за геѡу*. Приредио др Милутин Ђуричковић. Београд: Bookland, 2006. 3–5.

Ђуричковић, др Милутин. Увод. *Анџолоџија грамских ѡексиѡва за геѡу*. Књига 2. Приредио др Милутин Ђуричковић. Београд: Bookland, 2013. 5–6.

Џивковић, др Драгиша. *Теорија књижевности са теоријом писмености*. Београд: Научна књига, 1974.

Здравковић, Милован. *Позоришни речник*. Београд: Завод за уџбенике, 2013.

Ibersfeld, An. *Ѐitanje pozorišta*. Prevela Mirjana Mioćinović. Београд: „Vuk Karadžić“, 1982.

Übersfeld, Anne. Predgovor. *Pojmovnik teatra*. Patrice Pavis. Prevela Jelena Rajak. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus d.o.o., 2004. 5.

Idrizović, dr Muris, Jeknić, Dragoljub. *Књижевност за дјecu и Југославији*. Сарајево: Књижевна заједница *Drugari*, 1989.

Јовановић, Рашко В., Јаћимовић, Дејан. *Лексикон граме и џозоришћа*. Београд: Просвета, 2013.

Јовановић, др Слободан А. *Речник књижевних израза*. Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1972.

Cuddon, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Revised by C. E. Preston. London: Penguin Books, 1999.

Кајзер, Волфганг. *Језичко умејничко дело*. Превео Зоран Константиновић. Београд: Српска књижевна задруга, 1973.

Karlson, Marvin. *Kazališne teorije*. 1, 2, 3. Preveli Ivana i Boris Senker. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1997.

Kloc, Folker. *Zatvorena i otvorena forma u drami*. Prevela Drinka Gojković. Београд: Lapis, 1995.

Крављанац, Бранислав. Предговор. *Анџолоџија срѡске граме за геѡу*. Приредио Бранислав Крављанац. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001. 5–18.

Крављанац, Бранислав. Поговор. *Анџолоџија срѡске граме за геѡу*. Приредио Бранислав Крављанац. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001. 381–383.

Lakićević, Ognjen. „Od Hamleta do Fausta” (predgovor). *Antologija savremene jugoslovenske drame*. 1. Priredio Ognjen Lakićević. Београд: IRO Svetozar Marković, 1984. IX–XXIX

Лексикон образовних ѡермина. Уредио др Петар Пијановић. Београд: Учитељски факултет, 2014.

Мали комади I. Уредили Љубиша Ђокић, Бранислав Крављанац. Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, 1969.

Мали комади II. Уредили Љубиша Ђокић, Бранислав Крављанац. Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, 1969.

Маринети, Филипо Томазо. „Манифест футуризма”. *Модерни љавци у књижевности*. Приредио Радован Вучковић. Београд: Просвета, Нолит, Завод за уџбенике и наставна средства, 1984. 51–56.

Марјановић, Воја (пр.). *Дечја књижевност у књижевној кријици*. Београд: Београдско машинско-графичко предузеће, 1998.

Марјановић, Воја. „Песма љубичастих боја”. *Дечја књижевност у књижевној кријици*. Приредио Воја Марјановић. Београд: Београдско машинско-графичко предузеће, 1998. 414–416.

Марјановић, Петар. *Мала историја српског позоришта XIII–XXI век*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2005.

Marković, Slobodan Ž. *Zapisi o književnosti za decu*. Knjiga 1. Beograd. Novinsko-izdavačka ustanova Interpress, 1973.

Марковић, Слободан Ж. *Записи о књижевности за децу III*. Београд: Београдска књига, 2003.

Marčetić, Adrijana. *O novoj komparatistici*. Beograd: JP Službeni glasnik, 2015.

Млађеновић, Миливоје. *Сценске бајке Александра Појовића*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2005.

Moderna teorija drame. Priredila Mirjana Miočinić. Beograd: Nolit, 1981.

Molinari, Čezare. *Istorija pozorišta*. Prevela Jugana Stojanović. Beograd: Vuk Karadžić, 1982.

Несторовић, Зорица. *Велико гоба*. Београд: Klett, 2016.

Опачић, Зорана. „Драма за децу” (предговор). *Драме за децу*. Приредила Зорана Опачић. Земун: ЈРЈ, 2015.

Палавестра, Предраг. *Послератна српска књижевност 1945–1970. и њена историја*. Београд: ЈП Службени гласник, 2012.

Pavis, Patrice. *Pojmovnik teatra*. Prevela Jelena Rajak. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus d.o.o., 2004.

Петровић, Тихомир. *Историја српске књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве деце игре, 2008.

Поповић, Богдан. „Како ваља читати драме” (предговор). *Изабрана дела*. Књига прва. Ромен Ролан. Београд: ИП

Народна просвета [1931]. IX–XXII.

Porović, Tanja. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art, 2007.

Prins, Džerald. *Naratóloški rečnik*. Prevela Brana Miladinov. Beograd: Službeni glasnik, 2011.

Pfister, Manfred. *Drama*. Preveo Marijan Bobinac. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1998.

Rečnik književnih termina. Urednik Dragiša Živković. Beograd: Institut za književnost i umetnost, Nolit, 1986.

Sarazak, Žan-Pjer. *Poetika moderne drame*. Prevela Mirjana Miočinović. Beograd: Clio, 2015.

Селенић, Слободан. „Савремена српска драма”. *Антологија савремене српске драме*. Приредио Слободан Селенић. Београд: Српска књижевна задруга, 1977. VII–LXXXI.

Solar, Milivoj. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 2005.

Styan, J. L. *Drama, Stage and Audience*. New York: Cambridge University Press, 1975.

„Српска драмска књижевност за децу – историја и поетика”. *Дейинство XXIX*. 3–4 (2003).

Стојковић, Боривоје С. *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*. III. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2016.

Szondi, Peter. *Teorija moderne drame 1880–1950*. Preveo Ivan Katić. Zagreb: Hrvatski centar ITI – UNESCO, 2001.

Surio, Etjen. *Dvesta hiljada dramskih situacija*. Prevela Mira Vuković. Beograd: Nolit, 1982.

Тартаља, Иво. *Теорија књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1998.

Теорија драмских жанрова. Izbor, predgovor i redakcija dr Svetislav Jovanov. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2015.

Томашевски, Б. В. *Теорија књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 1972.

Ferguson, Frensis. *Pojam pozorišta*. Prevela Marta Frajnd. Beograd: Nolit, 1979.

Harvud, Ronald. *Istorija pozorišta*. Preveo Đorđe Krivokapić. Beograd: Clio, 1998.

Цуцић, Сима. *Из децје књижевности*. Нови Сада: Матица српска, 1951.

Шевић, Милан. „Дечја књижевност српска. Оглед историјског прегледа”. *Летопис Матице српске* 274. II (1911): 1–32.

Шевић, Милан. „Дечја књижевност српска. Оглед историјског прегледа”. *Летопис Матице српске* 275. III (1911): 1–38.

Aleksandra Kuzmić

EXPONENTIAL MARGINALIZATION

Summary

The text explores the hypothesis that dramatic literature for children has suffered twofold marginalization: first, within drama as a genre; and second, within the already marginalized genre of children's literature. To test this hypothesis, diverse sources associated with creative dramatics, literary theory and children's literature were used to analyze how they define and how widely they use the terms *drama for children / children's drama / children's play*. Another important aim was to establish the position of children's drama in representative anthologies of Serbian national literature and in works on children's literature. The entry *drama for children / children's drama / children's play* was not found in any of the examined books; if any information about this term was provided at all, it was presented en passant, sporadically and unsystematically. Not even glossaries on *children's theater/theater for children* offered a term that would define a work of drama written specifically for children. However, most of the analyzed works by local authors included the term *school theater / school play*. The reason for this discrepancy seems to lie in the indirectly expressed belief that the production of dramatic literature for children is extremely limited. It is therefore treated as a dead end of sorts which essentially remains unchanged and, more importantly, leads nowhere, while a school play seems to be held in higher regard because it is associated with the roots of Serbian theater life. In addition, children's plays are mentioned only in anthologies of children's dramatic literature and never – not even exceptionally – in anthologies of contemporary dramatic texts representative of Serbian literature. Anthologists seem to treat them as a didactic and/or entertaining genre of predictable merit which cannot be subjected to the criteria usually applied to representative selections of Serbian drama. On the other hand, the reason for the neglect of children's drama works within the field of children's literature could be ascribed to the fact that children's plays do not make suitable reading material. Demanding even for adults, who need to use their imagination in order to picture the appearance and behavior of the characters on the stage, it requires assuming and imagining the continual reactions of drama characters watching

and listening to the speaker, which can be very difficult and sometimes even impossible for youngsters. Hence the twofold nature of the dramatic text (literary and performative) proves a difficult obstacle to overcome at a young age. Systematized and more or less comprehensive information about drama works for young readers, expressed through a definition of the form and sometimes a history of development, are mostly found in introductions and afterwords of anthologies containing works of children's drama, which is commendable but hardly adequate. This evidence confirms the starting hypothesis about the marginalized status of drama production for children not only in the general field of drama, but also as a marginalized genre within the already marginalized field of children's literature, which makes it an exponentially marginal(ized) literary form. However, despite this treatment, dramatic texts for children should be taken seriously as literary texts that need to be studied, interpreted, classified and evaluated. More specifically, the limitations accompanying this genre do not mean that all dramatic texts written in Serbian literature from the 18th to the 21st century will necessarily look more or less the same. Some of them can reflect important changes in theater in the late 19th and in the 20th century. For example, the range and intensity of possible breakthroughs is evidenced by Aleksandar Popović's plays for children.

Key words: children's drama, marginalization, dramatics, children's literature, school play, children's theater, history of dramatic literature, literary theory, anthology of dramatic texts

Александар С. Пејчић

Институт за књижевност и уметност, Београд

sasa.pejic@yahoo.com

ДРАГУТИН ИЛИЋ И ФАНТАСТИКА У МОДЕРНОЈ СРПСКОЈ ДРАМИ

Сажетак: У раду се разматра фантастика у српској драми с обзиром на сценске условности и на књижевноисторијски период (крај XIX и прве деценије XX века). Посебно се испитују поетичке одлике драме *После милијон година* Д. Илића, такође и других српских драматичара из првих деценија 20. века, у компаративном контексту (Д. Илић, В. Велмар-Јанковић, Д. Николајевић, К. Чапек, Б. Нушић). Модерна српска драма поетички је разуђена, спорије се развијала у односу на приповедну прозу, што битно одређује и статус фантастике у њој. Присутнија је фолклорна фантастика у односу на научну. Фантастика је српским писцима послужила да укажу на надируће проблеме свог доба и на текућу упитаност о смислу живота. Фантастика се разматра на семантичком (немогуће, нестварне, натприродне појаве), тематском (представљен свет, културолошки аспект), на структуралном и на драматуршком плану (радња, заплет, ликови, сценске условности).

Кључне речи: модерна драма, фантастика, сценске условности, заплет, епизација, Д. Илић, В. Велмар-Јанковић, Д. Николајевић, К. Чапек, Б. Нушић

1.0. Радови о фантастици и о фантастичким књижевним делима више ни у српској науци нису занемарљиви ни по броју а поготово не по истраживачким и теоријским донетима. Уобичајено је у тим, ранијим, студијама исцрпније навођење претходних теоријских промишљања, различитих приступа, уопште историје тумачења фантастике (од свођења на жанр до схватања као наджанровске појаве, општекњижевног феномена), што овом приликом

избегавам. Најпре јер је о томе код нас поуздано и темељно писано (Палавестра 1989; Јовић 2006; Дамјанов 2011; Миливојевић Мађарев 2015), те би се ишло ка понављању историјата теоријског промишљања и већ познатих теза сад исказаних другим речима. То опет не значи да овај рад може заобићи начелна теоријско-појмовна питања. Зато најпре издвајам методолошки приступ, односно приклањање једној струји мишљења.

У овом раду о српској драми фантастика се разматра изван жанровских граница, као начин представљања другачијег (ванискуственог) књижевног света. Имајући у виду пре свега српску модерну драму, појам фантастичког мора се истраживачки издвојити: шта ће се прихватити, тумачити као фантастичко, а шта не. Таква ограда је неопходна јер фантастика у српској драми има своје особености о којима ће касније бити речи. Дакле, одређење фантастике узима се у ширим, општијим оквирима, каква нуде и речници књижевних термина (Јовић 1991: 213-215), а тек у склопу анализе стварања српске модерне драме долази се до потунијег сагледавања и тумачења проблема.

Особеност ф. најчешће се тражи у односу према стварности, а ова се схвата било као универзум људског искуства, тј. као емпиријска стварност детерминисана природним законима, било као одређени начин моделовања књижевног света у коме су на снази наративна правила и конвенције које се сматрају миметичким (Јовић 1991: 213-214).

У својој студији о фантастици у трагикомедији Драгутина Илића *После милијон година*, Сава Дамјанов је конкретније одредио своје схватање фантастике, од кога полазим и у својој студији: „Под појмом фантастика подразумевамо једну специфичну уметничку (дакле, и књижевну) праксу, чије је главно обележје немиметичност, тј. суштинско напуштање и превазилажење *mimisis*-а као стваралачког принципа (...) Дакле, фантастичка књижевна текстура не тежи имитацији

одређеног 'оригинала' (тј. модела, тј. узора), не уважава његове спољашње и унутрашње пропорције, напротив – фантастичка текстура не поштује парадигматске односе и реализује се кроз неједнакост и разлику (а не кроз сличност) у односу на неке постојеће моделе (тј. 'оригинале')" [Дамјанов 2011: 320].

Истраживање има три усмерења: фантастика у драми/позоришту, фантастички свет драме *После милијон година* Драгутина Илића и статус фантастике у међуратном периоду српске (и европске) драме.

1.1. Појмовно-терминолошко одређење по свој прилици не може се свести само на једну дефиницију. Може се дати теоријски оквир, као што сам истакао у претходном одељку, а потом у текстовима истраживати детаљније особености фантастичког. Не сме се занемарити ни да фантастика има своје еволутивне фазе саобразно променама књижевних стилова, кодова фантастичког, на шта је у литератури већ указано (Дамјанов 2011: 40). Поготово то треба имати у виду кад се одређује појам фантастике у драми. Зато се чини сигурније одређење фантастике у драми и у односу на књижевноисторијски контекст у ком су настали проучавани текстови. Треба обратити пажњу шта је у том периоду било извор фантастичког перцепирања, што посебно важи за научну-фантастику. Једно од сажетијих и оправданих разликовања фантастике и научне-фанатастике пружио је П. Палавестра: „научна фантастика почива на могућем, а чиста фантастика на немогућем” (Палавестра 1989:16). Управо та разликованост једно је од методолошких полазишта овог рада, у којем се истражује фантастика, пре свега, српске драме крајем XIX, па до треће деценије XX века.

Према томе, шири појам фантастике (у драми) одређујем као одступање од уобичајеног емпиријског искуства, па се, не губећи из вида књижевноисторијски контекст, сижејни догађаји, ликови (бића) представљају немиметички према дугачијим, особеним, поетичким законитостима и тумаче у датом фикционалном свету као неприродни, чудесни, нестварни (не) могући који нарушавају природни и логички поредак.

У драми као миметичкој уметности (усмереност на реалност сцене) израженија су и упечатљивија таква одступања од егзистенцијалног оквира. Фантастички свет има своје парадигматске кодове који се разликују од миметичког, а кад је реч о драми миметичке одлике не могу се у потпуности напустити. Како је атрибут нестваран ширег значења, обојен и субјективношћу, мора се приликом тумачења фантастике у драми посебно издвојити, контекстуализовати и испитати. Да ли сви или само одређени ликови перцепирају одређени догађај, ситуацију као фантастичку? Шта је то фантастичко за поједине ликове? Који ликови догађаје тумаче супротно, као (не)фантастичке, (не)природне, (не)убичајене и према томе какав се твори смисао радње?

1.2. За разлику од приповедне прозе и филма (сценарија) представљање фантастике у драми, и уже: научне-фантастике, наилази на проблем вероватности. Другим речима, отворено је питање како да драмски писац убедљиво театрализује научно-фантастични свет техничких достигнућа замишљене будућности с обзиром на познате сценске условности (техничка, финансијска и драматуршка ограничења). Није само реч о стварању менталне слике код читалаца, што је преимућство приповедача, већ оне и онакве менталне слике која ће се сценски оживотворити и деловати вероватно/убедљиво са сцене. Имајући у виду да ствара мултимедијално дело (укључивање више чула) намењено извођењу (бар у основним поетичким решењима: дијалог, делатна лица), драмски писац суочава се са могућношћу да структура радње буде сувише огољена, да ликови, њихови односи, буду у првом плану, а да се научна достигнућа сведу на семиотичку вредност декора. Представљање на сцени научних изума некад је неизводљив подухват и за најбогатија позоришта. Чак и кад би се представила, рецимо, сцена кад се кревет сâм расклапа и избацује јунака на терасу¹, поставља се питање колико је оправдано такво захтевно сценско

1 Пример из драме В. Велмар-Јанковића *Срећа А. Д.* где се извештава о саморасклапајућем кревету.

решење? Исто се може рећи и за покушај приказа фантастичких елемената из круга фолклорно утемељене фантастике или фантастике шире схваћене као надискуствене, нереалне. Отуда је очекивано што у драми остаје у првом плану оно егзистенцијално – људско (љубав, страсти, мржња и сл), па се драмски писац нужно креће у познатом кругу антрополошких тема чак и кад обрађује (научно)фантастички свет.

Будући да је суштина драме у међуљудским односима, једно од корисних решења представљања фантастичке теме јесте епизација. *Епизација* као поступак (и појам) укључује, поред посредујућег комуникацијског канала, и све информације које се театрализују причањима/приповедањима ликова. Дијалог, монолог и монологска реплика пружају више различитих могућности за обликовање приповедног дискурса. Нарочито то важи за дијалог када се укрштајем тачака гледишта ликова, више причалаца, склапа одређена прича (о догађају или другом лику)². Често се најзаводљивији делови фантастике (нестварно, нереално, технички напредно) нужно препуштају приповедању ликова. Тако се, рецимо, код Д. Илића, у драми *После милијон година*, приповеда о способности Духосвета да лети, да брзо прелази са планете на планету. Разуме се да у позоришту сцена летења није лако изводљива, али је изводљива (уз помоћ савремене рачунарске технологије данас тај подухват не би био немогућ). Готово немогуће је било представити такву брзину у позоришту Илићевог доба (прва верзија написана 1889. године). С тим ограничењима писци морају да рачунају и стога су принуђени да траже алтернативна драматуршка решења. Једно од пресудних сценских условности у костимски захтевним драмама јесте трајање сцене, број и развијеност драмских ситуација. Наиме, писац мора да води рачуна о томе да глумац, ако сцена захтева, треба да се иза бине пресвуче, да поправи или промени шминку, да је такође потребно да се означи про-

2 Детаљније о термину *еписација*, теоријском заснову, почев од Берђа Лукча и Петера Сондија, па све до Жан-Пјера Саразака и мог теоријског доприноса видети: Пејчић 2019: 97–128.

ток времена, па зато одређена сцена траје дуже или се управо због тога одређена ситуација мора фокализовати, другим речима: написати. Кад је реч о условностима, Илић није најбоље решио поједине ситуације. Будући да су представници Духосвета супериорни, на изразито вишем цивилизацијском ступњу од припадника старог човечанства, да су неупоредиво физички јачи, да могу летети, како се одвија ситуација када Данијел узме Светлану у наручје против њене воље? Светлана се само тобоже немоћно отима. Та се ситуација може тумачити у уобичајеним културолошким оквирима традиционалног патријархата коју намеће очекивање оновремене публике (девојка, жена се не сме олако предати мушкарцу). Ако је тако, зар се није у претходном делу радње театрализовао потпуно другачији културолошки образац, супротан патријархалним схватањима, тј. да су жене у намању руку равноправне са мушкарцима? Или још прочитати пример, кад је реч о сценским условностима, када Меркуровци краду Данијела, зашто одмах не одлете, него се крећу као и до тад и тиме пружају прилику да им се наум осујети? То су проблеми које Илић није успео да реши, а те су му ситуације биле важне, потребне за заплет. Не може се о свим кључним радњама, догађајима извештавати приповедним путем а да се не угрози драмска суштина. Сценске условности као и културолошки контекст у битној мери одређују театрализацију фантастике. И то треба имати у виду за разумевање њеног маргиналног статуса у драми.

2.0. Модерна српска драма стварала се у постепеном отклону од реалистиче поетике, прихватањем нових тенденција у европској драматургији почетком 20. века (натурализам, симболизам, импресионистичка/лирска драма, експресионизам). Тај процес ишао је споро, условљен културолошким, поетичким и комерцијалним ограничењима тадашњег позоришног живота (Вучковић 2014: 315–318; Миочиновић 1989: 5–10). Научна-фантастика није након пионирског дела Д. Илића ни у међуратном периоду добила одговарајући простор у српској драмској књижевности. Само дели-

мично и због сценских условности, јер се драма чешког писца Карела Чапека *Р. У. Р.* потврдила донекле успешном поставком мада не и великом гледаношћу у Народном позоришту. Између два рата фантастика (фолклорног типа, научна, антиутопија) привлачи ретке драматичаре и то пре као средство за изношење одређених теза, идеја својствених и експресионистичком театру. Писци се начелно приближавају фантастичи у духу модернизма и неретко одређују своје драме као гатке, мистерије, сценске бајке, итд. Елементи фантастике могу се запазити у драмама философских умерења (В. Велмар-Јанковић, *Робови*), илузионистичкој игри (Ж. Вукадиновић, *Невероватни цилиндер Њ. В. краља Кристијана*), обради старозаветних тоposa (Љ. Мицић, *Источни њрећ*), али такво тумачење било би прешироко.

Издаја се научно-фантастична драма *Срећа А. Д. Владимира Велмар-Јанковића* и Бранислав Нушић чије разноврсно драмско дело, изван комедије и грађанске драме, није темељније истраживано (*Жена без срца, Књића груја, Вечност*). Поред њих, фолклорна, фантастика уочава се и код других писаца (Милета Јакшић, *Урок*). Занимљива је са свог метафизичког третмана несазнајности вечне тајне, упућивања на технолошки напредак и драма Душана Николајевића *Вечна коирена* (Вучковић 2011: 472).

Недвосмислено је, дакле, да се историја научне-фантастике у српској драми пре може тумачити као историја (не)могућности њеног развоја. У српској средини живе фолклорне традиције, која је прилично утицала на поетички лик поезије и прозе, није се ни могло очекивати да се у драми добију другачији резултати изван тог културолошког оквира.

2.1. Појавом драме *После милијон година Драгутина Илића* (1889) и романа *Једна ујашена звезда* Лазара Комарчића (1902), како наглашава Бојан Јовић, „SF жанр је на велика врата ушао у нашу културну средину, и то у тренутку када у светским оквирима практично још није дошао до самоодређења” (Јовић 2006: 25). Илићева

драма остала је неизведена за његова живота, у првој часописној верзији, а друга редакција објављена је тек 1987. године³ те и није имала већи утицај на касније српске драматичаре. Више је у том погледу пружала постицаја српским писцима драма К. Чапека *Р. У. Р. (Росамови универзални роботи)*⁴. Међутим, *Срећа А. Д. Велмар-Јанковића* остала је редак пример у међуратном периоду. У његовом драмском опусу примећени су и утопијски елементи, експресионистичке идеје о новом човеку/натчовеку ипак недовољно да би се и те драме држале у кругу фантастике (*Робови, Државни нејријашељ бр. 3*)⁵.

Фолклорно утемељена фантастика била је инспиративнија за период стварања модерне драме на искуствима симболизма и експресионизма. Међутим, класично драмско писмо устаљених тематских извора и реалистичког стилског регистра владало је сценом и у међуратном периоду. Томе је с једне стране допринио укус публике духовно и интелектуално однеговане на патријархалним начелима и на фолклорној култури, где је јасно омеђен простор јавности. Тачно се зна шта се сме, може, јавно рећи и представити. Гледалац је зато очекивао веродостојно приказани свет, свет близак његовом искуству, сазнањима и веровањима (реалистичка драма, комедија, комад с певањем, у мањој мери натуралистичка драма) или познате историјске догађаје, личности (историјска драма). А у тај домен очекивања могла је ући само лирска драма настала на основама бајколиких сижеа. Такви сижеи уједно су и носили клице фантастике у представљеним (не)стварним, (не)могућим световима и ликовима (виле, духови предака). Други проблем долазио је од текуће критике, нарочито од критичара „Српског књижевног глас-

3 Видети: Фрајнд 1987. Постављена је у Народном позоришту, на Малој сцени, тек 16. II 1995. у режији Саше Латинковића.

4 Премијерно изведена у Народном позоришту 29. XI 1922. године у преводу Богољуба Крејчика и Велимира Живојиновића Massuke, који је и режирао представу, а сценографију и костиме израдио је Карло Гренинг. Изведена је само током те сезоне 5 пута.

5 Марина Миливојевић-Мађарев је супротног мишљења (2015).

ника”, са утврђеним мерилима преузетим из немачке теоријске школе где је узорити био канонски облик драме (хегеловско-фрајтаговски модел), зато и нису били отворени за сценске експерименте, за другачија драматуршка и поетичка решења (Вучковић 2014: 319). Поготово не за она из окриља експресионизма и симболизма европског позоришта. На сличном становишту су били управници и драматурзи у предратном и међуратном периоду. Поготово се то запажа у опусу Б. Нушића крајем 20-их година за време док је био управник у Сарајеву. Нушић није битније мењао драматуршки потпис, али јесте у поетичком и тематском смислу – окретање фолклорној фантастици након првог покушаја почетком века (*Љиљан и Оморика*) у драми *Вечности*, затим фантастици, хорору (*Жена без срца*, *Књига друја*) и утопији (*Опасна игра*).

У модерној српској драми има се дакле посла пре свега са фолклорно утемељеном фантастиком а ређе са научном-фантастиком. Радња се креће у кругу: стварно – нестварано и: могуће – немогуће тако што се сучељавају различите перспективе ликова. Чистог фантастичког света нема у српској модерној драми овог периода. Фолклоризована фантастика користи сижее усмене књижевности. То могу бити интернационалне теме о силаску у хтонски свет, питање релативности времена, сусрети са вилама, тематизација судбине, вечности (честа експресионистичка тема), итд.

3.0. Драма *После милијон година* (трагикомедија у ауторској жанровској класификацији) Д. Илића узима се као полазна у проучавању српске модерне драме фантастичке оријентације⁶. У литератури је већ укаzano да је ова драма „један од првих гласова сумње у будућност што ју је предвиђао и обећавао деветнаести век понесен полетом индустријске револуције” (Фрајнд 1987: 20). Такође и да „Илићев спис, практично, спада међу прва (права) научно-фантастична остварења у историји светске литературе, а свакако је

6 Прва верзија објављена је у часопису „Коло” 1889. Другу верзију, која се и користи у овом раду, приредила је М. Фрајнд 1987. Видети и текстолошку анализу: Б. Јовић 2003.

први, и један од изузетно ретких, списа SF-а драмскога рода уопште (...)” (Јовић 2006: 28). И иначе у Илићевом разноврсном књижевном опусу (драма, поезија, проза) удео фантастике није занемарљив (Дамјанов 2011: 323–324).

У начину театрализације Илић није овом драмом направио искорак ка модернијим формама, али је сте на тематском плану и, шире узевши, поетичком. Остао је у оквиру канонске драме са и даље приметним утицајем Шекспирове драматургије. Обликован је сложен заплет са три лика различитих усмерења, односно жеља и намера. Ту је реч о структури *звездастој заплета* са три фигуре субјекта управљене ка различитим циљевима чије радње обједињује основна ситуација⁷. Представници Духосвета и Меркура желе да присвоје последње људе (Светлана да би у научне сврхе истражила порекло своје врсте, а Меркуровци из чисто сакупљачких разлога), док Данијел, млађи припадник старог човечанства, покушава да у Светлани пробуди љубавна осећања. Због тога је простор разноврснији. Раздељен је на шумовиту долину (пролог), кабинет (први чин) и врт (други и трећи чин). Чиновни су просторно и временски заокружени са, не најбоље мотивисаним, системом улазака и излазака ликова. Временски размаци су изразитији што је и било нужно да би се истакао процес прилагођавања („припитомљавање”, учење језика Духосвета), покушај промене лика (Светлана), процес испитивања (Данијел), као и покушај отмице/крађе (Биљан и Зора). Што се тиче структуре заплета, радња је чврсто постављена, темељито ситуационо уклопљена. Код звездастог заплета обично се бира тзв. нулта, објективна перспектива где се не издваја изразито један лик и где се покушава, аналогно приповедању у трећем лицу, објективније приказати свет. Далеко од тога да се може говорити о одсуству јунака. Он је и тада значењски обележен интересом радње, етиком жеље, циља (у овом случају то је Данијел). Током радње театрализују се и различите

⁷ Детаљније о структури звездастог заплета: Пејчић 2019: 238–244.

тачке гледишта, упознају се опречни вредносни судови, побуде и изграђује систем мотивације.

У техници драме постоји и пример измештеног лика, односно лика са стране који не припада театризованом свету ни етички ни културолошки ни географско-етнички (овде је случај и са биолошком разликом) или се истиче једна разликовност⁸. Таквом лику се од неког који има функцију водича, уопште информатора, представља дати свет у чије се обрасце понашања упућује као гледалац (на семантичком плану као објекат радње). Такав драматуршки образац наметнуо се и Илићу: ликови са стране, Натан и Данијел, разликују се биолошко-психолошки од нових становника Земље. Једино је апсурдна физичка сличност оно што их визуелно повезује. Данијелова сазнања стечена су крај оца из древних књига, па Духосвет доживљава као чудовишни и није пасивни гледалац. Функцију информатора имају његов отац Натан, потом Зоран док објашава присутним одлике *homo sapiens*, затим Светлана личним примером (настоји да упозна, растумачи изумрлу врсту). У том драматуршком обрасцу (посматрач – водич – појавни свет) у типичној позицији лика са стране само је Данијел. Његов отац Натан упознат је са Духосветом, његовим назорима, намерама, начином битисања, нарочито са етичком и интелектуалном димензијом тог света. Натан зна да емоционалност својствена човеку не постоји код њих, да су по томе слични кипу. Данијел се годинама скривао по пећинама и први пут се сусреће непосредно са Духосветом, заљубљује у Светлану која не може да му узврати на исти начин. Трагичност настаје у одсуству могућности разумевања, у опречним световима. У томе се може и препознати симболика концепције ликова. Данијел је конципиран као романтичарски јунак, а Духосвет, најпре Светлана, као отелотворење разума, логике, лишене осећајности старог типа. Када се тако позиционирају ликови, јасно је да њихова симболичка

8 Такав образац није непознат ни фантастици у приповедној прози (Олдос Хаксли, *Врли, нови свет*).

вредност указује и на две оделите поетике: романтизам (култ осећања) и реализам (култ разума, разлога). Илић није био присталица реализма премда се и у тој поетици огледао (комедија, приповетка). Романтизам је у доба његовог стварања почео да силази и са позоришне сцене (историјске, романтичарске драме све су се ређе изводиле, глумачки стил тежио је природнијем) а реализам је превладавао.

Било је потребно, у тој пионирској научно-фантастичној драми, приказати (не)могући свет будућности на убедљив и, да се остане у окриљу класицистичког одређења, вероватан начин. Будући да није имао одговарајућег узора у светској драмској књижевности и да су га више интересовала егзистенцијална питања, Илић је свет далеке будућности обликовао полазећи од философских и културних претпоставки (покретање важних егзистенцијалних питања), а у мањој мери се бавио приказом технолошког напретка. Зато и не даје потпун свет, не открива све облике битисања нових бића (како се хране, како настају, да ли у истом физичком облику трају у вечности, итд). Илић се добро снашао тако што је поједина сценска ограничења искористио као преимућство да обогати значењски слој радње. Физичка сличност ликова се сама по себи наметала (другачији физички изглед захтевао би, за то време, тешко изводљив костимографски подухват). Тиме је добио темељни услов мотивације за обликовање заплета: Данијел се заљубио у Светлану управо због њене лепоте, њених спољашњих људских особености. Затим, оваквим концепцијским решењем подвучена је емоционалност (одсуство : присуство) и оно вештачко, неприродно, изразито интелигентно код нових људи, али и код Илићевих савременика на које радња алегориски упућује. Одбијањем Меркуроваца да размотри могућност да сви они потичу од људи, актуализован је сукоб мишљења присталица и противника Дарвинове тезе о пореклу врста. Занимљиво је да се у Духосвету не спори теза о човековом пореклу. У коментаришућем пролошком монологу Натан (архетип старог, резигнираног мудраца), поред промишљања о узалуд-

ности човековог напора да замени Бога, о ништавности људског разума, о клици самоуништења која човека носи у жељи за стицањем, поседовањем, иронички се подсмева и Дарвину.

Други, такође познат, драматуршки начин упознавања са светом радње јесте *еџизација*. Илић је пролог искористио и да уведе у фантастички, немиметички, свет преко ситуације причања/приповедања оца и сина. Изабрао је погодније решење да из људског угла прикаже поредак Духосвета. Зато су фокализоване ситуације скривања, бежања и кључни мотив (приповедним путем пренесен) када се Данијел на први поглед заљубио у Светлану. Почетком првог чина сазнаје се током успутног, приповедно обликованог, разговора Санка и Зорана у уводној контекстуалној ситуацији⁹ да је у новом свету брак ствар планског договора, да љубомора не постоји, да је индивидуалност самобитна и да је већ прошло годину дана откако су Натан и Данијел ухваћени, као и то да је Данијел успео да савлада језик Духосвета.

Мера фантастичности већ је у прологу истакнута Данијеловом тачком гледишта, односно приповедањем: њему се чини да је Светлана привиђење, нестварно биће, сан, плод визије. То су и општа места романтичарске поетике – опис објекта љубави, метафизичко уздизање осећања. У томе је и трагикомичка неразрешивост јер Светлана, иако није плод визије, припада дугом свету, она за Данијела јесте нестварно биће, али у антрополошком смислу као кип који је оживео¹⁰. Изабравиши такав пролог, Илић је позицију театрализације поставио у тачку гледишта Данијела, који је тиме означен као јунак драме, а Духосвет као објекат театрализоване радње. Иако је драматуршки

9 Реч је о ситуацији где и безначајан повод омогућава да се током разговора ликова упозна контекст радње (односи, намере, вредности датог света). Овде је то посета Санка и питање упућено изван сцене, пре почетка радње, колико дуго су у браку Зоран и Светлана.

10 Ситуација кад Данијел грли кип у врту и уображава да му се богиња обраћа (II, 3) упућује на мотив заљубљености у кип Венере из песме Драгутиновог млађег брата Војислава *Тибудо* (1883).

активан (две фигуре субјекта), објекат театрализоване радње је управо ванискуствени свет нових бића, будућности. Избором сложене структуре заплета и позиције театрализације одакле ће се интересно и значењски развијати радња, Илић је усложио перспективе, нарочито бинарну позицију *свој* : *миућ*. Укрштањем тачака гледишта два потупно различита света добијају се сложенији односи. Свет старог човечанства могао би се општије описати као миметички а други, нови свет, као немиметички. При чему је релација *свој* : *миућ*, као и миметички : немиметички свет у сталном самеравању, у измештању позиције (из перспективе новог света људи такође представљају новост, непознаницу), што омогућава одлично одабрана структура заплета. (Други, не толико успешан покушај би био да је Илић употребио два заплета, главни и споредни.) Марта Фрајнд је указала на супротстављање старих (постојећих) људских вредности новим (будућим)¹¹, али звездастим заплетом и измештањем драмске фокализације, театрализује се и обрнуто супротстављање (етичких) вредности. Из тачке гледишта Духовега, емоционалност са својим широким спектром (страст, љутња, пркос, мржња, незадовољство) означена је као негативна појава, као узрок пропасти старог човечанства. (И поводом подражавалачке радње Меркуровци и Духосвет перцепирају старо човечанство као примитивно, не много одмакло од мајмуна. Перцепирање људи као животиња, аналогно је човековом вредновању мајмуна.) Илић и ту мисаону позицију проблематизује, чини је парадоксалном. Меркуровци Биљан и Зора из зависти, жеље за поседовањем, хоће бар један примерак старих „животиња”/људи. Дакле, реч је такође о извесном степену емоционалности, са негативним предзнаком, који се у њиховом свету осуђује а који их уједно и повезује са „животињама”/људима. Свет културолошки обликован на хришћанско-јудејској традицији (зато ликови

11 „Вредност емоција, нарочито љубави, супротстављена је овде са вредностима 'Духосвета', заснованог на сувом разуму и логици” (Фрајнд 1987: 20).

људи носе библијска имена) не може да појми живот без темељних културолошких начела и емоција. Трагикомичност и функционише на тим супротстављеним, подједнако театрализованим, тачкама гледишта: „из перспективе старог човечанства она се дакако односи на нове становнике Земље, али из перспективе Духосвета трагикомичан је управо некадашњи човек” (Дамјанов 2011: 327). Духосвет, као супериоран, интелигентно доминантан, с напором покушава да схвати стару културу. То је несумњив знак да и натприродна интелигенција у Илићевој идеолошкој визији има извесна ограничења. Илићев песимизам, неповерење у науку и у крајној линији његова дистопијска радња означава да је једино вечна саморушилачка клица, јер Духосвет „није изгубио способност да мрзи, да ратује, да подваљује или да краде” (Фрајнд 1987: 22). Тиме се и долази до ранијег запажања С. Дамјанова да је за Илића „питање човека будућности заправо питање еволуције” по чему се његово дело и разликује од других антиутопија (Дамјанов 2011: 325).

Трагикомичност расплета значењски подвлачи непремостивост разлике (због неузвраћене љубави Данијел се убија, Натан такође од жалости за сином, а Светлана и Зора жале због оштећене коже последњих људи), као и тезу Духосвета да су примитивне животиње/некадашњи људи изумрли управо са своје претеране емотивности. Ту се и долази до закључка Б. Јовића да „нема простора за разумевање и помирење суштински различитих врста у једном научно и технички напредном, али безнадежно отуђеном свету” (Јовић 2006: 4).

3.1. У мистично-философској драми Душана Николајевића *Вечна копрена*¹² уочавају се научно-фантастички елементи: градња летећег чуна/авиона који ће јунака одвести на небо у циљу сазнања вечне, непојам-

12 Р. Вучковић је сврстава у групу лирско-фантастичних драма, а потом је уже одређује као спекулативно-аналитичко дело (Вучковић 2014:472). Премијерно је изведена у Народном позоришту 16. III 1932. у режији Јосипа Кулунџића. Играна је само те сезоне 5 пута.

не истине, релативно одређено време и место радње (средњи век, италијански град) и препознаје се критички став према тежњама науке и човека да дође до потпуног увида у онострано и онострано. Измештајући време радње у далеку прошлост, у амбијент владавине инквизиције, спаљивања јеретика у католичком свету, где је могућност летења тумачена као немогућа, фантастична, Николајевић је створио особену радњу на класичном љубавном заплету. Јунак драме, мајстор Антонио, има кћер и противи се њеној удаји за младића Паола. Између осталог зато ће га и повести на свој неизвесни пут на небо. Антонио не успева да стигне иза копрене (доспеће само до мисаоног одељења где су духови, један луцифер, и неће видети Бога) и због тога се на небу баца у вечни огањ. Николајевић не само да доводи у питање неограничене могућности науке и допирање до вечне истине, већ и указује на типично људску перцепцију нематеријалног света, чије постојање, човек једино из своје сазнајне перспективе самерава (не може се у потпуности сагледати и растумачити духовна димензија, божански принцип). Понуде ли се другачија или опречна тумачења утврђених представа о оностраном или (не)познатом, неминовне су бурне реакције и порицање сазнајних резултата (мештани зато спаљују Паола као јеретика).

Тек је друга научно-фантастична драма у српској књижевности постављена на сцену. *Срећа А. Д.* Владимира Велмар-Јанковића уз знатну помоћ режије (скраћивање текста) и сценографије¹³ остварила је успех на позорници¹⁴. Јавиле су се и оштре критике из пера лево оријентисаних критичара предвођених В. Глигорићем (Глигорић 1933: 9), јер су уочавали крити-

13 На основу редитељског примерка текста М. Миливојевић-Мађарев реконструисала је сценографска решења (Миливојевић-Мађарев 2015: 39). Траг тог конструктивног кубизма остао је и на фотографијама са представе (Аноним 1933: 3).

14 Премијерно је изведена у Народном позоришту 7. XII 1933. године у режији Раше Плаовића. Сценографију је урадио Ананије Вербицки, а костиме Милица Бабић Јовановић. До 1936. играна је чак 23 пута. Драма је у почетку извођена као дело анонимног аутора, победника на конкурс позоришта.

ку комунизма превиђајући уједно и критику фашизма. Овде се нема посла са натприродним бићима, већ пројектом стварања новог, будућег света програмирањем људи. Радња обухвата период после Првог светског рата, време опште дезорјентације у философском, егзистенцијалном и етичком смислу. Проблематизује се технички напредак западног друштва/Америке и наговештава могућност свеопште контроле човека, формирање нове, изоловане и у лабораторијским условима створене супериорне надзаједнице, са компилацијом религиозних учења (универзално Јеванђеље). Такве футуристичке идеје појавиће се у сличном облику и у роману Џорџа Орвела *1984* (1948)¹⁵ а такође се запажа сродност са романом Олдоса Хакслија *Врли, нови свет* (1932).

И Велмар-Јанковић као и Илић посеже за прологом као погодним драматуршким решењем да постепено уведе у радњу, подељену између два света (несавршеног и утопијског). Театрализује се (хумана) намера милијардера Астора да, након погибије сина у рату, разбаштини све наследнике и сав капитал усмери ка стварању новог света, нових људи по узору на пчелињак. Он мења свој дотадашњи начин рада и живота (производња, продаја оружја, гомилање богатства) и гради „фабрику” среће као заједницу нових људи без мржње, националних одлика, ратова и сулудог стицања. Најважнији становник и васпитник заједнице је његова унука Стела. Основни предуслови среће добијени су различитим научним дисциплинама, радом истакнутих истраживача. Живот у кошници треба да се одвија по уређеном плану: свако доприноси општем раду и напретку сходно својим психо-физиолошким могућностима, а страсна, ирационална реаговања, нису дозвољена (лече се између осталог и музиком) и зато су становници под сталним надзором. Брак је и ту резултат промишљеног плана (пројектује се на осно-

15 Као и у Орвеловом роману и Велмар-Јанковићеви јунаци вребају прилику, кад мисле да их нико не надзире, да критички проговоре о тоталитаризму у ком су затечени.

ву психолошко-физиолошких карактеристика да би се избегла разочарања, постигла потпуна сагласност). За потенцијалне становнике узимају се (киднапују) и очајници, самоубице. Прве сцене пролога дате су такође из искуствене стварности (расправе о Асторовом тестаменту, новинарска редакција) да би се јаче истакао контраст са сценом дебате научника о устројству Кошнице, обликовању нових људи и посредно увело у другачију стварност.

Носећа радња театрализује се из позиције Балканаца Сана и Варана. Разочаран преваром своје девојке Ите (први чин), Сан са пријатељем, музичаром Вараном, напушта своју земљу и након бесциљног лутања стиже у америчку крчму. Хронотоп пута, једно од структурних обележја научно-фантастичне литературе, искоришћен је да се сучеле два света. Један, амерички, заснован на раду, прагматичности, планирању, самоуверености, стицању богатства, физичкој лепоти, као кључним вредностима и други, балкански, прилично различит са својим одсуством смисла за планирање, темељан, истрајан рад, за бирање краткорочних и дугорочних циљева, са својом разбарушеношћу, вештином импровизације, руковођен страстима и крајностима у одлукама и намерама. Прологом је тако тај новофомирани свет и значењски одвојен.

Током радње преплиће се реалистички и иреалистички свет, при чему је тежиште драмске фокализације премештено на упознавање, процењивање, вредновање Асторовог утопистичког пројекта. Овде су у функцији водича-информатора крчмар, детектив Бил и Лекар. Сан не може да прихвати ни да појми ново уређење, зато му се и подсмехом, иронијом супротставља. Потпуна контрола, обликовање универзалног идентитета, свођење људи на роботизоване створове са регистарским бројевима (66 АЦ, Ц 76), буди жељу за побуном, за истинским животом. Док је пре доласка у Кошницу размишљао о самоубиству, о одсуству смисла, сада је Сан, затекавши се у немогућем, неприхватљивом окружењу и упознавши Стелу, обновио жељу за животом.

Остало је нетеатрализовано важно питање – сневаше ликова, на шта и име јунака упућује, што није било сценски немогуће (треба се сетити визије Илићевог Данијела кад разговара са кипом) а употпунило би фантастички свет. Велмар-Јанковић се определио за другачије решење – реторички знак. Санова приповедања, у првом реду приповедање бајке Стели, јесте увод у стварање могућности за сном чега су лишени становници Кошнице. Идеалистичким расплетом – повратак изворним осећањима љубави, животу за друге и због других, природи у егзистенцијалном и философском смислу – долази се до тезе да срећа, промена и напредак човечанства зависи од појединачних напора, од самопрегора, у неговању љубави. Супротно томе, како је запазила М. Миливојевић Мађарев, Астор нема јасну представу шта је то срећа; он се уклања пред проблемима, нарочито у комуникацији са најближима, чак и васпитање унукe Стеле препушта другима, па „што је више посредника између њега и проблема, то му се решење чини ближим” (Миливојевић-Мађарев 2015: 33).

Велмар-Јанковић дао је пластичнији свет потенцијалне будућности, нарочито у сценографским дидаскалијама¹⁶. Приказао је научни експеримент чији су исходи отворени у стварању света будућности. (Детектив Бил верује да ће потомци становника Кошнице бескрупулозно уништити постојећи цивилизацијски поредак.) На плану форме знатнији је искорак у односу на Илићеву драму (искоришћена су искуства филма). Драматургија је ближа савременом типу фрагментарне радње. Чинови нису, што је одлика модерне драме, координисани просторно, временски и у погледу радње. Унутар чинова фокализује се више простора, радња није телеолошки усмерена него расцепкана бесциљношћу јунака, а сцене су драматуршки заокружене (уп. сцена кад Сан затекне Иту у кревету са другим). Етика жеље је спутана (побећи негде, далеко, убити се). Бесциљност пресудно одређује први део радње. То не

16 Један од знакова модерности драмског писма су и коментари у дидаскалијама о лику, ситуацији.

значи да се у потпуности напушта структура класичног заплета. Жеље, намере, извршена радња и даље су присутне, само је то разједињено, подељено на више малих радњи и заплета. С тим у вези је и статус епизодних ликова. Нису као у класичној драми поетички дефинисани и сведени својим делокругом на вршење одређене функције. Овде споредни ликови имају већи простор деловања и важну улогу у обликовању радњом заокружених сцена (највећи број њих појављује се само у једној сцени).

3.2. Знатан утицај на Велмар-Јанковића извршила је драма *Р. У. Р.* (1920) Карела Чапека. У критици му је чак неправедно спочитано да је одатле преузео основну идеју и мотиве (Глигорић 1933: 9). Таква оцена не треба да чуди с обзиром да је научна-фантастика зотих година имала статус новине, па се оригиналност теме и мотива посебно вредновала. С друге стране, не могу се олако доводити у везу Чапекови андроиди и Велмар-Јанковићеве програмирани људи. Посреди је структурна сличност: идеал водећег лика о стварању новог, срећнијег света на темељима научне револуције разрушава се током радње као утопијски експеримент. Код Чапека је нагласак на производњи робота/радника који ће заменити људе у производњи, што би довело до нестанка сиромаштва, глади, али последица је истребљење човечанства¹⁷. Код Велмар-Јанковића не значи да пројекат у потпуности пропада, јер могућа је његова метаморфоза, а код Чапека утопистички пројекат, преокренувши се у своју супротност, у расплету нуди могућност новог, хуманијег живота, а ипак различитог од претходног цивилизацијског поретка. Друга сличност тиче се уводне матрице (лик са стране – функција информатора – упућивање у нови свет). Код Чапека је она театрализована у првим појавама (Хелена, Домин, научници). Покушај превазилажења нове реалности, бекства из ње остварују само ликови Велмар-Јанковићеве драме. Хелена је спаливши ста-

17 Иако је такође спорио оригиналност идеје, Ранко Младеновић је нагласио разлику у идејном усмерењу расплета ових драма (Младеновић 1933: 6).

ре формуле производње робота/андроида неумитно одредила своју и судбину свог окружења, самим тим и човечанства. С друге стране, Илићеви јунаци, будући да не могу побећи од Духосвета нити се прилагодити њима, излаз налазе у самоубиству. Једино Велмар-Јанковићеви бирају повратак на разбарушени Балкан као аркадијско место одакле се првобитно бежало.

За разлику од драме *P.U.P.* у Асторовом граду не постоји потпуна сагласност у усмерењу пројекта. Сукоби међу научницима који руководе системом избијају чак и због Бахове музике. Велмар-Јанковић нарочито те појединости, пренесене референцијалним репликама, хумористички третира. Подељеност између различитих струја све време је присутна на сцени и изван ње, те се и на тај начин одржава драмска напетост. Једно од кључних утопистичких питања постављено је још у првом чину: да ли треба сачувати основне душевне одлике човека? И одговор се сазнаје касније када Стела, понесена Сановим заводљивим приповедањем, саопшти да је слично говорио њен бивши учитељ који је баш због тога избачен из Кошнице (проповедао је потребу илузије у човеку). Пукотине у идејном усмерењу пројекта антиципирају неуспех, али наговештај апокалиптичног исхода остаје отворен. Најважнији експеримент, Стела, односно Мис 100, бежи са Саном занесена обичним животом маште, поезије и сневача. Фантастичност бајке коју приповеда Сан враћа Стелу речима њеног учитеља Шриканде да је човеково порекло од мајмуна бесмислица и буди код ње веру у постојање Бога. Пут у непознато једино је привлачно, узбудљиво и за човека редовно има драж истинске и непролазне новине. Овде је зато важан мотив бајке. Утемељена у фантастичком обликовању света (свет у који се не верује а који се радо прихвата као облик тумачења живота), бајка, плод древне људске имагинације, односи потпуну превагу у сучељавању са врстом технолошког (фантастичног) света. На тај начин и на сучељавању фолклорно и научно обликоване фантастике семантизује се напетост на линији *свој – њуј*. Бајколики образац тумачења стварности (свет снова,

маште) доживљава се као једино *свој*, а други свет, такође плод маште, али научно постављен, није само за Балканце *џуђ*. И ликови из Асторовог окружења и новинари такав свет са резервом прихватају, а поједини испољавају страх (детектив Бил).

У свим случајевима ради се о јакој семантичкој напетости у пољу *друјосџи* између *свој* и *џуђ*. У додиру *свој* и *џуђеј* света трагички неспоразум је неизбежан, јер човек не може да преиначи ту другу интелигенцију (*После милијон ѿгодина*). Суштински туђ, другачији, не прихвата се и зато се покушава променити, а у ствари потчинити себи, свом схватању света, живота. За Астора, јунака и покретача радње, након погибије сина, дотадашњи свет је изгубио смисао, постао му је *џуђ*. Зато га жели променити, преобликовати и попут Бога створити нови, модернији, безбрижнији – по свом суду – хуманији свет, у коме неће владати ирационалност и острашћеност.

3.3. Читалачка, истраживачка интересовања књижевног дела Б. Нушића и данас се претежно крећу у оквиру комедије и грађанске драме¹⁸. Остало је по страни његово укључивање у магистрални ток модерне драме, поготово драме са фантастичким поетичко-стилским решењима. Реч је о делима насталим у периоду уочи и за време обављања функције управника позоришта у Сарајеву (1925-1928): *Вечносџ*, *Ојасна иџра*, *Књија друја*, *Жена без срца*. У њима је направио тематски и поетички заокрет ка симболистичком и пиранделовском театру који ни публика ни критика својевремено нису прихватили. *Књија друја* је изведена у Сарајеву, а *Жена без срца* у Загребу и скинута је са репертоара после две репризе због слабе посете. Друге се нису играле за његовог живота. Нешто пре Велмар-Јанковићеве, Нушић је написао *Ојасну иџру* где се не театрализује научно-фантастички свет, али је значајна због идејног заснова и критике науке, пре свега психологије. Ту је Нушић, пре Велмар-Јанковића

18 Незаобилазна је студија Рашка В. Јовановића о Нушићевим грађанским, модернистичким и историјским драмама (1998).

или у приближно исто време, актуализовао промену личности, психолошко обликовање новог/другачијег човека у коме ће рационална природа бити развијенија и ослобођена еротске и љубавне страсти¹⁹.

Нушић се више занимао фолклорно утемељеном фанасџиком, а научном тек у делу критичког вредновања и преиспитивања њених домета. У драми *Вечности* претежно се ослонио на искуства експресионистичког позоришта. Обрадио је интернационални мотив митског изворишта о силаску у доњи свет²⁰ да би театрализовао два културолошка поретка. У првом реду савремени егзистенцијални свет који Момче/Човек из гроба доживљава као фантастичан у смислу немогућ, нестваран. Фантастички мотив изласка из гроба (различите мере времена) подређен је мотиву љубави, оданости (испуњење завета дато девојци на самрти) и сучељавању опречних перспектива. И за Човека из гроба и за маскиране професоре, оно што виде, чују, делује немогуће, и то немогуће, као лажно, као привид. Није случајно театрализован мотив маскирања а поготово не што су учесници професори/научници. (Проглава педесетогодишњице универзитета обележава се маскенбалом.) Имамо посла са значењски сложеном ситуацијом којом се често служила и експресионистичка драма. Афористички обликованим репликама исмева се тежња науке за сталним напретком, коњска упорност и магарећа испразност научника (професор математике зато носи маску коња а професор философије маску магарца), такође и скромни резултати у решавању суштинских егзистенцијалних питања. Као таква, наука није кадра да објасни и протумачи ванискуствено, оно што је изнад разумског поимања. Зато Човека из гроба перцепирају прво као једног од мас-

19 Према посредном сведочењу, Нушић је кумовао наслову Велмар-Јанковићеве драме. Њиме је алудирао на предузеће А.Д. „Геца Кон” (Аноним 1934: 7). Има и назнака у тексту да је пружио колегијалну помоћ и у обликовању појединих ситуација, што се примећује у афористичким коментарима ликова.

20 Пре њега, како је и сам навео у предговору, истом грађом су се послужили Јанко Веселиновић у приповеци *Вечности* и Д. Илић у роману *Секунд вечности*.

кираних, потом као луду. Гротескна ситуација заплета (протерују старца јер не могу да поверују у његов идентитет и исказ) семантизује управо ту немоћ науке да схвати, појми и призна ванискуствено и зато га одбацује, негира. Човек из гроба из своје сазнајне тачке гледишта не може да појми временски вакуум у који је упао и какав је нови/модеран свет затекао. Нови нараштај на њега једновремено оставља утисак чудесности и чудовишности – фантастичности. Маскенбал је тако двостуко семантизован. Скидањем једне, животињске, маске Човеку из гроба указује се потпуно туђ: као-маскиран-свет. Појавни свет за њега остаје маскиран, значењски стран, где се *слично* и *грујо*, измешта у правцу *иуђеи*, као неприхватљивог. И свој одраз на површини воде (удвајање личности у духу експресионизма) не може да прихвати јер је и он другачији и сличан истовремено, а њему непојамно *иуђ*. Бајколикост света драматуршки је означена и двема завесама (једна која одваја позорницу и публику и друга која дели пролошке и ликове примарне радње). Утицај симболистичког и експресионистичког позоришта још је видљивији и у укрштају музике, балета, поезије, песме хора са радњом издељеном на слике и пролошким и маскираним ликовима (Помпадур, Арлекин, Магарац, Коњ, Полишенил, Пјеро). Фантастички и реални/стварни свет симболистички су укрштени и сучељени и драматуршким решењима (први и трећи у фантастичком, а други у реалистичком драмском кључу).

Слично Нушићу и Чапек је посегнуо за интернационалним фолклорним мотивом, који по својој фантастичкој и утопијској димензији привлачи и научнике – тема вечног живота. У *Макројулосовој шајни* тема вечности у додиру са еротском љубављу другачијих је интенција. Вечност живљења се одбија у расплету кад се ограничено биће, какав је човек, суочи са пролазношћу. Бира се ограничени век из страха од сусрета са оним будућим, из садашњице несазнајним.

Човек као ограничено биће (биолошким, егзистенцијалним, интелектуалним мерама) и не може дати коначан суд о другој, њему несвојственој, нематеријалној,

неограниченој, духовној димензији постојања. Поред Николајевићеве *Вечне којрене*, то је и теза Нушићеве драме *Жена без срца*²¹ где се такође преплиће фантастички и реалистички ток радње. Ту је још очигледније сучељавање назора науке и оног ванискуственог, одувек присутног у историји човечанства. Театрализује се такође повратак из мртвих. Овог пута повратак је руковођен осветом, мржњом. Жена без основног људског органа – срца, оживела је захваљујући великој љубави младића који је украо њено тело и враћа се хирургу, др Јакшићу, својој некадашњој љубави, да се свети због „сломљеног срца”. Младић који ју је оживео покушао је да изврши самоубиство опет због неузвраћене љубави. Елементи хорора само су назначени у приповедању ликова (Јакшић и његове колеге). Приповедање Јакшића о свом искуству, иако наилази на неверицу, не одбацује се олако, већ се сагледава као једна могућност подложна научном испитивању. Извесна тајанственост све време остаје присутна. Театрализује се свеколика моћ, претежно еротске, љубави која је кадра да чини чуда и то чуда непојамна науци и разуму. Идеја са јасним хришћанским извором најпре је приповедно пренесена (прича о војнику који на самрти проси медицинску сестру) и театрализује се потом у ситуацији кад Једна мајка долази да моли хирурга да јој како зна и уме спаси сина иако ју је син злостављао и свирепо тукао. Мајка прашта све, она једино располаже благородном себедавалачком љубављу. Јакшић на такву мисао и наводи Жену нагонећи је да негује свог тешко рањеног младића. Елементи симболистичког театра и хорора (срце, повратак из мртвих), уз преплитање реалистичке линије радње прилагођавају се тези о вечној снази љубави. Радња је позиционирана из тачке гледишта др Јакшића, па је преплитање фанатистике и света реалности других ликова важан чинилац напетости између могућег и немогућег у емпиријском оквиру. Управо расплет са симболиком закопавања срца открива парадигму фантастички представљеног

света. Млада жена може поново да воли и живи без основног унутрашњег органа, а др Јакшић се враћа раду, науци. Виша, надискуствена реалност фантастичког света остаје неупитна.

И у драми *Књија груја*²² присутан је интернационални фолклорни мотив: прорицање будућности (у српском фолклору сиже о усуду). Иван Ивановић случајно је дошао у посед књиге која пророчки говори о његовом животу, и то је дело аутора који је умро пре него што се Иван родио. У расплету тог приповедног дела (друга књига) стоји да ће Ивановић због неузвраћене љубави убити ону због које пати. Фантастика је овде кључна за мотивацију радње. Теоријска расправа о позоришту у уводним појавама покреће питање третмана, прихватања и обликовања реалности у књижевним делима (Не вреднује се животна, већ драмска истина: да ли је приказана радња уверљива или не). Театрализовањем глумачког света, затим *драме у драми* (припремање Шекспировог *Ошела*), Нушић је развио вишеслојне односе. Пред Ивановићем је стално отворено питање: шта је стварност а шта илузија? Неспособност да се снађе у том несигурном, колебаљивом односу фикције и стварности театарског света, јунак почиње да живи своју драму, да испуњава своју судбину, наметнуту пројекцијом тајанственог списа. Заљубљује се у глумицу Рајну, постаје један од њених љубавника иако му је признала да се не може одрећи других²³. Разматрање питања стварности у драми, њене мере фантастичности у дијалектичком односу могуће: немогуће, заплетом се усмерава ка различитим доживљајима ликова. Ликови из глумачког света начелно прихватају веродостојност чак и антиципаторску моћ Ивановићеве приче. С друге стране, млада глумица Мира износи другачији (објективнији) став: да човеков живот није унапред записан, да су записане само мо-

22 Премијерно је изведена у сарајевском Народном позоришту 26. X 1927. године у Нушићевој режији. Постављена је тек у окупираном Београду 23. VIII 1942. на сцени Српског савременог позоришта.

23 Тако замишљен свет, притешњен театарским илузионизмом, упућује на поетику драма Л. Пирандела.

гућности, а путеви којима ће ићи условљени су једино рационалним или ирационалним изборима.

Фолклорна фантастика о усуду означена је литеарним мотивом/рукописом. Нушић све информације о тајанственој књизи театрализује ситуацијама причања, те и на тај начин алудира на фолклорне одлике (преноси се усмено, у интимном кругу слушалаца током вечери код глумице Рајне). Театрализацијом театра, његових илузионистичких могућности, добија се као једина реална/стварна управо игрива стварност; у сталном илузионистичком измештању, померању граница, значењских поља. Чак и глумица Рајна није увек сигурна да ли су њене радње и осећања плод жеље, стварне намере или припадају замајцу глумачке игре. Код Нушића се тако ствара занимљив, са фантастичког аспекта, спој фолклорног (митског) слоја приче и радње која припада миметичкој равни. Текућа критика, касније и Р. В. Јовановић (Јовановић 1998: 172) управо су у експозиционом откривању расплета видели драматуршку слабост, очито превиђајући фантастичку димензију и поетику театрализма.

4.0. У анализираним драмама театрализована су два света. Из перспективе реалног, овоземаљски уређеног света приказује се други фантастични. Разлози се тичу технике и поетике драме (одсуство приповедача), затим потребе да се створи сукоб различитих светова (сукоби, кризни моменти особени су за драмски род). Реални свет служи за увођење у фантастички, за његово вредновање, за побуну против одређеног устројства или само за критику или проблематизовање науке или за научно проблематизовање и одбацивање фолклорно чудесног. Наглашава се мера људскости, субјективни, општеприхваћени појам стварности, утемељен на тумачењу природних закона. Драматичари зато фантастични свет обликују управо сучељавањем две перспективе. Невероватан, фантастичан догађај који је ситуационо обликован преко једног или више ликова и ликови који су изван, који припадају, као и читаоци, гледаоци, емпиријској стварности и изражавају чуђење, неверицу, бојазан и сл. према ономе што

виде. Такав је случај у фолклорно инспирисаној фантастици у Нушићевој драми *Вечности*. Човек из гроба покушава да убеди своје слушаоце да је пре који минут, као младожења, накратко сишао у гроб да пољуби мртву драгу. Или пример фантастике на фолклорним основама (младић убеђује присутне да је купио роман који је давно написан о његовом животу). За поједине ликове догађај је несхватљив, неприхватљив, за друге је део њиховог искуства и принуђени су да у њега (по) верују (хирург да га је посетила бивша девојка којој је након смрти на операционом столу одстранио срце).

Научна-фантастика темељи се и на утопијским визијама у погледу мотивације радње ликова покретача заплета. Принцип научности у овим драмама налази се на сталној провери. Покушава се успоставити граница њене примене (*Срећа А. Д., Р. У Р.*). Следећа заједничка одлика јесте да се уклапају у жанр драме са тезом; заступа се одређено питање које проблематизује утопију. Свет будућности театрализује се и као чудовишни свет који само има обресе идеалистичког, јер технолошки и научни напредак тежи брисању људских одлика. Када се одбаце основне, ма како несавршене, антрополошке претпоставке (осећајност, машта, страсти), добија се само човеколики роботизовани створ, окренут (само)уништењу (Духосвет, андроиди, инстант људи). С тим је повезано и неповерење у науку као једину лучношу истине. С друге стране, фолклорно инспирисана фантастика истиче општечовечанску љубав, те и на тај начин критички проговара о новом технолошко-научном добу. Док је фантастички свет бајке једнодимензионалан и не прави се разлика између стварног и нестварног, што се показује на нивоу ликова (овоземаљска и натприродна бића), у фантастичкој драми истакнута је та дводимензионалност као поетска, тематска и структурално-семантичка одлика. Сучељеност различитих перспектива открива се и као идејно средиште драме, а не само њена изнуђена могућност (одсуство приповедача који би суверено увео, водио кроз потпуни фантастички свет).

Код Илића, Чапека, Велмар-Јанковића и Нушића, лик са стране, изван технолошког света, драматуршки је образац за театрализацију радње. Такав лик доприноси пропасти пројекта (*Срећа А. Д., Р.У.Р.*). Супротно томе, код Илића радња води неуспеху „припитомљавања” *другој*, док је код Нушића реч о критичком вредновању чудесног, немогућег из позиције научника (*Жена без срца, Вечности*) и твораца имагинације – глумца (*Књижа другој*).

4.1. Типови жена симболички упућују на библијску основу, односно на архетип жене грешнице која непромишљеношћу доводи човечанство до пропасти. Жена води до пропасти, али и обнове света. То је најдиректније представљено у Чапековој драми *Р. У. Р.* Хелена је најпре сугерисала Галу да направи роботе што приближније људима, да им развије осећајност, заштитила је затим побуњеног андроида Радијуса, а потом је у налету беса спалила формуле пројекта, али се у расплету наговештава да је нови пар савршенијих робота у могућности да настави врсту. Стела, ка којој је управљена сва Асторова жеља за бољим, савршенијим светом, у сусрету са Саном, његовом особеношћу, заводљивим приповедањем, напушта дотадашње рационалистичко поимање живота. Оно што је разумом сагледиво, она одбацује као непривлачно у односу на имагинарно, фантастичко у фолклорном кључу. Предвидљивост живота тако губи своју научну изазовност. Став њене мајке да би радије поново преживљавала брачна разочарања, патње, болове, уместо програмираног, трасираног пута у безболну будућност, у расплету добија тако идеолошку потпору.

Мера људскости одређује, дакле, (не)успех експеримента. Све што човек створи васпитним, научним обрасцима, може се разрушити, преиначити управо људском димензијом – осећајношћу. При јачем судару са том и таквом људском природом, обележеном страстима, експеримент пропада и води од утопијске визије ка дистопијском исходу – то је основна теза српских драматичара, али присутна и код Чапека. И кад се има у виду и фантастика у приповедној прози,

долази се до истоветног запажања: „Кроз фантастичку причу лични принцип људскости побеђује све стране, туђе и наметнуте законе, што су донети изван човека” (Палавестра 1989: 11). Драматичари ипак не заговарају у тој мери антрополошке одлике колико указују на немогућност изразитије промене и зато посежу за крајностима – стварање безосећајних, рационалних природа, резултат је неуспешног, дехуманизованог експеримента што може имати апокалиптичне последице.

4.2. С обзиром на материјалност позорнице, њену визуелну и акустичку страну, фантастика у драми (и на сцени) мора одговарајуће решити систем мотивације, односно створити нову парадигму односа мотива, ликова, ситуације. Колико год да се користи временским скоковима, радња се своди на водеће идеје, на кључне обресе фантастичког света. Другим речима, не може се (и не треба) у фантастичкој драми све театризовати руководећи се мотивацијом. Тај је свет неиметички, са својим парадигматским одликама. Драган Клаић спочитао је Чапековој драми *Р. У Р.* што остаје у конвенцијама традиционалног сценског илузионизма и што се побуна робота одвија ван сцене (Клаић 1989: 115–116). Управо се зато мора имати у виду место датог дела у историји књижевности и позоришта: његова поетичка и сценска условљеност. Данас би се свакако очекивала и другачија драматургија и савременија представа (побуна робота у свету, општи ратови могу се приказати видео-бимом). Чапеку је било довољно да прикаже Радијусово шкргутање зубима као отворено супротстављање људима, затим проглас и новински чланак (елементи епизације) да значи битну промену у свету радње. Потпунијим приказом свих збивања и последицама стварања сензитивнијих робота може се успешно бавити филм. Драми то чак није ни потребно. Знаковност, симболичност, њена су важна средства у стварању фикције. Театризовање опште побуне робота, односно добијање информација посредним, епским, путем о догађајима у свету, има посебну значењску вредност (изолација и надоласеће уништење последњих људи) и пресудно је за стварање

напетости. Острво са фабриком и симболички је одвојено од човечанства које изумире. Сазнајемо такође и да се деца одавно не рађају, али и да је прошло десет година откако је Хелена дошла на острво и удала се за генералног директора Домина а притом је упадљиво изостављен разлог што они немају потомство.

Одређена психолошка мотивација опстаје и у модерној драми, изнуђена поетичким и сценским условностима. Решена је различитим начинима епизације (приповедање ликова, монолошке реплике, писаним дискурсом) и избором релевантних догађаја (драмска фокализација). Кад Велмар-Јанковић инсистира на психолошкој мотивацији Асторове намере (страдање сина), није посредни дуг конвенцији реалистичке и натуралистичке драме. Истицањем покретачке жеље семантизује се управо она људска мера обележена ирационалношћу и у самом Астору (страсти, одлазак у крајност). Колебање, сумње, препуштање емоцијама правда и старошћу, тежим прилагођавањем новим условима. У расплету се открива и да Астор није роб своје фикс-идеје, већ да су то научници, који се и отржу његовој контроли. Астор не жели да шаље потеру за Стелом и Саном увидевши да је она постала срећна, а научници, пак, у томе виде свој неуспех и желе супротно.

4.3. Фантастика је српским писцима послужила да укажу на надируће проблеме свог доба (суро̀ва прагматичност, неморалност, отуђеност, тоталитаристичке идеологије) и на текућу упитаност о смислу живота, на његове несазнајне димнџије. Код Илића је то начелно неповерење у материјализам у философији, позитивизам у науци, у разлоге разума, што, слуги, може довести до формирања отуђених људи, лишених основних емоција. Уједно се ту препознаје и један од зачетака дезинтеграције реализма. У међуратном периоду алузије су конкретније. Након ужаса Првог светског рата, опште духовне климе коју обележава дезоријентација личности, превазилажење стега традиционалног патријархата, слободнији однос према моралу, незајажљивост стицања, хедонистички осмишљен живот, идеологије фашизма и комунизма, јавила се сумња и у

науку и у веру/Бога. Нушић се задржао само на темељним питањима живота, а Велмар-Јанковић театрализовао је претеће идеологије у симбиози Астор насеља. Такво насеље, данашњем читаоцу, призива и савремени облик тоталитаризма: потпуна контрола, шпијунска, једнообразност, потирање индивидуалних, националних разлика, затим релативизовање естетских и моралних вредности и стварање превасходно радних бића. Све су то програмске ставке Асторове Кошнице.

Иако се поједина питања из данашње перспективе чине као општа места, мора се имати у виду тадашњи друштвено-културни контекст са наглим научно-технолошким напретком, али и да се фантастика другачије третира и представљала у драми и позоришту. Зато је у драми научно-технолошка ера добила обресе тајанствености, нечег надирућег непознатог од чега треба зазирати, те је, тако виђена, означена и као у бити фантастична и, шире узевши, као неприхватљиво *guio*, *шуђе*.

Текућа позоришна а касније и књижевна критика није ове драме тумачила у фантастичком кључу премда се служила оценама: фантазија, апстракција, мистерија или уочавала аналогije са делом Ж. Верна, К. Чапека²⁴. Рецепција се почела мењати од осамдесетих година XX века и то кад је у питању драма Д. Илића, а тек у новије време и Велмар-Јанковића. У времену кад су се појављивале на сцени (Нушићева *Вечности* није изведена) критика је била неповољна. Одбацивала је садржину као незрелу игру духа, оптуживала писце за безразложно неповерење у науку, те таквих оцена није било поштеђено ни Чапеково дело²⁵. Међутим, модерна српска драма и на пољу фантастике потврђује но-

24 Ранко Младеновић драму *Срећа А. Д.* тумачио је као ревију са формом филмског сценарија. Осим што је истакао неоригиналност садржаја, замерио је пре свега на немиметичности радње („ван наше средине“) и истакао да је публика најбоље реаговала на типове Балканаца (Младеновић 1933: 6).

25 Замеривши на немаштовитој сценографији и костимографији, а похваливши режију и глумачку игру, Ж. Милићевић је заједљиво закључио да ће Чапекова драма имати „многа љубитеља на трећој и, можда, другој галерији“ (Милићевић 1922: 5).

вија мишљења да располаже и поетичким и сценским вредностима. Зато и не чуди што се све више драма насталих почетком века и у међуратном периоду данас обнавља и премијерно изводи²⁶.

ИЗВОРИ

Илић, Драѓуџин, *Изабране драме* (прир. Марта Фрајнд), Нолит: Београд 1987.

Николајевић, Душан, *Две драме*, Државна штампарија: Београд 1940.

Нушић, Бранислав, *Вечносџ*, Сабрана дела, књ.3. Геца Кон: Београд 1931.

Нушић, Бранислав, *Књиџа друџа*, Сабрана дела, књ. 6. Геца Кон: Београд 1931.

Нушић, Бранислав, *Жена без срца*, Сабрана дела, књ. 17, Геца Кон: Београд 1932.

Јанковић-Велмар, Владимир, *Сређа А. Д.* Фантастика у драмама Владимира Велмар-Јанковића, Академија уметности: Нови Сад 2015.

Чапек, Карел, *Макројолусова џајна* (прев. Милутин Игњачевић), Универсална библиотека: Београд 1927.

Чапек, Карел *Р. У. Р.* (прев. Ненад Ј. Илић), Центар за промоцију науке: Београд 2012.

ЛИТЕРАТУРА

Аноним. „После премијере Р. У. Р.” *Време*, Београд, 30. XI 1922.

Аноним. „Радозналост публике и критике после премијере комада ‘Сређа А. Д.’”, *Позоришџе*, бр. 15: Београд, 12 XII 1933.

Аноним (К. Ф.), „‘Сређи А. Д.’ коју је написао г. Велмар-Јанковић кумовао је Брана Нушић”, *Време*: Београд, 13. VI 1934.

Аноним. „Зашто се демонстрирало на последњој десетој представи ‘Сређе А. Д.’”, *Полиџика*: Београд, 1. II 1934.

Вукадиновић, Живојин, „Душан Николајевић: „Вечна копре-на’”, *Полиџика*: Београд, 18. III 1932.

²⁶ Од драма обухваћених овим радом треба навести да је *Књиџа друџа* постављена у Народном позоришту 20. X 2014, а *Жена без срца* у позоришту „Славија” 16. II 2017. године.

- Вучковић, Радован, *Модерна драма*, Службени гласник: Београд 2014.
- Глигорић, Велибор, „Један Балканац подсмева се прогресу”, *Полиџика*: Београд, 9. XII 1933.
- Дамјанов, Сава, *Врџови несџварноџ*, Службени гласник: Београд 2011.
- Јовановић, В. Рашко, *Један друџи Нуџић*, Дом културе Смедерево: Смедерево 1998.
- Јовић, Бојан, „Фантастика”, *Речник књижевних џермина*, ИКУМ: Београд 1992.
- Јовић, Бојан. „После милијон година’ Д. Ј. Илића – прва и друга верзија драме”, *Породица Илић у срџској књижевности*, ИКУМ: Београд 2003.
- Јовић, Бојан, *Рађање жанра: џочеци срџске научно-фанџиасџичне књижевности*, ИКУМ: Београд 2006.
- Клаић, Драган, *Зайлеџ будућности: уџйоџија и дисџџоџија у модерној драми*, Чекаде: Загреб 1989.
- Крклец, Густав, „Р.У.Р од Карела Чапека”, *Срџски књижевни џласник* (нс), књ.VII, бр. 8, Београд 1922.
- Крунић, Душан, „Аноним: ’Срећа А. Д.’ ”, *Правда*: Београд, 9. XII 1933.
- Леџић, Јосип, „Предговор”, *Драма на џочетџку XX века*, Нолит: Београд 1987.
- Леџић, Јосип, *Бранислав Нуџић: живоџи и дџело*, Стеријино позорје: Матица српска: Нови Сад 1989.
- Марјановић, Петар, *Мала историја срџског џозориџта (XIII-XXI век)*, Позоришни музеј Војводине: Нови Сад 2005.
- Миливојевић Мађарев, Марина, *Фанџиасџика у драмама Владимира Велмар-Јанковића*, Академија уметности: Нови Сад 2015.
- Милићевић, Живојин, „Премијера ’Р. У. Р.’ ”, *Полиџика*, Београд, 30. XI 1922.
- Миловановић, Миодраг, *Срџска научна фанџиасџика*, Everest media: Београд 2016.
- Миочиновић, Мирјана, „Предговор”, *Драма између два раџа*, Нолит: Београд 1987.
- Младеновић, Ранко, „Премијера комада ’Срећа А. Д.’ ”, *Време*, Београд, 9. XII 1933.
- Палавестра, Предраг, „Критичке одлике српске фантастике”, *Књија срџске фанџиасџике I*, СКЗ: Београд 1989.
- Пејчић, Александар, *Поеџика зайлеџа: џраџедија, комедија, драма*, Институт за књижевност и уметност: Београд 2019.
- Петровић Корда, Александра, *Од робоџа до инсекаџа*, Задушбина Андрејевић: Београд 2006.

- Селенић, Слободан, *Драмски њравци XX века.*, Уметничка академија у Београду: Београд 1971.
- Српска фантастика: Најприродно и несиварано у српској књижевности*, САНУ: Београд 1989.
- Стојковић, Боривоје, *Историја српског позоришта од средњега века до модерног доба II–IV*, Музеј позоришне уметности Србије: Београд 2015.
- Сувин, Дарко, *Научна фантастика, сјознаја, слобода*, СловоСлавиа: Београд 2009.
- Тодоров, Цветан, *Увод у фантастичну књижевност* (прев. Александра Манчић), Службени гласник: Београд 2010.
- Фрајнд, Марта, „Драгутаин Илић или драма између историје и фантастике”, у: Драгутаин Илић, *Изабране драме*, Нолит: Београд 1987.
- Цветковић, В. Сава, *Рејершоар Народнег позоришта у Београду 1868–1965*, Музеј позоришне уметности: Београд 1966.

Aleksandar S. Pejčić

DRAGUTIN ILIĆ AND FANTASY IN MODERN SERBIAN DRAMA

Summary

Fantasy in modern Serbian drama is interpreted in the context of theater conditionality, poetic orientation and cultural environment. It is investigated fantasy in drama and theater, fantastic word of D. Ilić and status of fantasy in interim period. Folklore fantasy is more present than science fiction. Modern Serbian drama developed slowly and therefore fantasy remained on its margins. Serbian writers used fantasy elements to point out the overwhelming problems of their time and to question the current ideas of the meaning of life. Theater criticism and audience did not respond well to these plays.

Key words: modern drama, fantasy, theatrical conventions, plot, episation, D. Ilić, V. Velmar-Janković, D. Nikolajević, K. Čapek, B. Nušić.

III

Тривијални и хибридни жанрови

Марија Шаровић

Институт за књижевност и уметност, Београд

marija.sarovic@ikum.org.rs

ТРОСТРУКА БОГИЊА РОБЕРТА ГРЕЈВСА И САВРЕМЕНА ЖАНРОВСКА ФАНТАСТИКА

Айспиракџи: Предмет рада је прожимање елемената и мотива тривијалне књижевности у жанровима псеудоисторијског и митолошког романа, с једне, и епске фантастике и фентезија, с друге стране. Ова питања разматраће се на примерима дела Роберта Грејвса (*Седам дана на Новом Кришћу*, 1949; *Бела бојиња*, 1948; *Грчки мишкови*, 1955), као и остварењима Мерион Цимер Бредли (*Мајле Авалона*, 1983) и Нила Гејмена (*Океан на крају џуџељка*, 2013), а кроз мотив који је свим овим делима заједнички – архетип Троструке богиње.

Кључне речи: тривијална књижевност, маргинална књижевност, фантастика, утопија, митологија, жанр, неопанизам, Тројна богиња

Тројна богиња била је предмет многих дела романописца, песника и митографа Роберта Грејвса (1895–1985). Посебно је истакнута у његовој „историјској граматици песничког мита“, како гласи поднаслов дела *Бела бојиња* (1948), као и у *Грчким мишковима* (1955), али се јавља и у Грејвсовим романима и поезији. Иако троструко женско божанство није његова творевина, Грејвс се често помиње као један од најранијих и најзначајнијих представника теорије о примитивним матријархатима и Тројној богињи. Становиште о трајној превласти матријархата једна је од Грејвсових митолошких и историјских енигми о којима се широко полемисало. Утицај ових његових теза на новодобне неопанганске покрете био је значајан, а посредно се осећао и у психоаналитичким теоријама о архетип-

ском женском тројству код Јунга, Керееија и Нојмана. Он је неоспоран и када је реч о савременим књижевним фантазијама, од којих ћемо у овом раду посебну пажњу посветити роману Мерион Цимер Бредли, *Маиле Авалона* (1983)¹ и кратком роману Нила Гејмена, *Океан на крају њушелка* (2013).

Грејвс је и сам, као књижевник и песник, показао на који се начин ова тема може пренети у књижевно дело и уклопити у романескну, поетску или књижевну форму уопште. Његов роман *Сегам дана на новом Кришћу* (1949) пример је транспозиције ових тема у романескну форму. То је футуристичко-утопистичка псеудоисторија која има много заједничког са *Белом боињом*, а представља имагинарно утопијско друштво, будућу цивилизацију која исповеда религију Троструке богиње. Радња отпочиње када протагонисту, песника Едварда Вен-Томаса, донекле и Грејвсовог двојника у роману, песници-магови призову у будућност, а завршава се када се песник врати у сопствено време, несигуран поводом природе свога „путовања“ у будућност. Као утопијска фикција, овај роман нам представља напетости између полова идеализације утопијског друштва и његове сатиризације.

Песници имају моћ да оживе култ богиње – у *Новом Кришћу* Грејвс их представља као магове и свештенике новог доба и саме Тројне богиње, и том њиховом моћи објашњава и потврђује међусобну повезаност поезије и магије (Psilopoulos 2017: 245). Штавише, Грејвс је поистовећивао поезију и магију, тврдећи у разним приликама да су оне једна иста ствар (Димић 1975: 27). Песници и магови Новог Крита су свештеници богиње која се јавља у три архетипска аспекта – као де-

1 Реч је о роману изузетно популарне, а код нас мало превођене америчке ауторке, објављеном у издању „Полариса“. Превод романа у четири тома у оквиру библиотеке епске фантастике „Руне“ (*Госпођарица маиле, Узвишена краљица, Краљ-јелен, Заробљеник у храсћу*; 1995–1996) израдила је Звездана Шелмић. Гејменов роман превео је исте, 2013. године, Драшко Рогановић. У овом раду коришћена су оригинална издања поменутих дела на енглеском језику, па су сви цитати дати у преводу ауторке текста, осим тамо где је у списку литературе наглашено другачије.

војка-стрелкиња, Ниме, затим као богиња мајчинства и сексуалности, Мари, и најзад, као богиња-старица, Ана. Белу или Тројну богињу Грејвс први пут помиње у роману *Злајно руно* (1944), где она Аргонаутима одобрава путовање, не без извесних сличности са нпр. *Илијагом*, јер и она почиње зазивањем музе која песнику треба да омогући да пева (Гревс 1957: 75–78).² Овде је срећемо на самом почетку романа, кад Анкеј одлази Нимфи наранџа, кћери Велике свештенице, која с њом, уз своје кћери, чини тројство: „Девица, Нимфа, и Мајка, вечно је краљевско Тројство острва, и Богиња, која се слави туна у свакоме од ових видова, као Млад Месец, Пун Месец, и Стар Месец, врховно је божанство.“ (Исто, 10) И у *Грчким митовима* Грејвс пише о Тројној богињи, чије манифестације не открива само у ликовима конкретних богиња, већ и у фигурама муза и суђаја, које се уобичајено појављују у истом броју. Музе он сматра „Тројном богињом у оргијастичком виду“, док за богињу милости, Хариту, утврђује како се најпре јављала у два, а потом и у три вида: „Касније су Харите поштоване као тројство, да би одговарале трима Суђајама – што значи Тројној Богињи у суштинском смислу.“ (Гревс 1987: 52)

Трострука богиња типично се описује као девојка, жена и старица. Свака од њих представља одређено доба женског живота, али и мене Месеца, а често међу собом деле и владавину (једна управља земљом, друга небом, трећа подземљем). Понекад се богиња представља са својим љубавником, Рогатим богом.³

2 Ово је и увод у радњу романа, и ту се сама богиња најпотпуније представља: „Ја сам тројна Мајка Живота, господарица свих Састојака, првобитно Биће, Владарка Светлости и Тмине, Краљица Мртвих, и нема Бога који није мој подложник. Ја владам звезданим небесима, бучним зеленим морима, шареном земљом и свим њеним народима, мрачним подземним пећинама. Моја су имена безбројна.“ (Гревс 1957: 39). Следи набрајање свих имена богиње које неодољиво подсећа на одговарајући пасаж из Апулејевог *Злајној мајарца*, где богиња Изида набраја сва имена под којима је позната (Апулеј 1954: 230).

3 Рогати бог је важна фигура у антрополошким делима Маргарет Мареј. Јавља се и у њеном најзначајнијем делу, *Вештичији кули у западној Европи* (1921), као и у студији *Бој вештица* (1931), где је овоме божанству, наводно из доба палеолита, посвећено засебно

Сам назив *Тројна боиња* може се односити на појаву божанских тријада: три је број у коме се веома често појављују божанства судбине (толико има нордијских Норни, римских Парки, грчких Мојри, као и наших суђаја). Исти број биће карактеристичан и за друга митска или демонска бића – виле и вештице, на пример. Број три најважнији је број хтонских култова старине: у тријадама се јављају и демони болести, као и старогрчки демони освете – Ериније. Термин се односи и на јединствено божанско биће које се јавља у три облика или аспекта, а од њих је свакако најпознатија Хеката.

У олимпском пантеону Хеката је божанство нижег ранга, иако ју је Зевс, по Хесиодовој теогонији, толико поштовао да јој је поверио управу над деловима сваког од царстава – земаљског, небеског и морског (*Посиџанак бојова*, 411–415). Но, Хесиод пише и да је троструку власт Хеката имала још у време титана, пре Зевса и олимпског поретка. Троделна богиња влада троделним светом, па је могуће да јој је због овога приписиван троструки облик у каквом се најчешће приказује – с главом девојке, зреле жене и старице, како је описује и Вергилије у *Енеиди* (троглава Хеката, односно Дијана троструког лица; IV, 511; код њега срећемо и „мешовито божанство“, Тривију, која уједињује атрибуте Дијане и Хекате и богиња је раскршћа; VI, 9–13). Хеката је несумњиво стара творевина

поглавље. Теорије М. Мареј су, пре него што су у академским круговима биле оповргнуте и одбачене, дуго биле општеприхваћене и имале велики утицај на покрете модерног вештичарства. Посебно је то био случај код оних који су обликовани као новодобне мешавине паганизма, сексуалних фантазија, поп-културе, феминизма и психоанализе (а такви су готово сви). Књижевну представу Рогатог бога, засновану неким делом и на тезама Марејеве, дају и М. Ц. Бредли у *Мајлама Авалона* и Р. Грејвс у роману *Седам дана на Новом Кришћу*. Бредли рогато божанство приказује у причи о ритуалном браку првосвештенице Велике богиње и краља-јелена, чаробнице Моргане и њеног брата, будућег краља Артура. Грејвс у свом приказу, као и М. Бредли, прати Фрејзерове теорије о ритуалном убиству краља – бога вегетације, чија владавина у *Новом Кришћу* почиње од зимске равнодневице и траје тринаест месеци. У сваком од њих он има по једну љубавницу („нимфе месеца“), а на крају владавине бива ритуално убијен и жртвован.

религиозне маште, ипак „непоменуџа у Хомеровим спевовима“ (Роде 1991: 241).⁴

Хеката је учитељица чаробњашџтва; она лечи магијом и чаролијама, владарка је живота и смрти и пророчко божанство (Јауне 1962: 326). Често је поистовећивана с Артемидом због иконографских сличности, изузев што, уместо стрела, Хеката носи бакље. Блиска је и Деметри и Персефони – у прехомерској *Химни Деметри* описан је поновни сусрет божанске мајке и кћери, Деметре и Персефоне, коју Хеката такође дочекује и отад је не напушта (*Деметри I*, 438–440). Ова митска прича ће другде послужити као основа по којој божанско тројство представљају Деметра, Персефона и Хеката, богиња Месеца (Јунг, Керењи 2007: 157). И Грегџс Хекату у *Грчким митовима* ставља уз мајку и кћер, с тим што наглашава да је *Деметра* заједничко име ових богиња, а да *Корино* име *Персефона* уноси забуну: „Кора, Персефона и Хеката биле су, то је сасвим јасно, Тројна Богиња као Девица, Нимфа и Старица (...) Кора представља зелено жито, Персефона зрео клас, а Хеката пожњевено⁵ жито.“ (Грегџс 1987: 84) Хеката је богиња раскршћа; креће се ноћу, праћена сабласном поворком духова и животиња. Такође је и богиња Месеца – „читаво Хекатино биће изражава нешто месе-

4 Одсуство Хекате, па и Деметре и Персефоне, из Хомерових епова има своје жанровско, а донекле и геополитичко оправдање. Наиме, Хеката је туђинско божанство пореклом из Мале Азије и, као таква, страна хеленском духу, посебно оном канонизованом у хомерским еповима. Кад је реч о Деметри и Персефони, оне се, истина, приказују у Хомеровим еповима, али без икаквих назнака о хтоничности њиховог култа: Персефона је само суморна краљица подземља, а њена мати – божанство које благосиља оранице. У жанровском смислу, код Хомера се представници тзв. ниже митологије „која признаје многе ствари између неба и земље о којима узвишени еп не каже ни речи“ (Роде 1991: 53) или страних пантеона веома ретко јављају. Тако је овим, у извесном смислу маргинализованим божанствима, много више простора и пажње посвећено у делима о којима овде пишемо, него у делима канонизоване или високе књижевности.

5 Самоиницијативно смо изменили превод Грегџсовог дела *Грчки митови* који је израдила Гордана Митриновић-Омчикус. Наиме, тамо стоји *покошено* жито, док овде користимо присталији израз *пожњевено*.

цолико“ (Керењи 1994: 48). Месец, који у многим митологијама оличава женски, пасивни принцип, владар је ноћи и чувар мртвих који често мења облик, али и име: тако се код Хорација доводи у везу са Дијаном (Артемидом), код Теокрита се јавља као Селена, али се често повезује и са Хекатом; ове богиње Хулио Бароха доводи у везу са „хтонско-лунарним циклусом идеја“ (Бароха 1979: 56). Грејвс Хекати придодаје још једну занимљиву иконографску карактеристику, пишући да је имала три тела и три главе – лављу, псећу и кобиљу (Гревс 1987: 111).

Троструку богињу он је описивао као вечиту музу сваке праве поезије и у старој и у модерној књижевности (Грејвс 2004: 20), а њен култ је реконструисао заснивајући га на истраживањима тада савремених научника, посебно Џејн Елен Харисон и ритуалиста са Кембриџа. У великој мери његове теорије о матријархалној култури засноване су на идејама које у *Злајној ирани* износи Џејмс Фрејзер, с тим што Грејвс Фрејзеровој теорији о божанском краљу, умирућем богу вегетације, додаје женски елемент – фигуру богиње. Фрејзер, истина, говори о култу романске Дијане која има три аспекта, а посебно је повезана са Месецом (Фрејзер 1992: 187, 221), што је још један од варијетета Тројне богиње. Божанство о ком пише Фрејзер је Мајка-богиња или Месечева богиња; њен култ поштован је у скоро свим раним религијама. Она је представница „чисте емоционалне и матријархалне религије“, потиснуте „рационалном, Аполоновом, религијом (чији је представник хришћанство), али она ће, верује Грејвс, повратити своју моћ (...) Атрибут Бела, или Месечева, добила је због тројне магичне моћи месеца, која је деловала још на Хомера.“ (Димић 1975: 34)

Карољ Керењи ће троструку богињу грчке митологије описивати на сличан начин. У делу *Бојови Грка* он уводи тројну поделу Мајке света на три божанства – богињу мора Тетиду, богињу ноћи и Мајку Земљу. Тројну поделу Керењи користи и када говори о Мојрама, као и о Хекати, коју помиње заједно с друге две

богиње, Еурибијом и Стикс (Кегényи 1976: 31–37). Сличне идеје, које верно следе Грејвсове, заступаће и археолог Марија Гамбутас у делима *Боиње и бојови сџаре Европе* и *Језик боиње*, писаним осамдесетих година претходнога века.⁶

Због псеудонаучног приступа и недостатка научног апарата код већине аутора који су се бавили овом темом, валидност теорија о Тројној богињи и древним матријархалним друштвима довођена је у питање. Њено постојање и значај у историји религија, међутим, нису сумњиви. Да у питању није само новодобна творевина потврђују и њени помени у античкој књижевности. Тако у шестој књизи Луканове *Фарсалије (Грађанској раји)* вештица Ерихто Персефону назива трећом инкарнацијом „наше заштитнице, Хекате, која ми дозвољава да са мртвима разговарам без речи“ (VI, 700–701). Појава Хекате, која код се код Лукана јавља у три вида – као Луна, Дијана, и она сама (при чему се под последњим именом – Хеката – објављује у доњем свету), сигнал је да је Тројна богиња и вештичје божанство, а тако нам је и Грејвс представља у *Новом Кришћу*. Још један извор налазимо у Овидијевим *Метаморфозама*, где се Јасон заклиње Медеји „светињом Троструке богиње“ (VII, 94–95).

Седам дана на Новом Кришћу

У роману *Седам дана на Новом Кришћу*, песник Вен-Томас убрзо по доласку на острво отпочиње платонску везу са једном од својих домаћица-вештица, Сафир, али ту везу ометају чудни гласови и посете који песни-

6 Идеја о старој Европи као матријархалној заједници у којој је поштовано врховно женско божанство представља окосницу најважнијег дела Џејн Елен Харисон, *Увод у истраживање грчке религије* (1903). Уз Кароља Керењија и Валтера Буркерта, Џејн Харисон сматра се оснивачем модерних студија старогрчке религије и митологије. Била је и кључна фигура тзв. митско-ригуалне школе Кембрица, која се у академским круговима данас сматра превазиђеном. Поред наведених, Грејвс је узоре пронашао и у делима Артура Еванса и Едмунда Чемберса.

ка подсећају на његову жену, Антонију. Друга вештица, Сали, интриганткиња је која се према Вен-Томасу односи хладно, док заправо покушава да га освоји. Вен-Томасова стара љубав, авантуристкиња Ерика, ненадано се појављује у његовом „сну о будућности“, тј. на Новом Криту. Она такође долази из прошлости и упозорава га на лицемерје вештице Сали и њену љубомору према Сафир. Као инкарнација богиње, Ерика је свезнајућа, па се њена тумачења и упозорења показују као исправна. На идиличном Новом Криту, месту где је све и увек у савршеном реду, почињу да се нижу смрти, убиства и нестанци, па ово утопијско друштво остаје без касте песника-магова који би га штитили. Вен-Томас се враћа кући, својој жени, чиме прекида потрагу за музом (коју оличава ћудљива Ерика), јер зна да је њу, као и сваку праву музу, немогуће задржати по својој вољи. И други женски ликови се стапају – на пример, појава песникове жене, Антоније, накнадно се разјашњава као привид, пошто је у ствари вештица Сали преузела њено обличје. Опозиција између привлачне али злоћудне Сали и нежне Сафир одговара опозицији између Ерике и Антоније, које оличавају страствену и опсесивну, те мирну, породичну љубав – а све те емоције и ћуди манифестације су богиње.

Грејвсова Тројна богиња као права вештица мења облике и најпре се наратору показује у облику ждрала, свете птице.⁷ Затим се приказује као „висока стара жена, најстарија и најпрљавија баба коју сам икада видео (...) мора да је пузала по блату иза једног од стабала“ (Graves 1949: 148). Богиња-вештица је свезнајућа, па му одговара на сва питања, укључујући и оно о томе како се зове одевни предмет који је носила једна од

⁷ Ждрал као симбол Тројне богиње појављује се и у Грејвсовој поезији. Ова птица позната је по оданости према породу; њена љубав је безусловна, као и љубав Богиње Мајке према свему што је створила, и подразумева жртвовање за потомство (Psilopoulos 2017: 249). У Грејвсовој песми „Повратак Богиње“ јавља се читав низ симбола Велике богиње, међу којима је и ждрал клецавих црвених ногу, а поред њега још и Млечни пут, „споро окрећућа Кола“, жабе из јовиног густиша, сова и извор (Грејвс 1975: 53). У уводу *Злајној руна* Грејвс помиње да је ибис (свети египатски ждрал) птица посвећена египатској богињи Месеца, Изиди (1957: XXVI), поистовећеној са Белом Богињом (Исто, XXX).

јунакиња – бели капут проткан тракама у каквом се традиционално приказује Вилинска краљица, помену-та на шкотским суђењима вештицама. Грејвс све ово наводи у само једном пасусу, у свом типичном ерудитском маниру: „Тад ми се све вратило. Суђење вештицама у Абердину 1597, о коме сам негде читао“, Вилинска краљица која је била вештица „добро упозната са својим занатом“, а сабате је посећивала јашући коња: „Вештице су је звале ‘Наша Госпа’, и она је носила таквак бели капут (...) ‘Па ко је онда Ерика?’ – питао сам збуњено (...)“ (Graves 1949: 150). Старица му наговештава да то није Ерика коју познаје, већ прерушена Вилинска краљица.⁸

Грејвс је у својим делима настојао да Тројној богињи да пуну научну веродостојност и трагао је за историјском основом њеног постојања и у књижевности. Зато као редак пример потпуног опстанка древне тријаде цитира Паусанијин одељак о обожавању Хере у три лика: „Недалеко одатле, код Стимфала, било је троструко светилиште које је подигао Темен (‘међа’) Пелажанин, у част Хере као ‘девојке, невесте и удовице’, што је значајан остатак првобитног тројства. Стимфаљани рекоше Паусанији да је зову ‘удовицом’ јер се посвађала са Зевсом и повукла се да живи у Стимфалу...“ (Грејвс 2004: 359). Такође наводи и одељак из Сократове *Гозбе* у коме се помиње тријада богиња (Мојра, Елитија и Калона – Смрт, Рођење и Лепота; Грејвс 2004: 8). Грејвсову опсесију култом богиње, сматрају проучаваоци његовог дела, не треба посматрати као неку изоловану или ексцентричну преокупацију, већ као природну последицу озбиљног истраживања историје религије и митологије у потрази за духовним вредностима (Psilopoulos 2017: 245).⁹

8 Типичан грејвсовски приступ заснива се на мешавини етимолошких и историјских истраживања, збиру различитих референција на књижевну прошлост, захватању у дубине светских митологија и разјашњењу према ком су поетски мит и матријархална култура виђени као једини излаз за модерног човека.

9 Роналд Хатон као посебно важне истиче две особености Грејвсове *Беле боиње*. Прва је управо Грејвсово инсистирање на томе да ово дело не би требало схватити као „личну песничку сањарију, већ као аутентично историјско дело, тачан портрет старе

И дела *Мајле Авалона* М. Ц. Бредли и *Океан на крају џуџељка* Н. Гејмена су, свако на свој начин, идеалне транспозиције архетипа Тројне богиње. У верзији М. Бредли, реч је о демитологизованој и поново митологизованој причи о краљу Артуру, испричаној из перспективе женских ликова. Митским острвом Авалон управља ред жена, чија је првосвештеница Госпа од Језера, средишња фигура друидске религије Авалона и манифестација Богиње мајке. Утицај традиција неопаганизма и теорија о матријархату видљив је већ у предговору списатељице. Пошто је, каже М. Ц. Бредли, расположива грађа с овом темом ионако слободна поетска реконструкција у којој је веома мало чињеница, а много нагађања и романсирања, онда је и она свој избор грађе засновала на *личном нахођењу* и *пошребима жанра*: „Сваки покушај да се реконструише претхришћанска религија на Британским острвима је проблематичан, јер су се наследници потрудили да избришу све њене трагове; научне теорије се толико разликују да нећу оправдати зашто сам се, између разних извора, определила за оне који највише одговарају потребама фикције. Читала сам, али не и ропски следила, дела Маргарет Мареј и неколике књиге о гаднеријанској Вики.“ (Bradley 1983: VIII) Пошто Бредли „пише о религији врло сличној модерном неопаганizmu, смештеној у историјске оквире, може се претпоставити да је (...) неопагански мит о пореклу користила како би модерним неопаганским религијама придала аутентичност.“ О томе сведочи и њено ослањање на теорије Маргарет Мареј, а не неких других научника чије теорије време није оспорило (Bindberg 2006: 3).

У Гејменовом *Океану на крају џуџељка* приповедача-дечака од мучне смрти спасава породица Хемпсток – девојчица и њене мајка и бака – очита манифестација Тројне богиње. Три женске фигуре које одговарају ас-

религије.“ Друга је посебно важна кад је реч о маргиналности – а то је да је Грејвс своју Велику богињу доживљавао као контракултурно божанство „које се залаже за вредности и особине супротне оним доминантним у европском културном свету, важећим од времена писане историје, а посебно оним из модерних времена.“ (Hutton 1999: 41–42)

пектима Тројне богиње – девојке, мајке и старице – јављају се и другде у Гејменовом књижевном опусу (*Књига о њобљу*, *Звездана њрашина*, серијал *Сендмен*). Иако ово није ни прва ни једина њихова појава у Гејменовом делу, она јесте најдетаљнија. Трио магичних жена у овом роману је први пут у центру приповедачке и читалачке пажње и њихови карактери су развијенији него у другим његовим делима.

Гејмен користи архетипске слике и мотиве и ослања се на познате митске приче, али се његови ликови не би могли назвати уобичајеном верзијом божанске тријаде. У *Сендмену* су на сличан начин транспоноване старогрчке Ериније. Везу између ове две групе могуће је успоставити захваљујући митосу који деле – тријади женских ликова, без обзира на бројне и уочљиве разлике између милосрдних и добронамерних жена породице Хемпсток и крвожедних осветница из *Сендмена*.

Океан на крају њушљка

Неименовани приповедач романа враћа се у место у ком је живео као дечак поводом једне сахране, и на концу доспева до куће у којој је одрастао. Прво се присећа како је девојчица Лети, најмлађа Хемпстокова, бару до које води путељак иза куће називала океаном. Потом се сећа и како је њихов подстанар извршио самоубиство у аутомобилу његовог оца, чиме је отворио пут бићу с другог света које ће променити цело његово детињство. Дечак се за помоћ у необичној ситуацији не обраћа својој, већ породици Хемпсток, и одлази са Лети која настоји да спречи даљи кобни утицај чудовишта на њихов свет. Иако претходно упозорен да то не чини, дечак ступа у контакт са чудовишним бићем и тиме му омогућава да се магијски веже за његово тело. Оно се потом појављује у обличју његове нове дадиље, Урсуле Монктон, и док је читава породица потпуно очарана њоме, само дечак зна да је Урсула у ствари чудовиште. Да би је коначно уништила, Лети

у помоћ позива бића које њена породица зове „птице глади“ и оне је заиста и уништавају, али убијају и Лети која својим телом штити дечака. Птице глади га нападају јер се у његовом телу и даље налази делић чудовишта које су дошле да униште. Посебном чаролијом прекрајања сећања, Летина мајка и бака стварају „рупе“ у дечаковом сећању, па он поверује како се Лети одселила у Аустралију, док се заправо вратила свом примордијалном океану, из ког ће, једног дана, опет изаћи.

Елемент воде је у вези са женским божанствима, па стога Гејмен, очигледно добро упознат с митологијом Тројне богиње, најважнији део радње смешта у воде Летиног океана. У Грејвсовој песми „Упутства орфичком искушенику“, иницијанд који пије воду сећања, све ствари доживљава онаквима какве и јесу – бесконачне. Он види иза привида појавног света, трансцендира линеарно време и увиђа јединство појединачног постојања, целог универзума и Велике богиње. На сличан начин о истој сензацији говори приповедач Гејменовог романа када кроз ведро с водом урони у Летин океан – он осећа да сада „зна све“: „Више ми није било хладно и знао сам све и нисам био гладан, и цео велики и комликован свет сада је био једноставан и докучив и било га је лако разумети. Остао бих овде до краја времена, у океану који је био универзум који је био душа која је била једино важна. Остао бих овде заувек.“ (Gaiman 2013: 97, 98). Веома слично, иницијант у Грејвсовој песми постаје свестан живота у стварности која није истргнута из контекста, у јединственом универзуму у ком ништа не постоји независно једно од другог, у ком се време преплиће, а прошлост и будућност су повезани (Psilopoulos 2017: 252).

Гејмен Хемпстокове описује користећи многе атрибуте својствене архетипу Тројне богиње (девојке, мајке и старице) популарном у неопаганизму. Колико је Грејвсова кодификација овог архетипа у *Белој бојињи* била општеприхваћена и проширена говори и то што се његова дела, иако узор за многа остварења

инспирисана неопаганством (а таква су сва о којима овде пишемо), врло ретко помињу као литература или извор – то се, једноставно, подразумева. Читалац иоле упознат с овом тематиком јасно ће у Летиној баки препознати Старицу, у Џини – Мајку, а у Лети, наравно, Девојку.

„Стара госпођа Хемпсток“, како је назива приповедач, или Бака, како је зове њена унука Лети, најстарија је и најмоћнија од три жене. У неколико наврата у роману наглашено је како само она има способности које су другим двома женама ускраћене, или пак довољно моћи да изведе „веће“ магијске чинове. Већ у првом њеном опису јављају се архетипски елементи лика Старице: „... стара жена, много старија од мојих родитеља, дуге седе косе налик на паукову мрежу и мршавог лица, стајала је поред краве.“ (Gaiman 2013: 18)¹⁰

Речит је још један њен опис – када млади приповедач побегне од куће и оца који се нашао у власти чудовишта, Бака га угреје у купки и да му врућу супу, након чега дечак каже: „Осећао сам се сигурно. Било је то као да се суштина *сџарамажинсџива* сажела на том месту и у том тренутку.“ (Gaiman 2013: 66; курзив М.

10 Паук и крава се као животињски облици типични за Велику богињу понајвише јављају у психоаналитички интонираним тумачењима, умногоме инспирисаним Грејвсовим тезама. Тако код Ериха Нојмана читамо да је амбивалентна природа Велике богиње у Индији и Египту најбоље изражена код богиња у облику или с главом краве, што подвлачи њихову животодавну природу (Neumann 1973: 55). С друге стране, њену уништитељску и прождрљиву природу симболизује женка паука, која „не само што прождире мужјака након коитуса, већ и зато што уопште симболизује женку која поставља мрежу за неопрезног мужјака.“ (Исто, 87) Друго такво тумачење налазимо у *Женској енциклопедији мишова и џајни* Барбаре Вокер, у којој се крава описује као „најтипичнија представа Велике мајке“, посебно у лику Хатор, у старом Египту сматраном богињом која ствара свет (Walker 1983: 180–181), док се паук повезује с предењем и ткањем као активностима богиња судбине (Исто, 957–958). Ово је додатна асоцијација на Велику богињу, јер три жене у *Океану* користе конач, иглу и маказе на начин који подсећа на богиње судбине, у специфичном магијском чину *комадања* – магијског расецпања одеће која се потом зашива тако да доноси заборав одређених (исечених) делова догађаја (Gaiman 2013: 67–69). Слично томе, Морган ла Феј магијски изазива смрт свога непријатеља и посинка, Авалоха, док тка седећи за разбојем (Bradley 1983: 771–775).

Ш.) Божанства су прастара, и зато, када је дечак пита колико година има, Бака каже: „Довољно (...) Сећам се кад је настао Месец.“ (Gaiman 2013: 27) Тачка гледишта приповедача – а то је седмогодишњи дечак – диктира и природу његових запажања, па тако њему често измиче оно што одраслом приповедачу не би. На пример, кад се нађу у невољи, он наваљује да се Бака пробуди, али: „Не иде то тако. Кад се умори, спада док се не пробуди сама од себе. Неколико минута или сто година. Не можеш је пробудити. Исто тако би могао да пробаш да пробудиш атомску бомбу.“ (Gaiman 2013: 103). Ипак, њему не промиче величанственост старичине појаве кад се супротстави птицама глади које нападају њену унуку. Она зрачи сребром:

Коса јој је и даље била дуга и бела, али сад је стајала, висока и усправна као девојчица. Очи су ми се и сувише навикле на таму, па нисам могао да погледам то лице да бих видео да ли ми делује познато: било је превише светло. Светло као блештање магнезијума. Светло као ватромети у ноћи. Светло као подневно сунце које се одражава на сребрном новчићу. Гледао сам у њу најдуже што сам могао да издржим, а онда сам окренуо главу и чврсто затворио очи, не могавши да видим ишта сем пулсирајућег обриса. (Gaiman 2013: 108)

Дечак је назива сребрном царицом коју је и страшно и немогуће гледати предуго, и која има моћ да птице глади, по појави и по функцијама необично сличне Еринијама, врати у непостојање.

Летина мајка, Џини, представља мајчинску фигуру тријаде. Од све три она је у најближој вези са земаљским, хранитељским начелом – она увек зна да ли су сви сити и да ли је неке хладно: у божанској тријади Мајка је „на позицији онога ко се брине о физичким потребама и практичним питањима“ (Monique 2014), ко се бави свакодневним проблемима. Описана је као сасвим земаљска персона: здепаста, обучена у зелене и смеђе нијансе, образа румених као јабуке,

практична у сваком смислу. Она је фигура хранитељке у чијем се окриљу скрива приповедач кад се појаве демонске птице глади. У првом опису приповедача који још увек није сигуран да ли је у питању Летина мајка, њена мајчинска суштина подвучена је реченицом: „Помислио сам да је она Летина мајка. Изгледала је као нечија мајка.“ (Gaiman 2013: 19).

Најзад, ту је и Лети, која је можда у најмањој мери осенчена архетипским особинама, иако је најдетаљније описана, пошто приповедач с њом проводи највише времена. Архетип је најприметнији у приповедачевој немогућности да одреди колико Лети у ствари има година. Иако му она каже да има једанаест, он у себи додаје како сигурно има једанаест година веома дуго (Gaiman 2013: 60): „Изгледала је три-четири године старије од мене. А можда је била три-четири хиљаде година старија од мене, или још хиљаду пута толико.“ (Gaiman 2013: 79)

Детаљ изнесен на самом крају романа ову тријаду „обичних“, смртних жена представља као јасну манифестацију Тројне богиње – јединствене божанске фигуре која се може (и не мора) манифестовати као тројство. По повратку на место догађаја, сада већ одавно одрасли приповедач опрашта се од Летине мајке и баке, које се наједном сливају у једну особу: „Рекао сам: ‘Чудно. На тренутак ми се учинило да вас је две. Зар то није необично?’ – ‘Ту сам само ја’, рече старица. ‘Ту сам увек само ја.’ – ‘Знам’, рекао сам. ‘Наравно.’“ (Gaiman 2013: 118)

На концу, помена је вредан још један детаљ који речито говори о умешном Гејменовом транспоновању неопаганског архетипа Тројне богиње у овом роману – приметно одсуство ауторитативних мушких фигура. Отац приповедача приказан је као слабић склон превари (иако се као такав показује само под утицајем чудовишне дадиље), па чак и насилничким испадима; подстанар који се услед коцкарског промашаја решава на самоубиство слабић је у још већој мери. Најзад, мушкараца нема ни на видику у породици Хемпсток.

На дечаково питање упућено Летиној баки зашто је то тако, Бака одговара: „‘Мушкарци!’ – хукнула је стара. Не знам стварно каква би вајда од њих била! Нема ничег на овом имању што ја не могу да урадим двапут брже и пет пута боље.“ (Gaiman 2013: 66) Архетип божанског краља, умирућег бога вегетације, овде је дат само као одсуство – по тврдњи Летине мајке, „Мушкарци ти требају само ако хоћеш да рађаш још мушараца.“ (Gaiman 2013: 112) ¹¹

Да су жене породице Хемпсток божанске потврђује и то што се не баве чинима, јер им је то испод части: „‘Ми се не бавимо врадбинама.’ Звучала је мало разочарано што то мора да призна. ‘Понекад рецептима. Али нема чини и трикова. Бака се не слаже с тим. Каже да је то *обично*.’“ (Gaiman 2013: 78)

Иако три жене из *Океана* јасно указују на митолошке предлошке на основу којих су обликоване, оне су ипак аутентичне креације. Као и код Грејвса, сами ликови упућују на своје митолошке корене. У Гејменовом роману на одступање од митолошког предлошка упућује Летина смрт. Иако се ни у једном тренутку о смрти не говори као о таквој, већ као о привременом одласку у океан постојања из ког ће се једном вратити, да је Лети само реплика митолошког лика Девојке, њен повратак био би сигуран, јер је божанска девојка увек млада и увек се враћа, као и Персефона, једна од њених манифестација. На овај начин Гејмен се удаљава од митолошког модела, стварајући причу која јасно упућује на познати мит, али је испуњава сопственом митологијом – породица Хемпсток је од свог крајње амбивалентног митолошког узора очигледно задржала

11 Одсуство мушког начела као афирмативног и постављеног у центар, за разлику од женског, као носиоца пасивности потиснуте на периферију, важна је карактеристика и других дела о којима се у раду пише. Кад је реч о жанровској маргиналности ових дела, њој у контексту рода савршено одговарају фигуре попут фигуре ратнице, дакле, жене која прелази у традиционално мушку категорију, реметећи претпостављене односе између центра и периферије. Такве и сличне доминантне, активне и одлучне женске портрете (укључујући и портрете женских божанстава) налазимо у свим поменутих делима.

само позитивну, мајчинску страну.

Код Грејвса је, међутим, мрачна страна Тројне богиње добро очувана и оличена у ликовима вештице Сали и бивше драге јунака, Ерике. „Четврто лице богиње“, како се негативни принцип овог божанства назива у *Мајлама Авалона*¹² – оно мрачно и осветољубиво – помиње се и у Грејвсовој *Белој боињи*, у причи о култу Црне Девице, а заправо Марије Египћанке, за коју се каже да је називана црном, пошто је „имала гавро лице“ (Грејвз 2004: 386–387).

Мрачно лице богиње у *Новом Крију* представљено је кроз намеру богиње да уништи ово место. И песник Вен-Томас утопијски Нови Крит доживљава као досадан, чак бљутав; он и богиња заправо се слажу у схватању да овакво место не би требало да постоји. Превише удобан живот без мука и трзавица који Нови Крит омогућава својим житељима не буди јаке емоције, а њих Грејвс сматра неопходним предусловом праве поезије.¹³ Поезија би требало да делује као посредник између добра и зла, и зато губи свој смисао на месту где постоји само добро. Стога Вен-Томас с миром прихвата богињин налог да буде весник уништења антипесничког утопијског друштва. Овако Грејвс уводи окрутну страну музе (богиње).

12 Првосвештеница богиње, Вивијен, објашњава својој сестричини и наследници, Моргани, да служба богињи није лака, зато што не подразумева само пријатне ствари, већ и оне друге: „... није лако бити на услузи Керидвен, кћери моја; она није само Велика мајка љубави и рођења, она је и Госпа од мрака и смрти (...) Она је и Мориган, гласник раздора, Велики гавран...“ (Bradley 1983: 156)

13 „Већина људи из наше епохе одбацила би моје нове пријатеље као превише лепе – физички су били чистокрвни, а њихове интелектуалне моћи су биле узнемиравајуће. Изгледало је као да никада нису ни дана боловали; лица су им била мирна и без бора и деловали су скоро непристојно срећно. Ипак им је недостајао онај квалитет који ценимо као карактер: израз непобедивости који настаје услед тешких искустава с којима смо се храбро суочили и која смо превазишли (...) ово је била добра епоха без капацитета за хумор, сатиру и пародију.“ (Graves 1949: 11–12)

Популарна култура, народна култура и тривијална књижевност

Иако се у академским круговима Грејвсово дело сматра псеудоисторијским и псеудонаучним – што је још једна карактеристика маргиналних дела – његове теорије не треба у потпуности искључивати. Да бисмо објаснили зашто, укратко се морамо дотаћи појма народне – и популарне – културе.

Положај тзв. народне културе, која је, и као термин и као појава, све донедавно била скрајнута, условљен је преовлађујућим схватањем културе, које Карло Гинзбург назива „аристократским“. Оба ова питања – и положај народне културе и њено разликовање од појма популарне културе – врло су важна за тему Тројне богиње због њеног синкретизма. Обликован као мотив најпре у народној религији, он је постепено прекриван слојевима теолошке и учене имагинације, да би на концу постао кључни елемент неопаганства, новодобних духовних покрета и првокласни мотив популарне културе. Да би нијансе у значењу биле јасне, Карло Гинзбург разликује термине *народна* и *популарна култура*. И Робер Мандру уводи разликовање између израза *народна култура* и *култура маса*, за које запажа да нису синонимни: народна култура означава културу која је дело народа, и која се не може поистовећивати са масовном (популарном) културом, јер ова потоња претпоставља постојање културне индустрије, релативно савремене појаве којој народна (или традиционална) култура претходи (Ginzburg 1989: 24)

Поред елитистичког поимања, за занемаривање народне културе постоји још један, и то сасвим практичан разлог: она је највећим делом *усмена*. Због мањка непосредне везе са прошлошћу, историчари се срећу са проблемом извора и приморани су да се служе пре свега писаним изворима, који су, пише Гинзбург, двоструко посредовани – прво, зато што су писани, а затим и стога што су их писали појединци „који су мање или више отворено везани за владајућу культу-

ру“ (Ginzburg 1989: 9). То значи да нам мисли, обичаји и веровања из прошлости увек стижу преко посредника који их, свесно или несвесно, изобличавају. Гинзбург, међутим, наглашава да не треба претеривати ни са утицајем посредника, као и да необјективност одређеног извора не значи да га не треба уопште користити (Ginzburg 1989: 12), посебно онда када може да послужи успостављању значајних аналогичности и откривању дубљих слојева веровања који су можда очували аутентичност. То је и разлог што не треба у потпуности одбацити теорије какве су Грејвсове или оне Маргарет Мареј, без обзира на њихов „апокрифни“ статус у научним и академским круговима.¹⁴

Погледајмо сада зашто се свим овим делима приписује статус маргиналних остварења и по којим основама она припадају корпусу тзв. маргиналне књижевности. Прво, сам мотив Тројне богиње данас спада у оквиру онога што се дефинише као неопаганство и њу-ејџ, а они су већ по природи ствари маргинални, супкултурни покрети. Посматрано жанровски и тематски, мотив спада у оне који се традиционално описују као тривијални и припадајући истим таквим жанровима – ова квалификација дуго се по аутоматизму приписивала епској фантастици као типу модерне петпарачке књижевности. Такође, ниједно од поменутих дела није жанровски „чисто“; реч је о донекле хибридном остварењима, па тако у *Маилама Авалона* срећемо елементе, мотиве, стил или тип нарације карактеристичне за бајку или предање, али и за епску фантастику, па и љубавни, авантуристички или образовни роман (*bildungsroman*). Грејвсово дело може се описати као научна фантастика, утопијска литература

¹⁴ Слично наведеној примедби М. Ц. Бредли у предговору романа *Маиле Авалона*, Грејвс у уводу *Златној руни* пише да се прича о Аргонаутима јавља у толиком броју варијаната да је дословно немогуће закључити која је од њих истинита и да је, сходно томе, себи дао слободу избора у одређеним детаљима: „Разноврсност појединости типична је за целокупан збир аргонаутске легенде и даје ми право да за свој приказ изаберем ону верзију ма којег догађаја која даје најбољи смисао, па чак понекад и да импровизирам кад јаз не може да се премости помоћу постојеће грађе.“ (Грејвс 1957: IX)

или псеудоисторијски роман. У овом смислу је једино можда ситуација жанровски чиста код Гејмена, иако овај писац поделу на жанрове сматра вештачком и застарелом, а жанрове формалним ознакама које постоје само да би могле да буду превазиђене, наводећи да писци углавном прелазе из једног жанра у други не мерећи много за теоријске последице.¹⁵

Све су ово жанрови тзв. популарне књижевности, која је маргинализована јер се остављала по страни од тзв. „озбиљне“ књижевности. Област фантастике по обичају се сматра погодним простором за тривијализацију тема које су вредносно неутралне, тј. могу бити и теме високе књижевности (љубав, вера, морал, моћ, правда...). Међутим, то само потврђује неправедност осуде ове књижевности као тривијалне, јер ако разлика није у самој причи, онда је у начину на који је она испричана. Деведесетих година прошлога века Мирјана Детелић је писала да у одређивању домена тривијалне књижевности „постоји, изгледа, још један тренд (...) жанровски. На основу жанровске доминанте, у тривијалну би књижевност морале ући детективска, љубавна (или еротска), авантуристичка и, у најновије време, научнофантастична проза.“ (1997: 63) Како се ситуација за последње две деценије умногоме променила, и то у тој мери да је вредносни систем – не само књижевни – и девалвиран и испреметан, ову некада важећу тврдњу данас би требало преиначити. Тако се о фантастици као о маргиналној данас може говорити још само као о предмету књижевнотеоријског изучавања, а и то са резервом, јер су се и у нашој науци о књижевности последњих деценија коначно јавила вредносно неутрална проучавања тзв. тривијалне књижевности и одговарајућих маргинализованих жанрова.

Ако термин *тривијална књижевност* схватимо као ознаку за „екстремно схематизирани приповедачке

15 О Гејменовим погледима на жанр видети заједнички интервју са Казуом Ишигуром, „Поразговарајмо о жанру“ („Let's talk about genre“, <https://www.newstatesman.com/2015/05/neil-gaiman-kazuo-ishiguro-interview-literature-genre-machines-can-toil-they-cant-imagine>)

или драмске књижевне врсте, кадре да им продукција буде комерцијализирана“ (Шкроб 1997: 15), онда се међу делима о којима говоримо *Мајле Авалона* издвајају као веома упадљив пример. Овај роман по себи не спада толико у дати опис када је реч о књижевној врсти, колико када је реч о типу нарације који је поприлично шаблонски и на моменте (који нису ретки) веома предвидљивом низању догађаја по систему потпуних супротности.

Јасно је да тема књижевног дела није оно што условљава разликовање тривијалне и уметничке књижевности. Ту разлику треба тражити у фабулативности:

Јер, изгледа да се у области тривијалне књижевности тешко могу запазити дела без фабуле, дела дескриптивна, лирска, есејистичка, асоцијативна и слична. Дела тривијалне књижевности граде се увек на мање или више разгранатој фабули, коју карактерише чврста фабуларна основа, вештина фабуларне изградње, апстраховање и концентрација грађе, издвајање енергетски битног, економичност фабуларног поступка...“ (Радин 1997: 45)

И заиста, фабулативност је кључна реч у опису *Мајли Авалона* – овај роман има развијену фабулу, али и ауторку вичну изградњи економичне приче уз стратешку употребу мотива типичних за тривијалну књижевност, од којих су најистакнутији прељуба, инцест, егзотични ритуали, љубавни троуглови, сплетке и борбе око престола, раскол између владарских породица. Све ове особености већ у знатно мањој мери налазимо код Грејвса и Гејмена. Грејвс је склон показивању својих знатних класичних знања и познавању књижевних и поетичких питања које ће просечног савременог читаоца слабо занимати, а оног у потрази за сензационалним штивом – још и мање. Гејмен је, као и М. Ц. Бредли, вешт приповедач, али није толико предвидљив и не ослања се на површну ефектност парова супротности. *Мајле Авалона* уклапају се у дефиницију тривијалне књижевности Ане Радин и по томе што,

уместо сложености и продубљености, теже „сензационалности, често и девијантности“, као и по типу јунака који није индивидуализован, већ је „једнозначан и поновљив“ (Исто, 46). Модел бинарних опозиција налази се у основи тривијалне литературе.

Мајле Авалона

Мајле Авалона поседују све наведене карактеристике. Овај фантастични роман представља нам артуријанску легенду из перспективе женских ликова¹⁶, а прати судбину Моргане, свештенице Авалона која се бори за очување старе религије у земљи коју хришћанство почиње да преплављује. Од других верзија артуријанске легенде *Мајле Авалона* разликују се управо

16 Иако се *Мајле Авалона* често схватају и као артуријанска легенда испричана из феминистичке перспективе, ово није феминистичка књига. Жена је приказана као патница и у хришћанском свету, где се на њу гледа као на извор свега зла и узрок човековог пада, и у паганском свету, где се посматра утилитарно, у светлу функције коју би могла да врши. Тако се жене Авалона или припремају за живот свештенице испуњен разним лишавањима, између осталих и целибатом, или се пак удају зарад добробити својих породица и царстава. Осим тога, ниједна женска фигура није приказана сасвим позитивно. Можда прикази женских ликова у овом роману јесу позитивнији у односу на типичне варијанте артуријанске легенде, али никако нису позитивни по себи: Игрена и Гиневра представљене су као религијски фанатици, Моргиз као завидљива жена лаког морала, претендент на престо и опортуниста, Вивијен као превише тврда и посвећена искључиво мисији Авалона, док је Моргана представљена као лоша мајка, сестра, супруга и пријатељ. Губитак моћи такође је карактеристичан за све важније женске ликове ове књиге. За позитивна феминистичка тумачења нема много места, јер је већ и сама јунакиња романа, Моргана, маргинализована још као дете – запостављено и сувишно дете које мајка занемарује да би се посветила мужу: и најјаче биолошке релације овде су оповргнуте зарад љубави жене према мушкарцу. Ипак, таква тумачења су довољно бројна и важна за свестрано тумачење дела, па овде наводимо два примера оваквог штива: Керол Фрај – „Успон Богинје: феминистичко неопаганско вештичарство у романима М. Ц. Бредли“ (Carrol Fry – “The Goddess Ascending: Feminist Neo-Pagan Witchcraft in M. Z. Bradley’s Novels”; *The Journal of Popular Culture* 27(1): 67–80, 2004) и Денис Кросби – *Казан њромена. Феминистичка духовност у фантастичној њрози* (*Cauldron of Changes. Feminist Spirituality in Fantastic Fiction*, McFarland & Company, Inc., Jefferson, North Carolina and London, 2000).

по измештеној приповедачкој перспективи, која није уобичајено мушка, као и по представи Морганиног лика. Типично је она представљана као искључиво зла чаробница, при чему се њено непријатељство према витезовима Округлог стола не мотивише. Код Бредлијево је Моргана приказана као жена обдарена јединственим моћима и одговорностима у време великих политичких и религијских преврата, која се појављује када треба очувати и одбранити аутентично паганско наслеђе у борби с новим и јаким противником.

Да је реч о делу које испуњава све претпоставке тривијалног остварења можда најречитије сведочи његова популарност, јер је роман, одмах по објављивању, постао бестселер. Елементи тривијалне књижевности видљиви су и у темама које прате основни сижејни ток романа, али можда још више у неизоставном начелу контраста које је и основно структурално начело романа. Оштра поларизација свих вредности довела је до поједностављивања ликова који зато делују једнодимензионално, или до стварања бледуњавих, непечатљивих ликова чије су мисли, реплике и акције предвидљиви.¹⁷ Типови личности су најупадљивији код М. Ц. Бредли, па се поставља питање да је ли реч о приповедачкој стратегији или о недостатку инвентивности. Нарација у роману је заснована на наглашеним и оштрим супротностима – хришћанско / паганско, мушко / женско, добро / зло, бог / богиња, свештеник / свештеница... Опозиција хришћанства и паганства је доминантна, успостављена већ на првим страницама романа и прожима читаво дело. Понекад је то и у пре-

17 Видети бројне дијалоге Артура и његове одвећ побожне жене, Гиневре: они се увек одвијају по истом шаблону и увек се воде око исте теме – сукоба паганства и хришћанства. У истој мери је шаблонски и однос Ланселота и Гиневре – најбољег Артуровог витеза и пријатеља и његове жене. Овоме треба додати и вербалне дуеле Гиневре и Моргане, који су увек емотивно обојени, при чему њих две делују као амбасадори својих религија – хришћанске и паганске, друидске. Ауторка се побринула да симпатије читаоца свакако буду на паганској страни, па је Моргану опремила завидним говорничким вештинама, чврстим карактером, чак извесном распуштеношћу – што је све, наравно, апсолутна супротност гњецавом карактеру Артурове хришћанске жене.

великој мери, јер су готово сви дијалози засновани на начелу супротности, па умеју да делују заморно. Ипак, оно што овај роман чини тривијалним јесте исто оно што га чини и важним – његова универзалност и старина. У есеју „Последњи епос или роман за слушкиње“ Карел Чапек описује љубавне романе писане за слушкичад и разликује их од „календарске литературе која потиче од преслице (јер је плод женских причања) из реализма“, проглашавајући их „директним потомком романтике“ и витешке епике: „Он се може поносити традицијом која је старија од хришћанства. Његови корени допиру до митолошких времена. Његове почетке наћи ћете у бајкама.“ (Чапек 1967: 190)

Тројна богиња је, слично окрутном и тајновитом божанству Грејвсовог Новог Крита, и у *Мајлама Авалона* представљена као бескрупулозно божанство које људска бића, упркос њиховом негодовању, поставља пред дословно немогуће ситуације и изборе. Тако су све везе у овом роману представљене као последица њеног каприца који смртници доживљавају као личну неправду и неуспех. Артуров брак са фанатичном хришћанком Гиневром; узајамна љубав најбољег Артуровог витеза, Ланселота и Гиневре; Артурова љубав према обома и обрнуто; инцестуозна љубав Артура и Моргане, Морганина љубав према Артуру, Ланселоту и своме посинку Аколону – све су то последице хировитог понашања богиње која не брине за табуе смртника. С друге стране, она је овде очито послужила и као мотив који уједињује добар број тривијалних елемената сижеа, делујући као својеврсни *deus ex machina*. Ово божанство које се ненадано појављује како би решило ствар, не чини то, међутим, по вољи смртника. И овде је мотив тројног женског божанства, као и у Грејвсовом опусу – премда на другачији начин и са другачијим значењем – послужио као жижна тачка кроз коју се преламају основни сижејни токови романа и његове поруке. Такође, као и код Грејвса, бројне су манифестације богиње у ликовима смртних жена, па тако једну њену тријаду представљају две се-

стре и кћер једне од њих (зачудо, изостаје очекивани лик мајке) – Игрена, Вивијен и Моргана.¹⁸

Три улоге очите су и у Морганином животу, и прате њено одрастање – од девојаштва, преко мајчинства, до старости. Моргана на крају носи све маске богиње – она зна шта значи бити девојка, као што познаје и болове мајчинства и смирену мудрост старости. Када на крају романа полази на пут како би смртно рањеног Артура довела у Авалон, она се још једном присећа свих ових лица: „Стајала сам сама на баржи, али сам знала да уз мене стоје и друге, одевене и крунисане. Моргана Девојка, која је позвала Артура на утркивање с јеленом и изазов Краља јелена; и Моргана Мајка, која се распала у парампарчад кад се Гвидион родио, и краљица северног Велса, која изазива помрачење како би послала Аколону против Артура, и мрачна Вилинска краљица... или је то Старица-смрт стајала поред мене?“ (Bradley 1983: 998)

Жанр *Maïli Авалона* такође је важан у светлу наше теме – овај роман може се читати и као „роман старења“ (*reifungsroman*).¹⁹ Иако ликови потичу из артуријанске легенде, женска тачка гледишта помера фокус са мушких ликова и витештва на жене из ове традиције, њихове мисли, животе и авантуре, чему се има захвалити и добар део његове маргиналности, исте оне карактеристике коју Чапек истиче у романима за слушкиње – тако је овај роман истовремено и дело савремене фикције и фантастичне књижевности, али и део скоро хиљадугодишње артуријанске традиције.

18 На самом почетку дела Вивијен спомиње Тројну богињу: „Она још није девојка, а ја још нисам вешта жена... али нас је три, Игрена. Заједно чинимо богињу, и она је међу нама.“ (Bradley 1983: 26) Она такође објашњава Моргани да се богиња понекад назива тројном или троструком јер има лица девојке, мајке и старице. Затим јој каже да богиња има и четврто лице, лице уништења и зла, чиме се подвлачи сложеност женствености и њених представа у роману (Исто).

19 Термин Барбаре Фреј Ваксмен означава жанр који се наставља на *bildungsroman* и описује средње доба и старост књижевног јунака. Њега ова ауторка описује као роман сазревања, супротстављајући се уобичајеним концептима старости као доба пропадања (Waxman 1990: 2).

Маргиналност *Маили Авалона* видљива је и у портретисању ликова – најзначајнији ликови романа су они који имају улоге аутсајдера или се налазе на маргинама друштва. И његова јунакиња, Моргана ле Феј, у основи је маргинална личност. Једино што од тог статуса одудара јесте њен средишњи положај на мапи јунака романа. Испрва део јаке и доминантне паганске заједнице, она се, као и Авалон из ког долази, претвара у периферну појаву која потиче из периферног света, живог и важног још само у појединачним сећањима.

У роману се смењују два приповедачка гласа – један је Морганин, други „неутрални“, ауторски глас. Морганин приповедачки глас наглашава сопствену позицију антијунакиње која није остварила ништа од онога што јој је било поверено. Из односа мале Моргане према брату Артуру постаје јасно и да је она приказана као „сувишни човек“, а своју маргиналност задржава и као одрасла – она се не придружује друштву, али га ни не напушта у потпуности, па чак ни у току неодређено дугог боравка у вилинској земљи, где се сусреће са још једним маргиналним светом – вилењачким. Да је реч о суштински маргиналном лику говори и то што је њена породица приписује вилењачком свету, док се она и у вилењачкој и у својој земљи осећа као странац, улез. И приповедач у Грејвсовом роману, песник из прошлости призван у друштво будућности, маргиналан је јер је превазиђен – он је својим домаћинима, људима футуристичког утопијског друштва, занимљив само као егземплар прошлога времена који их из прве руке може обавестити о њима важним темама. Исто важи и за дечака-приповедача из Гејменовог романа, који се више осећа као члан породице Хемпсток, него као члан сопствене породице, а исто је и четрдесет година касније, у тренутку приповедања.²⁰

20 Већ на самом почетку романа, када се врати у град свога детињства, приповедач читаоцу ставља до знања да се према својим рођацима на сахрани понаша уљудно, али суштински хладно и незаинтересовано, док у епилогу, опраштајући се од Хемпстокових, саопштава како његова родбина уопште не зна где је, а ни њему самом то очито није важно. Као дечак, приповедач наглашава и да му родитељи не верују, да је једини који не воли нову гувернанту и

Маргиналан је и хронотоп ових дела, што је посебно приметно у *Маїлама Авалона*. Изоловани Авалон је место на ободу светова. Заштићено шумом и густим маглама, острво и дословно запада у пукотину друштвене структуре хришћанског света, а његови становници остају невидљиви за спољашњи свет, док њихов статус одговара статусу несталих особа (Моргана у свету вилењака). Ови маргиналци немају начина да опет уђу у друштво из ког су прогнани или које их је прогласило непожељним, а не могу ни да разреше свој амбивалентни статус некога ко није „ни ту, ни тамо“. Авалон је место на граници реалног света до ког се тешко стиже: мит о Авалону је мит о маргиналности, о маргиналном статусу паганског света који се повлачи пред хришћанским.

Стање маргиналности и бивања на периферији, међутим, има и једну несумњиву предност – а то је могућност да се званична култура сагледа са стране, из потпуно другачије перспективе. Важна истина књижевних периферија јесте и то да оне чине пространо подручје које је „висока“ књижевност заборавила, што суштински не умањује њен значај. Напротив, чак и схематична књижевна дела дефинисана као маргинална понекад имају форму која омогућава простор за обликовање нових уметничких истина и вредности.

ЛИТЕРАТУРА

I

- Bradley, Marion Zimmer. *The Mists of Avalon*. London: Pinguin Books, 1983.
- Gaiman, Neil: *An Ocean at the End of the Lane*. London: Harper Collins e-books, 2013.
- <https://archive.org/details/TheOceanAtTheEndOfTheLane/page/n123> (27. 3. 2020)
- Graves, Robert: *Seven Days in New Crete*, Cassell & Company Limited, London, 1949.

да нико од његове породице не може да му помогне. С друге стране, међу необичним женама породице Хемпсток, атмосфера је много приснија и пријатељскија него у његовој сопственој.

II

- Апулеј. *Златни маџарац*. Превод Албин Вилхар. Београд: Ново поколење, 1954.
- Бароха, Х. К. *Вештице и њихов свет I*. Превод Радивоје Николић. Београд: Младост, 1979.
- Вергилије, Публије Марон. *Енеида*. Превод Марјанца Пакиж. Београд: Федон, 2014.
- Гревс, Роберт. *Златно руно*. Превод Боривоје Недић и Живојин Симић. Београд: Просвета, 1957.
- Гревс, Роберт. *Грчки митови*. Превод Гордана Митриновић-Омчикус. Београд: Нолит, БИГЗ, Приштина: Јединство, 1987.
- Грејвз, Роберт. *Бела боиња. Историјска драматика њесничкој мити*. Превод Невена Мрђеновић. Београд: Досије, Службени лист СЦГ, 2004.
- Грејвс, Роберт. *Ујујсџва орфичком искушенику*. Избор и превод Раша Ливада и Давид Албахари. Зрењанин: Центар за културу, Улазница, 1975.
- Детелић, Мирјана. „О онтолошком статусу тривијалне књижевности“. *Тривијална књижевност*. Прир. С. Слапшак, Београд: Радионица СИЦ, 1997. 62–65.
- Димић, Мома. „Поезија је магија“. Грејвс, Роберт. *Ујујсџва орфичком искушенику*. Избор и превод Раша Ливада и Давид Албахари. Зрењанин: Центар за културу, Улазница, 1975. 17–35.
- Јунг, К. Г. и К. Керези. *Увод у суштинину митологије*. Превод Божидар Зеџ. Београд: Федон, 2007.
- Керези, Карољ. *Кћери Сунца*. Превод Клара Потоцки и Младен Срђан Воларевић. Чачак: Градац, 1994.
- Овидије, Публије Назон. *Метаморфозе*. Превод Томислав Маретић. Загреб: Матица хрватска, 1907.
- Радин, Ана. „Евентуалне формално-семантичке дистинкције – тривијална и уметничка књижевност“. *Тривијална књижевност*. Прир. С. Слапшак, Београд: Радионица СИЦ, 1997. 44–50.
- Роде, Ервин. *Psyche. Кулџ душе и вера у бесмртност код Грка*. Превод Дринка Гојковић и Олга Кострешевић. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 1991.
- Фрејзер, Џејмс Ц. *Златна грана*. Превод Живојин Симић. Београд: Алфа, Драганић, 1992.
- Хесиод. *Посџанак бојова. Хомерове химне*. Превод Бранимир Главичић. Сарајево: ИП „Веселин Маслеша“, 1975.
- Чапек, Карел. *Марсија или на маринама лиџераџуре*. Превод Живорад Јевтић, Београд: Култура, 1967.

- Шкрєб, Зденко. „Тривијална књижевност“. *Тривијална књижевност*. Прир. С. Слапшак, Београд: Радионица СИЦ, 1997. 11–16.
- Bindberg, Aili. *King Stags and Fairy Queens. Modern Religious Myth in Marion Zimmer Bradley's "The Mists of Avalon"*. Lund: Lund University, Centre for Languages and Literature, 2006.
- Jayne, Walter Adison. *The Healing Gods of Ancient Civilizations*. New York: University Books, Inc., 1962.
- Gaiman, Neil and Kazuo Ishiguro. „Let's talk about genre“, <https://www.newstatesman.com/2015/05/neil-gaiman-kazuo-ishiguro-interview-literature-genre-machines-can-toil-they-can-t-imagine> (27. 3. 2020)
- Ginzburg, Carlo. *Sir i crvi. Kozmos jednog mlinara iz 16. stoljeća*. Prijevod Franjo Čale. Zagreb: GZH, 1989.
- Kerényi, Carl. *The Gods of the Greeks*. London: Thames and Hudson, 1976.
- Lucan. *The Civil War. Books I–X (Pharsalia)*. Transl. by J. D. Duff. London: William Heinemann, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1962.
- Monique. *Neil Gaiman's Three Ladies: Two Titles that Reconfigure the Triple Goddess Archetype*. <https://the-artifice.com/neil-gaiman-triple-goddess-archetype/> (27. 3. 2020)
- Hutton, Ronald. *The Triumph of the Moon. A History of Modern Pagan Witchcraft*. New York: Oxford University Press Inc., 1999.
- Neumann, Erich. *The Origins and History of Consciousness*. New York: Princeton University Press, 1973.
- Psilopoulos, Dionisios. *The Prophets and The Goddess: W. B. Yeats, Aleister Crowley, Ezra Pound, Robert Graves and the Chthonic Esoteric Tradition*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017.
- Walker, Barbara G. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. San Francisco: Harper & Row, 1983.
- Waxman, Barbara Frey. *From the Hearth to the Open Road: A Feminist Study of Aging in Contemporary Literature*. New York: Greenwood Press, 1990.

Marija Šarović

THE TRIPLE GODDESS OF ROBERT GRAVES AND
CONTEMPORARY GENRE FICTION

Summary

The subject of this paper is the permeation of elements and motifs of trivial literature in the genres of pseudo-historical and mythological novels, on the one hand, and fantasy novels, on the other. These issues will be discussed on the examples of the works of Robert Graves (*Seven Days in New Crete*, 1949; *White Goddess*, 1948; *Greek Myths*, 1955), as well as the works of Marion Zimmer Bradley (*The Mists of Avalon*, 1983) and Neil Gaiman (*An Ocean at the End of the Lane*, 2013), and via a motif common to all these works – the archetype of the Triple Goddess.

Key words: trivial literature, marginal literature, fiction, utopia, mythology, genre, neopaganism, Triple Goddess

Предраг Тодоровић
 (Институт за књижевност и уметност, Београд)
 teostef@eunet.rs

МИТАР МИЛОШЕВИЋ – НАЈЧИТАНИЈИ СРПСКИ ПИСАЦ СВИХ ВРЕМЕНА

Ајсџиракџи: Вероватно да већини људи име Митра Милошевића као писца не значи много. Али кад се наведе његов много познатији псеудоним Фредерик Ештон, многима се „упали лампица.“ Ради се о аутору најпопуларнијег серијала детективских романа у некадашњој Југославији, са елементима научне и фантастике уопште – *Лун, краљ њоноћи*. Ти тзв. „рото романи“, били су оличење шунд литературе, за коју је усвојен и амерички назив *pulp fiction*. У нашем раду бавићемо се управо Ештоновим опусом о суперјунаку Доналду Сикерту, алијас Луну. Тај опус је најобимнији у српској књижевности: ради се о седамдесет и четири романа у којима се појављује Ештонов лик, објављиваним између 1959. и почетка деведесетих. Серијал је изашао у фантастичном тиражу од преко десет милиона примерака. Осамдесетих година чак се појавила и стрипована адаптација Луна, у којој је објављено тридесетак свезака. Неспоран пример тривијалне књижевности, за коју је узор Милошевић могао наћи већ у појави романа Јана Флеминга о Џејмсу Бонду, Лун је и данас урезан у нашем колективном памћењу, док је Милошевић скрајнут писац. Петпарачки романи нису ни тада као ни данас откупљивани за библиотеке, те је практично немогуће наћи Луна у библиотечким фондovima. Лун, тајанствени борац против криминала, научник и ратник, бори се и уз помоћ сопствених техничких изума, као и борилачких вештина. Образован, полиглота, мајстор прерушавања, у себи је спојио бројне јунаке стрипова и романа, тј. њихове особине (Бетмена, Фантомаса). Левичарских опредељења (Милошевић је био партизан у Другом светском рату), Лун се уз помоћ верног пријатеља морнара Мекферсона и Џејн Витингтон, научнице, супротставља злочинцима светског кали-

бра. Истраживањем феномена Луна, са аспекта маргинализоване књижевности, а помоћу социолошких, културолошких, па и идеолошких становишта, покушаћемо да објаснимо невероватну популарност овог књижевног јунака.

Кључне речи: *Лун, краљ ѿоноћи*, Митар Милошевић, Фредерик Ештон, тривијална књижевност, шунд, петпарачки романи, стрип.

Феномен петпарачке књижевности, који се развио током деветнаестог века захваљујући техничком усавршавању процеса штампе, умножавању часописа и дневних новина, појефтићењу производње штампаних ствари, а који ће своје златно доба доживети током прошлог века, дуго није сматран вредним проучавања историчарима и теоретичарима књижевности. Из данашње перспективе јасно је да се та појава више не може игнорисати и остављати по страни, као да никад није ни постојала. Радо читано штиво, нарочито током летњих распуста – стрипови, рото романи, часописи – потхрањивали су машту не само омладине. У нашем раду реч је управо о једном од тих летњих јунака из маште, *Луну, краљу ѿоноћи*, нама тад мистериозног писца Фредерика Ештона.

Pulp fiction енглески је назив за ову врсту прозе, а код нас је он добио адекватан превод – рото романи. И један и други назив дугују начину производње тих штампаних свезака. Управљајући се првенствено према што мањој цени штампе тих часописа који су, излазећи недељно, доносили романе у наставцима или приповетке, у Америци, где су се јавили крајем XIX века, штампани су на најјефтинијој хартији, прављеној од кашасте масе добијене од дрвета, зване *wood pulp*. Од ове синтагме задржан је само други део *pulp*, док је *fiction* појам којим се, у овом случају, означава књижевно прозно стваралаштво. Српски превод енглеског појма *pulp fiction* био би јефтина проза, а данас је одомаћен израз петпарачки романи, заправо мање вредна књижевност или нижа књижевна врста. Ранији

код нас усвојени назив био је рото или викенд¹ роман, и појавио се шездесетих година прошлог века, у доба процвата ове врсте штива. Наслов свакако дугује пре свега начину штампе. Рото штампа је карактеристичан поступак за сито штампу, и омогућава брзо и јефтино штампање. Рото романи су штампани на ротацији и на једном табаку, на најјефтинијој хартији, што је све смањивало цену производње. Мек повез је био специфичан за те производе – петпарачке романи. Управо је насловна страна са илустрацијама у боји служила да привуче пажњу читалаца, стога су за њену израду били ангажовани врсни цртачи. Наравно да је цена тих дела била кудикамо мања него тзв. „озбилне прозе“, продаване у књижарама – отуд и њихов назив „петпарачки“. Сигурно нису увек коштали пет пара, али су ценом били приступачни. Рото роман је био доступан на сваком киоску штампе, јефтин и од оне врсте лектире која није захтевала било какав већи интелектуални ангажман читалаца. Коначно, публици која није била навикла на књижаре и библиотеке ово је био најједноставнији начин да дође до забавног штива. Рото романи се могу подвести под шири појам тривијалне или шунд литературе, где својом естетском вредношћу углавном и спадају.

Колико су рото романи били популарни код нас сведочи и податак о њиховом тиражу. У Југославији је 1971. године излазила седамдесет једна серија тих издања у невероватном (годишњем) тиражу од преко деведесет милиона примерака. Шунд се очито добро исплати. Ова врста литературе била је права „златна кока“ издавачима. Најпопуларнији жанрови били су вестерн, љубићи и кримићи. Према неким истраживањима спроведеним тих година, читалачку публику оваквих штива чинили су они са завршеном или незавршеном основном школом (30,3%), или са завршеном или незавршеном средњом школом (57,3%). Дакле, огромна већина од скоро 90% читалаца била је недо-

1 Због свог редовног седмичног појављивања, уз претпоставку да су га људи пре читали викендом, кад су имали више слободног времена.

вољно школована. Међутим, пренебрегава се чињеница да су многи од тих читалаца били деца или омладина школског узраста, те да су управо стога били у току свог школовања. Ипак, рото романи су остали појам „нижег“ облика литературе шунда.

Рото романи, у какве спада и *Лун, краљ ноноћи*, жанровски су варирали између љубавних, тзв. херц романа или љубића, детективских или кримића, и разних подврста авантуристичких романа, у којима су се често појављивали елементи фантастике. Хорор и мистерија, научна фантастика, еротика, наравно и вестерн, све су то такође били популарни петпарачки жанрови. Романи су се појављивали у наставцима изазивајући пажњу читалачке публике, тиме поспешујући продају и тражњу, док су приповетке такође биле популарне. Многи познати прозни јунаци почели су свој живот управо на страницама петпарачких часописа: Тарзан, Конан, Сенка, Док Севиц, Ник Картер, Тајни агент Икс, Зоро, само су нека од тих имена. А списак аутора који су своје каријере започињали као писци у петпарачким часописима импресиван је: Исак Асимов, Реј Бредбери, Едгар Рајс Бароуз, Вилијам Бароуз, Едгар Валас, Рејмонд Чендлер, Агата Кристи, Артур Кларк, Џозеф Конрад, Стивен Крејн, Филип К. Дик, Скот Фицџералд, Рајдер Хагарт, Дешијел Хемет, О. Хенри, Френк Херберт, Радјард Киплинг, Х. П. Лавкрафт, Аптон Синклер, Мики Спилејн, Марк Твен, Х. Џ. Велс, Тенеси Вилијамс. Ту су неки од најчувенијих и најбољих писаца дела научне фантастике (Асимов, Кларк, Бредбери, Дик, Велс, Херберт); детективских романа (Валас, Кристи, Чендлер, Хемет, Спилејн); авантуристичких романа (Е. Р. Бароуз, Хагарт, Киплинг, Твен); хорора (Лавкрафт); омладинске књижевности (Твен, Киплинг, Хагарт). Прегледом овог списка писаца поставља се питање да ли је писање за петпарачке часописе аутоматски предодређивало писца као аутора тривијалне књижевности. Одговор је јасан – није. Сви ови писци су данас део књижевног канона, сваки у свом жанру постали су незаобилазни. Неки, попут

Киплинга, овенчани су Нобеловом наградом за књижевност, као и Синклер Луис, дугогодишњи уредник једног петпарачког часописа. То нам показује колико је непоуздан критеријум у коме предрасуде пресуђују унапред о нечијем делу. Да ли би и у случају Митра Милошевића, само да није стварао у нашој култури и на „малом“ језику, било исто? Да је англосаксонски аутор, да су неки од његових романа филмовани, да је постао светски славан, вероватно би и његова рецепција данас код нас била битно другачија. Перцепција кич-природе неког дела, тога припада ли високој или ниској уметности, релативна је и зависи понајпре о нашој представи уметности.

Закон против шунда из 1971. био је безуспешан покушај тадашње државе СФРЈ да се избори са овом врстом уметности. Једнако као што су страдали стрипови те године, страдали су и рото романи, чији су тиражи значајно опали због баналне чињенице да им је цена порасла. Али, као и много пута пре, а данас смо сведоци тога још више, борба против тзв. шунда и кича у уметности и култури изгубљена је битка, из простог разлога што је то најкомерцијалнија роба која најлакше проналази пут до публике. Као нешто што се најлакше и највише продаје, привлачи пажњу трговца који ће учинити све да путем рекламирања (у чему је медиј телевизије, а све више и интернета, идеалан) и продаје такве производе.

„Књижевност шунда је у бившој Југославији била савршен облик ескапизма из досадне свакодневнице и оскудице у свет где се уживљавањем у ликове у минуту постајало филмском дивом или авантуристом“ (Benić, *web*). Јадранка Гоја је то сажела речима: „Тривијална литература је бијег из тривијалне реалности на тривијалан начин. Сватко бјежи куда може, а тко нема куда, бјежи у тривијалност. Сватко узима од живота што може, а тко нема шта, узима (тривијалан) сан.“ (Гоја 1987: 166) „Да се разумемо, X-100 је био 'шунд'. Сви смо то знали и ником није сметало. Био је то општеприхваћен начин за прекраћивање времена

и разоноду. Јавна тајна била је да су омиљено средство опуштања међу интелектуалцима јер, како год окренеш, ниси увек расположен за 'тешке' садржаје" (Oltvanji, web).

Љубавни рото романи свакако много дугују викторијанском енглеском роману, пре свега женских аутора, сестара Бронте или Џејн Остин, Џорџ Елиот (књижевни псеудоним Мери Ен Еванс), које су писале дела романтичне срцепарајуће тематике, и данас популарна. Узори ауторима детективских романа нису били толико бројни у XIX веку, јер тај жанр је тад тек био у зачетку, али свакако да су један Едгар Алан По и Артур Конан Дојл морали утицати на Кристијеву и остале ауторе детективских романа. Бројни су били писци пустоловних романа, који су могли послужити као тематско полазиште безбројним ауторима овог жанра у петпарачким магазинима: Карл Мај, Емилио Салгари, Валтер Скот, Александар Дима отац, Жил Верн, Рајдер Хагард, Роберт Луис Стивенсон. Жанр очигледно веома популаран откако је роман постао доминантан књижевни прозни род. Омогућавао је писцима бројне варијације на тему пустоловина, пуштање машти на вољу у поджанровима робинсонијада, изгубљених светова, поморских авантура, шпијунских трилера, вестерна, научне фантастике, фантастике уопште, романа са ратном тематиком. Сви ови поджанрови пустоловног романа развиће се у посебне, данас признате, жанрове. Научна фантастика, на пример, тек у зачетку у XIX веку, са пионирима попут Жила Верна и Х. Џ. Велса, у XX је код појединих писаца досегла ниво књижевности високих уметничких домета (Урсула Лгвин, Станислав Лем, Исак Асимов, Реј Бредбери...).

Лун, краљ ноноћи Фредерика Ештона појавио се у новембру 1959. године. Серијал је престао да излази средином деведесетих. Заправо, смрћу Ештоновом, тј. Милошевићевом 1995, издавачима је само преостало да репризирају стара издања. Жанровски хибридан, овај серијал представља пре свега акциони трилер, али садржи елементе еротике, хорора, па и научне фантастике.

Лун, алијас Доналд Сикерт, главни јунак серијала, тајанствена је личност. Као дечака одгајила га је и вр-

хунски обучила и образовала банда Синдикат злочина, све са намером да од њега створи „супер-криминалца“. Заплет настаје кад Лун открије да му је та иста банда убила оца. Тад доноси одлуку да се посвети борби против криминала, и окреће се против банде која га је одгајала и обучавала. Натпросечног образовања, говорио је бројне стране језике. Његове вештине су подразумевале и способност примене технологије у изради разноврсних справа и оружја која је примењивао у борби. Као мајстор прерушавања, придружује се плејади јунака стрипова, романа и филмова, попут Зороа, Фу Манчуа, Фантома. Све су то одлике суперјунака, какви су се појављивали на страницама двадесетовековних романа и стрипова. Тајно скровиште му се налази у Лондону. То би, укратко, био оквир приче. Јасно је да сви они који су га читали тих деценија нису могли ни да претпоставе да је његов аутор са ових простора, пошто читаоце радња, топоними, лична имена, све наводи на то да је Лун изашао из пера неког енглеског писца, једнако као што и име Фредерик Ештон асоцира на то.



Насловне стране првих пет свезака едиције *Лун, краљ ноћи*, покренуте 1986.

Ко је био Митар Милошевић, аутор Луна? Човек необичне судбине. Родом из Црне Горе, партизан, првоборац, активан и као официр ЈНА у поратним годинама, напустио је војну службу и преселио се у Нови Сад, где постаје уредник у новинској издавачкој кући Дневник. Ту ће и открити свој књижевни таленат и посветити се писању. Каријеру почиње романима са ратном тематиком из НОБ-а, али убрзо открива своју праву љубав – страст ка шпијунским заплетима и пу-столовинама. Занимљиво је да Фредерик Ештон није његов једини књижевни псеудоним. „Потписивао се и као Морис Баскил, Милош Ненадић, Роџер Дункан, Новак Татар или Џорџ Браун.“ (Пејић 1982: 66) Како сам Милошевић одговара у једном интервјуу, на питање ко је он: „Ја сам Митар Трипков Милошевић, мајка ми је од Вујисића, а рођен сам у Увачу, Монтенегро. Фредерик Ештон сам постао из нужде.“ (Вагјактаревић 1980: 34)

Као аутор који је могао највише инспирисати Милошевића – писца Луна, намеће се Јан Флеминг, творац тајног агента 007, познатијег као Џејмс Бонд. Први роман о овом јунаку Флеминг је објавио 1952. Кажемо „могао“, јер први Флемингов роман је код нас преведен тек осамдесетих година. С обзиром да је први филм снимљен 1962, онда је питање да ли је Милошевић имао информацију о Флеминговом јунаку. Објавивши укупно четрнаест романа и две збирке прича о овом агенту, Флеминг је стекао светску славу. До сад је продато преко 100 милиона примерака романа, снимљено на десетине филмова. Бонд спада у одабрану групу суперјунака XX века – међу Тарзана, Конана, Бетмене, Спајдермене и друге Супермене. Иако је Лунин лик грађен под видним утицајем Бонда, између та два књижевна јунака постоје неке суштинске разлике. Лун је јунак који делује сам, не припада ниједној тајној служби или организацији, за разлику од Бонда, који је „у служби њеног величанства краљице“. Бондови противници су не само злочинци светског калибра, већ и идеолошки противници британске круне – Руси, Кинези – укратко, комунисти. Ештону, као бившем партизану, тј. његовом јунаку Луну, они нису могли бити

противници. То нас не чуди јер, рекосмо, Милошевић, алијас Ештон, био је и сам левичар, партизан. Док је Флеминг радио за британске тајне службе (одакле је и црпео инспирацију за свог тајног агента 007), чији је основни задатак, осим борбе против фашизма за време Другог светског рата, био током деценија Хладног рата, борба против комунизма, дотле је Милошевић био непосредан учесник НОБ-а. Лун је, стога, борац против разних владара из сенке, једнако као и организованог криминала. Но, упушта се и у борбу против државних и тајних служби које раде пре свега за мултинационалну елиту, робинхудовски. Тако ће му се на путу наћи, понекад, и Скотланд Јард, МИ5, МИ6, ФБИ и ЦИА, једнако као и диктатори, тирани и разна мафијашка удружења. Упоређујући судбине два писца, енглеског и српског, морамо се поново вратити на причу о пореклу које, нажалост, предодређује рецепцију и славу. Да је било обрнуто, да је Флеминг писао на нашим просторима на српском, а Милошевић на англосаксонским и на енглеском, да су његови а не Флемингови романи филмовани, ко би данас био светски славан? Мислимо да није тешко погодити. Заправо, хоћемо да кажемо да по квалитету приче, заплетима, ликовима, Милошевићев Лун нимало не заостаје за Флеминговим Бондом.

Данас ћете свуда чути да је Лун био бољи од највећег узора, Џејмса Бонда (...) имајући, међутим, у виду да су романи Јана Флеминга неочекивано конвенционални, а да су главна обележја по којима данас препознајемо британског агента са дозволом за убиство – луди изуми, бизарни зликовци и маштовите претње – дефинисана у филмском серијалу које је стартовао тек 1962, **није претерано рећи да је Лун заиста предухитрио и надмашио славног 007.** (нагл. Олтвањи) (Oltvanji, web)

Овако, само је један од романа о Луну преведен на немачки и објављен на тамошњем тржишту. Лун је своје акције најчешће финансирао вадећи злато из потопљених олупина бродова са дна мора. Може се рећи да је Лун и сам непрестано био на ивици закона. Не сукобљавајући се само са криминалцима, већ и са при-

падницима тајних служби ЦИА, МИ5, МИ6, ФБИ, који су приказани као ништа мањи злотвори од подземља, Милошевић је Луна јасно идеолошки определио.

Ово је један од разлога што и поред занатске умешности и квалитета, приче о Луну нису могле да буду пласиране на западно тржиште. Једноставно, Лун је био превише социјалистички и антизападно настројен, и као такав није био подобан у време Хладног рата. Да није било тога, ко зна где би му био крај. С обзиром на филмичност прича, продуценти би се вероватно отимали за права. (Баћковић, *web*)

Испоставило се да је Милошевић био изузетно плодан аутор. У периоду од неколико деценија писања серијала о Луну, објавио је седамдесет четири романа. То га чини убедљиво најплоднијим српским писцем. Кад уз то додамо и податак да је укупан тираж тих издања био, оквирно², преко десет милиона примерака, онда је он и наш најчитанији аутор. Просечан тираж по свесци био је око 50.000 примерака, а поједине су досезале и преко 100.000 примерака. Неке свеске су биле више пута доштампаване, имале бројне репринте у Хрватској („Истарска наклада“ од 1980. па надаље) и Србији („Дневник“ осамдесетих и деведесетих). „Ештон пише брзо, спринтерски. У млађим годинама за један роман му је било потребно седам-осам дана. После два инфаркта, у шестој деценији живота, данас Ештон пише спорије, дугопругашки – један роман месечно!“ (Barjaktarević, *web*) Завидна брзина, типична за ауторе петпарачке прозе, свикле да раде у кратким роковима, јер су свеске часописа излазиле седмично. Међутим, сам Милошевић сматра да то и није нека нарочита брзина. Наводи као пример неког ко је писао брже од њега никог другог до Стендала: „Пармски карџузијански манастир, ту романчину, написао је за педесет

² Немогуће је, заправо, тачно израчунати тираж издања о Луну, из простог разлога што су постојали бројни репринти и пиратизована издања, али он вероватно знатно прелази ову бројку.

два дана, *Армансу* за осамнаест, *Ламила* за четрдесет дана!“ (Barjaktarević, *web*)

Неко време, средином осамдесетих, Лун је био објављиван и као стрип. Читава едиција названа је „Лунов магнус стрип“, и била је једна од најпопуларнијих у СФРЈ. У првим бројевима едиција је репризирала романе у Луну, преточене у стрип. Касније су писана оригинална сценарија за нове епизоде. Објављено је укупно тридесет свезака стрипа, у периоду од 1984. до 1987, у издању новосадског „Дневника“. „Сценарије за те стрипове писали су Светозар Обрадовић, Миодраг Милановић и Петар Алаџић. Цртачи су били Славко Пејак, Радич Мијатовић, Маринко Лебовић, Миша Марковић, између осталих, док је Бранислав Керац цртао само насловне стране.“ (Zupan 2007: 85) Наслови појединих стрипова били су „Бал вампира“, „Лажни Лун“, „Крађа плутонијума“, „Лов на Луна“, „Отмица научника“, „Златно око“, „Острво изгубљених девојака“, „Благо Амазоне“, „Компанија за убиства“, „Титани нападају“. Већ из самих наслова јасно је да су се аутори тематски кретали између акције, хорора, фантастике и научне фантастике. Читав тај паноптикум жанрова Милошевић је обилато користио у својим романима, уз примесе еротике и политике, тако да је стварао неки свој жанровски хибрид палпа, где је све могуће, све дозвољено, и у коме главном јунаку нема граница ни деловања ни кретања.

Неке узоре у креирању свог лика Милошевић је могао пронаћи и у књижевности и на филму. Далеки узор свим маскираним јунацима свакако је Робин Худ, лик из средњовековних енглеских легенди, борац против неправде. Фантомас, лик који су заједничким снагама створили Марсел Ален и Пјер Сувестр 1911, а чије прво појављивање на филму се збило већ 1913, мистериозни маскирани злочинац, свакако је могао утицати на стварање Луна. Филмски лик др Фу Манчуа, тајанственог злочинца, мајстора прерушавања, научника који своју науку користи у служби злочина, као и Бетмен, јунак стрипа, касније и филма, такође нуде нека могућа поређења. Не смемо заборавити ни друге маски-

ране јунаке палпа и стрипа, Шерлока Холмса, Зороа и Фантома, борце против зла. Зоро је, рецимо, лик који се јавља 1919. у петпарачким романима, да би већ 1920. био преточен у филм, постижући од самих почетака огроман успех. После Другог светског рата појавио се и у стрипу. Лун, попут Бетмена, сам смишља и прави оруђа и оружја за борбу против криминала. Одлике свих ових ликова јесу маскираност или прерушеност, тајанствени идентитет, скровишта непозната непријатељима или полицији, у која приступ има само мали круг пријатеља. Фантомас и Фу Манчу су бескрупулозни злочинци, Бетмен и Лун борци против таквих. Углавном су везани за неки велики град: Фантомас за Париз, Бетмен за Готам, а Лун за Лондон. Такође, сви они су изузетно обучени, баратају бројним вештинама, чак и окултним знањима (Фу Манчу), која користе да би остварили своје циљеве. „Мајстор прерушавања, у чему подсећа на Шерлока Холмса, очас посла би своју уредну и са стране проседу косу претворио у масну хипи фризуру, тонзуру монаха или шта год би му пало на памет.“ (Баћковић, *web*) Познавао је технике којима би зауставио рад срца, али је по потреби могао привремено и да дигне из мртвих, углавном у сврху додатног испитивања, а ту му није било равнoг.

Маштовитост Ештона у опремању свог јунака разним техничким справама и технолошким достигнућима нема премца у српској књижевности. Истина, нисмо ни имали неког писца ко би се толико упорно и дуго бавио сличном тематиком. Батискафи са хватаљкама виђени су у филму „Амбис“, док се тек у серији „Досије Икс“ појављују фиктивни „цитоморфи“, који су претеча вируса ХИВ-а или неког туђинског соја вируса, и све више се примењују у савременом биолошком рату или при генетском инжењерингу. Тај аспект Милошевићевог књижевног стваралаштва тек чека неко озбиљније истраживање.



Преображаји насловница за серијал
Лун, краљ ноноћи

Данас је продукција рото романа смањена у односу на те златне године прошлог века. Неколико феномена могу да објасне ту појаву. Осим ширења интернета, самим тим и књига, филмова, музике, стрипова, догодило се нешто што делује парадоксално – рото романи, тачније шунд литература, ушли су на велика врата у храмове књиге, књижаре и библиотеке. Књижевност која нам се данас нуди у књижарама често је сумњивог квалитета, а поготово тзв. бестселери. Аутори, амбициозни новинари и телевизијски водитељи (чешће водитељке), подилазећи ниским укусима и страстима своје уобичајене таблоидне и телевизијске клијентеле, продају им исто то што се пише и говори у бројним таблоидима и ТВ емисијама, али упаковано у формат књиге. Да ли је ово слатка освета шунда? Или је и продавана књига, нажалост, постала интегрални део турбо-фолк културе, тј. некултуре? Несумњиво је да су петпарачки

романи преточени у телевизијске ријалити програме, где се обилато публици нуди еротика, драма, псеудоавантура и, пре свега, вулгарност.

Но, вратимо се, после ове дигресије, нашем јунаку, Луну, краљу поноћи. Већ и само измишљено име нас асоцира на ноћ. Лун, мушки род од Луне, староримске богиње Месеца, па још Краљ поноћи, срца ноћи, кад делују разни разбуђени демони. Мајnard, Браун и Фалкон су криминалци који су га одгајили. Оца су му убили они јер је зарад жене напустио криминал. Доналду су рекли да је то урадила полиција, усмеравајући га и на тај начин против закона. Преузевши бригу над њим још кад је био мали дечак, школовали су га по најбољим школама, са намером да од њега створе врхунског криминалца. Учили су га професори најбољих универзитета, уметници, спортисти га тренирали, борилачке вештине је учио од највећих мајстора. Но, његови учитељи били су и опсенари, еквилибристи, каубоји и мађионичари. Стекао је дипломе лекара, инжењера, правника, успут докториравши хемију. Много за обичног смртника, али Лун то свакако није био. Доналд Сикерт је био „тамносмеђе косе прошаране сребрним нитима“, „очију боје каљеног челика“. Његов лик Ештон је градио по моделу суперхероја, који су се намножили у XX веку. Ти „ујаци“, како их је од милоште звао, постаће му смртни непријатељи кад случајно открије да су они истинске убице његовог оца. Побегавши од њих, ствара свој нови идентитет, неставши са лица земље. Враћа се као борац за правду – Лун, краљ поноћи, објављујући рат светском криминалу. Лун живи у тајном скровишту у Лондону, у подземним просторијама испод Темзе. У повелико скровиште улази се кроз крајње неупадљиву кућу. У скровишту се налазе и радионице и лабораторије. Живи са својом дугогодишњом вереницом Џејн Витингтон, доктором биологије. Научница Џејн је веома привлачна и способна жена, насупрот тада владајућем клишеу у криминалним романима, где су жене сведене на згодне секретарице, евентуално фаталне заводнице. Осим ње приступ његовом скровишту имају само верни Самјуел Мек-

ферсон, бивши морнар и човек велике физичке снаге, Лунов помагач у борби са зликовцима, новинар Артур Маркинч, такође човек од поверења, као и Ро Хач, Макферсонов посинак. Лунов прави идентитет није познат ником другом до њима. Ово би укратко био почетни заплет серијала, и његови уобичајени ликови.

Романи о Луну обиловали су разнородним пустоловинама главног јунака и његових сарадника.

У тим романима све је било некако грандиозније, високобуџетније (...) него код Лунових страних еквивалената. Увек на граници научне фантастике, листа накарадних криминалаца којима би Доналд Сикерт стао на пут – продавци лешева, главосече, сниматељи „снаф“ филмова или одреди смрти – звучала је као истраживачка репортажа о екстремима од којих је свет боловао шездесетих, а о којима ни упућени нису знали много. Будући да је званичан став власти СФРЈ био да домаћи криминал не постоји, било нам је допуштено да се ишчуђавамо и уживамо у егзотици туђег. (нагл. Олтвањи) (Oltvanji, web)

У роману из 1986. године, *Лун на њауковој ниши*, Ештон/Милошевић пише следеће:

Ту дружину сниматеља касета страве и ужаса у почетку сам сматрао само прљавим гадовима, али не и злочинцима какве свет није до сада имао. Већ је позната ствар да милиони људи, пре свега на овој обали океана³, уживају у гледању видео-касета на којима су забележене окрутне сцене смрти. Нису то „вештачка“ филмска умирања већ истинске слике смрти и ужасних патњи. Сама чињеница да жртва умире пред њиховим очима представља несхватљиви извор насладе за купце тих касета. (...) Срасли су порнографија и убијање у јединствени ритуал ужаса... Но то ново зло могло би да се сузбије, па и искорени, да није необичне појаве комбиновања са другим врстама злочина. Наркоманија, отимање делова тела

за богаташе (већ си чуо за успешна пресађивања руку и ногу, после експеримената са срцем, плућима, бубрезима и многим жлездама), плаћена убиства (...)
(Ešton 1986: 5)

Као да читамо данашње новинарске текстове. Отворена Пандорина кутија хорора у једном једином пасусу Ештоновог романа. Снаф филмови су та врста филмова ужаса о којима пише Милошевић, филмова у којима су снимана убиства и силовања, која су се заиста и догађала пред камерама уживо. Тек уз помоћ Холивуда, почев од седамдесетих година, сазнавали смо о таквим психопатологијама људскости, за које нормалан човек није могао ни да сања да постоје. Кроз филмове попут „У подземљу секса“, „8мм“, „Теза“, откривали смо свет опасних лудака и перверзњака, управо онај против кога се Лун борио. Ештон описује и отимање органа од здравих људи и њихово убијање, да би богати себи купили нов живот. Очито је да је Милошевићева информисаност била стално актуелизована, да је помно пратио збивања у свету путем штампе и других медија, те да је та сазнања обилато користио у разради сижеа својих романа.

Лун се против негативца борио на свој начин, онај који је од Ештона/Милошевића створио писца далеко испред свог времена. Пиштољ или борилачке вештине свакако, али много више Лун је користио сопствене изуме: гасне бомбе, метке који паралишу удове, серуме истине, чак и хипнозу. Користио је и бубице за прислушкивање. Већ споменута вештина прерушавања била је доведена до савршенства. Кроз сопствено прерушавање и маскирање својих сарадника, могао је да се инфилтрира тамо где је хтео, или да измакне свакој потрази или потери. Његова скровишта је било немогуће открити. Примењивао је и испирање мозга криминалцима, у покушају да сазна оно што га занима, или да их преваспита. Све су то, данас, уобичајени методи „обrade“ тајних служби, у циљу добијања потребних информација.

Милошевићеви романи су имали, просечно, деведесетак страна, и штампани су на два ступца.

Ештонова реченица била је једноставна, новинарски огољена, али функционална, уз ненаметљиво инсистирање на вечитим епитетима као што су „раскошна бедра“ или „злаћана течност“ за виски. Читаоцу би посебни занимљив био улазак у причу, кад још није знао куда ће га она одвести (за условно шаблонски дуговечни серијал, свака прича била је прилично непредвидива. Увод је обично представљао упознавање са новим фасцинантним ликовима и откривање на који ће све то начин имати везе с Луном. (Oltvanji, web)

Колико је Милошевић био маштовит писац могу донекле да посведоче и неки од наслова из серијала о Луну: *Лун на њауковој нињи*, *Лун ѡрошив Хекаѡе*, *Лун и Барбарела*, *Лун ѡрошив вамѡира*, *Лун и фанѡом Дин*, *Лун и ѡродавци лешева*, *Лун леѡи у ѡкао*, *Лун и ѡлаво-сеча*, *Лун у замку духова*, *Лун у куѡи смрѡи*, *Лун и жива луѡка*, *Лун и авеѡињски одред*, *Лун ѡрошив канибала*, *Лун на осѡрву сенки*. Очито је Милошевићево познавање различитих жанрова палпа: хорора, фантастике, научне фантастике, робинсонијаде. Све је то вешто уклапао у основну причу о Луну, која суштински јесте фабула шпијунског и детективског романа, али се уз све ове сижејне преплете прича могла безгранично ширити у друге жанрове. Осим борбе против серијских убица, силоватеља, трговаца лешевима и органима, Лун се борио и против смртоносних вируса, радиоактивних претњи или биолошких отрова. Противници су му били и разна натприродна биѡа, укључујуѡи и вампире. Између злочинаца и лудих научника, диктатора и тајних друштава, вампира, Лунова битка је стално трајала. Увек и увек изнова, нови ликови против којих се требало изборити, нове авантуре у које је главни јунак упадао, Милошевић није попуштао у својој инвентивности писца. Већ имена неких од тих зликоваца – који су сваки за себе били оригинална појава, и захтевали увек нову стратегију борбе, – довољно говоре за себе: Асмодеј, Немезис, Блек Шедоу, Никталоп, Фантом Дин, Амбидекстер. У епизоди *Лун и дружина судњеѡ дана* (1979) на пример, главни јунак се сусреће

са скупином људи склоњених у подземном склоништу саграђеном ради опстанка после (за њих извесног) смака света. Један од изума које је Ештон ту описао јесу електронске огрлице стављене око врата богаташима да не би могли да побегну, јер би истог часа били обезглављени. Тек деценијама касније тако нешто смо видели на филму (рецимо „Бекство из Њујорка“). А да је Ештон/Милошевић био укорок с временом у коме је стварао сведочи и једна од последњих епизода о Луну, *Лунов њораз* из 1986. У њој Сикерт признаје изгубљену битку против СИДЕ, то јест своју немоћ да спречи ширење те болести. Чувена је његова стална употреба разних справица, од микропредајника у глави чиоде, преко „алан пиштоља“ који без проливања крви елиминише на три месеца, до наочара са рендгенским зрацима. Све оне су сличне различитим изумима које је правио Q, у серијалу о Џејмсу Бонду, а које су учиниле славним агента 007.

Споменули смо разнородно и уобичајено мешање жанрова код Милошевића. Уз побројане хибриде пустиловног романа, наш аутор се није либио ни еротике, којом су обиловали петпарачки романи. Јунакиње или антијунакиње серијала, с ове или оне стране закона, жртве или целати, отете или оне које су отимале, изразите индивидуалке, чланице злочиначких удружења, жене су код Ештона биле равноправне партнерке главном јунаку. Ештон се бавио и темама проституције, па и трговине белим робљем, сексуалним ропством, и то од раних епизода. И по томе је био прилично авангардан, ако се тај појам може употребити за писца петпарачке литературе. Лун је, центлменски, увек био на страни жена и прискакао им у помоћ. Попут Одисеја, падао је у ропство разних Кирки, вољних да га учине својим љубавним робом, или макар да га преобрате у зликовца. Наравно, ниједна није у томе успела. Он је постојано остајао на страни правде и веран својој девојци Џејн.

У случају *Луна, краља њоноћи*, имамо ретку ситуацију да је и сам аутор тајанственог јунака тајанствен.

Митар Милошевић, Ештонов алтер его, толико је добро и дуго скривао свој прави идентитет да су многи мислили да је реч о правом енглеском писцу. Чак је писац Момчило Миланков својевремено изјавио „да је за лош Лунов језик крив преводаца“ (са енглеског, ваљда, прим. П. Т.) (Бенић, *web*) Тек је седамдесетих година прошлог века београдски магазин „Зум репортер“ открио јавности ко стоји иза псеудонима. Милошевић је своје прве интервјуе за новине дао тек осамдесетих, у „Ставу“ 1982. и „Стрип забавнику“ 1985.

А колико је Лун био део тадашње популарне културе, говори и податак да је завршио на суду. Као књижевни лик, наравно. Крајем седамдесетих година у Југославији се догодило нешто без преседана у историји СФРЈ: откривен је брутални серијски убица, Словенац Метод Тробец. За овакве психопате се претпостављало да могу деловати само на декадентном Западу. Тробец је, према открићима полиције, силовао, убио и спалио у крушној пећи пет жена. Приликом претреса његове куће у којој су се догађали злочини, пронађен је и Ештонов роман *Лун и ексогус*, те је то изазвало сумњу код милиције да је такво штиво могло утицати на његова дела. Но сам Тробец га је аболирао, признавши да за читање није имао времена. (Pirman 2017: 45) Тако је Лун ослобођен кривице. Овај илустративан пример сведочи о изузетној слави коју је један књижевни лик уживао код нас. А ужива и дан данас, поставши саставним делом Лексикона екс-Ју митологије.

Дела Митра Милошевића су реткост у библиотекама, те можемо слободно закључити да је као аутор готово маргинализован у нашој историји књижевности. Срећом, као и у случају стрипова, читав серијал романа о Луну, сва седамдесет четири, може се наћи на сајту http://striputopija.blogspot.rs/2015/05/003_1.html, одакле се могу слободно преузети и читати. Поново, захваљујући ентузијастима који раде посао библиотекара. Његов књижевни лик, Лун, много је познатији од свог аутора. Али, како је и он смештен у кош тривијалне литературе, самом таквом естетском (вредносном)

одредницом предодређена му је судбина мање вредног јунака нижих облика књижевности. Од таквих устаљених судова тешко се ослободити, бар у случају српске књижевне науке. Узалуд су књижевни ликови њему слични – Тарзан, Конан, Зоро, Херкул Поаро, Мајк Хамер – који су сви одреда започели свој књижевни живот на страницама петпарачких часописа, постали светски славни, адаптирани за филм и стрип и – проучавани. Померања осе светске културе на страну тривијалног данас, као да плаши домаће проучаваоце књижевних дела од бављења оним писцима који су прокажени као аутори шунда. Како је то Барјактаревић лепо закључио: „Ако није највећи, Ештон је најчитанији писац.“ (Barjaktarević, web). Може ли писац пожелети ишта лепше од такве судбине својим књигама? Не верујемо.

ЛИТЕРАТУРА

- Barjaktarević, Dragan.. „Mitar Milošević, životna priča najčitanijeg jugoslovenskog pisca: Lun - novosadski kralj ponoći“ <http://www.yugopapir.com/2015/12/mitar-milosevic-frederik-eston.html> > 4. 5. 2018.
- Баћковић, Немања. „Лун, краљ поноћи“: <https://pulse.rs/lun-kralj-ponoci> < 4. 5. 2018.
- Benić, Kristian. „Šund literatura“: <https://www.tportal.hr/vijesti/clanak/sund-literatura.../print> > 4. 5. 2018.
- Goja, Jadranka. „Problemi trivijalne književnosti: neki sociopsihološki aspekti“, u zborniku *Trivijalna književnost* (Svetlana Slapšak, ur.). Beograd: Radionica SIC, IKUM, 1987, 163 – 167.
- Zupan, Zdravko. *Vek stripa u Srbiji*. Pančevo: Kulturni centar, Galerija savremene umetnost, 2007.
- Никшић, Александра. „Лун у 21. веку“, *Знак Саиуије*, бр. 8, стр. 1291-1296, Београд, јун 2002.
- Oltvanji, Oto. „Bio sam savremenik Luna, kralja ponoći.“ <https://www.vice.com/rs/article/vvej3x/bio-sam-savremenik-luna-kralja-ponoi> > 4. 5. 2018.
- Pirman, Alenka. „Primer. Umetnost in kriminaliteta.“ *Etika v muzejih*. (Zbornik prispevkov). Ljubljana: Muzejska knjižnica 11, 2017: 42 – 52.

Пејић, Драган. „Моји кримићи су савремене бајке: Митар Милошевић, писац са псеудонимом Фредерик Ештон“, *Сшав*, бр. 23/24, Нови Сад, 1982, 66-76.

ИЗВОРИ

http://striputipija.blogspot.rs/2015/05/003_1.html > 4. 5. 2018.

Ešton, Frederik. *Lun i družina sudnjeg dana*. Novi Sad: Roto biblioteka X-100, 1979.

Ešton, Frederik. *Lun na paukovoј niti*. Novi Sad: Roto biblioteka X-100, 1986.

Ešton, Frederik. *Lunov poraž*. Novi Sad: Roto biblioteka X-100, 1986a.

Predrag Todorović

MITAR MILOŠEVIĆ – SERBIAN ALL TIME BESTSELLING
WRITER

Summary

For most people Mitar Milošević is completely unknown as a writer. But when one mentions his much more popular pseudonym of Frederick Ashton, things change: he is the author of the most popular series of detective novels in former Yugoslavia about *Lun, the king of midnight*. Those novels, although action thrillers, also included elements of science fiction and fantasy. Those novels were the embodiment of pulp fiction. In our paper we are dealing with Ashton's work about this super hero, Donald Sickert, alias Lun. This opus is the most voluminous series in Serbian literature, spanning seventy four novels written between 1959 and the 1990s. These novels were published in the extraordinary number of more than ten milion printed copies. During the 1980s, even comic book adaptations of Lun were published. An undisputed example of trivial literature, shaped by Milošević in an imitation of Ian Fleming's novels about James Bond, Lun is today an inevitable part of our collective memory, while Milošević is a forgotten

writer. Pulp fiction novels were not acquired by libraries, so today it is practically impossible to find novels about Lun. Lun, the mysterious fighter against criminal, scientist and warrior, also fights by using his own technical inventions as well as his martial arts prowess. He is well-educated, a polyglot, a master of disguise. He represents the superhero in the vein of Batman or Fantomas. Lun is fighting against the greatest criminals of the world with the help of his friends, the sailor Macpherson and Jane Withington, a scientist and his girlfriend. By researching the phenomenon of Lun from the point of view of the marginalized literature, we will try to explain the incredible popularity of this literary hero.

Key words: *Lun, the king of midnight*, Mitar Milošević, Frederick Ashton, trivial literature, pulp fiction, comics.

Marko Teodorski
Institute for Literature and Arts, Belgrade
teodorskimarko@gmail.com

SIREN/MERMAID LITERATURE, 1870-1920

Abstract: Although *fin-de-siècle* culture teemed with novels, poems, short stories and fairy tales about sirens and mermaids, the siren/mermaid genre in literature has never been discussed in its own right. The aim of this paper is, thus, to approach siren/mermaid texts as a distinct genre with clearly discernible characteristics. It gathers up the texts that have previously been considered (if at all) as separate and belonging to other genres, juxtaposes them and reveals the inner motion/ambivalence of their similarities and differences. What becomes apparent are certain conventions most of the authors within the field followed, building upon well-known classical and modern sources, and each adding a personal signature that allowed the genre to constantly change and grow.

The literary obsession with sirens and mermaids started in the Victorian 1870s and came to an end during the post-Victorian 1920s. From this point on, although present, their image has lost its obsessive and creative drive that had carried it through the previous decades. The initial spark created by H. P. Paull's 1872 translation of Hans Christian Andersen's 1837 *The Little Mermaid*, thoroughly transformed the siren iconography. Building upon the classical Homeric narrative of sirens as vocal enchantresses, Andersen's story developed a previously unexplored theme: sirens/mermaids as transcendental subjects and protagonists of their own stories.

Key words: siren, mermaid, nineteenth-century literature, voice, vocality, sight, visuality, silence, desire, transcendence.

Introduction

A male body sinks towards the bottom. His eyes are closed, as in the state of intoxication, dream or death. There was a time, now long gone, when his face had basked in the sun, before a slippery, yielding surface closed upon his face, the light grew dim and silence fell heavy. In a flash of an expressionless female face, water penetrated his masculine body, stifling it and turning into a sinking rock; than rigor finally consumed him. And this is a beautiful, ravishing and ecstatic death, as much as it is sinister, fatal and finite, because there is a pale and evanescent body of a mermaid pressed against his skin. Her arms are gripping him tight, subduing and castrating him as she hauls him towards the bottom of what appears to be a corner of a sea grotto. She is vital and alert, her pallid body fading away into her livid tail; the scene is submerged in cobalt despondency that acts as a lullaby and rocks the viewer to drunken sleep. After the male body grows still and surrenders to the fantasy of drowning, what remains as the centre of their intertwined bodies is the firmness of the mermaid's snakelike gaze.

This is my personal, long-lasting impression of Edward Burne-Jones's 1886 painting *The Depths of the Sea*. Burne-Jones captured most of the siren myth in it, from the medieval notion of fish-tailed seductresses to the Victorian obsession with death by drowning. Dwelling on the borderline of life from the time so distant that one finds it impossible to demythologise it, sirens and mermaids have haunted, occupied, seduced and inspired human imagination. Nowadays, everyone is acquainted with mythical women with fish tails or feathery wings angelically/demonically growing from their bodies. They are alluring and sexual, they offer joys that can never be experienced fully and their voices are so tempting and unique that no mortal is capable of hearing them and remaining sane.

For Victorians, the idea of death by drowning (Higonnet 1985), as well as of the incredible powers that the monstrous siren body possessed, proved not

simply seductive, but utterly irresistible. They sculpted it, painted it (the Pre-Raphaelites especially) and wrote about it extensively. John William Waterhouse painted them in moments of their fraudulent hair-combing (*The Mermaid*, 1890); for John William Waterhouse they were classical bird-women, their stygian feathers besieging Ulysses' ship (*Ulysses and the Sirens*, 1891), while Herbert James Draper saw them as fish-women turning human in the reiteration of the same scene some twenty years later (*Ulysses and the Sirens*, 1909); even in human form, their siren nature was incontestable, thus William Whitley's 1898 piece *A Sail!* paints them as human-like maidens on a jugged rock engulfed by a hysterical, raging sea, with the eponymous (Ulysses') sail only hinted at in the upper-left hand corner. But all around these visual (master) pieces that stamped their image over the late Victorian culture's face, sirens and mermaids flourished through literature, emerging from a plethora of different literary modes and genres – detective story, romance novel and fairy tale being only a few of them.

It is the intent of this text to delve into this divers and fascinating field that has, surprisingly, rarely been extensively or systematically explored. Although siren/mermaid iconography has been researched, none of the existing works focuses on nineteenth-century literature. Instead, the works on sirens/mermaids tend to either discuss their representation generally, flowing through most popular and well-known paintings, poems, songs and stories (such as Austern 2006 or Kramer 2006) or reduce the image of the siren to a sign and symptom of wider social, gender and cultural issues (such as Dinnerstein 1976, Auerbach 1982 or Ritvo 1998). None of the analyses, not even those strictly focused on the siren/mermaid myth (such as Consoli 1980) are concerned with the fact that beyond the famous siren/mermaid stories (the "rock-stars" such as Oscar Wilde's *The Fisherman and his Soul*, or Hans Christian Andersen's *The Little Mermaid*), Victorian literature was brimming with less-known texts that shared a number of clearly discernible traits I would like to gather under the phrase "siren/mermaid

literature". The texts included in my analysis are diverse, and they come from the variety of already established genres and modes of writing: Anthony Trollope's *A Siren* is a detective novel, Lily Dougall's *The Mermaid: A Love Tale* is a romance novel, while *The Fisherman and his Soul* and *The Little Mermaid* are fairy tales. However, in the period I am concerned with, defined as 1870-1920, a similarity in iconography and mythography of sirens/mermaids, as well as in the employment of the theme and plot-building is so striking and definable that recognizing it as a specific genre (in the way, for example, vampire genre in literature has been recognized) would not be too hard a task.

Most of the texts I am about to discuss in this paper have so far largely remained either unknown, unreviewed or unexplored, while others – the more popular ones – have been analysed only from the point of the Victorian female representation, or when discussing the overall literary opus of the author in question. This is not what I intend to do. My aim is simple: I want to establish the siren/mermaid texts as a distinct genre with clearly discernible characteristics of its own. I will gather up the texts that have previously been considered (if at all) separate and belonging to other genres, juxtapose them and reveal the inner motion/ambivalence of their similarities and differences. What will become apparent are certain conventions of the genre that most of the authors within the field followed, building upon well-known sources, and each adding a personal signature that allowed the genre constantly to change and grow. As Tzvetan Todorov (1970: 11) stated, "a text is not solely the product of an already existing system of combinations [...]; it is also a reshaping of that system".

The siren/mermaid genre and its traits

The first thing in need of clarification is my using of the phrase that clearly separates sirens from mermaids. If we are to understand the complexity of the genre, it is essential that I briefly talk about differences in siren

and mermaid iconography. Many European languages (Serbian included) have only one word describing both of them – *la sirène* (French), *la sirena* (Italian and Spanish), *сирена*¹ (Serbian). However, Germanic languages are in this respect special, giving two graphically and vocally distinct terms describing two not so clearly distinguishable creatures – *die Sirene/Meerjungfrau* (German), *siren/mermaid* (English), *sirene/havfrue* (Danish). Since, in this text, I work within the field of Anglophone literature, the distinction might prove useful.

For the population that came of age with Disney's adaptation of Andersen's heart-breaking story this (potential) distinction might come as a surprise, but it is fair to say that the Victorian, post-Victorian and post-modern era all suffer from a major confusion regarding the issue. On the surface, the distinction seems simple and clear enough: mermaids are women with fish tails, so when the term "mermaid" is used it often (though not exclusively) refers to the aquatic, dulcet and soothing beings, whose covertly diabolical side may or may not come to the fore. On the other hand, sirens are far more complicated: originally represented as bird-women (and often visually quite similar to harpies), in Victorian times sirens absorbed characteristics of their aquatic cousins, while retaining everything that three millennia of their iconography have laid out for them. Thus, when the term "siren" is used it can refer to a myriad of things: Victorian sirens are sometimes represented as bird-women, sometimes as fish-women, and sometimes their characteristics transcend their monstrous bodies simply referring to a human *femme fatale* whose powers of seduction inevitably lure men to their doom. It would be easy to say that mermaids are those lovely creatures whose fate has been sealed with Andersen's fairy tale – innocent, benevolent and pure – while sirens are their

1 In Serbian, *сирена* is the contemporary term for a siren/mermaid. However, in the 19th, and at the beginning of the 20th century, the archaic term *морска девица* (literary, "mermaid") was also widely used.

evil sisters bent on the never-ending consumption of male souls. However, that is not the case, and though clearly different and separable, mermaids and sirens of the Victorian culture are semantically confusing beings, constantly sharing their iconographic traits while remaining separate and distinct.

The Victorian siren/mermaid genre in literature drew its inspiration from two main (and fairly well-known) sources, reshaping them and pushing them further.

The first source comes from the Dark Age/Archaic Greece and introduces the winged sirens at the very dawn of European literature. What better place for a fantastic, mythical creature to be born from (especially from a Victorian perspective) but the heart of the Homeric epics? A famous passage from Book XII of the *Odyssey* sets the stage for the sirens' long and complicated history.²

Ulysses³ has just broken Circe's spell and is eager to continue his journey home. However, in order to reach his final destination he needs to pass the dreaded isle of the Sirens⁴ whose song of omniscience and everlasting bliss lure men to their doom. Although not described in the *Odyssey*, from other ancient Greek sources we know that they are bird-women. Ulysses closes his shipmates' ears with wax and gets himself tied to the mast lest he should succumb to the "melodies that lure from the great deep" (*Odyssey* XII. 7, 289). However, in passing them, he yells and begs and orders and threatens to be released and allowed to drown in the promised ecstasy. For almost three thousand years that followed, this episode of seduction, death and desire remained at the heart of the siren legend.

² For a summary of the genealogy of sirens, see Consoli 1980: 11-52; Holford-Strevens 2006: 16-19; Meri Lao 1998: 23-29; as early as 1908, Wilfred P. Mustard systematically discussed the classical, medieval and Renaissance sources on sirens and mermaids, see Mustard 1908: 21-24.

³ "Ulysses" is the Latin version of Odysseus' name. I have decided to use it to avoid confusion and because many nineteenth-century sources I discuss use it.

⁴ In ancient Greek culture sirens were only two or three (depending on the source), they had names and are, thus, capitalized and personalized.

As for the fish-tailed sirens, they truly emerge only in the Middle Ages⁵, and that is when the term “mermaid” comes into use.⁶ Like many things ancient, the siren/mermaid iconography was gradually appropriated by Christian mythography, and sirens became a graveyard of all the medieval earthly sins.⁷ By the twelfth century, the meaning of the sirens expanded from “*luxuria* and *voluptas*, to vice, vanity and vainglory, pride and presumption, flattery, hypocrisy, betrayal, sloth, greed, malice, false happiness, demons, evil portents, and Hell” (Travis 2002: 39-40).

The second source that profoundly shaped Victorian literary siren/mermaid fantasy is Andersen’s fairy tale *The Little Mermaid*, written in 1837. As a piece of siren/mermaid literature, *The Little Mermaid* was a flash of thunder in the blue sky, its uniqueness virtually unrivalled. It was the first literary work on sirens/mermaids *per se*, but also the one that turned their three-thousand-year old iconography of irresistible, aural seductresses on

5 The first written record of fish-tailed sirens appeared in the seventh century AD with *Liber Monstrorum*, an Anglo-Saxon catalogue of marvelous creatures (Orchard 1995: 263). However, the story of their beginnings is far more obscure and complex: in European visual arts, creatures with fish tails have been known since ancient Greece. For instance, on a bowl from the third century BC found on the Athenian Agora, Odysseus is shown tied to the mast of his ship in a trance of the siren song, surrounded by two, very hardly discernable and questionably identified, human-fish beings – mermaids (Thomson 1948), or tritons (Rotroff 1982). Further, for more than a century, scholars searched for the earliest representations of human-fish hybrids, female as well as male, in the old Babylonian culture, where the Syrian goddess Atergatis was known as a “fish-goddess,” and the Babylonian Ea or Oannes was represented as part man and part fish. On the Babylonian origins of mermaids, from the nineteenth century to the 1960s, see Jewitt 1880: 117-118; Burnell 1949: 202; Waugh 1960: 73-74; Robinson 1965: 276; Benwell and Waugh 1962: 14; Bulteau 1997: 7-26; Carrington 1957: 6-8; Sax 2000: 44.

6 We know them by this name since Geoffrey Chaucer (1894: 680-684) noted that “mermaydens” is English for “sereyns”: “Song of mermaydens of the sea; / That, for her singing is so clere, / Though we mermaydens clepe hem here / In English, as in our usaunce, / Men clepen hem sereyns in Fraunce”. See also, Huowen 1997: 77-92.

7 Steering through the medieval sources, William J. Travis (2002: 40) concludes that, in the wider context of Christian iconography, sirens invoked images of the Apocalypse, their unholy bodies signifying all the undoing of the world’s order. Being essentially female, sirens embodied the Original Sin, their aquatic lower-bodies becoming more dominant and connected to the body of the Snake.

its head. With it, a parallel tradition was born, the one representing sirens/mermaids as fragile, innocent and potentially silent virgins in pursuit of their happily ever after. The Little Mermaid has become a tragic character: seduced by the world of humans (men) and the idea of human soul (since sirens do not have them) she craves love of a fairly prosaic prince. In order to attain it, she renounces everything – her supernatural voice, her monstrous body – and agrees to suffer an excruciating pain. However, none of that is enough and the prince chooses to marry another. Broken and miserable, but still sacrificial and heroic in her unswerving love for the prince, the Little Mermaid dies by turning into sea foam and rising to the sky as an air spirit.⁸

Translated into English in 1872 by H. P. Paull, the story strongly resonated with the Victorian imagination of the female body, and it easily merged with the already established literary milieu that turned women into all sorts of monsters: Gorgons, lamiai, vampires and witches of all shapes and colours. However, Anglophone literature on both sides of the Atlantic had known nothing about siren/mermaid literary protagonists – they emerged as a brand-new literary interest that produced a large number of novels, poems, fairy tales and short stories. Some of the texts were romantic and light-hearted, but others were pregnant with political, social and existential layers. Apart from Andersen's pioneering text, the siren/

8 Apart from the *Odyssey* and *The Little Mermaid*, there are a few more early texts worth mentioning. One is 1824 poem *The Lorelei* by Heinrich Heine that, in its narrative, closely resembles the siren scene from the *Odyssey*. Together with Richard Wagner's 1876 opera *The Rheingold*, it had a strong impact on German nationalism and it "was instrumental in constructing the river Rhine as the mythical origin of nation" (Lekan 2004: 27). The water maiden narrative was quite prominent in Germanic and Slavic countries (especially opera) throughout the nineteenth-century, with authors, such as Pushkin, making the Andersenian turn in siren representation as early as 1830s. Another is *Undine* by Friedrich de la Motte Fouqué, an 1811 story of a water spirit who marries a knight named Huldebrand in order to gain a soul. In its plot, it is conspicuously similar to the latter *The Little Mermaid*. In 1843, *The Times* described it as "a book which, of all others, if you ask for it at a foreign library, you are sure to find engaged" (Au 1978: 160). However, an unabridged English translation by William Leonard Courtney and illustrated by Arthur Rackham appeared only in 1909.

mermaid literature roughly starts with Anthony Trollope's 1870 novel *A Siren*, and on its way to the E. M. Forster's *The Story of the Siren* and Grant Overton's *Mermaid* from 1920s, it pushes through works of Zavarr Wilmshurst, F. Anstey, John Collett, Lily Dougall, Oscar Wilde, H. G. Wells, William Butler Yeats, to name only a few. Sirens/mermaids in these works explore questions of desire, seduction, distance and voice, and are depicted as either fatal seductresses or benevolent maidens (or both): destroying men, rescuing them, or otherwise saving them through destruction. The Victorian obsession with sirens/mermaids thus started in the 1870s and it came to an end during the 1920s. From this point on, although present in literature, their image has lost its obsessive and creative drive that had carried it through the previous decades. For this reason, I have decided to focus on these five vibrant decades and to, mostly, exclude non-Anglophone texts of the period.⁹

So what are the traits of the Victorian siren/mermaid genre in literature?

Firstly – the fact that they *entered* literature aside¹⁰ – sirens and mermaids became *protagonists* of their own

9 Hans Christian Andersen's *The Little Mermaid*, Franz Kafka's 1920s parable *The Silence of the Sirens* and Giuseppe Tomasi di Lampedusa's 1957 short story *The Professor and the Siren* are exceptions.

10 The interest in monsters was anything but new in the nineteenth-century literature (in Gothic novel particularly), but sirens and mermaids were not included in the menagerie. Prior to the Victorian times, they had been reserved for seafarers' accounts and strange, incredulous sightings. Always witnessed by someone else, the interest in sirens revolved around reporting their actual existence, precluding the interest in their dramatization or novelisation. Richard Carrington (1957: 9) humorously observes that in the seventeenth century the "existence of sirens was as firmly established as the existence of shrimps," while Celeste Olalquiaga (1998: 252) comments that precisely in the age of reason, when one would expect otherwise, "an unprecedented number of mermaid sightings took place on the European coasts, witnessed and legally certified by highly respected professionals and community members." But as the eighteenth century began, sirens and mermaids started a steady descent into (or out of) zoological taxonomies; one part of their narrative was reduced to natural history, the other to folklore. Lynda Phillis Austern (2006: 72) states that the "siren's body and voice were severed by scholars during the eighteenth century as completely as her literary and natural scientific histories." Sirens became, she concludes, "silent objects of systematic inquiry or creatures of the human imagination." They were banished to the "fields of history, folklore and the manifold realms of the poetics and the mind."

narratives. This is the crucial and unprecedented change that forms the heart of the genre. Prior to the nineteenth-century, sirens/mermaids were simply used as tropes that contoured the limits of humanity (masculinity), while in the late nineteenth-century we read about *their* inner lives, about *their* sorrows, joys, dreams and fears, and we are invited to participate in tragedies of *their own*. While sailors of the modern era used the phrase *hic sunt sirenae* ("here be sirens") to mark unexplored waters on their maps, siren/mermaid literature obliterates this need by inviting them into the role of the *subject* of the plot, and illuminating them from within.

Secondly, Ulysses and the Sirens began *shifting places* back and forth, sometimes even within the same narrative, suggesting that they form one *topos*, and cannot be separated.¹¹ Sirens and mermaids (unlike, for example, harpies or centaurs or golems) are intrinsically relational monsters: they have no meaning or purpose without their human, preferably male, counterpart. The essence of their myth is an irresistible attraction (the desire to seduce/be seduced and dissolve in the Other/have the Other dissolve in you), so sirens and mermaids exist and have meaning only if a Ulysses is present. In Victorian siren/mermaid literature, however, the "Ulysses and the Sirens" dynamic got thoroughly disturbed, placing the sirens/mermaids in the role of seduced victims as often as that of the seductresses.

Thirdly, sirens and mermaids in literature appear overly *visual*. Starting with *The Little Mermaid*, a fair number of texts explore the idea of the loss of voice, namely of that which, traditionally, makes sirens/mermaids irresistible and unique. However, this vocal death comes with the gift of *visuality*, and siren/mermaid literature stresses their corporeal, visual seduction strongly, expressing the overly voyeuristic and scopic nature of Victorian culture.

Fourthly, in the first decades of the post-Victorian twentieth century (mainly in the works of (early)

11 On the history of this *topos*, see Harry 2001: 846-882.

modernists), sirens/mermaids turned into transcendental and immortal beings once again, but this time they were sent to the mortal plane to teach humans the pettiness and insignificance of the subjective reality.

Finally, siren/mermaid literature is fundamentally about the *unattainability of desire* (for death – corporeal or semiotic) – that of the enchanted victims, or of the sirens/mermaids themselves. Every text inevitably involves a perpetuation of the cycle of yearning and seduction by a phantom, an always already absent object, that can never be possessed and that represents a semiotic fullness (as just another name for nothingness) never-endingly calling the subject. Thus, siren/mermaid literature unavoidably explores the notion of transcendence, be it in the form of death, love or a soul. No matter how Ulysses and the Sirens position themselves – no matter who is the hunter (the object of desire) and who is the prey (the desiring subject) – at least one of the protagonists (if not both, since their roles constantly shift back and forth) ends up yearning for a wholeness beyond materiality and language, represented and materialised in the figure of the other. In this respect, siren/mermaid literature's most persistent trait is a contouring of the Foucauldian “transcendental subject” (Foucault 1989: 263-265) whose metaphysical existence depends upon a space beyond language, representation and meaning; a subject whose impossibility becomes the very condition of hers/his possibility.

Antagonists as deuteragonists as protagonists

As the nineteenth century progressed, sirens migrated from the margins of medieval manuscripts, hidden or less exposed architectural ornaments, and the fringes of scientific inquiry into the roles of *protagonists* in popular literature. It was Hans Christian Andersen who introduced this change of perspective, inventing the Little Mermaid and inviting the reader to identify not with the monster's victim, but with this tragic heroine whose only wish in

life was to acquire human love and a human soul. Many of the texts that belong to siren/mermaid literature build their structure around this seminal theme, so it seems only natural to start the analysis of the genre with it.

Critics have been dissecting this story in many ways, the structural analysis being the most intriguing one (Dahlerup 1991; Sells 1995). In every single aspect, the Little Mermaid is a true subject/protagonist of the story composed so as to reverse the Homeric narrative: she is not a huntress of souls, but a victim in her own right. Instead of reading about the desire, suffering and longing of a male victim, we empathise with the pain of the fish-tailed heroine. Andersen puts us behind the looking-glass, wherefrom we gaze inside the Mermaid's selfhood that craves wholeness in the form of the transcendental experience of a human soul.

As a monster, the Mermaid is startlingly human; there is a haunting emptiness inside her that lures her desire forward. The human world constantly "seem[s] so infinitely bigger than hers" (Andersen 1910: 10), in the same fashion as the human soul seems better than her long, carefree life undersea. On the surface, this is a love story between the Little Mermaid and the prince, but going deeper into the text we find existential issues raised by the Little Mermaid's quest. Our protagonist is prepared to endure an otherworldly pain, to renounce her very nature and take human legs, just to get closer to acquiring what she has been dreaming of – that which she finds again and again in its absence – a fullness beyond language, signification and materiality; she is in search of semiotic coherence and immortality unattainably hidden within the highest commodity of the age – the soul.

The same theme can be found in the marvellous 1898 poem by Henry Carrington, *The Siren*. It presents us with a siren caught within cycles of desire. Built on the classical theme, it takes us back to the time before the passing of Ulysses' ship, to an island where the eponymous Siren spends time luring the approaching ships to their doom. Her days are filled with "reckless joy" that has been established throughout the poem as

fullness of existence “performed in mirth and peace” (Carrington 1989: 80), and she does not understand the pain she causes: love and compassion have no meaning for her whatsoever. However, one day she realises that all God’s creatures consider her cruel, so she starts yearning for a heart, thus entering a spiral of desire. She turns to almighty Jove with a wish to get it, but he warns her that once she does she will still be a slave to her destructive task of singing – she will kill men and the inability to change that will cause her excruciating pain:

Yourself shall writhe with every cry,
With every death yourself shall die (Carrington 1898: 98).

After the immensity of the heart’s price is bartered, the Siren wants it more than ever: she ends up in the spiral of desperation and pain, both killing and mourning her victims, going round in circles, unable to stop the endless horror of her own monstrosity. Incapable of coping with her fate, she flees to an isolated island, grieving her thralldom and desiring only one thing – to die.

This is only a fragment of the poem¹², and it is incapable of truthfully representing the profoundness of the Siren’s longing and pain. Even so, we see that *The Siren* is a poem written for audiences familiar with the Homeric narrative, while simultaneously speaking to Andersen’s version of the tale. Though the setting draws heavily upon the Roman version of Greek mythology (featuring Jove/Jupiter, Neptune, Hermes and Circe, with its own version of the Ulysses and the Sirens episode), the protagonist/deuteragonist/antagonist roles have changed: instead of following Ulysses on his epic journey around the Mediterranean Sea, we follow the Siren on her spiralling journey around a desired object; instead of being oriented towards an outside adventure, a physical voyage home, the narrative of *The Siren* revolves around the Siren’s inner journey. As much as it struggles to be classical, the poem ends up being devastatingly modern

12 “For a close reading of the entire poem, see Teodorski 2019.”

in nature, with the Victorian take on siren lore being the core of the narrative that transforms the classical myth into the Siren's odyssey instead. We are asked to understand, empathize with and pity her existence, her grief-stricken life and her intrinsically torn self.

When she at last may sink to rest,
 All pains and wrongs and woes forgot.
 Upon the earth, her mother's breast,
 Or in the ocean's stilly deep.
 Where motion, sound, and sight are not,
 Find that unbroken stilly sleep.
 The happy envied mortal lot.
 The only boon she asks; – to die (Carrington 1898: 23).

The Siren is in a desperate need of stillness, silence and the gift bestowed upon mortals – death. There is a Promised Land: beyond materiality, sound and motion. It is in the “ocean's stilly deep, where motion, sound, and sight are not”, where one can find “that unbroken stilly sleep”; it is the safe place on the “mother's breast”; it is where mortals go when everything is over and done, and they are allowed a totality of experience – a fullness that soothes “all pains and wrongs and woes”, an emptiness that promises oblivion. By assuming the role of a subject that yearns for death as the ultimate escape out of the labyrinth of desire *qua* language, the Homeric Siren turns into a profoundly Victorian one.

Silence, Voice and Sight

Introducing deafness as a critical modality, Lennard J. Davis (1995: 890) observes that “from the eighteenth century onward, the reading public has increasingly valorised sight over hearing.” What I find important in his observation is that *sight* overtook the realm of the *voice*. While blindness has been the primary expression of insight in the West (we just need to remember Homer),

deafness has signified a simple absence of language (Davis 1995: 886). This insight is highly pertinent to the siren/mermaid genre in literature, since sirens and mermaids either seduce with their voices/song (the classical theme) or their aural powers are taken from them and transferred into the visual domain of their bodies (the Victorian innovation).

A few examples: after she got her legs, the Little Mermaid was doomed to silence and all her formerly vocal powers fled into her body – instead of seducing with her voice, she had only her body to rely upon now. “With every motion her grace and beauty became more apparent,” says Andersen (1910: 15) “and her eyes appealed more deeply to the heart than the songs of the slaves”. In Anthony Trollope’s 1870 novel *A Siren*, for one of the main characters, Marchese Ludovico di Castelmare (the siren’s victim), “a woman is a voice and nothing else” (Trollope *A Siren*, vol. 2 1870: 77). The siren of the novel is, conveniently, an opera singer of unprecedented beauty – she captivates the Marchese with both her voice and her body. However, she badly calculates the effect of her powers, drives Ludovico mad with jealousy and is killed by his hand in the end. “He came and stood over her as she lay on the turf”, Trollope (*A Siren*, vol. 3 1870: 281) ” says – the beautiful, noxious creature. She had destroyed him; body, soul, and mind, she had destroyed him. And now [...] he was to be cheated! Her beauty, her love was to be given to another”. The vocal enchantress (the classical one) is killed by her own victim (the Victorian theme), after being reduced to her visual powers. In John Collett’s 1889 play *The Siren of Warmington*, the eponymous siren Bessie Vane is depicted as a visually alluring young woman whose voice and speech are so harsh and unpleasant that others find it hard to bear. “She possesses a face that has only to be seen to be loved and admired,” says Collett (1889: 5), “a figure so perfectly proportioned that the celebrated Grecian painter could have taken his model from her alone [...]”. Yet, “[h]er voice is harsh and unfeminine, and she speaks through her nose, a habit that heavily detracts from the charm of the prettiest face

[...]” (Collett 1889: 18). Further, the protagonist of Arthur Guy Empey’s 1904 short story *A Siren of the Boches* kills the siren who seduced him saying: “I was in love with that girl before I saw her – the voice had done the trick” (Empey 1918: 113). Finally, for the protagonist of Bret Harte’s 1901 short story *The Mermaid of Lighthouse Point*, the voice was the mermaid’s most important feature, “melodious and childlike” (Harte 1901: 110), “unmistakably recognizable [...], although he had heard it but once” (Harte 1901: 112), while the mermaid from Grant M. Overton’s 1920 novel *Mermaid* saves the life of the man she loves using the unprecedented power of her voice. “Something in her voice galvanized him,” says Overton (1920: 210), “communicated an electric thrill along the dead circuit of his nerves, shocked him from his inertia”.

As it can be seen, the two main issues in many texts are *vocality* (or its absence) and *visuality*, as two inseparable semiotic moments. Whether the characters are deaf and beautiful or aurally supreme, the interplay of silence, voice and sight plays a crucial part in almost all siren texts.

One of the most straightforward examples is the famous 1920s parable by Franz Kafka, *The Silence of the Sirens*. Kafka’s parable does not belong to Anglophone literature, but its message is so strong and so resonant with the Victorian siren/mermaid literature that it would be inexcusable to omit it from this analysis. In the space of just three superb pages, Kafka managed to capture and immortalize the epistemic shift from vocal to written/visual knowledge discussed by Davis, the voyeuristic, scopic nature of (post)Victorian culture and the silencing of the subject/protagonist. Ulysses is approaching the Sirens, we read in Kafka’s parable, and he has his ears stopped with wax. However, in this slightly distorted encounter (from the perspective of the original Homeric story) the Sirens have also already learned their lesson: they came to realise that their *silence* is stronger than their song and they decided not to sing at all, but remain silent instead. That proves to be insufficient for Ulysses, for in his mind, in his fantasy, he actually *sees* their voices

nevertheless: "For a fleeting moment he saw their throats rising and falling, their breasts lifting, their eyes filled with tears, their lips half-part, but believed that these were accompaniments to the airs which died unheard around him" (Kafka 1983: 431).

Kafka's parable gives us an example of a new, visual nature of Ulysses' encounter with the Sirens: what matters here is not some fragile idea of reality, truth or objectivity; the *visual appearance* of the Sirens' voices is what matters, the fantasy that materialised in Ulysses' mind. In this text, it is impossible to distinguish the huntresses from their prey anymore, as the Sirens are being seduced by Ulysses' *appearance* in turn: "[T]hey – lovelier than ever – stretched their necks and turned [...] They no longer had any desire to allure; all they wanted was to hold as long as they could the radiance that fell from Ulysses' great eyes" (Kafka 1983: 431).

The visual nature of the siren story converges with its aural death as well as with the semiotic confusion that pervades the episode as a whole. The protagonists are confused, the insubstantial nothingness of appearances becoming the very foundation for the establishment of reality. Semiotically merging Ulysses and the Sirens, and merging them into one and the same subjectivity seduced by the power of *appearances* (a form without content – nothingness, death), Kafka's parable depicts a subject devoured by the power of the signifier, mute and consumed by a visual fantasy.

In F. Anstey's 1884 short story *The Siren*, a siren is sitting on a rock on a faraway island, singing to passing ships and bringing them destruction and madness. But one day, as she gazes into the distance, she misses a small boat drifting close to the shore. She sees it only as a man disembarks on the beach, and the Siren decides to let him approach her, because she feels an unprecedented curiosity to *hear his voice*. Here the inversion begins: after the man approaches her without going mad, the Siren realizes that "it [must have been] only her voice – nothing else, then – that [previously] deprived men of their senses" (Anstey 1896: 172). So the man sits on a rock next

to her and reveals to her what love is: an unconditional care for the other as an equal. The Siren is puzzled by this notion: she never knew of such a thing as love. But then, she never knew of death either, since the tide claims all the men who perish on her beach preventing her from seeing their dead or dying bodies. If she knew what love was, she would certainly have to die. So she starts singing to the man at last, weaving her song around him, and everything he has ever known fades away from his memory. Her voice “[takes] away all power to stir or speak [from him],” and as he gazes at her radiant beauty, “[h]e wished for nothing better now than to lie there, following the flashing of her supple hands upon the harp-strings and watching every change of her fair face” (Anstey 1896: 178). Yet as the waves rise to claim the body of the captured man, the Siren notices she cannot part from him: she wants him forever by her side. In the final stroke of her song, her “voice die[s] away” (Anstey 1896: 179), and she falls *silent* and in *love* with the man she was leading to destruction. She decides that she cannot go on with this loathsome act, and as the result of her finding love, she jumps into the sea and dies.¹³ For a siren, the experience of love brings only silence, an emptiness that can only be annihilating.

The story tries to be a vocal, classical one, but its Victorian nature surfaces in the end. The man cannot stop looking at the Siren, at every detail of her face. The Siren is thoroughly scrutinized by the man’s gaze, stripped bare in the act of enchantment. She is seduced by the thought of his voice at the beginning, but her victim falls silent in the end. Then the tables turn: the Siren falls in love with her victim, her voice disappearing, as her existence is torn by desire. At the end of the path, the Siren is promised absolution and coherence in love, but the price is, as usual, death. Once again, Ulysses and the Siren converge into one and the same subjectivity.

As the last example of the sirens’ vocal deaths, I shall briefly analyse E. M. Forster’s 1920 short story *The Story*

¹³ The same theme of a siren dying as the result of falling in love can be found in John Luther Long’s 1904 short story *The Siren*.

of the Siren. In The Blue Grotto on the island of Capri, traditionally the “Siren Land” (Douglas 1975) a “magical world apart from all the commonplaces that are called reality” (Forster 1920: 7) a Sicilian boy tells a siren story to the girl whose dropped book he is about to rescue from the water. “Have you ever seen her [the Siren]?” she asks.

‘Often and often.’
 ‘I never.’
 ‘But you have heard her sing!’
 He put his coat and said impatiently. ‘How can she sing under the water? Who could? She sometimes tries, but nothing comes from her but great bubbles’ (Forster 1920: 8).

The Siren of the story is impossible to hear. But that is of no importance, because it is the image of her *body* that expresses her power now. The Sicilian boy recounts the story of his brother Giuseppe who, diving into the big blue for the pleasure (and money) of British tourists, encountered the Siren, and went mad. “We pulled him into the boat,” the boy says, “and he was so large that he seemed to fill it, and so wet that we could not dress him. I have never seen a man so wet” (Forster 1920: 10). How wet can a man who dives into the sea be? In this siren story, objective facts are exaggerated, because the language struggles to express the immensity that overwhelms it – that is literally inexpressible. “We put him to bed, though he was not ill. [...] He was too big – like a piece of the sea” (Forster 1920: 10). What happened next was that Giuseppe went mad from the encounter with the Siren and was ostracized by the village. Then he found a girl who was as mad as he, and who had the same “silent devils” (Forster 1920: 12), he married her and got a child. “They loved each other,” the boy says, “but love is not happiness. We can all get love. Love is nothing. Love is everywhere since the death of Jesus Christ” (Forster 1920: 11). The same as with the Little Mermaid, death (as nothingness) and love (as fullness) converge to express their mutual ambiguity:

love is just the other face of death, fullness is just the other face of nothingness, and song is just the other face of silence. Death and love both transcend the semiotic inadequacy of language, and sirens and their victims both yearn for this illusionary place of transcendence, because they are all subjects now.

Giuseppe's wife was killed – the story ends – and Giuseppe left the village. But an old witch prophesized that their child would return to the sea and “fetch up the Siren into the air and all the world would see her and hear her sing” (Forster 1920: 12) as she brings the Apocalypse about. “I do not suppose there is anyone living now who has seen her,” concludes the boy.

‘There has seldom been more than one in a generation, and never in my life will there be both a man and a woman from whom that child can be born, who will fetch up the Siren from the sea, and *destroy silence, and save the world!* [...] *Silence and loneliness cannot last forever*. It may be a hundred or a thousand years, but the sea lasts longer, and she shall come out of it and sing’ (Forster 1920: 14; my emphasis).

“Silence and loneliness cannot last forever”: the world has been plagued by silence; both sirens and their victims – these inseparable, shifting embodiments of modern visual pleasures, of the alienating human condition and of a visually exposed (exhibited) subject – are mute and tamed, lost in a signifying maze of the Victorian and post-Victorian language. “Silence becomes the modernist’s answer to words, to narrativity”, Davis (1995: 888) tells us. If this is true, then the siren’s body becomes the answer to her silence. Time and again, we are seduced into empathizing with sirens’ silent destiny, just so we could be moved into the human skin of their victims again. The narrative of *The Story of the Siren* silences the Siren’s voice, and accentuates her body as a vehicle of Victorian scopic regimes. Some sirens lost their voices, but their nature became fundamentally *visual*, their bodies saturated with voyeuristic pleasures.

The Great Outside of Better Dreams; or, the Other Siren

As the twentieth century opened, the siren lore seemingly came full circle in terms of its relationship to the issue of desire. The history of the lore arrived at the point I have been calling, for lack of a better term, “post-Victorian” siren/mermaid literature, whose examples are H. G. Wells’ 1902 novel *The Sea Lady: A Tissue of Moonshine*, E. M. Forster’s 1920 short story *The Story of the Siren*, Grant M. Overton’s 1920 novel *Mermaid*, and Guiseppe Tomasi di Lampedusa’s 1961 short story *The Professor and the Siren*. The term “post-Victorian” not only refers to the modernist siren/mermaid literature of the first decades of the twentieth century, but it also emphasizes its fundamental connection with the preceding century. Lampedusa’s story historically falls beyond the scope of the analysis, but I find it exceptionally important because issues raised in other texts have their logical climax in *The Professor and the Siren*.

The main characteristic of post-Victorian sirens/mermaids, at least as portrayed by Wells, Forster and Lampedusa, is their *otherworldly, transcendental* nature. While the Victorian sirens assumed the roles of heroines in pain or cruel, pitiless *femmes fatale*, the post-Victorian sirens are immense, immortal and overpowering creatures whose nature is semiotically *whole* and (due to the inherent inability of language to convey semiotic wholeness) expressed by the language of excess. Their agenda is not to catch a human soul, nor to acquire one through sacrifice and pain, but to *bestow* souls on mortals, to teach them how to dream “better dreams” than their small, harrowing existence allows them.

The Sea Lady is the first one to introduce this theme. It tells a story of a gorgeous, enchanting mermaid, who, rescued from a fake drowning, manages to insinuate herself into the household of her rescuers, the Bunting family. The family is large, and the characters are many, but the important ones are Mrs. Bunting, the matriarch; Adeline, her elder daughter, a serious, bookish girl; and

Harry Chatteris, Adeline's fiancé, a socialist and the victim of the mermaid in the novel. The story is mostly told from the perspective of a nameless narrator, who acquired all the information on the curious events at the Buntings from Melville, his second nephew. Melville actually plays the leading male role in the story and is a partial victim of the mermaid's lure himself.

After she is rescued, and everyone realizes in horror she has a fish tail, the Buntings take the poor "girl" in, Mrs. Bunting taking it as her duty to teach the mermaid what being human is all about. The mermaid gets a proper name, Miss Waters, pays the Buntings for her stay with gold from a hidden treasure chest and confesses that her real agenda has been to come to the world of men and learn all about their existence. As such, it follows the recipe of *The Little Mermaid* almost to the letter.¹⁴ However, Miss Waters is not what she seems to be: as the plot unfolds, we find out that her real target is Mr. Harry Chatteris, and that she came to land to teach him "better dreams" – to show him his blindness and his essentially illusory existence. She enchants Harry with her promises, as she lures him to his doom.

The Professor and the Siren is of a completely different narrative. Paolo Corbera, having been left both by his mistress and his girlfriend, spends time in a loud bar frequented by intellectuals of 1938 Turin. There he meets a curious, misanthropic professor, a famous Italian Hellenist, whom he befriends in the course of several nights. During one of Paolo's visits to the professor's house, the professor confides in him a story from his youth he never told a soul, an extraordinary tale of his encounter with a siren, portrayed as an otherworldly, omniscient being, whose full existence escapes the comprehension of mortals. After relating the story to Paolo, he sails away to Portugal, only to disappear somewhere in the Mediterranean Sea.

Grant M. Overton's *Mermaid* is by far the most complex and curious one. Mermaid (the name of the

¹⁴ It actually explicitly goes in the direction of *Undine* by Friedrich de la Motte Fouqué.

protagonist) is a human girl rescued from a shipwreck, taken in and raised by a local coastguard and his sister. As she grows up, people (mainly, but not exclusively men) are strongly drawn towards this beautiful child, forming a group of characters that follow her till the end of the novel. Her portrait and story mix together almost all the issues raised by the previous decades of siren literature: she is a protagonist whose (inner) life the reader witnesses, her voice is “galvanising” (Overton 1920: 210) at times and her eyes possess “unfathomable depths” (Overton 1920: 59, 212). However, she is curiously stalwart and whole, and throughout the novel she transforms into the living answer to the needs of each and every character in her party, leading them all towards emotional, psychological and existential freedom.

Though different in their tone and pace, these texts bear a strong resemblance to each other.¹⁵ Among them, *The Sea Lady* represents a watershed, or a borderline identity, whose two-part plot structure reflects what was and what shall become of siren/mermaid literature. Appropriately, it appears at the very turn of the century. Behind it are decades of Victorianism with sirens suffering and grieving or seducing men for the sake of destruction itself; in front of it are decades of Modernism with sirens bathing in a godly omniscience.

Although the first part of the novel depicts the *Sea Lady* as a fragile, pure and sincere creature being normalized by humans and presented to the society as a cripple in a wheelchair (so that her monstrous tail can remain hidden), that portrait is just a farce: her true face is of a completely different nature. “Save for her exceptional beauty and charm”, we are told, “and the occasional faint touches of *something a little indefinable* in her smile, she had become a quite passable and credible human being”

15 Wells' story is highly satirical and political, Mr. Chatteris being a socialist and, in the interpretation of Leon Stover (2001) who annotated the novel's 2001 edition, the *Sea Lady's* “better dreams” hinting at utopian totalitarian future. Lampedusa's story is a romantic piece on the disease called the “human condition”. Overton's novel reads like a love story.

(Wells 2001: 63; my emphasis). That “something” will never go away, because it is the very essence of her post-Victorian face.

All the participants in this little drama sensed “something”, but were unable to put their finger on it: inexpressible, incomprehensible. “There were times when it seemed”, says the narrator,

[...] you might have hurt her or killed her as you can hurt and kill anyone – with a penknife, for example – and there were times when it seemed to him you could have destroyed the whole material universe and left her smiling still’ (Wells 2001: 40).

As soon as we see the Other face of the Sea Lady, everything that could possibly be described begins to elude, images and words, scattering blank, unutterable spaces and silence around the sentence. This Other mermaid is not a subject; she is not a desiring being in search of fullness, peace, or stillness of the beyond. She *is* the stillness beyond language and materiality, beyond the small, limited world of mortals. As Adeline, the elder daughter, points out, Miss Waters (the Sea Lady) comes from “an Inconceivable World [...] the strangest World” (Wells 2001: 51) the one mortals cannot attain, since it exists only as an absence, as the presence of an absence. “She [the Sea Lady] regarded them for a moment with a frank wonder, the undying wonder of the Immortals at that perpetual decay and death and replacement which is the gist of human life” (Wells 2001: 53). The very core of human existence is what this grandiose figure lacks: the replacement – the never-ending circle of reproduction, of life and death, and of a continual re(dis)placement of meaning. Being beyond language, on the side of death as a pure signifier, she has the ability to influence things, to control the flow of meaning, never succumbing to it. “It is a digression”, says Adeline to Mrs. Bunting, sensing the alienating power behind the frail story of a broken

mermaid. "She diverts things. She puts it all wrong. [...] She alters the value of things" (Wells 2001: 72).

Lampedusa's professor, from *The Professor and the Siren* story, encountered the same type of a siren, the one that also alters the value of things, leaving the professor in an agony of disenchantment that is the real source of his misanthropy. "[Y]ou people," exclaims the professor, "slaves to decay and putrescence, always with ears strained for the shuffling steps of Death" (Lampedusa 1995: 72). The disgust for humanity as an incurable disease is, for the professor, the consequence of a "diverting of things" (to use Wells' expression). During the hot summer that the professor spent with the Siren, she revealed herself as a creature of the beyond, the fullness of her image being the embodiment of emptiness and death. "I am everything because I am simply the current of life," says the Siren, "with its detail eliminated; I am immortal because in me every death meets, from that of the fish just now to that of Zeus, and conjoined in me they turn again into a life that is no longer individual and determined [...]" (Lampedusa 1995: 81). Death is just another name for fullness, and just another name for the ultimate object of desire. The siren is everything and thus nothing; she is all the possible deaths in one, merging into the stream of life. Death is life generalized, without waves, without motion; just like in *The Little Mermaid* or in Carrington's *The Siren*, it is the final, promised resting place of the subject.

The same alteration of values is encountered in Forster's already mentioned 1920 *The Story of the Siren*, falling historically within the frame of the post-Victorian modernist siren/mermaid literature. Giuseppe was saved from the water where he had encountered the Siren and returned on board "so large [and] so wet" (Forster 1920: 10) that he was pulled into the boat with difficulty. He looked "like anyone who has seen the Siren. [...] Unhappy, unhappy, unhappy because he *knew everything*. Every living thing made him unhappy because he knew it would die" (Forster 1920: 10; my emphasis). Giuseppe looked the fundamental illusion of life in the eye, and saw

the illusion of the life's reality. The Siren has changed the value of things for him; she has seemingly "put it all wrong," as Adeline from *The Sea Lady* said. All Giuseppe "cared to do was to sleep" (Forster 1920: 10). But, in fact, the Siren put everything right, as she revealed to Giuseppe that the life he was living was a dream, a nightmare that had to end.

In Grant Overton's *Mermaid*, Mermaid turns to Guy Vanton, the man she loves and will eventually marry. She has already saved him from drowning once, but this time she alters the value of things from him, releasing him from a prison *within*. "You have got to renounce the past", she says to him, "and everything in the present that threads you to the past.

'You have got to get out into a sunlit world, a world of normal men and women, of fighting and playing and loving, of shops and homes, of marriage and children, of discomforts and hardships, adventures and trifling worries and happiness. [...] You have a life to live. Live it. Oh, Guy, live your own life!' (Overton 1920: 209-210).

This is the purpose of the post-Victorian siren, of the *Sea Lady*, Mermaid, the professor's and Giuseppe's Sirens – to expose the fraud of subjective reality (the pettiness or immensity of everyday life), to confront the subject with its soulless existence and give it a real, eternal soul in return. This Other Siren comes to shake off the subject's exhausting dream. "[A]ll the elements of your life," explains the Wells' *Sea Lady*, revealing her real nature and intentions to Melville, "the life you imagine you are living, the little things you must do, the little cares, the extraordinary little duties, the day by day, the hypnotic limitations, – all these things are a fancy that has taken hold of you too strongly for you to shake off" (Wells 2001: 94).

Her transcendental nature starts revealing itself, and the *Sea Lady* admits why she has come, making Melville feel like he is drowning. Looking at her eyes "was like

looking into deep water. Down in that deep there stirred impalpable things" (Wells 2001: 99). The Sea Lady's figure is becoming larger than life, pulling the subject to a dark, deep bottom and textually enacting Edward Burne-Jones' *The Depths of the Sea* from the beginning of this paper. With this image in mind, that Melville saw a long time ago, "of a man and a mermaid rushing downward through deep water" (Wells 2001: 102), the Sea Lady is pulling him "elsewhere," to a metaphysical place that is, in Donna Haraway's (1992: 131, 328, 330) words, promised by the monster. She is here to seduce Harry Chatteris and explain this "elsewhere" to him. There are places that do not belong to reality, places not real but *of* the Real. "What you too are beginning to suspect..." explains the Sea Lady, "[is t]hat other things may be conceivable, even if they are not possible. That this life of yours is not everything. That it is not to be taken too seriously. Because... *there are better dreams!*" (Wells 2001: 98).

There are better dreams... the promise of the monster. These dreams are what the Other Siren brings to the subject. She is not yearning for these dreams like her Andersenian models – she *embodies* them with the semiotic fullness of her being, with a coherence that is simultaneously both fullness and emptiness. In the final act of desperation, after Harry Chatteris has been seduced, Adeline begs Melville to tell her, to explain to her "[w]hat is this Being¹⁶ who has come between him [Harry Chatteris] and all the realities of life? [...] What *is* the difference?" (Wells 2001: 124) Adeline insists. As ever, the answer comes as a broken discourse, as a silence within the human language. "There are impalpable things," replies Melville, "[t]hey are above and beyond describing" (Wells 2001: 124). The Sea Lady is "above and beyond" language, but the subject tries to describe this impossibility nevertheless. "She is – she has an air of

16 At this point, for Wells it was impossible *not* to capitalize the word "being," since it became obvious that this Being is beyond all other earthly creatures, that there is a difference between Her and everything that exists.

being – *natural*,” says Melville as he struggles to reach for this inexplicable fullness.

‘She is as lax and lawless as the sunset, she is as free and familiar as the wind. She doesn’t [...] respect him when he is this and disapprove of him highly when he is that – she takes him altogether. She has the quality of the open sky, of deep tangled places, of the flight of birds, she has the quality of the high sea. That I think is what she is for him; – she is the *Great Outside*’ (Wells 2001: 125-126; my emphasis).

The post-Victorian siren is the *Great Outside*. She crosses the boundaries of language and meaning, she leads the subject to the illusion of wholeness, “she takes him altogether”. The Sea Lady is the illusion incarnate; she whispers that “other things may be conceivable, even if they are not possible.” She is not a strangeness or an uncanny familiarity of something postponed or repressed, but still the same; she is a difference, the subject’s limit of existence and possibility, the *condition* of his possibility. “She comes”, Melville sighs,

‘whispering that this life is a phantom life, unreal, flimsy, limited, casting upon everything a spell of disillusionment [...] She is a mermaid, she is a thing of dreams and desires, a siren, a whisper, and a seduction. She will lure him [Harry Chatteris] with her –’

He stopped.

‘Where?’ she whispered.

‘Into the deeps.’ ‘The deeps?’ They hung upon a long pause. Melville sought vagueness with infinite solicitude, and could not find it. He blurted out at last, ‘There can be but one way out of this dream we are all dreaming, you know’ (Wells 2001: 127).

Death. The ultimate nature of the modernist siren/mermaid – nothingness, emptiness, absence that “[hangs] upon a long pause”: the inexplicable, unattainable, inappropriate non-nature of desired objects that weave

the dream that dreams about awakening. "You are young and handsome," Lampedusa's Siren calls the professor,

'follow me now into the sea and you will avoid sorrow and old age; come to my dwelling beneath the high mountains of dark motionless waters where all is silence and quiet, so infused that who possesses it does not even notice it. I have loved you; and remember that when you are tired, when you can drag on no longer, you have only to lean over the sea and call me; I will always be there because *I am everywhere*, and your thirst for sleep will be assuaged' (Lampedusa 1995: 81; my emphasis).

For all the differences between Victorian and post-Victorian sirens, there can be only one way out of the subject's mazy semiotic dream called reality – death. Harry Chatteris, Giuseppe, Melville, and the professor (even Guy Vanton who drowns at the end of *Mermaid*) have all been promised a one-time way out. Wells' Sea Lady (as well as the other post-Victorian sirens/mermaids) comes as a saviour of humanity, she comes to give humanity a soul, but this soul is just another call to death that resides in the heart of every desire, in the central node of every desired object. "She is nothing" says Melville finally. "She is the hand that takes hold of him, something that stands for the thing unseen. [...] Something we never find in life [...]. Something we are always seeking" (Wells 2001: 128). The image of the modernist Siren is "something we are always seeking", or, in Lampedusa's words, the place where "every death meets", because she is "the current of life, with its detail eliminated." Destruction by the Sea Lady or the professor's Siren leads to a birth "elsewhere" where there are "better dreams" than the subject's small, finite existence – it leads to an illusion of awakening.

Conclusion

In five decades of literary transformations, sirens/mermaids came full circle: from being the constructive limits of humanity, they moved to the roles of subjects and protagonists, only to finally fly into the realm of the beyond. Although I was able to cover only a small number of texts of what can rightfully be classified as the siren/mermaid genre in literature, the fundamental traits of the genre are visible. The ideas of silence, sight, visibility, death and love, and of an eternal seduction inherent in human nature, are only some, but most visible, themes that the siren/mermaid literature explores. The shift toward the subjectivity of monsters, especially important in the 1880s and 1890s, forms the very core of the genre: it is the change without which the rest would not even be possible. Through the transformation of sirens/mermaids into desiring subjects, the genre explores the human burden of perpetual circling around the always already absent object of desire and the subject's inexhaustible search for transcendence of language and meaning.

There is something profoundly voyeuristic in this new attitude towards Victorian sirens and mermaids. In the nineteenth century, these creatures are presented to the public in a new fashion, strongly resembling world fairs and commodity culture. In a way, sirens and mermaids were in literature *exposed* more solidly than in any other artistic field. For our eyes and pleasure, their souls (or the lack thereof) have been delivered to us, their bodies turned inside-out, forcing their monstrosity to flee and hide from our penetrating gaze behind an ostensible humanity that is bound to be exposed as a fraud. They moved from the margins of medieval books and Renaissance uncharted waters into the heart of popular literature, while our gaze followed them every step of the way, robbing them of their monstrosity. "Surely I have caught all the fish that swim [...], or some thing of horror," exclaims Wilde's Fisherman, as he pulls the heavy fishnet into his boat. "But no fish at all was in it nor any monster or thing of

horror, but only a little Mermaid lying fast asleep" (Wilde 2008: 49). There is no horror in the monster's body for the Fisherman, only a sleepy, inert, peaceful Mermaid.

Leaving myth and entering literature, sirens and mermaids became literary expressions of textual pleasures, fears and dreams of their authors. They became words referring to a transcendental wholeness that is just another turn in the unending spiral of desire.

BIBLIOGRAPHY

- Au, Susan. "The Shadow of Herself: Some Sources of Jules Perrot's 'Ondine.'" *Dance Chronicle* 2.3 (1978): 159-171.
- Auerbach, Nina. *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1982.
- Austern, Linda Phyllis. "Teach Me to Heare Mermaids Singing": Embodiments of (Acoustic) Pleasure and Danger in the Modern West." *Music of the Sirens*. Eds. Linda Phyllis Austern and Inna Naroditskaya. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006. 52-104.
- Benwell, Gwen and Arthur Waugh. *Sea Enchantresses: The Tale of the Mermaid and Her Kin*. London: Folklore Enterprises, Ltd., 1962.
- Bulteau, Michel. *Les filles des eaux*. Monaco: Éditions du Rocher, 1997.
- Burnell, F. S. "Ino and Her Veil." *Folklore* 60.1 (1949): 201-207.
- Carrington, Richard. *Mermaids and Mastodons: A Book of Natural and Unnatural History*. London: Chatto and Windus, Ltd., 1957.
- Consoli, Silla. *La Candeur d'un monstre: Essai psychanalytique sur le mythe de la sirène*. Paris: Éditions du Centurion, 1980.
- Dahlerup, Pil, Niels and Faith Ingwersen, Ulla Thomsen, Sabrina Soracco and Gregory Nybo. "Splash! Six Views of 'The Little Mermaid.'" *Scandinavian Studies* 63.2 (1991): 140-163.
- Davis, Lennard J. "Deafness and Insight: The Deafened Moment as a Critical Modality." *College English* 57.8 (1995): 881-900.
- Derrida, Jacques. "Différance." In *Margins of Philosophy*. Translated by Alan Bass, 1-27. Sussex: The Harvester Press, 1982.

- Dinnerstein, Dorothy. *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*. New York: Harper and Row, 1976.
- Douglas, Norman. *Siren Land and Fountains of the Sand*. London: Secker & Warburg, 1957.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Translated by Tavistock/Routledge. London and New York: Routledge, 1989.
- Haraway, Donna. "The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others." *Cultural Studies*. Eds. Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula Treichler. New York: Routledge, 1992. 295-337.
- Higonnet, Margaret. "Suicide: Representations of the Feminine in the Nineteenth Century." *Poetics Today* 6.1/2 (*The Female Body in Western Culture: Semiotic Perspectives*) (1985): 103-118.
- Holford-Strevens, Leofranc. "Sirens in Antiquity and the Middle Ages." *Music of the Sirens*. Eds. Linda Phyllis Austern and Inna Naroditskaya. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006. 16-51.
- Huowen, L. A. J. R. "Flattery and the Mermaid in Chaucer's Nun's Priest's Tale." *Animals and the Symbolic in Medieval Art and Literature*. Ed. L. A. J. R. Houwen. Groningen: Egbert Forsten, 1997. 77-92.
- Jewitt, Llewellynn. "The Mermaid of Legend and of Art (I)." *The Art Journal* (1875-1887), *New Series* 6 (1880): 117-120.
- Kramer, Lawrence. "'Longindyingcall.' Of Music, Modernity, and the Sirens." *Music of the Sirens*. Eds. Linda Phyllis Austern and Inna Naroditskaya. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006. 194-215.
- Lao, Meri. *Sirens: Symbols of Seduction*. Translated by John Oliphant of Rossie in collaboration with the author. Vermont: Park Street Press, 1998.
- Lekan, Thomas M. *Imagining the Nation in Nature: Landscape Preservation and German Identity, 1885-1945*. Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 2004.
- Mustard, Wilfred P. "Siren-Mermaid." *Modern Language Notes* 23.1 (1908): 21-24.
- Olalquiaga, Celeste. *The Artificial Kingdom: A Treasury of Kitsch Experience*. New York: Pantheon, 1998.
- Orchard, Andy. "The Liber monstrorum." *Pride and Prodigies: Studies in the Monsters of the 'Beowulf' Manuscript*. Cambridge: D. S. Brewer, 1995. 86-115.
- Ritvo, Harriet. *The Platypus and the Mermaid, and Other Fig-*

- ments of the *Classifying Imagination*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1998.
- Robinson, Margaret. "Some Fabulous Beasts." *Folklore* 76.4 (1965): 273-287.
- Sax, Boria. "The Mermaid and Her Sisters: From Archaic Goddess to Consumer Society." *ISLE* 7.2 (2000): 43-54.
- Sells, Laura. "'Where Do the Mermaids Stand?': Voice and Body in The Little Mermaid." In *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*. Eds. Elizabeth Bell, Lynda Haas and Laura Sells. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995. 175-192.
- Stover, Leon. "Editor's Introduction." *The Sea Lady: A Tissue of Moonshine, A Critical Text of the 1902 London First Edition, with an Introduction and Appendices*. Leon Stover. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2001. 1-15.
- Teodorski, Marko. "After Death, Death: The Mechanics of Longing in Henry Carrington's The Siren." *Amaltea. Revista de mitocrítica* 11 (2019): 71-86.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- Travis, William J. "Of Sirens and Onocentaurs: A Romanesque Apocalypse at Montceaux-Létoile." *Artibus et Historie* 23.45 (2002): 29-62.
- Vredeveld, Harry. "'Deaf as Ulysses to the Siren's Song': The Story of a Forgotten Topos." *Renaissance Quarterly* 54.3 (2001): 846-882.
- Waugh, Arthur. "The Folklore of the Merfolk." *Folklore* 71.2 (1960): 73-84.

SOURCES

- Andersen, Hans Christian. "The Mermaid." *Faery Tales from Hans Christian Andersen*. Translated by Mrs. E. Lucas. London: J. M. Dent, 1910. 1-21.
- Anstey, F. "The Siren." *The Black Poodle, and other Tales*. New York: D. Appleton and Company, 1896. 168-181.
- Carrington, Henry. *The Siren*. London: Elliot Stock, 1898.
- Chaucer, Geoffrey. "The Romaunt of the Rose." *Geoffrey Chaucer: The Complete Poetical Works*. Ed. W. W. Skeat. Oxford at the Clarendon Press, 1894.
- Collett, John. *The Siren of Warmington*. London: Bickers & Son, 1889.

Dougall, Lily. *The Mermaid: A Love Story*. New York: D. Appleton & Company, 1985.

Empey, Arthur Guy. "A Siren of the Boches." *Tales from a Dugout*. New York: The Century Co., 1918. 105-132.

Forster, E. M. *The Story of the Siren*. Richmond: Leonard & Virginia Wolf at the Hogarth Press, 1920.

Harthe, Bret. "The Mermaid of Lighthouse Point." In *Under the Redwoods*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1901. 93-122.

Kafka, Franz. "The Silence of the Sirens." *Franz Kafka: The Complete Stories & Parables*. Ed. Nahum Glatzer. New York: Quality Paper Book Club, 1983. 430-432.

Lampedusa, Giuseppe Tomasi di. "The Professor and the Siren." *The Siren and Selected Writings*. Translated by Archibald Colquhoun, David Gilmour and Guido Waldman. London: The Harvill Press, 1995. 57-84.

Long, John Luther. "The Siren." *Heimweh*. New York and London: Macmillan & Co., Ltd, 1905. 53-90.

Overton, Grant M. *Mermaid*. New York: Doubleday, Page & Company, 1920.

The Odyssey of Homer, Vol. 1, books I – XII. Translated by Philip Stanhope Worsley. Edinburgh and London: William Blackwood and Sons, 1861.

Trollope, Anthony. *A Siren, vol. 2*. London: Smith, Elder & Co., 1870.

---. *A Siren, vol. 3*. London: Smith, Elder & Co., 1870.

Wells, H. G. *The Sea Lady: A Tissue of Moonshine, A Critical Text of the 1902 London First Edition, with an Introduction and Appendices*. Ed. Leon Stover. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2001.

Wilde, Oscar. "The Fisherman and His Soul." In *A House of Pomegranates*. Rockville: Arc Manor, 2008. 47-85.

Marko Teodorski

KNJIŽEVNOST O SIRENAMA, 1870-1920

Apstrakt

Iako je *fin-de-siècle* kultura bila preplavljena romanima, kratkim pričama, poemama i bajkama koje su se eksplicitno bavile tematikom sirena, ti tekstovi nikada nisu bili razmatrani kao zaseban, pažnje vredan, žanr. Cilj ovog članka jeste, stoga, da književnost o sirenama istraži kao specifičan žanr prepoznatljivih karakteristika. Tekstovi koji su ranije bili proučavani odvojeno ili u okviru drugih žanrova (ako im je pažnja uopšte i poklanjana), ovde su prikupljeni i upoređeni u cilju razmatranja unutrašnjih pokreta/ambivalencija njihovih međusobnih sličnosti i razlika. Ono što se nameće kao zaključak jeste postojanje određenih konvencija kojih se većina autora unutar polja književnosti o sirenama pridržavala, dok su ih istovremenom nadogradnjom već postojećih izvora (Homerove *Odiseje* i Andersenove *Male sirene*) neprestano menjali i razvijali.

Viktorijanska opsesija sirenama počela je tokom 1870-ih i burno se razvijala do 1920-ih. Od tog trenutka, iako i dalje prisutna, predstava sirene je u književnosti izgubila svoju opsesivnu i kreativnu oštricu kojom se probijala kroz prethodne decenije. Inicijalna iskra pojavila se sa Andersenovom *Malom sirenom* (i njenim prevodom na engleski 1872. godine) koja je temeljno transformisala tri milenijuma staru ikonografiju. Polazeći od klasične homerovske predstave sirena kao vokalnih zavodnica, *Mala Sirena* razvila je prethodno neistraženu temu: sirene kao transcendentalni subjekti i protagonistkinje sopstvenih priča.

U osnovi svih dela nastalih u periodu od 1870. do 1920. godine nalazi se nekoliko karakteristika pomoću kojih ih je moguće svrstati u zajednički žanr. Pored činjenice da, istorijski, sirene prvi put postaju protagonistkinje, one neprestano menjaju mesta sa svojim žrtvama: nemali broj tekstova preuzima Andersenovu ideju u kojoj je sirena ta koja je zavedena svetom ljudi, ljudskom dušom, ljubavlju ili smrću. Nadalje, veoma se često obrađuje tema gubitka glasa, dok se akcenat snažno stavlja na zavodljivost njihovog fizičkog izgleda uz potpuno preokretanje klasičnog homerovskog narativa. Konačno, tokom prvih decenija dvadesetog veka, sirene postaju transcendentalna, sveznajuća bića čiji zadatak nije zavodenje

ljudi u cilju uništenja i oduzimanja duša, već u cilju razotkrivanja iluzije subjektivne stvarnosti.

Književnost o sirenama zasniva se na konceptu *nemogućnosti ostvarenja žudnje* (za smrću, telesnom ili semiotičkom) kako zavedenih žrtava, tako i sirena samih. Gotovo svaki razmatrani tekst govori o ponavljanju krugova žudnje, kao i o zavođenju od strane fantomskog, uvek već odsutnog objekta koji se suštinski ne može osvojiti i koji predstavlja semiotičku punoću (kao samo još jedno ime za prazninu). Stoga, književnost o sirenama neizostavno istražuje pitanje transcendentnog iskustva, bilo u formi smrti, ljubavi ili duše. Bez obzira na to kako se sirena i njena žrtva pozicioniraju – bez obzira na to ko žudi, a ko je objekat žudnje – barem jedno od njih (ako ne i oboje, pošto neprestano menjaju mesta) seže ka punoći onkraj materijalnosti i jezika, predstavljenoj i materijalizovanoj u figuri drugog. U tom pogledu, najupornija karakteristika žanra jeste skiciranje fukoovskog „transcendentnog subjekta“ čije metafizičko postojanje ovisi o prostoru onkraj jezika, predstavljanja i značenja; subjekta čija nemogućnost postaje sam uslov njene/njegove mogućnosti.

Ključne reči: sirena, književnost devetnaestog veka, glas, vokalnost, vid, vizualnost, tišina, žudnja, transcendencija.

Бојан Јовић, Милош Пржић:
 Институт за књижевност и уметност
 userx64@live.com
 milos.przic@gmail.com

ЗАБОРАВЉЕНИ ПОЕТИЧКИ ПОДСТИЦАЈИ – НЕКИ ПРИМЕРИ, УЛОГЕ И ЗНАЧЕЊА (РАТНИХ) ПЛОВИЛА У ИТАЛИЈАНСКОМ ФУТУРИЗМУ

Сажетак: У раду се разматрају претпоставке тематизације (ратних) бродова у италијанском футуризму, на основу анализе манифестних и књижевних текстова истакнутих припадника покрета. Радови Ф.Т. Маринетија, Л. Фолгора и Бенедете Капе (Маринети) показују усмереност ка технички подробним описима функције и дејства војних бродова и подморница, придајући им са једне стране општа футуристичка својства, са друге, пак, обликујући широк распон посебних одлика у складу са личним виђењима и поетичким стратегијама.

Кључне речи: футуризам, ратни бродови, Ф.Т. Маринети, Л. Фолгоре, Бенедета Капа (Маринети)

Данас је тешко замислити да је, пре нешто више од стотину година, обзнана настанка неког уметничког покрета и исказ његових начела био толико важан документ да је заслужио да се нађе на насловној страници угледних европских дневних новина. Најстарији француски дневни лист, *Phiaro*, 20. фебруара 1909. године је на три ступца насловне стране објавио „Манифест италијанског футуризма“, који је потписао родоначелник покрета, Ф.Т. Маринети.¹ Италијански

1 Маринети је манифест написао у јесен 1908. године; први га је пут прочитао 15. јануара 1909. године, на премијери драме *Електричне луије* (*Pourées Électriques*); истог месеца основни текст је објављен као летак на италијанском и на француском у издању међународне ревије *Poesia* у Милану, у којој ће се у броју 1-2 за 1909. годину напоредо појавити потпуне верзије на оба језика; манифест је, без предговора, објављен на италијанском у новинама *Gazzetta dell'Emilia* у Болоњи, 5. фебруара 1909. године. (Meazzi 2010: 21)

авангардиста се определио да представљање новог покрета не ограничи на домаћу публику већ да га, у француској верзији, прогласи и у најзначајнијој културној метрополи, у гласилу са далеко ширим читалачким кругом од оног који би имао да га је објавио само у сопственом издању или, пак, у некој већ постојећој уметничкој публикацији.² Изворно, футуристички проглас је требало да пред јавност изађе крајем претходне, 1908. године, али су објављивање привремено одложили босанска анексиона криза и катастрофални земљотрес у Месини који је изазвао огромна разарања и однео осамдесет хиљада живота.

Проглас футуризма сам по себи није представљао преседан – почев од романтизма, ствараоци су изражавали своја надахнућа, визије, снове и теоријске идеје не само кроз уметничка дела већ и у дискурзивној форми. Такође, ни појава објаве књижевног усмерења у дневним новинама није била толико неуобичајена, будући да је управо *Фигаро* и раније штампао текстове сличне врсте: у септембру 1886. године дневник је у књижевном прилогу представио читаоцима књижевни манифест „Симболизам“ Жана Мореаса, чиме је званично обележено покретање симболизма. Годину дана касније, Фигаро доноси „Манифест петорице“ – памфлет младог поколења „натуралиста“ против *Земље Емила Золе*.

Како било, појава текста у коме се први организовани авангардни покрет представио светској јавности имала је све особине културног земљотреса. Маринетијев проглас најавио је битне особине авангардног уметничког манифеста као сажете, ефикасне, ратоборне форме, књижевног облика који настоји да, непосредно и у што сведенијем облику, изложи мноштво мисли и осећања, истовремено образлажући основне

² Осим угледа и тиража, постојали су и приватни разлози – Маринетијев покојни отац био је близак главном акционару *Фигаро*, египатском богаташу Мохамеду Ел Раши Паша, док је сам италијански песник припремао терен за објављивање списа удварајући се Раши Пашиној јединици Розе Фатине, са којом се и верио. (Galateria 2002: 29-31) Након објављивања „Манифеста“, веза се окончала.

програмске ставове аутора и обрачунавајући се са противницима, старим и новим. Футуристичка објава садржи кључну програмску реч у наслову, обухвата набрајање неопозивих ставова и одлука, уопштавања, коначне и крајње заоштрене вредносне исказе, потпуно ништитељско одбацавање прошлости – односно свега што се сматра застарелим и превазиђеним, најављујући преврат, не само естетички и поетички већ и шире друштвени.

Одјек који је изазвао Маринетијев манифест може се добрим делом приписати чињеници да у футуристичким идејама истакнуто место заузима не само милитантност, у потоњем времену уобичајена за авангарду, већ и отворено величање ратних дејстава које ће, са избијањем мноштва локалних сукоба и Првог светског рата, добити и естетичко-поетичку обележеност, и уметничко и дословно остварење. Опчињеност ратом, трајно обележје футуристичких писаца и уметника, прожима се са одушевљењем брзином и техником, при чему нарочит значај добијају савремена транспортна средства, пре свега она погодна за ратну примену. Маринети предњачи у оваквом приступу – аутомобил је за њега симбол нове врсте лепоте, динамизма и брзине, који одмах призива и поређење са војним оружјем; авион са своје стране представља далеко прикладније борбено средство, стварно или поетичко: у манифесту „Убијмо месечину!“ из 1909, Маринети смешта футуристе у на лицу места направљене авионе, наоружане митраљезима, који потом лете у борбу против представника гихтозне и паралисане Европе. Слично аутомобилу, који је непосредан чинилац настанка футуристичког манифеста,³ и авион је узрочник новог погледа на уметничко обликовање – током лета изнад Милана, вођа футуризма долази на идеју о новој синтакси и књижевности („Технички манифест футуристичке књижевности“, 1912).⁴ Изложене идеје о савреме-

3 Саобраћајна незгода 16 октобра 1908. године, у којој је Маринети, како би избегао бицикл, аутомобилом слетео са пута у јарак, непосредно је утицала на обликовање манифеста.

4 Поред средишњег места у питањима везаним за футуристички језички уметнички израз, авион се код италијанских аван-

ној лепоти и "речима на слободи" Маринети разрађује 1914. године у новом манифесту („Геометријски и механички сјај и нумеричка осетљивост“), сада на мору, на мосту ратног брода ("дреднота"),⁵ током борбених дејстава. Том приликом он потанко, војно-техничким изразима, описује процес паљбе топовњаче и њен поетички подстицај за ново схватање стварности, човека, и књижевно изражавање.⁶

Савремена превозна средства нису само подстицај нове естетике и поетике обележене величањем брзине, технике и рата већ се изричито проглашавају и за изворно футуристичке теме;⁷ при томе, након почетног

гардиста доводи у везу и са новом врстом извођачких уметности: летом авиона које осликавају футуристички уметници (Бала, Русоло, Деперо, Примо Конти, итд.) изражавају се душевна стања pilota, остварују драмске ситуације, дијалози, пантомиме, песме „ослобођених речи“, и изводи ваздушни плес. (Azari 1919) Авион ће условити и стварање жанра футуристичке поезије и сликарства – „аеропоезије“ и „аеросликарства“.

5 Класа тешко оклопљеног ратног брода, наоружаног искључиво топовима великог калибра, намењена борби на великој удаљености, и покретана парном турбином. Назив је добила по истоименом првом представнику, броду енглеске краљевске морнарице ХМС Дреднот, уведеном у наоружање 1906. године. Већина бродова ових особина избачена је из употребе након Првог светског рата, постепено је замењена слабије оклопљеним и наоружаним али бржим бојним крсташима. (Види Parkinson 2015)

6 „Моја футуристичка чула први пут су приметила овај геометријски сјај на мосту dreadnaught-а. Брзина брода, раздаљине хитаца испаљених са врха топовске куле у свежи поветарац ратних вероватноћа, чудна животност наређења која је издавао адмирал и која су одједном постајала независна, не више људска, кроз хирове, нестрпљења и слабости челика и бакра: све је то зрачило геометријским и механичким сјајем. Чуо сам лирске подстицаје струје како пролазе кроз оклоп четвороцевних кула, спуштајући се кроз оклопљене цеви до магацина, извлачећи хаубице до граничника покретања, готово до изненадног лета. Циљ по висини, по правцу, елевацији, паљба, аутоматски трзај, веома лична путања пројектила, удар, потрес, мирис покварених јаја, отровних гасова, рђе, амонијак итд. Ова нова драма, пуна непредвиђеног футуристичког и геометријског сјаја, за нас је сто хиљада пута занимљивија од психологије човека, са крајње ограниченим комбинацијама.“ (Marinetti 1914a: 1) Сви преводи су ауторски.

7 Како се програмски најављује у 11. тачки „Манифеста“, Маринетијеви следбеници ће певати о „авантуристички настројеним паробродима који њушкају хоризонт; о локомотивама великих груди које, попут огромних челичних коња са високим димњацима уместо узда, пућкају по шинама и о клизећем лету аероплана

одушевљења, стваралачко се занимање за аутомобил, у складу са његовом све већом бројношћу и ограниченом поетичком употребљивошћу, током времена наглашено смањује; авион са своје стране добија беспоговорно првенство и остаје стална тема првог, чак наглашеније и другог, пре свега ликовног, футуризма; улога брода, како површинског тако и подводног, иако у другом плану и знатно мање приметна, у футуристичким је делима заправо постојана, присутна од најранијих дана футуризма до Другог светског рата, и сразмерно је сложена. Будући да јој није посвећена одговарајућа истраживачка пажња, овде ће се у кратким цртама описати неке од особености тематизације ратних пловила у остварењима италијанских футуриста, Лучана Фолгора, Филипа Томаза и Бенедете Маринети.

Маринети: „Покољ подморница“

Уништити! Морамо уништавати!... морамо
уништавати непрестано!..
Маринети, *Пајин једнокрилац*

Маринети ће подробније тематизовати и површинска и подводна војна пловила у *Пајином једнокрилицу*, „политичком роману у слободним стиховима“, у коме у пуном обиму развија тему борбеног летења. Усхићен слободом коју доноси авион, осећајући се као човек-бог, јунак романа, Маринетијев алтер его, пилот, летачким акробацијама разбија границе времена и простора. Потом, у жељи да подстакне Италијане да поведу рат против Аустрије за ослобођење Трста, он лети са краја на крај Италије, позива на мобилизацију

чији пропелери звуче као лепетање барјака и аплауз ентузијастичне публике.“ (Marinetti 1909) Сам Маринети почиње да слави модерна возила пре образовања футуризма, песмом посвећеном аутомобилу 1905. године, „А l'Automobile“ (Marinetti 1905: 11) коју ће објавити на италијанском 1908. и поново на француском. потом као део збирке *La ville charnelle* (1908) под насловом „A mon Régase“, и 1912. „A l'Automobile du Course“.

и бори се против заговорника мира. Из Ватикана отима Папу, симбол устајале прошлости и пацифизма, који представља и духовни темељ Аустроугарског царства, и привезује га за крило авиона. На крају романа авијатичар учествује у бици код Монфалконеа – летећи према Трсту, он Папом мами аустријску војску да га прати; италијанске трупе за то време користе ситуацију за напредовање према Бечу. Коначно, Маринети-авијатичар баца светог оца, као комад „смрдљиве црне и тешке вреле балеге“, јадранским ајкулама. (Marinetti 1912: 342)

Догађаји који претходе самој бици доносе најпре кратку епизоду појаве бојних бродова на узбурканом мору, у опису који оставља читаоца у недоумици да ли је реч о потопљеним крстарицама које на тренутак васкрсавају из дубина, постајући изнова функционалне, да би неке од њих нестале у страшној експлозији складишта бродске муниције, или једноставно о опису борбе великих бродова против малих торпедних чамаца. Потом се, као део Монфалконске битке, у певању насловљеном „Покољ подморница“ (Исто: 294-299), описује дејство футуристичког авијатичара против непријатељских подводних лађа. Током извиђања, Маринетипилот примећује три подморнице у близини обале и полетно одлучује да их нападне са висине. Док покушава да им одреди дубину, на тренутак помера тачку посматрања на угао гледања самих бродова, саопштавајући како „њихови манометри показују шест хвати дубине“ (Исто: 294). Колико год било непријатељско и уперено против нације којој припада и за коју се бори, песник не може а да не велича војнотехничко средство: он се диви подморници у тренуцима док припрема напад, те описује како види „куполу над торњем, поклопац на прамцу, и онај на крми“. Пилот спушта авион таман толико да перископи не могу да га примете, подсмевајући се уроњености пловила због које остаје неприметан за посаду.

Истицање техничких појединости везаних за ратне машине у Маринетијевим се описима смењује са поређењима са природом, у овом случају, са морском

фауном – највећу подморницу зове „величанственом рибом“ (Исто: 294) док маневре двеју подморница пореди са парењем ајкула.⁸ Након похвале сопственом наоружању, што чини један од истакнутих мотива у футуристичким описима борбе, надмоћном у односу на непријатељско, следи детаљан опис напада и задивљено клицање због последица експлозије.

Авијатичар, настављајући поређење са животињским светом, опажа како је једна подморница „распорена“ и томе се радује, док се са чуђењем пита где је погодио другу и, коначно, то и запажа:

Видим, видим велику рупу
Украшену црном траком глава и руку!
Паника... Сви се жестоко
Бацају ка излазу!...

(Исто: 296)

Маринети ликује над судбином подморнице, додатно се ругајући чињеници да, поред перископа, још једно техничко достигнуће којима су опремљене – сигналне ракете – нема учинка, док посада ни не покушава да запуши отворе које је начинила бомба. Пумпе које избацују воду не успевају да зауставе потонуће, и све је узалуд. Једно војно-техничко средство, авионска бомба пуна експлозивног мелинита (пикринске киселине), надмоћно је над другим, пловилом безнадежно заробљеним у води.

На себи својствен, епски начин, авијатичар се решава и треће подморнице. Ова експлозија проузрокује и успутно разарање, оштећујући обалне зграде. Маринети не пропушта прилику да опису уништења дода још једну паралелу са природом: „Трећи морски пас умреће лудачки“, (Исто: 297) стапајући потом бол машине са болом и паником посаде.

8 Поређење подморнице са морским бићима – рибама, наизглед не посебно надахнуто, заправо је део виђења које персонификује / антропоморфизује техничке ентитете, нарочито превозних средстава – примера ради, аутомобил се стално хуманизује у списима Маринетија, који га описује као живо биће, „ајкулу“ или „кентаура“. (Zapperi 2010: 314) У начелу, машина је за Маринетија хибрид, нешто између људског и механичког, односно – и људско и механичко.

Мотор се још чује,
Или су то баластни гргоћуће воде
Што се боре између два челична трупа...“
(Исто: 298)

Опис пропасти преосталог пловила је још једна прилика да Маринети употреби уско стручну терминологију (са наглашеном употребом енглеске речи у множини – „ballasts“ и у француској и у италијанској верзији текста) показујући да сразмерно добро познаје начин израде подморнице, која, иако због ваљкастог, хидродинамичног облика изгледа као да је са једним трупом, поседује и додатни, унутрашњи, труп; простор између њих је намењен управо за баластне резервоаре (Антић 1996) помоћу којих се управља уроњеношћу. Патња машине је подробно приказана и објашњена повећањем притиска услед наглог продора воде у простор међу труповима.

Након описа „бола“ пловила, Маринети користи апострофу, обраћајући се свим подморницама које је успешно погодио. Звук је сада „глупа дрека“, јер то није више она бука која би била симбол технолошког напретка, чак се чини да му је доста и предсмртног ропца непријатељских бродова који му је био занимљив. Подсмевање и потцењивање непријатеља најављује излив Маринетијевог футуристичког патриотизма, будући да открива да је реч о подморницама које припадају Аустроугарској. На крају потврђује разлог ругања, тачније, понавља да потцењује непријатеља због мањка храбрости да изађе на површину, док гледа и описује последње трагове пловила, пре него што оде у наставак борбе:

Зато умрите у тишини, аустријске ајкуле!
које се нисте усудиле да пловите по површини!
Пљување по крми, пре него што потоне!⁹

(Исто: 299)

9 „Покољ подморница“ објављен је на италијанском као засебна целина 01.09.1914. у магазину *Лаћерба*, пропраћен Маринетијевим исказом да представља „данас изричито програм Италије“, Marinetti 1914b: 252).

Фолгоре: „Подморница“ и „Торпиљарка“

Објављена исте године као и Маринетијев *Пајин једнокрилац*, поезија Лучана Фолгора (Luciano Folgore, 1888-1966) доноси унеколико другачије тонове у вези са тематизацијом бродова. Следећи умеренију линију футуристичке естетике, са намером да донекле очува лирску димензију и поступке наслеђене од симболистичког покрета и Маринетијевих француских почетака, у стиховима књиге *Песма мотора (Il Canto dei Motori* 1912) Фолгоре исказује одушевљење технолошким напретком („Антене“, „Угљу“, „Струја“), повезујући га са разнородним, понекад и супротстављеним темама које изражавају унутрашњу борбу између снажне виталности и меланхоличног самосагледавања. Две песме у збирци су посвећене ратним пловилима – подморници и торпиљарки; иако се у обема жали на утопистичку и пасатистичку досаду, у песничкој обради Фолгоре радије користи слободан стих него слободну реч, коју препоручује Маринети. Фолгоре притом често прибегава рими, нпр. у стиховима где се подморница крије од ветрова и олуја, који

Стоје на крају видика
 Рашчупани и оштрог погледа
 Да уходе са небеског свода
 изгубљене, бродоломне, незане,
 оне који немају капетане.¹⁰

(Folgore 1912: 236)

Већ од првог стиха песме „Подморница“ читаоцу се јасно даје на знање да је тон песме сасвим различит од уобичајеног футуристичког непоколебљивог борбеног полета – подморница је тешко оштећена: „Тоне. У суну воде“ (Folgore 1912: 235). Стихови који потом описују стање пловила доносе футуристичке мотиве, опет

10 Лучано Фолгоре (Luciano Folgore, 1888-1966), донекле чувајући лирску димензију и поступке наслеђене од симболистичког покрета односно Маринетијевих француских почетака, припада футуристичком правцу само у првом раздобљу стваралаштва, до Првог светског рата.

без смелих удаљених поређења која Маринети препоручује у *Техничком манифесту футуристичке књижевности* – и везане за непокретност и пропаст: њене „елисе које прождиру брзину“ више не брује, кормило се не окреће нити прамац оштро сече воду. Подморница, налик на какав „црни леш“ (Исто), тоне до дна, у гробницу која са уживањем гута трулеж старог света.

Призивањем у сећање доба у коме је била активна, аутор прелази на похвалу особина подморнице, користећи апострофе, у свом унеколико препознатљивом, традиционалистичком стилу – непосредно јој се обраћајући и хвалећи, без коришћења техничких термина, њене тактичко-техничке особине. Највећа пажња посвећује усе способности да зарони, захваљујући чему, за разлику од површинског брода, може да се скрива, истовремено од непријатеља и од природних непогода. Фолгоре хвали и торпедо, карактеристично подморничко наоружање, које има слабо тело али у себи носи смрт и неограничене моћи експлозива. Иако су италијанске реч и за подморницу и торпедо мушког рода (*il sottomarino; il siluro*), ово ауторово истицање у коме се успоставља контраст између слабости тела торпеда, односно слабе чврстине подморнице, и надмоћи у борбеним дејствима, као да призива футуристичко поимање жене, у коме се она, по својој суштини (и) слаба, цени само када испољава силу и када је доминантна. Како било, остаје чињеница да Фолгоре са једне стране инсистира на суштинској слабости подморнице док, са друге, истиче њено преимућство над много јачим противником – дивовским бојним бродовима.

Чак и када је подморница на умору, аутор као да је теши проповедајући футуризам - уколико на почетку потонулу лађу пореди са трулежи старог света, сада уводи димензију будућности, указујући да је она само део догађаја који следе („Нова ће се браћа дићи“ Исто: 237). Тиме се, по свему судећи, уводи митска концепција васкрсења кроз кружно обнављање живота, тј. смрти појединачног (семена) зарад будућег рађања

мноштва (рода). Једна уништена подморница тако је залог онима које ће бити изграђене и употребљене; стога, колико год да је била успешна у своје време, нема потребе жалити за њом. Песма се завршава мотивом заставе: мада традиционалан (једна од карактеристика брода одвајкада јесте препознавање по застави), застава је и овде незаобилазан, сада футуристички, мотив. Нове подморнице ће носити заставу која није тробојка, није ни француска (?) већ је застава битке, чиме се, без наглашавања национализма, италијанског нити било ког другог, величају рат и борба. Они ће се водити како против неименованих непријатеља тако и против традиционалног и традиције, од којих аутор покушава да се отргне.

Мотивом заставе почиње и песма „Торпиљарка“ („Torpediniera“); аутор се броду обраћа од првог стиха, као да јој на тај начин заповеда да да подигне барјак. Једнако као у „Подморници“, следећих неколико стихова величају брзину брода, његову битну техничку особину (Антић 1996). Док је код подводног пловила важна невидљивост, овде се кроз слику дима који излази из димњака и сигурног кормилара наглашава хитрост торпиљарке, будући да је брзина „истинска воља будућности“ (Folgorе 1912б: 238) коју човек ослобађа из кормила.

Након дигресије у виду својеврсне похвале футуризму („електричној чврстини победе“, Исто), аутор се поново окреће самој торпиљарки; док јој је у првом стиху заповедао, сада је поздравља. Салутира њеном заштићеном трупу и њеном „кљуну што лети“ (Исто: 239), то јест њеном позитивном хидродинамичком својству. Салутира, разуме се, и њеном торпеду, најважнијем наоружању овог брода. Торпедо би „да изговори муњевиту реч“; он „копа амбисе да у њима запечати“ циновске супарнике торпиљарке, бојне бродове „што нижу миље жара и чворове ентузијазма“ (Исто)

Исти мотив мањег противника који надјачава већег и наизглед надмоћнијег непријатеља виђен је и код подморнице; сада, међутим, Фолгоре не може а да не похвали и бојни брод због његове побољшане аутоно-

мије, могућности да пређе већу раздаљину у односу на све дотадашње ратне бродове. Крај песме носи сличан мотив који носи и завршни део „Подморнице“: ослобађање од утопистичке досаде, с тим што је у овом случају та мотивација наглашеније футуристичка. Лирски субјект пореди своје срце са торпедом, наводећи на закључак да, како код подморнице тако и код торпиљарке, највише цени баш торпедно наоружање. Оба брода користе своје друге тактичко-техничке особине – зарањање односно окретност – управо да би што успешније дејствовала торпедима.

Сходно футуристичкој поетици, Фолгореове песме показују спорадично коришћење звучне изражајности. Маринети у манифестима прави разлику између буке и звука – по њему је бука чиста ономотопеја, подражавање буке у реченици и стиху без традиционалне синтаксе. Подражавање звука Маринети везује за „смилене“ реченице, што се код Фолгореа, у оригиналу, јавља на неколико места.

А ипак су се са твојих бокова звучних
Нема али окретна и луда
Одвајала торпеда
прелазила су тихо свој пут и носила смрт¹¹

(Folgore 1912: 23)

Асѝра и ѝодморница (1935)

Сасвим различита по тону, још једна битна тематизација војних пловила у оквиру футуристичких стремљења јавља се средином тридесетих година. Наглашавајући подморницу као битну одредницу већ у наслову свог трећег романа (*Асѝра и ѝодморница*,

¹¹ У оригиналу („Eppure dai tuoi fianchi sonori / muti ma agili e folli / si dipartivano i siluri / compiendo in silenzio la scia, e pontavan la morte“), у последњем стиху реч „scia“ подражава звук лансирања торпеда и његовог кретања по води да би „pontavan“ својом звучношћу опонашао експлозију и потоње разарање.

1935), Бенедета Капа¹² у предговору ово дело и изричито одређује као футуристичко, истичући да се њиме поноси (Benedetta 1935: V-VI / 58). За разлику од уобичајених приступа италијанских авангардиста, међутим, она не тематизује превозно средство (само) да би истакла брзину и технички напредак савременог доба¹³ нити пак његову ратну намену већ како би, пре свега, описала интимни (људски) универзум, обележен емоцијама које везују жену и мушкарца. Подморница је ентитет затворен у воденом пространству, она носи Астриног вереника, подморничког капетана Емилија Видалија, у неслућене дубине, штитећи га од пропасти, истовремено омогућавајући ширење (његових) љубавних осећања: „Можда ћеш се насмејати мислећи да желим да пређем све границе, ја који живим у тешкој маси морске воде, затворен у металном кућишту ове подморнице. Али осећам да се све ово не рачуна јер сам ти заиста близак и стварно те љубим.“ (Исто: 29)

Имена актера пажљиво су избрана – главну јунакињу ауторка назива Астра, указујући на њену нематеријалну, снену и небеску природу, на стремљење ка стварности у потпуности супротној од дубина у којима плови подморница њеног изабраника.¹⁴ Астра пребива у оностраној димензији у којој се њене мисли јављају као визије; упркос томе, она живи на земљи, док Еми-

¹² Бенедета Капа Маринети (Benedetta Capa Marinetti, 1897-1977), италијанска сликарка и списатељица, Маринетијева супруга.

¹³ У Бенедетином сликарству ова значења се срећу у вези са површинаским пловилима, у радовима попут „Брзина глисера“ (1924) и „Визија луке“ (1933).

¹⁴ Космичка димензија садржана у имену јунакиње призива и наслов Маринетијевог песме из 1904, *Conquete des Etoiles*, у којој се епски сукобљавају олујно море и звездани небески свод. Поред поетичке, Бенедетино дело показује и наглашену личну димензију, садржану у избору имена мушког јунака (Емилио, једно од крштених имена Филипа Томаза), и у уводној посвети супругу („Маринети, нудим ти Астру... Родила се пуна душе, у њу су укључене све стрепње, дрхтаји, радости, предосећања, извесности... Овај посао је довршен пре три године, а то је, знате, био тежи застој мојих дана и рођена је наша Луче. Данас Луче побеђује у плавом осмеху, у својим песмама, у плавим играма на сунцу са Виторијом, ватреном, и Алом, брзом.“ Исто: V-VI / 58) На тај начин Бенедета својим романом унеколико превазилази симболички домен књижевности, обележавајући га уједно и као израз осећања жене, супруге и мајке. (Strazzi 62)

лио, реалистичније природе, захваљујући мисијама у којима испробава подморницу, искушава постојање на рубу света, у морским понорима¹⁵

Бенедетин роман сновиђења и осећања, изражених кроз размену писама Астре и Емилија, иако усредсређен на симболичку и магијску вредност љубави, не оскудева у мотивима и описима превозних средстава.¹⁶ Ауторка показује познавање техничких особина у описивању спуштања подморнице и обраћа велику пажњу на механичке детаље, као што су нивои притиска и брзина током потонућа металног возила:

На заласку сунца, људи из подморнице број 38 усидре-ни у луци Ђенове извели су маневре за одлазак. Проверено заптивање отвора пред урањање; испробани дизел мото-ри; намазана машћу и уљном патином свака спољна тач-ка тако да када поново изрони вода клизи без утицаја на метале. Издужени труп, надувен са стране, као притиснут унутрашњим дахом, пустио је да га ослика последње сун-це. На истом лиму прекривеном правилним рупама попут оних из чудне игре, морнари су руком додирнули гвоздену вођицу, брзо прошли и прогутала су их два округла отвора, један на прамцу, а други на крми.“ (Исто: 36)

У супротности са техничком прецизношћу наво-да, недуго потом се уводи материјализована емоција могућег погубног дејства, када Емилио, на помисао да можда више никада неће видети своју драгану, пушта сузу: „Ова суза, она сама својом тежином, може нару-шити равнотежу Подморнице“. (Исто: 39)

15 Оваквом поставком Бенедета указује на темељну разлику и парадоксалну раздвојеност љубавника односно женског и мушког бића – док подморница коју предводи Емилио тоне у амбис, Астра сања да лети. замишљајући да постаје део летелице: „Сањала сам да летим: сунчана крила, труп од рубина. [...] Тамно плави. Укључите наша срца. Без пилота. Полуге су постављене за успон“. (Исто: 40) не помиње непосредно авион, опис упућује на то да га Бенедета подра-зумева као контраст према подводном пловилу. Мушкарац и жена тако су подељени по природи, склоностима, на крају и по возилима која их односе у супротне области стварности и постојања – у смрт у мрачним дубинама и сновиђење у небеским висинама. (Види Strazzi 2008: 65)

16 Судбоносни сусрет Астре и Емилија на почетку романа догађа се током ноћног путовања возом.

Астри и *подморница* је роман у коме се, као далеки одјек Маринетијевог поступка, смењују различити планови и гледишта у опажањима јунакиње и обликовању стварности;¹⁷ са њима се додатно преплићу и реалност и маштање,¹⁸ и женски и мушки глас који размењују увиде у интимну природу страсти. Како љубавна веза јача, Астрино душевно стање се све више стапа са подморницом (о) којој пише – возило, симбол брзог и симултаног света, суочава се и прожима са чисто женском осетљивошћу. Бенедета кроз опис возила и мотора пловила открива сложену мрежу односа машинских делова који одговарају емотивним односима између мушкараца и жене. Код Бенедете је јасно, чак и из ових упућивања на различита средства путовања, да се футуризам удаљио од херојске и агресивне фазе раних година да би се окренуо ка понирању у унутрашњост личности и личног искуства. Возила су и даље део савремене, свакодневне и динамичне стварности, односно имају цивилну или војну сврху, но, истовремено изражавају интимну и личну страну појединца, постајући елементи сненог и надреалног света.

Маринети и мртви јунаци

Тематизацији ратних пловила Маринети ће се вратити у позним стваралачким годинама, у последњем великом делу, „аеропоеми“ *Певам о јунацима и машинама Мусолинијевој раји* (1942). У њој је већина певања (названих „симултаности“) посвећена палим италијанским војницима у ратовима које је Италија водила у Африци и Европи. Као и у случају *Пајиној једнокрилица*, и овде је реч о родољубивом пропагандном делу,

17 Сама Бенедета у предговору саопштава да је покушала да прикаже „мистерију судбине условљену стварношћу, одређену и предвиђену сном“. (Исто: V-VI)

18 „Моје месо зна да изда, али не чекајте. Желим да глас који буди одјеке у густим долинама ужитка топлоте исправи хладноћу простора, да глас крви обоји хоризонте страсти и насели живот.“ (Исто: 103:)

које садржи све одлике Маринетијеве футуристичке поетике (укидање интерпункције и нарушавање синтаксе, емоционално пренаглашену и бомбастичну употребу поређења и неологизама и кратких уметака „речи у слободи“). Маринети се и даље бори против приговора „педантских непријатеља“, користећи „надмоћну“ снагу своје „запањујуће слике“ (Marinetti 1942: 83-84). Три деценије након „романа у стиховима“, међутим, овакав стил одаје другачији утисак: са једне стране добија нехотичне аутопародијске призвуче, док је, са друге, праћен и аутентичним изразима осећања, будући да је, за разлику од *Једнокрилица...*, који је производ чисте маште и футуристичког програма, сада реч о надахнућу стварним догађајима и одавању поште погинулим војницима. Међу њима се, у другој „симултаности“, налазе припадници ратне морнарице капетан корвете Константино Борсини и морнар Винченцо Чарвола са потопљеног разарача „Франческо Нуло“, и посада безимене уништене подморнице, у шестој.

Погибијама претходе маринетијевски борбени окршаји – разарач „Нуло“ је погођен у размени ватре са британским бродовима и трпи структурна оштећења која Маринети подробно описује.¹⁹ По обичају често узимајући парадоксалну и апстрактну тачку гледишта предмета (вештачких или природних) и атмосферских појава, Маринети и овде дочарава „агонију машине“, сада, међутим, из визуре умирућих сународника.²⁰ Ме-

19 "Брод бубри снажно жуборећи" када вода почне да продира у њега. Нова експлозија отвара подводни процеп једанаест метара широк и седам метара висок, притисак пробија спољашњу оплату од никлованог хромираног челика, потом се кида и отвара унутрашња облога. Продирање „разиграног мора“ у дубоки средишњи водонепропусни одељак праћено је вриском, и „све силе морске течности“ усмеравају се на три центиметра отпора, који ће поустити. Нови прилив течности помера тежиште нагоре, ванадијумске челичне плоча кобилице почињу да се увијају и кукасти зглобови се цепају један по један. Брод почиње да тресе распет силама које га притискају и слабим шупљинама, и сваког минута пуца неколико волфрамских вијака дуплих спојева, док се молибденске челичне плоче покрећу уз непријатан смех." (Исто: 54-56)

20 Маринети подробно описује насиље и разарање, пре свега ратно, не презајући од ништитељског ругања непријатељу и испољавања италијанских родољубивих осећања која често прелазе и у на-

тални јунак, заправо два сједињена ратника, заробљен је у олупини разарача који тоне. Кобна пукотина на броду, рањивој, пропусној чаури, која није успела да заштити ратнике од смрти, приказана је као „уроњена уста суморних материца.“ (Исто 59) Израз Маринетијевог доследног негативног става према женском начелу, у овом се случају, међутим, везује за технолошко а не за природно тело; улога мајке природе је улога утешитељке и препородитељке – спремна да загрли јунака на дну океана, она ублажава страх од хладног гроба кроз синтагме као што су „мали корени саткани попут кревета“ и „доласци и одласци најљубазнијих мајчинских дахова“.

И подморницу, у потпуности нељудског јунака, који у нападу на непријатељски конвој претрпи катастрофална оштећења и безнадежно тоне, на дубини од осам стотина метара прихвата километарска шума алги која, издишући и удишући, грди, опомиње, милује и обавија поцепани челик својим пипцима. Сабласна визија брода потонулог у поноре без дна ублажена је поређењем валовитих „меких гробова“ („molti tombe“) са зањиханим покретом колевке. Морско растиње пружа матерински загрљај који нежно ублажава пад у празнину Маринетијевог механичког хероја, наговештавајући могућност преображаја на основу мудрости растиња, или, макар, утешног вечног пребивања. (Pizzi 2019: 63)

Закључак

Кратак аналитички преглед Маринетијевих манифеста и стихова, Фолгореових песама и прозе Бенедете Капа настоји да покаже да изостанак истраживања теме (ратних) пловила не значи истовремено и њену скрајнутост у општим футуристичким стремљењима, нити, пак, њен мањи значај. Иако сразмерно малоброј-

ни, наведени примери обухватају дела важних стваралаца у временском распону од раних футуристичких остварења до оних насталих током Другог светског рата, и носе темељно поетичко значење и допринос.

Ратно дејство топовњаче надахњује Маринетија да уобличи битне елементе футуристичког израза и искаже их у једном од бројних манифеста; и пре и после њега он у делима остварује односно објашњава проглашене поетичке и естетичке поставке, између осталог показујући подрбно познавање својстава и функционисања превозних средстава са ратном наменом – војних бродова и подморница, те физиолошких и психолошких реакција посаде до којих долази приликом њиховог оштећења и потонућа. При томе, као део дубљег доживљаја техничких ентитета, Маринети по правилу персонификује / антропоморфизује / хибридује пловила, придајући им особине морских бића или, пак, металних „јунака“.

Не само по години објављивања већ и по приступу тематици, Фолгореове „Подморница“ и „Торпиљарка“ представљају допуну односно другу страну примера из Маринетијевог *Пајиној једнокрилца*. Иако настали у Фолгореовом футуристичком раздобљу, стихови у песмама „Подморница“ и „Торпиљарка“²¹ показују знатно традиционалнији, и унеколико сентименталнији, приступ књижевној обради мотива. Песник код торпиљарке истиче техничко-тактичке особине које могу да угрозе много опаснији и надмоћнији брод – њену брзину, окретност и наоружаност торпедима. Када пева о подморници која понире у дубину, он не наводи узрок њеног потапања, истичући да није била ништа друго до само слаба направа, коју и удар греде може потопити.

Осим у степену традиционалности односно авангардности у приступу, разлика између Фолгореа и Маринетија се огледа и у томе што се способност подморнице да зарони, својство које овом броду даје име и које чини да се највише разликује од свих других

²¹ Маринети је уважавао Фолгореово рано стваралаштво, истакавши да је он „нови, велики и веома млади песник футуриста“ (Mengaldo 2016: 235).

пловила, вреднује потпуно супротно. Док Фолгоре цени ову способност, Маринети се поставља као да је то мана подморнице, недостатак храбрости. Фолгоре пева у славу подморског ратног брода, и та његова својеврсна ода представља лирски контраст у односу на Маринетијеву епску борбу (иако ће, само на тренутак, Маринети одвојити неколико стихова да се задиви подморници). Наведени епско-лирски контраст најбоље показује богатство футуристичког израза, са извесним елементима „пасатистичког“, колико год га футуризам оспоравао.

Бенедета Капа са своје стране развија тему подморнице у својеврсну љубавну причу у епистоларној форми, у којој је подводно пловило описано технички меродавно и подробно, но, уместо средства за борбу оно представља преносника љубавних осећања, да би се на крају претворило и у предмет љубави. Наглашено окренута духовним висинама односно душевним дубинама, Бенедета успоставља вертикалу узлета женске маште у астралне крајеве уз помоћ неименоване направе, по свему судећи авиона, и мушког понирања у дубину, у утроби подморнице, уводећи јаку примесу сновиђенских / сновиђних мотива који њену варијанту футуризма значајно приближавају надреалистичким стремљењима.

Заједничка црта наведеним (чисто) књижевним тематизацијама јесте нота трагизма, кроз свест о неумитној пропасти и погибији пловила и њихових посада. Емилио са посадом ишчезава у дубинама; Фолгоре пева о потонућу подморнице; рани Маринети, који описује уништење васкрслих крстарица у разорном пиру и садистички уништава једну по једну подморницу и њихову посаду, у позним стваралачким годинама саосећа са настрадалим јунацима, људским једнако као и машинским, уводећи осећајност и веру у васкрсење кроз митско-виталистичке, препородитељске моћи природе.

Све ово говори да је тема (ратних) пловила, сразмерно ретко обрађивана али постојано присутна у

италијанским футуризму, била носилац темељних општих претпоставки покрета / усмерења истовремено омогућивши разноврсне специфичне обраде широких значења које су допринеле да она буде много више од још једног, формулаички обрађеног, општег места.

Литература

- Антић, Бошко. *Савремени рајни бродови*. Београд: Војна штампарија, 1996
- Антић, Бошко. *Носачи авиона*. Београд: војна штампарија, 2002
- Azari, Fedele. „Il teatro aereo futurista. Il volo come espressione artistica di stati d'animo. Voli dialogati - Pantomime e danze aeree - Quadri futuristi aerei - Parole in libertà aeree“. Milano: Direzione del Movimento Futurista [Stab. Tip. Taveggia - Milano], 11 aprile 1919.
- Сапа Marinetti, Benedetta. *Astra e il sottomarino*. vita trasognata 1935:
- DeLozier, Jan. *Benedetta's Futurist Novels*. University of California, Los Angeles 2020.
- De Mauro, Tullio. *Il Grande Dizionario della Lingua Italiana*. Paravia Bruno Mondadori Editori, 2000
- Ferroni, Giulio. *Storia della Letteratura Italiana*. Torino: Einaudi, 1991.
- Folgore, Luciano. „Il sottomarino“ (1912a); стр. 234-235. „Torpediniera“ (1912b) стр. 238+239, у: I POETI FUTURISTI. EDIZIONI FUTURISTE DI "POESIA, MILANO • Corso Venezia, 61 1912.
- Galateria, Daria. *Entre nous: incontri di scrittori italiani e francesi del Novecento*. Sellerio, 2002 стр 29-31.
- Gazzotti, Malania. Villari, Anna. “Cherchez la femme”. Donne e futurismo. стр. 1
- Il Futurismo, la velocità e l'automobile*, AISA-Associazione Italiana per la Storia dell'Automobile in collaborazione con CMAE-Club Milanese Automotoveicoli d'Epoca, Milano • Palazzo della Triennale, 21 novembre 2009
- Јовановић, Предраг и Ђорђевић, Новица. *Бродоградња и живљавост брода*. Београд: 1997
- Marinetti F.T. „A l'Automobile“ *Poesia*, Vol. 1, Nr 7, Augusto 1905 стр. 11
- Marinetti F.T. „Manifeste de futurisme“, *Le Figaro*, 20.02 1909.

- Marinetti, Filippo Tommaso et al. I manifesti del futurismo. Project Gutenberg: 2009 <https://www.gutenberg.org/files/28144/28144-h/28144-h.htm>
- Marinetti, F.T. *Le Monoplan du Pape*. Roman politique en vers libre, Paris : Sansot, 1912.
- Marinetti, F.T. *L'Aeroplano del Papa*. Romanzo profetico in versi liberi, Pubblicato in francese 2 anni fa, a Parigi. Tradotto (scopo propaganda) oggi 1914 Edizioni futuriste di „Poesia“, Corso Venezia, 61 Milano 1914.
- Marinetti, F.T. Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica - Manifesto futurista, Direzione del movimento futurista: Corso Venezia, 61 - MILANO, 1 8 Marzo 1914a.
- Marinetti, F.T. Il massacro dei sottomarini, Lacerba 1. settembre 1914b, Anno II. No 17, 252-253
- Marinetti, F.T. *Canto eroi e macchine da guerra mussoliniana*, Aero poema simultaneo in parole in libertà futuriste alla gloria di Savarè Borsini [et alii] Mondadori, Milano, 1942.
- Meazzi, Barbara. *Le Futurisme entre l'Italie et la France* (1909-1919) HAL Id: hal-02171034 <https://hal.univ-cotedazur.fr/hal-02171034>
- Mengaldo, Pier Vincenzo. *Poeti Italiani del Novecento*. Milano: Mondadori, 2016
- Nanni, Emanuela. „Dynamique des images et de la parole chez Benedetta Cappa“, Cahiers d'études italiennes [En ligne], 32 | 2021, mis en ligne le 01 mars 2021, consulté le 19 septembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/cei/9207>;
- Roda, Vittorio. Manuale di Italianistica. Bologna: Bologna University Press, 2005
- Pizzi Katia. *Italian futurism and the machine*. Manchester University Press, Manchester 2019.
- Parkinson, Roger. *Dreadnought: The Ship that Changed the World*, I. B. Tauris, London 2015
- Strazzi, Francesca. „Benedetta e il sottomarino“. *Otto/Novecento* 2/2008, стр 61-66
- Zapperi, Giovanna. Visions du corps-machine en temps de guerre, y : *La fabrique du corps humain : la machine modèle du vivant*, sous la direction de Véronique Adam et Anna Caiozzo, Grenoble, CNRS-MSH-Alpes, 2010, стр. 313-334.

Bojan Jović, Miloš Pržić:

FORGOTTEN POETIC IMPULSES – SOME EXAMPLES
OF THE ROLE AND MEANING OF (NAVAL) VESSELS IN
ITALIAN FUTURISM

Summary

The paper examines some thematizations of (war) ships in Italian Futurism, based on the analysis of manifestos and literary texts of prominent members of the movement. The works of F.T. Marinetti, L. Folgore and Benedetta Cappa (Marinetti) show orientation towards technically detailed descriptions of the function and operation of military ships and submarines, giving them on the one hand general futuristic properties, and on the other hand, shaping a wide range of particular features in accordance with personal visions and poetic strategies.

Key words: futurism, warships, F.T. Marinetti, L. Folgore, Benedetta Cappa (Marinetti)

Јована Јосиповић

Институт за књижевност и уметност у Београду

jovanaj90@gmail.com

ПОЕТИКА НОВОГ ДОБА – ДВА РОМАНА ЖИВОРАДА МИХАЈЛОВИЋА СЛАВИНСКОГ КАО УКРШТАЈ НЕОГНОСТИЧКОГ И КЊИЖЕВНОГ ИСКУСТВА

Ајсџиракџи: Након издвајања основних полазишта на којима се заснива New Age покрет, дата начела обједињена под називом „поетика Новог доба“, уочавају се при анализи романа Ж. М. Славинског (*Праскорорје Аиваза* и *Арелена*). Најпре се компаративни оквир читања романа Славинског поставља у контекст *Књије Закона* А. Кроулија и *Седам њројоведи мрџвима* К. Г. Јунга, посебно кроз значај тих дела за касније стваралаштво наведених аутора, али и за развој покрета Новог доба у ширем смислу. Поређењем структуре техника из области самопомоћи и личног развоја које је Славински развијао (Интензив гнозе, Аспектика, Пеат) са структуром и идејном нити његових романа, откривамо да та два романа настају не само као литераризовани биографски садржаји већ се за њихову основну структуру узима структура Интензива гнозе, али и елементи других техника Славинског. Паралела и структури Интензива и основној идеји Михајловићевих романа, условно се уочава у јунговски схваћеном процесу индивидуације. Са друге стране, кроз упоредно посматрање јунгијанске анализе бајки и јунгијанске анализе дела заснованих на „поетици Новог доба“, рад ће настојати да укаже на могући смер читања шаролике литературе Новог доба, уз осврт на потенцијалне (вредносне) замке књижевности која настаје на основама поменуте литературе.

Кључне речи: Живорад Михајловић Славински, Алистер Кроули, Карл Густав Јунг, Ново доба, неогностицизам, просветљење, индивидуација, бајка

1. Поетика „Новог доба“

„По вокацији психолог склон психотерапеутском раду, Живо је заиста имао жељу да помаже људима у решавању свакодневних проблема, док је као професионалац у спиритуалном бизнису, што је тада већ увелико постајао, увидео неопходност постојања још неког производа, осим Празнине, јер она никад није била тражена роба“
(Стојановић 2017: 252).

Паралелно са ширењем интернационалног идеолошког покрета обједињеног под називом „Ново доба“ (New Age movement) који прокламативно настаје као контракултурни отпор устаљеном друштвеном портрету (види Лакроа 2001: 11), на нашим просторима од седамдесетих година двадесетог века активно делује Живорад Михајловић Славински, човек који ће утицати да те алтернативне струје дођу у додир са домаћом публиком. У међувремену, од средине двадесетог века до данас, Ново доба постаје покрет који све више узима маха на савременој (суп)културној сцени (популарна психологија, алтернативна медицина, литература из области самопомоћи и духовног развоја), остајући увек по страни од званичне академске културе. У фокусу нашег рада ће се пре свега наћи два романа Славинског кроз чију структуру и наратив ћемо пратити уплив поменуте идеологије.

Након што је објавио двадесетак књига из области „спиритуалне технологије“¹, Живо (Живорад Михајловић Славински) 2003. године објављује аутобиографски роман *Праскозорје Аиваза*, а затим, 2014. године роман *Арелена*, такође заснован на биографском садржају. Главна тема оба романа је пут самоспознаје, на коме наилазимо на основне методе техника које је Славински познавао и затим уврстио у сопствени методолошки апарат. Реч је о „неогностичком“ приступу људској психи где је циљ да се човек доведе у стање у

1 Званичан обједињујући назив за групу неогностичких метода које је усавршавао Ж. М. Славински.

ком је слободан од „набоја поларитета“. Како поменути приступ у многоме одређује структуру оба романа Ж. М. Славинског, задржаћемо се на дефиницији назива неогноза, утолико пре што дати термин у својим књигама из области „спиритуалне технологије“ користи и сам аутор.

За разлику од класичног појма гнозе² који подразумева директни чин и искуство, Антоан Февр неогнозу не сврстава у област езотеричног³. Неогноза подражава гнозу преузимањем спољашњих карактеристика гнозе (или позајмљивањем оне традиционалне симболике и научних постулата којима се поткрепљује заузети концепт универзума), а уместо гнозе као самог делања, бави се описивањем поступака тог делања (Faivre 1994: 99)⁴. Неогностички приступ који Славински користи заснива се на тумачењу гностичког дуализма на начин како Воутер Ханеграф одређује поимање дуалности унутар покрета Новог доба.

Дуалност добра и зла New Age посматра као илузију својствену искључиво појавном свету. Зло по себи заправо не постоји самим тим што ниво метафизичке стварности (*ultimate wholeness*) из које извиру светови феномена (*phenomenal realities*) не познаје дуалност. Зло је стога илузија која се посматра као средство учења, а не нешто што је нужно негативно. За покрет Новог доба зло постаје негативно тек кад људи погрешно интерпретирају дуалност као *дуализам* (Hanegraaff 1996: 277). Отклоном од дуализма, односно практичном експлоатацијом својства дуалности материјалног света да би се дошло до одређене користи (духовног развоја), назив неогностицизам примењен на методе „спиритуалне технологије“ Славинског, у још већој

2 Нови Вебстеров академски речник: „гноса: езотерна сјознаја духовне исјине за коју су антички гностици сматрали да је од суштинске важности за сјасење“ (Кини 2006: 17).

3 „Карактеристике езотеризма су имперсоналност аутора, опозиција профаног и иницијацијског, суптилна медијација између духа и материје, кореспонденције, бројеви, окултне науке, окултна умећа и иницијација“ (Радуловић 2009: 9).

4 Сви преводи цитиране литературе на енглеском коришћене у раду припадају ауторки рада.

мери се одваја од везе са гностичком традицијом⁵, али се утолико приближава покрету Новог доба. У излагању начина на који функционише *Асѿекѿишка*, једна од метода које је синтетисао Славински, видимо радикалан израз примене идеологије Новог доба, где чак и недурални план метафизичке реалности бива „искоришћен“ зарад коначног циља, а то је стање интеграције набоја поларитета, односно коначни тријумф над стањем дуализма:

„Један познати херметиста, у писму које ми је упутио, износи да је немогуће користити Празнину, јер она је најдубља суштина нашег бића, у њој не постоји двојност – онај који би користио и оно што би се користило, јер су и једно и друго Празнина [...] У апсолутном смислу то је тачно. Међутим, да постоји могућност да се Динамичка Празнина искористи као кључни елемент процеса интеграције отцепљених Аспеката у целину Бића показује пракса Аспектног Процеса“ (Михајловић 1996: 22).

Слично виђење двојности се затим рефлектује на многа места унутар романâ Ж. М. Славинског. Навешћемо ради паралеле са претходним цитатом неколико исказа које у *Праскозорју Аиваза* такође говори херметиста са којим је протагониста романа, Богдан Зивотић Живо⁶, најпре био у преписци и чија писма су уметнута у садржај романа:

„Запамти то, јер то је основна карактеристика просветљених људи. Такав човек нема контрадикција у свести! [...] Најтврђе људско веровање јесте да би живот био савр-

5 Гностицизам чак негира могућност искупљења било каквим спољашњим методама чињења (техникама), такво искупљење је празан аутоматизам, будући да су спасење, односно божанска природа урођени или су могући само помоћу тајанственог откривења (упореди Кинг 2006: 112). За разлику од тог гледишта Ново доба се користи техникама којима се било ко може довести до измењеног стања свести у коме се он сам перципира као „једно са свиме“. У таквој врсти хиперинклузивних „просветљења“, огледа се и појам „спасења“ у Новом добу.

6 Главни јунак *Праскозорја Аиваза* носи исти надимак, односно „магијско име“ као и сам Славински, што је у оба случаја важно због одређене сличности са именом Аиваза.

шен, ако би успео да уклони све негативне и непожељне поларитете у свом животу. [...] Узрок свих наших невоља је тенденција да доживљавамо поларности овог света као одељене и непомирљиво супротстављене. [...] Видиш, најкраће речено, модерна физика непобитно доказује да реалност, научно и истинито схваћена, није ништа друго до јединство супротности“ (Михајловић 2003: 340-341).

Поред већ изнетих карактеристика покрета Ново доба у вези са схватањем дуалности, у последњем цитату апострофирањем модерне физике (што је чест поступак и у књигама Славинског) подцртано је још једно конститутивно начело Новог доба. У неколико најважнијих усмерења⁷ тог покрета спада „наука Новог доба“. Ослањајући се на бирана достигнућа претежно у теоријској физици, *њуејџери* их користе да легитимишу спиритуални поглед на свет. У складу са холистичким приступом тежи се спајању религиозног и научног размишљања, како би се изнова потврђивала утопијска максима „сви смо Једно“, те заправо ту није реч о *науци* Новог доба већ о извесној филозофији природе односно космоса (Hanegraaff 1996: 64). Тако ће горепоменути херметиста чија писма су инкорпорирана у текст *Праскозорја Аиваза* (у роману носи име Питер Перије⁸), бити онај који Богдана упознаје са

7 Класификујући основне токове Новог доба, Ханеграф издваја пет главних: „1. каналисање; 2. исцељивање и развој; 3. наука Новог доба; 4. неопаганизам; 5. ново доба у ужем и ширем смислу“ (Hanegraaff 1996: 19–20).

8 Под именом Питер Перије, Славински заправо говори о Мајклу Бертиоу, извесном медијуму и чувару једног од редова насталих из Кроулијевог ОТО-а. „У датом тренутку Бертио је био ангажован у четири области магијског рада: прикупљању информација и енергије из других универзума, контроли клифота – негативних аспеката кабалистичког Дрвета живота, изградњи магијских речника за комуницирање са духовним интелигенцијама других планета и путовању кроз време“ (Стојановић 2017: 46). Посебно последња наведена ставка „путовање кроз време“, навешће нас да претпоставимо да је један од учитеља главног јунака *Арелене*, Кевин Бердсонг, сачињен по узору и на Бертиоу. Са друге стране лик Кевина Бердсонга носи презиме по Роберту Бердсонгу, херметисти ког је Славински упознао у Стокхолму тако што је Бердсонг радио као главни кувар у хотелу у ком се Славински запослио након доласка у Шведску. Сам Роберт Бердсонг је притом у *Праскозорју Аиваза* преточен у лик Хајлига.

свешћу Аивазовог нивоа, и онај који ће идејама каналисаним од истог ентитета (нивоа свести) заправо поставити основу будућих система које ће Богдан (као и сам Славински) развијати. Питање науке какво смо га изнели у вези са токовима у Новом добу, на готово шаблонски идентичан начин се преноси и на скуп откровења потеклих од Аиваза. Тако из једног Питеровог писма Богдану читамо следеће: „*АИВАЗ-ФИЗИКА биће наша Света Књига и њакође наш технички уџбеник, јер то ће бити комплетан систем маије који ће се отворити на све оне који су сиремни да ступе у сферу Аиваз енерџија*“ (Михајловић 2003: 320). Притом, потребно је још једном нагласити да се појам „физика“ и у наведеном случају као и у оквиру New Age покрета, односи пре свега на субјективна промишљања која област научног интерпретирају само у оној мери у којој се одабране научне чињенице уклапају у унапред дефинисана схватања дате струје Новог доба.

Одузимање суштине негативном поларитету, претварање читаве стварности у вид илузије на коју је могуће утицати и мењати је различитим „спиритуалним техникама“, селективно ослањање на модерну науку (попут квантне физике) тако да се њени постулати употребе за сопствено филозофско промишљање о природи света, и пре свега еклектицизам који преузима спољашње карактеристике традиционалних система (шаманизам, медитација, астрологија, гноза) да би се створили универзални лекови и решења, јесу дакле основна полазишта у покрету Новог доба, која ћемо за потребе нашег рада назвати „поетиком Новог доба“. Начине на које се дата поетичка полазишта преносе и уобличавају у наратив одређеног књижевног дела, испитиваћемо анализом романа *Праскозорје Аиваза и Арелена*.⁹

9 Како је примарни циљ рада испитивање различитих механизма којима се „поетика Новог доба“ преноси у књижевни дискурс, приликом анализе романа Славинског у раду се нећемо у већој мери фокусирати на литерарно-вредносно одређење датих романа нити се бавити проблемом учинковитости самих техника Славинског. Романи о којима је у раду реч, посматраћемо пре свега као симптоматичан пример књижевне појаве засноване на литератури

2. Литерарни узори

„Многи познати херметисти постали су, у извесном стадију свог развитака, романописци и приповедачи. Рекло би се да дође време када књижевни израз постаје неопходан да би се херметичке идеје приближиле већем броју до тада незахваћених читалаца.“
(Михајловић 1976: 127).

Потребу да се језиком књижевног жанра проговори о темама које припадају струјама Новог доба везаним за исцељивање и лични развој, са компаративне стране је корисно довести у везу са стваралаштвом два (од три) аутора о којима је Богдан, главни јунак романа *Праскозорје Аиваза* желео да напише обједињујућу компаративну студију. Такође, у опусима та два аутора наилазимо на преплитање књижевног израза и извесних езотеричних система на начин да се то искуство може довести у везу са одређеном праксом, што је посебно интересантно због паралеле са праксом у оквиру метода „спиритуалне технологије“ код Славинског. Поред Вилхема Рајха, кога ћемо изоставити из паралеле која нас занима јер његов опус не садржи књижевне елементе¹⁰, Богдан је намеравао да своју студију посвети Алистеру Кроулију и Јунгу.

Славински 1976. године заиста објављује књигу *Психонаути унутрашњих свејшова* која је живи пандан Богдановој никад написаној студији о три поменута

из области популарне психологије као маргинализованог „жанра“ по себи.

10 Ако бисмо ипак тражили начин да дефинишемо „поетичке елементе“ Рајховог рада, и то оне који би кореспондирали са системом рада Славинског, онда би нам се наметала тема превазилажења дуалности. Рајх (слично као и Кроули) наглашава опасност гушења сексуалне (полне, дуалне) енергије услед репресивности друштва (Михајловић 2003: 134). Исцељење се тражи у експериментима са оргонском енергијом, односно „свеопштом животном енергијом, космичком по опсегу“ (Михајловић 1984: 11), што је поново поредиво и са методологијом „спиритуалне технологије“ (неутрализација поларитета довођењем у равину која их поништава) и са поетичко-гносеолошким идејама до којих ће доспевати јунаци у романима Славинског.

аутора. Поред укључивања излагања о кључним лично-стима западног херметизма, *Психонауџи* ће највећим делом бити посвећени Кроулију, а Јунгу ће бити додељено завршно поглавље. Извесна паралела између Кроулија и Јунга, која је важна и за тему нашег рада, подцртана је још у тој књизи. Славински ту истиче податке да и Кроули и Јунг у стању трансa у току три дана записују поетско-профетске текстове (Кроули *Књиу Закона*, а Јунг *Седам ѝройоведи мрѝвима*), да би затим остатке живота посветили разумевању тих текстова и стварању система на темељима њихових тумачења. На парадоксалан начин оно што бива откривено на почетку пута, једначи се са оним што се спознаје на његовом крају. У претходној реченици, која се односила на дијалектику развоја идеја код Кроулија и Јунга, сажета је и идејна радња оба романа Ж. М. Славинског – на почецима романа рођена жеља (да се одговори на питање: „Ко сам ја?“, односно да се реализује извесна драма без граница) остварује се на последњим страницама романâ, али тако да субјекат схвата да је спознао оно што је одувек и знао.

Интертекстуални утицај Кроулија на Славинског се пре свега односи на поменути *Књиу Закона* и њену улогу у *Праскозорју Аиваза* при митологизацији судбине главног јунака Богдана. *Књиу Закона* је Кроули наводно примио каналисањем ентитета под именом Аиваз. „Основна магијска формула *Књие Закона* је Закон Телеме: „Ради како ти воља буде и то нека је једини Закон!“ (Михајловић 1976: 63). Оно што *Књиа Закона* преко те магијске формуле обзнањује јесте долазак „Новог Хорусовог Еона“, односно новог ступња у развоју људске свести која се заснива на индивидуалности воље. „Ера Телеме оличена је у Детету (Хорус), слободном и двополном. Дечје одлике постају карактеристике новог времена, а слобода има највећу привлачну снагу“ (Михајловић 1976: 61). Та црта андрогинности (сједињености полова или поларитета) у „Хорусовом добу“, јесте црта на коју ће се надовезати Славински у свом роману, користећи Кроулијеву *Књиу Закона* као подтекст на коме ће даље градити сопствену теорију поларитета.

Иако роман *Праскозорје Аиваза* не спада у каналисану литературу Новог доба, ослањање на ту струју New Age покрета је јасно истакнуто смештањем Аивазовог имена већ у наслов романа. *Књија Закона* се у роману Славинског помиње и као део јунакових конверзација или ритуалних радњи у окултним круговима, али оно што је од посебног значаја јесте начин на који та књига као подтекст романа обликује битну фазу на животном путу протагонисте (рекли бисмо пресудно утиче на „нови еон“ главног јунака). И поред тога што је имао намеру да његова студија о три аутора буде посвећена и Кроулију, Богданов став о Кроулију је у великој мери прожет одбојношћу (што се првенствено веже за Кроулијев однос према сексуалности) и сумњом у Кроулијеве (писарске) способности да исправно разуме текст *Књије Закона*. Иако ће проћи и кроз фазу експериментисања са сексуалном магијом према Кроулијевим методама, Богдан ће значење Аивазових речи ипак видети на начин који превазилази подручје уједињавања искључиво физичких сполова. Текст *Књије Закона* он разумева као „подстрек за досезање много дубљих слојева бића, у којима се индивидуално претапа са колективним несвесним“ (Михајловић 2003: 134). Сам ентитет, Аиваз, у књизи стога бива представљен у два основна вида: као Кроулијев Аиваз и као космички Аиваз са којим ће сам Богдан постепено ступати у контакт. Кроулијев Аиваз је описан као: „божански силник који без милости усмерава људе да следе судбинску стазу, али је и његова ситуација трагична, јер он може да се врати самом себи само кроз човека и стога жуди да изрони у уму људског бића и увуче га у идентификацију са собом“ (Михајловић 2003: 191). Док је Кроулијев Аиваз „локална и лична интелигенција“, космички „Богданов“ Аиваз је универзалан.¹¹ Такође,

11 Потреба да се нагласи недвосмислена разлика „двају Аиваза“ може потицати и отуд што је Славински од седамдесетих до деведесетих година био на челу извесног удружења, касније гностичке цркве (Ecclesia Gnostica Alba) настале на темељима ОТО-а на просторима СФРЈ. Рад те цркве је наводно био вођен интелигенцијом Аиваз, што је било назначено и у самом црквеном грбу, а чланови су били учесници и водитељи (мајстори) Интензива просветљења,

за разлику од микрокосмичке сексуалности везане за „локалног Аиваза“ и самим тим важне у Кроулијевом магијском раду¹², „Богданов“ Аиваз представља космичку сексуалност која не почива на уједињавању сполова, већ води „неутрализацији основних космичких поларитета, јер је њен главни елемент енергетска тензија која постоји између космичких Јанга и Јина“ (Михајловић 2003: 320). Аиваз и „праскозорје Аиваза“ како их Богдан интерпретира, јесу стога синоними за крајње јединство („Једно“) у терминологији Новог доба, као и за „еон“ новог нивоа свести који почиње Новим добом (доба Водолије¹³, Хорусов еон).

Поред Кроулија, као другу неизоставну фигуру у формирању поетике романа Славинског навели смо Јунга и његов рад. Ослањајући се на књигу Ричарда Нола (*The Jung Cult*), Ханеграф ће Јунга дефинисати као модерног езотерика који представља кључну везу између традиционално езотеричних погледа на свет и покрета Новог доба (Hanegraaff 1996: 497). Постоје такође тенденције да се Јунгов опус посматра

медитативне технике коју је Славински донео на просторе бивше Југославије. Међутим, после увођења бројних „учинковитијих“ техника, Славински се одваја од те организације, након чега се и њен рад гаси. Двоструки Аиваз стога може бити *маркејтиншки* начин да Славински раздвоји „личног Аиваза“ уско везаног за припаднике гностичке цркве, и „универзални дух“ техника Славинског доступних свима.

12 У једној од својих првих књига, писаној као практични приручник херметичке традиције Запада, *Симболи херметизма*, Славински и само остварење Кроулијевог контакта са Аивазом (Даемоном) на шаљив начин приписује сексуалној магији: „Тако је Краули на брачном путовању, док је боравио у Египту, извршио серију магијских евокација, желећи да покаже својој супрузи како је он моћан маг. Призвао је Демона кроз ритуал сексуалне магије, без икаквих посебних циљева. Очито је са својом супругом Роуз практиковао веома делотворну магију, јер је дошло до веома далекосежних промена у његовој свести – увид за увидом следио је у току следећа два-три дана и као последица настало је његово, можда најпознатије дело „Књига закона“ („The Book of the Law“)" (Михајловић 1973: 56).

13 „Сва херметичка учења тумаче еволуцију људског рода као непрекидни процес преображаја свести. Он се одвија у циклусима. У нашој традицији (западној) говори се последњих стотинак година о наступању Акваријанске ере, ере Водењака, чије су одлике нагло ослобађање људског бића, буђење вековима умртвљених парапсихичких способности, наступање нових односа љубави међу људима, братства, толеранције.“ (Михајловић 1976: 61).

као позни продужетак немачких филозофско-романтичарских струја 19. века, а пре свега филозофије живота (*Lebensphilosophie*) и филозофије природе (*Naturphilosophie*) које у средиште постављају питања о сврси унутрашњег живота (види Ханеграаф 1996: 497). На тај начин читава Јунгову „динамику несвесног“ можемо посматрати као блиску идејама позноромантичарских струја, као и езотеричким системима (а најпре алхемији) повезаним са тим струјама. Чак се и спис *Седам њројоведи мрџвима* које Јунг пише под псевдонимом гностика Василида из Александрије, показује као дело које не почива на античким гностичким идејама већ као дело чије су идеје заправо ближе модерним езотеричким и окултним спекулацијама и новој соларној митологији која Сунце тумачи као симбол христоликог божанства (Ханеграаф 1996: 503).

Увођење компаративне везе са „весником Новог доба“, али и „позноромантичарем“ Јунгом, приликом тумачења *Праскозорја Аиваза*, заправо нам указује (поред сличности са већ описаним односом са Кроулијем) на традицију коју Славински бира приликом сопственог поигравања са књижевним. Док ће се Кроулијев утицај на Славинског огледати у поетици идеолошког надрастања преузетог подтекста, однос Јунгове телеолошке мисли и идеје које заступа главни јунак *Праскозорја Аиваза*, показиваће недвосмислену сродност.

У поглављу посвећеном Јунгу у књизи *Психонауџи унуџрашњих свейова*, у начину како Славински описује Јунгов раскид са Фројдовим ауторитетом, видимо пресликани идеолошки неспоразум који смо претходно изнели у вези са Богдановом рецепцијом Кроулијевог схватања Аиваза. „Непосредан повод размимоилажења са Фројдом било је различито схватање херметике (много дубљи повод био је став према либиду – за Фројда је то искључиво сексуална енергија, за Јунга свеопшта психичка енергија)“ (Михајловић 1976: 151). Реч је дакле о сукобу који бисмо, преносећи га на Богданов однос према Кроулију, могли назвати сукобом „локалног и космичког Аиваза“.

Поред паралеле на коју у *Психонауџима* сам Славински указује, о кључном утицају за три дана „каналисаних“ текстова на читав каснији стваралачки рад и Кроулија и Јунга, Славински у истој књизи истиче и следећу повезницу суштинског става оба аутора:

„Јунг је, као и [...] Алистер Кроли и многи други херметисти, веровао да је исправна Стаза управо она која је у складу са његовом истинском природом (упореди код Кролија откриће Истинске воље и делање само по њој). „Моја филозофија“, понављао је Јунг, „јесте да човек треба да живи у складу са својом природом; он треба да се усредсреди на стицање знања о себи, а потом да живи сагласно са истином што ју је о себи открио“ (Михајловић 1976: 159).

Та тема ступања на личну индивидуациону „Стазу“, уз упорно кретање ка њеном крају, јесте основна тема оба романа Славинског, али и тема која кореспондира са такозваном „потрагом за вишим ја“ (или идеалном верзијом себе према терминологији Новог доба) у чему ће бити могуће уочити извесну паралелу са јунгијанским моделом индивидуације, односно начином на који идеологија Новог доба преузима тај модел.¹⁴

3. Између романа и технике самопомоћи

„На крају те Стазе неко или нешто покушава да се сети човека“ (Михајловић 1976: 160).

Претходним цитатом који се односи на Јунгов пут индивидуације и значај који ће та теорија донети будућим трагоцима, завршава се Михајловићева

¹⁴ Односом Јунгове индивидуацијске теорије са идејом развоја у контексту поетике Новог доба, посебно се бавимо у последњем поглављу у раду („New Age бајка“).

књига *Психонаути унутрашњих свећова*, али заправо тек почињу (услед природе парадокса и завршавају се такође) основне идејне нити оба његова романа. Тема коју нам цитат отвара, истовремено дефинише и кључну идеју коју Славински заговара на пољу техника самопомоћи. На темељу једног од основних начела у покрету Новог доба, на начелу космолошке двојности (и његовом превазилажењу), годинама ће настајати методе које је Славински објединио под називом „спиритуална технологија“. Прокламовани циљ већине тих техника јесте да омогуће сусрет „ја“ са „јакством“ (ега са суштином), тако што би уклонили ометајуће факторе који постављају уметне границе тамо где оне наводно не постоје. Структурну динамику првенствено технике „Интензива гнозе“, уз елементе техника „Аспектике“ и „Пеата“, односно горенаведени идејни циљ ка коме се они који те технике примењују крећу, Славински ће настојати да пренесе у текст, али и читаву наративну структуру својих романа.

На почетку и једног и другог романа најављује се потрага за одређеним искуством које је потребно досегнути, док се мистерија тих трагања разрешава тек на самом крају. На тај начин заплет би наизглед одговарао заплетима детективских романа, али је разлика у томе што се финална „спознаја“ не односи на „разоткривање убице“, већ је реч о спознаји као таквој, одређеном унутрашњем увиду, гнози.

У *Праскозорју Аиваза* приповедачки глас се директно обраћа читаоцу (наратору), чиме настоји да и њега увуче у сопствену потрагу. Наратор и читалац постају трагачи на истој „Стази“, јер се ради о потрази која припада духу Новог доба и стога природно тежи свеобухватању, универзализацији личног искуства: „Сада ми је теже него док сам ходио својом Стазом и осећам страх, не за себе, него за вас, јер ова прича има моћ да вас залуди. Стрепим за вашу судбину. [...] Стаза самоспознаје је дуга и многе године њоме ћете ходити, повероваћете ми тек на крају.“ (Михајловић 2003: 9). *Арелена* је роман који следи идеје које већ постоје у претходном роману, али се оне уопштавају и додатно

литерарно обликују. Иако у *Арелени* нема директног обраћања читаоцу, у разради нараторове замисли да створи и режира драму какву свет до сада није видео, препознаћемо својеврсни модел „животне драме“ кроз коју пролази и наратор-протагониста првог романа.

Почеци оба романа истичу важност постављања фокуса деловања у тачку унутар себе, али се иста порука услед различите наративне инстанце обликује на другачији начин. У *Праскозорју Аиваза* се та идеја износи из саветодавне, „гуру-перспективе“, самим тим што се наратор издаје за оног који већ поседује знање које читаоцу још увек није откривено: „постоји само један пут којим треба ићи: ка себи, кроз себе, у себе. Спуштајући се најдубље у себе, досегнућете врхунце, тада су вам најближи далеки светови“ (Михајловић 2003: 9). У *Арелени* је „гуру“ тон при истицању исте идеје о унутарњем центру прикривенији: „Само сам знао да морам да је напишем и режирам [драму] тако да на првом месту задовољим себе, па онда цео свет“ (Михајловић 2014: 8), што је резултат измењене наративне позиције. Уместо ретроспективног излагања из тачке већ задобијеног знања, читалац и наратор се у *Арелени* заједно крећу ка „коначној спознаји“.

Једна од првих техника које ће Славински усвојити, а касније унети у њу оригинални печат, била је техника коју је 1968. године по узору на источњачке зен школе осмислио Чарлс Бернер и назвао је „Интензив просветљења“. Интензив је осмишљен као „спој медитације и комуникације“ чије смењивање надгледа „мајстор Интензива“. Основна допуна зен традицији је управо довођење једног учесника у контакт са другим учесником, док је у зен школама полазник препуштен безгласној медитацији и тек ретким разговорима са мајстором (Михајловић 2010: 12). Учесници Интензива имају задатак да подељени у парове у временски задатим оквирима наизменично свом пару саопштавају онај перцептивни садржај који у том тренутку опажају у себи, а који је резултат труда да се одговори

на задато коан-питање¹⁵ (најчешће: „Ко сам ја?“, „Шта сам ја?“, „Шта је живот?“, „Шта је друго људско биће?“), а затим да пажљиво слушају саговорника док то исто чини. Након три или више дана упорног понављања датог поступка, код одређеног броја учесника би долазило до стања које је названо „просветљењем“, односно „директним искуством истине“¹⁶. Ослањајући се на сопствено искуство, мајстор та стања „валидира“ као истинску гнозу, или има задатак да учесника подстакне да уложи додатни напор уколико процени да до тог стања још увек није дошло. Кључни елемент који Славински уводи у структуру Интензива јесте „алтернативна техника“: поред медитације на поменута коан-питања уводи се наизменична медитација на негативне / одричне облике тих питања (нпр. „Ко нисам ја?“).

„Савремена западна култура је дуалистичка; све постоји кроз дихотомију добра и зла, исправног и погрешног, пријатеља и непријатеља, овог или оног. Дихотомизовати значи разделити, и оно што из тог следи је натицање. Константно просуђивање (ово је исправно; оно је погрешно) ствара проблеме у друштву исто као и у индивидуалном животу. Ако се жели живот испуњен миром и хармонијом, дуалност мора бити превазиђена и свет јединства досегнут“ (Гуомау 1973: 1).

15 „Интензивци често питања на која се ради на Интензиву називају коанима мада она то нису у зеновском смислу. Иако коани и на Интензиву и у зену служе као катализатор буђења човекове истинске природе, ту се сличност завршава. [...] Након Директног искуства у оба случаја се очекује нека врста одговора, али се у зену, пре свега у његовој грани сото зену, тражи да ученик своје разумевање испоји кроз демонстрацију, а на Интензиву кроз комуникацију“ (Стојановић 2017: 174).

16 Под термином „директно искуство истине“ у Интензиву просветљења заправо се подразумева сатори, традиционално искуство просветљења у зену: „Зен, животна истина, нирвана, или просветљење, сви су изван досега интелекта. Просветљење не може бити досегнуто интелектуализацијом. Истина се једино може разумети кроз сопствено директно искуство, баш као што су хладноћа и топлота доживљени тек кроз директан осећај. Птице певају, вода тече, киша пада, људи воле. Ту нема разлога: просто је тако. Зен је изван разлога јер се тиче живота.“ (Гуомау 1973: 223).

Алтернативна техника се заснива на уважавању суштинске особености универзума – двополоности. Док се класична техника Интензива ослањала само на позитивни поларитет (напор да се дође до директног искуства истине), садржаји који су се томе опирали су остали занемарени, неискомуницирани, и самим тим поступак пражњења свести и доласка до стања гнозе, текао је спорије. Увођењем алтернативне технике у Интензив просветљења, Славински му мења име у Интензив гнозе (Михајловић 2010: 37-38), наглашавајући тиме „дуалистичку“ црту новог Интензива.

Ако издвојимо битне елементе структуре како класичног (Бернеровог) Интензива, тако и Интензива гнозе: отварање Интензива, коришћење кратких прича зарад мотивације учесника, алтернативна техника, начин одвијања „драме Интензива“, видећемо да се сваки од наведених елемената на извесан начин пресликава у радњу Михајловићевих романа.

Већ истакнута „отварања“ романа која имају за циљ да подстакну трагачку жељу код читалаца, могуће је упоредити са „отварањем Интензива“ када мајстор има задатак да емоционално покрене учеснике ка искуству гнозе (Михајловић 2010: 23). Такође, у *Праскозорју Аиваза*, од почетка романа пратимо главног јунака који покушава да одговори на питање: „Ко сам ја?“. У роману је то питање инкорпорирано у садржај неколико кратких прича које се јављају на кључним местима на путу индивидуације¹⁷ јунака. „Уместо стварних догађаја, мој живот су највећма уобличиле приче“ (Михајловић 2003: 492), сам Богдан потврђује на крају романа. Ликови од којих ће потицати те приче, увек ће за јунака у датом тренутку представљати „мудрог учитеља“ (прича из књиге коју Богдан као дечак проналази у напуштеној штали, а која наводно припада Димитрију Митриновићу; затим прича јунакове баке,

17 Узимајући у обзир претходно помињани значај утицаја Јунга на Славинског, јунговски пут индивидуације ћемо посматрати као паралелу читавој структури Интензива, док ће сам сусрет са јаством бити посматран као аналоган директном искуству гнозе, односно чину „просветљења“ коме замисао Интензива гнозе у коначници и води.

гуруа Јогендре, ујака Младена), те ће порука прича бити доживљена као вид обраћања себи из позиције „вишег ја“, односно „јаства“¹⁸. Истовремено, приче које судбински утичу на Богданов пут, заправо су по структури кратке приче налик зен коанима, са истим мотивима и циљем као оне које мајстор користи у Интензиву: „Приче и анегдоте су подстицајне метафоре. Оне говоре једну ствар а циљају на другу. Треба да створе у Учеснику снажну жељу да доживи ДИИ¹⁹ или да му укажу да је ДИИ испред његовог носа, али да га он није свестан“ (Михајловић 2010: 69).

Пошто су уметнуте кратке приче засноване на тражењу одговора на питање „Ко сам ја?“, након што би се Богдан разочаравао у читав низ техника које је испробавао (односно након фазе „Ко нисам ја?“), упорно би се изнова враћао првом питању, које би најчешће бивало покренуто причицом у којој би се јављало као унутрашњи мото. Смењивање „ко сам ја – ко нисам ја“ фаза, осим што јунака коначно доводи до спознаје одговора на та питања, динамика тог смењивања уједно и гради радњу читавог романа. Духовни узлети и падови, попут алтернативне технике, имаће функцију поларитет-покретача за јунаков ход од једне до друге приче-коана све до крајњег искуства сусрета са истинским „ја“, из чега видимо да је наратив јунаковог живота грађен техником пресликавања структуре Интензива гнозе на структуру романа.

Структура романа *Арелена* захваљујући већем степу уопштавања (у основи исте приче о јунаку на путу самоспознаје), можда још у већој мери преузима структуру Интензива гнозе. Ту је реч о потрази за драмом у којој неће бити граница (између режисера и глумаца, сцене и публике, радње и живота), при чему се потрага завршава када главни јунак Филип доживи „директно искуство истине“ у коме управо: „нема

18 Према аналитичкој јунгијанској анализи, један од честих видова појављивања јаства у сновима и бајкама је лик мудраца или учитеља.

19 Скраћеница која се у Интензиву односи на „директно искуство истине“.

разлике између објекта и субјекта“ (Михајловић 2010: 67). Када нестане граница која дели его и свет изван њега, дешава се драма „какву свет није видео“, нити је може видети, управо услед чињенице да је реч о опису искуства гнозе, односно херметичном (унутрашњем) искуству²⁰:

„Моја драма уверава ме да се од себе не може побећи. Могу да мењам народе, земље, планете и светове, али од себе немам куд. То ЈА које сам хтео да прерастем да бих открио нешто ново и вредније враћа ми се као вечито обнављање и понављање, змија која гута свој реп, феникс који спаљује себе. Ја сам свој сопствени предак и потомак, режисер, глумац и гледалац. Суђено ми је да своје снове доживим у просторима сопственог бића“ (Михајловић 2014: 226-227).

Такође, ако упоредимо ограничен затворен простор куће или стана у коме се одржавају Интензиви (попут сцене у позоришту), ограничено време (унапред одређен број дана трајања Интензива), конкретне „улоге“ које учесници добијају и прецизно дефинисану „радњу“ коју „режира“ и води мајстор Интензива²¹, добијамо заправо слику „драме“ са своја „три јединства“ (места, времена и радње).

Осим теме губитка граница у чину „просветљења“ у таквој драми-Интензиву, Интензиви приказани у романима водили су не само до укидања граница на личном плану већ и до открића древне колективне повезаности оних који су на тим Интензивима учествовали. Тако се и сама реч „арелена“, која у романима означава

20 На сличан начин у *Праскозорју Аиваза* наратор на крају романа признаје да је „прећутао само Једно“ (Михајловић 2003: 499), при чему се алудира на то да искуство превазилажења двојности није могуће исказати, већ се захтева чин личног доживљаја. На тај начин романи Славинског се могу посматрати и као подстицаји (рекламе) за испробавање техника које сам Славински нуди, а које искуство гнозе истичу као сопствени циљ.

21 У књизи Душана Стојановића Борге, *Голуб и змија*, наведене су прецизне сатнице и распоред радњи у току Интензива (Стојановић 2017: 317-320).

вечност и љубав и припада некаквом заборављеном језику са непознате планете, изузев Богдану и Филипу открива и другим учесницима њихових Интензива.²²

Поред кључних елемената технике Интензива гнозе, у структури романâ уочавамо и елементе других метода Славинског. Ако поступак низања све зачуднијих спознаја до којих и Богдан и Филип долазе пренесемо на план унутрашње потраге за највишим циљем (а то је у оба случаја такозвано просветљење), онда тај ланац спознаја и догађаја можемо упоредити са динамиком ланчане технике у Аспектици²³. И на лексичком плану честа је употреба израза који се користе унутар техника које Славински развија. Тако је могуће да описујући старе обичаје са истока Србије, пчелар-шаман деда Иван, уз архаичне речи својствене његовом крају употреби и реч „клијент“ за корисника услуга старих врачара. Формулација „вреднији и виши циљ“ која има важно место у Аспектици (Михајловић 1996: 59), пројектује се у унутрашњи монолог Филипа у тренутку кад „на ланчаној техници животних искустава“ доспева до последњег учитеља, Кевина Бердсонга („То ће бити још виши и вреднији ниво искуства“ (Михајловић 2014: 177)).

Чак и основну дефиницију Михајловићеве методологије, а заправо идеју коју смо издвојили као израз неогностичке струје покрета Ново доба, могуће је готово истоветно поновљену наћи на великом броју места, једнако и у књигама Славинског о методама личног развоја, и у његовим романима. Реч је о варијантама излагања следеће идеје: „све у овом свету постоји кроз супротстављене поларитете. Ништа не постоји без

22 Славински ту заправо упућује на стварни ток догађаја које су његови Интензиви покренули од седамдесетих година 20. века на просторима СФРЈ, а који су резултирали стварањем гностичке заједнице наводно вођене интелигенцијом Аиваза (за више података о историјском развоју и распаду тог удружења, видети већ помињану књигу *Голуб и змија*).

23 „У Ланчаној Техници, која је основа Аспектног Процеса, ми се крећемо по ланцу све виших циљева до Највишег Циља (Мегистотелоса)“ (Михајловић 1996: 8-9), где је притом реч о искуству Једног (изласку из набоја поларитета).

своје супротности или комплементарности и основна животна игра јесте интегрисати их у себи и тако остварити једност“ (Михајловић 2014: 170).

Елементе технике „Дубоки Пеат“²⁴ (везане за коришћење извесних акупунктурних тачака) препознајемо у *Арелени* у склопу необичног обреда којим ће деда Иван иницирати Филипа у „пчелињи народ“ (Михајловић 2014: 116). Управо попут пчеле, јунаци Славинског са различитих извора скупљају знања из којих се могу реконструисати читаве технике самог Славинског. Поједини јунаци су такође грађени као збир неколико људи од којих је Славински учио, те су делови метода које су они примењивали у раду постали и део метода његове „спиритуалне технологије“. Лик „великог учитеља“ Нема из *Арелене* одговара конгломерату састављеном од Рона Хабарда (сајентологија), Чарлса Бернера (Интензив просветљења), Димитрија Митриновића²⁵ (за кога се у *Праскозорју Аиваза* наводи да је користио име Немо као псеудоним (Михајловић 2003: 109)). Управо ће тако приказан лик Нема имати задатак да на главног јунака примени поступак који наликује методи Пеат, јер она и настаје као крајњи домет спајања елемената ранијих техника Славинског. Осим што у лику Нема препознајемо поменуте личности, и метода коју ће он користити је такође сачињена као збир утицаја система развијених од стране наведених личности, пре свега Хабарда и Бернера. Реч је о Немовом исцељивању трауматичног Филиповог искуства, што би речима методологије Пеата одговарало

²⁴ Техника Дубоки Пеат (PEAT – Primordial Energy Activation and Transcendence) ради на проналажењу личног пара праисконских поларитета („лични кодови“) са којих се затим „уклања набој“ односно ствара се неутрализација поларитета. На тај начин се особа наводно ослобађа сукоба кључног пара двојстава у сопственом животу.

²⁵ Иако Димитије Митриновић није имао свој ауторски „систем“ (Радуловић 2009: 226), занимљиво је да у *Праскозорју Аиваза* јунакиња која је наводно познавала Митриновића, износи тврдњу да је, иако непознат широј јавности, Митриновићев систем ипак постојао: „Митриновић је имао сопствени систем, као и сви самосвојни адепти. Посећивао је многе школе, али се ни у једну није уписао. Све што му је дошло од других пропустио је кроз себе и оно што је истиснуо било је његово“ (Михајловић 2003: 109).

уклањању набоја са исконских поларитета („личних кодова“) при чему се у крајњем исходу постиже стање мирног сагледавања некад потресног догађаја: „Видиш, Филипе, негативних осећања нема без негативне енергије или набоја. Та енергија те је сада притисла као огромно бреме и ти си сигуран да ће ту стајати до века. Али, неће! Када се она уклони, остаје само сећање на то искуство, испражњено од емоција, као избледела фотографија“ (Михајловић 2014: 82).

Претходним уочавањем степена присуства како структуре техника Славинског, тако и њима својственог лексичког и семантичког потенцијала, текстови романа *Праскозорје Аиваза* и *Арелена* се препознају као хибриди књижевног израза и израза методологије неогностичких струја New Age покрета.

4. New Age антибајка

„Човек је капија кроз коју из спољашњег света богова, демона и душа улазите у унутрашњи свет, из већег у мањи свет. Мали је и пролазан човек.

Већ је иза вас, и поново се налазите у бескрајном простору, у мањој или унутрашњој бесконачности. На немерљивој удаљености стоји једна једина Звезда у зениту.“ (Јунг 2002: 31)

Условно можемо рећи да јунаци-трагаоци Ж. М. Славинског до своје „Звезде у зениту“ (односно јединственог унутрашњег центра који одговара Јунговом појму јаства) долазе у коначници својих путовања. Наиме, на крају оба његова романа почетне замисли главних јунака се остварују: Богдан проналази одговор на питање „Ко сам ја?“, а Филип открива и проживљава „драму без граница“. У обликовању тих финалних заокружења коришћени су елементи два херметичка модела такође заснована на динамици стазе која преко постепених унутрашњих преображавања води пандану појма јаство. Реч је о алхемији и тароту.

Спајање алхемијског модела трансформације са јунаковим доласком до архетипа јаства унутар јунгијанске представе индивидуације налазимо у *Праскозорју Аиваза*. Завршна („златна“) фаза алхемијског процеса и сусрет са јаством главног јунака, у роману су приказани као унутарњи „сусрет“ са „златним човеком“, андрогиним бићем које се препознаје као једно са самим трагачем:

„У мноштву златопутог народа угледах с леђа Биће које је одвајкада покушавало да ме се сети. Било је и мушкарац и жена изједна. Било је и дете. [...] Све је било од искона решено. Златопути ми је одвајкада био познат. Власи златне косе и врат који се испод њих назирао, леђа, уши приљубљене уз главу, мисао која му се изоштравала у уму, све то сам одувек знао и волео као самога себе. Препустио сам се и постојао без отпора. Златопути је све јаче покушавао да ме призове из заборав. Осетих како се помаљам, растем и ширим у његовој свести. Он се полако, сасвим полако осврну.

Предамном није било ничега, само бескрајна празнина.“ (Михајловић 2003: 498).

У завршници *Арелене*, уместо литераризовања алхемијско-индивидуацијског модела, налазимо литераризацију стазе дуж које се налазе оживљене архетипске слике великих аркана Рајдер-Вејтовог тарота (Rider-Waite). Иако то није експлицитно речено, Филип пов лик је ту приказан као почетна аркана Луда, парадоксални путник, онај који се налази на почетку стазе са чијег краја управо долази. На тој стази пажњу Луде, односно Филипа, посебно ће привлечити оне аркане са наглашеним црно-белим, *дуалистичким* значењем (Велика свештеница, Кочија). Тек када Луда разуме да су поларитети интегрални део ње саме, стаза се са лакоћом наставља све до последње аркане Свет, где се као и у сусрету са златопутим бићем у *Праскозорју Аиваза*, приказује биће које је симбол уједињења свих супротности, јаство:

„Читав приказ указивао је на неопходност концентрисања свих елемената и енергија у јединствену Једност. Жена коју је штитила змија савијена у пун круг представљала је метафизичку синтезу апсолутне истине која је стављала онога ко ју је досегао изван сваке обмане. Жена је држала две кратке палице у рукама, сличне палици Мага у првој Аркани, симболизујући њима да она влада процесом интеграције супротних поларитета и тако може да слободно оперише на астралној равни“ (Михајловић 2014: 222).

Да би Богдан и Филип доспели до оног што се у роману назива „Једно или Једност“, и поред инсистирања на томе да је та свесједињеност одвајкада иманентна човековом бићу, намеће се најпре пролазак кроз шуму „спиритуалних техника“ са којима су двојица Михајловићевих јунака експериментисали. Иако се у основи тих техника налазе аутентичне традиционалне вештине и знања попут зен медитације или шаманизма, они у Новом добу губе изворни карактер постајући технике за изазивање измењених стања свести. Ако бисмо из романâ издвојили само најзначајније испробане технике, сакупили бисмо читав вашар најразличитијих понуда на New Age тржишту: подуга листа књига о окултним темама и о духовном развоју, гностички и неогностички контекст, курсеви просветљења (интензивни, тамна соба, АСТ), култови личности (сајентологија, есенска школа), церемонијална магија (Одинов магички ред), теоријска физика у комбинацији са идејама о новом еону (Питер Перо), домаћи окултисти (београдско друштво за истраживање оностраног „Паралелни светови“), неопаганизам („пчелињи шаманизам“ деда Ивана, виле, патуљци и вампири из источне Србије), искуство на граници научне фантастике (Кевин Бердсонг и путовање кроз време у паралелне светове)²⁶.

26 Деда Иван и Кевин Бердсонг, односно шаманско учење и необична пчелиња иницијација које Филип пролази са првим, и експеримент са нестанком у паралелном свету за који Филип бива обучен од другог јунака, уведе паралелу са Кастанединим учењем код

Конгломерат техника које искрсавају на магичној стази развоја „New Age истинотражитеља“, обликован је према одређеном калупу тоталитарне идеологије Новог доба (Лакроа 2001: 6), те се захваљујући постојању тих законитости обликовања може упоредити са механизмима формулативности на којима почивају бајке. Све поменуте „спиритуалне екскурзије“ у којима ће јунаци Славинског учествовати, могу бити посматране као ступњевити изазови које треба прерастати на путу унутрашњег развоја са просветљењем (сусретом са јаством) као коначним циљем. На Богданово и Филипово „спиритуално путовање“, управо стога што се служи истим методама и тежи истом идејном изодишту какве налазимо у покрету Новог доба, могуће је гледати као на универзални модел потраге „New Age витеза“. Анализом законитости таквог New Age модела потраге, указује се паралела са механизмима бајковних путовања посматраних пре свега из позиције јунгијанског аналитичког приступа²⁷.

индијанца Дон Хуана (име деда Иван звучним ефектом чак подсећа на име Кастанединог учитеља). За ту двојицу својих учитеља Филип ће управо нагласити како се у његовој свести претапају (Михајловић 2014: 213), творећи на изванредан начин јединственог јунака који заправо представља две кључне стране Дон Хуановог учења. Дедо Иван из села у Хомољским планинама ће тако представљати шамански карактер Дон Хуана каквог га затичемо у првим Кастанединим књигама, а Кевин Бердсонг, ког Филип среће у аутентичном „дон-хуановском“ подручју Средње Америке, упутиће јунака у ону врсту путовања која Кастанеда открива у каснијим књигама, у којима се говори о мистериозном нестанку толтечког народа, на начин врло близак експериментима са путовањима у паралелне светове какви су изложени у *Арелени*. (Пут у „друге светове“ се код Кастанеде постиже померањем извесне „скупне тачке“, док је код Славинског реч о померању „тачке гледишта“.) Указивањем на везу са Кастанедом, постиже се додатни ефекат преклапања, па и сједињавања шаманско-мистичког потенцијала двају удаљених средина, истока Србије и простора Средње Америке, у чему онда ишчитавамо и глобализацијску тенденцију покрета Ново доба.

²⁷ Јунгијански приступ бајкама полазио је од тумачења бајке као израза колективно несвесног, у коме су се распознавали и издвајали основни архетипови (персона, сенка, анима и анимус, јаство) као ступњевити индивидуацијског процеса одређене колективне средине. Јунгов термин индивидуација подразумева освешћивање, односно лонирање и идентификовање различитих садржаја несвесног, при чему сам процес има такву динамику кретања да се тежиште бића пренесе са „ја“ као центра свесне личности на „јаство“ као

Основни постулат на коме почива идеологија Новог доба јесте „холизам“, према коме физички и духовни свет нису раздвојени већ чине јединствену целину (Лакроа 2001: 25). Конкретан приказ идеје холистичког доживљаја света налазимо у лајтмотивској идеји *Арелене* о стварању драме у којој неће постојати граница између оног ко је осмишљава, оних који је изводе и оних који је гледају. Иако Филип у датој идеји види „драму какву свет још видео није“, парадокс је у томе што такве драме читав свет свакодневно проживљава у домену сна, а бајке тај онирички приступ одвајкада преносе у књижевни наратив: „Бајка је тако, до извесне мере, како сматра Дикман, попут сна у којем је онај што га сања истовремено и сцена и сви глумци, монтажер, режисер, продуцент, публика и критика“ (Поповић 2013: 119). Јунгијански приступ сну (а аналогно томе и бајкама) подразумева ослањање на Јунгов термин колективно несвесног и динамику индивидуације која почива на откривању архетипова унутар тог заједничког поља свести. У већ поменутом начину на који је у романима Ж. М. Славинског употребљен и алхемијски процес и слике тарота и паралела драме и живота, видимо поставке основног New Age начела – теорију холизма, која притом у многоструку кореспондира са појмом колективно несвесног. Понирући у чудесни архетипски простор несвесног, јунак је тај који изнова трага за самим собом у лику јаства. Отуд искушења на

центар целокупне личности, између свесног и несвесног. Процес индивидуације свакако започиње престанком идентификације са „персоном“, односно маском која одговара идентитету свесне личности (име, титула, звање). Уколико појединац избегне замку поистовећивања са персоном, индивидуациони пут је могуће наставити, те се у наредним фазама суочавати са архетиповима сенке, аниме или анимуса, и коначно архетипом јаства – унутрашњим седиштем личности које превазилази границе појединца и залази у област многоструке повезаности тог појединца са ширим изразом живота (упореди Франц 2010: 165). Марија Лујза фон Франц, Јунгова ученица, наводи да сваки моћан симбол јаства уједињује у себи психичке супротности, све док не изгуби снагу и стране почну да се раздвајају (Франц 2012: 53), што бисмо могли упоредити са New Age начелом „превазилажења двојности“ у доживљају „Једности“ („Oneness“).

путу трагалаца Новог доба често наликују магичним путовањима јунака бајки.

Холистичко начело Новог доба полази од идеје да индивидуалност не постоји: „не постоји непроменљива природа човека која је одређена једном за свагда: урођено својство човека је променљивост, подложност репрограмирању, обнављању“ (Лакроа 2001: 55). „Јунак Новог доба“ попут безименог јунака бајке мора научити како да савлада одређена формулативна („програмерска“ и „репрограмерска“) правила помоћу којих ће успети да превазиђе препреке на индивидуацијском путу и постане „најбоља верзија себе“. У том циљу, New Age располаже низом техника које имају готово лабораторијски учинак производње мистичних стања кад год се то пожели. „Потрага за суштаством има, дакле, потребу да буде инструментализована“ (Лакроа 2001: 53). Стога се као кључно питање намеће валидност тумачења New Age измењених стања свести (превазилажења двојности, „просветљења“, „сви смо Једно“ стања) као искустава аналогних поимању јаства.

„Ако можете да предвидите реакције неке особе, то значи да она и даље функционише колективно [...] Не можете никад да погодите шта ће креативна особа да створи јер је то нова креација и немамо знања шта ће она бити [...] Процес индивидуације води ка јединственој креативности у сваком моменту и затворена соба упућује на то средиште личности, тајни извор живота. То је затворена одаја срца, јединствена креативност у сваком животном тренутку. Тамо где процес индивидуације доводи до реализације ове јединствености, други више не могу да погађају у вези с вама, јер не могу да привире у затворену одају вашег срца одакле искаче неочекивана, стваралачка реакција. Рекла бих да неочекивана стваралачка реакција долази од јединства са Сопством“ (Франц 2011: 191).

Уколико је неко стање могуће извана контролисати, инструментализовати или предвидети, онда не

можемо говорити о индивидуационом усмерењу ка јакству, већ је извесније да се ради о обрнутом процесу – повратку у „океански осећај“ несвесног након укидања „ја“ (личности, субјекта, свесног живота) (упореди Лакроа 2001: 53). Зато је битна улога следећег разграничења: да ли ће се New Age инсистирање на одбацивању ега схватити и као одрицање од сопствене индивидуалне суштине или само као скидање спољашњих, колективно испрограмираних слојева личности. У потрази за одговором поново ћемо се послужити аналитичким виђењем индивидуације у бајкама.

Бајка са једне стране представља израз колективно несвесног, а са друге, њена веза са јакством унутар тог несвесног је чини истовремено крајње непредвидљивом, креативном структуром. Односно, ако бајку посматрамо из спољашње, чисто формалне перспективе, ако је одредимо преко функција и делокруга јунака, ако обратимо пажњу на све оне типичне, формулативне црте, бајка неће открити много тога оригиналног. Међутим, ако бајку сагледамо из перспективе јунгијанског приступа, служећи се моделом архетипа несвесног, дирекција се сасвим мења и „дух бајке“ ментално постаје изузетно сложена структура која се може одгонетнути тек након великог уложеног труда, или пак изненадног креативног надахнућа (односно речником Новог доба – просветљења).

Примењујући горе речено на разноразне *чаробне* технике Новог доба, указује нам се јасна паралела: уколико се унутрашњем развоју човека (индивидуацији) приступи спољашњим „формулативним“ методама које су притом заједничке за све људе, баш као што су одређене одлике универзална својства свих бајки – и плодови тих метода биће калупски једнаки. Духовни развој као и долазак до појединачне тајне неке бајке, до њеног јакства, сржи – увек је питање личне борбе и напора или пак креативног увида, при чему је крајњи резултат долазак до јединственог садржаја. Та јединственост („једна једина Звезда у зениту“) може служити као одгонетка искључиво појединачне, „сопствене бајке“, те самим тим не може бити употребљена

као универзална, на све људе и све бајке примењива техника.

Међутим, како појмови јаства, Апсолута или „Једног“ припадају свету унутрашњег (езотерног), самим тим су подложни манипулацији од стране појединаца који тврде да су се упознали са сопственом „другом страном“. Иако у романима Ж. М. Славинског често налазимо исмевање и раскринкавање самозваних гуруа и њихових обожаваатеља и обожаваатељки, аутор не успева да избегне искушење да иако ненаметљиво, али ипак доследно своје јунаке-протагонисте прикаже тако као да им улоге „Мајстора“ или просветљених хероја спонтано припадају.

„Када доживи просветљење, херој је остварио свој судбински задатак. Он потом треба да одлучи шта ће урадити са својим знањем, које преображава живот. Неопходно је да започне процес враћања људима милости која му је подарена. То је такође судбински зов који херој често одбија да послуша. Ако то не учини, он није остварио пун циклус херојског пута, а то је повезивање света више спиритуалне спознаје са светом свакодневног живљења, као што је он сам спојио у себи пролазно време и вечност“ (Михајловић 2003: 450).

Претходни цитат из *Праскозорја Аиваза* се односи на сажет смисао књиге *Херој са хиљаду лица* Џозефа Кембела, којим Богданов ујак Младен (од ког и потиче Богданов интерес за окултне феномене, али који се сам никад није усудио да крене „Стазом“), жели не само мотивисати Богдана да стечена знања подели са другима већ и потврдити да та знања поседују недвосмислену вредност. Реч је ипак о знањима која „просветљени херој“ доноси са крајњег путовања, оног на коме се открива сопствени центар, упознаје јаство, тако да отуд једини могући пут полази из центра ка периферији, то јест ка онима који пут до центра још увек нису нашли. И ту настаје граница иза које почиње опасност од стварања култова личности и њихових „техника“ које

нуде решење за сваки проблем. Подвучимо разлику да у бајкама спиритуална помоћ из несвесног (преко чудесних помоћника или предмета) долази тек након што се испостави да самостални напор јунака, његова храброст и упорност нису довољни да би одређена препрека била савладана, док се „спиритуалне технике“, као вид „бајковних помоћника“ Новог доба, могу једноставно пазарити у замену за одговарајућу новчану противвредност. Чудесни помоћници на „Стази“ јунака Новог доба често се и сами нуде и обећавају силна благостања. Међутим, ако се ослонимо на мудрост бајки, показаће се да уколико је јунак лењ и смишља како да на лакши начин доспе до циља (тако што ће рецимо самостални напор заменити нечијом „техником“), заобилазећи основни иницијацијски пут, онда дух бајке чини да помоћници постају варалице, и јунак бива одвучен на погрешну стазу (упореди Franz 1997: 28-29).

Докле год се свесједињујућа природа јаства не пројектује на неког вођу, гуруа, или потенцијалног колективног владара новог глобалног поретка, и докле год се сопство не види у методама и решењима која долазе извана, идеологија покрета Ново доба се може посматрати као модерни вид бајки који од јунака, трагаоца, захтева једино да истраје на индивидуационом путу сазревања и упознавања сопственог бића. У супротном, и ако притом користимо усмереност „од јаства или ка њему“ као референцу, *поетика Новој доба* и литература која настаје на њеним основама, открива идејну настројеност у правцу тријумфа холистичког начела и самим тим показује својства индивидуацијске антибајке, која свог јунака не усмерава ка унутрашњем центру и одрастању, већ га вешто задржава у вечном сну колективно несвесног. Ту су сви Једно, али појединаца нема.

Постављањем романа анализираних у раду у контекст утицаја струја Новог доба (али без улажења у полемику са успелошћу романа као књижевних остварења), испитиване су могућности прожимања литерарних и неогностичких елемената у оквиру датог жанра.

Комбинацијом модерне идеологије Новог доба са традиционалним жанром романа, настала је књижевна форма која стоји на маргини књижевног у ужем белетристичком смислу, али зато увелико припада литератури маргинализованог идеолошког покрета. Романи Живорада Михајловића Славинског, управо стога што су изразито засићени мотивима „њуејџ поетике“, омогућили су да карактеристични обрасци лакше буду уочени. Тако издвојене „формулативне“ структуре се затим могу тражити и откривати и унутар „лепе књижевности“, посебно савремене у коју се често осим духа времена, на мање или више приметан начин може уселити и дух Новог доба и његове поетике.

ЛИТЕРАТУРА

- Gyomay M. Kubose. *Zen koans*. Chicago: Henry Regnery Company, 1973. Jung, Karl Gustav. *Duh bajke*. Preveo David Albahari. Beograd: Art press, 1997.
- Јунг, Карл Густав. *Сегам њројовегу мрџвима*. Предео Новица Петровић. Ниш: Просвета, 2002.
- King, Karen. *Šta je gnosticizam?*. Preveo s engleskog Milan Miletić. Beograd: Rad, 2006.
- Lakroa, Mišel. *New Age, Ideologija novog doba*. Preveo s francuskog Đorđe Trajković. Beograd: Clio, 2001.
- Mihajlović, Živorad Slavinski. *Simboli hermetizma*. Beograd: Živorad Mihajlović Slavinski, 1973.
- Mihajlović, Živorad Slavinski. *Psionauti unutrašnjih svetova*. Beograd: Živorad Mihajlović Slavinski, 1976.
- Mihajlović, Živorad Slavinski. *Talismanska magija*. Beograd: Živorad Mihajlović Slavinski, 1984.
- Mihajlović, Živorad Slavinski. *Aspektika*. Beograd: Živorad Mihajlović Slavinski, 1996.
- Mihajlović, Živorad Slavinski. *Praskozorje Aivaza*. Beograd: Živorad Mihajlović Slavinski, 2003.
- Mihajlović, Živorad Slavinski. *Intenziv gnoze sa alternativnom tehnikom*. Beograd: Živorad Mihajlović Slavinski, 2010.
- Mihajlović, Živorad Slavinski. *Arelena*. Beograd: Živorad Mihajlović Slavinski, 2014.
- Popović, Marijana. *Uloga bajki u analitičkoj psihoterapiji*,

- Beograd: Filozofski fakultet, 2013.
- Радловић, Немања. *Подземни шок*. Београд: Службени гласник, 2009.
- Stojanović, Dušan Borgia. *Golub i zmija: uspon i pad ex-Yu gnostičke zajednice EGA*. Beograd: Neopress design & print, 2017.
- Faivre, Antoine. *Access to Western Esotericism*. Albany: State University of New York Press, 1994.
- Franz, Marie-Luise von. *Archetypal Patterns in Fairy Tales*. Canada: Inner city books, 1997.
- Franc, Marija Lujza. *O snovima i o smrti*. Prevele Mirjana Joanović i Jelena Stakić. Beograd: Atos, 2010.
- Franc, Marija Lujza. *Alhemija*. Preveo Rastko Kostić. Beograd: Atos, 2011.
- Franc, Marija Lujza. *Senka i zlo u bajkama*. Prevela s nemačkog Zlata Vlajković. Beograd: Fedon, 2012.
- Hanegraaff, Wouter. *New Age Religion and Western Culture: Esotericism in the Mirror of Secular Thought*. Leiden – New York – Koln: BRILL, 1996.

Jovana Josipović

THE POETICS OF NEW AGE – TWO NOVELS OF Z. M.
SLAVINSKI AS AN INTERSECTION OF THE NEO-GNOSTIC
AND LITERARY EXPERIENCE

Summary

The novels of Z. M. Slavinski, *The Dawn of Aivaz* and *Arelena*, are observed in the context of the characteristics typical of the New Age movement as a popular ideology on cultural margins, especially in the comparative approach to A. Crowley and C. G. Jung (primarily those elements of their work which influenced the expansion of the New Age movement). Basic principles of the New Age: holism; the neo-gnostic view of reality and striving to overcome the dualism by reaching the state of ultimate unity; the eclectic borrowing from traditional systems (such as shamanism, zen meditation, yoga, astrology, alchemy); the tendency towards globalization – are recognized as

the principles found in the core of Slavinski's techniques in the field of "spiritual technology", as well as in the basic ideas of his novels. In such manner, the technique of the Gnostic Intensive copies its structure into the structure of both Slavinski's novels, so the ultimate goals towards which the participants of Intensive workshop move, "the enlightenment" and self-knowledge, are also the main goals of heroes in Slavinski's novels. Parallels to the structure of Intensive, as well as to the dynamics of the idea of Slavinski's novels are found in the Jungian individuation process. There is also a similarity between the quest of Slavinski's heroes and the quest of fairy tale heroes, which enables the comparison of the Jungian approach to fairy tale interpretation with the method of applying the Jungian approach not only to the narrative of Slavinski's novels but also to the poetics of the New Age in a broader sense. Jungian fairy tale analysis shows us that if we want to discover the unique secret of a single fairy tale (the nature of the Self in a particular fairy tale) this can only be achieved with a great effort or through creative inspiration, while the knowledge of the formulative characteristics of fairy tales acquires a certain, but secondary meaning. If we observe countless self-help and personal development techniques in that context, we can conclude that the "enlightenment" that these techniques promise (one formula that is validated for anyone who tests it), are nothing but the distancing from the individual core (and thus from the ideas of spiritual development). That is in fact the final triumph of the holistic principle of "the poetics of the New Age", which aims to leave its own center to someone else (spiritual technique, guru, globalization order). The literature that arises from the basis of the poetics of the New Age, carries the danger of offering the illusion of fairy tales and their wisdom, but the Jungian approach and the orientation from the Self, and not to the Self, reveals it as an individuation of the anti-fairy tale, where the true goal would not be the inner center, but the collective "we are all One and the same" periphery of the being.

Key words: Živorad Mihajlović Slavinski, Alister Crowley, Carl Gustav Jung, New Age, neognosticism, enlightenment, individuation, fairy tale

IV
Љубавни роман

Јелена Милинковић
Институт за књижевност и уметност, Београд
jelmilinkovic@gmail.com

ЖЕНСКИ ЖАНР: ПОПУЛАРНИ ЉУБАВНИ РОМАН

Апстракт: Тема рада је женски популарни љубавни роман. У анализи се полази од претпоставке да током међуратног периода (1918–1941) фигурирају, условно речено, два корпуса женског романа: 1) романи које пишу ауторке под већим или мањим утицајем феминистичког покрета и феминистичко-еманципаторских идеја тог времена 2) популарни љубавни роман који се формира на страницама илустроване штампе и који подржава затечене узусе патријархата. Анализа се задржава посебно на другој групи романа. Ради жанровске дескрипције и спецификације ових текстова теоријски и књижевноисторијски се образлажу категорије „женских жанрова“ и „романа у наставцима“. Посебна пажња је посвећена часописној контекстуализацији популарног љубавног романа (*Недељне илустрације* и романи Милице Јаковљевић Мир-Јам).

Кључне речи: женски жанрови, роман у наставцима, љубавни роман, *Недељне илустрације*, Милица Јаковљевић Мир-Јам

Уколико размишљамо у категоријама центра и маргине, канонских и изван-канонских појава, доминантног и редундантног, већ нам наслов рада сугерише вишеструку маргиналност, или пре маргинализованост, корпуса текстова који су предмет анализе у овом раду. Атрибути који спецификују жанр о коме ће бити речи сведоче о његовој изузетости из главног тока књижевности/културе. Њихова вишеструка маргинализација мотивисана је класификацијом романа у категорија-

ма „популарно“¹ и „женско“, односно одређена је тиме што ови текстови припадају опусима популарне књижевности и женских жанрова. Први ниво маргинализације базира се на идеји да је популарна књижевност она која не припада, тзв. високој књижевности, па је самим тим мање вредна и недовољно достојна „озбиљног“ читања, а други ниво се тиче тога да љубавни роман чак и у корпусу популарне литературе има вредносно најупитнији статус и често се означава као шунд, кич, палп, као најтривијалнији од свих тривијалних жанрова. Овим је остварена двострука маргинализација – и жанровска (популарни роман) и унутар тога тематска (љубавни роман).

Даљи степен удаљавања од центра проистиче из става да љубавни роман припада женској култури. Његова припадност женској култури остварује се вишеструко, а кључне су две тачке: женско ауторство и женска публика. Чињеница да су већину љубавних романа написале жене довољна је за још дубљу маргину јер женска књижевност уопште (а не само љубавни роман) представља маргинализован део књижевности. Такав положај резултат је конституисања књижевно-историјског и педагошког канона, где је књижевност коју пишу жене изузета из репрезентативног и високо валоризованог корпуса књижевних дела. Затим, положај ових текстова на маргини учвршћује и питање публике: љубавни романи имају превасходно женску читалачку публику, а и сам чин њиховог читања део је женске културе. Женска култура/култура жена је редундантна, секундарна појава у односу на „универзалну“, односно, доминанту маскулину културу.

Наведени елементи карактеризације љубавног романа – припадност популарној књижевности, тематика, женско ауторство и женска публика – фиксирају

1 Због обима рада није могуће расправити вишесмислености појма популарна култура односно популарна књижевност. У раду се подразумева најопштије значење овог атрибута у смислу да је популаран онај производ који има широку и хетерогену мрежу конзументата. Детаљније о појму популарног в. Морен 1967, Слапшак 1987, Фиск 2001, Хогарт 2006, Истхоп 2006, Хол 2006.

овај жанр на рубу књижевног поља. Ови текстови се не процењују нити као „вредна“ књижевност, нити представљају „озбиљан“ предмет за академско проучавање.

Бројне ауторке прве половине 20. века писале су управо љубавне романе. Као једно од главних интересовања женске нарације кроз историју књижевности издваја се љубавна тематика: од првог женског романа и прве српске романсијерке Драге Гавриловић из 1889. године, преко низа приповедака генерације реалисткиња (Милка Гргурова, Косара Цветковић) и раних модернисткиња (Милица Јанковић и Лепосава Мијушковић), па све до романа 30-их година 20. века, кроз формално различите наративе, обликује се љубавна проблематика. Промишљање ове теме, односно писање о љубавним односима, једна је од сталних преокупација женске књижевности. Чврста веза између женског и љубавног не изненађује јер је поље љубави најрегулисанији и најдетерминисанији аспект женског живота, сегмент у коме је најинтензивније суочавање са захтевима и ограничењима патријархата, где су најизраженија права и обавезе жена. Љубавни односи припадају сфери приватности која је препозната као женска сфера, а са њом су повезане и традиционално женске теме: породица, кућа, мајчинство, деца. Писање о љубавним односима подразумевало је и промишљање женског идентитета. Због тога су ови тематски комплекси нужно били повезани и са 1) породичним односима, па су се кроз љубавне приче тематизовале и релације родитељи–ћерка, а посебно отац–ћерка, али и са 2) питањима женског образовања и плаћеног рада. Љубавне теме су омогућиле промишљање о (не)постојању избора, односно о предодређености и степену детерминисаности женског живота. Захваљујући филозофско-социолошко-политичким расправама које су биле актуелне током 20-их и 30-их година 20. века и друштвеним променама које су допринеле интелектуализацији и еманципацији жена, те постепеном освајању слободâ дошло је и до промена у разумевању женског идентитета, љубавних и породичних односа, брака, мајчинства, женског школовања и женског

рада. Са променама у контексту, долази и до значајних промена у тексту, односно извесна либерација жена од патријархата, мења и љубавне приче о којима се пише.

У периоду прве половине 20. века, а посебно током међуратног периода (1918–1941) равноправно фигурирају два корпуса када је о љубавном роману реч. Прву групу текстова чинили би љубавни романи који имплементирају прогресивне феминистичко-еманципаторске идеје и други који подржавају патријархални друштвени концепт. У прву групу сврставам романе Исидоре Секулић, Милице Јанковић, Вере Иванић, Марице Вујковић, Љубице Радоичић, Јулке Хлапец Ђорђевић и других. Другу групу би чинили романи Милице Јаковљевић Мир-Јам. И док за прву групу романа не бисмо могли рећи да се спецификују као жанровски популарни љубавни роман, друга група баштини све његове одлике: схематизам, клишетираност, конзервативизам, срећан крај.² Међутим, погрешно би било тврдити да елементи популарног љубавног романа не постоје у првој групи текстова, односно да је реч о два посве одвојена сегмента књижевног поља. Романи поменутих ауторки који су у већој или мањој мери прожети феминистичко-еманципаторским идејама, начелима и темама, користе жанровске елементе популарног љубавног романа, било да их имплементирају у свој текст, било у циљу полемике са њима и њиховог превредовања, било да их иронизују. Такође, неки од ових романа лакоћом стила и једноставношћу језика, као и наратолошким решењима приближавају се корпусу популарног (на пример, рани романи Милице Јанковић или романи Марице Вујковић). Са друге стране, популарни љубавни роман „кокетира“ са елементима феминизма.³ Поводом (популарног)

2 О овим одликама ће бити реч касније.

3 Ради комплетнијег сагледавања феномена љубавног романа и његове повезаности са женским ауторством добро је пратити обе групе текстова посебно када имамо у виду ову дисперзивност граница међу њима, односно њихове тачке пресека. У даљем току рада, због ограничености његовог обима, фокус ће ипак бити на популарном љубавном роману.

љубавног романа у српској књижевности прве половине 20. века нужно је осврнути се на два жанровска контекста, једног који потиче из културалних студија и другог који је дефинисан у науци о књижевности: на концепт женских жанрова и на роман у наставцима као периодички жанр.

Женски жанрови: текст/контекст

Најразвијеније анализе женских жанрова спроведене су у пољу студија културе, односно културалних студија. Анета Кун (Annetha Kuhn) у врло цитираном тексту „Women’s Genres: Melodrama, Soap Opera and Theory“ готово пионирски говори о женским жанровима (Кун 1984: 145). Стављајући ову синтагму у наслов своје студије она истиче неопходност именовања и терминолошког препознавања ових „текстова“. Због тога је њена студија, када је о истраживању женских жанрова реч, окарактерисана као програмска (Грдешић 2013: 34). Њихову женскост Анета Кун образлаже не само чињеницом да се женски жанрови стварају за жене, већ и да ове „производе“ заиста конзумира женска публика. Поред усмерености ка женама Анета Кун издваја и психоаналитичке категорије као што је 1) „женска жудња“ која обележава главну јунакињу и 2) процес огледања и идентификације публике са њом. Ова идентификација је вођена женском тачком гледишта која је заједничка и нараторској инстанци и протагонисткињи и публици. Због тога Кун нарацију женских жанрова именује као жено-центричну („women-centred“), односно гиноцентичну.

Шарлота Брансдон (Charlotte Brunsdon) у тексту „Педагогије женског: феминистичко подучавање и женски жанрови“,⁴ ослањајући се на текст Анете Кун, проширује ово поље жанрова привлачних женској пу-

⁴ Текст је првобитно објављен у зборнику *Feminism and Cultural Studies*, ур. Morgan Shiach у издању Oxford University Press, 1999. године.

блици. Она телевизијским реперезентацијама женскости (мелодрами и сапуници) придружује, између осталог, женске часописе и популарне љубавне романе, тзв. љубиће. Фокус истраживања ставља на медијске жанрове и облике који су привлачни женској публици истичући неколико кључних тачака за анализу: 1) репрезентација средишњих женских ликова и идентификација са њима, 2) женска жудња, 3) карактеристични наративни поступци и ритмови радње и 4) положај гледатељке.

Брансдон констатује да постоји поље масовних културалних фикција женскости (Брансдон 2006: 158–159). Једно од најзначајних поља на коме се женскост фикционализовала у првој половини 20. века јесте управо књижевност. Иако се Анета Кун, Шарлота Брансдон и остале теоретичарке у домену културалних студија доминатно баве телевизијом, сапуницама, филмом и свакодневицом, њихови закључци о гиноцентричним жанровима су примењиви и на књижевност, а посебно на онај сегмент који се назива популарном литературом. Тачке анализе које Брансдон издваја могу бити аналитички пунктови и приликом тумачења књижевних дела. Улога, утицај и значај који су сапунице за женску публику имале током осамдесетих година 20. века сразмерна је и у великој мери сродна са улогом популарних (љубавних) романа у наставцима крајем 19. века и у првој половини 20. века. Као што је телевизија, колевка сапуница, била главни медиј 70-их и 80-их година прошлог века, тако су и часописи, колевка романа у наставцима, били главни медиј у ранијем периоду. Везу романа са серијама уочава и Драгана Вукићевић констатујући:

Дела у наставцима поседују и један још увек недо-вољно истражени теоријски потенцијал – антиципирају филмичност и сценичност (интемедијална цитатност) као будуће квалитете књижевног текста. У том смислу могу бити инспиративни за теорију саспенса, писања сценарија за серије и сл. (Вукићевић 2010: 145).

Да постоји значајна сродност међу овим жанровима сведоче и бројне екранизације у виду филмова и, посебно, у виду серија којима су подвргнути популарни романи у наставцима које је писала Милица Јаковљевић Мир-Јам. Поводом оба жанра се може говорити о њиховој гиноцентричности, односно и сапунице и романи у наставцима се могу анализирати у контексту женских жанрова.

У једном од првих бројева часописа *Женске студије* Јасмина Лукић пише управо о љубавним романима и, такође, истиче женски поглед на свет карактеристичан за њих: „Међу свим конвенцијама које љубић тежи да поштује, најважнија је ипак једноставна чињеница да су у овој врсти романа сва збивања представљена из женске визуре, односно, са становишта јунакиње“ (Лукић 1995). Међутим, она у овом жанровском својству проналази субверзивност ових текстова:

И то је оно карактеристично својство самог жанра које га чини потенцијално субверзивним у односу на, тзв. високу литературу, без обзира, што у највећем броју случајева у самом љубићу та могућност није ни освешћена, ни искоришћена. Жена, која у постојећој друштвеној хијерархији, па и у оквирима доминантног културног модела на који се ослања висока литература, има позицију Другога, доведена је овде у положај субјекта. (Исто)

Постављање жене у средиште наративе, и уопште у центар пажње, јесте значајан допринос женских жанрова уопште.

И Кун и Брандсон, као и Јасмина Лукић, говоре о јунакињи и повезују је са конзументкињом – гледаатељком, тј. читатељком. Сматрају да је конституисање протагонисткиње, с једне, односно, гледаатељке, с друге стране кључно за диференцијацију ових жанрова. Систематизујући истраживања женских жанрова Маша Грдешић примећује да је помак од родно неутралног, универзалног – а заправо маскулиног – гледаоца, према родно одређеној субјекатској позицији полазна

тачка за истраживање односа између публике, гледа-теља и гледатељке, и текста. (Грдешић 2013: 35) Окрену-тост ка публици је један од кључних темеља анализе у теорији женских жанрова.

Овакав фокус истраживања методолошки повезује анализу ових „текстова“ и студије периодике јер је у оба случаја контекстуална анализа подједнако важна као и текстуална анализа, односно анализа садржаја. Отуда су нека од првих питања у вези и са периоди-ком, као и са женским жанровима, питања рецепијен-та: коме се обраћају, да ли исту ту публику конститу-ишу, у каквом су садејству и односу часопис, односно љубић/сапуница и публика, да ли публика својим оче-кивањима и навикама повратно утиче на њихов садр-жај. Већ је Кун у свом тексту поставила питања која су у том смислу и даље интригантна: коме се обраћају женски жанрови, женској или фемининој гледатељки/читатељки, шта је тачно „женско“ у тим текстовима, може ли се као „феминина“ анализирати форма тих текстова и њихов садржај или је првенствено реч о пу-блици која је састављена од жена. Главни аргументи који се понављају као одговори на питање „женског“ у овим жанровима су тематска окренутост приватној сфери која се перципира као женска сфера. Наредна важна карактеристика јесте динамика ових текстова: сегментираност односно дисконтинуираност сапуни-ца, као и популарних љубавних романа који најчешће излазе у наставцима. Оваква организација текста, ње-гова уситњеност, поклапа се са природом женског по-сла у кући који је такав да не дозвољава континуирано и дуго читање/гледање, већ су ови чинови испрекида-ни (Кун 1984, Грдешић 2013: 36–37). Такође интеракција између женских жанрова и гледатељке је неупитна: сапунице (љубавни роман) уписују феминитет у своје обраћање публици, а жене са једне стране такве сад-ржаје очекују, а са друге стране су таквим садржаји-ма обликоване (Грдешић 2013: 38). Закључујући анали-зу текста Анете Кун, Маша Грдешић наглашава да у „женским жанровима“ нема ничега инхерентно „жен-ског“ већ да је сама женскост дискурзивни конструкт,

производ различитих идеја о томе шта значи бити „женом“ у нашој култури. Овај конструкт је најчешће везан за категорије личног, приватног, дома, породице, мајчинства, емоционалности, односно за слику жене као, у првом реду, супруге и мајке. Женски жанрови стога рачунају на реципијентицу која је већ унапријед конституирана као „женствена“/ „феминина“ (Исто).

У готово исто време када о женским жанровима програмски текст објављује Анета Кун, Неда Тодоровић објављује књигу *Женска шћамѝа и кулћура женсћевностѝи*.⁵ Не само да насловом сугерише и имплицира женске жанрове, већ је студија Неде Тодоровић значајна и због тога што на примеру часописа настоји да објасни шта је то што један женски часопис чини женским. Због таквог настојања окупирана је сличним анализама којима се баве британске и америчке теоретичарке културе и медија, па, попут њих, настоји да одговори на слична питања.

Како је тема мог рада популарни љубавни роман који је настао и излазио захваљујући постојању (женских) часописа, студија Неде Тодоровић се издваја својом важношћу јер управо спаја анализу часописа и љубавног романа. Не само да ауторка тврди да је љубавни роман обавезни „зачин“ женског листа, већ настојећи да одговори на питање зашто је један часопис „женски“ даје одређене увиде који се могу применити и у разумевању женских текстова уопште, па тако и љубића као једног од елементарних жанрова овог типа. Уједно ово је једна од првих студија која се бави односом текста и његове публике, тј. односом женске читалачке публике и штампе. Неда Тодоровић је, потребно је овде рећи, била вишегодишња уредница *Базара*, једног од најтиражнијих женских часописа у Србији. Захваљујући овом ангажману материјал није познавала (само) као читатељка, односно конзументкиња, већ је и креирала „женску штампу“ и утицала на „културу женствености“ коју у својој студији анализира. Због таквог искуства њени увиди су још значајнији.

5 Текст Анете Кун објављен је 1984, а књига Неде Тодоровић 1987. године

Првом реченицом свог текста она дефинише женску штампу синонимним синтагмама 1) „штампа срца“ (аналогично са херц-романима) и 2) „медиј ‘културе женствености’“. Даље је спецификује као подврсту илустроване забавно-ревијалне штампе која значајно утиче на свест милионских, читалачких маса свуда у свету (Тодоровић 1987: 3), а нешто даље констатује да је женска штампа била и одговор на „својеврсну потребу женске публике (...) за садржајима који ће бити, истовремено подука–лектира–забава“ (Исто), па закључује да женски часописи почивају на формули: просветити, разонодити, информисати (Исто: 5). Као што Анета Кун констатује да су женски жанрови повезани са сликом жене у једном друштву, тако и Неда Тодоровић тврди да се: „Проучавањем ‘женске’ штампе може (...) установити какву слику жене и света презентирају листови такве специјализације (...) али и какав је однос према жени у одређеном друштву, како поједина средина доживљава жену.“ (Исто) Под женском штампом Неда Тодоровић подразумева ону штампу која се тако самодекларише, односно ону чија укупна уређивачка политика тежи женском читаоцу.

Међутим, кад год говоримо о женском роману, женском филму, женском часопису или женској серији и сл., боримо се са терминолошком збрком који овај атрибут доноси. Анализирајући у том тренутку најрецентније радове који се баве женским жанровима и посебно женском публиком и фигуром гледатељке, тј. читатељке, Брандон констатује да је подразумевање женскости методолошки и теоријски проблем,⁶ односно да се у том случају од рода очекује да објасни или премало или превише, те да због тога женственост постаје фактор објашњења уместо да буде категорија коју феминистичка проучавања проблематизују:

6 Да је свесна замки на које се осврће Шарлота Брандон, а тичу се придева *женски*, Неда Тодоровић показује тиме што придев „женски“ у својој студији доследно ставља под знаке навода, чиме га одваја од његове изворне/природне/полне/родне детерминисаности.

Женственост умјесто да буде тешка и протусловна психичка повјесна и културална формација спрема које су феминистичке биле повијесно амбивалентне, постаје фактор објашњења. Жене воле такве текстове јер се (и текстови и жене) баве женским проблемима (Брансдон 2006: 166)

Ово је посебно интриганто питање када се посматра из перспективе институције „обичне“ жене којој се популарна култура махом обраћа, а чији идентитет реконструишу студије које се баве анализом гиноцентричних жанрова. Обична жена подразумева концеп који је у „сукобу“ са фигуром феминисткиње, што Брансдон показује на конкретним примерима из сопствене педагошке праксе:

Будући да велика количина феминистичке критике медија успоставља лик обичне жене толико снажно – и као предмет студија и, на неки начин, као особу у чије је име студиј покренут, и јер је (...) феминистички идентитет повијесно био конструиран дјеломице у опречности са ‘обичним женама’ – ова је опречност увијек потенцијално присутна у учионици. (Исто).

Овде треба рећи да разлику између феминисткиње и обичне жене подцртава и Џенис Редвеј (Janice Radway) у својој студији *Reading the Romance* критикујући читатељке љубића и њихов патријархализам управо са феминистичких позиција (в. Редвеј 1984). Такође, разлика између фигура феминисткиња и обичних девојака и жена видљива је и у читалачкој публици у Србији у првој половини 20. века, у романима тог времена које су писале феминисткиње, с једне, и ауторке популарне књижевности, с друге стране, као и женских часописа које су уређивале феминисткиње и оних који су уређивани са других позиција. Међутим, како се феминизам јавио као покрет за слободу баш тих „обичних жена“ и како постоји читав спектар женских идентитета између његових крајњих позиција (обична жена – феминисткиња), ове две фигуре се не

могу у тој мери одвојити. Ипак, треба имати у виду закључак који Брансдон износи – разговор у коме се користи атрибут женског увек са собом носи опасност од поновне „натурализације рода“ (Исто: 171).

Роман у наставцима: љубавни роман и периодика

Током међуратног периода (1918–1941) паралелно са током женске књижевности који је у дослуху са феминистичкио-еманципаторским тенденцијама које се промовишу на страницама феминистичке штампе, а чије су представнице већ поменуте Милица Јанковић, Јулка Хлапец Ђорђевић, Марица Вујковић, Вера Ивановић и друге, интензивно се, за југословенске прилике, развија популарна књижевност, а посебно популарни љубавни роман. За његову појаву и развој заслужна је штампа, а његове ауторке су професионалне новинарке.

У Хрватској у том времену пише Марија Јурић Загорка, чији историјски романи са љубавном тематиком представљају врхунску популарну литературу и који се још током друге деценије 20. века, у периоду пре стварања Југославије и пре Првог светског рата, штампају у загребачкој периодици, а њихова популарност, као и продуктивност њихове ауторке, свој врхунац достиже током 20-их и 30-их година 20. века. Случај Марије Јурић Загорке је изузетно подстицајан за размишљање о жанровској књижевности, а посебно о жанру романа историјске фикције, који данас има велику популарност, као и о његовом укрштању са жанром љубавног романа. Затим, на њеном примеру може се анализирати садејство књижевности и часописа, тј. „природа“ фељтонистичког романа, тј. романа у наставцима, и на крају дела Марије Јурић дају материјал за размишљање о односу популарне културе и феминизма.

Како Крешимир Немец пише поводом њених текстова:

Раздобље између двају свјетских ратова може се назвати златним добом 'свешчица' и фељтонских романа. Дневне новине тада су биле незамисливе без романа у наставцима и међу њима се у том смислу развио прави натјецатељски дух: наклада је добрим дијелом овисила и о атрактивности подлистка. С друге стране и ојачана колпортажа била је у стању пласирати на домаће тржиште свешчице у прилично високим накладама. (Немец 2006)

Појава популарног љубавног романа фељтонистичког типа који пишу жене у Београду јавља се десетак година касније него у Загребу, и то управо у овом времену који Немец назива златним добом жанра. Популарне љубавне романе током 30-их година 20. века пише такође новинарка. Реч је о већ помињаној Милици Јаковљевић Мир-Јам. Њени романи су објављивани искључиво у часопису *Недељне илустрације* у чијој редакцији је Мир-Јам била запослена од 1926. године.

Иако је ова врста романа интензивно штампана у међуратном периоду, роман у наставцима је један од карактеристичних жанрова епохе реализма, и уз то један од кључних периодичких жанрова, те је његова појава у српској књижевности везана за 19. век и за, са једне стране, „развој“ жанра романа, а са друге стране за часописну продукцију. Процесуалност романа у наставцима, отвореност његове форме утиче на две перспективе његове рецепције: унутар једног броја часописа и у оквирима целокупног часописног контекста. Ова процесуалност и сегментираност, као и дуална перспектива рецепције јесте једна од његових кључних одлика. За љубавни роман је посебно важно повезивање са часописном продукцијом односно са контекстом у коме се ови текстови штампају. Како су љубавни романи излазили у женским часописима, најчешће су обрађивали сличне теме и наступали са сличним идејним тенденцијама као и други часописни материјал, па због тога долази до премрежавања њиховог текста и контекста.

Крешимир Немец наводи као занимљивост да је први роман у наставцима у хрватској књижевности

написала жена,⁷ а даље у тексту Немец прави увид који одређује као спецификум хрватске књижевности:

Но оно по чему је хрватска књижевност доиста специфична јест чињеница да је већи дио хрватске романескне продукције у 19. стољећу прво излазио у наставцима у новинама и часописима, а тек потом у књигама. И у том правилу готово да нема разлике између тзв. канонских и неканонских аутора. Готово сви Шеноини романи тискани су прво у часописима. Та чињеница говори о неразвијености књижевног тржишта, о скромним накнадничким потенцијалима, али и о приличној хомогености читатељске публике. (Немец 2006)

Ипак, реч је о карактеристици која важи и за српску књижевност краја 19. века, али и за друге (европске) књижевности.⁸ У српској књижевности ствар је другачија у томе што није први роман у наставцима написала жена, али је готово истоветна када је реч о заступљености романескне продукције у часописима где су такође неки од значајних романа као што су *Пољ Ђира* и *Пољ Сџира* (С. Сремац) или *Бакоња фра Брне* (С. Матавуљ) објављени најпре у наставцима. Ова ситуација нужно поставља питања која се тичу читалачке публике, завршености и незавршености текста, као и његове комуникативности и везе са периодиком као жанром, односно са периодичким жанровима. Када је реч о популарној књижевности чији је превасходни циљ да

7 „Занимљиво је споменути да је први хрватски роман у наставцима написала жена (...) Драгојла Јарневић. Њезина *Два џира* излазила су у загребачким новинама *Домобран* 1864. године (бр. 1–109)“ (Немец 2006).

8 Бројни „велики“ „светски“ романи штампани су најпре у наставцима. Поменућу само неке. Толстојеви романи (Лев Н. Толстой) *Рај и мир* (1865–1869) или *Ана Карењина* (1873–1877) најпре су објављени у часопису *Руски весник* (Русский Вѣстник), низ романа Достојевског (Ф. М. Достоевский) такође је штампано у овом руском часопису. Романи Чарлса Дикенса (Charles Dickens) су већином од 30-их година па током наредних деценија 19. века штампани у наставцима у часописима међу којима су *Bentley's Miscellany*, *Master Humphrey's Clock*, *All the Year Round*. Или, на пример, чувена *Госпођа Бовари* Г. Флобера (Gustave Flaubert) објављена је првобитно у *La Revue de Paris* током 1856.

буде читана те да има хетерогену и широку читалачку публику њене везе са часописима су још чвршће. Из тих разлога Татјана Јовићевић, полазећи од уверења да постоји дистинкција између високе и ниске литературе, односно између поља високе и тривијалне књижевности, поставља питања о ауторској намери:

Шта је то што роман у наставцима – ‘забавни’ фелтонски роман – као (посебни) новински жанр разликује од сваког другог, ‘озбиљног’ романа који је првобитно објављиван у периодици? Да ли је постојала иницијална ауторска свест о жанровској различитости, односно иницијално другачија комуникацијска усмереност текста као последица свести о другачијим рецепцијским оквирима и очекивањима (Јовићевић 2010: 265–266).

Ауторка претпоставља књижевну вредност текста као услов и детерминанту ауторске намере, те поставља питање да ли су популарни романи „у уметничком смислу осмишљени ‘слабије’ (или бар другачије обликовани) јер им је дата улога ‘сврховитог’ штива политичко-сензационалистичке, инвективно-памфлетске, сентиментално-историјске или неке сличне садржине“ (Исто: 266). Иако је данас тешко говорити о различитим пољима високе и ниске књижевности, па и о границама књижевности и културе уопште, за разумевање (популарног) (женског) љубавног романа од изузетне важности су питања ауторске намере, рецепцијских оквира и очекивања, које Татјана Јовићевић помиње, јер су ауторке ових текстова имале свест о публици којој се обраћају те су у складу са тим појачавале полемичку, феминистичку, еманципаторску, сензационалистичку или морализаторску страну свог текста. Тако је, на пример, знајући коме се обраћа, Драга Гавриловић из наставка у наставак свог романа имплементирала есејистичке пасаже у којима се разрачунавала са традиционалистичким патријархалним моделима, са полном/родном поделом рада, као и са забранама и обавезама наметнутим девојачком живо-

ту. Милица Јаковљевић, са друге стране, захваљујући пажљивој анализи своје читалачке публике и изградњи интерпретативне читалачке заједнице, промишљено је градила заплете и јунакиње којима би могла да ојача патријархални породично-културни модел, те да изгради модел идеалне девојке. Овакве намере су свакако утицале на форму романа и једне и друге ауторке, која је неодвојива од часописног контекста унутар кога су излазиле.

Прва дела ове врсте и структуре у српској књижевности појављују се у периодици реализма за коју је показано да њоме доминирају романи у наставцима (Јовићевић 2010: 265), односно да су дела у наставцима један од њених специфичних часописних облика (Вукићевић 2010: 144). Дела у наставцима су чврсто повезана са питањима популарног у књижевности и са популарним жанровима јер се управо у периодичности друге половине 19. века, а посебно током осамдесетих година, у Србији појављују и, тзв. популарни романи и приповетке, који су најчешће обликовани у виду фељтона. Рађање популарне књижевности Бојан Ђорђевић тумачи у контексту периодике и констатује да су се у Америци популарне приповетке прво појавиле у новинама које су љубавне и поучне приче штампале ради разоноде, а да су се затим штампали магацини специјализовани за ову врсту литературе: „Иако је палп постао популаран током треће и четврте деценије 20. века захваљујући популарним издањима, праву популарност дугује периодичности“ (Ђорђевић 2010: 278). Говорећи о српском контексту он такође указује на присуство управо љубавне тематике и констатује да је периодика реализма богата овом врстом литературе, пре свега љубавним приповеткама, а да су се чак и криминалистичке приповетке објављиване у *Полицијском гласнику* мешале са „љубавним палпом“ (Ђорђевић 2010: 280). Ђорђевић наводи да је периодика овог времена објављивала најпре преведену, а затим под њеним утицајем писану и домаћу популарну књижевност (Исто), те да је један од првих прилога овог типа била дужа новела/краћи роман у наставцима Стевана

Поповића *Шумарева ћерка* који је током 1881. године излазио у *Српским илустрираним новинама* и који се може дефинисати као текст љубавног заплета и тематике.⁹

Објављивање у наставцима најчешће је указивало на то да је реч о мање вредним текстовима, те је критика ову врсту литературе неретко смештала у забран тривијалног или популарног.¹⁰ Када се објављивање у наставцима повеже са женским ауторством, онда се таквим текстовима поље тривијалног, односно мање вредног, маргиналног, нужно наметало.

Иако први фељтонизирани роман српске књижевност није написала жена, први женски (љубавни) роман јесте био роман у наставцима: *Девојачки роман* Драге Гавриловић. И овде се, на самом почетку „жанра“, успоставља тематско-жанровско-формална веза: љубавна прича–роман–фељтон. Драга Гавриловић важи за прву српску романсијерку, дакле за прву жену која је написала и штампала роман. Њен *Девојачки роман* који је излазио у наставцима у часопису *Јавор* током 1889. године не само да је први у низу женских романа који ће свој „процват“ доживети у међуратном периоду него је и родоначелник жанра: женског образовног романа, тј. девојачког романа, али и један од првих романа фељтонистичког типа у српској књижевности и српској периодици. Ово дело је вишеструко значајно за тему женског (популарног) (љубавног) романа. Међутим, колико се овде баштине неке од елементарних конвенција женске литературе и романа као вр-

9 Борђевић у свом тексту не користи термин популарна књижевност, већ говори о палп приповеткама и романима и раздваја их од тривијалне литературе. Међутим, иако у одређеним деловима текста прави полемичке осврте на студије које не праве дистинкцију између палп и тривијалних карактеристика текстова, научно не аргументује разлику између онога што дефинише на један или на други начин. Како ми намера није да улазим у терминолошке недоумице овог типа, користим Борђевићев текст као значајан прилог проучавању популарне књижевности.

10 Тајјана Јовићевић, на пример, констатује да су дела једног од најпродуктивнијих аутора романа-фељтона Пере Тодоровића у *Малим новинама* сматрани тривијалним управо због начина на који су излазили (Јовићевић 1999: 293).

сте, а затим и подврсте, овај текст на самом почетку низа дела уједно је, и ако не пародијски, а оно барем иронијски усмерен управо према класичном љубавном роману, односно, Драга Гавриловић овде иронизује могућности идеалне љубавне приче, срећног краја девојачке потраге за идеалним партнером и брачног раја. Комбинујући елементе женског образовног романа, тј. девојачког романа, односно *Buildungsroman*-а са елементима љубавног романа, односно укрштајући две кључне парадигме у свој текст идеологему нове жене и концепт (не)слободне љубави, Драга Гавриловић већ крајем 19. века поставља теме, проблеме и питања које промишљају ауторке током међуратног периода, односно питања жанровско-тематско-мотивских одлика којима се феминистичко промишљање (о) књижевности интензивно бави.¹¹

Реалистичка штампа је колевка часописног жанра какав је романа у наставцима. Романи у наставцима који су овде излазили били су чврсто повезани са свакодневицом. На пример, романи новинара, уредника и књижевника Пере Тодоровића били су везани за политичку свакодневицу и дворске афере (Вукићевић 2010, Јовићевић 1999, Матовић 1999).¹² Као што су ови романи имали везе са свакодневним животом и исписивали фикционализовану сатиричну верзију свакодневице, тако је и роман Драге Гавриловић био повезан са свакодневицом девојака, са њиховим животима у породичној кући, са борбом са очевима за право на образовање, са настојањима да се свет учини социјално и родно равноправнијим. Такође, популарни љубавни роман који пише Мир-Јам био је директно повезан са свакодневним животом девојака и жена које су биле читатељке *Недељних илустрација* и које су своја искуства преносиле кроз анкете, писма читалаца, репортаже које су слале. Ова веза се може уочити и кроз низ „цитата“ који се из рубрика везаних за сва-

¹¹ О роману Драге Гавриловић в. Бараћ 2012, Милинковић 2013, Томић 2013.

¹² Детаљније о другим аспектима дела Пере Тодоровића в. Матовић 2012.

кодневни живот преносе у романе у виду ситуација, типова девојака, искушења, проблема и дилема. И овде се можемо послужити термином из теорије интертекстуалности: „цитати живота“, који активира Драгана Вукићевић анализирајући роман у наставцима у доба реализма (Вукићевић 2010: 131). Дакле, женски љубавни роман обилује цитатима живота. Ово је посебно видљиво у популарном љубавном роману где је ова „цитатност“ најмање скривена, а директно је повезана са идентификацијом на релацији читатељка – протагонисткиња.¹³

Илустрација *Недељних илустирација*

Часопис *Недељне илустирације* могли бисмо да дефинишемо као магазин за популарну културу.¹⁴ Часопис је основан 1925. године и излазио је у континуитету до 1941. године. Сваке године, сем последње, штампано је око 50 бројева овог часописа, који су имали 40–50 страна. Подаци о тиражу не постоје. У одређеним периодима часопис је имао и додатке, па је тако, на пример, током 1928, штампан додаток посвећен филму *Филмски свети*. Излажење *Недељних илустирација* је прекинуло шестоаприлско бомбардовање те је 1941. године објављено „свега“ 14 бројева. Реч је о квантитативно обимном часописном корпусу, о магазину великог тиража и широке читалачке публике. На уредничким местима смењивали су се новинари, а у време када Мир-Јам постаје „бренд“ овог часописа на позицији главног уредника се налази Марија Живковић (глав-

13 Андреа Златић, такође, говори управо о овој врсти идентификације: „*chicklit* књижевност: она је везана за стварност, произлази из потреба оних који живе такве животе (а све их је више) и који желе читати о ономе како живе, текстове с којима је могуће, у најбаналнијем смислу те ријечи, идентифицирати се... (...) женски су часописи оно мјесто на којем читатељице идентифицирају и обликују своје културне потребе.“ (Златић 2006)

14 Део (првих 5 година) укупног корпуса часописа је дигитализован и доступан за преглед на <http://dlibra.bgb.rs/dlibra/pubindex?dirids=67>

на уредница постаје од бр. 10, 1935. године). Први Мир-Јам роман у наставцима излази током 1934. године и реч је о наслову *У словеначким ѿрама*. Од тада, наредних година у сваком броју *Недељних илустрација*, без прекида у списатељској, а тиме и у читалачкој, пракси штампају се континуирано делови њених романа. Овај недељник је имао опрему која је подразумевала богату фотографију, а редовно су штампани огласи и рекламе. Различити фонтови, као и делови часописа тискани су различитим бојама (црна, плава, црвена) и утицали су на то да, чак и само на формалном и типографском нивоу можемо овај часопис анализирати као илустровану ревију. *Недељне илустрације* су обухватале оне сегменте које бисмо данас подвели под популарну културу: филм, музика, плес, мода, вести из света познатих, а посебно из Холивуда, савети за бољи живот, популарна психологија, популарна медицина, окултизам, рекреативни спорт. Ту се штампају романи у наставцима, и негује се кратка новинска прича. Иако номинално није био намењен женама, по свом садржају могао би бити окарактерисан као женски часопис и као део културе женствености. Међутим, иако се због начелних тема којима се бави, а које се традиционално перципирају као *феминине*, намеће да је читалачка публика *Недељних илустрација* била женска, сведочанстава која је о својим читаоцима часопис оставио говоре у прилог томе да су ове новине имале значајну и бројну како женску тако и мушку читалачку публику. *Недељне илустрације* спадају у онај тип периодике „за целу породицу“ који интензивно излази у социјалистичкој Југославији, посебно током 70-их и 80-их година, а највише сличности има са часописима какви су *Базар*, *Практична жена*, *Нада* и донекле са *Илустрованом Полићиком*. Анализирајући женску штампу Неда Тодоровић као њене главне особине издваја: припадност „лаком жанру“, високотиражност, неинформативност, неактуелност, конзервативизам, привлачност за рекламу и естетизам (Тодоровић 1987: 5). Сви ови атрибути се без задршке могу придружити *Недељним илустрацијама*.

Када је реч о неактуелности, приметно је готово радикално одсуство друштвено-политичког контекста у часопису: уредништво својим начином селекције тема и материјала сугерише да је сфера приватности (домаћинство, породица, забава) којој је часопис доминантно намењен одвојена од јавне сфере политике и економије. Бројеви немају чак ни уводнике (које неретко практикују овакви магацини) у којима би се уреднице/и макар осврнуле/и на неку актуелну политичку, економску или друштвену тему. Тако у свескама које излазе током 1939. или 1940. године нема ни речи о рату који увелико бесни Европом, уместо тога пише се, на пример, о најновијим модним трендовима у индустрији шешира. Према тумачењу Неде Тодоровић управо у оваквом отклону од актуелног лежи тајна успеха овог типа периодике: читаност односно стабилност и континуитет у објављивању и продаји женске штампе. Овакву ситуацију Неда Тодоровић објашњава тиме што су ови листови нису били везани за актуелно, за догађај, већ су били усмерени на „вечите“ „женске“ теме. „Они (женски листови) су нека врста саветовалишта, формираног према тренутним потребама маса жена у одређеној средини. Таквом њиховом саветодавном функцијом (контакт рубрике) треба и објашњавати њихове тираже и утицај“ (Исто: 9). И заиста, у времену у коме су, на пример, књижевни и феминистички часописи једва опстајали и често из финансијских разлога имали делимичне или потпуне прекиде у излагању запрепашћујућ је континуитет *Недељних илустрација*. Такође, контакт-рубрике које ове новине чине „саветовалиштем“ биле су један од њихових стубова. Помоћу њих се остваривао изузетно присан однос са читатељкама. А одатле, из контакт-рубрика, узимани су различити, већ поменути, „цитати живота“ који су литерарно обрађивани у приповеткама и романима у наставцима.¹⁵

15 Обим рада не дозвољава анализу ових рубрика која би показала карактеристике читалачке публике, односно, интерпретативне заједнице, овог часописа, а тиме и популарног љубавног романа у наставцима који се овде објављује. Оваква анализа би показала и узајамност на релацији часопис/роман – публика.

Поред неактуелности и неинформативности, Неда Тодоровић издваја и конзервативизам који се може применити и на читање *Недељних илустрација*. За разлику од феминистичких листова који теже политизацији женствености, женска штампа комуницира искључиво са приватном сфером сматрајући је простором женскости. И управо јер нису актуелни и информативни, они су конзервативни: „Одражавајући, заправо, стање свести о стварном положају жене у друштву ‘женски’ листови подржавају *status quo* уместо да се, ангажовано залажу за прогресивне промене“ (Тодоровић 1987: 13). Све ове разлике које су уочљиве на релацији феминистичка штампа – популарна штампа применљиве су и на разврставање два поменута корпуса продукције романа.

Феномен Мир-Јам

Анализирајући женску штампу Неда Тодоровић пише и о љубавном роману који је један од њених сталних елемената. Она користи појам сентиментална „псеудолитература“ и у ту категорију сврстава романе у наставцима, али и интимне исповести читатељки. Тодоровић констатује да је овакав садржај „заједнички именитељ“ сваког женског листа (Тодоровић 1987: 79), те да „љубавна, сентиментална тематика, чини, одувек њен битни, саставни део“, а „љубав из женског листа је најчешће узвишена, романтична, вантелесна, идеализована“ (Исто: 94). У *Недељним илустрацијама* где се обликовао међуратни популарни љубавни роман проналазимо све сегменте овог дискурса, односно доминација љубавног дискурса се остварује кроз различите облике „љубавног говора“ – тематика љубави није карактеристична само за део часописа у коме се објављује роман, већ за часопис у целини где се посредно или директно обрађују теме: како завести, како задржати љубав, како доживети љубав из снова (Исто: 98). У *Недељним илустрацијама* постоје: интим-

не исповести читатељки, питања и одговори читалаца, саветодавни текстови, приче о великим љубавима (познатих), љубавне приповетке, преведени и оригинални љубавни романи у наставцима. О вези женске штампе и љубавног романа у контексту конструисања стереотипне слике жене и друштва пише и Јасмина Лукић која каже:

да једна врста модних, тзв. женских часописа значајно утиче на обликовање и промовисање клишетизираних представе о свету и, посебно, о женама, подржавајући оне стереотипе на којима се, по правилу, базирају и савремени љубићи. (На ту везу упућује и чињеница да већина оваквих часописа у сваком броју објављује и по један љубић као свој редовни прилог.) То је исконструисана, у основи социјално пожељна слика жене која је подједнако успешна у свим областима, али себе пре свега доживљава као добру супругу и мајку. Она треба да буде лепа и привлачна (а то лако може да постане, само ако се довољно потруди око своје дијете, и пажљиво прочита упутства за облачење и шминкање, која ће наћи у свом часопису). Она може бити и професионално успешна, али при том не сме да занемари своју основну улогу домаћице (у чему треба да јој помогну и савети које њен часопис редовно доноси) (Лукић 1995).

Први љубавни роман који излази у *Недељним илустрацијама* и потпуно подржава слику жене у младом југословенском друштву која је активно грађена на страницама ранијих бројева овог часописа, јесте роман *У словеначким њорама*. Његово штампање се одвија током 1934. године. Милица Јаковљевић је пре тога у часопису објављивала приповетке, најчешће, такође, љубавне тематике. Од свог оснивања *Недељне илустрације* негују роман у наставцима тако да су током претходних година штампани преведени љубавни романи. Од првог романа Мир-Јам у континуитету следе наредни: *То је било једне ноћи на Јаграну*, *Самац у браку*, *Грех њене маме*, *Ошмица мушкараца*, *Нейобедиво срце*, *Рањени орао*. Романи се настављају један на други

без прекида у излажењу, тј. сваки број часописа доноси нови део романа тако да читатељке и читаоци са сваким новим бројем магазина добијају нову дозу љубавне фикције. Догађало се и да се два романа објављују паралелно један поред другог, па се тако у првих неколико бројева 1939. године штампају последњи наставци романа *Оймица мушкарца* и први делови романа *Не-обедиво срце*, чије се затим објављивање током 1940. преклапа са штампањем романа *Рањени орао*. Једна од ствари коју је немогуће не приметити јесте изузетна продуктивност ауторке, посебно када се узме у обзир и чињеница да је писала и друге текстове за часопис.¹⁶ Значајно је напоменути да је већина ових романа није имала издање у форми књиге, већ је њихов живот био резервисан искључиво за часопис. Изузетак је управо првообјављени роман *У словеначким њорама* који је 1935. године издао Привредни преглед.

Велику популарност Милице Јаковљевић и *Недељних илустрација* прекида Други светски рат. Међутим значајна обнова интересовања за њене романе догађа се током 70-их година када сви они добијају своје издање у форми књиге, штампају се као колекција (тврдо укоричених) изабраних дела Милице Јаковљевић и дистрибуирају широм земље. Од 1975. године па у наредних десет година њени романи имају вишеструка издања и излазе у изузетно великим тиражима у Београду, Загребу и другим градовима социјалистичке Југославије. Почетак обнове интересовања представља одлука (женског) часописа *Практична жена* да током 70-их година прештампа изнова романе Мир-Јам, и то опет у наставцима (Годоровић 1987: 97).

Занимљив је податак да је исти часопис прештампао и *Девојачки роман* Драге Гавриловић, који је претходно објављен једино у *Јавору* крајем 19. века. Овај гест уредништва *Практичне жене* представља први значајнији рецепцијски моменат када је о овом роману реч. Уједно је реч и о занимљивом сусрету *Девојач-*

¹⁶ Може се рећи да су прилози које је писала или обликовала Милица Јаковљевић заузимали око трећине сваке свеске часописа.

кој романа, првог женског фељтонистичког романа, и његовог формалног и типолошког наследника у виду популарног љубавног романа Милице Јаковљевић на страницама истог часописа. Међутим, од овог формалног сусрета још је занимљивији идејно и поетичко сучељавање ових текстова унутар истог женског листа, односно огледање популарног романа са његовим родоначелником који је иако 50 година старији, „модернији“ јер је обележен прогресивношћу, феминизмом, иронизацијом љубавне бајке, еманципованом и самосталном побуњеном јунакињом.

Најновији велики талас интересовања за романе Милице Јаковљевић наступа почетком двехиљадитих година, када се у форми књиге објављују и приповетке и драме, затим до тада необјављена грађа, незавршени мемоари, пишу се текстови и романи о овој ауторки. Уз поновно штампање текстова, остварује се још један изузетно значајан облик рецепције: снимају се серије према њеним романима. Ове серије се махом реализују у оквиру јавног сервиса и имају изузетну гледаност, емитују се на Радио телевизији Србије у *primetime*-у захваљујући чему постају део свакодневице великог броја гледалаца. На таласу ове нове популарности и друге телевизије препознају комерцијални потенцијал њених текстова, па се романи екранизују и у оквиру других продукција.¹⁷ Овим измештањем у други медиј феномен Мир-Јам добија нову димензију.

17 Романи *Рањени орао*, *Грех њене маме* и *Нејобедиво срце* снимани су у продукцији РТС-а и емитовани на првом каналу ове телевизије 2008, 2009/10. и 2011/12. године. Након емитовања серије *Рањени орао* је добио и своју филмску адаптацију у истој продукцији (2009). Романи *Самац у браку* и *То је било једне ноћи на Јаграцу* емитовани су на ТВ Прва, 2014. и 2015. године, а поред серије *Самац у браку* има и филмску верзију *Кад љубав закасни* (2014). Све ове серије су имале вишеструке репризе, а гледаност им је била врло висока. Пре овог таласа интересовања за текстове Мир-Јам, постојали су спорадични пројекти драматизације, тако је 1991. снимљен телевизијски филм *Брод њлови за Шанијај* према роману *Самац у браку*, а Борислав Михајловић Михиз је у иронијском кључу урадио драмску адаптацију *Рањеној орла* и та је представа у режији Соје Јовановић након премијере 1972. године низ година била део репертоара позоришта Атеље 212, да би 2006. била обновљена у режији Алисе Стојановић.

Милица Јаковљевић је у *Недељним илустрацијама* имала вишеструку улогу: она је различитим текстовима утицала на читалачку публику. Са друге стране, часопис је градио и њену популарност, па се она разноврсним методама „приближавала“ читатељкама. У ту сврху се штампају њене фотографије често врло великог формата. Чак је у броју у коме почиње да излази роман *То је било једне ноћи на Јаграну* цела насловна страна била управо фотографија ауторке романа (*НИ*,¹⁸ бр. 12, 1935). Редакција је врло уредно и редовно штампала рекламе за њене романе, најављивала нове наслове и позивала читаоце да их читају. Писма читалаца су се слала на њену, приватну, а не на редакцијску адресу, што је повећавало степен поверења и присности са читаоцима. Дobar пример раста њене популарности, односно изградње конструкта њеног лика, јесте рубрика „одговори читаоцима“. Ова рубрика постоји у часопису од почетка, међутим, првих неколико година није уопште била потписна, тј, претпостављало се да уредништво пише одговоре. Затим су одговори били на крају текста, у углу стране, дискретно потписивани са Мир-Јам, да би од броја 19, 1934. године наслов рубрике био промењен у „Мир-Јам одговара читаоцима“. Милица Јаковљевић је захваљујући свему томе од половине 30-их година практично постала заштитно лице часописа, а њени жанровски различити прилози су чинили квантитативно значајан део листа. Уз романе, уређивала је рубрике којим су представљане читатељке, одговарала је на писма читалаца, писала је и друге текстове који су се тицали одређених друштвених феномена. Без обзира на жанр, сви ови текстови су се углавном бавили истим темама, темама које су се тицале приватног живота жена, њиховог морала и понашања, имали су сличне поруке и подуке и били писани сличним стилем. Све ово је утицало на изградњу једног кохерентног дискурса у који су читатељке улазиле једном недељно са сваким новим бројем часописа.

Популарни љубавни роман Мир-Јам

Карактеристике који се издвајају као обележја љубића: схематски приказ радње и ликова, поједностављена радња, одсуство дескрипције и психолошких сенчења, хронолошки след догађаја (Тодоровић 1987: 95–96), обележавају романе Милице Јаковљевић. Бојан Ђорђевић, такође, издваја сличне карактеристике које се могу приписати овим текстовима – истоветност и предвидљивост приче, одсуство проблематизације и замршених наративних склопова, једносмерно време, ретроспекција постоји само уколико објашњава актуелну радњу, схематизовано приповедање без наративног експеримента, реалистични начин приповедања, али без одлика реализма као књижевног правца, присуство дијалога који је чешће у функцији покретања радње него у функцији карактеризације ликова, срећан крај (Ђорђевић 2010).

Једна од сталних тачака у вези са дефиницијом љубића јесте да је реч о наратолошким конструкцијама које имају структуру бајке, односно да су љубићи модерне бајке. У вези са бајколиком структуром јесте и формулативност и клишетираност радње и ликова. Отуда не чуди што Џенис Редвеј у својој студији реферира на једну од кључних студија о формулативности бајке Владимира Пропа (Владимир Пропп) *Морфологија бајке* повезујући његове закључке са тумачењем љубавног романа. О томе да је љубић савремена бајка говори се у низу студија, па тако налазимо формулације да љубић има бајколику структуру (Редвеј 1984: 134), да је то модерна бајка и архетипски жанр (Лукић 1995), да је бајке за одрасле (Тодоровић 1987: 97).

Веза са бајком је остварен на више нивоа, она је и тематска и структурна. За тематску везу је заслужан љубавни заплет и борба „добра“ и „зла“. Када је реч о структурној сличности, њој доприноси то што су ови романи конципирани тако да од поремећене равнотеже на почетку приче, преко низа препрека добро на крају романа побеђује зло. Систем ликова је, такође, врло близак систему који постоји у бајкама: протагони-

ста и протагонисткиња, помагачи, супарници. Победа „добра“ фиксирана је кроз *happy end*, који је обележен венчањем, које често у романима Мир-Јам представља не само победу искрене љубави, већ и невиности, традиционалног морала и поштења. „Фабуларно разјашњење“, сматра Немец, „потврђује успоставу етичкога реда: побједу добра, правде, крепости, домољубља – укратко, традиционалних моралних вредноста. Притом је важно да сам чин казне за зликовце стигне прије сретног краја, како се њиме не би помутила срећа главних ликова“ (Немец 2006). Иза оваквог краја читалачка публика домаштава срећан брак који траје до краја живота идеалних партнера. Дакле, љубићи су детерминисани љубавним заплетом, причом о Пепељузи и принцу, победом добра над злом и *happy end*-ом где тријумфује љубав (Тодоровић 1987: 97). О оваквој специфичности популарних текстова пише и Бојана Вујин која духовито примећује да: „Љубавни роман у коме јунакиња ујутро схвати да је погрешила и поднесе захтев за развод након што је цео роман покушавала да се уда за своју ‘сродну душу’ једноставно не функционише како би требало“ (Вујин 2007: 122). И не само да су овим елементима текстови жанровски обележени, већ су то управо и елементи којима привлаче публику (Тодоровић 1987: 97). Ове романе обележава висока условљеност жанровским конвенцијама која проистиче из дијалектичног односа текст–публика. Захваљујући поштовању конкретне наративне структуре, као и система ликова, те одабиром споредних тема о којима је (не)пожељно приповедати,¹⁹ аутори/ке љубавних романа изграђују идеалне романсе о којима говори Редвеј (Редвеј 1984).

Милица Јаковљевић поштује жанровске конвенције љубавног романа што је посебно видљиво у крајевима њених романа, као потентном значењском месту. Јунакиња може одступати од класичне јунакиње љубавних романа, она може имати еманципаторско-феминистичке увиде и облике понашања, њен изабра-

19 Редвеј, на пример, показује у којој мери је ограничена тематизација силовања у љубавним романима.

ник не мора бити идеалан, може бити ожењен, удовац, разведен, „рањен“. На крају се, ипак, све мора свести унутар жанровских конвенција у срећном крају и од свих актера благословеном браку. Додатну морализаторску тенденцију романима Мир Јам, која не постоји у америчком љубићу друге половине 20. века, даје и опозиција село–град: село је простор мира, духовности, поштења, неисквареност, невиности, док је град представљен као извор порока и озбиљних моралних искушења. Због тога већина јунакиња ових романа потиче из паланачке или сеоске средине што појачава њихову невиност и кључну карактеристику протагонисткиња – она је како Редвеј констатује „чиста невиност“ (Редвеј 1984: 123–126). Како би се ова црта главне јунакиње истакла најчешће постоји женски лик, размажена градска девојака, која по моралним и сваким другим карактеристикама не може да досегне висине на којима протагонисткиња упркос свему опстаје. Као што се протагонисткиња по супротности пореди са „исквареном“ девојком, тако и главни јунак има свог супарника који је често груб, насилан, са недовољно емпатије и разумевања (уп. Редвеј 1984).

Такође, јунакиња ће се, на пример, школовати или ће имати посао, али само до тренутка када не оствари љубавну везу која ће је сместити у улогу мајке и чуварке дома. Тако је, на пример, Иванка из романа *У словеначким ѿрама* на школовању у Београду, које је у структури романа дато и да би се показале мане и опасности великог града, те да би се приказале „лоше“ градске девојке, Анђелка из *Рањеној орла* обавља чиновнички посао и у тренуцима контемплације говори о женским слободама и женској еманципацији. Међутим, сви ови облици понашања постају другоразредни у тренутку када се оствари љубавна веза јер се јунакиње таквих романа увек одричу „своје професије пред новим животом који се пред њом отвара“, а који је формулисан кроз брак (Тодоровић 1987: 95). Дobar пример за то је јунакиња романа *Нейобедиво срце* Милена, која одустаје од студија на конзерваторијуму због веридбе. Због тога се захваљујући својој структури ови рома-

ни могу тумачити у контексту „обећања патријархата“ о коме говори Редвеј. Подржавање патријархалне структуре видљиво је и по начину на који се развија главна јунакиња, односно узглобљеност у патријархату је важна за процесе њене индивидуализације. Романи Милице Јаковљевић имају јаку моралистичку тенденцију, утемељену у традиционално-патријархалним матрицама и обрасцима понашања јунака/јунакиња који се превасходно огледају у реализацији завршетака који поред тога што су тријумф љубави, представљају спуштање и смештање у уобичајене улоге када је реч о полним/родним разликама, идеалним женским биографијама, подели рада и сл.

*

Материјал који нуде текстови *Негељних илустрација* оставља простор за обимну и детаљну анализу љубавног дискурса, концепта женскости, фигуре читатељке и женске читалачке заједнице, посебно када се изврши компарација са феминистичком штампом тог времена. Овим текстовима је значајно приступити и изнутра и споља, односно и кроз прецизну текстуалну и херменеутичку анализу, али и са позиција анализе дискурса, социологије књижевности, теорије рецепције, контекстуалне анализе. Један од оквира унутар кога је могуће посматрати ове текстове, а који у себи спаја елементе ових приступа, јесте теорија женских жанрова. Дакле, реч је о текстовима који у средишту пажње имају фигуре жена, намењени су превасходно женама, пише их и чита доминантно женска публика, о текстовима који су гиноцентрични. Захваљујући њима, било да им је то освешћена интенција или не, женска култура и жене као секундарни и пасивни аспект и члан друштва постају примарни и делатни. Питање женског идентитета који се на овај начин конституише зависи од групе текстова који се анализирају, па је та женскост смештена дуж спектра где се на једном крају налази радикална феминистичка позиција побуњене жене док је његов други крај суштински маркиран

патријархатом који подразумева традиционалну позицију жене која је мајка и супруга. Такође, питање које остаје у овом тренутку без одговора јесте у којој мери су спорадичне феминистичке идеје које провејавају текстом популарних романа имале утицај на женску публику и да ли је могуће да је њихов утицај био већи и делатнији него онај који је остваривала феминистичка штампа која је имала значајно мањи читалачки круг. Друго, можда још значајније питање, тиче се утицаја који је популарна штампа и популарни роман својим моралистичким назорима и подр(а)жавањем традиционалистичко-патријархалне устројености света утицала на одржање таквог друштвеног система, тј. ублажавала утицај феминистичког покрета 20-их и 30-их година 20. века и смањивала број побуњених читатељки.

ЛИТЕРАТУРА

- Бараћ 2012: Станислава Бараћ, „Рађање феминистичке контрајавности у *Девојачком роману* Драге Гавриловић“, *Књиженство*, бр. 2, доступно на <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=42>, 12. 06. 2018.
- Брансдон 2006: Charlotte Brunsdon „Pedagogije ženskog: feminističko poučavanje i ženski žanrovi“, у *Politika teorije*, ур. Dean Duda, Disput: Zagreb, 157–180.
- Вујин 2007: Војана Вујин „Načini prevazilaženja klišea trivijalne književnosti u *Dnevniku Bridžit Džonse* Helen Filding“, *Polja* 445, стр. 121–132.
- Вукићевић 2010: Драгана Вукићевић „Специфичности књижевних облика у периодици епохе реализма“ у *Жанрови у српској периодици*, ур. Весна Матовић, Институт за књижевност и уметност, Матица српска, Београд, Нови Сад, стр. 129–148.
- Грдешаић 2013: Маша Грдешаић. *Cosmopolitika*. Zagreb: Disput.
- Ђорђевић 2010: Бојан Ђорђевић „Pulp fiction у српској периодици 19. века“ у *Жанрови у српској периодици*, ур. Весна Матовић, Институт за књижевност и уметност, Матица српска, Београд, Нови Сад. 275–286.
- Златић 2006: Andrea Zlatić „Tendencije ‘chicklita’ u suvremenoj hrvatskoj književnosti: Žene kao proizvođači i potrošači književnosti“, *Zagrebačka slavistička škola*, link: <http://www>.

- hrvatskiplus.org/article.php?id=1767&naslov=tendencije-chicklita-u-suvremenoj-hrvatskoj-knjizevnosti, 12. 06. 2018.
- Истхопе 2006: Antony Easthope „Visoka kultura/popularna kultura: Srce tame i Tarzan među majmunima“, у *Politika teorije*, ур. Dean Duda, Disput: Zagreb, стр. 221–246.
- Јовићевић 1999: Татјана Јовићевић „Роман у наставцима – доминантни књижевни облик у Тодоровићевим *Малим новинама*“, у *Пера Тодоровић*, ур. Весна Матовић, Институт за књижевност и уметност Београд, стр. 293–304.
- Јовићевић 2010: Татјана Јовићевић „Роман у ‘подлистки’: о слици жанра у српској књижевности“, у *Жанрови у српској њериодици*, ур. Весна Матовић, Институт за књижевност и уметност, Матица српска, Београд, Нови Сад, стр. 265–274.
- Кун 1984: Kuhn, Anetta, „Women’s Genres“ *Screen*, Vol. 25, Issue 1, 1 January 1984, стр. 18–29.
- Лукић 1996: Lukić, Jasmina „Ljubić kao arhetipski žanr, proza Dubravke Ugrešić“, *Ženske studije*, 2/3, 1995, линк <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-2-3/262-ljubic-kao-arhetipski-zanr-proza-dubravke-ugresic>, 12. 06. 2018.
- Матовић 1999: Весна Матовић „Дело Пера Тодоровића као књижевноисторијски изазов“, у *Жанрови у српској њериодици*, ур. Весна Матовић, Институт за књижевност и уметност, Матица српска, Београд, Нови Сад, 149–167.
- Матовић 2012: Весна Матовић. *Жанровске мејшаморфозе Пера Тодоровића*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Милинковић 2013: Јелена Милинковић „Девојачки роман као *Bildungsroman*“, *Књижевна историја*, год. 45, бр. 149, стр. 75–94.
- Морен 1967: Е. Морен. *Дух времена, есеј о масовној култури*. Београд: Култура.
- Немец 2006, Krešimir Nemes „Od feljtonskih romana i ‘sveščica’ do sapunica i Big brothera, *Zagrebačka slavistička škola*, линк: <http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1768&naslov=od-feljtonskih-romana-i-svescica-do-sapunica-i-big-brothera>, 12. 06. 2018.
- Редвеј 1984: Janice A. Radway. *Reading the romance: women, patriarchy and popular literature*. Chapel Hill [etc.]: University of North Carolina Press.
- Редвеј 2006: Janice A. Radway, „Pisanje *Čitanja romance*“, у *Politika teorije*, ур. Dean Duda, Disput: Zagreb, стр. 247–266.
- Тодоровић 1987: Neda Todorović – Uzelac. *Ženska štampa i kultura ženstvenosti*. Београд: Naučna knjiga.

- Томић 2013: Валоризација разлика: зборник радова са научној скупи о Драги Гавриловић (1854–1917), ур. Светлана Томић. Београд: Алтера: Фондација мултинационални фонд културе.
- Фиск 2001: Џ. Фиск. *Популарна култура*. Београд: Клио.
- Хлапец Ђорђевић 1930: Julka Hlapec Đorđević. *Sudbina žene. Kriza seksualne etike*. Ljubljana.
- Хогарт 2006: Richard Hoggart, „Novija masovna umjetnost: seks u sjajnim pakiranjima“, у *Politika teorije*, ур. Dean Duda, Disput: Zagreb, стр. 13–34.
- Хол 2006: Stuart Hall, „Bilješke uz dekonstruiranje ‘popularnog’“, у *Politika teorije*, ур. Dean Duda, Disput: Zagreb, стр. 297–310.

Jelena Milinković

THE FEMALE GENRE: THE POPULAR ROMANCE NOVEL

Summary

Abstract: The theme of this paper the female popular romance novel. Our starting point is the assumption that during the interwar period (1918–1941) conditionally speaking, two corpora of women's novels existed: 1) novels written by authors under the greater or lesser influence of the feminist movement and feminist-emancipatory ideas of the time 2) the popular romance novel which takes form on the pages of the illustrated press and supports the current patriarchal conditions. The analysis focuses on this second group of novels. In order to offer a description of the genre and the specification of these texts, the categories of “women's genres” and “novels in sequels” are theoretically and literary-historically explained. Particular attention is devoted to the magazine contextualization of the popular romance novel (Nedeljne ilustracije and the novels written by Milica Jakovljević Mir Jam).

Key words: female genres, serials, romance novels, Nedeljne ilustracije, Milica Jakovljević Mir Jam

Жарка Свирчев

Институт за књижевност и уметност, Београд

zarkasv@yahoo.com

ДЕВОЈАЧКИ РОМАН ГРОЗДАНЕ ОЛУЈИЋ: СТРАТЕГИЈЕ ПОТИСКИВАЊА ЖАНРА

Ајсџиракџи: У раду се на примеру романа *Излећу у небо* Гроздана Олујић истражују стратегије маргинализације и потискивања популарног жанра женске књижевности, жанра девојачког романа. Указаће се на интервенције цензуре, интерпретативне норме и ауторске саморепрезентације у процесима жанровског обликовања и класификовања романа са циљем усмеравања његове семиозе ван уочавања суоднога рода и жанра. Издвојиће се и анализирати поједини топоси девојачког романа у *Излећу у небо*.

Кључне речи: Гроздана Олујић, *Излећу у небо*, девојачки роман, цензура, интерпретативна норма.

Девојачки роман у светлу политике жанрова писатељица

Од самих почетака модерне српске женске књижевности, дневника *У Фрушкој јори 1854*. Милице Стојадиновић, једна од њених специфичности је гиноцентрирање расположивог жанровског репертоара. Сама Милица Стојадиновић је, рецимо, оде и похвале, путем којих се традиционално легитимисао углед и моћ мушкараца, посвећивала женама. Такође, у њеном фрушкогорском дневнику налазимо први женски *Bildungs* наратив у српској књижевности чији је кохезивни елемент женско пријатељство, једна од најполитичкијих деветнаестовековних књижевних тема у контексту женске еманципације. У дневнику су присутни и фрагменти феминистичког есеја, још један пример пионирског активистичког присвајања жанра (вид. Кох 2007).

Жанровска пракса Милице Стојадиновић наста-виће се и током двадесетог и двадесет и првог века. Сагледамо ли жанровски репертоар ауторки из гино-критичке перспективе, можемо да говоримо о корпусу који је поетички самосвесно грађен и обликован, од-носно о корпусу који се у књижевном контексту испо-ставља као еманципаторски гест *par excellence*. Другим речима, жанрови су били поље различитих ауторских стратегија, тактика, преговарања, компромиса и отпора унутар ког су се настојали афирмисати и легитимисати женски стваралачки субјекат и књижевност. Начелно се могу издвојити два приступа која обележавају жанровске политике списатељица. Са једне стране, ауторке су пристајале на „генолошки пакт“, како је то запазила Магдалена Кох на примеру стваралаштва српских модернисткиња. Модернисткиње су стварале у оквиру образаца и поетичких кодова интимистичке прозе као легитимног и очекиваног модуса књижевности коју стварају жене и тиме успевале да се пробију у кључне микроинституције књижевног поља, попут часописа какав је био *Српски књижевни гласник* и књижевноисториографских прегледа (Кох 2012: 140–141). Међутим, интимистички жанрови су им били алиби за артикулисање и репрезентацију еманципаторских и субверзивних женских искустава и доживљаја (Исто).

Насупрот овој жанровској мимикрији ауторке су стварале жанрове опонирања. Ови жанрови настају присвајањем канонског генолошког репертоара уз свесни отпор према његовом маскулинистичком дискурсу, изневеравањем очекивања читалачке публике, формирањем и обликовањем нове, гиноцентричне жанровске парадигме.¹ Један од жан-рова опонирања са дугом и богатом традицијом у ср-пској књижевности јесте жанр девојачког романа. Из-двајање девојачког романа као посебног типа романа

1 У жанрове опонирања могу се сврстати и иновативни жанрови који настају у корелацији са еманципаторским, односно феминистичким дискурсом одређене епохе попут жанра женског портрета или књижевности о новој жени. Вид. Бараћ 2015.

методолошки се утемељује у савременој генолошкој концепцији која подразумева да су родови и жанрови пре свега „когнитивни и практични уређаји за интертекстуално поређење текстуалних модела“, те да нису само ствар појмовних класификација, већ начина на који употребљавамо текстове и институције њиховог распоређивања у друштвени простор (Јуван 2011: 183–184).

Под девојачким романом подразумевам роман који потписује жена и који тематизује „постајање женом“. Његови поетички топоси су женска наративна перспектива, побуњена јунакиња, драматично искуство и спознаје које преобликују јунакињин поглед на свет, конфликтан однос са породицом, нарочито трауматичан однос са мајком или бар однос прожет одсуством комуникације, непостојање еманципаторских идентификационих модела за јунакињу која одраста и сазрева у патријархалном друштву, сукобљавање са обичајним и формалним институцијама и критички однос према ауторитетима знања и моћи (често артикулисано преко мотива „читатељке која се буни“), трауматично љубавно и сексуално искуство као формативно, те прихватање или негирање брака као граничне ситуације у процесу сазревања младе жене.

Синонимни термини, не у апсолутном смислу, девојачком роману су женски *Bildungsroman*, роман о самоспознаји (*the self-conscious novel*), роман о буђењу (*the novel of awakening*). Из неколико разлога дајем предност термину девојачки роман. Један од разлога је покушај избегавања термиолошке конфузије или пак појмовног прецизирања јер, иако се наративи ових романа у многоме преклапају, фокус сваког од њих је другачији; такође, не пренебрегавам ни изворност синтагме девојачки роман (и романа) у српској књижевности. Међутим, оно што је кључно за девојачки роман, што му је дистинктивно обележеје у односу на друге наведене жанрове који тематизују одрастање и сазревање жене, јесте снажно утемељење у еманципаторском (феминистичком) дискурсу, био он структурално постављен или манифестативно, односно на реторичкој равни експлициран.

Еманципаторски (феминистички) дискурс романа се рефлектује на тематско-мотивском плану, у начину обликовања јунакиње и у епистемолошкој повлашћености наративне инстанце. Интертекстуално укључивање у генолошки репертоар сродних текстова такође одражава еманципаторску (феминистичку) романескну стратегију. „Интертекстуално *deja-lu*“, који је конститутиван принцип жанра (Јуван 2011: 183–184), твори сложену мрежу цитатности у девојачком роману која осведочава полемички однос према конвенцијама појединих жанрова који се стереотипно везују за женску читалачку културу (на пример, љубавних романа) или пак њихово стратешко укључивање у текст, али и полемички однос према књижевности доминантног тока, односно идеолошким садржајима транспонованим у њу. Мелодрамски сижеи или заплети/расплети су нарочито осетљиво, односно потентно место девојачких романа. Међутим, ако се текст лиши свог еманципаторског жанровског контекста, пропушта се уочавање стилског регистра кроз који су мелодрамски елементи пропуштени и тиме изневерени² или пак њихове интертекстуалне везе са популарном културом чијим стратегијама се текст служи ради освајања широке читалачке публике у еманципацијске сврхе.³

Напоследку, уз свест да родови настају не само интертекстуалним, већ и метатекстуалним апостериорним надовезивањем (Јуван: 180–181), употреба и концептуализација термина девојачки роман, који је вредносно неутралан, предлаже се и у хеуристичке сврхе, у циљу успостављања линије додира међу романсијеркама и осветљавања једног (традицијског) тока унутар романескне продукције жена и специфичног доприноса жена развојним токовима и поетичкој разноврс-

2 Ово је, примера ради, случај са звршетком *Девојачкој романа* Драге Гавриловић који се тумачи у сентиментално-мелодрамском кључу уз пренебрегавање пародијског ракурса кроз који је пропуштен.

3 О популарном као прогресивном на примеру романа Милице Јанковић подстицајно је писала Јелена Миљинковић. Вид. Миљинковић 2015.

ности српског романа. Прототипски текст у српској књижевности је *Девојачки роман* Драге Гавриловић, а генолошки репертоар девојачког романа проширивали су, преобликовали и богатали романи *Нове Јелене* Димитријевић, *Пре среће* и *Плава јосїођа* Милице Јанковић, *Бакон Боїородичине цркве* Исидоре Секулић, *Кајин љуї* и *Девојка за све* Милке Жицине, *Пада Авала* и *Пси и осїали* Биљане Јовановић, *Пуї у Биробицан* Јудите Шалго, те *Ухваїи зеца* Лане Басташић. Сваки од наведених романа завређује посебно истраживање у контексту девојачког романа. Издвајање појединих наслова није учињено са намером да се постигне (све) обухватност, већ да се њиховим жанровским уодношавањем предочи континуитет писања девојачког романа.

Рецепција романа који су на жанровском плану блиски девојачком роману у сагласју је са општим рецепцијским моделом женске књижевности током највећег дела двадесетог века, нарочито књижевним делима која су проистекла из еманципаторских (феминистичких) платоформи – „карактеристичан женски пут од славе до заборав, од признатости до непрепознавања“ (Милинковић 2015: 69). Специфичности књижевног дискурса ауторки биле су препознате. Међутим, оне су или негативно вредноване или су, уколико су разматране са афирмативног становишта, бивале маргинализоване у специфичан супкултурни контекст.⁴ У оба случаја, критичко-интерпретативни закључак је да је реч о књижевности и жанровима који

⁴ Као илустративан пример могу да послуже критичке изјаве Јована Скерлића и Бранка Машића које, иако изречене почетком прошлог века, имају одређујући статус у контексту рецепције и вредновања женске књижевности. Скерлић је замерио ауторкама интроспекцију и тематизовање сопствених идентитетских питања, одричући им репрезентативну моћ: „Жене искључиво говоре о себи и не могу да изађу из себе. По свом злом социјалном положају жене су одгурнуте из живота, или одбачене на ивицу живота, затворене у себе, приморане да живе само својим сентименталним животом, и тако зазидане у себе не могу да виде друге предмете и интересе. И зато када пишу, причају само повести својих душа, дају своје интимне исповести“ (Скерлић 1913: 390). Бранко Машић је, пишући афирмативно о роману првенцу Милице Јанковић, у „Предговору“ приметно да је реч, с обзиром на то да је роман написала жена, о књизи која „је за нас – књига из другог света“ (Машић 1918: 5).

не припадају *главном шоку* без обзира на њихову поетичку (и ину) иновативност. Патријархални, односно „универзалистички“ приступ обележио је, дакле, рецепцију ових романа. У институционалном поретку дискурса женски говор није легитимисан као књижевни, односно као део „високе културе“. Синтагма (етикета) *проза за јосиођице*, односно књижевност која се бави проблемима женског идентитета стратешки је повезивана са масовном културом спрам које званична, универзитетска критика гаји одијум. Реч је, следимо ли универзалистичку логику, о књижевности која не подржава доминантне (репрезентирајуће) наративе – женско искуство се не може поопштити, па *велика* књижевност не може бити о феминизму. Стога већ сам избор девојачког романа као (једног од) жанровског оквира није само књижевнопоетички, већ и еманципаторски гест, као што је и негирање женског стваралачког идентитета гест који разоткрива прижељкивања одређене рецепције, односно кандидовање за легитимну позицију у књижевном пољу, о чему ће више речи бити у последњем делу овог текста.

Жанровско прекрајање романа *Излећ у небо*

Роман *Излећ у небо* Гроздане Олујић има разгранату рецепцију која осведочава широк распон књижевно-културног третмана (употребе) текста. Реч је, уједно, о особитом случају с обзиром на то да је текст био изложен интервенцијама у различитим фазама настајања и дистрибуције, у различитим временским контекстима и медијима, са различитих позиција. Та чињеница га чини истраживачки повлашћеним предметом јер се на примеру једног текста могу показати различити модели критичко-интерпретативног и креативног приступа и рада на тексту који га уподобљавају актуелној критичкој, односно друштвено-вредносној норми. Истраживачко интересовање је додатно мотивисано чињеницом

да је реч о роману првенцу списатељице која данас слови за канонску списатељицу – почетком века дела Гроздане Олујић се прештампавају, академска јавност је заинтересована за њено стваралаштво, добитница је престижних награда и најзаступљенија је ауторка у школској лектури.

Критичка и стваралачка рецепција романа *Излеи у небо* обележена је низом спорова и поларизација. Она је одраз доминантних интерпретативних норми времена у којима је бивала актуелизована и представља пресек (опречних) културних тенденција које су обликовале критички дискурс који је формирао и усмеравао рецепцију романа. Рецепцијски модел *Излеиа у небо* заснован је на три издања романа (1958, 1984. и 2010. године), критичко-есејистичким текстовима, те позоришној и филмској адаптацији.⁵ Савремена рецепција романа, отпочета његовим поновним издањем 2010. године и низом студија о ауторкиним раним романима, маргинализованим у рецепцији њеног стваралаштва, *Излеи у небо*, *Гласам за љубав* (1962), *Не буди засјале исе* (1964) и *Дивље семе* (1967), реферише и на његову првобитну негативну критичку рецепцију у локалном контексту коју настоји да књижевноисторијски и друштвено-културолошки контекстуализује и објасни, те коригује. Прво издање романа 1958. године било је знатно скраћено и измењено у односу на интегралну верзију која се појавила, најпре, 1984. године. Савремени критички дискурс је усвојио тезу да је на делу била „цензура због аморала“, односно, да је ауторкина критичка реакција на стварност социјалистичког друштва била неприхватљива књижевним и културним арбитрима и стога мета цензорског прекрајања и негативне критике. Стављање тежишта на идеолошко-политичке садржаје романа умногоме каналише критички, па и субверзивни потенцијал романа.

5 Представа *Чудна девојка*, направљена по мотивима романа, премијеру је имала 1959. године у Београдском драмском позоришту, а према мотивима *Излеиа у небо* снимљен је и филм *Чудна девојка* (1962, режија Јован Живановић). Компаративно сагледавање романа и његових адаптација превазилази оквире овог рада.

О савременој рецепцији романа је писала Зорана Симић, подробно испитујући интерпретативне маневре истраживача, издвајајући оне који су најопаснији: „некритичко и необразложено изједначавање југословенског социјализма са тоталитаризмом, суптилно промовисање српског национализма, те непризнавање значаја категорије пола или рода у изучавању књижевности“ (Симић 2018: 96). Ауторка је, у складу са сопственим истраживачким фокусом, нарочито заинтересована за критичко преиспитивање прве две од три наведених интерпретативних тенденција. Међутим, пренебрегавање или занемаривање родне димензије текста, пропуштање да се *Излећ у небо* чита са гинокритичких позиција или са позиција феминистичке књижевне критике консензус је који се прећутно поштује у оба рецепцијска контекста. Можемо се стога запитати није ли, у ствари, најпровокативнији слој романа *Излећ у небо* управо онај који не завређује чак ни милост полемичке реакције и оспоравања.

Гинокритички приступ првом роману Гроздане Олујић на хоризонту његове критичке рецепције показује да је *Излећ у небо* бивао измештан из специфично женске романескне традиције. Другим речима, рецепцијске институције деловања су роман лишавали значења која су у дослуху са појединим аспектима женске књижевне традиције или у дослуху са социјалном конструкцијом женског идентитета и (полемичким) реакцијама на задати модел. Критичка рецепција романа обележена је својеврсном родном неутрализацијом, односно истицањем поетичких обележја романа која кореспондирају са доминантним током, а занемаривање оних условљених специфичним родним идентитетом и политикама. Жанровска матрица романа и његово жанровско памћење *Излећ у небо* уписују у еманципаторску (феминистичку) књижевну традицију. Међутим, управо је жанр овог романа предмет критичких интервенција и реинтерпретација које су жавају његове значењске и критичке потенцијале.

Савремена критичко-интерпретативна рецепција жанровски одређује *Излећ у небо* у складу са поли-

тиком реактуелизације ауторкиног стваралаштва са циљем његовог промовисања у различитим канонима. Разматрање из којих романескних традиција и наратива проистичу кључне сижејне линије настоји да *Излеӣ у небо* упише у канонске романескне линије српске или европске књижевности. Радивоје Микић ауторкине ране романе сагледава из перспективе авангардног кратког романа, конкретно Црњанског, Кракова и Васића, упућујући и на повезице са *Дошљацима* и *Бесџућем* (Микић 2010: 24–25). Валентина Хамовић такође упућује на блискост *Излеӣа у небо* са поетиком романом модерне (Хамовић 2010: 74). Миња, главна јунакиња романа *Излеӣ у небо*, сврстана је у низ романескних ликова на чијем челу је Ђурица Светолика Ранковића, а следе га јунаци *Дневника о Чарнојевићу*, *Крила* и *Црвених маили*, а у контексту двадесетовековне светске књижевности Камијев Мерсо.

Зорана Опачић је отворила романе Гроздане Олујић за неканонска жанровска читања и интерпретације. Опачић је ауторкине ране романе тумачила у светлу поетике омладинског романа (Опачић 2009)⁶. Њено истраживање представља значајан прилог и проучавању поетике романа Гроздане Олујић и афирмацији такође маргинализованог књижевног корпуса каква је омладинска књижевност. Опачић је јунаке и јунакиње *Излеӣа у небо*, *Гласам за љубав*, *Не буди заспале ђсе*

6 „У светској књижевности се, под окриљем Селиндерове поетике, формира омладински роман који се бави унутарњим и спољашњим конфликтима младих људи и тематизује табуисане теме: сукоб са родитељима и средином, смрт, самоубиство, адолесцентску сексуалност, социјалне проблеме и, са друге стране, генерацијско заједништво младих очитовано кроз савремену културу. Карактеристични ликови у романескној прози су бунтовни млади људи који одбацују конвенције и покушавају да остваре своју срећу. Изузетно актуелни за период у којем настају, романи прецизно описују специфично осећање света младих и њихово немирење са наметнутим вредностима. Млади бунтовници преиспитују „истине“ које су им сервиране и одбијају да им се повинују; уместо тога гласају за љубав и личну слободу, што представља суштинске идеје протеста младих широм Европе крајем 60-их година. Посматрано из данашње перспективе, очигледно је да је романескна проза Г. Олујић била одлучујућа за појаву омладинске прозе у српској књижевности, те да представља парадигму новог прозног типа.“ (Опачић 2009: 608).

и *Дивље семе* компаративно сагледавала са Селинџеровим Колфилдом као прототипским јунаком и јунацима-приповедачима, „релативно образованим младичима“ *џрозе у шрајерицама* (А. Флакер) које они, у ствари, антиципирају. Темељна интерпретација Зоране Опачић не укључује родну перспективу, те за нека будућа истраживања остаје отворено питање политика родних улога у омладинској књижевности и њеног потенцијалног односа са еманципаторским политикама.

И летимичан преглед успостављених типолошких сродности приликом разматрања романа *Излеј у небо* намеће питање о разлозима одсуства жена (списатељица и јунакиња) из поредбених низова. Читање *Излеја у небо* као омладинског романа чија је парадигма *Ловац у ражи*, на трагу кратког авангардног романа чији су стожери Црњански или Васић или у контексту егзистенцијализма са Камијем као референцом унеколико одговара жанровској поетици романа. Међутим, оно истовремено и омеђује пуноћу његовог значењског потенцијала, отупљујући чак његову полемичку димензију, засвођавајући га маскулинистичким дискурсом.

Гинокритичко читање романа *Излеј у небо* заснива се на другачијој интерпретацији његовог генолошког репертоара. Да ли би се дошло до нових увида ако би се роман тумачио као омладински роман али се за парадигму узме *Сџаклено звоно* Силвије Плат; може ли се наше знање о традицији међуратне, односно авангардне књижевности и поетици Гроздане Олујић учинити интегративнијим уколико *Излеј у небо* компаративно сагледамо са романима Милице Јанковић и Јулке Хлапец Ђорђевић; напослетку, да ли бисмо учинили видљивијим књижевноисторијске еманципаторске (феминистичке) романескне континуитете призовемо ли у контексту егзистенцијализма у интерпретативно окружје Симон де Бовоар или упишемо *Излеј у небо* у низ на који се надовезују романи Биљане Јовановић? На питање Радивоја Микића, „Ако романи Гроздане Олујић [...] пренесемо у контекст српске књижевности, суочићемо се са питањем да ли је њена Миња као тип књижевног јунака нешто сасвим ново?“ (Микић

2010: 24), даће се такође негативан одговор, међутим, понудиће се низ јунакиња девојачког романа као њених претходница. Читање *Излеиша у небо* из другачије жанровске перспективе, односно потрага за потиснутим жанром није само ствар формалне анализе текста, већ задира у концептуална и питања вредновања. Јер, „жанрови нису само ствар појмовних класификација, већ и систем употребе текстова и институције њиховог распоређивања у друштвени простор“, односно „жанр води интерпретацију [...] јер одређује *који тишгови значења су релевантни*, односно одговарајући с обзиром на контекст“ (Јуван 2011: 183–184).

Формирање и искуства главне јунакиње *Излеиша у небо* која су условљена родним патријархалним политикама не само да нису била тематизована (или ретко кад јесу) што је омогућило жанровска класификовања у складу са канонским генолошким репертоаром, већ су била и претенциозно потискивана или „креативно“ тумачена. Наиме, као што је споменуто, општи је став да је цензура коју је роман претрпео пре објављивања 1958. година циљала на његову критику идеолошких учинака. Међутим, када се упореде две верзије текста и разврстају цензорске интервенције евидентно је да предмет цензуре није била само критика оновремене друштвено-политичке ситуације. Ауторкин критички третман стварности социјалистичке Југославије јесте био „ублажен“ цензорским корекцијама, али интервенције у пољу политичког нису у потпуности пригушиле критичку раван романа, нити су, што је још важније, одлучујуће утицале на његову концепцијску поставку. Међутим, оно чему се темељније приступило у смислу преобликовања и потискивања јесте специфично женско искуство главне јунакиње Миње – однос са мајком, однос са (или према) љубавницима, искуство тела и трудноће, те критика патријархалности друштва. Цензура романа је, дакле, понајвише потиснула све оне романескне елементе које *Излеиша у небо* чине блиским жанру девојачког романа. Критичка реинтерпретација парадигматичног приступа роману педесетих година у савременом рецепцијском контексту такође инсистира

на провокативности и неприхватљивости идеолошких елемената, супротстављајући им опречна идеолошка значења, односно вредности, наново потискујући ородњена искуства јунакиње и њихове жанровске отиске.

Мињина неприлагођеност, амбивалентан, претежно негативан однос према људима и појавама, цинизам и емотивна утрнулост тумачени су искуством рата у детињству и туробним условима којима је обележен живот након рата. Међутим, Мињино формирање и доживљај стварности обликовала је и родна асиметрија специфична за патријархалну културу, те низ болних губитака и неуспешних односа који су у формативним годинама требало да јој пруже емотивно испуњење и психолошку стабилност.

Миња је у својој породици била нежељено треће женско дете и тиме је тумачила свој статус слушкиње у кући, занемаривање и емотивну дистанцираност укућана, превасходно мајке, од ње. Девојчицина усањеност распламсавала је њену машту и порив за путовањем, а у њеној чежњи за одласком назире се и потреба за припадношћу:

Био је то простран и старински чамац са повећом, прекривеном преградом за мреже и алат. Биће то моја капетанска кабина, помислила сам, одпочињући припреме за полазак на Северни пол у посету белим медведима и фокама. Томе се нико неће противити, знала сам. Зар ми није толико пута речено да као треће женско у породици нисам ни морала да се родим? [...] Дани су се котрљали без видљивих промена, а ја сам пловила између ледених санти све до обала острва Јужнога мора насељених само мајмунима и облацима који и нису били облаци већ зачарани бродови сребрних катарки и једара. Онда је почела да пада киша и ја сам се из чамца преселила у кућу, где сам готово свима била на сметњи. (Олујућ 1984: 24).

У верзији романа објављеној 1958. године наведена епизода је скраћена, лишена девојчициних фантазија и коментара у вези са породицом. Ова епизода је важна јер девојчицин брод представља једну од

романескних „хетеротопија“ (појам М. Фукоа), у чијем кругу ваља разумети и тумачити и просторе „друге обале“ и карановске мочваре. Такође, ова хетеротопија повезује искуство девојчице Миње са искуством једне друге девојчице предоченог у можда и најпознатијој хетеротопији двадесетовековне српске женске фикције – „Буре“ Исидоре Секулић.

Интегрална верзија текста садржи опис Мињиног односа са дедом. Деда је важна фигура у њеном раном детињству, једина особа која јој пружа пажњу и нежност, једина особа са којом Миња има интензиван однос блискости:

Што је досадно ово дете! Рекла је мама једном, а ја сам излетела из куће и вратила се тек пред сутон, сва мокра, дрхћући. Нико ме није ни погледао. Једино ме је деда склонио у своју собу и загрнуо својом некадашњом војничком кабаницом, затим смо дуго причали у полумраку, све док нисам заспала, али сам и у сну осећала његов длан на свом челу. (Олујић 1984: 24)

Прво издање романа садржи кориговану верзију епизоде у којој Миња сведочи дедином и Вучковом убиству. Ова епизода је једна у низу траума која Миња доживљава у раном детињству и прво је искуство смрти који осећује њено емотивно формирање. Истовремено, дедина смрт значи и њену апсолутну усамљеност у породичном кругу. У измењеној верзији текста девојчица на обали присуствује убијању Вучка, њеног пса и старца, „газде куће“. Лик деде је обезличен, а њихов однос пун нежности и блакости је обрисан. Мињин однос са дедом важан је и као противтежа њеног односа са мајком, а одсуством тог односа ублажава се трауматичност неутољене љубави према мајци.

Однос мајке и ћерке важна је тема девојачког романа. Међутим, у романима крајем деветнаестог и прве половине двадесетог века тај однос није бивао развијен. Мајка је представљана као чуварица традиционалних породичних вредности, односно женских родних уло-

га, увек забринута за ћеркину будућност због њених еманципаторских иступа. Однос мајке и ћерке бивао је, дакле, постављан као однос неразумевања услед генерацијских разлика. Прву психолошку драматизацију конфликта мајке и ћерке из ћеркине перспективе, обликујући специфичан мотив „одсутне мајке“, имамо у приповеци Селене Дукић „Ја као кћи“ (1931, *Лейојис Мајшице српске*), а Гроздана Олујић развија управо овај аспект односа мајке и ћерке. Мињин однос са мајком је изузетно тескобан и рањавајући и кључна је траума која је одредила њену доцнију емотивну физиономију и доживљај света. Мињина мајка је представљена као стамена и поуздана особа из перспективе заједнице, али као хладна, осорна жена, без стрпљења и нежности за Мињу, иако је девојчица на све начине покушавала да привуче пажњу и стекне њену наклоност. Лик мајке је обликован традиционалним светоназором, а њен идентитет се сходно томе релационо одређује што је нарочито истакнуто доживљајем и последицама губитка мушких чланова породице:

Након дедине смрти у очима јој се, први пут, јавила нека тама, као нека невидљива црна паучина, али још увек је ходала усправно, високо уздигнуте главе. Повила се тек када је чула да је Марко погинуо, а некако као спузнула к земљи кад смо скинули тату са конопца и закопали испод крушке дивљаке у дворишту. Сада је мања од мене за пола главе, узнемирена, дрхтавих руку.

А некад је у њеним широким, смеђим очима, био настањен читав мој свет. Ходала сам за њом као псетанце, чистила јој ципеле, односила ђубре и доносила воду, све док се није догодило оно са купинама. Било ми је тада девет година. (Олујић 1984: 74).

Миња је цео дан брала купине у шибљаку, желећи да мама буде поносна и срећна што је то баш она урадила. Када је увече донела мајци пуну ведрицу бобица, једини мајчин коментар био је „Склањај ми се са очију, не могу само тебе да перем и крпим“ (Исто:

75). Доживевши емотивни шок, девојчица је побегла у мочвару и тамо се сакрила. „Сва најежена, размишља-ла сам како би лепо било бити мртав и на некој од звезда шапутати са облацима, ноћним лептирицама и барским корњачама сребрним на месечини. Кући и тако немам за шта да се враћам: штркљаста сам, глупа, досадна, ружна. А Бојка је лепа, лепа, најлепша, боже мој...“ (Исто). Четвртог дана се Миња вратила кући, не знајући да ли ју је ико тражио у међувремену. Добила је грозницу, лекар је слутио да је реч о упали плућа и скренуо пажњу укућанима да треба да пазе на њу. Девојчицу је то обрадовало, надајући се да ће „нада мно-м, за дуже време, бити нагнуте мамине очи“. Међутим, о девојчици је бринула комшиница. Мајка је повремено, на трен, свраћала „с прикривеном нетрпељивошћу у очима, покретима руку и гласу“. Пред крај треће недеље боловања Миња је чула како мајка говори „Ако није за живот, боље да умре. Овај свет није створен за слаботиње и богаље... Слутећи да се то односи на мене, покрила сам рукама очи и заплакала, одлучивши да живим, за инат! Мајци, никада више, нисам очистила ципеле.“ (Исто: 76).

Трауматичан однос са мајком прожет интимношћу, насиљем, љубављу, отуђеношћу мотивише касније Мињине емотивне проблеме, односно њен страх од везивања, те инсистирање на површности сексуалних односа, на „додире два епидерма“. Ово поткрепљују и Мињине рефлексije које су искључене из прве објављене верзије романа, а које потврђују да њена емотивна амбивалентност, неповерљивост и дисоцијација имају корене у односу са мајком.⁷ Када осети снажну приврженост и потребу за интимном везом са мушкарцем у ког се заљубљује, Миња се трезни подсећањем на исходе своје безрезервне оданости и пре-

⁷ Разматрајући женске нарative о развоју и љубавне романе, феминистички приступи наглашавају важност односа са мајком као корене доцније јунакињине потраге за љубављу. Истражујући љубавне романе Денис Радвеј, на пример, у утицајној студији излаже тезу да љубавни романи нуде причу о потрази за изгубљеном мајчинском љубављу која се проналази у односу са нежним и брижним мушкарцем (Radway 1984).

давању мајци: „Његова рука пада ми на плећа и милује их, полако, одсутно, као што сељаци милују вратове испрепаданих животиња, и ја схватам: за том руком бих могла ићи до краја света, па се трзам. Не, не то. Никаквих везивања. Никаквих чишћења ципела.“ (Олујић 1984: 113); „А Ненада ћу дебело изненадити!, насмејала сам се. Нека види да увек постоји још неки могући сапутник за излет у небо, без брања купина, без чишћења ципела!“ (Исто: 120).⁸

Такође, прва верзија романа не садржи епизоду у којој Миња, тада девојчица, открива да јој отац има интимну везу са комшиницом чија ћерка је њена другарица. Ова епизода је изузетно важна јер додатно осветљава и мајчин лик, односно позицију жене у патријархалном браку и тиме се бар на имплицитном нивоу нуди могућност саосећавања са мајком. Такође, однос родитеља се одражава и на Мињино рано формирање представе о супружничком животу. Очев поседнички однос према мајци илуструје и епизода коју су задржале обе верзије романа – отац тражи од мајке да прочита писмо које је примила од сестре, тврдећи да он има право на то. Поседнички однос, који Пеђа, један од Мињиних љубавника, испољава према њој изазива непремостиви анимозитет. Однос родитеља, очев поседнички став и мајчина субмисивност свакако дају важан импулс Мињиној доцнијој потрази са љубављу као простором слободе.

Љубавни наратив је конститутиван у девојачком роману. Он је поље пресека различитих „личних и политичких“ дискурса који обликују идентитет јунакиње. Искуство љубави и идеја брака предлошци су јунакињиних полемичких реакција на репресивност традиционалних женских улога, преиспитивања и прекорачивања постављених граница. Спутана и санкционисана слобода воље и избора, понајпре у контексту љубави и еротике, једна је од кључних мо-

8 Лик мајке се у измењеној верзији настојао ублажити. Тако је, на пример, убачена епизода, ничим мотивисана, у којој мајка, након смрти професора са којим је Миња била у вези, покушава да успостави контакт са њом и да је теши, што Миња одбија.

тива јунакињиних побуна. Низ Мињиних емотивно трауматичних искустава са мушкарцима започиње везом са средњошколским професором историје. Лирска димензија која прожима предочавања овог искуства, пригушена у првој варијанти романа, уводи се ретроспективним секвенцама о љубавном и еротском доживљају као егзистенцијално испуњавајућем чину. Мињина евокација овог љубавног односа драматично се разликује у две верзије текста и ово је једна од тачака у којима се услед цензорских интервенција умногоме сужава и преусмерава мотивација, значењски и симболички потенцијал љубавног наратива у *Излеиу у небо*:

А и шта се њега, шта се било кога тиче, тамо неки професорчић и тамо нека забрањена љубав у мочварама. Љубав која није била ни победа ни пораз; која није била чак ни она уобичајена игра мишића и чула, која није била ништа одређено, дефинисано и јасно и која је баш због тога била тако апсурдно неопходна. (Олујић 1958: 11);

А шта се њега, шта се било кога тиче тамо неки професорчић и тамо нека забрањена љубав у мочварама? Љубав прањена крицима барских птица, обасјана светлуцањем звезда удвојеним на црним водама мочваре, по чијој се површини њишу хладни и воштани цветови локвања које су ти његови прсти пружали као последњу причест, као драгоценост, као тајну. Та љубав није била ни победа ни пораз, чак ни уобичајена игра мишића, сујете, важних речи, заклетви и обећања. Ви никада једно другом нисте рекли шта осећате, ни када ни где ћете се срести, а налазили сте се, неизбежно, чим падне сутон на рубу мочваре и дуго ћутали у чамцу завученом у шаш. Јесте ли посматрали како капљу звезде, отварају се очи локвања, почиње да дише трска, а са дна, из муља пењу мукли гласови жаба и нечији нечујан уздах? Или сте слушали како шуме облаци, лепршју ноћне птице и душе бескућника? У полутами видеала си само светлуцање његових ужарених зеница и осећала како ти његов дах прљи врат и груди, док су се у теби отварала небеса и кружила пијана јата звезда. На којој од њуих била је његова душа? Твоја душа?

То никад ниси сазнала, нити је икада више небо било тако дубоко, тако тајанствено. Никада га више ниси чула како трепери, како шапуће, како струји у теби самој. Зелене су и жутеле трске, одлазиле на југ дивље гуске и враћале се, пљуштале по црним водама мочваре звезде и прохладни месечев прах, али он је отишао, и све је то било ван тебе: небо је било затворено, и празно. (Олујић 1984: 13).

Повлашћени статус наведеном фрагменту у првом издању романа одузет је, најпре, променом наративне форме. Ово је једини фрагмент у интегралној верзији који је приповедан у другом лицу, том изузетно трансгресивном и експерименталном поступку, и самим тим форма приповедања је маркер његове привилегованости. Приповедање у другом лицу урушава дихотомију прича/дискурс, те границе између наративних нивоа, узнемиравајући конвенцију рецепцијске дистанце. Прича је увек конструкција са становишта дискурса, али реалистичка традиција приповедања ову дискурзивност потискује, а приповедање у другом лицу на томе инсистира, прекорачујући раздвајање презенте дискурса и перфекта приче, дајући предност исказу (Fludernik 1994: 459).

С обзиром на то да се овај фрагмент налази на иницијалној позицији романа, у првом поглављу, он је кључ за разумевање доцнијих Мињиних искустава са Ненадом који су обележени, претапањем временских перспектива, и осећањем присуства умрлог љубавника током њиховог еротског односа и телесних сензација које су истоветне са онима доживљеним у чамцу:

Наједном схватих да се свет око мене удваја [...] На лицу ми је био нечији лагани дах а у коси прсти од чијег је додира све постајало прозирније и светлије. Није било потребно да подижем главу. Знала сам да ме из полутаме поматрају два пажљива ока изнад којих расте прохладно, чисто небо ројевима ускомешаних, пијаних звезда. Да сам се нагнула, видела бих их удвојене у његовом врелом погледу и црном огледалу барских вода. Нисам морала

да се нагињем и никада нећу морати. Био је и биће ту, у скривеном чамцу међу трскама, међу облацима, међу звездама. (Олујић 1984: 40).

У измењеној верзији текста пејзаж је изузетно редукован. Међутим, метафорика, односно пејзажне јединицу важне су јер се преко њих упућује на сродност љубавних искустава, а њиховом редукацијом или изостављањем се губе унутартекстовне везе, те оне бивају семантички испражњене без свог примарног контекста, односно наведеног фрагмента.⁹ Укрштање интимних искустава упућује на истоветност љубавног доживљаја без обзира на Мињине рационализације, те њене покушаје да обезвреди или побегне од љубави са Ненадом. Реч је о љубави која је егзистенцијална битност, оквир за самоиспуњење и самоостварење удвоје, љубав прожета нуминозним, простор слободе и аутентичности.

Приповедање у другом лицу, такође, радикално нарушава реалистички сценарио, односно модел наративних нивоа, позивајући читаоца на активно учешће и, чак, идентификацију. Иако је јасно да у овим текстовима постоји фикционални (са)говорник, те реци-

9 Наводим примере такве реактуелизације пејзажних компоненти које су изостављене у коригованој верзији текста:

„Предочавајући свој немир који је побудио секс са Ненадом, „Ушао је у мене као што се улази у ноћ или у смрт. Лагано. Чврсто. Врело. Само су му усне подрхтавале на врховима мојих груди, па падале по очима и коси. Руке на мојим бедрима биле су нежне и лаке. Подизале су ме, враћале, поново дизале до звезда. Изненада, стидећи се саме себе, почех да дрхтим од ножних прстију до темена. [...] Нечега сам се плашила, сем тог дрхтаја који ме је опомињао да више не господарим собом. [...] Наједном ми се учини да нисам у Кошутњаку, већ у чамцу који се њише међу трскама, међу звездама, па се стресох.“ (Олујић 1984: 86, 87);

„Хујање ветра у висинама и вода у дубинама постајало је све јаче, све јаче су његове усне гореле на мојима, све јаче су се љуљале сенке грана над нама. Затим већ ништа није постојало сем тих сенки, тих усана, његовог лаког, грозничавог тела. Наслоњена на мокру кору дрвета све оштрије сам осећала како се раствара небо и моје тело под његовим, а онај исти дрхтај струји ми од ножних прстију до темена. Затим ми се учини да се у његовом наручју дижем увис и лебдим изнад бисерне светлости над крошњама дрвећа, изнад хујања ветра, изнад звезда чији је шум растао заједно са шумом крви у слепоочницама, у ушима.“ (Исто: 108).

пијент лако може да избегне идентификацију са њим, Моника Флудерник подцртава да латентна генеричка значења заменице *џи*, ипак, отежавају дистанцирање. *Ти* је амбивалентно током примене на себе и другог и за одређена и неодређена читања (Исто: 461). Ауторка додаје да је стога употреба приповедања у другом лицу изузетно политична и идеолошка. Није реч само о формалној техници, већ је приповедање у другом лицу медијум посредовања специфичних значења, као што су необични људски односи и атипичне ситуације (какв је љубавни однос професора и ученице), друштвена критика која измиче другим облицима приповедања, емпатија за све оно што је маргинализовано и проскрибовано (Fludernik 1994: 480, 472). Ова значења приповедања у другом лицу нарочито су значајна за наведени фрагмент јер се њиме у роман уводи специфичан љубавни дикурс који омогућава да се чита и као љубавни роман. Управо је љубавни дискурс романа, обележен Мињиним рембоовским ставом да „кад се све учини бесмиленим, потребно је измислити љубав“ (Олујић 1984: 32), поље друштвене критике и преосмишљавања револуционарног потенцијала љубави, ван грађанских институција, обичајног права, ван свих персоналних и друштвених принуда и ограничења, али и критике усмерене ка патријархалним концепцијама женског телесног и еротског задовољства. *Ти* у наведеном фрагменту је и Миња средњошколка, и Миња студенткиња која бежи од себе или пак трага за аутентичним сопством, али и *имџицијна чииџаиџеља* која се, следимо ли феминистичку интерпретацију љубавних романа, позива на истраживање сопствене сексуалности јер, према истраживању Глинде Хол, љубавни романи нуде ангажованост читатељкиног тела преко узбуђења и емотивне укључености повезаних са искуством женскости које је недоступно другде у патријархалној култури (Hall 2008: 17–18).

Описи природе у којој се доживљава интензивно љубавно искуство као вид самоиспуњења и досезања „друге обале“ нису само у функцији предочавања

жеље за ескапизмом од материјално угрожавајућих услова живота и жеље за бекством која је именована младалачком сензибилитету, како је то тумачено у литератури. Реч је и о жудњи за просторима слободе који су важан хронотоп у женској књижевности. У хронотопу карановске мочваре можемо препознати и један од архетипских образаца женске фикције који је сугестивно и прегнантно предочила Симон де Бовоар, објашњавајући везу између природе и младе девојке која у природи налази простор рефлексije и чије поседовање она изједначава са поседовањем сопства. Речник и метафорика Гроздане Олујић блиски су реторичким фигурама Симон де Бовоар. Девојка жели да се ослободи прошлости коју оличава очева кућа (закони, обичаји, рутина), жели да буде суверени субјекат, али она зрелост у социјалном смислу достиже само удајом, плаћајући ослобађање абдикацијом. Међутим, жена проналази слике осамљености своје душе у тајновитости шума и опипљивости трансценденталног у пространству биља – она је своја у овом ограниченом простору, успињуће се, пак, ка небу (Beauvoir 2011: 433).

Обе верзије романа задржавају професорово самоубиство, међутим, Мињин однос према том догађају, али и став и однос околине нису усаглашени у две верзије текста. Одговорност и кривица коју Миња осећа у вези са његовом смрћу поприлично су апстрактни и неутемељени конкретним догађајем јер је из прве објављене верзије романа обрисана епизода која осветљава догађај уочи самоубиства. Наиме, професор ју је видео са једним младићем у интимној ситуацији, након чега је уследио њихов састанак. Он изговара речи које ће се Мињи касније неретко пробијати кроз свест: „његов напукли глас говори брзо и љутито како он зна да ћу га заборавити, већ сам га заборавила, а тамо у будућности од његових речи у мени неће отати ни трага: за мене он ће бити мехурић који се појавио на води, па нестао“ (Олујић 1984: 40); „Схватићеш једном да се у животу толико тога изгуби да више не преостаје ништа. Можда је то и добро. Немам шта да изгубим,

ако умрем!“ (Исто: 41). Међутим, из Мињине реакција („О каквим он то бесмислицама прича“) је очигледно да она не схвата размере неспоразума:

Зашто би он говорио о смрти? Чијој смрти? У живом сјају његових очију и треперењу звезда, видех да живот нема краја, и насмеших се. Све је добро, и све ће бити добро: ако је ишта видео – заборавиће, насмејаће се. Каквог значаја има додир два епидерма! Изнад мочваре указа се месец и поче да се диже увис. Обасјани изнутра, учини ми се да се дижемо заједно са њим ка неком простору у коме постоји само тишина, спокој и нека бескрајна светлост.

Сутрадан ујутро сазнала сам да се убио, али нисам веровала. (Исто: 41–42).

Иако је боловао од канцера и поживео би још неколико месеци, професор је пребацио одговорност за своју смрт на Мињу. Одговорност за однос између зрелог мушкарца и незреле девојке јавно мњење је такође приписало девојци. „Погледи и познатих и непознатих, који су све ове месеце, отровно шапћући, осуђивали њега, професора, жалећи мене, ученицу, сада су ме пратили мржњом. Не осврћући се, осећала сам их на потиљку, на леђима. У ноћи, док сам лежала, не склапајући очи, ти погледи отварају су се у мени као живе ране“ (Исто: 42). Незрела девојка постаје *femme fatale* која мушкарца одводи у смрт. Разорно осећање губитка и бола које Миња осећа јер је изгубила мушкарца ког воли и са којим је желела будућност, а који је „оставља“, бива первертовано у осећај ирационалне кривице које су наметнуле „очи у њеном потиљку“. То је још једна у низу ирационалних одговорности и осећаја кривице која млада девојка носи као своје време.¹⁰

10 Не само да су корени Мињине истрауматизоване психе потиснути у првој верзији романа, већ се и распон њених траума брише. Тако су из верзије објављене 1958. године искључене две психотичне епизоде које осведочавају Мињину емотивну нестабилност

Миџин однос са љубавником Пеђом такође је претрео цензорске интервенције. Овај однос одражава и продубљује, међутим, кључне Миџине доживљаје света и себе, мушкараца, љубави, секса. Најпре, сам лик Пеђе разликује се у две верзије романа. Преобликовање маскулинитета које он оличава значајно утиче на преобликовање Миџиних поступака, односно мотивационог система романа. Пеђа из прве верзије је доброћудан, ревностан, благ мушкарац, пун стрпљења; Пеђа из интегралне верзије је пасивно-агресиван, посесиван, понизан, емотивно нестабилна, „вегетативна душа“, површан. Однос са Пеђом у интегралној верзији одражава Миџину емотивну и психичку хаотичност, њену изгубљеност, инертност, препуштање току ствари. У измењеној верзији многи Миџини поступци, понајпре одбијање брака са Пеђом, попримају обресе мушичавог и хировитог понашања, а не релевантних егзистенцијалних криза. Такође, однос са Пеђом је контекст у ком највише долазе до израза Миџин цинизам, суровост, али и мазохистички пориви.¹¹

и потиснута сећања и осећања: избеумљено улетање међу децу која се играју рата с намером да прекине њихову игру и напад на мајку која насилно у купеу воза храни малог дечака.

11 Наводим примере „микроинтервенција“ изостављања и сажимања која, међутим, у значајној мери преобликују, односно мењају смисао:

„Онда је наишао Пеђа. Његов покушај да старим осећајима да неку нову боју, изгледао ми је дозлабога бесмислен.“ (Олујић 1958: 8),

„Онда је наишао Пеђа. Гле, гле! Израз чуђења, лукав осмех, као случајно ме срео, пренаглашено изненађење, претерана радост, смрадови свих врста. Његов покушај да оседелим осећањима да неку нову боју био је дозлабога очекиван и провидан.“ (Олујић 1984: 9);

„Лаки грч око његових усана присилио ме је на отвореност.

- Уосталом, ког се ђавола тебе тичу моје мисли? Шта си ти мени?

- Засад ништа. Али, бићу ти муж. Чујеш ли, муж! - викнуо је одједном“ (Олујић 1958: 11),

„Лаки грч око његових усана и насилнички прсти на мом рамену присилише ме на отвореност:

- Уосталом, ког се ђавола т е б е тичу моје мисли? Шта си ми ти?

Отац? Старатељ? Исповедник?

- Засад ништа! - исколачи очи на мене. - Али, бићу ти муж. Чујеш ли, муж! - викнуо је наједном“ (Олујић 1984: 14);

„Никад нисам била одушевљена људима-чичковима. Они су пријатни, мили, попустљиви. Али је и поред тога било у њима нешто што нисам могла да трпим.“ (Олујић 1958: 26);

Интервенције које су преобликовале Миџин однос према трудноћи такође ваља разумети у контексту оспоравања ауторкиног радикалног покушаја да женино искуство и доживљаје (трудноће) измести из пожељног оквира који намеће патријархално друштво. У измењеној верзији романа Миџино неприхватање трудноће и њена жеља да је прекине објашњава се страхом од социјалне беде. Међутим, интегрална верзија поред аргумената у прилог овом схватању, разоткрива и мотивацију другојачије природе која се понајвише открива у односу према бременитом телу: „Баш лепо, свици и месечина у Кошутњаку, онда, и повраћање с потребом да се негде нађе четири хиљаде за побачај, сада. [...] Ово је мишоловка, а ти мали блесави миш у њој ухваћен на свице и месечину. Шта буљиш у мене, идиоткињо, блесавушо, мајмуне? - долазило ми је да викнем, да разбијем и њено и своје лице у огледалу да је то могло било шта да измени.“ (Исто: 110), „Вратила сам се назад малаксала, мрзећи саму себе, своје проклето тело“ (Исто: 111), „Ја нећу то дете, нећу повраћања, нећу да будем округло, трбушасто страшило на две ноге“ (Исто: 123). Однос према трудноћи није мотивисан искључиво социјалним разлозима, већ и психолошким, те се и трудноћа поставља као пројекционо платно Миџиних фрустрација и неразрешених сукоба са собом, те њене потребе да превазиђе наметнути јој идентитетски калуп.

„Ја се више осећам као писац него као жена“

Жанровску метаморфозу романа *Излећ у небо* Гроздане Олујић диктирале су цензорске интервенције уочи објављивања романа 1958. године и интерпретације романа које усмеравају његову рецепцију

„Никако нисам могла да се отресем осећања да то са мном није човек, мушкарац, новинар, већ нешто из неког другог, амебоидног света, савитљиво, молбено, меко, спремно да прими ударац са захвалношћу, покорно“ (Олујић 1984: 31).

изван питања или проблема рода и друштвених политика које га обликују.¹² Топоси девојачког романа који у битноме структурирају роман (побуњена јунакиња-интелектуалка, критика патријархалних институција моћи и ауторитета какав је традиционални брак,¹³ конфликт са мајком, сексуална слобода, анитиесенцијалистичка идентитетска позиција, ородњено искуство света, женска наративна перспектива) уписују *Излећ у небо* у романескну традицију започету у српској књижевности романом Драге Гавриловић, а на тај низ ће се након романа Гроздане Олујић најпре надовезати романи Биљане Јовановић.

Свестранија жанровска интерпретација *Излећа у небо* чини се важном из, бар, два разлога. Читање романа у родном, односно еманципацијском контексту отварање је нових сазнајних и доживљајних перспектива које омогућава жанр девојачког романа чиме се обогаћује интерпретативни потенцијал *Излећа у небо*. Такође, с обзиром на то да је жанровско одређивање и апостериорна употреба и поређење текстова, концептуализација девојачког романа мотивисана је и гинокритичким истраживачким интересом. Циљ је да се успоставе или оцртају романескни континуитети које су стварале жене у српској књижевности, те да се женско формирање и искуство света, важан наратив српског романа, афирмише као релевантна књижевна тема.

12 Анализирајући филмску адаптацију романа, Тијана Тропин показује да у филму *Чудна девојка* „интервенције на карактеру саме главне јунакиње ипак постоје: мање су видљиве али далекосежне“, додајући да се „инсистира [...] на ублажавању најрадикалнијих, најнеприхватљивијих црта овог лика“, промискуитет и садомазохистичка природа односа са Пеђом, осећај отуђености и изолованости се своди на чудноватост и наглашенији је преображај осорне студенткиње у младу домаћицу – „чудна девојка је успешно укроћена, постала узорна супруга и будућа мајка која своје студије (тј. каријеру) подређује мужевљевим“ (Тропин 2010: 84, 85).

13 У литератури о роману *Излећ у небо* истакнут је Миџин интелектуални профил, њен бунтовни и критички став према различитим ауторитетима (универзитет, *Књижевне новине*), а ову анализу ваљало би продубити и детаљнијом интерпретацијом њеног односа према савременој књижевности, нарочито према Камијевом *Сџранцу* са којим се она у суштини спори.

Међутим, управо се гинокритичка истраживачка позиција, у начелу оријентисана ка истраживању и афирмацији женског ауторства, у случају *Излећа у небо* унеколико ставља пред недоумицу (бар реторичку, дискусије ради). Наиме, као што је истакнуто приликом навођења поетичких карактеристика девојачког романа, реч је о роману који је написала жена, дакле, његово конститутивно обележје је женско ауторство. Међутим, женско ауторство као дискузивно место књижевних политика је у случају *Излећа у небо* такође једно од места потискивања еманципатроског романескног потенцијала.

Непосредно након објављивања информације да је Гроздана Олујић добила НИН-ову награду за роман *Гласови у већру*, новинари ауторки постављају (прво) питање како се осећа као трећа лауреаткиња НИН-ове награде. Гроздана Олујић одговара да се осећа лепо, додајући да „жене почињу да бивају бројни писци и добро пишу, а било их је и у конкуренцији за ову награду, али ја се више осећам као писац него као жена“ (Матијевић 2010). Анализирајући исказ *ја нисам жена њисац*, Торил Мои, позивајући се на одређење и критику сексизма Симон де Бовоар, закључује да овај исказ увек треба тумачити као одговор на провокацију сексистичке природе која приморава жене да елиминишу своју родну субјективност или да се преруше у неку врсту генеричког универзалног бића, провокацију која обезвредњује њихово стварно искуство као отелотвореног људског бића у свету (Мој 2008: 265).

Гроздана Олујић није искористила добијање награде и јавни простор који јој је тиме уступљен да, примера ради, афирмише женско ауторство, да критикује чињеницу што је тек трећа лауреаткиња или да проблематизује питање које јој је постављено, можда чак и да запита зашто претходни добитник није питан како се осећа као педесет и други мушкарац који је добио ту награду. Ауторка је, најпре, констатовала да *жене почињу да буду бројни њисци*, што је са становишта књижевне историографије и савремене продукције у

најмању руку некоректно. Међутим, већ овим исказом ауторка одузима специфичност, односно родну димензију женском стваралаштву. Даље, увид да жене *добро њишу*, изјава која делује потпуно немотивисана, излишно је уверавање или, пак, давање легитимитета соптвеном добијању награде. Гроздана Олујић се приклонила културолошком стереотипу и доминантној академској норми, која у том периоду интензивно ради на промоцији њеног стваралаштва, чинећи гест отклона од женске стваралачке позиције као инфериорне и мање вредне. Ауторка је у једном другом интервјуу, датом такође на таласу медијске пажње пригодом добијања НИН-ове награде, начинила отклон од свог првог романа.¹⁴ Осврт на идеолошку критику и цензуру и разговор о изузетном успеху романа *Излећ у небо*, ауторка прекида контатацијом „Али, све то више није важно. Романом „Гласови у ветру”, по једном великом кругу, вратила сам се ономе што ме као писца највише интересује, највише разликује од других, уверена да прича и причање не могу нестати, као што не може нестати – љубав” (Радисављевић 2010). Сама ауторка, дакле, чини отклон од субверзивних потенцијала и аспеката свог првог романа, нарочито у контексту женских стваралачких стратегија и жанровских политика, усмеравајући пажњу на последњи роман који настаје у другачијем поетичко-политичком регистру, држећи га за своје репрезентативно дело, уз суптилно евоцирање, преко синтагме *їрича и їричање*, канонске фигуре српске књижевности у чију традицију се настоји уписати.

14 Занимљива је натукница која прати новинско извештавање о трећем издању романа *Излећ у небо* 2010. године. Наиме, у краткој белешци поводом новог издања романа објављеној у бројним медијима, истиче се како је то, не рачунајући издање из 1984. године, практично прво издање интегралне верзије романа или се, пак, напросто констатује да је у ово издање укључена трећина текста која је била цензурисана 1958. године, без спомена издања из 1984. године. Интегрално издање романа почетком осамдесетих (и то у цепном издању Библиотеке *Нардона књиа*) умногоме проблематизује уврежене ставове о (идеолошкој) рецепцији романа у социјалистичкој Југославији, те се стога пренебрегава у савременој промоцији романа, односно друштвено-политичког контекста који, наводно, први пут омогућава објављивање његове интегралне верзије.

Међутим, као што је Светлана Слaпшaк констатовала, „НИН-ова награда за роман године је због свих промена у систему вредности драгоцен извор за историју културе, посебно њен амбивалентни однос са влашћу и владајућом идеологијом – далеко више него за озбиљније разматрање историје романа као жанра“ (Slapšak 2010: 72). Случај Гроздане Олујић осведочава амбивалентан (негативан) однос према женском ауторству, односно спремност за дистанцирање од њега ради афирмације од стране владајуће интерпретативне идеологије. Истраживање жанра девојачког романа, односно истраживање женске књижевне традиције овај гест друштвено пожељног аутопозиционирања разумева као једну од виталних стратегија потискивања и маргинализације женског књижевног наслеђа и његовог уподобљавања канонским аршинима вредновања. Тиме се још једном потврђује уверење да наше разумевање и знање о књижевној прошлости, те напори да се оно учини целовитијим, имају важност у разумевање и мењању савремених политика књижевности које су још увек, ако не изразито нетрпељиве, оно бар скептичне према категорији рода као важне одреднице стваралачког и жанровког идентитета текста.

ЛИТЕРАТУРА

- Бараћ, Станислава. *Феминистичка контрајавност: жанр женској портрети у српској периодици 1920-1941*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2015.
- Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. New York: Random House, 2011.
- Олујић, Гроздана. *Излет у небо*. Сарајево: Народна просвета, 1958.
- Олујић, Гроздана. *Излет у небо*. Београд: Народна књига, 1984.
- Јуван, Марко. *Наука о књижевности у реконструкцији*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Кох, Магдалена. *„Када сазремо као култура: сиваралаштво српских списатељица на почетку XX века: канон – жанр – род*. Београд: Службени гласник, 2012.
- Кох, Магдалена. „Почеци женског феминистичког есеја у српској књижевности XIX века: Еустахија Арсић - Милица

- Стојадиновић Српкиња - Драга Дејановић“. *Синхронизијско и дијахронизијско изучавање врсиа у српској књижевности*: зборник, књ. 1. Ур Зоја Карановић, Радмила Гикић-Петровић. Нови Сад: Филозофски факултет, Дневник, 2007. 157–169.
- Matijević, I. „Treći put u istoriji prestižnog priznanja laureat žena pisac“. 15.1.2010.
<https://www.danas.rs/kultura/treci-put-u-istoriji-prestiznog-priznanja-laureat-zena-pisac/>
- Mašić, Branko. „Milica Janković“ (predgovor). *Pre sreće. Milica Janković*. Zagreb: Književni jug, 1918. 5–12.
- Микић, Радивоје. „Ромни Гроздане Олујић“. *Бунтовници и сањари: књижевно дело Гроздане Олујић: зборник радова*. Ур. Александар Јовановић, Петар Пијановић, Зорана Опачић. Београд: Учитељски факултет, 2010. 19–35.
- Милинковић, Јелена. „Да ли је популарно прогресивно? Рани романи Милице Јанковић“. *Нова реалности из сџствене собе. Књижевно сџваралаштво Милице Јанковић*. Ур. Биљана Дојчиновић, Јелена Милинковић и Милена Родић. Велико Градиште: Народна библиотека „Вук Караџић“, 2015. 67–88.
- Moi, Toril. „‘I am not a woman writer’: About women, literature and feminist theory today“. *Feminist Theory* 9. 3 (2008): 259–271.
- Опачић, Зорана. „Одрицање од правила у име унутарње слобде у романима Гроздане Олујић: (поетика омладинског романа)“. *Зборник Машице српске за књижевности* 57. 3 (2009): 591–611.
- Radway, Janice. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1984.
- Радисављевић, Зоран. „Цензура романа Гроздане Олујић“. 19.5.2010.
<http://www.politika.rs/scc/clanak/135372/Култура/Цензура-романа-Гроздане-Олујић>
- Simić, Zorana. „Odjeci nedovršenog apsurd“. *Rat iz dečje perspektive*. Ур. Нада Бобић. Београд: Удружење „Radnik“, 2018. 87–97.
- Тропин, Тијана. „Чудна девојка и Излет у небо: проблеми филмске адаптације“. *Бунтовници и сањари: књижевно дело Гроздане Олујић: зборник радова*. Ур. Александар Јовановић, Петар Пијановић, Зорана Опачић. Београд: Учитељски факултет, 2010. 83–91.

- Fludernik, Monika. „Second-Person Narrative As a Test Case for Narratology: The Limits of Realism“. *Style* 28. 3 (1994): 445–479.
- Скерлић, Јован. „Две женске књиге“. *Српски књижевни гласник* 5 (1913): 379–391.
- Хамовић, Валентина. „Држећи се зубима за ветар: о ликовима омладинских романа Гроздане Олујић“. *Бунџовници и сањари: књижевно дело Гроздане Олујић: зборник радова*. Ур. Александар Јовановић, Петар Пијановић, Зорана Опачић. Београд: Учитељски факултет, 2010. 71–81.
- Hall, Glinda. *The Creators of Women's Popular Romance Fiction: The Authors Who Gave to Women a Genre of Their Own*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2009.

Žarka Svirčev

GROZDANA OLUJIĆ'S GIRL'S NOVEL: STRATEGIES OF SUP-
PRESSION OF THE GENRE

Summary

Grozdana Olujić's novel *An Excursion to Heaven* was subjected to various interventions, censorship and interpretative, which essentially changed the structure of its genre. The purpose of these interventions was the suppression of specific women's experience - relationship with mother, relationship with lovers, love and sexuality, attitudes toward pregnancy. In these aspects of the novel the critique of women's position in a patriarchal society is articulated. At the same time, these topics are topoi of a girl's novel genre. What connects *An Excursion to Heaven* with this genre are a rebellious heroine-intellectual, the emphasis on gendered experience of the world, critique of patriarchal institutions of power and authority (traditional marriage, university, etc.), a conflict with mother, love as a formative experience, sexual freedom, antiesentialist position, female narrative perspective. The reinterpretation of the genre of Grozdana Olujić's novel was conceived as a contribution to the study and promotion of a marginalized women's literature genre, but a genre with a long and rich tradition in Serbian literature to this day.

Key words: Grozdana Olujić, Trip to the sky, girl's novel, censorship, interpretive norm.

Соња Веселиновић
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду
sonjecka@gmail.com

БРАЧНО ТРЖИШТЕ И САМООСТВАРИВАЊЕ: ЏЕЈН ОСТИН И МИЛИЦА ЈАКОВЉЕВИЋ МИР-ЈАМ^е

Ајсџракџи: Књижевница и новинарка Милица Јаковљевић Мир-Јам (1887-1952) често је називана „српском Џејн Остин“, мада се у разлоге за ово поређење није дубље улазило, осим онога што се чинило очигледним – популарност њихових романа и темом брачног тржишта. На паралелно сагледавање дела енглеске и домаће ауторке наводи најпре сличност неких наративних обрта, али и претежно конзервативан став према владајућем друштвеном уређењу, који им је доцније замеран, уз постављање ипак врло релевантних питања у вези са позицијом жене у таквом друштву. Усредсређеност на питања новца и имовине, опис свакодневног живота, проблеми незаштићених девојака (које су остале без родитеља или се родитељи показују као недорасли улози), паралелне љубавне приче и упоређивање двеју средина на основу путовања, такође се показују као сродни. Основна разлика је у богатству наративних поступака и стратегија Џејн Остин, иронији и сатиричности, хумору, двосмисленом односу према властитим јунакињама, што омогућава истовремено сагледавање догађаја и представа из више углова и проблематизовање повлашћене перспективе. Томе доприноси вешта употреба слободног неуправног говора, као и поигравање инстанцом свезнајућег приповедача. Код Мир-Јам, у приступу причи, колико год замршеној, нема овакве сложености и ликови се брзо одређују у позитивном или негативном смислу, док приповедачаца наступа са јасно дефинисаном моралном концепцијом. Један од нарочито занимљивих мотива, у културолошком смислу и у оквиру мушко-женских релација, у делима Џ. Остин и Мир-Јам јесте гордост, и на њему ћемо се посебно задржати.

Кључне речи: љубавни роман, жанр, брак, патријархат, наративне стратегије, друштвени односи, ликови, гордост.

1. Милица Јаковљевић Мир-Јам у међуратном периоду била је изузетно популарна и утицајна новинарка и списатељица, док је након Другог светског рата потпуно одбачена, није јој дозвољено да настави са новинарским радом, а њена проза је презрена као „буржујски сентиментална и сладуњава“ (Лакетић 2008: 150), те је умрла у бедо и заборављена. Када је реч о њеном новинарском раду, признање је у новије време ипак стигло, када је Милица Јаковљевић, која је каријеру изградила у новинама *Новости* (1921-26) и *Недељне илустрације* (1926-1941), укључена у монографију *Два века српског новинарства* (1992). И интересовање за њене романи и приповетке обновљено је међу широким читалачким круговима, али је њено дело и даље остало презрено и маргинализовано, не завредивши пажњу проучавалаца књижевности. Међутим, Милица Јаковљевић је ауторка бестселер романа, веома цењена и вољена у своје време, којој су читатељке и понеки читатељи писали писма и она их саветовала у својој сталној рубрици у *Недељним илустрацијама*. Она је Мир-Јам, културолошки феномен, бренд. Кључним текстом који је отворио пут тумачења дела Милице Јаковљевић сматрамо студију „Међуратни романи Милице Јаковљевић или подземна слава Мир-Јам“ (2010) Славице Гароње Радованац и он ће нам бити ослонац у овој типолошкој паралели, у смислу општијих одлика дела, друштвеног контекста и рецепције.

Већ успутно, површно поређење Милице Јаковљевић са енглеском романсијерком Џејн Остин (1775-1817), претпостављамо на основу кључне теме брака, срећног завршетка који брачном везом успоставља социјалну равнотежу и релативно конзервативног односа према владајућим социјалним односима и уређењу, наводи нас на питања релације онога што називамо књижевношћу или уметничком књижевношћу и онога што се

углавном означава жанровском или популарном књижевношћу (или тривијалном, забавном, масовном). Уколико користимо термин популарна књижевност, дело Џејн Остин би припадало и једној и другој групацији (Gelder 2004: 11), у зависности од тога како јој њени читаоци приступају. Већ након што је 1870. године њен нећак Џејмс Едвард Остин-Ли објавио *Мемоаре Џејн Остин* (*A Memoir of Jane Austen*), у којима је дата слика „старомодне и светачки недокучиве уседелице ујне“ (Johnson 1997: 211), а 1882. објављена *Дела Џејн Остин* са њеном сликом на првој страни и дуборезом цркве у Чотону и парохијског дома у Стивентону, биографски подаци и интимни свет ауторке изнети су у први план. Оваквом комерцијализацијом и бројним јефтиним издањима њених романа подстакнуто је интересовање ширих читалачких маса и настао такозвани *Janeitism*, „обожаватељски ентузијазам за Џејн и сваки детаљ повезан са њом“ (Johnson 1997: 211). У односу на овакво читалаштво већ тада настојали су да се диференцирају и дистанцирају аутори попут Хенрија Џејмса, будући да је овај приступ подразумевао селективно читање, свођење и неразумевање важних стилских и семантичких карактеристика романа. Концентрација на љубавну причу и игнорисање иронично-сатиричних валера нарације Џејн Остин присутни су и у бројним филмским и телевизијским адаптацијама њених дела и у таквој визури она се може довести у везу са жанром љубавног романа, којем несумњиво припада дело Милице Јаковљевић.

2. Истинска жанровска поставка романа Џ. Остин далеко је сложенија и то је први моменат разлике који можемо успоставити између двеју књижевница. Њену поетику можемо видети као протореалистичку, а у њеним романима, својеврсним комедијама нарави, могу се пронаћи критике и пародије сентименталног и готског романа, што не значи да она није много научила управо од тих романописаца (С. Ричардсон, Х. Филдинг, Е. Редклиф). Иронија, пародија, чак сатира и бурлеска у појединим остварењима, кључне су одлике њеног дела, а увођење поступка слободног неуправног

говора или доживљеног говора, иако присутног и раније, везује се управо за Ц. Остин. Њена дела препуна су дијалога, стилских фигура и игри речима (Doody 2009) и потенцирају двосмислено читање, па чак и опозиционо (Смит 2016). За разлику од својих савременица, Ц. Остин је настојала да описујући одређену средину, друштвене односе, положај жене у друштву, не прибегне морализовању и дидактичком тону (уп. Веселиновић 2016: 90-91), те да своје јунакиње опише психолошки суптилно, дочаравајући их као особе које се мењају, а мења се и њихова свест о себи и другима.

Сложеније могућности читања одсутне су из романа Милице Јаковљевић: они су усмерени ка једном циљу, реализацији љубавне приче, која је поткрепљена реалистичким детаљима и сликањем средине (Балзак је међу њеним узорима), али не може да допусти да иронични валер или стилска бравура наруше основни нарративни ток. Наративне технике већином су срачунате на вешто вођен дијалог и динамику,¹ драмску напетост, дескрипцију, а мање на нарацију и психолошка продубљивања. Описи природе у којима ауторка покушава да пренесе занос пејзажем пуни су клишеа и најчешће слаби. Ликови и њихово изражавање обележени су пореклом – романи *покривају* читаву Југославију и неколико европских топонима – и друштвеним положајем, као што ауторка води рачуна и о нијансама изражавања код одређених генерација и у вези са образовањем или струком. Као што пише Славица Гароња Радованац:

Са становишта тзв. „озбиљне“ књижевности, тематика њених романа је безначајна и превазиђена (мада њени

1 У свом раду „Приповједачки поступак Марије Јурић-Загорке“, Алида Матић слично запажа: „Дијалози су основни вид у којем се ситуације појављују. Љерка Секулић примјећује како ’у приступачан начин приповиједања иде у првом реду издашна примјена управног говора, тзв. сценски начин приповиједања’. Осим што се ’на тај начин постиже максимална подударност времена приповиједања и времена описаног збивања’, на тај се начин скоро сва збивања и приказују“ (Матић 1987: 141).

јунаци, као у бајци, морају да прођу кроз низ препрека на унутрашњем-психолошком и спољашњем плану, да дођу до личне среће). Има искакања и искорака у патетику и мелодраму (сувишне речи у исказивању осећања). У вештим заплетима има и продужене фабуле (епилога), непотребних епизода о другима („шта је даље било“), сувишне интриге и љубоморе, али је она луцидно и реалистички снимала људску природу кроз различите типове и ситуације, дајући многе универзалне појаве које су мало или нимало до тада код нас биле запажане. У главне замерке јој се убраја идеализација живота, појединих животних средина (села, паланке – не и Града!), као и запажање свега лепог. (...) Идеолошке замерке које су јој можда биле и највећа сметња у послератној књижевној рецепцији (са етикетом писца „поражене, буржоаске класе“, односно српског грађанског друштва), сада су превазиђене, па се напротив, у нашем времену можда први пут отвара друштвена клима за изворно прочитавање њеног дела. (Гароња Радованац 2010: 190-191)

Чини се као да Милица Јаковљевић није имала претензије ка високој књижевности, а умела је своја дела да комерцијализује. Чињенице да је романе објављивала под помпезним псеудонимом који је користила као новинар,² да је својим романима давала упадљиве, „фелтонске наслове“ (Гароња Радованац), сугестивне за широку публику, као и да су ти романи излазили у наставцима и да је у часопису одговарала на писма обожаваатељки (због сладуњавости и неадекватних одговора критиковале су је новинарке часописа *Жена данас* (Гароња Радованац 2017: 64)), нудећи тако проширен контекст својим романима, са естетског становишта често штетан, говоре о ауторки која се сврстава у одређене оквире. Несумњиво је она читала српске

2 У *Изданцима Шумадије* пише да су је када је примљена за сарадницу у *Новосћима* и почела да уређује рубрику „Женски свет“, уредници саветовали да узме псеудоним и створи „своје име у новинарству“: „Размишљала сам који псеудоним да узмем и решим: Мир-Јам. Како сам дошла до тог имена? Читала сам и преводила баш тада роман француске списатељице Мирјам Хари. Допаде ми се њено име. Ако бих га поделила на слоге, и све обележила великим словом, добијам иницијале мога имена, Милица Јаковљевић“ (Јаковљевић 2009: 281).

књижевнице свог времена, у књизи *Изданци Шумадије* види се да је била упућена у значајна дела домаће и стране књижевности. Милица Јанковић јој је била наставница, тако да је сигурно познавала дело бар једне важне ауторке.

3. Када је реч о Џејн Остин, М. Јаковљевић је у преводу Данице С. Јанковић могла читати њен последњи завршен роман *Под џуђим ушцајем* (*Persuasion*), објављен 1929. као прва (и једина) књига *Избраних дела*. Када говоримо о типолошким паралелама, у првом плану могли би бити заплети. По узору на готски роман, но далеко суптилније, Џејн Остин поставља своје јунакиње у незаштићен, рањив положај, у смислу да „се служи готским конвенцијама да сваки роман претвори у својеврсни готски замак – оквир у којем традиционално поимање власништва као поседовања земље одузима појединцима основу за доношење рационалних одлука, онемогућава им самоизражавање, па чак их лишава и моћи да ускрате пристанак“ (Армстронг 2016: 79). Џ. Остин је схватила у чему лежи популарност готских романа и искористила неке од тих конвенција, међу којима су некомпетентне родитељске фигуре јунакиња, које не само да их не припремају на искушења света и друштва, него их својом себичношћу, немаром, грамзивошћу или глупошћу излажу опасности. Фигура бескрупулозног заводника не пропушта да искористи такву ситуацију, чиме се стално потенцира *заменивост* жена (Армстронг), а јунакиња остаје наоружана само властитим вредностима и способношћу процене. Такође, уводећи своје ликове, Џејн Остин готово увек наводи колико прихода имају, што је њеним савременицима могло одмах да укаже на то колико скромно или раскошно живи, шта може да приушти и како може да се уда/ожени.

Милица Јаковљевић служи се сродним техникама, будући да су њене јунакиње обично лишене оца као заштитника – било да је погинуо у рату или умире при почетку романа – ако имају брата, он је млађи, а чак и потенцијалне заменске очинске фигуре умеју да се испоставе као сексуални предатори. Мајке или мајчинс-

ке фигуре јунакиња, најчешће одсутне или неподобне код Џ. Остин, Милица Јаковљевић слика са идеализацијом, поистовећујући њене моралне вредности са кћеркиним, али зато су мајке/мајчинске фигуре (уколико постоје) њихових изабраника код обеју осликане углавном негативно, као оне које управљају брачном трансакцијом и доследно се воде материјалним вредностима или статусом. Породица је претежно лошег имовинског стања, а оно се предочава са великом прецизношћу: Мир-Јам нас уводи до детаља у кућне приходе и расходе, наглашавајући тиме и значај штедње и уздржавања као могуће метафоре сексуалног очувања, те вредности зараде коју доноси јунакиња као основе материјалне независности породице. Честа су поистовећивања задужености и нерационалног односа према новцу са моралном деградацијом породице (*Ошмица мушкарца*). Ова веза имовине и власти над сопственим телом – кључна код Џ. Остин – код наше књижевнице је све наглашенија у каснијим романима. У последњем роману *Мала сујруја*, купопродајни односи дословно се пресликавају на све остале друштвене односе (нпр. куповина мужа).

Мрачне слутње или предисторије у смислу сензационалистичких заплета са изгубљеним дететом, могућом инцестуозном везом, отмицом и присиљавањем на венчање, појављују се у ранијим романима М. Јаковљевић, попут *То је било једне ноћи на Јаграну* (1930) и *Грех њене маме* (1932).³ Но, у свим њеним романима има ових (готских, авантуристичких) ефеката у блажим варијантама (најупадљивији је покушај отмице аутомобилом или силовања), који ипак бивају срећ-

3 Нису све то били мелодраматски мотиви, било је и реалних догађаја који су је могли инспирисати за драматичне сцене, с обзиром, на пример, на то да је постављена за учитељицу у Кривом Виру непосредно након што је Војислав Илић Млађи убио своју жену у љубомори. За разлику од тадашњих извештаја о злочину који су оцрнили жену, у *Изданицима Шумадије* М. Јаковљевић описује како је В. Илић Млађи био врло љубоморан („Она је патила од његове љубоморе. И у Кривом Виру био је љубоморан на учитеља. (...) Поставио јој је услов: хоће ли да иде с њим или да остане овде?“, Јаковљевић 2009: 100), а да учитељ, њен потоњи колега, није био заводник, већ врло поштен, те да су сељаци свашта напричали.

но прекинути, али ту су и пресретања и прогањања, замене идентитета, опасности попут временских непогода, туче, рањавања, удеса или нпр. напада бика, пресретнута или анонимна писма итд. Као и у романима Џ. Остин, преувеличавањем се невоље које задесе јунакиње представљају као трагичне или судбинске. То најбоље можемо видети у роману *Рањени орао*, у којем јунакињу Анђелку на сваком кораку прогањају мушкарци, желећи да је поседују, што се посебно наглашава њиховим унутрашњим монолозима. Једна од закључних теза романа је чак та да је Ненад, са ампутираном ногом, сада *безојасан* и њена својина:

Била је спремна да га негује и храбри као нежна другарица, коју ће он баш због те своје немоћи сад сагледати у правој боји, упознати њена истинска осећања и карактер. Здрави и снажни људи, пуни самопоуздања, не труде се много да упознају жену. Они су свесни своје моћи и зато обесни, као што су били обесни и Марић и Тома, који су је лако одгурнули, знајући да ће им се потом друге жене дивити, потрчати за њима, нудити им се. И Ненад је ишао кроз живот на сличан начин, али данас припада само њој. Оно победоносно и освајачко у њему као мушкарцу потамнело је мало и избрисало бојазан код Анђелке. Јер све жене страхују за онога кога воле, прибојавају се због данашњег темпа живота, многих искушења, преотимања и конкуренције. (Јаковљевић 2002: 452-453)

Поставка романа *То је било једне ноћи на Јаграну*, у којем су две сестре, једна суздржанија и озбиљнија, друга плаховитија и подложнија заносу, постављене у паралелу, па и контрастиране, може да нас подсети на композицију романа *Разум и осећајности* Џејн Остин. Ситуација у којој се она *романтична* сестра у оба романа уда за старијег мушкарца (чија се претходна љубав несрећно окончала) и стиче финансијску сигурност, делује као својеврсно кроћење од стране очинске фигуре, сурогата оца изгубљеног при почетку књиге. И иначе је пасивност јунакиња наглашена, а сваки вид експонирања или превеликог настојања кажњен или

исмејан. Веза између моралне супериорности и лепих манира, уљудности, самосавлађивања, скромности, одрицања од деловања, каква год била искушења, врло је важна за обе књижевнице. Код М. Јаковљевић лепота јунакиње, као и њеног изабраника, такође је од пресудног значаја, док Џ. Остин предност даје виспрености, духовитости, добром укусу, самосвести, проницљивости, као особинама које издвајају главне јунакиње међу бројним другим женским ликовима. Јасно је, уз све паралеле, да се на плану конципирања ликова у жанровски схематизованом роману М. Јаковљевић прибегава оштрим моралним контрастима и минимуму психолошке сложености (карактеристичним за мелодраму), позитивним и негативним ликовима који ретко доживљавају духовно-емотивне преображаје (као Гојко Марић у *Рањеном орлу*) или спознаје. Њене раније јунакиње не мењају се такође значајније током приче, али својеврсно сазревање можемо сагледати код јунакиња каснијих романа. Код Џ. Остин, чије романе у том контексту често пореде са *Bildungsroman*-ом,⁴ сазревање и самоспознају јунакиња пратимо у првом плану.

4. Необично је што је баш *Пог шјућим ушшицајем* једини преведен роман Џ. Остин у првој половини ХХ века код нас, јер није међу најпопуларнијим, тј. најпревођенијим у Европи, а свакако је један од сложенијих. Но, он се ипак најпре од свих могао прихватити у друштвено-политичком контексту. Као што у поговору објашњава Даница С. Јанковић: „То је време кад класне разлике, друштвене предрасуде и несоцијалне навике с једне стране још врше снажан утицај на људе, док се, с друге стране, код појединаца у великој мери јавља тежња за ослобођењем од тог обруча“ (Остин 1958: 271), те подвлачи: „У овом роману, видније него у осталима, њен познати хумор заоштрава се скоро у сатиру када је реч о појединим претставницима привилегисане класе које нема да препоручи ниједна црта

⁴ Уп. D. D. Devlin, *Jane Austen and Education*, 1975; Franco Moretti, *The Way of the World*, 1987.

ума или карактера, док неизмерна лична таштина због замишљене сопствене важности коју даје звучна титула и отмено порекло – од њих прави смешне нељудске фигуре“ (Остин 1958: 272). Овај аспект *нефеудалних џонова* наглашавају као врло важан проучаваоци Џ. Остин:

У социјалном смислу, *Под џуђим ујшицајем* контрастира свим осталим романима Остине, као први у којем се јунакиња, изабравши таквог човека, удајом спушта на нижи друштвени ниво и излази из племићког сталежа, суочавајући се са финансијски нестабилним животом, чак и уз његово „независно богатство“. (Todd 2006: 115)

Дела Џејн Остин критикована су почев од седамдесетих година 20. века као аполитична или конзервативна у односу на друштвене промене, револуцију и успон капитализма, тако да, рецимо, Алистер Дакворт (Duckworth) сматра да се политичке и моралне вредности у њеним делима заснивају на идејама Едмунда Берка (Burke), те да је земљишни посед слика нације, са наслеђеним институцијама и уређењем, и основ не само економског опстанка господског сталежа (gentry), него и његовог идентитета. „Изолована од постојаног и наслеђеног 'поседа', индивидуа не губи само положај; она је, што је значајније, одстрањена са 'основа' бивствовања и делања“ (Duckworth 1971: 4). Као и по питању феминистичке проблематике, дело енглеске књижевнице је исувише сложено да би се изводили недвосмислени политички закључци. Иако се нигде отворено не противи друштвеном уређењу или околностима који утичу на судбину њених јунакиња, има код Џ. Остин субверзивних елемената, попут протеста госпође Бенет и леди Кетрин де Бург против искључивања женске деце из наслеђивања имања у *Гордосџи и њедрасуди* или поређења судбине гувернанти и трговине робовима у *Еми*, али и у много суптилним при-

мерима. Опозиционим читањем могу се и читави романи сагледати из оне друге, не баш подобне перспективе:

Инсистирајући на властитом мишљењу, Елизабет назначава померање које предочава Мишел Фуко – од „примене савезништва“ или имовине у договарањима бракова ка „примени сексуалности“ или појединачне чежње. Но она и указује на то да заслужује да се уда за човека из вишег сталежа, и то на два начина. Тамо где је Лидијина примена сексуалности довела до завођења и стога била „антиетична у односу на друштвени поредак“ (Allen, 438), Елизабетин исти поступак био је управљен ка браку, те стога и ка потврди друштвеног поретка. А ако Елизабетина жеља заиста дестабилизује класни поредак какав подразумева леди Кетрин, онда њено супротстављање тој неприкладној класној гордости демонстрира прикладну класну свест и разликује је од снисходљивости њеног рођака господина Колинса. И заиста, у мери у којој Елизабетино понашање према леди Кетрин заслужује више поштовања него његово, ту чињеницу бисмо могли сагледати као још један пример просветитељског феминизма Џејн Остин – њеног уверења да жене могу да делују као морални чиниоци без помоћи „таквих учитеља морала као што је господин Колинс“ (Kirkham, 84). (Смит 2016: 52-53)

Идеолошка конзервативност јесте свакако нешто што је замерано прози Милице Јаковљевић, из социјалистичке перспективе, у виду идеализације буржујског живота и осликавања положаја жене. Њене јунакиње удајом за адвокате, земљопоседнике, архитекте, стичу материјалну сигурност и друштвени статус, што С. Гароња Радованац објашњава чињеницама: „Ако се зна да жена у Краљевини Југославији није имала право гласа, као ни права на пензију, њена економска незбринутост готово је била сигурна, ако се не уда и не дође под покровитељство мужа, што је и у овим романима дотицано или развијано до најдубљих психосоцијалних драма“ (Гароња Радованац 2010: 198). Она сматра да су ове замерке недовољно утемељене, с

обзиром на широку лепезу социјалних слојева у делу Мир-Јам („учитељице, ученице, сиромашне шваље, дактилографкиње, чиновнице, гимназијалке, газдарице, монденке, градске и паланачке госпође, жене из народа и сеоске девојке“ (Гароња Радованац 2010: 198)), у којем су управо сиромашни и људи са села идеализовани. Но, колико год различитих друштвених слојева сликала, она их не доводи у везу према расподели материјалних добара и моћи. Као што у својој анализи енглеске љубавне прозе објављиване у женским часописима из истог периода, тридесетих година 20. века, запажа Бриџет Фаулер (Fowler), као главна мана вишег друштвеног слоја показује се снобизам. Управо снобизмом, блазираношћу, размаженошћу, уображеношћу и Милица Јаковљевић карактерише ликове из богатијих породица, а кроз јунакиње попут Миомире из *Нејобедивој срца* предочава се како иза таквог налицја можемо открити моралну и духовну вредност, коначно преображену услед болести. Нигде се пак не проблематизује богатство као богатство, суштина социјалне разлике, зато је оно обично и приказано кроз статусне симболе попут кућа, аутомобила, пријема, послуге, одеће и томе сличног.

Критика снобизма мора тако бити пажљиво раздвојена од било каквог дубоко укорењеног напада на дистрибуцију материјалних добара. Баш насупротив: њена функција мора се видети у томе да подупире легитимност економске елите тиме што приказује како у њу могу продрети аутсајдери нижег статуса; елита је демократична у својим симпатијама и стога супротност монополистичкој групацији. Новац се доживљава индивидуалистички као награда за заслуге, па тиме и статус; последице типа статусне искључивости радикално се одбацују. (Fowler 1984: 120-121)

Због тога су и очеви богатих породица дочаравани често као високо морални појединци, који су створили имање вредним радом и саможртвовањем, а њихова

деца, одрасла у богатству, не умеју то да цене. Радна етика и посвећеност раду кључни су за карактеризацију, код мушких ликова у односу на професију, код женских сагледано кроз домаћи простор, чистоћу, удобност, хармоничност, вештину у домаћим пословима. Одражаваће човека у његовом имању (Пемберли, Менсфилд парк, Донвел), врло је важно и за романескни свет Џејн Остин. Има свакако и субверзивних елемената у оваквом заглађеном приказу односа друштвених слојева код Мир-Јам, а најрадикалнији су у роману са извесним натуралистичким елементима *Ошмица мушкарца*. Самоубиство сиромашне, зостављане чиновнице без породице или абортус, па и својеврсно проституисање девојке зарад бољег материјалног стања породице и потребе за нечим лепим у животу, јесу епизоде које нарушавају схематичност љубавне приче и дају роману изразитије социјалне тонове.

5. У центру романа Милице Јаковљевић јесу генерацијски јаз, раскол између љубави и брака, материјализам, питање слободне љубави, еманципације жене и њеног положаја у браку, приказани кроз свакодневни живот. „Женско питање“, било да је реч о жељи за школовањем и запослењем, амбицији, или о слободи да жена изрази своја осећања и испољи своју сексуалност, обрађено је претежно реално и ненаметљиво дидактички, са предочавањем шта жену очекује као реакција средине. Ауторка даје својеврсно упутство читатељкама како да се снађу у сложеним очекивањима околине – патријархалних и строгих родитеља, лицемерне, злурате средине, мушкарца који тражи сексуално задовољење изван брака и далеко је искуснији него жена – и како да најбоље *огуирају*. Мир-Јам је желела да задржи као читалачку публику и старију и новију генерацију, а да је експлицитније обрађивала одређене друштвене проблеме и неправде, пробила би оквире жанра љубавног романа.⁵ На пример, велика

5 „Тривијална књижевност афирмише постојећи поредак. Једна од релевантних њених функција је стабилизаторска. Стабилизаторска у два смисла: психолошком и идеолошком. У психолошком смислу та се функција огледа у човековој тежњи да у савременом

пажња посвећена питању губитка невиности пре брака у роману *Рањени орао* потиснула је у други план развој љубавне приче између Анђелке и Ненада. Томе доприноси и чињеница да је реч о образованој јунакињи, интелигентној и самосвесној, која се не уклапа у модел „добре девојке из суседства“, типичан за љубавни роман. Тема се враћа у бројним разматрањима:

Зар је зато завршила универзитет? Ах, ништа то није за мушкарца. Она за њега није академски образована жена, већ женка коју је оскрнавио један мушкарац пре њега и тиме му одузео освештано право! Дакле, жена је пре свега женка па тек онда интелектуалац... (Јаковљевић 2002: 35)

Зар ако изгуби невиност жена губи и карактер и своју вредност? (36)

Месо и крв - да, то воле мушкарци! Месо, али чисто и неоскрнављено. Тек после схвате да у том месу има душе. А он није хтео ни да осети њену душу. (57)

Лепо, богами, ви баш заредале па све пре брака! Нема више оних идеалних девојака као некад!

- Нема ни идеалних мушкараца! Они нас наводе на грех. Ја знам пуно мојих другарица које су биле с мушкарцима још у гимназији или на универзитету. И после се лепо удаде!

- Ти одобраваш такав живот?

- Не! Ја сам учинила грех, али бих се удала за тог човека. То није исто. А данашње девојке хоће да буду равноправне, слободне као и мушкарци. Оне се не боје осуде друштва. Сматрају да је то природан ток живота и не стављају себи никакве предрасуде као храну... иду храбро напред и живе живот као мушкарци.

- Верујеш ли да су срећне?

- Можда нису. али свесно пркосе животу. Злата и ја биле смо несрећне због тога. (80)

А у чему се ту састоји твој грех? Како мушкарци живе? Колико грехова они имају! Не можеш им набројати љубавница! Себични су, присвојили сва права, а нас осуђују и онда кад учинимо нешто из искрене љубави. Ето, ти прва, ти ниси била грешница, ти си волела! И ја сам волела, не знајући да је покварењак. Ми смо њихове жртве. (82-83)

У истом роману имамо и уверљиво дочаран унутрашњи доживљај Анђелкиног супруга, којег страст, болесна љубомора и повређена сујета доводе до насилних излива, тако да се јасно предочава какав би био брачни живот са патолошки љубоморним човеком, све и да није било изгубљене невиности.

И у другим зрелијим романима М. Јаковљевић има елемената који делују субверзивно у односу на доминантни, схематизовани наратив и важеће друштвене конвенције. Основне формуле те приче ипак су врло сродне базичним поставкама енглеске љубавне прозе које у поменутом раду запажа Бриџет Фаулер. Она истиче да постоји мноштво знакова и сугестија читаоцу како треба да тумачи радњу и ликове, а да је посебна улога ових „домаћих прича да понуде евидентно епутство како се живот може и треба живети“ (Fowler 1984: 99). Фаулер указује на три основне одлике домаћих љубавних прича: озбиљан тон, психолошки реализам и нагласак на моралном васпитању. Већина ових прича преноси „тржишна ограничења доброг изгледа, богатства и друштвеног статуса“ (Fowler 1984: 112), а јунакиња и њен изабраник могу бити раздвојени друштвеним статусом (уочљиво је контрастирање добре, безазлене девојке и префињеног шарма богате жене из више класе, која заводи и хвата мушкарца у своју мрежу, што је врло често код Мир-Јам, особито у роману *Ошмица мушкарца*) или неспоразумом, чиме

се усложњава заплет, а присутно је и мотивисање жртвом или одрицањем јунакиње и наградом за ту жртву (код М. Јаковљевић готово незаобилазно, јер се управо преко одрицања од задовољства показује великодушност и пожртвованост јунакиње). Фаулер такође скреће пажњу на раздвајање етоса романтичне (идеалне) љубави од еротике и страсти.

То је етика парадокса. Сматра се да је заснована на привлачности целовите личности, а не на сензуалним, физичким везама. У исто време, јунакиње немају личности: њихова врлина лежи у томе што су ненаметљиве, као добре служавке; оне су лепа и високо функционални украси у рутини свакодневног живота. (Fowler 1984: 122)

6. Када се вратимо нашој паралели, у сложеној карактеризацији јунакиња Џејн Остин пак упадљиво је управо амбивалентно сликање маштовитости, ентузијазма, духовитости, виспрености и надасве креативности, у чему Сандра Гилберт и Сузан Губар препознају унутрашњу поделу саме ауторке између улоге писца и положаја жене, покоравања и прихватања мушких вредности, а која се проблематизује под привидном љубавном причом са срећним крајем. „Као што је Вирџинија Вулф приметила, поред све своје 'непогрешиве дискреције', Џ. Остин увек стимулише своје читаоце 'да додају оно чега нема'. Изразито сексистичка прича, као на пример она о кроћењу горопади, пружа јој 'упијајућу хартију' или друштвено прихватљиво покриће за изражавање сопствене унутрашње поделе“ (Гилберт, Губар 2016: 57).

У том контексту, у контрастивној релацији дела из високе и популарне књижевности, осврнућемо се на још један елемент у карактеризацији ликова и мотивацији радње – гордост. Концепција гордости у делу Џејн Остин, најизразитије обрађена у роману *Гордост и њедрасуда*, заснована је на филозофским идејама њеног времена и помном проучавању људског понашања. Њено схватање гордости и самољубља може се

сагледавати у вези са идејама Дејвида Хјума и Адама Смита, развијеним под утицајем Бернарда Мандевила (Mandeville, 1670-1733) и његових схватања да гордост као људска особина доприноси друштву, али може и да заслепи разумевање.

За Хјума, „самоинтерес је изворни мотив за заснивање правде“, а „вештачке вредности“ на којима социјални ред почива, развијају се из њега кроз спонтани процес прилагођавања (...) Исти увид наводи Смит на идеју „невидљиве руке“ у његовом ремек-делу из политичке економије, мада чак и у свом ранијем делу о етици (иако заснованом на саосећању) чини све да искупи концепт самољубља. Он ту не само да потврђује да друштво може опстати без „икакве обостране љубави или наклоности“, него и разматра како самољубље храни врлину услед начина на који побуђује жељу човека да га други потврде или виде успешним. Иако Смит оклева око речи „гордост“ у овом контексту, задржавајући је за надувани осећај сопства, Хјум је одвећ спреман да укаже да је најтежи грех најплоднији разним амбивалентним енергијама које доприносе жетви доброга. (...) Линија коју Хјум повлачи између различитих основа самопоштовања у својој популарној другој *Расправи* има паралелу у *Гордостии и ѡреграсуди* када Дарси, осуђен испрва од стране Елизабет за „најгору врсту гордости“, на крају бива проглашен слободним од свих њених „неприкладних“ врста. (Knox-Shaw 2005: 351-352)

Као што Хјум подвлачи да је склоност да се себе високо ценимо увредљива по друге и да мора бити одмерена, тако и Дарси изјављује да „где постоји велика умна моћ, гордост ће увек бити под будним надзором“ (Остин 2013: 57), чему се Елизабет насмеје као још једном показатељу самољубља. Однос између Елизабет и Дарсија започиње повређеним поносом, све до тренутка освете, када Елизабет одбија Дарсијеву просидбу, па задаје ударац његовој гордости. Када на почетку књиге Шарлот Лукас изјављује да Дарси има право да буде горд на основу отмености, доброг рода и богатства, те

да је његова гордост „не вређа толико колико ме гордост често може увредити, јер постоји оправдање за њу“, Елизабет одговара: „Лако бих му могла опростити *његову* гордост да није увредио *моју*“ (Остин 2013: 21). И разматрање Дарсијевих поступака према Викаму сагледава се у вези са гордошћу, те Џејн Бенет повезује осећај људскости и вредновање властитог карактера као мотивацију да чинимо добро и покажемо се као часни људи. И Хјум „истиче да је осећање за правду природна страст (видимо то, на пример, кроз самопрекоровање), која је чврсто везана за свест о себи и за моралне учинке које сопство производи; поред правде постоји и осећање части, које спречава да се човек подреди другима“ (Гвозден, Лошонц 2014: 85). И у другим романима Џејн Остин преломни тренуци наступају када јунакиње преузимају ствари у своје руке, удаљују се од самопрегора и делају на основу властитих потреба. Ауторка наводи читаоца да сагледа како је љубав према себи демонизирана наспрам једне идеализоване представе појединца и друштва, те нуди реалну и благонаклону слику људске слабости и ликова које друштвене промене, и оне у приватном животу, наводе на развој, сазревање, спознају.⁶

У романима М. Јаковљевић гордост подиже значај и вредност јунакиња и јунака, врло ретко се повезује са негативно осликаним ликом. Она овде свакако није баш нијансиран нити шире елабориран појам, али се, као и увек, заснива на одељивању и разлици у односу на друге. Главни мушки ликови обично се описују као озбиљни, дистанцирани, опуштени и слободни само у кругу породице, а поносни на своју самосталност и резултате свог вредног рада и труда, као и на своје корене. Они су свесни своје вредности на брачном тржишту и планирају да изаберу *најбољу за себе*. У роману *Ојмица мушкараца* Слађана размишља: „Како су мушкарци друкчији! И велики и мали се праве важни.

6 Током тог развоја и самоспознаје, она често излаже своје јунакиње понижењу и срамоти, што је нарочито наглашено у савременој, пародијској обради мотива „гордости и предрасуде“ у роману *Дневник Бриџит Џонс* Хелен Филдинг.

Градимиp није такав. Он је само озбиљан и горд. Гордост је већ нешто друго“ (Јаковљевић 1976: 60). Гордост је, дакле, прихватљива, она се повезује са осећајем части или доследношћу, савлађивањем осећања, *несаломљивом вољом (Самац у браку)*, одговорношћу, и сведочи о вредновању себе. Али како је спојива са скромношћу и ненаметљивошћу кад је реч о женским ликовима? Оне су горде на своју честитост, затворене су, уздржавају се од препуштања уживању до те мере да се однос према мушкарцу понекад осликава и кроз страх. Тако се њихова гордост више предочава из перспективе мушкараца (као суздржаност, тајновитост, хладноћа или пак снага), него што имамо њихову представу о властитој вредности, да би се ова особина могла уопште јавити уз скромност у једном лику. Ипак, и ту имамо изузетак у јунакињи из *Ошмице мушкарца*, која се наметљивом симболиком зове управо Гордана. У овој јунакињи Милица Јаковљевић оличава и другачији исход од оног да гордост и високи морални обзир бивају награђени браком, будући да је мушкарци доживљавају као недодирљиву. У паралели са другарицом Наташом, која је причљива, уме да се нашали и духовито одговори, Гордана је врло озбиљна, интелигентна и образована, способна и енергична, бира с ким ће да разговара и „могла се допасти тек доцније, кад је човек добро упозна и открије сву лепоту њеног срца и карактера. Имала је богат унутрашњи живот, али је умела све да скрије и да се усами са својом тугом“ (Јаковљевић 1976: 175). Ипак, у неколико сцена она је у искушењу да управо гордост види као оно што је изолује и та жртва за честитост није увек довољна сатисфакција:

Гордо се спуштала низ степенице. Корачала је расејано улицом. Наједном се растужи. Тренутна гордост спласну у њој. Ко цени њену гордост? Она се њоме одушевљава, а мушкарци је и не запажају. Горде девојке су, по њиховом мишљењу, хладне. А њима су потребне слободне девојке, темпераментне и топле... (Јаковљевић 1976: 243-244)

У чему је разлика између других, скромних а гордих јунакиња Јаковљевићеве, и Гордане која је приказана изоловано у својој собици на мансарди или у сигурном уточишту породице као врло хумана, несебична и прагматична? Она не показује рањивост, неопходну да се девојка прикаже као врло осећајна, али и као потенцијална жртва, упоредива са другим женама-жртвама кроз романе. Рањивост је условљена поставком љубавног романа као жанра, а Гордана је ретка јака жена, од иницијативе и продорности, у прози Мир-Јам, која на моменте делује и аутобиографски утемељено. Спој скромности и гордости код већине јунакиња Милице Јаковљевић омогућен је управо тиме што их је ауторка учинила рањивим, а било који вид обешчашћења дочаран као кобан.

7. Сврха ове упоредне анализе, засноване на паралели која је заживела у читалачкој публици, па је стога врло релевантна из перспективе рецепције, била је да се предоче њени основи – било да је реч о тематским, композиционим или социјалним аспектима – али и да се укаже на кључан моменат разлике који налаже управо жанровска условљеност, релација ауторки према грађи и према читаоцу. Паралела између Мир-Јам и Џејн Остин вероватно је новијег датума и инспирирана сведеним читањем енглеске књижевнице у филмским и телевизијским адаптацијама. Одређени обрасци приче, везани за односе у породици, за незаштићену или рањиву главну јунакињу, транспарентне класне и материјалне разлике и везе, упоредиви су и засновани на основној теми брачног тржишта, на моменте прилично огољеној код обе књижевнице. Већ на основу те теме, јасно је да обе разматрају положај и улогу жене у властитом времену, не заступајући револуционарне нити напредне позиције, већ настојећи да у оквиру постојећих услова сагледају могућности деловања и залагања за себе. Сложеном карактеризацијом и комбиновањем различитих наративних поступака Џејн Остин ситуацију осветљава увек из више перспектива, остварујући вишезначност и полифо-

нију, па и упоришта за опозиционо читање. Милица Јаковљевић развија сложен наративни ток и прати повлашћену перспективу главне јунакиње или јунака, која се не доводи у питање нити чини амбивалентном, али се схематизована структура романа богати (ређе и проблематизује) споредним детаљима и епизодама. Одавно је примећено да су срећни завршеци романа Џејн Остин прилично натегнути, понекад и неочекивани, што указује на то да је срећа у виду поклапања љубави и брака више изузетак него правило у њеном романескном свету. Уз сва запажања о сладуњавости и идиличности романа М. Јаковљевић, нешто слично се може уочити и код ње: завршетак љубавне приче браком изузетак је у низу несрећних или неизвесних судбина којих се приповедачица дотиче и упечатљиво скицира као подлогу главног наратива. У својим познијим романима, као што су *Рањени орао* и *Мала суџуџа*, она чак и напушта црно-белу карактеризацију и упућивање на неупитне, непроменљиве моралне вредности, да би се позабавила важним социјалним проблемима, што спорадично ремети усмереност и схематизованост љубавног романа. Управо сагледавање прозе Милице Јаковљевић у компаративном контексту може да покаже како су једнозначне оцене и одрицање сваке вредности неутемељени и засновани на друштвено-политичким околностима, те да су њени романи врло релевантни за развој наше жанровске књижевности и популаризације читања, као и у сагледавању историје приватног живота, друштвених улога и односа, нарочито с обзиром на чињеницу да многи догађаји и мотиви у њеним делима налазе инспирацију у стварном животу, као што се види из аутобиографије *Изданци Шумадије*.

ЛИТЕРАТУРА

- Армстронг, Ненси. „Готски елементи у романима Џејн Остин“. Превела Наташа Кампмарк. *Поља* 61. 497 (2016): 78-88.
- Веселиновић, Соња. „Joie de vivre Џејн Остин“. *Поља* 61. 497 (2016): 89-95.
- Вучковић, Нада. „Социјални аспекти тривијалне књижевности“. *Тривијална књижевност*. Ур. Светлана Слапшак. Београд: Студентски издавачки центар, Институт за књижевност и уметност, 1987: 154-162.
- Гароња Радованац, Славица. „Међуратни романи Милице Јаковљевић или подземна слава Мир-Јам“. *Жена у српској књижевности*. Нови Сад: Дневник, 2010.
- . *Жена и идеологија у српској књижевности*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2017.
- Гвозден, Владимир и Алпар Лошонц. „Биополитика гордости у Шекспировом *Кориолану*“. *Горгоси*. Ур. Алпар Лошонц и Драган Проле. Нови Сад: Адреса, 2014: 73-133.
- Gelder, Ken. *Popular Fiction. The Logics and Practices of a Literary Field*. London and New York: Routledge, 2004.
- Гилберт, Сандра и Сузан Губар. „Прикривена прича Џејн Остин (и њени тајни агенти)“. Превела Тијана Сладоје. *Поља* 61. 497 (2016): 57-77.
- Duckworth, Alistair. *The Improvement of the Estate: A Study of Jane Austen's Novels*. John Hopkins Press, 1971.
- Doody, Margaret Anne. „Turns of Speech and Figures of Mind“. *A Companion to Jane Austen*. Ed. by Claudia L. Johnson and Clara Tuite. Wiley-Blackwell, 2009: 165-184.
- Лакетић, Миљана. *Мир Јам, обожавана и унижена*. Београд: Глобосино, 2009.
- Matić, Alida. „Приповједачки поступак Марије Јурић-Загорке“. *Тривијална књижевност*. Ур. Светлана Слапшак. Београд: Студентски издавачки центар, Институт за књижевност и уметност, 1987, 133-144.
- Кнох-Shaw, Peter. „Philosophy“. *Jane Austen in Context*. Ed. by Janet Todd. Cambridge University Press, 2005: 346-356.
- Смит, Џоана. „Опозиционо читање и *Горгоси* и *Њепрасуда*“. Превео Игор Цвијановић. *Поља* 61. 497 (2016): 45-56.
- Todd, Janet. *The Cambridge Introduction to Jane Austen*. Cambridge University Press, 2006.
- Fowler, Bridget. „True to Me Always: An Analysis of Women's Magazine Fiction“. *Popular Fiction and Social Change*. Ed. by Christopher Pawling. London: Macmillan Press, 1984.

Johnson, Claudia L. „Austen cults and cultures“. *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Ed. by Edward Copeland and Juliet McMaster. Cambridge University Press, 1997: 211-226.

ИЗВОРИ

Јаковљевић Мир-Јам, Милица. *Отмица мушкарца*. Загреб: Алфа, 1976.

---. *Рањени орао*. Земун: Драганић, 2002.

---. *Изданци Шумадије*. Београд: Штампар Макарије, 2009.

---. *Мала супруга*. Београд: Просвета, 2009.

Остин, Џејн. *Под туђим утицајем*. Превела Даница С. Јанковић. Суботица, Београд: Минерва, 1958.

---. *Гордост и предрасуда*. Превео Живојин Симић. Београд: Вулкан издаваштво, 2013.

Sonja Veselinović

THE MARRIAGE MARKET AND SELF-REALIZATION: JANE AUSTEN AND MILICA JAKOVLJEVIĆ MIR-JAM

Summary

The purpose of this comparative analysis of Jane Austen's and Milica Jakovljević Mir-Jam's novels was to illustrate some apparent similarities in their topics and structure, as well as to point out the important differences between their works based on the assumptions of their genre. The main theme of marriage market dictates certain narrative patterns, connected with family relations, vulnerable heroine, class differences and cross-class relationships. Both authors consider the position and role of women, representing not a revolutionary or progressive attitude, but rather trying to realize the conditions and opportunities for women's self-fulfillment in a patriarchal society. Jane Austen uses complex characterization and many different narrative techniques to achieve ambiguity and polysemy, sometimes even providing space for an oppositional

reading. In her romance novels, Jakovljević usually follows a complicated plot from a single perspective, that of her main character, guiding her readers carefully to the foreseen conclusions and happy ending. However, in her later novels, she sometimes gives up static characterization and seems to lose the confidence in unquestionable and unchangeable moral norms, dealing with important social problems and thus subverting the schematic structure of genre to a certain extent. The consideration of Milica Jakovljević's fiction in a comparative context indicates its relevance for the development of Serbian popular literature and popularization of reading in the first half of the 20th century, as well as for the examination of the history of private life, social roles and relations.

Key words: romance novel, genre, marriage, patriarchy, narrative strategies, social relations, characters, pride.

V

Ликовна уметност

Др Зоја Бојић

Институт за књижевност и уметност

ZojaBojic@hotmail.com

ПОЈАМ МАРГИНАЛНЕ УМЕТНОСТИ И ЛИКОВНИ ОПУС ВОЈИСЛАВА ЈАКИЋА

Ајсџракић: Термин *маргинална уметност* који се често изједначава са термином *арџ бруџ, сирова уметност* створен је половином 20. века да означи ликовно стваралаштво уметника са друштвених маргина. Међу великим уметницима чије је дело тако категорисано налази се Војислав Воја Јакић (1932-2003). У овом раду испитује се валидност овакве номенклатуре разматрањем разноликости значења тог термина и сродних термина као и последица његове ретроактивне примене. Истовремено се разматрају вредности ликовног опуса Војислава Јакића и у оквиру те категорије и ван ње.

Кључне речи: маргинална уметност, *outsider art*, арт брут, самоуки визионари, *art singulier*, Војислав Воја Јакић

Термин *маргинална уметност* створен је половином 20. века да означи ликовно стваралаштво уметника са друштвених маргина. Директно значење овог термина у енглеском језику садржи термин *outsider art* који је скован да означи оно што ствара неко ко се сматра за *outsider artist*. Тиме се указује на то да *outsider* уметност не мора да буде супротност некаквој *inside* уметности која би означавала музејске и државне културне и уметничке установе и галеријски систем укључујући и аукцијске куће односно тржиште, већ само на то да *outsider* уметник ствара паралелно у односу на тај систем и да он сам, невољно или добровољно, не припада том систему. За друштвене маргине као норма се узима делимична или потпуна самоуконост таквих уметника који сами стижу до сопствених ликовних открића, одвојеност од друштва у коме живе

која може да буде и физичка и психолошка одвојеност као што је случај са делима оних у психијатријским институцијама или са психијатријским проблемима, и често одређене друге животне прилике као што је то крајња немаштина. Ако применимо овакво значење, термин *маргинална уметност* заправо значи стваралаштво маргинализованих уметника, а њој супротна категорија је категорија *mainstream* уметника. Наизглед парадоксално, али према оваквој дефиницији сасвим логично, дела маргинализованих уметника често су саставни део *mainstream* система.

Један такав пример је постојање Музеја наивне и маргиналне уметности у Јагодини¹ који је, како о томе сведоче његове популарне публикације, 2007. свом првобитном називу Музеј наивне уметности додао и категорију маргиналне уметности. Према музејским популарним брошурама и вебсајту, задатак овог музеја је да скупља, чува и излаже таква дела и да помогне да се наивна и маргинална уметност проучавају равноправно са *академском* уметношћу што је у овом случају (можда рогобатни и старомодни) термин који означава исто што и (једнако рогобатни и старомодни) енглески термин *mainstream* уметност.

Други такав пример представљају дела савремених маргинализованих или немаргинализованих уметника која својом идејом, начином представљања и начином саобраћања са публиком бришу па и потпуно негирају такве категорије. Међу таквим примерима је стваралаштво јапанске уметнице Јајои Кусаме (рођена 1929).² Кусаме се изражава у различитим ликовним медијима као што су сликарство, цртеж, скулптура, инсталација и перформанс, а схвата се не као маргинализовани уметник већ као поп уметник, минималистички уметник или *environmental* уметник при чему овај последњи термин новијег датума означава креирање уметничког дела у природном простору или

1 Музеј наивне и маргиналне уметности, Јагодина <http://www.mnmu.rs/> приступљено 10. јула 2019.

2 Јајоји Кусаме, www.yayoi-kusama.jp приступљено 10. јула 2019.

од самог природног простора. Њен уметнички израз, којим доминира опсесивно понављање облика кругова у одређеним бојама, утемељен је на њеним психолошким потребама да елиминише мисли које је прогањају и њена дела током последњих пет деценија нескривено имају такву психотерапеутску подлогу. Поред тога што је њена уметност вид ауто-психотерапије, уметница својим делима жели да и својој публици понуди психотерапеутско искуство. Током свог дугог и плодног живота, ова уметница је оставила значајан траг у светској ликовној пракси, у различитим раздобљима и различитим срединама као што је то Јапан, Њујорк и затим глобална ликовна изложбена сцена која укључује међународне уметничке смотре као што су бијенала односно самосталне музејске инсталације, изложбе и збирке. Међу уметничким смотрама на којима је учествовала је и Сиднејски бијенале 2000. године чији је уметнички директор био Ник Вотерлоу и чији се уметнички савет састојао од још шест светски славних историчара уметности (Бојић 2003: 103, 104).

Сиднејска бијенална манифестација не дозвољава појединачним земљама да саме бирају и шаљу дела својих уметника већ су уметници укључени искључиво по позиву уметничког директора односно уметничког савета. Савет је за овај, дванаести бијенале 2000. године одабрао дела уметника који су оставили значајни траг у ликовним уметностима пре свега као мислиоци³ и чије ће дело по мишљењу чланова Савета информисати светску ликовну сцену током следећих деценија. Тиме се поставља питање: да ли је ова уметница маргинализована уметница, односно уметница маргиналне уметности? Или је то што је једна од миљеница глобалног, *mainstream*, система чини немаргиналном, односно *mainstream*, уметницом?

Исти сиднејски бијенале 2000. године изложио је дела аустралијске уметнице Розали Гаскоањ (1917-1999) која се не схвата као уметник маргиналне уметности.

3 Сиднејски бијенале, <https://www.biennaleofsydney.art/archive/12th-biennale-of-sydney/> приступљено 10. јула 2019.

Ова уметница, рођена на Новом Зеланду је, осећајући се изоловано због тога што је као млада супруга једног астронома и млада мајка живела близу Стромло астрономске опсерваторије поред такође изоловане аустралијске престонице Канбере, шездесетих година прошлог века почела да ствара асамблаже случајно пронађених или одбачених предмета које је излагала у свом дому распоређене у мање дрвене кутије и полице. Тек касније, од 1974. и када је била у њеним касним педесетим, почела је да излаже своја каснија, промишљена уметничка дела, такође асамблаже али другачијег формата, на шта се одважила пошто је у Канбери похађала курс икебане. Међутим, ова уметница је снагом свог рада стекла безрезервну и огромну подршку аустралијских институција што је укључивало то да је Аустралија изабрала њена дела да представљају ову земљу на Венецијанском бијеналеу 1982, као и велику ретроспективу њеног стваралаштва у Уметничкој галерији Новог Јужног Велса у Сиднеју новембра и децембра 1997. године (Бојић 2003: 146), док су још за њеног живота велики број њених дела откупиле најзначајније државне музејске институције широм Аустралије.

Рани асамблажи Розали Гаскоањ из касних 1960-их, пракса коју је наставила до 1980-их, који су представљали дрвене кутије или полице са изложеним нађеним и одбаченим предметима међу којима су асамблаж са олупаним емајлираним кухињским шерпама и асамблаж са три гумене лутке са оштећеним очима и у оштећеним хаљиницама, ликовно су у потпуности компаративни и временски паралелни са раним радовима из истог периода српског уметника Војислава Воје Јакића (1932-2003) из Деспотовца.

О Јакићу чија се нека дела налазе у Музеју наивне и маргиналне уметности у Јагодини вебсајт ове установе између осталог је забележио да је почео да се бави уметношћу 1954. и да је после циклуса полица почео да ствара дугачке цртеже свитака, ролне, понекад

дуге више метара.⁴ Једна фотографија чију репродукцију овде доносимо из раних 1960-их из приватног архива Мирка Бојића, новинара из Београда, приказује високу фигуру Воје Јакића одевеног у црно како београдском Кнез Михајловом улицом проноси једну од својих полица напуњену предметима док се иза њега виде људи у оделима и мантилима, са шеширима, како иду свако својим послом. Ти предмети су такође укључивали кости и људске лобање.

Јакић је био син свештеника који је службовао у Македонији где се Војислав родио, и који се затим вратио у Србију. Највећи део свог детињства и каснијег живота Воја Јакић је провео у Деспотовцу (Крстић 2014: 88). Почетком 1950-их живео је у Београду одакле се вратио у Деспотовац 1957, али је потом у Београд често долазио и ту излагао и своје радове из 1950-их укључујући полице (Челебоновић, 1966) које је 1966. заједно са својом другом скулптуром изложио у Културном центру у Београду (1968:2), као и своје касније цртеже. Та друга скулптура укључивала је асамблаже од нађених одбачених дрвених летви великих димензија међу којима се издваја *Дон Кихот или Ван Гој*, 1966, данас у приватној збирци Марине и Мирка Бојића. У младости се, по сопственим речима, издржавао цртајући наручене портрете умрлих суграђана и то искуство несумњиво је обележило начин на који је инкорпорирао портрет у целине својих каснијих цртежа. Ти цртежи које је израђивао од 1960-их стварао је често у кафани у Деспотовцу, израђујући их на обичном канцеларијском папиру или на хамеру и затим би их спајао у једну целину која је често била дуга више од три метра а широка око два или три метра. На полеђини су међусобно спојени цртежи били залепљени за мушму, онакву каква је била уобичајена као столњак у кафанама, са плавим и белим квадратићима, а на врху и на дну таквих цртежа Јакић је углавио летвице које су држале то дело. Спајајући их у целину, на врху

⁴ Музеј наивне и маргиналне уметности, <http://www.mnmu.rs/jakic-vojislav.htm> приступљено 10. јула 2019.

и са стране би оставио паспарту од неколико сантиметара који би онда обојио воштаним крејоном, а горњи појас паспартуа исписао описним називом слике. Када је цртао у кафани, обично је користио хемијску оловку (плаву, црну, љубичасту и црвену) а неке од облика би касније на истом цртежу испунио воштаним крејоном у боји, фломастером у боји и понекад гвашом.

У оквиру ових својих дела која показују уметников страх од празног простора, *horror vacui*, многи од тих свитака, читајући одозго наниже, почињу са неколико портрета. Јакић затим у истој композицији истражује различите облике једне животиње коју приказује. Једна таква серија испитује облике буба које као да су све окупљене у увеличаном мравињаку, друга серија, другачијег значења, облике често међусобно преплетених гмизаваца, у које, према уметничковој креативној машти, спадају и аждаје. Јакић је преко неких од облика или између њих убацивао и мање цртеже општепрепознативих симбола као што је то елемент предратног грба Србије, или само њему својствених симбола који подсећају на облике крстића, кружница и звездица. Дело *Бубински буб* из раних 1970-их, из приватне збирке Марине и Мирка Бојића чију репродукцију (детал) овде доносимо⁵ показује Јакићево упорно ликовно истраживање света инсеката којим је тада био опчињен. За разлику од многих Јакићевих дела из каснијег периода, из овог дела избијају уметникова готово дечја знатижеља, опчињеност светом око себе, духовитост и оптимизам. Сви облици буба увећани су бескрајно много пута, као под микроскопом, а уметник као да са великим занимањем прати њихове појединачне покрете и смер кретања. Живот ових створења је Јакићева метафора за живот свих створења.

Нека од дела из исте „бубинске“ серије која се данас налазе у Збирци арт брут у Лозани показују исте ове особине уметниковог рада почетком и током 1970их.

5 Војислав Јакић, *Бубински буб*, око 1972, хемијска оловка, воштани крејон на папиру, преко 300 цм x 145 Вцм, детал, приватна збирка Марине и Мирка Бојића, Београд. Фотографија: Фернандо Францис.

Овде је корисно да се подсетимо да је Јакић у младости цртао портрете покојника по наруџбинама њихових породица и да је на овим цртаним делима из раних 1970-их у своје комплексне композиције укључивао такве портрете. Преко њих гмижу бубе које потпуно прекривају композицију која започиње да се развија тик испод портрета, а при дну портрета су често исписани недвосмислени натписи. Такав је на пример натпис „црко ми раток“ на једном од дела из истог периода *Сџрашни ројати и инсекти* (*Les effrayants insectes cornus*) које се сада налази у Збирци арт брут у Лозани.⁶ Те особине показује чак и једно нешто другачије дело из 1973. данас у збирци Народног музеја у Краљеву, чији би назив, *Крвнички цртеж*,⁷ упућивао на другачију интерпретацију. Овде су приказана препознатљива и непознатљива разнолика а човеколика божја створења у сталном контрасту и сукобу. И ово дело остаје у истом миљеу уметникове духовитости, овде оличено у начину приказивања вечне борбе оних који су исти а који су супротни. Поменуто дело *Сџрашни ројати и инсекти* из Лозане као и многа друга дела тог периода као и помињани овде репродуковани *Бубински буб*, укључују бројне натписе који на обојеним површинама нацртаних облика изгледају као накнадно додати графити. Тако на телу једне од буба на композицији *Сџрашни ројати и инсекти* из Лозане пише:

Наш ликов-
ни век на изложби у Паризу
одабрали су они
одабрани од оних
које нико ни-
је одабрао

6 Војислав Јакић, *Les effrayants insectes cornus*, око 1970, комбинована техника, 141,5 x 100,5 цм, Збирка арт брут у Лозани https://www.artbrut.ch/en_GB/authors/the-collection-de-l-art-brut/jakic-vojislav

7 Воја Јакић, *Крвнички цртеж*, 1973, комбинована техника, 622 x 312 цм, поклон, <http://nmkv.rs/2011/12/збирка-уметничких-слика-и-скулптура/воја-јакич-крвнички-цртеж-1973ком-техника/>

док на телу друге бубе пише:
 све је ништа
 ništa је све

За саме бубе је на истој слици исписао да су
 рогобатни, сабласни инсекти ...
 нека чудна жива бића

А само дело је насловио оваквим натписом на његовом горњем појасу:
 Сведоџба за изложение двоношњево од годинуре никад
 недочекане
 до времениша вазда пожељеног
 и ове дане по костима...

Иако је у међувремену излагао новонастале радове како на самосталним тако и на групним изложбама као што је то била изложба *Црпеж и мала њласџика* 78, Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, Београд, од 3. до 23. априла 1978 (Група аутора 1978), и, у категорији Графика и цртеж, на 20. Октобарском салону 1979, такође у Павиљону, од 19. октобра до 19. новембра 1979 (Група аутора 1979), београдска публика је Јакићево стваралаштво доживљавала као континуум. Десетак година касније, од 22. марта до 10. априла 1989. Војислав Јакић је излагао на самосталној изложби у Павиљону Цвијета Зузорић у Београду (Јакић и др. 1989) а његови радови су показивали другачије виђење његове стварности. Овде је корисно да се напомене да су текст овог каталога писали угледни ликовни критичари, мислиоци и професори Ђорђе Кадијевић, Лазар Трифуновић и Миодраг Павловић, односно, неке од ранијих каталога, ерудита Алекса Челебоновић. Истовремено, Јакић је током 1970-их и 1980-их излагао у галеријским просторима угледних државних институција. Јакић је пратио ширу културну сцену Београда о чему између осталих сведочи један његов цртеж духовито назван *Ембрион клокоџризма* који је знатно касније био објављен у

једном књижевном часопису (*Књижевне новине* 2013). Иако је живео и радио у Деспотовцу, Јакић је у Београду био један од не само препознативих већ и познатих ликовних уметника.

Радови из 1989. показују Јакићеве визије које најбоље могу да се опишу као епизоде приказа страшног суда и апокалипсе, што није без преседана у Јакићу савременом стваралаштву неких других уметника међу којима је било стваралаштво Милића од Мачве (Милић Станковић, 1934-2000) чији је примарни уметнички задатак у том истом периоду био да упозорава на страшну будућност. Каснији опус Војислава Јакића директно је повезан са темама опште немаштине, рата и његових последица, општег понижења и пропасти. Презрени и одбачени нису били одређени индивидуални уметници као он сам, већ читава нација и њена култура којој је Јакић свим срцем припадао.⁸

Касне седамдесете, међутим, биле су године великог преокрета у професионалном стваралаштву Војислава Јакића пошто су његова дела одабрана да буду изложена и да буду део сталне збирке нове Збирке арт брут у Лозани у Швајцарској. Збирку, која се од 1971. налази у Лозани и која је отворена за јавност од 1976, основао је 1945. славни уметник Жан Дибифе (1901-1985) који је и сковао термин *арти бруит* да означи сирово, изворно стваралаштво уметника који се не поводе за ширим културним нормама друштва у коме живе. Године 1979. Јакићева дела су, уз изложбу, постала део те збирке (Сељковић и др. 1979).

Према дефиницији Тејт галерије,⁹ *арти бруит* (што значи *сирова уметност*) је у свом првобитном облику термин који означава снагу сировог талента а да тај таленат није подлегао конформизму и институционализму. Такав таленат може да остане

8 Интересантно је да се напомене да вебсајт Збирке арт брут у Лозани под одредницом о Воји Јакићу каже да је он из Македоније, где је само рођен пошто је његов отац ту био са службом, и не помиње да је Јакић био Србин.

9 Тејт галерија <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-brut>

снажан ако остане сиров, то јест ако уметник живи и ствара изоловано од друштва и његове културе и институција. Дефиниција самог Жана Дибифеа налази се на вебсајту Збирке арт брут у Лозани.¹⁰ Исти вебсајт препоручује два наслова из прве половине 1970их која дефинишу овај појам, од којих је један *Outsider Art* а други *L'Art Brut* различитих писаца чиме се такође додатно указује на то да су ова два појма еквивалента у два разна језика, енглеском и француском. Ова два појма се дакле, када је реч о њиховом буквалном значењу, надопуњују и тако заједно узев подразумевају са једне стране стваралаштво оних на маргинама друштва а са друге одређен квалитет тог стваралаштва које мора да је сирово и неокаљано ликовним традицијама и конвенцијама. Стваралаштво нове генерације оваквих уметника Збирка арт брут у Лозани назива термином *neuve invention* то јест нове инвенције, што је појам превише широк да би се адекватно користио у номенклатури дисциплине историје уметности. Увођење овог новог појма подцртава *бруи* квалитете претходне *ауџсајгер* генерације уметника којој припада Војислав Јакић. Сам Дибифе који је био успешан и славан професионални уметник је неке аспекте сопственог опуса називао делима арт брут због тога што је приликом стварања таквих дела пратио ток изворне, сирове стваралачке енергије.

Та идеја сирове уметничке снаге и стваралаштва ван естаблишмента отелотворена је у многим делима различитих уметника изложеним на славној изложби *Magiciens de la Terre (Чаробњаци Земље)* кустоса Жан Ибер Мартина одржаној 1989. у Паризу у Центру Жорж Помпиду и Гранд Бал де ла Вилет. На њој су приказана дела педесет уметника из Европе и педесет уметника из свих других крајева света укључујући Африку и абориџинску Аустралију. Међу европским уметницима изложена су дела концептуалне уметности,

¹⁰ Збирка арт брут у Лозани, дефиниција цитирана према *Jean Dubuffet L'art brut préféré aux arts culturels*, Galerie René Drouin, Paris, 1949 https://www.artbrut.ch/en_GB/art-brut/what-is-art-brut приступљено 10. јула 2019.

дела која припадају категорији арте повера и укључују дела Алигијера Боетија, Франћеска Клементеа и других, и друга; док су дела других педесет уметника излагана са свесном и артикулисаном намером да се покаже сирова снага стваралаштва некада колонијализованих народа. Термин *примитивна уметност* је овом изложбом требало да добије другачију легитимност, ван значењског ограничења колонијализма и ван раније праксе употребе дела *примитивне уметности* у стваралаштву европских уметника као што су то Пикасо или Гоген. Педесет уметника из „других,“ не-европских земаља већ по основној, пукој географској, одредници одговарало је појму уметника маргиналних у односу на културни естаблишмент европске традиције. Истовремено, кустос је дела не-европских уметника одабрао интуитивном, то јест сировом, брутом, селекцијом (Група аутора 1989). У том смислу је сама изложба испуњавала све особине које једно уметничко дело испуњава да би се, према дефиницији, назвало арт брутом уметничким делом, док су истовремено многа појединачна дела такође испуњавала све критеријуме које је Дибифе поставио. Свеједно, та изложена дела и уметници који су учествовали на изложби нису називани, нити су сами себе називали, уметницима арт брута.

Један од уметника чији рад је овом изложбом стекао знатно већу препознативост у светским размерама је уметник из Обале слоноваче Фредерик Брили Буабре (такође познат по имену Шеик Надро, око 1923- 2014). Слично неким аспектима опуса Војислава Јакића, Буабре у многим својим делима показује своју очараност животињским, и биљним, врстама. Слично Јакићу, Буабре се готово увек придржавао одређеног формата (картон, 10 x 15 цм) својих цртежа у техници готово истоветној са Јакићевом, и такође слично Јакићу он је, када би прилике дозвољавале, инсистирао на томе да се његова појединачна цртана дела, иако индивидуално урамљена, излажу заједно као једна целина. Један такав пример је начин на који је његово дело *Гби и Згпро*, ликовни еп у тридесетак епозода о

догодовштинама та два хероја у афричкој дунгли и савани, као једно од авангардних уметничких остварења било изложено на Сиднејском бијеналеу 1996. године (Бојић 2003: 97- 99). Као и пре продора његове уметности на глобалну али евроцентричну ликовну сцену тако и после тога, Буабре је живео скромно у родној Обали слоноваче.

Млади Јакић, као и његова уметничка визија, у Србији није имао много колега саговорника и можда је то једно од објашњења за чињеницу да није учествовао у уметничким групама, каква је на пример била Медиала током 1960-их па и 1970-их. Ван Србије и тадашње Југославије вероватно највише сродна Јакићу је тадашња делатност групе махом италијанских уметника који су деловали и излагали заједно и који су описани као уметници већ помињане *artie йovera* (Celant 1985), сиромашне уметности, тако назване због тога што су уметници, од којих су касније многи наставили да следе сопствене визије, користили одбачене и нађене предмете и материјале приликом стварања својих мањих или већих конструкција.

Још један термин се користи да публици објасни термин *маргинална* уметност, а који би требало да у себе укључи и уметност коју називамо наивном уметношћу. Овај термин се налази у наслову манифестације *Тријенале уметности самоуких визионара* коју приређује Музеј наивне и маргиналне уметности у Јагодини.¹¹

Тај термин се очигледно односи не на одређене особине дела већ на саме уметнике који су названи *самоуким визионарима*. На глобалном нивоу, велики број, ако не и већина, савремених професионалних ликовних уметника нису похађали уметничке школе већ неке друге али их не називамо самоуким. Један од многих таквих примера је уметник и академик Владимир Влада Величковић који је по струци архитекта и који је, када је реч о умећу цртања и сликања, самоук

11 *Тријенале уметности самоуких визионара*, Музеј наивне и маргиналне уметности у Јагодини <http://www.mnmu.rs/trijenale-2016.htm>

(Лазаревић 2003). Истовремено, велики број савремених професионалних ликовних уметника себе сматра визионарима баш у оном смислу овог појма који је употребљен у кованици *самоуки визионари*, као уметници који своју визију света преносе у своја ликовна дела. Међу многим ликовним уметницима који себе схватају као визионаре, и које уосталом естаблишмент схвата као визионаре, је већ помињани сликар Милић од Мачве или сликарка, а по струци вајарка, Оља Ивањицки (1931-2009).¹² Овим се показује да ни термин *самоуки визионари* због ширине овог појма није довољно прецизан да би могао да одговара стваралаштву многих уметника категорисаних као *маргинални уметници* односно уметници *арти бруџа*. Истовремено, у француском језику се у том смислу користи термин *art singulier* односно *јединствена уметност* што такође, због ширине појма придева *singulier* не представља задовољавајућу уметничку категорију. Да се нашалимо, ова кованица звуком, па и значењем, подсећа на француски израз *hôtel particulier* који означава самосталну кућу окружену својом окућницом.

Радови Војислава Јакића у Швајцарској су пописани и налазе се у бази података *Ville de Lausanne Collection des musees*.¹³ Ови радови, Јакићева дела из збирке Музеја наивне и маргиналне уметности у Јагодини као и Јакићева дела која аукцијске куће и друге установе излажу на интернету, указују на то да је опус Војислава Јакића током 1990-их доживео велики преокрет, онакав какав је доживела и његова земља и његови суграђани. *Црни дани* и *Апокалиптична ојсесија* само су неки од наслова његових тадашњих дела, а пирамиде које представљају ћеле-куле постају један од мотива у његовом стваралаштву тог периода. Дечја радозналост која је несумњиво избијала из његових радо-

12 О свести ове уметнице о сопственој јединственој визији вероватно најбоље сведочи она сама у Оља Ивањицки, Видела сам пре и после, збирка песама, прозних записа и есеја Оље Ивањицки, Интерпресс, Београд, 2009

13 <https://www.lausanne.ch/collections-musees/?keywords=jakic&page=10&sort=pertinence> приступљено 10. јула 2019.

ва током 1970-их као да је заувек напустила ванредно осетљивог сликара, који је, осећајући се увек усамљеним, тада постао одбачен заједно са својим суграђанима у Деспотовцу и у Србији. Ако га је раније мучила завидљивост и небрига његових суграђана, тада је почела да га мучи брига за општу будућност неправедно прокажене нације, како о томе сведоче многа његова дела из тог периода. Међутим, неколико његових дела која је израдио уочи као и током 2002. године, годину дана, и краће, пре смрти, указују на његово поновно интересовање за смртност и смрт, као ехо садржаја Јакићевих мрачних кутија и полица из 1960их. Сада уметник смрт са једне стране доживљава као мир, као на једном аутопортрету на коме је своју фигуру на одру, руку прекрштених на грудима, посматрану одозго приказао надуту тако да подсећа на изглед сликара у пуној снази,¹⁴ а са друге стране као сучељавање грозних бића или сукоб две главе једног грозног бића које прождире живе људе као што то показује један цртеж из збирке Музеја наивне и маргиналне уметности у Јагодини.¹⁵ Овакви ликовно забележени тренуци увиђања сопствене смртности имају своје паралеле у стваралаштвима многих уметника кроз историју, а вероватно најупечатљивији пример тога је један Пикасов изломљени и избежумљени аутопортрет у огледалу из 1972, непосредно уочи његове смрти 1973, данас у Фуђи телевизијској галерији у Токију.

Када посматрамо појмове као што су *маринална уметност*, *сирова*, *арти брути уметности*, *уметности самоукој визионара* или *јединствене уметности* којима се директно или посредно означава стваралаштво уметника Војислава Јакића, као и наспрамне појмове којима се означава уметност афричког уметника Буабреа или *сиромашно* стваралаштво групе италијанских уметника, веома је важно да посматрамо и то да ли би ови термини издржали такозвани тест времена.

¹⁴ Војислав Јакић, *Надути леш*, између 1990. и 2000, цртеж, 26x100 цм, Збирка арт брут, Лозана

¹⁵ Војислав Јакић, *Без наслова*, 2002, комбинована техника, картон, 50x70 цм, Музеј наивне и маргиналне уметности, Јагодина

У овом случају то питање гласи: да ли би могли да буду примењени на стваралаштво неке друге епохе? Тест времена заправо означава историјску дистанцу која се обично односи на будућност, то јест питање које би се поставило је да ли би у будућности, неких педесетак или стотинак година касније, ови термини могли да се и даље примењују. Овај тест времена је олакшан ако га посматрамо не као пројекцију у будућност већ ретро-активно. Да ли овим терминима можемо да назовемо уметничко стваралаштво уметника ранијих генерација? То јест, примарно питање које се овде поставља је да ли ови термини имају универзалну вредност? Ово питање може и треба да се постави због тога што многи уврежени термини историје уметности означавају не само период, уметнички покрет или вид уметничке праксе одређеног периода већ пре свега идиом ликовног изражавања. Тако појмове као што су ренесанса, импресионизам и импресионистички, експресионизам и експресионистички, футуризам, авангарда, Дада и дадаизам и многе друге схватамо као особине уметничких дела ван временских и ван географских парадигми појмова и њиховог првобитног значења и употребе.

Пре свега, многи од термина које овде испитујемо по својој природи не могу да имају универзалну вредност. Један такав случај је термин *маргинална* уметност због тога што се односи на стваралаштво евроцентричних уметника који стварају ван евроцентричне норме погрешно идентификоване као универзалне. Да се за норму узима на пример кинеска, индијска или арапска уметничка традиција не бисмо могли да говоримо о маргиналnoj уметности у овом смислу због тога што би параметри нормативног уметничког стваралаштва били другачији, то јест *mainstream* кинеске, индијске и арапске уметности означавало би нешто друго у односу на евроцентричну *mainstream* уметност. Уосталом, у првим деценијама двадесетпрвог века, универзална то јест глобална уметност која је, како смо помињали, заснована на евроцентричним традицијама, постоји

као појам али не и као нормативна светска уметничка пракса.

Но, ако бисмо применили термин *маргинална* уметност кроз историју уметности наишли бисмо на многе маргинализоване уметнике. Један такав пример је стваралаштво, може се слободно рећи, аутомаргинализованог италијанског сликара Ђорџа Морандија (1890-1964) који је од 1915. до краја живота у истој соби у породичном стану у Болоњи непрекидно и опсесивно стварао бројне слике, превасходно оне са темом мртве природе коју сачињавају само боце и посуде (Клерас 2000). Када би се применио ретроактивно, овај појам маргиналног уметника, као и појам самоуког визионара, савршено би одговарао Винсенту Ван Гогу (1853-1890) или Вилијаму Блејку (1757-1827) и бројним другим уметницима кроз историју чија су стваралаштва, међутим, далеко надмашила ову уску категорију и које због тога не можемо да назовемо маргиналним уметницима. За појам арт брут који означава сирову уметничку креативну снагу неког дела већ смо видели да је сувише широко дефинисан да би адекватно описао одређену категорију стваралаштва. Следећи Дибифеову дефиницију, стваралаштво половине уметника приказаних на помињаној изложби *Magiciens de la Terre*, односно велики део укупног уметничког стваралаштва ван евроцентричне традиције, заиста би испуњавало захтеве такве дефиниције. Међутим, тако примењена номенклатура не би била тачна: било би савршено апсурдно назвати савремене уметнике који стварају у оквиру афричких, арапских, латиноамеричких и абориџинских традиција арт брутистима. Савремена номенклатура дисциплине историје уметности са разлогом одбацује и појам *примитивне* уметности у његовом изворном облику који је раније био у употреби (Леонард 1963) да означи традиционално и модерно стваралаштво многих ваневропских култура. Тај термин је у том значењу директно повезан са колонијалном прошлошћу неких европских нација о чему између осталог сведочи редовна промена имена и назива

збирки париског музеја који данас носи назив Musée du quai Branly - Jacques Chirac.¹⁶

Обимно стваралаштво Војислава Јакића, чија су нека дела укључена у значајне изложбе маргиналне и арт брут уметности у земљи и у иностранству, тек остаје да се испита, како оно које се налази у музејским институцијама тако и оно у приватним збиркама. Таквим, а посебно компаративним, испитивањем преиспитала би се и затим и другачије вредновала оваква данашња категоризација као и релевантна терминологија савремене историје уметности као дисциплине.

¹⁶ Музеј Ке Бранли Жак Ширак, Париз www.quaibrnaly.fr приступљено 10. јула 2019.

РЕПРОДУКЦИЈЕ:

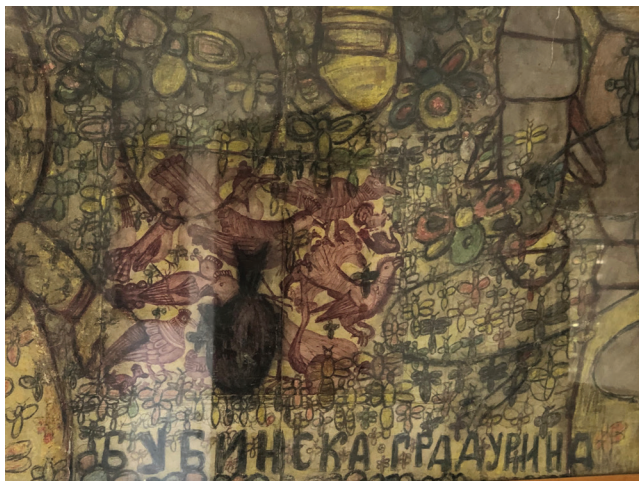


Војислав Јакић, *Бубински буб*, око 1972, хемијска оловка, воштани крејон на папиру, преко 300 цм x 145 цм, детаљ, приватна збирка Марине и Мирка Бојића, Београд.

Фотографија: Фернандо Францис.



Војислав Јакић и његово дело, Кнез Михајлова улица,
Београд, ране 1960е, фотографија



Војислав Јакић, Бубински буб, око 1972, хемијска оловка, воштани крејон на папиру, преко 300 цм x 145 цм, детаљ, приватна збирка Марине и Мирка Бојића, Београд.

Фотографија: Фернандо Францис.

ЛИТЕРАТУРА

- Бојић, Зоја. *Сунце јужној неба, појлед на уметности у Аустралији данас*. Рума: Српска књига, 2003.
- Група аутора. 20. *Октобарски салон 1979*. Београд: Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, каталог, Културни центар, 1979.
- Група аутора. *Magiciens de la Terre*, каталог. Paris : Editions du Centre Pompidou, 1989. https://monoskop.org/images/4/4e/Magiciens_de_la_Terre_1989.pdf
- Група аутора. *Цршеж и мала њласица 78*. Београд: Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, каталог, Друштво ликовних уметника Београда, 1978.
- Збирка арт брут у Лозани, https://www.artbrut.ch/en_GB/art-brut/what-is-art-brut
- Ивањицки, Оља. *Вигела сам ђре и ђосле, збирка ђесама, ђрозних за ђиса и есеја Оље Ивањицки*. Београд: Интерпресс, 2009.
- Јајоји Кусама, www.yayoi-kusama.jp
- Јакић, Војислав, Кадијевић, Ђорђе, Трифуновић, Лазар, Павловић, Миодраг. *Објекти, скулптуре, цршежи, самостална изложба Војислава Јакића*. каталог, Београд: Уметнички павиљон Цвијета Зузорић, 1989.
- Клерас, Lou. Giorgio Morandi: *The Dimension of Inner Space*. Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2000.
- Књижевне новине* број 1209 -1210, Београд, јан-феб 2013
- Крстић, Нина. *Уметности ауџсајџера у Србији*. Јагодина: МНМУ, 2014.
- Лазаревић, Слободан. *Владимир Величковић: симболи и сујесџија*. Београд: Публикум, 2003.
- Леонард, Адам. *Примџивна уметности*. превела Јелена Аранђеловић Лазић. Београд: Култура, 1963.
- Музеј Ке Бранли Жак Ширак, Париз www.quaibranly.fr
- Музеј наивне и маргиналне уметности, Јагодина <http://www.mntmu.rs/>
- Сиднејски бијенале <https://www.biennaleofsydney.art/archive/12th-biennale-of-sydney/>
- Тејт галерија <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-brut>
- Celant, Germano. *Arte Povera: Histories and Protagonists*. Milan: Electa, 1985.
- Челебововић, Алекса. „Чудне кутије Војислава Јакића.“ *Бајгала* бр. 108-110. Крушевац 1968.
- Челебововић, Алекса. *Скулптуре Војислава Јакића*. Каталог. Београд: Галерија Културног центра, 1966.
- Čelebonović, Aleksa, Thévoz, Michel, Jakić, Vojislav. *Vojislav Jakić*. Lausanne: Collection de l'Art Brut, 1979.

Zoja Bojić

THE CONSTRUCT OF OUTSIDER ART AND THE VISUAL
ARTS OEUVRE OF VOJISLAV JAKIĆ (1932-2003)

Summary

This paper examines the validity of the term outsider art as an art history construct.

The validity of this term and the related term of art brut, as well as some other relevant terms such as selftaught visionaries and art singulier, is specifically examined in relation to the oeuvre of the Serbian painter and sculptor Vojislav Voja Jakić (1932-2003). Jakić's work is often collected, displayed and examined within the category of art brut. The constructs of art brut and outsider art is further examined as it pertains to the works by some other artists of the Eurocentric tradition as well as to the works by some artists outside of such a tradition. Brief comparisons are made to the relevant aspects of art practice of the artists Yayoi Kusama, Rosalie Gascoigne, Frederic Bruly Bouabre and Giorgio Morandi.

The key question asked is whether this terminology and the constructs of outsider art, art brut and related terms, can be applied universally. It is argued here that those constructs do not have a universal value whilst their application to specific aspects of contemporary art practice is insufficient to validate their full inclusion in art history discourse.

The extensive oeuvre of Vojislav Jakić, whose works have also been included in important collections (since 1979) and exhibitions of outsider art and art brut, remains to be examined in more detail and re-evaluated, together with the relevant art history terminology.

Key words: marginal arts, outsider art, art brut, selftaught visionaries, art singulier, Vojislav Voja Jakić

ИНДЕКС ИМЕНА

- Алтисер, Луј (Louis Althusser) 112, 117
Анастасова, Екатерина 59, 68
Андерсен, Ханс Кристијан (Hans Christian Andersen) 361, 363, 365, 367-369, 371-373, 375, 387, 393, 395
Армстронг, Ненси 524, 540
Бакић, Илија 155, 167
Берн-Џоунс, Едвард (Edward Burne-Jones) 362, 387
Бернар, Чарлс (Charles Berner) 432, 434, 438, 439
Бертио, Мајкл (Michael Paul Bertiaux) 423
Бонд, Џејмс (James Bond) 339, 346, 347, 356
Борхес, Хорхе (Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo) 56, 232
Брајдоти, Роза (Rosi Braidotti) 230, 231, 233
Брајовић, Гордана 262
Брандон, Шарлота (Charlotte Brunson) 457, 458, 459, 462-464, 483
Бредли, Марион Цимер (Marion Zimmer Bradley) 11, 309, 310, 312, 318, 327, 329, 330-335
Брехт, Бертолт (Bertolt Brecht) 104, 114, 115, 264
Брлић Мажуранић, Ивана 25, 46
Буабре, Фредерик (Frederic Bruly Vouabre) 555, 556
Вајлд, Оскар (Oscar Wilde) 363, 369, 390, 391, 394
Велмар-Јанковић, Владимир 271, 274, 277, 278, 286-293, 298, 301-305
Велс, Х. Џ. (Herbert George Wells)
Велс, Херберт Џорџ (Herbert George Wells) 127, 163, 164
Владисављевић, Драгутин 151-168
Вујић, Јоаким 253
Вукановић, Слободан 145
Вуковић, Чедо 106, 121-150
Вучковић, Анкица 50, 68, 79, 98
Вучковић, Радован 276, 277, 279, 285, 303
Гавриловић, Драга 455, 467, 469-471, 476, 483, 485, 490, 491, 511,
Гароња Радованац, Славица 522, 523, 529, 530, 540
Гаскоањ, Розали (Rosalie Gascoigne) 547, 548
Гејмен, Нил (Neil Gaiman) 50, 61-67, 309, 310, 318-324, 328, 329, 334
Грдешић, Маша 457, 459, 460, 483

- Гилберт, Сандра (Sandra Gilbert) 534, 540
- Голија, Павел 246
- Грејвс, Роберт (Robert Graves) 11, 309-338
- Губар, Сузан (Susan Gubar) 534, 540
- Дамјанов, Сава 271, 272, 273, 280, 285, 304
- Дикенс, Чарлс (Charles John Huffam Dickens) 62, 70, 466
- Бокић, Љубиша 242, 258, 263
- Енсти, Ф. (Thomas Anstey Guthrie) 369, 377, 378, 393
- Ештон, Фредерик 339, 340, 344, 345, 346, 350, 354, 356, 359
- Змај, Јован Јовановић 32, 39, 46, 243, 254, 260, 262
- Јакић, Војислав Воја 545-564
- Јаковљевић, Милица Мир-Јам 12, 453, 456, 459, 465, 470, 471, 474-482, 519-527, 529-534, 536-541
- Јакшић, Милета 261
- Јанићијевић, Јован 59, 68
- Јанковић, Даница С. 524, 527
- Јанковић, Емануел 260
- Јовановић, Јован Змај в. Змај, Јован Јовановић
- Јовић, Бојан 271, 272, 277, 279, 285, 304
- Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung) 310, 313, 336, 420, 425, 426, 428-431, 434, 435, 439-443, 448
- Јурић, Марија Загорка 464, 522, 540
- Капа Маринети, Бенедета (Benedetta Capra Marinetti) 396, 401, 408-411, 413, 415
- Карингтон, Хенри (Henry Carrington) 367, 372, 373, 374, 385, 393
- Кафка, Франц (Franz Kafka) 369, 376, 377
- Кошчевић, Желимир 128
- Кроули, Алистер (Aleister Crowley) 419, 423, 425-430
- Кун, Анета (Kuhn, Anetta) 457-462, 484
- Кусама, Јајои (Yayoi Kusama) 546, 565
- Л'Енгл, Мадлен (Madeleine L'Engle) 107
- Лампедуза, Ђузепе Томази (Giuseppe Tomasi di Lampedusa) 369, 381, 383, 385, 389, 394
- Лаури, Лоис (Lois Lowry) 107-109, 111-113
- Лукач, Ђеђ (Georgy Lukacs) 275
- Лукић, Драган 28, 34, 35, 40, 47
- Лун, краљ поноћи 339-358
- Максимовић, Десанка 29, 30, 33, 40, 44
- Маринети, Филипо Томазо (Filippo Tommaso Marinetti) 1-14
- Марковић, Божидар 70
- Марковић, Слободан Ж. 33, 40, 47, 79, 262, 263
- Маркс, Карл (Karl Marx) 154, 167

- Мекин, Дејв (Dave McKean) 69, 70
 Менделсон, Фара (Farah Mendlesohn) 81, 99
 Мечанин, Радмила 70
 Микенберг, Џулија (Julia Mickenberg) 151, 153
 Миливојевић Мађарев, Марина 272, 278, 286, 289, 304
 Милошевић, Митар 339-359
 Митриновић, Димитрије 435, 438
 Моранди, Ђорђо (Giorgio Morandi) 560
 Морис, Вилијам (William Morris) 160-164
 Незбит, Едит (Edith Nesbit) 162-165
 Нел, Филип (Philip Nel) 151, 153
 Нешић, Ивана 25, 50, 58-61, 70, 73, 80, 91-98
 Николајевић, Душан 271, 277, 286, 294, 303
 Нушић, Бранислав 25, 43, 86, 244, 245, 254, 258
 Овертон, Грант М. (Grant Martin Overton) 369, 376, 381, 382, 383, 386
 Орвел, Џорџ (George Orwell) 209
 Остин, Џејн (Jane Austen) 344, 519-522, 524-529, 531, 534-536, 538-541
 Палавестра, Предраг 249, 255, 266, 271, 273, 300, 304
 Петровић, Урош 25, 50, 55, 63, 68, 83, 98
 Пешикан Љуштановић, Љиљана 9, 16, 17, 23, 45, 49-71, 87, 88, 92, 93, 95, 98
 Поповић, Александар 242-243, 250, 258
 Пракљачић, Бјанка 145
 Проп, Владимир 479
 Пулман, Филип (Philip Pullman) 77, 82, 84, 230
 Раденковић, Љубинко 70
 Радовић, Душан 22, 33, 40, 242
 Раши Паша, Мехмед (Mohammed El Rachi Pasha) 398
 Редвеј, Џенис (Janice Radway) 462, 479-482
 Рогановић, Драшко 310
 Росић, Тиодор 22, 23
 Роулинг, Џоана (Joanne Rowling) 77, 79, 80, 199-236
 Саразак, Жан-Пјер (Jean-Pierre Sarrazac) 275
 Славински, Живорад Михајловић 419-450
 Сонди, Петер (Peter Szondi) 275
 Срејовић, Драгослав 70
 Стејблфорд, Брајан (Brian Stableford) 55, 69
 Стојковић, Градимир 78, 103-120
 Сувин, Дарко 114, 118, 127, 148
 Тодоровић, Мина 73, 80, 81, 85-91, 97, 98
 Тодоровић, Неда 461, 462, 472-474, 479, 480
 Толкин, Џон Роналд Руел (John Ronald Reuel Tolkien) 50, 51, 53, 54, 80, 87, 99, 200, 212
 Толстој, Светлана Михајловна (Светлана Михайловна Толстая) 70

- Трајковић, Пеђа 28, 47
Тројановић, Сима 59, 69
Тролоп, Ентони (Anthony Trollope) 375, 394
Тропин, Тијана 50, 60, 69, 79, 89, 92, 93, 95, 96
Трухелка, Јагода 263
Ђопић, Бранко 22, 26, 33, 38, 46, 47, 78-80, 86, 254, 255
Фатине, Розе (Rose Fatine) 398
Февр, Антоан (Antoine Faivre) 421
Флеминг, Јан (Ian Lancaster Fleming) 338, 346, 347
Филиповић, Миленко 69
Фолгоре, Лучано (Luciano Folgore) 397, 401, 405-408, 413-416
Фон Франц, Марија Лујза (Marie-Louise von Franz) 443-445
Форстер, Е. М. (Edward Morgan Forster) 369, 378-381, 385, 386, 394
Фрајнд, Марта 278, 279, 284, 285, 303, 305
Хабард, Рон (Lafayette Ronald Hubbard) 438, 439
Ханеграф, Воутер (Wouter Hanegraaff) 421, 423, 429
Хјум, Дејвид (David Hume) 535, 536
Хлапец Ђорђевић, Јулка 456, 464, 496
Хорације (Quintus Horatius Flaccus) 314
Цветковић, Брана 21, 35, 47
Цермановић-Кузмановић, Александрина 70
Чајкановић, Веселин 56, 69
Чапек, Карел (Karel Čapek) 271, 276, 278, 290, 294, 298-300, 302, 332, 333
Челановић, Тихомир 70, 91
Џејмсон, Фредрик (Fredric Jameson) 165, 167
Џонсон, Клаудија (Claudia L. Johnson) 521, 540
Шапчанин, Милорад П. 261

ИНДЕКС ПОЈМОВА

- авион 57,134,176,399,400,401,402,410,415
- Ливаз 419,420, 422-432, 434, 436-441, 446
- антипростор 49, 50, 64, 65
- арелена 420, 421, 424, 432, 436-440, 442, 443
- арт брут 545, 550, 551, 553-555, 557, 558, 560, 561, 565
- аутомобил 60, 158, 159, 398, 399, 401, 403, 525, 530
- ауторска бајка, в. бајка
- бајка 31, 50, 171, 172, 175-178, 180, 195, 251, 253, 258
- ауторска бајка 15, 16, 20, 23-25, 33
- усмена бајка 9, 18, 23-25, 30, 31, 250
- бестијаријум 199, 200, 204-211, 213-224, 226-232
- бећарац 33
- Будућност (часопис) 151-157, 161, 166, 167
- граница 26, 31, 38-50, 55, 56, 61, 66, 67, 82, 93, 96, 104, 127, 135, 175, 181, 228, 255, 257, 297, 298, 335, 349, 353, 401, 409, 420, 431, 436, 437, 440, 442, 443, 447, 467, 502, 504
- дидактичка књижевност 74, 225, 255, 256, 264
- дреднот (dreadnought) 400
- дуализам 421, 422
- екологија 199, 220
- епизација 270, 275, 283, 300, 301
- женски жанрови 11, 453, 457, 460, 461, 462
- Заплет 82-85, 89, 91, 93, 162, 164, 165, 176, 177, 271, 276, 280, 282, 284, 286, 289, 290, 293, 296, 298
- звер 10, 89, 199, 200, 204, 206-232
- идеолошки апарати државе 112, 117
- индивидуација 65, 84, 87, 95, 96, 419, 430, 431, 434, 440, 443, 444, 445
- Интензив (неогностичка техника просветљења) 419, 428, 431-438
- клетва 15, 18, 33, 34, 35, 44, 56, 95
- књижевност за децу 10, 15, 16, 19, 31, 42, 46, 69, 73, 98, 99, 151, 169, 239, 241, 247-249, 254-258, 260, 262, 263
- комедија 248, 277-279, 282, 292, 521
- кратка прича 20, 21, 43, 191, 213, 395, 434, 435
- кућа 49-59, 61, 62, 64, 66-68, 175, 192, 203, 455, 507
- лапидаријум 205, 221, 222
- љубавни роман 453, 454, 456, 460, 461, 464, 465, 470, 471, 475, 479, 480, 501, 506, 519, 532
- Magiciens de la Terre (Чаробњаци Земље) 560, 565
- маргинална књижевност 309, 327
- маргинална уметност 545-548, 556-561

- митологија 69, 70, 127, 170, 211, 232, 313-315, 317, 320, 324, 336, 357, 429
 Модерна драма 267, 303
 научна фантастика 10, 73, 106-109, 118, 122, 124, 126-129, 146, 151, 153, 165-167, 229, 276, 290, 298, 304, 305, 327, 342, 344
 Недељне илустрације (1921-1945) 453, 465, 471, 472, 475, 478, 520
 неогноза 421
 неомедијевализам 199, 200, 201, 213, 215, 218
 неопаганизам 309, 318, 320, 423, 442
 Ново доба (New Age) 421, 424, 430, 439, 442-445, 448-450
 омладинска дистопија 103, 105-109, 114, 116, 117
 оптимизам 41, 129, 550
 outsider art 545, 546, 554, 565
 подморница 11, 401-415
 политички роман 115, 116, 401
 популарна књижевност 453, 454, 464, 469, 521
 предање 19-28, 44, 45, 93, 205, 211, 225, 228, 327
 примарни простор 49, 50, 67
 примитивна уметност 555, 560, 565
 прича о животињама 15, 29, 31, 32, 204
 радикална књижевност за децу 151, 153, 154, 162
 ређалица 18, 32, 34, 35, 46
 роман за децу 49, 68, 81, 88, 98, 132, 151, 166, 170, 172, 174, 185
 роман у наставцима 78, 453, 457-459, 464-475, 484
 ругалица 15, 18, 26, 36-41
 самоуки визионари 556-558, 560
 секундарни простор 49, 92
 серијал, књижевни 10, 58, 73-101, 183, 200, 204, 215, 219, 223, 228, 233, 319, 339, 344, 348, 353, 355-357
 Сиднејски бијенале (Sydney Biennale) 547, 556, 565
 соцреализам 121, 123-125
 ситуација (драмска) 29, 37-40, 83, 129, 132, 134, 137, 161, 275, 280, 293, 471, 526
 сценске условности 271, 274-276, 300, 301
 театрализација 276, 280, 283, 284, 297, 299
 торпедо 406-408, 414
 торпиљарка 405, 407, 408, 414
 тривијална књижевност 9, 11, 15, 16, 42, 45, 233, 309, 326, 328, 329, 331, 336, 337, 339, 342, 467, 531, 540
 трилогија 73, 77, 80-85, 90, 91, 97, 99, 103, 105, 107, 109, 121, 134, 230, 231
 Тројна богиња 309-320, 323, 325-327, 332, 333
 униформисаност 103, 109, 110
 усмена бајка, в. бајка
 усмена књижевност 9, 15-20, 29, 41-46, 81, 98, 122, 124
 утопија 10, 127, 128, 151, 155, 157, 159, 161-163, 165, 166

- фантастика 10, 11, 20, 25,
55, 73, 77, 79-81, 85, 87,
88, 96-99, 170, 195, 199,
229, 230, 271-280, 291,
296-305, 309, 310, 327,
328, 339, 342, 344, 349,
353, 355, 442
- фантастични роман за
децу 49, 151, 162
- феминизам 153, 456, 463,
464, 477, 492, 529
- фолклорна фантастика
126, 146, 278, 279, 293, 297
- фокализација (драмска)
283, 284, 288, 301
- art singulier 545, 557, 566
- dulce et utile 114
- футуризам (италијански)
11, 397-399, 401, 406, 407,
411, 415
- Хеката 70, 312-315, 355
- хумор 34, 37-40, 88, 95, 109,
121, 130, 132, 133, 137, 140,
141, 145-147, 149, 172, 199,
225, 227, 230, 519, 527
- школска лектира 108, 138,
191

МАРГИНАЛНИ И МАРГИНАЛИЗОВАНИ ЖАНРОВИ У
КЊИЖЕВНОСТИ
Зборник радова

Издавач
Институт за књижевност и уметност
Београд, Краља Милана 2

За издавача
Др Бојан Јовић

Уредници зборника
Др Бојан Јовић
Др Тијана Тропин

Прелом текста:
Новак Ђукић

Тираж
300 примерака

Штампа
Службени гласник

ISBN
978-86-7095-317-8

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.09"19/20"(082)

821.09-93"19/20"(082)

82.0(082)

МАРГИНАЛНИ и маргинализовани жанрови у књижевности
: зборник радова / [уредници зборника Бојан Јовић, Тијана Тропин].
- Београд : Институт за књижевност и уметност, 2022 (Београд
: Службени гласник). - 573 стр. ; 21 см. - (Наука о књижевности.
Упоредна истраживања / [Институт за књижевност и уметност, Београд])

Радови на срп. и енгл. језику. - Текст ћир. и лат. - Тираж 300. - Стр. 9-12:
Уводна реч / Уредници. - Напомене и библиографске референце уз текст.
- Библиографија уз сваки рад. - Резимеи на енгл. језику уз сваки рад.
- Регистри.

ISBN 978-86-7095-317-8

а) Књижевност - 20в-21в - Зборници б) Књижевност за децу - 20в-21в
- Зборници в) Компаративна књижевност - Зборници

COBISS.SR-ID 84508681