

образац 5



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
НАЗИВ ФАКУЛТЕТА
НАЗИВ СТУДИЈСКОГ ПРОГРАМА

**СРПСКИ РОМАН ЗА ДЕЦУ НА
ПОЧЕТКУ 21. ВЕКА У СВЕТЛУ
КЊИЖЕВНИХ НАГРАДА (2001-2010)**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор:
Проф. др Љиљана Пешикан Љуштановић

Кандидат:
мр Анкица Вучковић

Нови Сад, 2016. Године

образец 5а

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
НАЗИВ ФАКУЛТЕТА ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	mr Ankica Vučković
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Profesor doktor Ljiljana Pešikan Ljuštanović, redovni profesor
Naslov rada: NR	Srpski roman za decu na početku 21. veka u svetlu književnih nagrada (2001-2010)
Jezik publikacije: JP	srpski
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Vojvodina, Novi Sad
Godina: GO	2016.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Filozofski fakultet, dr Zorana Đinđića 2 21000 Novi Sad

Fizički opis rada: FO	(broj poglavlja 4/ stranica 303/ slika 0/ grafikona 0/ referenci 324/ priloga0)
Naučna oblast: NO	Srpska književnost
Naučna disciplina: ND	Savremena srpska književnost za decu
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Tipologija savremenog srpskog romana za decu, kulturološki kontekst, reprezentativnost, estetska izuzetnost
UDK	
Čuva se: ČU	Biblioteka Odseka za srpsku književnost, Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu
Važna napomena: VN	nema
Izvod: IZ	Doktorska disertacija naslovljena “Srpski roman za decu na početku 21. veka u svetlu književnih nagrada (2001-2010)” bavi se analizom romana za decu na srpskom jeziku nagrađenih jednom od tri relevantne nagrade: Nagradom “Neven”, Nagradom “Politikinog Zabavnika” i Nagradom “Rade Obrenović” . Osnovni predmet rada jeste sagledavanje tipoloških odrednica i žanrovskih usmerenja romana za decu u prvoj deceniji 21. veka, njihovih estetskih vrednosti i(li) reprezentativnosti, te utvrđivanje dominantne slike sveta i detinjstva prezentovanih u ovim delima, kao i razmatranje njihove razvojne relevantnosti. Romani su analizirani pojedinačno i u okviru tipoloških odrednica kojima, po našem mišljenju pripadaju, ali su, takođe, sagledavani u širem kulturološkom kontekstu . Razmatran je odnos nagrađenih romana prema aktuelnim događajima, kao i ukupna uklopljivost u koncept megastrukture modernizma, referencijalnost, prisutnost u medijima, te mogućnost da budu baza za najsavremeniji koncept kulture namenjene deci koji implicira njihovo uključivanje u obrazovni sistem, odnosno kanonizaciju. Sa obzirom da je reč o delima koja nastaju u periodu tranzicije, važan deo istraživanja je bio i odnos ovih romana prema širem kontekstu srpskog romana

	<p>za decu, sa naglaskom na periodu osamdesetih i devedesetih godina. Zaključak koji izvodimo nakon istraživanja jeste da je u naznačenom periodu napisano i nagrađeno niz romana koji po estetskoj izuzetnosti odgovaraju najvišim zahtevima bogate tradicije srpske književnosti za decu. Takođe, primećena je i potreba za promenama i inovacijama, koja je uslovila da povremeno razlog za nagrađivanje bude reprezentativnost dela i njegov komunikativni potencijal, umesto izuzetnosti. Tri (tada) mlada pisca (Jasminka Petrović, Igor Kolarov, Uroš Petrović) su sredinom decenije u potpunosti posvetili svoj umetnički i društveni angažman stvaralaštvu za decu, te svojim autentičnim autorskim potpisima dragoceno obogatili savremenu dečju književnost. Dakle, umetnička dela nastala u prvoj dekadi 21. veka imaju veliki potencijal da postanu deo budućeg kanona, ali je prethodno neophodna ozbiljna stručna i institucionalna rasprava..</p>
<p>Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP</p>	<p>15.mart 2012.</p>
<p>Datum odbrane: DO</p>	
<p>Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO</p>	

University of Novi Sad
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed materials
Contents code: CC	Doctoral Dissertation
Author: AU	Ankica Vučković, magistra
Mentor: MN	Professor PhD Ljiljana Pešikan Ljuštanović, Full Professor
Title: TI	Serbian Novel for Children at the Beginning of the 21 st Century in the Light of Literary Prizes (2001-2010)
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	English / Serbian
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina, Novi Sad
Publication year: PY	2016.
Publisher: PU	Author's reprint
Publication place: PP	Faculty of Philosophy, Dr Zorana Đinđića 2, 21000 Novi Sad

Physical description: PD	Number of chapters 4/ pages 303/ illustrations 0/charts 0/ references 324/ attachments 0
Scientific field SF	Serbian Literature
Scientific discipline SD	Contemporary Serbian Literature for Children
Subject, Key words SKW	Typology of contemporary Serbian novel for children, culturological context, representativity, esthetic uniqueness
UC	
Holding data: HD	Library of the Department for Serbian Literature, Faculty of Philosophy, University in Novi Sad
Note: N	none
Abstract: AB	<p>The Doctoral Dissertation entitled “Serbian Novel for Children at the Beginning of the 21st Century in the Light of Literary Prizes (2001 – 2010)” is based on analysis of novels for children in Serbian language that were awarded one of the three relevant prizes: “Neven“, ”Politikin zabavnik” and “Rade Obrenović”.</p> <p>The basic focus of the dissertation is analysis of typological characteristics and genre orientations of the novels for children in the first decade of the 21st century, their esthetic values and/or representativity, and determination of a dominant vision of the world and childhood presented in these novels, as well as evaluation of their developmental relevance. The novels have been analyzed individually as well as within typological characteristics to which, in our opinion, they belong, and also they have been seen in a wider culturological context. We have analyzed the relation between the novels that received awards and current events, their potential to fit in the megastructural modernism concept, their reference values, presence in the media and a possibility to be a basis for the most modern culture concept dedicated to children, which implies their inclusion in the educational system, that is, the canonization. Bearing in mind that we speak about works that have come into being in the transition period, an important part of our investigation was oriented</p>

	<p>towards the relation of these novels with a wider context of the Serbian novel for children, with an emphasis on the period of the eighties and ninetieth. The conclusion that we made after the research is that many novels have been written and awarded a prize in the stated period which, judged by esthetic uniqueness, correspond to the highest requirements of the rich tradition of the Serbian literature for children. Also, a need for changes and innovations has been noticed; certain works were awarded prizes because of their representative character and their communicational potential, not because of their uniqueness. In the middle of the decade three (then) young authors (Jasminka Petrović, Igor Kolarov, Uroš Petrović), dedicated their entire artistic and social engagement to creating books for children, so that they, by their authentic signatures as authors, enriched the modern literature for children.</p> <p>Thus, the works of art created in the first decade of the 21st century have a great potential to become a part of the future canon; however, before it happens, it is necessary to expose them to a serious and institutional discussion.</p>
Accepted on Scientific Board on: AS	15 th March 2012.
Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	

САДРЖАЈ

I. УВОД	10
II. СОЦИЈАЛНИ И КУЛТУРОЛОШКИ ОКВИРИ И ПРЕДУСЛОВИ ЗА НАСТАНАК МОДЕРНОГ РОМАНА	14
III. НАГРАЂЕНИ СРПСКИ РОМАНИ ЗА ДЕЦУ НА ПОЧЕТКУ XXI ВЕКА ...	29
III.1 Апарган хуманистички роман	33
III.1.1 <i>Ранко Рисојевић „Иваново отварање“</i>	34
III.2. Писци и романи под утицајем медијских форми	44
III.2.1. <i>Весна Видојевић Гајовић, „Пуженко и његова кућица“</i>	48
III.2.2. <i>Владимир Андрић, „Пустолов“</i>	58
III.2.3. <i>Миодраг Зупанц, „Бајка из буџака“</i>	71
III.2.4. <i>Весна Ћоровић Бутрић „Оставити код Руже“</i>	78
III.2.5. Романи под утицајем медијских форми	89
(поетичке доминанте и особености)	
III.3. Романи „инфантилне утопије“	95
III.3.1. <i>Градмир Стојковић „Маја у облацима“</i>	100
III.3.2. <i>Моша Одаловић „Баба је ту, ја сам у Јапану“</i>	112
III.3.3. <i>Зоран Божовић „Отмица Балше Поповића“</i>	119
III.3.4. Романи „инфантилне утопије“	128
(поетичке доминанте и особености)	
III.4. Романи са елементима бајке и приче о животињама	140
III.4.1. <i>Лаза Лазић „Муња у капи росе“</i>	145
III.4.2. <i>Гордана Малетић „Витезови мачјег срца“</i>	158
III.4.3. <i>Оливера Јелкић „Случај брррк“</i>	171
III.4.4. Романи са елементима бајке и приче о животињама	178
(поетичке доминанте и особености)	
III.5. „Романсиране аутобиографије са темом детињства“	181
III.5.1. <i>Радивој Божићевић „У трку за јеленом“</i>	185
III.5.2. <i>Петар Жабељан „Једном у Перлезу“</i>	192
III.5.3. <i>Ратомир Дамјановић „Небо над циркусом“</i>	199
III.5.4. Романсиране аутобиографије са темом детињства	213

	(поетичке доминанте и особености)	
III. 6.	„Фикционална историја и авантура“	215
III. 6.1.	Данијел Илић „ <i>Rex mundi</i> “	217
III.7.	„Савремени еклектични роман“	224
III.7.1.	Игор Коларов „ <i>Аги и Ема</i> “	228
III.7.2.	Владислава Војновић „ <i>Принц од папира</i> “	238
III.7.3.	Урош Петровић „ <i>Пети лептир</i> “	252
III.7.4.	Јасминка Петровић „ <i>Ово је најстрашнији дан у мом животу</i> “	271
III.7.5.	Савремени еклектични роман (поетичке доминанте и особености)	281
IV.	ЗАКЉУЧАК	286
	ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА	291

I. УВОД

Српска књижевност на почетку XXI века, у широј јавности, перципира се као недовољно репрезентативна. Исту судбину дели и књижевност за децу као њен конститутивни и естетски неразлучиви део, те је распрострањено уверење да у том пољу у последњих двадесет година није настало (готово) ништа што би могло у вредносном смислу бити еквивалент поетикама Душана Радовића, Јована Јовановића Змаја, Десанке Максимовић, Бранислава Нушића или Бранка Ћопића. Да ли је разлог таквом опажању заиста низак литерарни домет савремене продукције, или су затајили неки други друштвени механизми, који нису показали довољну способност да путем даље репродукције и промоције актуелну књижевност за децу учине „јавнијом“ и у техничком и симболичком смислу ближом читаоцима, остварујући, у крајњој инстанци, базу за један нови вид културног капитала какав ће се касније нужно актуелизовати кроз „персоналне економије“¹ млађих нараштаја (Burdije [Bourdieu] 1979), а можда (ако такво очекивање није сувише архаично) и у виду „националног културног идентитета“ (Kaler [Culler]2009: 65). У покушају разрешења овог проблемског задатка важан репер су, свакако, књижевне награде које су, по својој природи, врста потврде вредности књижевног дела. Користећи награде као смернице, овај рад ће трагати за питањем да ли је и, уколико јесте, какав је идентитет изградила српска књижевност за децу у домену романескне продукције у првој деценији XXI века, какав је њен пријем код критике и читалачке публике, као и њена развојна релевантност. Основни задатак овог рада биће да пружи одговор на питање да ли је системом награђивања профилисан изванредан укус у књижевности за децу на основу којег би могао бити створен нови канон и шта би биле конститутивне основе тог и таквог канона.

С обзиром на то да ове теме до сада нису биле систематизоване у фокусу књижевне критике нити научних студија, а важне су за разумевање и даљу

¹ Пјер Бурдије је увео или реактуализовао мноштво појмова (хабитус, структуралне хомологије, културни, економски и симболички капитал, докси, симболичко насиље, поље, пракса, легитимитет културе) који су општеприхваћени у студијама културе. То су оперативни термини које он користи у свакој књизи те је на изванредан начин тешко пратити кад се први пут појављују, али сви су везани за његово велико дело *Дистинкције* (Burdije 1979).

презентацију књижевности за децу и омладину, рад ћемо циљано поставити као интердисциплинаран. С једне стране, настојаћемо да осветлимо социјалне и културолошке услове који су у назначеном периоду (2000–2010) одређивали позицију књижевности за децу као поља уметничке праксе у најближој вези с укупним положајем деце у друштву (конкретно сагледаваће се однос према актуелним догађајима, медијима и другим уметностима, референцијалност у односу на претходну традицију књижевности за децу, али и у односу на модерна кретања у књижевности за децу у свету). С друге стране, књижевне, анализираћемо дела користећи холистички и плуралистички приступ, с посебним нагласком на вредносној оцени (пошто изостатак јасних и оштрих судова маркирамо као један од кључних проблема за феномен о којем говоримо), те понудити једну хипотетичку и, донекле, алтернативну типологију награђених романа. Категорисање романа према типовима тако ће изаћи из традиционалне матрице која групише романе према теми и основним мотивима (авантуристички, љубавни, детективски, роман дружине и сл.), јер сматрамо да ће се посматране формалне и садржинске карактеристике и тенденције директније приказати ако применимо флексибилнију схему организације у групе које ће, на пример, истаћи:

1. софистицираност форме и ширину гносеолошке базе на којој почивају дела, те окренутост традицији „златног“ (медијског) периода шездесетих и седамдесетих година (*писци и романи под утицајем медијских форми*);
2. „инфантилну утопију“ као главни идејни принцип приближавања деци путем тема које их свакодневно окупирају, симулацијом причања приче из њихове, углавном адолесценске, визуре (*романи инфантилне утопије*);
3. експанзивну потребу за описивањем сопственог давног детињства као узора недостижне среће (*романсиране аутобиографије са темом детињства*);
4. фикционалне (апокрифне) историје као један од трендова у свету (*фикционална историја и авантура*);
5. сасвим иновативан, и формално и садржински, приступ роману у књижевности за децу на почетку века (*савремени еkleктични роман*),

Само у једном случају групу смо насловили према теми и основним мотивима (*роман с елементима бајке и приче о животињама*), а један роман сматрамо

потпуно апартним из низа разлога те, иако би он формално или идејно одговарао неким групама, мишљења смо да би се на такав начин потиснула у други план суштина феномена који желимо да прикажемо (реч је о роману *Иваново отварање* Ранка Рисојевића).

Удаљујући се од рискантне границе с историјом књижевности (јер овај рад, иако сублимира карактеристике и настоји да да конзистентан преглед једног заокруженог и довршеног периода, ипак не сме бити схваћен као историја епохе превасходно зато што обухвата само један одређени књижевни сегмент - награђене романи, који још увек званично нису валоризовани), желимо у раду да понудимо једну *теорију* о токовима и вредностима романа за децу, њиховим уметничким и културолошким одјецима, те о могућности његове евентуалне канонизације. У дефинисању појма *теорија* прихватамо одређење Џонатана Калера да је сваки научни рад (а посебно онај који се бави савременом књижевношћу) нека врста теорије – „нешто више од хипотезе, не сме да буде очигледно и мора на изврстан начин да буде сложено“ (Kaler 2009: 12). Она се заснива на утврђеним претпоставкама и примењеним научним појмовима и терминима, али увек поставља и проблемска питања и ставове који би требало да буду замајац за нова промишљања. Отвореност структуре, која подразумева „сложене системске односе између великог броја чинилаца; није је лако потврдити ни побити“ (Kaler 2009: 13), усвојићемо као основни идејни и обликотворни принцип у раду те ће, с тим у вези, у њега подробно бити укључена рецепција у виду сучељавања мишљења изнетих у различитим приказима које се, на жалост, никада онако како је то овом раду презентовано, није догодило у јавности.

Рад ће, због прегледности, бити подељен у три сегмента, која смо насловили:

1. *Социјални и културолошки оквири и предуслови за настанак савременог дечјег романа,*
2. *Награђени романи за децу на почетку XXI века – естетска и семантичка анализа и*
3. *Завршна разматрања о квалитету литерарне продукције и могућности канонизације.*

Последњи сегмент обједињаваће културолошку анализу из уводног дела и чисто литерарну из средишњег те ћемо, стављајући у заједнички контекст те две вертикале, покушати да конституишемо слику која репрезентује домете романескне продукције за децу на почетку XXI века, или тачније, ону представу о њој какву су афирмисали жирији три најрелевантније награде за роман за децу – књижевне награде „Политикиног Забавника“, награде „Невен“ и награде „Раде Обреновић“ .

II. СОЦИЈАЛНИ И КУЛТУРОЛОШКИ ОКВИРИ И ПРЕДУСЛОВИ ЗА НАСТАНАК МОДЕРНОГ РОМАНА

Уметност, у свим својим облицима, па тако и књижевност, врста је праксе обележене снажним парадоксом – с једне стране идеал уметности је потпуна независност од институција и свих других социокултурних аспеката који би на било који начин ограничавали апсолутну стваралачку слободу, а с друге стране, без активног учешћа друштвених механизма (институције, организације, медији...) готово да је немогуће да дело заживи у јавној сфери. Међутим, која ће и каква дела бити посредована, зависи од степена и облика вредности који се у датом моменту артикулишу у једном друштву:

Вредности су скуп свих општих уверења мишљења и ставова о томе шта је исправно, добро или пожељно[...] У динамичком погледу, вредности представљају својеврсну организацију човекових потреба, жеља и циљева међу којима се успоставља одређен систем приоритета и хијерархија важности. Та организација омогућује појединцу да се лакше снађе, одлучи и интегрише у одређену заједницу, систем или културу, па се стога вредности могу схватити и као критеријуми приоритета и избора који усмеравају човеково понашање (Koković 2000: 32).

Књижевна дела могу се вредновати на различите начине, али најважнија потврда њиховог легитимитета јесте сврставање у канон. Књижевни канон је крајње исходиште онога што Бурдије назива културни капитал² – то су дела која сачињавају школски план и програм на једном од три образовна нивоа – основношколском, средњошколском или универзитетском (Kaler 2009; Guillory 1994). Основни критеријум за одабир дела које ће ући у канон током готово триста година дуге историје модерног друштва (од XVIII века до почетка деведесетих година XX века) била је њихова „изузетност“, пре свега у естетском смислу, али подједнако и филозофском, социјалном, психолошком, формалном и иновативном.

² Бурдије говори о три врсте капитала: економском, симболичком и културном. Економски се односи на материјална добра и повремено може бити заснован на чистој рачуници, али најчешће се у друштву јавља као резултанта садејства са културним и симболичким капиталом. Културни капитал представља интелектуалне способности, знање, укус, поседовање школских диплома, а понекад и потребу поседовања скупоцених уметничких дела, док се симболички манифестује посредством друштвених веза, угледа, части и друштвеног престижа. „И економски, и културни, и симболички капитал могу бити сврстани под исти појам капитала утолико што их друштвени актери могу уложити, увећати, умањити, па и преносити, што и они, у одређеним случајевима, могу бити међусобно заменииви (примера ради, економски капитал може бити извор угледа, исто као што постоји могућност да се јак културни капитал уновчи)“ (Pajević 1999: 247).

Дакле, естетске теорије обликују важеће представе о уметности у грађанском друштву, на основу чега се развијају и специфични животни стилови који се приказују кроз повећање културних потреба буржоазије. Те потребе се не очитују само у фреквентности коришћења услуга из уметничких домена (посете позориштима, музејима, читање, архитектура, мода...), већ постају уопштени обрасци културе (culture patterns), који у хијерархији животних и друштвених вредности на првом месту истичу *естетско и хуманистичко усмерење*. То значи да су у целом том дугом периоду симболички и културни капитал управљали економским, а што је за основни циљ имало идеју развојности и напретка. У намери да репродукује, промовише, а пре свега презервира освојени систем вредности, грађанско друштво је осмислило институције. Унутар институција уметност се артикулише као делатност независна од животне праксе, али, опет, с великим утицајем на њу. „Ако смо свесни чињенице да већ и означавање духовних објективизација из веома различитих области делатности као 'уметничког дела' има за претпоставку један такав појам развијен у XVIII веку, моћи ћемо под институцијом уметности да схватимо опште представе о уметности које важе у једном друштву (односно у појединим класама/слојевима) и то у њиховој социјалној условљености“ (Birger 1990: 233). Институције у грађанском друштву су стабилни системи који подразумевају разне врсте норматива (институција брака, кривичног права, власништва), затим установе (политичке, образовне, научне, спортске) које делују зарад остварења друштвено прихватљивих задатака и циљева те олакшавају постизање општих интереса, и, на крају, средства за обављање тих делатности (зграде, материјална база). У сваком случају, институције су важне компоненте заједничке контроле које служе да се „сви облици друштвених немира упуте ка стабилизацији“ (Кокović 2000: 39).

Њихова делотворност, каже Биргер, „значи овде пресудан утицај институционализованог схватања како на продукцију тако и на рецепцију дела. Чињеница је да и напад историјских авангардних покрета на аутономан статус уметности у грађанском друштву тај однос само уздрмао, а никако не и разорио, говори о отпорности једне институције која у оквиру грађанског друштва изгледа

да врши функције које не могу тако једноставно да буду преузете од других институција“ (Birger 1990: 234).

Ако ова промишљања применимо на (још увек) важећи књижевни канон, приметимо да она показују готово потпуну усаглашеност. То значи да код нас (и данас) канон сачињавају дела „изузетне“³ естетске вредности, која су уједно и канон светске литературе. Тако, парафразирајмо метафору Џона Гиљорија⁴, Софокле, Шекспир, Достојевски, Ками... постају одлични писци на српском језику (али и на многим другим светским и свим европским језицима, што не би било вероватно да модернистичка грађанска доктрина није на тај начин завладала у култури). Национални канон, такође, беспрекорно ће показати сопствени естетски и хуманистички низ. Све што остаје ван канона (неканонско) у оваквом систему (без обзира шта су разлози ексклудовања) ставља се на позицију мање значајног и, самим тим, сигурно нема подједнако утицајну рецепцију као дела која припадају канону.

Колико је интензивна међузависност друштва и књижевног канона може се видети на примеру Југославије након 1945. године, када је дошло до темељне промене социјалног уређења. Сматрајући естетско усмерење елитистичким, чак грађански реакционарним и, на тај начин, опасним по новоуспостављени систем, у канон је уведена лектира чија је дидактичко-доктринарна сврха проглашена врхунском вредношћу. Такав концепт бива критикован већ крајем четрдесетих година у омладинским круговима⁵, а расправу о канону поспешује и текст Максима Горког *Дајте деци литературу* у којем се он залаже за „хумор, иронију, патос и жар“ уместо суве револуционарне дидактике. Сукоб између поборника естетике и дидактике интензивира се „1955. године вероватно под утицајем актуелних спорова о слободи стваралаштва који су вођени на 'великој' књижевној сцени и нарасле

³ „Изузетност“ је категоријално супротстављена појму „репрезентативности“ и користи се и у нашој и у иностраној литератури) као потврда да дело поседује естетску вредност, а не да је класик.

⁴ “The homogenizing textual effects of deracination are even more obvious when we consider the fact that, for us, Plato and Aristotle, Virgil and Dante, are great works of literature in English” (Guillory 1994: 43)

⁵ Под утицајем опште климе које се осећала у друштву Централни комитет Комунистичке партије Југославије 1950. године упућује писмо Централном комитет Народне омладине Југославије о раду Савеза пионира у којем се јасно види да будућа политика тежи размекшавању раличитих облика друштвене ауторитарности након сукоба са Совјетским Савезом (Љуштановић 2008: 93).

самосвести књижевности за децу“ (Љуштановић 2008: 90). Та широка друштвена и културолошка расправа резултирала је поновном превагом естетског, чије маркантне рефлексе можемо видети и у оснивању три авангардна међународна фестивала – „Октобарског салона“ (1960), „Битефа“ (1967) и „Феста“ (1971).

У сегменту књижевности за децу, који нас овде највише занима, можемо уочити „структуралну хомологију“⁶ са свим овим догађајима. Ако су три постулата на којима се канон поново конституисао (додуше, у компромисној форми са неким мањим процентом инклучоване ратно-револуционарне лектире) естетско, хуманистичко и развојно, сасвим је очекивано да се у том контексту много пажње, времена и новца посвећује култури намењеној деци. Коначни тријумф овог концепта озваничен је шездесетих година, постављањем Душана Радовића на место главног уредника Редакције програма за децу, чиме је један неоспорни литерарни квалитет (мисли се на радовићевску⁷ поетику) промовисан као легитиман⁸ докси (doxu⁹) актуелне уметности, културе, али и бриге о деци. Дакле, сем у књижевности, овај, слободно можемо рећи квинтесенцијални¹⁰ аутор, добио је и званичну прилику да своју свест о снази чисте (високе) уметности у служби неговања највиших општих циљева доследно спроводи са својим сарадницима у, тада изузетно утицајном, телевизијском програму: „Ми смо веровали пре свега у песнике, за њима смо трагали и са напором их окупљали, претпостављајући да ће песници спонтано и једноставно остварити прави хуманистички и дечији програм. Кад кажем песник – мислим на сваког уметника и сваку личност која обогаћује објективан свет маштом, интелигенцијом, хуманизмом и професионалним знањем“ (Радовић, према Абрамовић 1999: 62).

⁶ Бурдијеов термин који показује како „једно исто виђење света структурише различите домене живота“ (Рајевић 1999: 248).

⁷ Радовићево име овде користимо и у пуном, али и у метонимијском, значењу као утемељивача доксија који су прихватили писци друге половине XX века попут Љубивоја Ршумовића, Драгана Лукића, Александра Поповића и многих других.

⁸ Треба имати у виду да је у питању држава социјалистичког уређења са централизованим институцијама које управљају „националним културним идентитетом“ (Kaler 2009: 65) контролишићи и усмеравајући првенствено медијски простор.

⁹ *Doxu* би се могао најбоље превести као доминантан начин мишљења или догма, али и као доктрина у либералнијем схватању. Термин се користи од античког доба, а присваја га и Бурдије.

¹⁰ Појам „квинтесенцијалан“ користимо да бисмо означили класичну и брилијатну уметничку и интелектуалну вредност Радовићевог дела, али је на овом месту не можемо елелиборирати.

Тенденциозном и интелигентном употребом медија за стварање ширег контекста, Радовић је недвосмислено у пракси показао да дело доживљава као *комуникацију* и то управо на начин који ће, доста касније, Дерида (1988: 1- 21) дефинисати у тексту „Signature, event, context“ у којем аутор истиче да уметничко дело суштински живи у оквиру комуникационог тридента (тројединства): потписа (ауторства), догађаја (објављена књига, емисија, извођење на позорници, рецитовање...) и социокултурног контекста¹¹. Тако се, усвојивши овај принцип и након Радовића, све до краја осамдесетих, телевизија „наметала“ као квалитативна допуна и надоградња чистом стваралаштву, али и официјелном (школском) програму, посредујући, понекад и доктринарно, исти систем вредности. Млади писци су, захваљујући популарности стеченој на телевизији, веома брзо улазили, ако не у канон, а оно барем у главни ток књижевности за децу. Дечији програм је подржавао једнако класична и модерна дела како страних (углавном европских) тако и домаћих писаца чије је стваралаштво често имало премијеру у ТВ формату. Телевизијски радници морали су бити много талентованији и квалификованији „од нашег конфекцијског просветног радника“ (Абрамовић 1999: 62), јер им је основни задатак био да изнађу што занимљивије и естетски софистицираније модусе комуникације са децом. Тако су, без обзира да ли је реч о адаптацијама или оригиналним сценаријима, ти програми имали незанемарљиву уметничку тежину било да су рађени у реалистичном кључу (попут серије *Јеленко*) или у поетском облику и стилу који би се могао сматрати чак екстремним у књижевности за децу – постмодерни (на пример, *Дај ми крила један круг* 1985). Управо је серија *Дај ми крила један круг* (аутор текста Владимир Андрић) занимљив пример медијског посредовања литературе – радња се одиграва у виртуелном свету, артифицијелној атмосфери тада популарних видео спотова и потпуно је декомпонована. Пред младог гледаоца на тај начин био је стављен нимало лак задатак – да научи практично нов језик, тако да је, тек негде на средини серијала, пошто је овладао

¹¹ Дерида, додуше, наглашава непрестану изменљивост сваког од елемената ове тријаде тако да је, на пример, и значење самог „потписа“ нестабилно, односно, не мора да буде једнозначно ако се има у виду „дистанца“ која временопросторно постоји између аутора и дела. Деликатношћу те променљивости ћемо се бавити касније, а на овом месту само истичемо тенденцију, која је очито у духу друге половине XX века, да се дело не посматра издвојено, него унутар ширег контекста са нагласком на општој „комуникабилности“.

свим кодовима, могао да ужива у приказаној провокативној естетици и идејности. Истовремено, млади гледалац је постао млади читалац са стеченом компетенцијом и радозналошћу, везаном за рецепцију постмодерне прозе, актуелне у то време у сериозној књижевности.

Тржиште књига за децу уређивало је неколико великих државних издавачких кућа („Нолит“, „Просвета“, „Рад“), које су деловале по систему институција. Реномирани уреднички тимови унутар њих, строго су селектовали књиге, а затим их организовали у кола и библиотеке, прецизно профилисане и намењене одређеном узрасту. Читалац је на полицама књижарске мреже, која се налазила у сваком граду, једноставно долазио до садржински квалитетних издања, детаљно лекторисаних и коригованих, у доброј опреми и са функционалним илустрацијама. Овакав систем имао је и недостатке о којима ће касније бити речи, али је извесно да је његова организованост производила јасну слику о презентованим вредностима, те је оно што читаоци у каснијим периодима доживљавају као недовољну репрезентативност умногоне (субјективни) осећај да недостаје недвосмислена објективизација квалитета, какву могу да пруже само институције – када нешто означавају као *уметничко дело*.

Године 1990. Југославија је са свим својим системом вредности¹², стабилним и детаљно „изгравираним“ као Ахилејев штит¹³, практично тренутно ишчезла. Последице тог распада су вишеструке и далекосежне, а ми ћемо осветлити неколико аспеката за које сматрамо да су директно или потенцијално утицали на положај детета и књижевности за децу.

1. *Расап личног и социокултурног идентитета*

¹² У књизи *Култура на делу* (награда „Војин Милић“ за најбољу социолошку књигу 2013) социолог Ивана Спасић пише да је Југославија у културолошком смислу била необична и комплексна творевина. Анализирајући „отвореност према свету“ (космополитизам), она примећује да је није реч о једнозначној појави, већ о скупу вредности које су се међусобно и сударале и допуњавале: „социјалистички интернационализам; окренутост Западу у потрошњи и животном стилу; несврстаност; упућеност на високу културу свих народа као универзалну баштину човечанства; суделовање у западној масовној култури; антирасизам, антиколонијализам, антистаљинизам“ (Spasić 2013: 216).

¹³ Метафора Драгана Великића из романа *Досије Домашевски*. Систем који је после Другог светског рата био на снази у Југославији претендовао је да буде вечан, а испоставило се да ја практично био „сезонска појава“ пошто није потрајао ни колико један људски век. Међутим, док је био актуелан, до танчина био је разрађен (чак су, на пример, постојали и скоро официјелни сувенири са мора) и зато га Великић пореди са Ахилејевим штитом.

„Тектонски поремећаји и скапелски резони друштвеног ткива у драматичној завршници XX века изазвали су својеврсну кризу идентитета – идентитета у плуралу, а не само националног и културног, већ свих оних свеколиких идентитета који обиљежавају суштину и суму неког етникума“ (Вртоћа 1992). Основна тема српске сериозне књижевности постаће трагање за идентитетом, док ће књижевност за децу лутати читаву деценију у покушају да изнађе начин комуникације са децом у бизарној ситуацији у којој није јасно које и какве су општедруштвено прихваћене вредности које се желе посредовати деци.

2. Пад свих врста капитала

Поједини социолози (Vot 1990: 228; Vilson 1990: 314), инсистирају на томе да је пад економског капитала увек фактор регресије и свих других облика капитала (симболичког, културног), као и обратно – његовим порастом настаје погодно тле за уметничко стварање. Апсолутни пад вредности свих врста капитала на самом почетку 90-их илустроваћемо посредством три маркантна примера:

а) економски капитал – инфлација је у јануару 1994. године достигла дневну стопу од 62% (а месечну од 313563558.0 %) што, на пример, значи да је цена једног јајета од последње недеље децембра до прве јануара порасла са 200.000.000 динара на 4.000.000.000 динара (Dinkić 1996) ;

б) симболички капитал – писац Добрица Ћосић се 1992. године на сопствену инаугурацију за председника државе довезао у улубљеном таксију тврдећи да је то знак личне скромности неопходне у актуелној ситуацији (Velikić 1994: 157);

в) културни капитал –

Чињеница је да постоји веома подношљива привлачност другоразредне робе. Не само што је јефтинија и самим тим доступнија ширем пуку, већ добија зелено светло и од оних који неспорно разлику прву класу од друге. И што је још опасније, коректно урађена другоразредна роба потпуно искључује потребу и смисао прворазредне[...] Проблем постаје озбиљнији када се пренесе на подручје уметности. Заиста, годинама не успевам да објасним шта то привлачи озбиљне критичаре да солидне уметничке производе проглашавају first class? Сведок сам, када је књижевност у питању, веома уочљиве појаве да се баш лиценцирана роба промовише у оригинал. Није важно што такав опит никад не успева на дужи рок, већ је занимљив разлог због којег је заменик шерифа погоднији од самог шерифа (Velikić 1994: 157).

У ситуацији у којој „све што не служи пуком преживљавању има се сматрати опасним луксузом“ (Velikić 1994: 157), деца, из сакралне позиције коју су заузимала средином XX века, крајем века доспевају на маргину. У економском смислу многа деца су се чак нашла испод границе сиромаштва, а култура намењена њима постаје практично ирелевантан домен, што се правда недостатком материјалних средстава. Тако се гаси Редакција програма за децу, а национална телевизија снима миноран број, идејно и технички сиромашних, програма – углавном са темом националне традиције и историје (ексклудованих из претходних програмских садржаја). Комерцијалне телевизије емитују уживо из студија неколико дечјих емисија без јасног концепта, чија је једина сврха забава. Идеја дела као сегмента *комуникације*, која је у нашој књижевности свакако вуче удаљене корене из чика Јовиног „Невена“, а коју је, чинило се, чврсто и трајно етаблирао Радовић, практично „волшебном“ ишчезава из свести новијих уредника, те, последично, и из медијасфере.

Занимљиво је да се деведесетих година не ревидира канон, иако се често чуло да је његово осавремењавање неопходно. Разлог томе је свакако то што се нове вредности, које су нужна претпоставка за превредновање канона, нису успоставиле, а и уметност и образовање били су потпуно ван државног фокуса тако да се такве измене, вероватно, нису сматрале ургентним.

3. Институције

Све институције, па тако и институције културе, доживљавају битну трансформацију или се гасе. У постсоцијалистичком друштву оне су превасходно доживљаване као управљачка и(ли) поља арбитрарне цензуре, те је њихово „уклањање“ значило и, у симболичком смислу, елибертацију. Сем тога, њихов рад постао је прескуп и сувише спор за нов начин презентације уметности, тако да се она из њих сели у мање „арене“ – галерије, алтернативне позорнице, културне центре, приватне издавачке куће, што је почетком деведесетих постало и светски тренд.

Велике државне издавачке куће још увек постоје, али више не поседују ни углед, ни економску моћ, ни уреднички тим који би увео ред на тржиште. На слободном тржишту у експанзији су мале приватне куће, чију профилацију није

било лако пратити. Посебан проблем представљали су издавачи који су нарушавали основни принцип понуде и потражње, штампајући без икаквих критеријума дела која су финансирани сами писци – продукција тако самој себи постаје сврха, а рецепција се буквално игнорише. То су скромна издања, углавном нелекторисана и некоригована, која се, нарочито ако су сасвим слабих литерарних вредности, проглашавају литературом за децу, што је директан напад на модернистички естетско-хуманистички вредносни систем о коме смо говорили.

4. Модерни и постмодерни начин размишљања

У књизи *Назирање уметности* културолог Драган Коковић¹⁴ (1998) као један од узрока драстичне размеђе социокултурних прилика на нашем тлу између осамдесетих и деведесетих година види прелазак са модерног на постмодерни начин размишљања. По његовом мишљењу, софистицирана постмодерна идеја играња са свим модернистичким (грађанским) вредностима, извртање, иронија, пародизација, довођење у контакт изузетног и тривијалног, има за последицу концепт свеукупне релативизације вредности што, у крајњој инстанци, укида идеју високе културе као узорне друштвене доминанте, што ће се испоставити као предуслов свеукупног пада симболичког и културног капитала. Овакво промишљање у искључиво социолошком смислу свакако може наћи оправдање, али је у књижевности потпуно неодрживо јер постмодернисти не кокетују са масовном културом, поготово не нихилистички, већ напротив, инсистирају да их читалац прати кроз разне нивое асоцијација – од тривијалног (рекламе, другоразредни филмови, серије, шоу програми, љубићи...) до елитизма високе културе, уз честу примену ироније и парадокса у сврху ослобађања од стереотипа и освајања нових поља слободе, што од реципијента изискује нарочиту концентрацију и компетенцију. Штавише, та врста литературе послужиће као основа за нове квалитетне уметничке правце деведесетих, али ће њен „изум“ свеопште релативизације вредности изаћи, нажалост, из свог искључиво

¹⁴ На ову тему жива расправа се води од седамдесетих година у у њу су укључени сви савремени мислиоци и теоретичари из различитих културних сфера (Бодријар, Дерида, Лиотар, Фуко, Чомски...), али ми наводимо мишљење социолога Коковића пошто он директно говори о тим феноменима као реално присутним у нашем друштву од почетка деведесетих година.

пародијског контекста¹⁵. Тако настаје оно што Лиотар назива „постмодерним стањем“, а које се ван уметности доживљава или потпуно из песимистичког угла као изразито негативни раскид са свим познатим и стабилним вредностима чија је релативизација у директној служби мултинационалног капитализма и тривијализације медија, знања уметности и друштва, или, пак напротив, из авангардног аспекта (слављенички постмодернизам) који је коресподентан са утопистичким виђењем света у будућности у којем су након разбијања модернистичког тоталитета освојене нове слободе унутар којих управо (проказани) медији, технологија и потрошња нуде нове креативне могућности (Ђорђевић 2009: 181-243).

Након свега описаног, јасно је да ће у XXI веку највећи изазов унутар уметности, али и ван ње¹⁶ бити да се изнађу начини како да се хармонизује потреба човечанства за јасном структуром и недвосмисленом хијерархијом вредности (што је најтемељније наслеђе модерног) и постмодерна суспензија било каквих оквира у име неограничене слободе као врховног цивилизацијског домета у којем би се, ма и најлибералније омеђавање, могло једино доживети као наметање цензуре.

Ако се посветимо проучавању награђених књижевних дела за децу на почетку XXI века (јер су награде по својој суштини вредносни судови), у одлукама жирија видећемо управо снажан рефлекс лутања између ова два система размишљања, па се тако наизменично афирмишу дела која су у блиској вези са традицијом и она која праве, мање или више, радикалан раскид са њом.

5. Дебата о канону у свету

О томе шта је канон и на којим га основама треба формирати, редефинисати или кориговати постоји спор још од XVIII века, али један од његових најмаркантнијих момената јесте студија Волфганга Кајзера *Књижевни живот садашњице* из 1958. године, која је настала под утицајем шокантних резултата

¹⁵ Чињеница јесте да је деведесетих година дошло до пада вредности, што је управо била последица њихове релативизације, али је тешко доказива директна повезаност постмодерне и тог феномена. Међутим, у културолошким и социолошким студијама тај пад се често доводи у везу и са експанзијом масовне културе (забаве), која, иако јесте контрапункт постмодерни као идејном и уметничком правцу, на изванредан начин, израста са њених маргина.

¹⁶ Култура је одувек и поље политичких борби.

истраживања читалачких навика у Немачкој. Испоставило се да свега 8% становништва у својој кући поседује књигу и да књижевност, према томе, нема непосредног утицаја на шире народне масе (види Šarfšvert 1990: 250). Кајзер, који је десетак година раније објавио утицајну теоријску књигу *Језичко уметничко дело*, где се залаже за (самодовољну и самовредну) литерарност, у другој студији мења формулу за добру, модерну литературу, која би сада требало да се ослања на три кључна елемента: забаву, морално уздизање и спознају времена (мисли се на реакцију на конкретну индивидуалну и друштвену ситуацију). Другим речима, висока литература не би требало да губи своје естетске вредности, али би морала да негује и забавну компоненту, на основу чега би настала „лепа књижевност за масовну употребу“ (види Petrović, Sr. 1990: 59).

Тако су педесете године донеле ново преиспитивање курикулума заснованог на канону, јер се он чинио сувише класичним. Треба имати у виду да канон увек осликава идеолошке и епистемиолошке границе времена у којем настаје, али унутар њих мора показивати и флексибилност, и спремност да се прихвате нова дела. У том смислу, од свог постанка у XVIII веку, највећи изазов за канон представљао је роман који није константа, већ форма која је увек изнова у настајању, те критика има веома важну улогу у процени вредности новина које он доноси. „Он по природи није канонски. Он је чиста пластичност. Жанр који вечно трага, вечно истражује самог себе и преиспитује све своје настале облике. Само као такав и може бити жанр који се развија у зони непосредног контакта са стварношћу која настаје“ (Bahtin 1989: 473). Стога, један од најважнијих догађаја у светској литератури и култури јесте одлука из XVIII века да се уз еп канонизује и роман, али само уз услов да поседује високе уметничке стандарде. Тај систем измене или проширења канона на основу критичке валоризације по принципу естетске „изузетности“ показивао се функционалним у готово три века дугом периоду модернизма (све до деведесетих година XX века). Маркантан пример модернизације управо на тим основама запажамо и након Другог светског рата, односно, од средине па скоро до краја XX века, и у нашој и у књижевности у свету. Тако су се у америчком канону нашли заједно са античким писцима, примера ради, и Керуаков роман *На путу*, Селинцеров *Ловац у житу* и Набоковљева *Лолита*.

Међутим, од седамдесетих година надаље веома је популарна теорија Пјера Бурдијеа да у грађанским друштвима постоје владајуће класе које желе да се репродукују и кроз будуће нараштаје тако што ће свим другим класама наметнути своје вредности (симболичко насиље). Велика већина то пасивно подржава, иако нема никакву стварну корист ни уживање (акултурација), а управо је канонизована уметност заправо моћна машина за постизање таквог циља. Тако једино буржоазија одређује канон који има конкретну сврху да презервира лингвистички капитал (стандардни језик и песнички језик) и симболички капитал (релације које се, на основу њега, а посредством стилова живота, успостављају у друштву). Бурдије је мишљења да је елитна култура репрезент једног малог процента становништва, а да се, под плаштом естетике, у инфериоран положај ставља оно што приказује остале друштвене групе. Тако, сваки припадник ниже класе (или друге расе, пола) мора да пристане на правила више класе ако хоће да „буде културан“, те на тај начин прихвата и супремацију. Један од основних аргумената за своју оштру критику канона Бурдије налази у чињеници да је неки сегмент увек ексклудован из главног тока литературе – било на основу класне, расне, полне или пак неке друге основе коју одређени систем не сматра довољно репрезентативном, а све што није канонско нужно се доживљава као мање вредно. На темељима Бурдијевих и сличних социокултурних и филозофских, као и уметничких промишљања, настало је низ теорија и уметничких покрета (феминистичка, постколонијална, прагматична и друге) који се могу везати за постструктурализам или пак за субкултуре).

Године 1994. професор енглеског језика на универзитету у Њујорку Џон Гиљори (Guillory), објавио је опсежну студију у којој је довео у питање Бурдијеву теорију класа тврдећи да у актуелном времену постоји само једна – професионално-менаџерска класа, чије су културне потребе далеко од грађанских. Штавише, оне су сасвим блиске потребама радничке класе, што значи да су сведене на минимум, или, прецизније, на забаву. „Професионално-менаџерска класа заснива се на идеји да, из угла профита који ће остварити, читање изузетних дела није вредно улагања нити њиховог времена нити новца“¹⁷ (Guillory 1994 :46).

¹⁷ “The professional-manargerial class has made the correct assessment that, so far as its future profite is concerned, the reading of great works is not worth the investment of very much time or money”

Потреба већине да доживи инстант задовољство, без сопственог ангажмана, довела је до оштрог раздвајања (могуће – први пут у историји) културе и забаве на опозитне позиције, стављајући, следствено томе, критику и рекламу у исти ранг, па „нека бољи победи“. Једна линија расправе у америчкој академској јавности о канону, коју наводи Гиљори, инсистирала је на ревизији идеје шта значи *репрезентативност канона*, тј. треба ли он да репрезентује високу културу или друштво. Ако је одговор друштво, онда га треба формирати на масовној култури и лакој штиви, пошто је то оно што је реално укорено у актуелној социјалној парадигми. Гиљори у књизи износи прилично песимистично предвиђање, које би могло произаћи из оваквих релација: „Школе су се током прошлости позиционирале као места где се култивише пракса читања и на тај начин се презервира културни капитал кроз књижевност (јер је он, означено Бруксијановом алегоријом, 'врста светиње'), међутим, пошто друштвени контекст може бити постављен и као простор намерног и систематског повлачења (уметности), то значи да може доћи и до повлачења књижевне културе 'из света'“¹⁸ (Guillory 1994: 165). Такво нешто оставило би снажне последице – не само на естетски, него и на хуманистички код, на лингвистички капитал, на симболички капитал и, на крају, на личне економије и све врсте релација међу људима у будућности. Гиљори сугерише да се таквом потенцијалном стању треба одупрети успостављањем јасног *дискурса вредности* јер будуће генерације имају право да буду образоване на врхунским донетима литературе и културе. Занимљиво је да се почетком деведесетих и у свету трансформишу институције, а уметност се сели у мање арене, у којима она брже настаје и теже ју је организовано пратити. У том смислу, ресудна је улога критике јер „сигурно у претходним периодима није рођено више уметничких талената, него је мање њих протраћено“¹⁹ (Guillory 1994: 145).

¹⁸ “The schools becomes the site at which the practice of reading can be cultivated in such a way as to preserve the cultural capital of literature (signified in the Brooksonian allegory as a kind of sacredness), just because its social space can be conceived as a space of deliberate and strategic withdrawal, as withdrawal of literary culture from ‘the world’”

¹⁹ “The great ages did not perhaps *produce* much more talent than ours; but less talent was wasted”

После 2000.

Говорити само о негативним последицама деведесетих не би било сасвим оправдано. У овом уводном делу наводимо их подробно стога што желимо да у културолошки оквир који настојимо да конституишемо унесемо што већи број социјалних варијабилних које су потенцијално утицале на статус књижевности за децу на почетку XXI века. С тим у вези, поменули смо и Гиљоријеву студију, али нисмо сигурни да ли су трендови актуелни у свету имали утицаја на нашу, тада затворену земљу, и друштво, или је пре реч о синхронизитету појава.

За наша разматрања утицаја непосредне културолошке традиције на посматране појаве у књижевности после 2000. изузетно значајна јесте 1995. година, коју Министарство културе проглашава „Годином културе“. У том контексту снимају се пропагандни спотови, попут оних с девизом *Лепше је с културом*, који шаљу поруку: „Ако нестане културе, нестаће многих ствари које нас чине људима. Чак и језик.“ Та кампања трајала је кратко и није лако разумети разлог због ког је била неуспешна, али можда није погрешно претпоставити да је од почетка била недовољно искрена и да је настала под притиском једног од стваралачки најплоднијих периода у визуелним уметностима, књижевности и музици истовремено. Притом, једино је музика имала подршку телевизије и радија, док су остали облици уметности били прећутани у најважнијим медијима. Тако се, рецимо, у књижевности развио изузетан правац – *формизам*²⁰, који своје естетске и идејне домете није успео да легитимише као главни ток литературе и културе јер озбиљност размишљања и живљења на које се он имлицитно позивао, очито, нису били у складу са државном политиком и општом атмосфером у друштву. Стога је, оно што би се у осамдесетим сигурно капитализовало као национални културни идентитет (Kaler 2009: 65) остало на нивоу субкултурне појаве. Међутим, тај поткултурни домен унутар којег ће се, сем књижевности, наћи и остале уметности, филозофија, научне и хуманистичке идеје и музика (у специфичном облику поп-културе, естетски сасвим блиске високој) представљаће озбиљан културолошки

²⁰ Добривоје Станојевић, аутор студије *Форма или не о љубави* (1985), у којој дефинише овај правац, ту убраја Давида Албахарија, Предрага Марковића, Светислава Басару, Немању Митриновића – списку свакако ваља додати и Драгана Великића, али и поменути утицај на Владимира Пиштала и Александра Гаталицу.

депо који ће моћи да послужи као поље поређења ствараоцима који ће се појавити након 2000. године. У књижевности за децу такође се профилишу неки нови правци, али ће о њима бити више речи у контексту анализе награђених романа.

Након 2000. долази до промене политичког система – држава се профилише у правцу либералног капитализма и настоји да изгради битно стабилнији друштвени оквир. Економија бележи раст, а неке универзалне идеје поново се промовишу као основа симболичког капитала. Доколица и материјална база које, по правилу, поспешују рецепцију уметности (Vot 1990: 228; Vilson 1990: 314) поново су доступне грађанима те би се лако могла прихватити и Каволисова теза да „привредни просперитет није никакав предуслов за уметничку креативност, али ту креативност, изгледа управо постигнути просперитет стимулише“ (види Petrović 1990: 47). Институције какве су постојале у модерно доба неће се моћи обновити, али ће уметничке арене постати битно уређеније. То је нарочито приметно на тржишту књига за децу, где о(п)стају само они издавачи чија је то основна (или једна од две) профилације, а повлаче се они који су били опредељени само да тргују ауторским правима.

Након овог разматрања социокултурног оквира са циљем оцртавања слојевитог општег контекста који претходи и интензивно условљава онај у који ће се сместити савремени дечији роман након 2000. године, у средишњем делу рада настојаћемо да темељно прикажемо структурне и значењске карактеристике и квалитете сваког од награђених романа понаособ, те да, на основу процене литерарне вредности, сагледамо колико би се они уклопили у неки (додуше имагинарни) савремени канон. Праћење рецепције награђених романа кроз књижевну критику и објаве жирија, стога, биће нам од изузетне важности у расветљавању из којих су све аспеката та дела анализирана у времену настанка (или током времена – дијахронијски) те како су и зашто су позитивно вреднована.

У завршном делу објединићемо културолошку и литерарну анализу и, на тај начин, надамо се, добити одговор на питање да ли је у првој деценији XXI века у домаћој књижевности за децу створен консензус у погледу литерарних вредности.

III. НАГРАЂЕНИ СРПСКИ РОМАНИ ЗА ДЕЦУ НА ПОЧЕТКУ XXI ВЕКА

У овом раду фокус ћемо ставити на романе за децу овећане једном од три књижевне награде које сматрамо репрезентативним и реперним у тој области. То су: награда „Политикиног Забавника“, награда „Невен“, и награда „Раде Обреновић“.

Награду „Невен“ додељује удружење Пријатељи деце Србије од 1955. године. Она се уручује за најбоље дечије књиге у актуелној години, и то у три категорије: за белетристику (без жанровског одређења), за илустрацију књиге – сликовнице и за популарну науку. Од 1969. до 1990. године у области белетристике бирана је једна књига на српском и по једна на језику националних мањина (мађарском, албанском, словачком и румунском). Чланови жирија су истакнути писци и илустратори, професори факултета чији је домен проучавања дечја књижевност, односно професори који се баве књижевном науком уопште. Најзначајнији добитници награде „Невен“ кроз време били су: Бранко Ћопић, Душан Радовић, Драган Лукић, Мирослав Антић, Вехби Кикај, Љубивоје Ршумовић, Влада Стојиљковић, Светлана Велмар Јанковић и многи други.

Награда „Политикиног Забавника“ установљена је 1979. године и уручује је уредништво најпопуларнијег часописа за младе на Дан „Политике“, 25. јануара сваке године. Она, такође, није жанровски диференцирана, а додељује се за најбољу белетристичку књигу за младе у претходној години. Специфичност „Забавниковог“ жирија јесте то што он има велики број чланова (од пет до седам) који нису искључиво књижевници или професори књижевности, већ и уметници из различитих области (сликари, глумци, редитељи, музичари, преводиоци и сл.) што указује на отвореност ове награде ка различитим приступима књижевним делима или преферираним поетичким оријентацијама.

Награда „Раде Обреновић“, названа тако према рано преминулом романијеру за децу, искључиво је профилисана за дечију романескну продукцију. Њу од 1995. додељују „Змајеве дечије игре“ у Новом Саду. То је награда без дуге традиције – за разлику од друге две које су кроз време пролазиле кроз различите системе вредновања књижевности за децу – те је специфична по томе што заиста

директно осликава промишљања о романескном и савременом. Жири чине три члана, углавном професори, професори факултета, критичари и писци.

У раду нећемо груписати дела по врсти награда које су понела, али ћемо се трудити да у анализу сваког од њих понаособ унесемо образложење жирија и остале податке о наградама који су нам на располагању, а релевантни су за разумевање дела, пошто наш циљ није да се конкретно бавимо феноменом награда, већ желимо да фокус ставимо на ефекте које су ти одабири остварили на савремену књижевност за децу. Како су награде по својој суштини вредносне процене, награђене романе сматрамо репрезентативнима, те ћемо на основу њихових унутрашњих особина обликовати групе кроз које ћемо настојати да осветлимо главне тенденције у развоју ове врсте прозе за децу на почетку века. Истовремено, унутар група бавићемо се анализом и проценом вредности појединих дела, користећи при том различите методолошке приступе, тачније, оне које у конкретном случају сматрамо адекватним, контекстуализујући дело у целокупан опус његовог аутора (намењен деци) ²¹.

Књижевна критика, као вид рецепције, имаће у раду нарочито важну улогу јер, поред тога што има задатак да вреднује, она поседује и сопствене естетске квалитете који су увек подстакнути делом које описује (дериђански „потпис на потпис“). Зато ћемо честим цитирањима (и тумачењем критичких судова), отворити могућност да се преко перформативности исказа (Остин, Дерида) покаже и интелектуални и афективни став рецепијената (критичара) према делу. Издвојићемо сегменте првенствено из оних критика које одговарају захтеву Светозара Петровића, по којем је најважнији део проучавања књижевности „познавање чињеница, широка филолошка ерудиција, смисао за акрибију и егзактност, артистичка и текстолошка спрема“ (Petrović, Sv. 1963: 62), као и оних чији литерарни дometri можда нису врхунски, али ипак доприносе разумевању специфичних тема, мотива, значења, композиције или било ког другог

²¹ Контекстуализација награђеног романа у опус писца у складу је са одређењем да у анализу дела укључимо све аспекте који би, евентуално, могли допринети његовом бољем разумевању. Овде, такође, следимо идеју Цона Гиљорија да је „историја неког романа, увек историја његовог писца“.

семантичког, формалног, садржинског или структурног сегмента у награђеним делима.

Како је сам процес награђивања у суштини колективни акт, јер је у одлучивању о квалитету романа за децу у периоду од десет година учествовало више од стотину чланова жирија, на шта се касније надовезала и критичка процена, идеја нам је да цитирањем оживимо дијалог²² (Гадамер) свих ових актера који је у актуелном времену изостао, а путем којег би, верујемо, могао да се барем донекле реконструише хоризонт актуелних очекивања, покаже из којих су све аспеката критичари проблематизовали романе (те прикаже и евентуална полемика) и, на крају, што је најважније, да се утврди да ли је и у којој мери српски роман за децу направио савремени прогрес, те да ли је он довољно квалитетан да остане трајан или бар трајнији капитал наше књижевности.

Не правећи естетску дистинкцију између романа за децу и одрасле (Вуковић 1996), због чега примењујемо општу методологију проучавања књижевности, у раду ћемо користити и важеће идеје о специфичности књижевности за децу које се односе на принцип примерености, хоризонт очекивања, узрасна интересовања, тематику и форму.

Овај средишњи део рада поделићемо према типолошким карактеристикама разматраних дела на седам група ради утврђивања заједничких идејних и поетичких тенденција:

1. апартан хуманистички роман,
2. романи под утицајем медијских форми,

²² Према Гадамеровој поставци, главни задатак херменеутике јесте разјашњење „чуда разумевања“ (Gadamer 1978: 343) које настаје на основу дијалога (синхроног и дијахроног) као „удио у заједничком смислу“ (Gadamer 1978: 325) уз изричито поштовање „субјективитета другог“. Дијалог се отвара постављањем правог питања, а разумевање дела настаје као резултанта дијалектике питања и одговора. Следећи Гадамерову теорију у раду ћемо доследно постављати питање о хоризонтима очекивања жирија и критике на основу којих су вредновали романе и из тог угла трудити се да оживимо „дијалог критика“ као важан пут ка „антиципацији потпуности разумевања“ (Gadamer 1978: 327) сваког појединачног дела, али и целокупног периода, као специфичног вида уметничке праксе. Овакав приступ одговара почетној хипотези овог рада да у разматраном периоду није постојао јединствен и недвосмислен систем на основу којег би се вредновао квалитет књижевности за децу, те је свака појединачна одлука о награђеном роману, у суштини, производ оног што Гадамер назива „херменеутичком ситуацијом“ – вредносни суд који настаје из разумевања дела „као догађаја“ на основу естетских, културолошких, социјалних и историјских (односи се на непосредну књижевну традицију) аспеката, при чему неки од њих, видећемо то кроз анализе, често бива пренаглашен при доношењу одлуке.

3. романи инфантилне утопије,
4. романи са елементима бајке и приче о животињама,
5. романсиране аутобиографије,
6. фикционална историја,
7. савремени еклектички роман.

У завршном делу рекапитулираћемо и у заједнички контекст довести све аспекте литерарне и културолошке анализе које смо изнели у уводним поставкама, на основу чега ћемо понудити могућу теорију о естетским и значењским доминантама савременог српског романа за децу.

III. 1. АПАРТАН ХУМАНИСТИЧКИ РОМАН

III.1.1. РАНКО РИСОЈЕВИЋ, „ИВАНОВО ОТВАРАЊЕ“
(Награда „Политикиног Забавника“ 2001)

III.1.1. Ранко Рисојевић „Иваново отварање“

„Смисао идентитета је само у његовом прихватању или неприхватању“ (Risojević 1991: 11).

„Стваралаштвом за дјецу Ранко Рисојевић се огласио двије године након објављивања прве збирке *Вид таме* (1967). Паралелно са публикавањем књига за одрасле, већ 1969. године почео је да објављује радио-игре и тај вид неговао је дужи низ година. Пажњу читалаца и критике привукли су, међутим, текстови романа за дјецу *Дјечаџи са Уне* (1983) а поготово друго прозно дјело *Приче великог љета* (1988), које је представљало својеврсни наставак саге о дјечаштву започете са *Дјечаџима са Уне*. Двије године касније појавила се књига *Тројица из Зриковије* која је читаоце увјерила да је Рисојевић даровит писац који има шта да каже о дјетињству и који зна како се ствара прича о том најузбудљивијем раздобљу човјекова живота. Након подуже паузе Рисојевић је објавио роман за дјецу *Иваново отварање* (2000)“ (Ристановић 2002: 237).

Определили смо се да управо књигом *Иваново отварање* почнемо студију о награђеним романима за децу на почетку XXI века, издвајајући је у самосталну групу јер сматрамо да је овај роман по много чему специфичан, а по оцени критике (када сублимирамо све судове), истовремено и право дело да се њиме „отворе“ двехиљадите. Ранко Рисојевић је апартан писац у српској књижевности за децу. То, се пре свега, односи на чињеницу да пише ијекавским изговором, те да је *genius loci* изразито присутан, првенствено начину на који обликује реченицу, али и уопштено, у подтексту миљеа у који смешта радње свих својих дела (у *Дечаџима са Уне* и *Причама великог љета* експлицитно, а у *Тројици из Зриковије* и *Ивановом отварању* имплицитно). Напокон, и издавач „Петар Кочић“ из Бања Луке наводи на размишљање о томе зашто књижевна дела настала изван територије Србије не улазе, по правилу, у главни ток српске књижевности за децу. Но, Ранко Рисојевић је и ту изузетак – као аутор *Дјечака са Уне*, једног од последњих, ако не и последњег правог југословенског романа за децу, шире познатог и цењеног, имао је

отворен пут подједнако ка пријему у Србији и Републици Српској. Међутим, кључни разлози за издвајање романа *Иваново отварање* у посебну групу јесу важност теме и начин обраде будући да носе снажан ауторски печат, не много сличан „певању и мишљењу“ других аутора, најзад, сматрали смо да је потребно да се овом делу посвети нарочита пажња због његових литерарних и хуманих квалитета.

Роман *Иваново отварање*, према речима члана жирија, Љубише Рајића, одмах на почетку новог века направио је велики тематски заокрет: „Дуги низ година бегало се у историју или планинске врлети, а сада се у књижевности за децу ипак пробија савремени живот са својим проблемима“ (М. 2001). Жири 22. књижевне награде „Политикиног Забавника“ једногласно је одлучио да награди књигу која говори о хендикепираном детету „избегавајући замке патетике и безнађа“ (Огњановић 2001: 14). Гласању жирија претходила је расправа да ли су наши писци, кроз дуги низ година, заправо потцењивали децу као читаоце. Прецизан одговор није дат, али је „нешто друго, на жалост, утврђено: многи овдашњи издавачи за децу нескривено потцењују своје читаоце објављујући нелекторисане књиге, штива која нису прошла редакторску контролу, ‘украшена’ непривлачним, незанимљивим, а понекад и крајње кич илустрацијама“ (Огњановић 2001: 14).

Иваново отварање је, насупрот томе, брижљиво написана и коригована књига, која рачуна на озбиљност читања. „Лишен патетичног вођења фабуле, иако је тема хуманистичка и животно интонирана, Рисојевић је у роману о слепом дечаку и његовом враћању у живот, радом и упорношћу, показао умеће како се грађа животног реалитета уноси у литературу“ (Марјановић 2001: 10).

Тематизовање дечијег инвалидитета део је мозаичке слике детињства коју у развојној линији гради Рисојевић почевши „једноставним оживљавањем успомена из дјетињства (*Дјечаџи са Уне*), а затим учинивши заокрет ка модерној прози која инсистира на психолошким анализима ситуација и ликова (*Приче великог љета*) да би доспео до сфере где се прича доживљава као умјетност која даје највиши смисао егзистенцији“ (Ристановић 2002: 249).

Пред стваралачким опусом Ранка Рисојевића читалац се осјећа збуњен не само бројношћу остварених дјела и њиховим квалитетом већ и разноврсношћу

интересовања, богатством садржаја, варијабилношћу облигаторних поступака, сталном истраживачком грозницом која гони аутора на тражење нових путева и усмјерава према циљевима којима је ријетко тко успео да се приближи. То се нарочито огледа у оном дијелу Рисојевићевог књижевног корпуса који је окренут најмлађима (Турјачанин 2010: 80).

У прве две књиге (*Дјечаџи са Уне* и *Приче великог љета*) Рисојевић је „прекапао по уломцима властите прошлости“ (Mandić 1988: 15), уводећи у приче посебну локалну боју: „Писац, наиме успијева да постигне тон усменог приповједања, да тако организује реченицу да она својим унутрашњим рељефом, интонацијом, напрегнутим односом дијелова, својом укупношћу подсећа на свакодневни говор, обликован граматиком разговорне и психолошке ситуације из које је проистекао“ (Турјачанин 1990:105). У ове две књиге које су, заправо, романиране приче из сопственог детињства, Рисојевић, као одрастао човек, но из визуре потпуно аутентичне за дете, оживљава призоре, догађаје и доживљаје из ратних и поратних година у Календерима и Костајници. Фабула је редукована, приповедање линеарно, па ипак они су „крцати животом“ (Турјачанин 1990: 105) јер сам језик и начин приповедања имају главну улогу у конституисању приче: „Предмет је прича сама. Предмет је приповједање. Зато он уводи низ јунака око којих разастире густу ауру језика, пуштајући да они причањем остваре своју психичку и егзистенцијалну конкретност“ (Турјачанин 2001: 25). Исти тај лингвостилистички и литерарни поступак препознајемо и у *Ивановом отварању*, иако је реч о савременој психолошкој причи, због чега нам сва дешавања у њој делују као да заиста припадају реалном животу.

У трећем роману *Тројица из Зрковије* (1990) Рисојевић се сасвим удаљава од реалистичких и аутобиографских прича о одрастању из претходних књига показујући вољу да експериментише темама и фабулом. Тако је овај роман у потпуности фиктивна прича о животињама или, како га означава Зорица Турјачанин, „романирана басна“. Главног јунака Зврлета у град доводе уметнички пориви и неонско бљештавило реклама које обећавају богат и забаван живот, али, кад стигне на одредиште, схватиће да је тај и такав град настао на превари, да је у њему све лажно и сви носе маске, скривајући сопствено лице. Спасевање Зврлета из (огрезлог у криминал) града описано је у маниру трилера са доминирајућом

акционом радњом, у којој се јасно могу препознати рефлекси времена у којем је дело настало²³.

Четврта књига – *Иваново отварање* – потврдила је све изразите карактеристике Рисојевићеве поетике, али је отишла и корак даље у избору теме и поступака. Као најбитнију одредницу свих Рисојевићевих дела за децу Ристановић означава њихову уверљивост: „Слика дјетињства у његовим дјелима доима се читаоца као живот сам јер је Рисојевић уклонио границу између приче и живота. Обједињавањем стварног и имагинарног, писац гради мозаичку слику живота која носи печат, рекао бих, рисојевићевске суптилности и продуховљености“ (Ристановић 2004: 30). Тај печат се огледа у „правом избору тематике блиском дечијем поимању свијета, способношћу продирања у психу малих јунака богатством маште, сугестивношћу и уверљивошћу нарације, вјештином убичавања језичке грађе у приче које код младог читаоца буди интересовања, стимулишу машту и негују ведар поглед на свијет“ (Ристановић 2004: 31).

У *Ивановом отварању* све ове карактеристике квалитетне прозе за децу стоје у служби истински хуманистичке теме. У центру збивања је тринаестогодишњи Иван Предић који ослепи након тешке вирусне инфекције. Прва поглавља романа су реалистични прикази студије случаја, у којима, кроз низ добро одабраних ситуација, са осећањем за праву нијансу психолошких и социјалних импликација стања стеченог инвалидитета, писац на сугестиван начин приближава читаоцу један сегмент стварности о којем се не размишља свакодневно:

Једнога дана дјечак Иван се нађе у потпуном мраку. Мислио је да је ноћ и да ће ускоро заспати, а када се пробуди биће дан и Сунце ће обасјавати његову собу. Шта би друго могло да буде, осим ноћи. Мрачне, тешке као у рогу, прст пред носом не може се видјети. Нигдје трачка свјетлости, никакве назнаке о њој. Баш чудна нека ноћ, помисли Иван, али већ ће проћи јер су све ноћи до сада пролазиле. (...) Ипак, на крају су му морали рећи – слијеп је“ (Рисојевић 2000: 5–6).

Сва мука и бол искушења у којем се нашао Иван описани су у роману у сугестивном и прецизном градитивном низу. Прво осећање била је неверица и потпуно одбијање да прихвати ново стање као реалност. Родитељи, чак у неколико више него дечак, посегнули су очајнички за изворима утехе тражећи их у свему у

²³ Сличну мотиве користе писци романа *инфантилне утопије* и романа *са елементима бајке и приче о животињама*.

непосредној околини: храни, музици, пријатељствима... Када се то показало као безнадежно, Иван је почео потпуно да се повлачи у себе изгубивши контакт са свим дотадашњим друговима, одбијајући да слуша радио или да прича са родитељима. Затвара се у сопствену тишину која га плаши:

У тишини мајка се повлачи према вратима, а Иван остаје у полумраку собе на чијим су прозорима навучене двоструке завесе. Као да и на тај начин желе да олакшају Ивану његово стање, мада он од тога нема никакве користи, јер његова тама нема свог јутра када би Сунце одагнало мрак и страх. Ту таму не знају и не разумију они који виде, макар мало, бар трачак неки. Око њега је тежак, густ мрак, као у дубоком подруму до кога треба проћи многа врата, многе просторије и ходнике, у подруму који се забио у срце тамне земље. На дну тог мрака, беспомоћан, сједи Иван изгубљен и уплашен. Плаши га сваки шум, нарочито шум властитог срца које лупа и лупа, као бубањ неког непријатног раздрешеног оркестра.

Да ли се тако осјећају особе и које се налазе у лавиринту из којег нема излаза? Како нема? Зашто нема? Сваки лавиринт, чак и онај најстрашнији, има неки излаз и труд се мора на крају исплатити (Рисојевић 2000: 5–6).

На многим местима, као што је, на пример, претходно цитирано, Рисојевић уме, готово неприметно, али не без намере, да склизне у позицију аукторијалног приповедача и на тај начин долази до блиског преплитања класичне наратије, унутрашњег монолога главног лика и приповедачевог коментара, што има за последицу чињеницу да ће се пажљивији читалац замислити да ли тај глас наде долази из Иванове душе, његовог природног детињег оптимизма, или је изван њега, од неког или нечег ко покушава да га ободри да инвалидитет не мора бити трајни идентитет (можда писца самог). На примеру цитираног пасуса можемо, такође, видети начин на који Рисојевић гради прозну слику као хетрогласалну комбинацију лирског, драмског и психолошког, не журећи при томе да каже смисао, већ допуштајући да се слика сама „органиски“ развија док не постигне пуну уверљивост.

У димензијама физичке реалности дечак покушава да задржи координате старог, добро познатог света тако што покушава да се креће према сећању или призивао нечији лик пред очима онаквим каквог га је памтио, али и то се показало као нефункционално. Није умео да прилагоди брзину кретања и деликатност покрета те је стално налетао на намештај, нехотнично ломео предмете, а ако би му нешто испало, нестајало би као у бунару. Следећа његова реакција била је изразит бес којим се на изванредан начин очајнички светио неправедној судбини која га је довела у такво стање: „У љутњи, Иван је, такође ударао око себе, обарао столице,

разбијао чаше и превртао јело, али му од тога није било боље. Напротив, на његову грубост и ствари су одговарале својом грубошћу. Знао је он да га рат са стварима нигдје неће одвести. Уосталом, можда оне имају своју душу и свој понос. Много је боље да живе у пријатељству“ (Рисојевић 2000: 11).

Иван је у бесу и незнању исцепао и своје књиге и албуме са сличицама фудбалера које је са највећом страшћу сакупљао. Напослетку је довео у питање и своју веру у Бога, јер је иза кулиса свих ових дешавања Иван свакодневно све више и незаустављиво путовао у таму живота – у депресију. Рисојевић, „одређен у причи и одмерен у тону фабуле“ (Марјановић 2001: 10) до те мере веристички приказује Иванова осећања и догађаје да читалац бива увучен у причу предано пратећи дешавања из дечаковог окружења и интересујући се за развој његове судбине као да није реч о литерарној фикцији.

Заплет настаје оног тренутка када отац одлучи да се бори против идентитета инвалида. Он проналази историчара и шахисту Марка који је такође ослепео у детињству када му је граната узела вид. Међутим, он је успео да се избори са тим, завршио је факултет, запослио се као професор и ресоцијализовао. Марко придобија Ивана својим искуственим спознајама да сваки слеп човек мора напустити опсесивну идеју да се води сећањима и животним стиловима на које је навикао, и препустити се чарима новог (слепог) света, који постоји и за одрасле и за децу, али је скривен за људе који имају сва чула. То је пребогати свет звукова и слика које се конституишу у машти на основу података добијених од других чула који би сада требало да буду путокази јер за њега су другачије све ствари, чак и природне појаве.

Процес учења свега из почетка дуготрајан је и болан, за њега је потребно много стрпљења, вере, воље и наде, те је заправо фабула овог романа симулакрум пута који Иван прелази у тражењу и налажењу унутрашње светлости. Тако, рецимо, када на једном месту писац говори: „Није људски живот садржан само у ономе што је видљиво за наше очи. Када би било тако, живот би био страшно сиромашан“ (Рисојевић 2000: 19), читалац, управо кроз ту неметафоричност парафразе познате реплике коју у *Малом принцу* изговара лисица, може да осети сву мучност Иванове позиције.

Након првих тридесетак страна, Марко и његове приче потискују Ивана у други план. Писац користи два Маркова атрибута, историчар и шахиста, да би из тога извео два плана приповедања. Историчар има огромно знање о пореклу и развоју шаха као „краљевске игре“ (или „игре за краља“) и приповеда их дечаку. Шах је основни повод њиховог упознавања и сусрета те Марко учи Ивана како да вуче потезе и шаховски „прогледа“. То подразумева да да фигурама дигнитет живих бића и да партије, попут велемајстора, може играти „у духу“, а не само на табли. Ове Маркове сугестије, које стимулишу машту, у трећем делу романа одводе причу у ониричку фантастику чије је место дешавања „шаховски врт“, а главни актери – оживљене шаховске фигуре које заједно са Иваном воде битке.

У једном кратком истраживању пријема ове књиге, свакако недостатном због малог броја интервјуисане деце (укупно деветоро), (Вучковић 2001: 33–37), које је подстакнуто извештајем жирија да је књига „отворена за све читаоце без обзира на старосне или идејно–интересне границе“ (Ђорђевић – Саратлић 2001: 14) дошли смо до илустративних података о примерености романа *Иваново отварање* дечјој рецепцији. Занимљиво је да су се резултати овог истраживања у потпуности уклопили у „таблицу“ тема и мотива који одговарају одређеним узрастима, а која је широко прихваћена у нашој теоријској мисли о књижевности за децу (Црнковић 1983; Вуковић 1996; Петровић 2011). Тако су се ученици осмог разреда заинтересовали за социјално и психолошко у роману. Они су у њему идентификовали три сепаратне теме: Иванов инвалидитет, историју шаха и Иванове снове. Због пишчеве (експерименталне) примене различитих техника писања и измене темпа наратива, они су та три мотива доживели потпуно одвојено, „као да су написане три књиге“ (Вучковић 2001: 34). По њиховом виђењу, главна тема је Иваново психолошко прилагођавање на свет у којем живи. Она их је дубоко емотивно дотакла, скренула пажњу на нешто о чему не размишљају свакодневно, али и оплеменила и навела на спознају да решења, чак и у тако тешкој ситуацији, постоје. Реалистички слој приче је једини који су прихватили, те су им очекивања сасвим изневерена када је писац већ на двадесетој страни променио стратегију и причу одвео на поље шаха. У њиховом доживљају, било би много боље да се писац тако сугестивне моћи задржао на терену реално-хуманистичког и осветлио дечаков

пут рехабилитације као и социјално-психолошки профил Иванове средине јер верују да би то обогатило њихов спознајни свет.

Испитаница стара дванаест година није реаговала ни на један сегмент књиге, јер јој је прича о инвалидитету била сувише трагична, а фантастични део инфантилан. За разлику од претходних, дечак од десет година уживао је управо у ониричкој фантастици пошто су у његовој машти фигуре спонтано оживеле те је осећао узбуђење током битке у „шаховском врту“.

Заједничко за све ове реципијенте јесте да никада нису имали контакт са шахом те је све везано за ову игру остало ван обзора њиховог пријема. Једино је дечак који је, као и главни јунак у књизи, и сам освајач треће категорије у шаху (стар тринаест година) могао да разуме двострукост романа исказану у наслову *Иваново отварање* – као улазак у нови живот, али и као отварање у игри за краља (шаховско прогледавање). Најважнија информација коју је овај испитаник контекстуално поседовао, а остали нису, јесте појам „духовног шаха“: „Постоји такмичарски шах, али и духовни, када се кроз тумачење партија и позиција долази до духа шаха – када распознајемо фигуре као што Иван распознаје њихов глас“ (Вучковић 2001: 35). Овај млади читалац лако је могао да прими и разуме све сегменте књиге и за њега она представља потпуно кохерентну целину у којој су измене приповедачких перспектива занимљиве и узбудљиве. Из његовог примера, заправо, може се разумети да је ова књига писана на суптилној граници онога што је у човеку интериоризовано и онога што га чини друштвеним бићем те она захтева истовремено „двовидог“ читаоца, са једним оком окренутим спољном, а другим унутрашњем (духовном) свету (што би била структурална хомологија са реалним и духовним шахом). Овај млади читалац је тако у фантастичном делу књиге могао да бира на који начин ће да разуме текст: „Реално је да улазак у шаховски врт значи у преносном смислу остваривање комуникације шахисте са фигурама, али мени се у књизи више свиђа да он заправо улази у разговор са фигурама“ (Вучковић 2001: 36).

Иако је сегмент у којем се описује кретање фигура на табли намењен само познаваоцима (Иван игра полуотворену сицилијанку, али после средишњег дела игре постаје офанзивнији те прима или даје матни удар), овај роман својом

приповедном вишеслојношћу и филозофским приступом шаху по којем он није само стратегија, већ и игра духа и карактера завређује пажњу ширег аудиторијума.

У књизи је покренуто мноштво важних тема које је практично немогуће и само набројати. Једна од најистакнутијих јесте одговорност краља за војску, односно сваког оног ко „води игру“ за све оне који од њега зависе. У шаховском врту Иван се бори са сопственим фигурама док год не дођу у сараднички однос јер тек заједнички могу да победе пошто само понашање које цени и уважава људе, и у миру и у рату, јесте оно које је одговорно и хумано. Друга важна тема, која се провлачи кроз све сегменте приче, јесте пацифизам. Иван није насилан и жели да победи духом, а не оружјем. Тријумф у шаху, као и у сваком другом спорту, експонент је жеље за доминацијом. Јаки ударци, рецимо у тенису, могу довести до победе понекад и на вишим нивоима такмичења, али врхунски спорт било које врсте игра се искључиво духом и интелектом. Из овог угла, *Иваново отварање* је вредна књига не само „у славу литературе и живота“ (Ђорђевић – Саратлић 2001: 14), већ и у славу спорта. Ипак, у књизи је најбитнији високи хуманитет писца који сугестивном обрадом инвалидитет у свести читаоца преводи у хендикеп, што је важно и лично и друштвено питање.

Из поетског, као и из угла рецепције, *Иваново отварање* је, заправо, компликован роман. С једне стране, ово дело је отворено за мноштво стилских поступака, нових тема и мотива (који нису типични у књижевности за децу), али је, с друге стране, херметично за неинтендираног читаоца. Ако би се пре читања ученицима сугерисало да обрете пажњу на аспект духовног у књизи, вероватно би рецепција била успешнија. Оно што ову књигу издваја из главног корпуса наше књижевности за децу јесте изванредна комбинација поетског, психолошког и драмског, која чини да читалац истовремено доживи и естетско уживање и јаку емоцију. То нарочито важи за први део књиге, али не изостаје ни у другим сегментима. Проблем у рецепцији заправо настаје у измени ритма приповедања. Убрзан темпо у првом делу има задатак да симулира Иванову емотивну буру. У другом делу она се стишава (Иван се умирује) под утицајем Маркових прича. У трећем делу описан је сновидни колорит који у потпуности подсећа на бајку. Снови су, по Фројдовом виђењу, краљевски пут до несвесног, а по Бетелхајму, исту

функцију имају и бајке. Главни јунак Иван пролази у сну кроз ситуације које га плаше и враћа се на њих изнова, догод их не разреши. То је иницијација – како за његово шаховско, тако и за животно отварање.

Ранко РISOЈЕВИЋ је у овој књизи дозволио себи ново експериментисање: стилем, језиком, специфичном темом и својом великом пасијом – шахом. У крајњем резултату то јесте књига високих литерарних и естетских домета, али је велико питање колико је примерена већини деце. Начин на који РISOЈЕВИЋ користи измену темпа као средства за приказивање психолошког реалитета близак је одраслом читаоцу, али лако може да одбије дете као недовољно занимљив (поготово када је тако оштар прелаз од емотивне повишености на потпуну тишину). Зато је то можда и књига која, попут *Малог принца* или *Галеба Џонатана Ливингстона*, скривено пледира и на одраслог читаоца. Сличност са овим књигама можемо наћи и у низу занимљивих сентенци²⁴.

Свеукупноно гледано, штета је што се РISOЈЕВИЋ није одлучио да у целокупној књизи користи једнако интензиван емотивни лирски и драмски набој, јер би на тај начин, врло вероватно, и стилски и значењски настало врхунско уметничко дело. Овако је *Иваново отварање* „велика тема, велика идеја, која због начина обраде, вероватно неће стећи широку читалачку публику, али би понеком детету (с правом) могла бити врло драга“ (Вучковић 2001: 37).

²⁴ “На прво мјесто долази жеља, тек на друго способност, а на треће околности“ (РISOЈЕВИЋ 2000: 20).

„Утјеха и није нешто велико у животу. Треба да живиш и то је све“ (РISOЈЕВИЋ 2000: 18).

“Нека ти грубост свијета ублажи љепота твоје маште“ (РISOЈЕВИЋ 2000: 33).

III. 2. ПИСЦИ И РОМАНИ ПОД УТИЦАЈЕМ МЕДИЈСКИХ ФОРМИ

III. 2.1. ВЕСНА ВИДОЈЕВИЋ ГАЈОВИЋ, „ПУЖЕНКО И ЊЕГОВА КУЋИЦА (награда „Раде Обреновић“ 2001)

III. 2.2. ВЛАДИМИР АНДРИЋ, „ПУСТОЛОВ“ (награда „Политикиног Забавника“ и награда „Невен“ 2001)

III. 2.3. МИОДРАГ ЗУПАНЦ, „БАЈКА ИЗ БУЏАКА“ (награда „Политикиног Забавника“ 2005)

III. 2.4. ВЕСНА ЋОРОВИЋ БУТРИЋ, „ОСТАВИТИ КОД РУЖЕ“ (награда „Раде Обреновић“ 2003)

III.2. РОМАНИ ПОД УТИЦАЈЕМ МЕДИЈСКИХ ФОРМИ

Телевизијски писци, како су у зениту славе – од шездесетих до средине осамдесетих година XX века – називани аутори који су се, сем у класичним литерарним облицима, изражавали у поетско-колажно-мозаичко-мултимедијалном формату ТВ емисија, на почетку XXI века представљају аутентичну традицију на коју се поетски настављају, како смо их у овом раду означили, *писци и романи под утицајем медијских форми*. Следећи родоначелника тог жанра, Душана Радовића²⁵, аутори у другој половини XX века нису толико трагали за директном поруком коју би пренели младом читаоцу, колико за лепотом и пунозначношћу форме, те су њихове емисије (и литерарни облици), макар у сегментима, често представљали ремек-делца. Деведесетих година готово да ишчезава ова изражајна форма која свесно и предано повезује „потпис, догађај и контекст“, првенствено из економских разлога. Почетком XXI века поново оживљава, али у битно скромнијем обиму и домету (наиме, препрека су конкретни проблеми везани за телевизијску продукцију). Ипак, логику (нео)синкретичног стваралаштва у времену које је доминантно медијско, усвајају и задржавају и *писци под утицајем медијских форми* као најмаркантнију одлику своје поетике, и надаље доследно поштујући све озбиљне захтеве радовићевског доксија етаблиране у доменима стилске перфекције, лингвистичког капитала, еклектичности лудистичког принципа (игре смислом, значењима, звучањима, композицијом, односом делова и целине, микстуром детаља ...), церебралности и информативности, стимулације подједнако маште и дивергентног мишљења, као и развијања осећаја за литерарно лепо, идејно хумано и аксиологију универзалних вредности (укорењену на врло широкој епистемиолошкој основи). Карактеристично и за старију и за млађу генерацију ове врсте аутора (којима, у првом реду, припадају Душан Радовић, Раша Попов, Љубивоје Ршумовић, Драган Лукић, Александар Поповић, а од млађих, „под утицајем медија“, Владимир Андрић, Миодраг Зупанц, Весна Видојевић Гајовић и

²⁵ У уводном делу смо говорили о томе да Радовић практично није правио дистинкцију између литерарног стварања и рада на телевизији, као и то да је веома широко схватао улогу уметника који је по њему „свака личност која обогаћује објективан свет маштом, интелигенцијом, хуманизмом и професионалним знањем“ (према Абрамовић 1999: 62).

Весна Ђоровић Бутрић) јесте то да они паралелно негују и чисту литерарну форму: поезију, приче, романи, приповетке, драме, али сва њихова дела одражавају формална и садржинска искуства телевизије (односно радија, интернета, видео-игара). То се огледа у апсолутној перформативности дискурса, хронотопу који је најчешће изразито артифицијелан, у фрагментарној форми (на пример, кратке приче и поглавља романа умногоме личе на епизоде серија и лако би се могле у њих преточити), али и у сталној потреби да се експериментише стилем, језиком, визуелном и аудитивном нарацијом, ликовима и темама у настојању да се увек изнова буде свеж и оригиналан у комуникацији са младим људима. Још једна од карактеристика, изразита у начину стварања ових аутора, проистиче, с једне стране, из ограничења телевизијске (медијске) минутаже, а с друге стране, из честе и директне изложености суду потенцијално великог броја прималаца – тако они не само да експериментишу стилем, већ њихови радови јесу нека врста „етида“ – стилски разрађених, добро увежбаних и складних секвенци, али и целокупних композиција.

Дела која на такав начин стварају ови аутори, као и њихов однос према књижевности за децу уопште, најпрецизније, чини нам се, описује Франце Форстнерич у есеју *Повратак на социјално искуство детета* упућујући на идејност, али и на комплексан технички артизам, који је истовремено саображен дечјем рецептивном хоризонту:

Уметник који за децу пише песму, цртицу, авантуристичку причу, историјску повест, драму, пише по истим законитостима по којима пише и за одрасле, али свесно мора сужавати круг свог социјалног искуства на дечији рецептивни хоризонт[...] Трансформисање уметничког социјалног искуства исто је тако сложен мисаоно–емоционални процес уметничког стварања као и стварање 'одрасле' вербалне уметности [...] Радије бих рекао да је то специфичан процес при којем се морају савладати одређене формалне законитости, као што се оне морају савладати и када се пише драма, песма, кримић, есеј [...] Укратко, бити писац за децу, то је специјализованост литерарног талента, то је 'фах'. Уколико писац тим 'фахом' не овлада већ у њега продире голим интелектуалним напором обично се дешава парадокс: деци његово писање бива или превише 'дечије' или превише озбиљно, једном речју, писац не улази у свет дечије пријемчивости ма колико умео владати пером и колико год имао лепог и паметног да каже (Forstnerič 1970: 54–56).

У складу с претходно реченим, у овом поглављу бавићемо се делима писаца који су и сами имали искуство рада на теливизији или радију и који, инспирисани

радом некадашњих *телевизијски писаца*, консеквентно и доследно примењују кодове проистекле из те традиције и у сопственом романескном стварању на почетку XXI века, али рефлекс оваквог начина поетског промишљања уочићемо и другим групама, посебно у последњој, насловљеној *савремени еkleктични роман*. У завршном делу (у поглављу Закључак) покушаћемо да сублимно прикажемо на који начин ова група представља мост од Радовићевог доксија према најсавременијем стваралаштву.

III.2.1. Весна Видојевић Гајовић, “Пуженко и његова кућица”

Весна Видојевић Гајовић (Обреновац, 1953) аутор је широког спектра интересовања. Од 1985. објавила је осам књига прича за децу: *Потрага за летом* (1985), *Бабарогин рођак* (1986), *У земљи Пируежана* (2000), *Кецела на беле туфне* (2003), *Санке за принцезу* (2003), *Детелина са четири листа* (2006), *Наша авлија* (2010) и *Две јапанске салвете и друге приче* (2011). Паралелно са причама, издала је три романа: *Зелени папагај* (1994), *Пуженко и његова кућица* (2000), *Едаров пас* (2007) и сликовницу *Свако своју кућу има* (1990). Радио Београд емитовао је шест њених драма за децу од којих су три награђене: *Рукавице-бунтовнице* (1981), *Зимски сладолед* (2000) и *Кућа из снова* (2000). Ауторка је читанке за трећи разред основне школе²⁶ и преводилац прича за децу са енглеског и италијанског. Њене приче су заступљене у многим антологијама и читанкама.

У оквиру дугогодишњег радног ангажмана на националној телевизији, Весна Видојевић Гајовић потписала је мноштво серија и емисија за децу, од којих су најпознатије: *Књига је да се чита*, *Путоказ*, *Вуков лексикон*, *Петар Петровић Његош*, *Изабери своју књигу*, *Писци из моје читанке*, *Вечни сјај детињства* и *Кукурику шоу* (лукарска серија за најмлађе по сценарију Јасминке Петровић). Вишедеценијски посао уредника школске редакције ТВ Београд много је утицао на њу и као списатељицу, те ова ауторка свој креативни хабитус објашњава као међусобно прожимање уредника и писца.

Дела Весне Видојевић Гајовић управо су показатељи свести списатељице о потреби трансформације уметничке творевине у социјално искуство детета. Ова ауторка огледа се, додуше, само у два књижевна жанра: роману и краткој причи, али и у једном и у другом постоји јак рефлекс ове идеје спроведен, циљано, на два различита начина. Тако у приповеткама Весна Видојевић Гајовић исписује лирску верзију (сопственог) детињства. У првој збирци *Потрага за летом* (1985) њене приче прате главну поетичку линију тадашње књижевности за децу која се удаљава од стварносног наратива у правцу магијског реализма и постмодерне који се више ослањају на доживљај и артифицијелан приказ онога што се види, мисли и осећа,

²⁶ Издавачка кућа „Драганић“ 2007. године.

него на описе ликова, пејзажа или причање конкретних ситуација. У збиркама које настају након 2000. године, списатељица проналази нови модус разговора са децом – то је „реалистична прича за децу, прича у којој је присутан мимезис свакодневног дечијег живота али само као посредник, да би изразио дечији доживљај света и односа према њему“ (Љуштановић 2012а: 137). У награђиваној збирци *Кецела на беле туфне* („Невен“ и „Доситејево перо“), оживљава се атмосфера боравка у кући баке и деде у некој, заправо не тако давној, прошлости, када су се још користили предмети чији су и називи и начин употребе данас практично непознати (мотовило, белегија, пржун, бркљача). Свака од прича насловљена је по неком од предмета, а унутар њих се скривају етимолошка објашњења, предања, народна веровања и анегдоте из властитог живота. У оваквој врсти приче заправо је најтеже постићи равнотежу између мемоарског и литерарног, те је Весна Видојевић Гајевић свакако била пред великим изазовом посвећујући овим темама чак четири своје збирке (*Кецела на беле туфне*, *Детелина са четири листа*, *Санке за принцезу* и *Две јапанске салвете и друге приче*). Слике из прошлог времена за њу су, као, на пример, за Бору Станковића, нека врста опсесивне теме, што се очитује кроз пажњу коју посвећује сада већ анахроним називима, стварима, догађајима (улични вашар, крађа воћа, доношење воде са бунара...) или институцијама (робна кућа, кућни савет). Оживљавајући ту врсту мизансцена, ауторка говори о лепоти дружења и игара из детињства: „Лепо је што је то било дивно дружење, просто нисмо имали све, све смо измишљали и све је било кобајаги и стварно. Са мало ствари смо успевали да створимо игру и читав један свет“ (Видојевић Гајевић, према Glavinić 2013). Али, чиста мемоарска прича вероватно уопште не би занимала модерно дете и Весна Видојевић је више него свесна те чињенице: „Данашњој деци је тешко направити емисију. Једноставно, они не живе детињство какво смо ми живели, али увек мора да се нађе нека форма. Она постоји. Деца су увек жељна пажње, љубави и атрактивности“ (Видојевић Гајевић, према Glavinić 2013). Весна Видојевић Гајевић решење за премошћавање овог међугенерациског јаза налази у модусу ненапуштања простора које памти из детињства, али у њих уноси неку анегдоту

или специфичан проблем, свевремен и универзалног карактера, општеважећи у сваком добу.²⁷

У романима Весна Видојевић Гајовић показује посве другачију тенденцију. Они су потпуно фикционални у односу на ауторкино животно искуство, с изразитом потребом да буду модерни, то јест, саображени са временом у којем настају. У свим њеним романима постоји конкретан заплет око којег се гради прича. У *Зеленом папагају* (1994) кроз низ сугестивних слика и аргумената тематизоване су две велике трауме за децу: пресељење (из села у град) и развод родитеља (припадање или неприпадање новим породицама, прихватање млађег брата...). Зелени папагај је у роману ситна незаштићена животиња која, сплетом животних околности, доспева на старање деци која су притиснута оваквом реалношћу. Решавајући судбину папагаја у хуманистичком кључу, они налазе решење и за сопствене тескобе, и то не само на личну, већ и на добробит средине којој припадају. У роману *Едаров нас* (2007) списатељица себи даје озбиљан задатак – да у савременом друштву, за савремено дете, напише авантуристичку књигу. Она то чини тако што „већ виђену анахрону причу интерполира у савремени урбани миље“ (Батинић 2007: 109), и тиме изнаходи могућност како да дечије дружине делују уверљиво и свеже и у актуелном времену, што је једно од најтежих питања модерне књижевности за децу. На тај начин „Весна Видојевић Гајовић још једном је успела да на темељима проверених литерарних вредности омиљене литературе своје генерације, у којој су често доминантни ликови били баш колективи, ђачке дружине, окупљене око најхрабријег и најспособнијег вође, створи савремену и оригиналну причу о пријатељству у најпотпунијем смислу те речи“ (Батинић 2007: 110).

Основни квалитет ових романа налази се у добро одабраним реалистичним појединостима, у интелигентно интерполираним социјалним и психолошким

²⁷ Један од најсликовитијих примера ове тврдње је приповетка *Санке за принцезу*. У фокусу је девојчица, очева миљеница, за коју он, чим падне први снег, израђује својеручно нарочите санке –заправо саонице са високим наслоним и полугом за вучу. Девојчица збуњено прихвата поклон и задовољна је док је отац вуче по равном, али када дођу до спуста на којем деца јуре обичним санкама из робне куће, и девојчица и тата су наилазе на проблем. Она схвата да је улога принцезе, која јој је додељена, ограничавајућа у дечјим потребама и због тога постаје разочарана, тужна и бесна. У оцу се јављају амбивалентна осећања – поносан је на своје дело и однос са дететом, али се истовремено доживљава и као кривац који је покварио невину радост. Прича се завршава тако што јој отац купује и друге санке у робној кући те девојчица, на симболичном нивоу, задржава своју нарочиту блискост са оцем, која ипак не нарушава њену припадност заједници. Ова ситуација је општељудска и готово да би свако могао дозвати у сећање свој искуствени еквивалент овој причи у којој су деца и родитељи били на танкој линији да разочарају једни друге.

аспектима пријемчивим деци (у конкретном случају, у роману *Едаров нас*, реч је о ликовима узраста 10–12 година), те наизглед једноставном, питком стилу, који, без непотребних уметања, води причу, занимљиву и напету, од почетка до краја. У роману *Едаров нас* списатељица налази оригинално решење да ненаглашено приповеда у два сепаратна плана, чије се тангенте само додирују. Тако се читаоцу чини да дечак Раде, који је на савремен начин алијениран од друштва и сувише везан за компјутере у сопственој соби, активно учествује у игри дечје дружине, чак и да је њен члан. Међутим, он ни у једном тренутку не ступа у простор игре, што не значи да се не игра на себи својствен начин. На паралели између некадашње деце (дружина) и модерног детета гради се прича која је истовремено и заједничка и индивидуализована, а надасве добро уочена у реалној средини, чиме се остварује вишегласност, врло подстицајна за промишљање социјалног хабитуса модерне деце. То је весела и оптимистична прича која савременој деци даје чак и конкретне идеје у погледу тога како да се социјализују.

Роман *Пуженко и његова кућица* (награда „Раде Обреновић“ 2001. године) посебан је по много чему. Он је проистекао из идеје да свака животиња има своју кућу (пребивалиште), која му је, као таква, унапред задата. Главни лик Пуженко (Замишљенко) поставља себи питање какву би он кућицу заиста желео да има. И овај роман, као и приче Весне Видојевић Гајовић, почива, како записује Јован Љуштановић, на „идеји о детету као модерном хегелијански схваћеном субјекту који тежи слободи и има одређену способност рефлексije о свету и себи“ (Љуштановић 2012а: 138). Прича прати једног пужића у „егзистенцијалној дилеми између луталице и градитеља“ (Živković 1989). Упркос противљењу родбине, он креће на „путовање у непознато, мисију откривања себе, једну од вечних категорија којом се бави роман“ (Алексић 2002: 59). Весна Алексић налази да права уметност Весне Видојевић Гајовић није у избору теме, већ старосне групе (предшколци или најмлађи основци) којој се ауторка обраћа и са којом успешно преговара. Јер у роману је заправо реч:

О различитости.

О потреби неговања различитости, првом услову откривања и остварењу својих снова. Не можеш да имаш оно што ти није дато и не можеш да одбациш оно што ти

је намењено – једна је до порука овог романа којим се заокружује авантуара младог пуџа, започета његовом жељом да оствари нешто више од онога што му је судбина наменила. Привидно. У судбину се урачунава и одважност сваког бића и непослушност духа, велико непристајање чија је метафора у овом случају – кућа! Кућа није само оно што се види споља, већ што се гради изнутра.

Од сањања и смелости испробавања.

Од отискивања у непознато.

Кућа почиње да се гради у најранијем детињству. То је кућа отвореног духа. Кућа на више нивоа, попут грађе овог необичног романа над којим ће се замислити најстарији читалац, а у који ће лако упловити и онај најмлађи (Алексић 2002: 60).

Пуџенко, одбивши да као други пуџићи једе минералну кашицу од које ће му нарасти кућица, креће, уз подршку мудре Сове, у потрагу за својом кућом из снова.

Изложен свим опасностима, без заштите и без куће, Пуџенко ће потражити уточиште: у цвету, у гнезду, код жеџа, а читалац ће моћи да сазна многе приче из царства биљног и животињског света међу којима да веверице за живота могу да стекну и по неколико кућа, да вредни мрави немају гостинских (већ само радних) соба. Можда су мрави и пчеле једини негостољубиви домаћини залуталом путнику; заправо тако вредни и радни никако нису могли да схвате свет једног изгубљеног створења, доколичара те и нису имали времена за њега“ (Гиџић 2002: 61).

У *Пуџенку и његовој кућици* Весна Видојевић Гајовић показала је све карактеристике свог списатељског умећа. У тексту од педесетак страна, у графичком дизајну прилагођеном деци који изванредно прецизно прате илустрације Бранислава Мојсиловића, ауторка користи своју врхунску умешност у писању кратке форме и (не)једноставних облика²⁸ да би створила динамичну, занимљиву и на моменте духовиту, ненаметљиво едукативну причу која тражи да ступи у дијалог са сазнајним, али и критичким духом малог детета. Писање Весне Видојевић Гајовић почива на наивном дечијем анимизму, на оживљавању животиња, али те приче нису „наивне приче“. Списатељица води свог главног јунака кроз низ ситуација у којима он сазнаје чињенице из стварног живота животиња (и људи): ко живи у јазбини, ко у цвету, како птица гради гнездо планирајући породицу, на који начин систем зечијих ходника проводи звук, шта се чува у амбару, како се живи у циркусу, а како у граду. Пуџенко пореди себе са оним што чује и види те покушава да се идентификује са другима замишљајући

²⁸ Јован Љуштановић у есеју о стваралштву Весне Видојевић Гајовић, Весне Алексић и Весне Ђоровић Бутрић (2012а) аргументује да се њихова дела не могу сматрати једноставним облицима, како их класификује Јолес [Jolles 1978] пошто их филозофски и аналитички слој удаљава од традиционалних форми.

себе како води живот у њиховим „кућицама“ (кожи, ципелама), и тако стиче темељну представу о сопству и другости. Његов пут према сопственом идентитету почиње заправо од онога што *није*, да би на крају, дошао до онога што *јесте*.

Весна Видојевић Гајовић води причу балансирано – чак је задивљујуће како у књизи нема ниједне сувишне речи и како је заправо свака реч пронашла своје адекватно место, чиме се остварују поетске димензије текста због којих се и у поновљеним читањима овај роман доживљава с неумањеним уживањем. Посебан комуникативни ефекат постиже се одабиром форме, која је наглашено дијалогска и сценична. Иако се обраћа сасвим малом детету, у књизи је потпуно избегнута банализација.

На крају, Пуженко ипак долази до своје куће, али је не налази, већ је изграђује. Оно што је кућица по његовој мери, има лепоту и раскош дворца, али њен нарочит квалитет јесте могућност да се мења према потребама и расположењу, да се (само)преиспитује. У роману наилазимо и на низ скривених порука као што су, на пример, те да је у реду бити оно што заиста јеси и не скривати то од света (симболички, то је кућица), да нема готових рецепата за успешан живот, те је, стога, права мудрост веровати да „пут којим се ређе иде“ није нужно и странпутица (Сова), или да прекомерни рад савремене цивилизације не мора да дехуманизује људе и удаљава их од суштине живота (мрави, пчеле).

Роман *Пуженко и његова кућа* и структурално и композиционо јесте изузетно комплексно дело, чак би се се слободно могло рећи раскошно, са обзиром на множину примењених идејних, садржинских и формалних поступака, које истовремено поседују наративни склад и једноставност класичних дечјих прича те је у потпуности саображен рецептивном хоризонту читалаца или слушалаца предшколског узраста. Сви ликови у роману су животиње, сведене на генотипске карактеристике и уобичајене (у традицији литературе усвојене) представе, те су дате дводимензионално, што омогућава њихову симболизацију као у баснама. Композициона схема прати линеарно путовање главног јунака који савлађује једну препреку за другом чиме се овај роман приближава и бајци. Међутим, атипично за ова два облика, списатељица уноси конкретно научно (биолошко, психолошко, социјално) знање у своју причу, те сем прецизних информација о биотопима,

сознајемо о специфичном сезонском понашању животиња (брига о потомству, исхрана, организација заједнице...) да би затим те податке литераризовала поигравајући се различитим поетским техникама у појединачним поглављима од којих се свако може доживети и као засебна новела.

Одабир главног јунака је вишезначан и, без дилеме, интригантан. Првенствено, Пуженку је немогуће утврдити тачан узраст – једино нам његово име у деминитиву указује на инфантилност, али су све друге карактеристике флукутирајуће. То никако није случајно пошто списатељица темељи причу на парадоксу желећи да тиме постигне најмање два циља: да деконстрише нарацију (чиме се остварују додатни семиотички и семантички потенцијали) и да на изузетно суптилан начин постави најкрупније питање развојне психологије. Како је могуће, а управо је природа тако удесила, да се у раном детињству, дакле у предрационалном периоду када су и искуства и менталне и све друге способности тек у повоју, доносе пресудне одлуке о целокупном будућем идентитету човека?

Пуж, као најмекше створење, које ствара најтврђу шкољку по себи је парадоксално биће (Bašlar, [Bachelard 1989: 159]) и зато је идеалан јунак за ову поетску студију случаја која је само наизглед наивна, а заправо заснована на широкој гносеолошкој основи и профундарној запитаности. Пужева кућица је исконска тема која је кроз векове интересовала религију, биологију, филозофију, архитектуру и књижевност. У једном средњовековном приручнику за младе витезове постоји иницијацијска прича о шеснаестогодишњаку који (попут Пуженка) тражи пут до своје идеалне куће угледајући се на пужа (Bašlar 1989: 162). Сам Пуженко по својој аналитичности и потреби да самостално истражује социокултурни оквир којем припада могао би се упоредити са тинејџером који је пошао на пут око света, мада не једнозначно, пошто се прича многобројним хијатусима опире модернистичком доживљају идентитета као унисоне целине. Тако се главни јунак већ у једној од почетних сцена (веома занимљивој, духовитој и новелистички једној од најуспелијих епизода) среће са птицом која инсистира да јој каже колико деце *планира* да има пошто од тога зависи величина гнезда (куће) које се гради. Пуженкова комична збуњеност и делимично неразумевање питања указује да он, барем у том тренутку, има година колико и сам читалац (слушалац).

Други упадљив хијатус можемо наћи у идеји храњења – иако пужеви нису сисари, Пуженкова мама инсистира да га *храни* минералном кашом. Минерали у исхрани су оправдани као неопходни састојци који утичу на раст и развој детета (у причи конкретно формирају кућицу), али се сам чин храњења психоаналитички тумачи као покушај задржавања детета у блиском односу са мајком – у оним релацијама које Јулија Кристева (Kristeva 1980: 159-210) назива *материнска кућа* (што је симболичка замена за „хору“ или интраутерини лог). Пуженко, који покушава да се одвоји од мајчинског храњења делује као сасвим мало дете, не старије од две или три године.

Још једно крупно питање везано за главног јунака јесте скривено у постмодернистичкој микстури детаља – пуж је хермафродит, а конкретни Пуженко који би иницијално требало да је мушко, одраста без оца у „фази огледала“. Стога, његово путовање јесте и полна иницијација (или, прецизније, „иницијација у пол“) која се заиста биолошки и психолошки одиграва од најранијег детињства до раног пубертета те ова прича има универзално значење. То је и поента коју истиче мудра Сова – пут који пролази Пуженко је пут индивидуације за који се једино може речи да је непредвидљив и никад једнозначан и да увек зависи од низа „знакова поред пута“ и храбрости да се постане свој, иако заједница верује да постоји конкретан рецепт за „мудро“ одрастање (што је заправо идеја акултурације).

Весна Видојевић Гајовић је апсолутно уверена да се прича о изградњи идентитета у савременом добу може аутентично испричати само ако се примени наративна техника која ће деконструисати линеарну унисоност текста, то јест, техника која ће рашчланити текст на низ детаља који могу слободно да се комбинују и рекомбинују. Оваква промишљања су коресподентна с идејом да се текст може градити по моделу структуралне хомологије са психодинамским и социодинамским процесима што одговара уопштено постмодерној књижевности, а још специфичније женском писму. Стога, начин на који је уверење да је роман подобна мустра животу инкорпорирано у овај текст, најбоље можемо илустровати идејом семиотичарке Јулије Кристеве (1980: 133 –144)²⁹ која је направила изразиту

²⁹ Идеје преузете из три есеја објављена у књизи *Desire in language* (From One Identity to an Other ; The Father, Love, and Banishment: The Novel as Polylogue 148 –219)

симболичку дистинкцију између два принципа (истовремено и животна и литетрарна): мушког и женског, везујући женски принцип за преедиповску фазу, а мушки за едиповску. Преедиповска фаза је старија³⁰ и у њој се налази све оно што је нагонско, интуитивно, хаотично и нерегуларно (али и материнско), и оно што стално тражи начин да искаже своје значење. Кристева ту фазу назива семиотичком и дубоко је цени за разлику од психоаналитичара који сматрају да је једино добро то што ће она еволуирати у едиповску – симболичку– фазу која представља друштвени, културни и „очински“ поредак (рационалан, објективан, подређен свим правилима, укључујући и граматичка). Док Лакан, славећи мушки принцип, одбацује преедиповску фазу као превазиђену у даљем животу, феминисткиње су пригрлиле управо тај „резидуум“ као резервоар емоција (којем се увек можемо изнова и као одрасли враћати те рекомбиновати елементе свог идентитета), сталне и потенцијалне активности и стваралачке енергије која се супротставља коначности и једнозначности поретка (и унутрашњег и спољашњег), а све то су управо и темељи постмодерног литерарног промишљања и писања (у овом роману он је симболички представљен као Пуженков /епистемиолошки и витално/ раскошан дворец који задржава потенцијал да се стално мења)³¹.

У претходном пасусу удаљили смо се од рецептивног нивоа прилагођеног деци да бисмо показали и оне елементе приче који су иманентни стваралштву које се надовезује на изузетну естетску традицију књижевности са средине и краја XX века, која је заснована на изразитој целебралности. Међутим, обраћајући се деци на овакав начин, Весна Видојевић Гајовић рачуна на чињеницу да дете, у свакодневном животу растргнуто између компулсије природе и компулсије културе, може и те како, ако не рационално, онда сигурно, интуитивно и емотивно, да осети и освести питања која поставља Пуженко, те да се са њима идентификује. Стога, друго Пуженково име Замишљенко, заправо, алудира на малог читаоца којег списатељица, попут Радовића доживљава као врло интелигентног и за кога пише књигу са дубоким уважавањем.

³⁰ (први ступањ развоја по Лакановој хронологији: преедиповска, фаза огледала, едиповска)

³¹ Кружна структура пужеве кућице асоцира на универзалну цикличну целовитост. На исти начин целовита и вечна је и његова андрогиност као појавни облик бића које све религије, филозофија (нарочито Платон), алхемичари и, рецимо попкултура деведесетих славе као идеалну творевину (види Над 2013).

Роман *Пуженко и његова кућица* дело је несумњивог литерарног квалитета – естетски, без дилеме, упоредиво са, на пример, канонизованом *Јежевом кућицом* Бранка Ћопића. Оно се строгом формом приближава компактности и унутрашњој кохерентности „једноставних облика“ као што су бајка, басна, скаска, мит (Јолес 1978), али је по значењу модерна психолошка и социјална прича, која у себи спаја два најважнија елемента добре књижевности за децу: занимљивост и развојност. Верујемо да би у потенцијалној расправи о осавремењавању канона овај роман морао добити истакнуто место, а његово уврштавање у школски програм било би вредан допринос естетском васпитању деце најмлађег школског узраста.

III.2.2. Владимир Андрић, „Пустолов“

Роман *Пуженко и његова кућица* нашао се у најужем избору за награду „Политикиног Забавника“, али се жири определио да, у оштрој конкуренцији, награди, ипак, књигу *Пустолов* Владимира Андрића. И по мишљењу жирија за награду „Невен“, *Пустолов* је најрепрезентативније издање за децу објављено на српском језику 2001. године. Тако је Владимир Андрић постао један од ретких двоструких лауреата за исту књигу³². Важно је нагласити и то да су критичари, чланови жирија, издавачи, уредници часописа за децу и дечији писци једногласно оценили да су књиге објављене 2001. године, након деценије потпуног пада књижевности за децу „из које се ништа не би могло издвојити, а дефинитивно се најгоре писало за децу до десет година“ (Споменка Крајчевић, према Ćirić 2002), постигле озбиљан естетски значењски квалитет који пореде са златним добом седамдесетих и осамдесетих година³³.

Говорећи о *Пустолову* важно је да се на почетку посветимо жанровском одређењу дела. Дакле, да ли је *Пустолов* роман, или, да ли се барем ова књига може посматрати и као роман? У *Речнику књижевних термина* не налазимо прецизно позиционирање граница жанра. Напротив, аутор речничке одреднице, прихватајући Бахтинов став из *Епоса и романа*, записује: „Потешкоће у

³² За више од тридесет година заједничког постојања, награде „Политикиног Забавника“ и „Невен“-а истовремено је понело само пет књига: *Машта свих Гавриловића* Петра Јајића, *Књига за Марка* Светлане Велмар Јанковић, *Пустолов* Владимира Андрића, *Пустоловине једног зрна кафе* Дејана Алексића и *Где је лампино дете* Моше Одаловића.

³³ „Андрићева збирка прича је једна од квалитетнијих из прошлогодишње продукције што, могуће је, говори да књижевност за децу успоставља ниво који је 70-их и 80-их година одредио Душко Радовић – ниво који је, ево све до сада, видно падао. 'Чини се да више не доминирају писци који су се латили писања за децу због профита и чији је највећи квалитет 1000 DM којим плате штампање свог рукописа. Ја сам и прошле и ове године у жирију награде 'Невен' и мислим да је од педесетак понуђених књига шест на нивоу срећног времена када су писали Душко Радовић, Стеван Раичковић, Драган Лукић', каже за 'Време' Мирјана Стефановић, писац за децу. Издваја књигу *Пуженко* Весне Видојевић Гајовић 'пикарски роман о животу Пужа на педесетак страна, право ремек-делце', за *Вртешку* Споменке Крајчевић каже да је могу читати и одрасли, 'писана је на прустовско-чеховљевски начин, до сада овако врсног писања нисмо имали, право изненађење', у награђеном *Пустолову* налази 'прави београдски дух у свом врхунцу, изузетну фантастику и вербалну акробатику', писца Владимира Андрића сматра круном школе Душка Радовића, школе којој и сама припада и у којој је све мање писаца, о *Бајкама* Луке Павловића каже да су писане у реалистичкој традицији иако су бајке, у *Онога лета* Драгана Лакићевића хвали ауторову умешност да 'са осмехом гледа на себе као дечака пуног страхова и стрепњи'“ (види Ćirić 2002)

одређивању романа су у томе што је он настао као опрека већ постојећем саставу књижевних врста, 'што он нема канона као друге врсте: повјесно су делотворни само појединачни узорци романа, а не канон врсте као такав', те 'роман не даје да се стабилизира ниједан од његових облика' (RKT 1992: 711). Из реченог проистиче да се одговор на питање да ли је нешто роман или не, може дефинисати тек у односу на друге врсте с којима дело кореспондира, као и да су границе међужанровског преласка флексибилне, што омогућава да се у сваком будућем времену под окриље врсте прими неки нови, до тада непознат облик. Ако бисмо, ипак, ову дилему желели да разјаснимо у класичном кључу поделе на родове и врсте, могли бисмо наћи аргумент да су „лабаво повезане авантуристичке епизоде одлика пикарског романа“ (Lešić 2008: 367), који се, и у најстрожим дефиницијама, сврстава унутар граница жанра. Сем тога, све епизоде су повезане главним ликом, али и споредним ликовима, који се појављују у сваком „наставку“, те кроз књигу пратимо њихов развој. Такође, *Пустолов* је следбеник Барона Минхаузена, Тила Ојленшпигела и осталих симпатичних опсенара (Ćirić 2002), као и *Вини Пуа* и *Тарзана*, дела чија наглашена епизодичност, неконвенционалност и фрагментарност, остављају отвореном дилему да ли је реч о циклусу приповедака или о роману. Напошетку, имајући на уму да епизодичност *Пустолова* потиче из његовог оригиналног ТВ-формата, који је уз извесне суптилне модификације пренет у књигу (ремедијација), можемо закључити да *Пустолов* јесте и роман пошто је исти принцип сужејне композиције, како је то показао Шкловски – поступно низање новела (епизода) – примењен и у једном од најпознатијих (анти)пикарских романа (са којим *Пустолов* остварује вишеструке интертекстуалне везе³⁴) *Дон Кихоту*: “При такву начину композирања једна довршена новела–мотив – ставља се након друге и веже тиме што су све оне повезане јединством носиоца радње (...) У саставним дијеловима дјела, састављеним низањем, осјећа се веома често да су имали некад самостални живот“ (Šklovski 1969: 65–66).

Међутим, жанровску недоумицу везану за *Пустолова*, није довољно разматрати само у традиционалном књижевнотеоријском кључу пошто је то дело

³⁴ Набројаћемо само неке од многобројних веза: топос путовања, авантура, (хипертрофирано) инфантилно јунаштво, романтична визија света и своје улоге у његовом спасавању (донкихотство), претерана причљивост, маштовитост и инвентивност коју јунаци деле.

које се првенствено темељи на поетским дометима актуелним на крају XX и почетку XXI века јер: „Андрић свесно врши мистификацију жанра: миксујући поетски и прозни говор, он пре свега изражава модерну тежњу ка релативизацији основних канона класичне поетике као што је стриктно раздвајање књижевног стваралаштва на родове и врсте“ (Радикић 2010а: 47). Стога, и по мишљењу Василија Радикића књига *Пустолов*, која је настала тако што је Андрић примењујући савремене литерарне поступке сценарио за истоимену серију преточио у прозу, недвојбено јесте роман: „Писац не превише разуђеног опуса за децу (*Свеска над свескама* 1975, *Напред плави, смеђи и црни* 1981, *Новогодишњи поклони*, песме 1986, *Срце на зиду*, песме 1988), Владимир Андрић (1944), ушао је у жижу читалачке јавности **романом** *Пустолов* (2002), за који је добио неподељено признање публике и књижевне критике [...]“ (Радикић 2010б: 165).

Авантура као лајтмотив

Андрићев *Пустолов* је сјајан пример карневализације прозе. Посредством карневализације омогућена је готово бесконачна покретљивост и шаролика комбинаторика унутар текстовних сегмената (и на микро и на макростилистичком нивоу), али и апсолутна слобода да се кореспондира са свим другим књижевним делима и видовима литературе, као и културе и најширем значењу. Одабир авантуре као лајтмотива отворио је простор Андрићу да у *Пустолову* оствари, између осталог, и низ асоцијативних и цитатних веза, једнако на фабуларном и плану радње, као на лингвистичком и идејном са посве различитим ликовима из ранијих дела за децу које најдиректније спаја овај мотив :

Главни лик Пустолов, како и само његово име сугерише, изданак је и настављач славне авантуристичке и маштарске традиције књижевности за децу – али за разлику од класичних авантуристичких ликова светске литературе, Андрићев јунак не располаже никаквим фантастичним могућностима: главно оружје му је неспутана машта. У том смислу, он је, најпре, 'потомак' ненадмашних маштара и учесника имагинативних пустоловина из Вучових песама и Ћопићевих романа и прича (Радикић 2010б: 165).

Уз поменуте барона Минхаузена, Тила Ојленшпигела, Вини Пуа, Тарзана и Дон Кихота, у групу „симпатичних опсенара“ који наликују Пустолову, свакако би

требало уврстити и Алису јер су и у Андрићевом роману, као и у Кероловом, „укинуте границе између могућег и немогућег, реалног и иреалног, сна и јаве“³⁵. У истом контексту нужно је приметити да посебно блиску и често наглашену везу у свим својим и поетским и прозним делима, Андрић успоставља са Радовићевом поетиком игре која се у *Пустолову* оваплотила као *modus vivendi* главног јунака, али и као ауторов *modus scribendi*: „Душко Радовић је једном рекао ко уме да се игра, никада неће остарити, а ко уме да се радује, увек има чему, тако да је маштовити пустолов начин на који човек живи играјући се и радујући се“ (Владимир Андрић, према Карановић 2002). У складу са тиме, и време и простор дешавања у роману зависе од тога на који начин читалац перципира узраст главног лика, који је по свим својим карактеристикама *homo ludens*, а што је, опет, јанусни лик путника. Међутим, без обзира на то да ли га читамо као маштовито дете у авантуристичкој игри, у сопственој соби, или одраслог „белосветског“ путника, то за роман није суштински важно јер, ко год да је, Пустолов је јунак који се опире томе да „покрет стане, скамењен у једној причи“ (Џор 1994), у једној визији света.

Као потомак пустоловне породице „он срећно скита од Гудура Обреновца до Јужних Мора“ (Андрић 2001: 11). У „Гудурама Обреновца“ је његов Топли Дом где је зачет тај и такав дух:

Млади моји пријатељи, ево ме пред вама: седим поред своје верне Фотеље, на шамлици од тврдог жуљ-дрвета, сркућем бодљикави сок од кактуса и пушим на своју драгу, породичну Лулу, а око мене одише пријатељством мој Топли Дом који је као знаменитост убележен у све важније мапе света [...] Мој Дом је топао зато што га ја волим и зато што он воли мене“ (Андрић 2001: 5).

Најудаљенија Пустоловова дестинација Јужна Мора, фикционални топоним за обећани аркадијски простор, јесте у литератури за децу (*Пити Дуга Чарана, Гласам за љубав...*) синоним за безграничност и лепоте планете на којој живимо, односно метонимија космополитског³⁶ духа као опозита партикуларности света,

³⁵ Написан у духу 'фантастичног писма' којем је азбуку 'срочио' творац ненадмашне *Алисе у земљи чуда*, роман *Пустолов* уводи читаоца у један измаштан простор у којем природни и логички закони престају да важе“ (Радикић 2010б: 165).

³⁶ Појмом космополитизам би се могао назвати и онај битан сегмент Андрићеве „песничке метафизике“ коју дефинише и описује Јован Љуштановић анализирајући кореспонденцију „непосредног дечијег искуства и бесконачног римовања и језичке игре произашле из њега као облика грађења и обесмишљавања света у песми *Дај ми крила један круг*: „Синтагма 'дај ми један круг' у дечијем свету има дубоко психолошко и социјално значење [...] У песми Владимира Андрића

сведеног на државе и границе. Ово може имати и политичке импликације – један од бизарних рефлекса стварности у књижевности за децу деведесетих година – времена сецесија и националних подела – јесте и тај да је из ње сасвим ишчезао топос Јужних мора.

„Авантура у језику“ као конструктивни принцип

Та безграничност и бесконачност света и живота, о којем, користећи искључиво упечатљиве, занимљиве и изразито духовите слике, говори Андрић, сугерише се у *Пустолову*, између осталог, и нарочитом употребом језика, који по много чему личи на песнички: „Пронаћи у бесконачном простору језика речи које се подударају по гласовном склопу, али се ретко срећу у свакодневној комуникацији, а онда их приморати на (не)могућ семантички однос – то је језгро песничког поступка већине нонсенсних песника српске поезије за децу, па тако и Владимира Андрића“ (Љуштановић 2012: 157). Како аутор исте лингвостилистичке поступке користи и у роману, мишљења смо да се *Пустолов* прецизније и ефектније може приказати ако се у његову анализу и оцену укључе и методе које су својствене интерпретацији поезије, јер је то дело грађено на сижеу, колико и на фабули, са безбројним примерима стилске „авантуре у језику“ (Радикић 2010б: 165). Ти примери би се донекле могли класификовати према елементима које Зорана Опачић (2001: 33–40) запажа у нонсенсној поезији песника који настављају традицију Ршумове поетике:

1. Обесмишљавање бирократског језика:

Андрић се служи низом фраза као пародијским поступком тако што их у њиховом устаљеном синтагматском облику умеће где год је то могуће. Упадљиво честа употреба фраза нужно изазива смех: „почистити банку“, „чисто као апотека“, „пропустити кроз шаке“, „врећа без дна“, „гвоздена воља“, „челичити се“, „доспети у шкрипац“, „засукати рукаве“, „шесто чуло“, „каналисати бес“, „насанкати“...

она бива из интимног дечијег круга издигнута у велики круг света, у пријатељску молбу: мору, ласти, риби, свицу... тако ова песма твори јединство света и детета“ (Љуштановић 2012б: 158).

2. Поигравање обликом речи

Полисемија. Устаљени изрази су метафорични искази те се Андрић често поиграва градећи досетку на разлици између денотативног и конотативних значења. У неколико епизода таква досетка помаже у разрешењу компликоване ситуације. На пример: Пустолов побеђује доктора Грозоза у опклади да неће моћи да снесе јаје тако што узме јаје и снесе га са планине; мучно обећање да ће се повући решава тако што повуче себе за уво и честита самом себи рођендан; рукави су му увек заврнути јер често мора да их засуче; Грозозо се „поправи“ тако што се грозно угоји; кад хоће да уреди џунглу као апотеку нагрну му прехлађене животиње; док каубој и разбојник Били заиста дође до новца тако што почисти банку, али метлом.

Хомоними. Сличан комички ефекат постиже се употребом речи из несродних породица које се гласовно подударају. Тако глиста каналише бескопајући канале, а Пустолов завашава своје највеће противнике који желе да га прождеру – Каракаџа, Тасманијског Ђавола, Орхидеју Месождерку и Џиновску Анаконду тако што им обећава да ће им од себе дати гриз ако га ослободе из шкрипца, па онда заиста скува гриз и да им. Чувено хлебно дрво, основна храна Пустолова, нема никакве везе с хлебом (пароними).

Хипокористични надимци *Гроки* и *Таша*, настали од „респектабилних“ имена доктор Грозозо и Тарзан, асоцијацијом на анимални и женски свет, те тоном фамилијарности у звучању, остварују комички ефекат спајањем узвишеног и баналног. Поменимо на овом месту и инвентивне кованице попут *џунглирања* (џогирање у џунгли).

3. Преобликовање (народне) традиције

Синтагма „Жив жвакан несажвакан“ (Андрић 2002: 81), лајтмотив епизоде у којој се Пустолов бори са нарастајућом Орхидејом Месождерком све док се не досети да јој посоли ђуле које она прогута те се залива водом док не зарђа, остварује интертекстуалне релације с причом о јарцу живодерцу.

„Брдашце по брдашце планина“, пародија је народне пословице „Зрно по зрно погача“.

„Цедио суву дреновину и тај сок пун непознатих витамина остављао за зиму“ (Андрић 2002: 55) – сува дреновина јесте директна асоцијација на највећег балканског епског јунака Марка Краљевића, чији је лик такође често грађен на хиперболи, те, поредећи се са њим, Пустолов жели да истакне своју „јуначку“ снагу и изузетност. У другом делу реченице можемо препознати пародијски поступак – пошто зимницу обично остављају жене, а у народној традицији постоји јасна полна сегрегација, овај поступак, истовремено, деградира јуначку активност главног лика, док помињање витамина у функцији снаге отвара асоцијативно поље према поезији Љубивоја Ршумовића.

Преобликовањем традиције можемо назвати и занимљиве реминесценције на позната књижевна дела. У једној епизоди јасна је асоцијација на *Златокосу и три медведа*, а у другој на Радовићевог *Плавог зеца*. У некој наредној, он „из шкрипца излази[м] витак, са сребрним луком“ (Андрић 2002: 75), попут лирског субјекта из *Стражилова* Милоша Црњанског.

Авантура са великим преварантом Шарл Атаном једина је из које Пустолов не излази као победник, већ као преварени: „Видим лепо. Човек је варалица не толико из користољубља колико из уверења“ (Андрић 2002: 94). Такав би, као и онај у бајци Гроздане Олујић, преварио и саму смрт (ово је, такође, интернационални сиже пореклом из усмене књижевности).

Занимљив облик интертекстуалне игре су и честа набрајања, ређалице и низања која личе на народне, или оне смешне речи Душана Радовића:

Јели су ме алигатори, гавијали, кракени, хидре, парадигме и бланкверси, цибетке, левијани, завулани и кладовци, мамут-буве, комарци-роде, зердови, мрак, бриге, сампраси свих боја, пиране, маракује, брунхилде, цејлонски клајверти, паспарту крволочни, анаконда, поларни ждеравац Каркацу, Тасманијски Ђаво, чак и један кратковиди мравојед (Андрић 2001: 81).³⁷

Стилске фигуре у *Пустолову* немају само задатак онеобичавања текста, већ су, нарочито хипербола и пародија, конструктивни елементи у грађењу свих сегмената приче. Лик Пустолова потпуно почива на хиперболи: „Одржавао сам у

³⁷ Овде није реч искључиво о бићима и појавама које могу да “једу”, већ о речима које звуче довољно рогобатно да би деци могле деловати да су ознаке за нешто страшно.

исправном стању Гудуре Обреновца. Брчкао се у живом блату. Цедио суву древовину и тај сок пун непознатих витамина остављао за зиму“ (Андрић 2002: 55).

Или:

Ево, на пример – разорни ветрови ... Јако је изазовно и пријатно бити изложен настрадају вихорова: спреда ураган, одпозади тајфун, лево оркан, десно торнадо – ја у средини. Јуришају да ме самељу. Чекам до последњег часка, а онда финтирам, измакнем се. Мени, разуме се, ништа, а ветруштине се сударе и распадне на лахоре, развигорце, промаје и поветарце. Ћарлијају. Пирућкају. Да, али нема више ни тајфуна, ни торнада, ни оркана, ни урагана. Ко зна кад ће се опет родити, нарасти, окупити се... (Андрић 2002: 13–14).

На све те и такве успехе Пустолова, пресудне за опстанак планете, Гусари толико тапшу да после данима морају „хладити вреле дланове у Леденом Мору“ (Андрић 2002: 70).

У роману постоје различити пародијски облици, од оксиморонских спојева попут: *воде у праху, бешумног грома, галопирајућег пужа, лаке тоне...* до апсурдних и парадоксалних ситуација у којима, на пример, ждероње мисле да ће се више прославити ако Пустолов улови њих, него уколико они њега прождеру. У таквој врсти пародирања можемо наћи и критику система. У следећем примеру то је конкретно школски систем, који децу не учи да сами схвате чак ни оно што је очигледно:

'БУДУЋИ ПУСТОЛОВИ, КАЖИТЕ МЕДВЕДИМА КО САМ ЈА, ВИ О МЕНИ УЧИТЕ У ШКОЛИ!'

Пустолови полетарци весело заграјаше:

'Ти си мусави смешни медвед који се сигурно родио у циркусу чим зна да говори!'

Медведи им на то запљескаше, а мене послаше да оштрим канце о стење и ужинам корење, да се чешем о храшће (Андрић 2002: 114).

Стилски перфекционизам огледа се у готово поентилистичкој сређености сваке мисли и исказа. Тако, у напетом сцени где пустолови – полетарци не спасавају Пустолова од медведа, Андрић не жури за досетком, драматичношћу, апсурдношћу и комичношћу сцене у сегменту који садржи све те елементе, него се зауставља да направи малу акустичку везу између последње две речи у реченици „чешем о храшће“ (алитерација). Примера за овакву употребу стилских фигура је заиста безброј, чак и тако специфичних као што су успеле таутологије (*Да, али нема више ни тајфуна, ни торнада, ни оркана, ни урагана* /Андрић 2002: 14/) или синестезије (*Најпре бих описао звук дизања косе* /Андрић 2002: 37/) и све оне су у функцији

сугестивних, акустичних и визуелних слика или појачане семантизације, најчешће у служби хумора³⁸.

Андрић се уживљава у „дечији аспект“, али га не извргава руглу, већ га циљано поставља као неки вид претпојмовног мишљења, који је предуслов за стварање правих логичких веза у оном периоду када дете сазре и овлада већим бројем информација: „На почетку беше велика Свемирска Квочка, која је снела Јаје, а из њега се излегло све, укључујући и звезде и помфрит“ (Андрић 2002: 101). „Ако на удицу ставите утикач, ниједна стара пегла неће одолети – загришће...“ (Андрић 2002: 29). Пустолов се челичи у челичани, једе клин чорбу од клинова и хлебно дрво, пије бодљикави сок од кактуса, љубимац му је мољац Моки из Шифоњера, има колекцију рупа и планинских врхова, има Лулу коју не пуши, залива џунглу, решава питања белих мува, грди грожђе што је родило на врби и стално пази да се не размази у Фотели, те седи на хоклици од тврдог жуљ-дрвета – све наведено заправо има свој неки унутрашњи каузални ред, само комички инвертован у односу на онај који се успоставља у реалном свету. Стога, могло би се рећи да се поступак шармантне инфантилизације текста може се наћи и у, за Андрића карактеристичном, „римовању прозе“ (види Радкић 2010а: 38–51). Нпр:

„Пећина ко пећина – шупља, мрачна, мемљива!“ (Андрић 2002: 111).

„А џунгла је, као што знамо: ред лијана, ред банана, ред Тарзана, дакле, ништа посебно“ (Андрић 2002: 72).

„ПУСТОЛОВЕ, ЛОПАТЕ СЕ ЗЛОПАТЕ КАД ЊИМА НЕ КОПАТЕ, ХА-ХА-ХА!“ (Андрић 2002: 58).

Поука је у оваквој врсти модерног писања присутна, али и специфична: „Развијање маште, креативности и дечијег речника, то јесте поука. Ја се играм па кажем: 'Кашиком за обућу једите јапанке и сандале', а онда ме неки родитељи јуре,

³⁸ Упитан какву поруку носи *Пустолов*, Андрић је одговорио: „Хтео сам лудо да забавим децу и све оне који воле ову врсту књижевне гимнастике. Пробао сам да напишем нешто што бих и сам волео да прочитам, како каже Дејвид Селинџер. После гомиле прочитаних књига у животу, мало њих ми се допало. Пробао сам да *Пустолов* буде тако написан да, када бих неком чаролијом заборавио да сам ја аутор, па кад бих га прочитао могао да кажем: 'Ух, што је ово добро!'“ (Андрић, према Карановић 2002).

кажу да им кварим децу. Ја мислим да их учим правим стварима, да мисле својом главом, да узму крила један круг, па ко колико успе“ (Андрић, Spasić 2007).

У *Пустолову* најдиректније су само еколошке поруке: „Мени је стало да ми планета блиста“ (Андрић 2002: 45). Или „Птичица у кавезу? ПТИЧИЦА У КАВЕЗУ!?!?! То ме ужасава“ (Андрић 2002: 40).

Главни лик је „често у служби Науке“ (Андрић 2002: 49). Увек у Андрићевим делима постоји веома прецизна, готово „документарна топографија“ (Радикић 2010а: 48), али и научно веродостојан опис природе и природних појава. Тако се из књиге може сазнати о страшним ураганима, поплавама у Патагонији, живом блату, Шерпасима, Јетију, пешчаној олуји, жилавим саргаским алгама...

Пустолов је дело у којем се на посебан начин срећу класично и савремено у књижевности. С једне стране, овај роман се заснива на традиционалном приповедању фабуле чија радња има иницијални, медијални и терминални део нарочито унутар новела (епизода)³⁹, а с друге, она је потпуно декомпонована показаним, али и многим другим лингвостилистичким поступцима који чине да се као равноправан фокус приче, сем тематизоване пустоловине наметне и „авантура у језику“ – првенствено, или на крају крајева, *Пустолов* јесте *текст* и писац показује да је свестан те чињенице. Тако се лик Пустолова од еписки схваћеног јунака помера ка позицији „значајског и стилистичког комплекса“ – чак можемо рећи да се он Андрићу, као некада Дон Кихот Сервантесу, „допао и као нит за спајање мудрих мисли“ (Šklovski 1969: 69). Такође, у овом делу се јасно рефлектује и висока естетичност касних седамдесетих година која је истакла тезу да је готово немогуће правити дистинкцију између онога о чему дело говори (идејности и тематике) и саме текстуалности – „језик не реферише ни на шта осим на језик те се може говорити једино о тексту“ (Rorty 1992: 296). Стога Пустоловова неограничена елокуција јесте, са једне стране моћ идејности, маште, радозналости, интелигенције и обавештености, а са друге вештина и брига да се мисао на што адекватнији начин

³⁹ Овај атипичан роман се фабуларно заокружује једним детаљем – Пустолов упознаје афричку принцезу и видно је спреман да напусти причу (детињство). Андрић, изврше овај мотив неочекиваном реакцијом принцезе, те враћа главног јунака назад у приповедање, чиме крај романа добија двоструки смисао: са једне стране остаје отворен за нове епизоде (*Кроз Гудире Обреновца*), а са друге је заиста завршен.

преведе у реч, а затим у писмо (Derida 1976: 14–38). Међутим, она може бити схваћена и као безгранична брбљивост заиграног детета, а ако се упореде ова хињена инфантилна димензија текста и његова значењска и стилска озбиљност, можемо закључити да је главни лик заправо дат као апсолутно парадоксалан херој јер је он истовремено смешна распричана донкихотовска „јуначина на језику“, али и истински Џејмс Бонд језика који на том плану разбија све границе и не признаје постојање места на које не може стићи. Аналогијом, онај ко све те појмове има у језику, поседује их и у свести, те за Пустолова цео свет постаје једна целина и територија у којој је настањен његов космополитски дух. Другим речима, иако није класичан јунак који првенствено својим телесним способностима односи победе, Пустолов јесте прави конквистадор (публике), али духовни (духовити).

Двоструки (интермедијални) ауторски потпис

Након *Пустолова* Андрић је објавио и његов наставак *Кроз Гудуре Обреновца* (2004), као и збирку прича и песама *Дај ми крила један круг*, која је награђена на Међународном сајму књига у Београду 2006. године. Исте године Владимир Андрић је награђен и „Златним кључићем“ града Смедерева за целокупан допринос српској књижевности за децу. У образложењу одлуке, председник жирија, Мошо Одаловић назвао је Андрића „једним од пчелињих и совиних сарадника [...] чије је дело већ деценијама у прелепој комуникацији са пристиглим нараштајима“ (Одаловић 2006: 13). По његовом виђењу, овај аутор је „човек – екипа“ чијих двеста епизода *Пустолова* и триста *Лаку ноћ, децо* урачунава у стваралачке подвиге.⁴⁰ „Ако је досетка уметност“, каже Одаловић, „Андрић је досеткар самог врха нашег занимљивог, многи кажу раскошног, стваралаштва за децу“. Стваралаштво Владимира Андрића јесте уметнички капитал наше књижевности који је, захваљујући телевизији, заживео и као културни. У поезији постоји већ неколико млађих писаца који показују извесну блискост његовој

⁴⁰ Андрић је био најближи сарадник Душана Радовића у *Полетарицу* и наследио га је у Редакцији програма за децу, у којој је службовао четрдесет година.

поетици (Душан Поп Ђурђевић, Дејан Алексић), а од прозних, то је један од тренутно најавангарднијих, Игор Коларов.

Пустолов је уз *Принца од папира* (Војновић 2008) готово уникатан пример двоструког ауторског „потписа“ у савременој уметности намењеној деци. Занимљиво је да су и Владислава Војновић и Владимир Андрић прво написали сценарија, а затим их ремедијализовали у романе. Телевизијска серија *Пустолов* (као и Војновићкин филмски сценарио) може се посматрати као потпуно сеператан „догађај“ (у деридијанском смислу) у односу на објављену књигу, с обзиром на то да се ова два уметничка облика темеље на специфичним правилима медија којима припадају – ма колико деловало да је пренос сценарија у роман дослован, он, заправо, уопште није једноставан. Иако је књига највероватније настала из потребе да се текст трајно сачува и у сваком моменту буде доступан широком аудиторијуму (у време пре социјалних мрежа које су дозволиле либералну размену аудио-визуелног материјала), разлози за тај пренос налазе се и у нарочитој литерарној (прозној и поетској) естетици која је иманентна овом делу. Комплексност саме трансмисије се огледа у томе што је литерарни облик свакако морао следити логику свог жанра да би био једнако успешан као телевизијски предлог, али је унутар њега у потпуности очувана интермедијалност⁴¹. Тако су, рецимо епизоде постале новеле, погодне и за серијско читање, па чак и читање на глас и глуму јер су искази у потпуности перформативни, шта више, на неким местима уочавамо палимсестни траг дидаскалија преточених у верзале који прецизно упућују на повишену емоцију (страх, ужасавање, наредба, ругање...) са којом Пустолов казује те реченице. Међумедијски дуалитет представљен је и на корицама које су осликане илустрацијом какву срећемо у књигама за децу, а само се у једном углу нашао умањена костимирана фигура телевизијског Пустолова (Милана Гутовића). Иако је Гутовић заиста упечатљиво оживео Пустолова у изванредном

⁴¹ Интермедијалност је појам који је почео да се користи почетком 90-их година у Немачкој, а у широј употреби је тек десетак година (након што га је преузела америчка теорија уметности).. Термин „интермедијалност“ је настао по угледу на „интертекстуалност“ Јулије Кристиве, а означава више врста међужанровских прелаза: 1. појаву елемената који припадају једном медију у другом (нпр. текста, музике, костима у синкретичним медијуму као што је филм или позориште), 2. укрштање различитих уметничких техника (нпр. монтажа, изразита сликовитост или музикалност („musicalization of literature”), у литерарним текстовима, 3. ремедијализацију, то јест промену жанра путем адаптације за други медиј (Rajewski 2015: 51–53).

монодрамском приказу и учинио да овај лик и Андрићево дело постану популарни и међу децом, али и одраслима, објављена књига сугерише да постоје и други квалитети текста, они литерарни о којима смо детаљно говорили у првом делу рада, али и идејни, алтернативно перформативни⁴²... Андрић је, што није често, успео да створи лик који има аутентичну егзистенцију, који је препознатљив као, рецимо, Марко Краљевић или Том Сојер и који ће, као такав, остати да живи у машти деце инспиришући их на авантуре, као оне дечије тако и духовне (првенствено на радозналост, причалаштво, жељу за сазнањем и космополитски доживљај света).

На крају овог, нужно партикуларног, разматрања дела Владимира Андрића, истакнимо још једанпут да је заиста вредан дивљења успех овог аутора да на сасвим спонтан и наизглед једноставан и потпуно разумљив и деци забаван начин транспонује у књижевно дело мноштво комплексних стилских, композиционих и значењских квалитета. Одломак из *Пустолова* налази се у програму за четврти разред основне школе тако да је ово дело већ канонизовано, што значи и да је препознато као модерни класик.

⁴² У Дому омладине Београд *Пустолов* је на репертоару као ансамбл представа, а занимљиво је да је један од копродуцента Заједница Хрвата у Београду.

III.2.3. Миодраг Зупанц, „Бајка из буџака“

Награда „Политикиног Забавника“ специфична је по томе што су у конкуренцији за њу равноправно заступљена сва фикционална дела, без обзира на књижевни род и врсту. Зато се често дешава да награду понесе књига која није жанровски сасвим диференцирана⁴³, што је свакако случај и с *Бајком из буџака* Миодрага Зупанца (2005). Зупанц је дугогодишњи уредник школског програма Радио телевизије Србије и аутор око осамсто телевизијских емисија, али се у жанру романа огледао свега два пута (*Земља у квару* /2012/ и *Бајка из буџака*).

Бајка из буџака је његов једини дечји роман објављен 2005. године у едицији „За врло паметну децу“ ИК „Плато“. Успеху књиге код жирија и популарисању међу децом, свакако су допринели и одлична опрема, као и духовите илустрације Драгана Максимовића. Занимљиво је да у каталогу Народне библиотеке Србије под одредницом жанра стоји ознака бајка, али Зорана Опачић тврди да је реч о књизи која је „обликована као савремени роман за децу са елементима бајке“ (Опачић 2011б: 63). Судећи на основу неразвијености фабуле и ликова, те малом броју епизода, можда би се могло претпоставити да је реч о неком краћем прозном облику, међутим, Зорана Опачић сматра да Зупанц прекорачује оквире жанра у правцу романа „карактеристичним успоравањем у приповедању, превасходно условљеним гомилањем израза којима се описује нека појава“ (Опачић 2011б: 64). Иако је атипично да сама дигресивност буде критеријум на основу којег се дело проглашава романом, у *Бајци из буџака* она дословно јесте у функцији тематског и мотивског проширивања новела унутар њега, јер и у овом делу, а исто смо већ показали у *Пустолову*, језичке игре имају важну улогу у обликовању и развоју фабуле и ликова, те заиста можемо прихватити аргументацију Опачићеве о жанровској припадности роману.

Иако већ у наслову аутор упућује на бајку, овај текст уопште није коресподентан са фолклорном бајком. У уводном делу аутор прича како одлази у Источну Србију у потрази за бајкама и народним наслеђем (ово је, заправо, аутобиографска цртица, пошто је Зупанц дуго радио сличан посао као аутор

⁴³ Исто смо утврдили и за *Пустолова* Владимира Андрића.

емисије *Енциклопедија за радознале*). Он се тако позиционира као Storyteller из истоимене британске ТВ-серије, у којој се увек на почетку и на крају епизоде појављује причалац који из свог угла објашњава порекло и даљу судбину приче.⁴⁴ Према његовом виђењу ствари, иако су чак и у најстаријим деловима наше земље и најстарији људи готово потпуно заборавили легенде и бајке (имплицитан коментар о социо-културној појави ишчезавања аутентичног народног живота и причалаштва) када се ноћу све смири и људи се окупе око ватре ослобађа се множина „у пламену скривених слика и прича“ (Секулић 1995), то јест исконска људска потреба „за причом и приповедањем“ (Андрић 1978) и, „наједанпут, сви почињу да причају“ (Зупанц 2005: 9).

Прибавивши тако „уверљив доказ“ за сумњичавог савременог читаоца да је бајка потекла из народа, Зупанц започиње фабулу која тек у понеком детаљу има везе са фолклором. У центру збивања су краљ, краљица, принцеза И и принц Ми. Већ сама имена главних јунака упућују на прозу радовићевске провенијенције. Они се свакако могу довести у везу са Радовићевим *На слово, на слово* (Радовић 1983а), али је много важнија интертекстуална веза са драмом *Како су постале ружне речи* (Радовић 1983б), са којом *Бајка из буџака* нескривено дели главне ликове и тему. Наиме, у оба текста ликови су старија сестра принцеза, примерна у свему, и њен млађи брат, који јој је потпуни контраст. Тема је такође подударна – бесмисленост рата, односно тираније – оба текста завршавају катарзичним отрежњењем. Још једна важна интертекстуална веза са Радовићевим стилем видљива је у пародијском поступку при компоновању и језичком уобличавању грађе. Тако се и лајтмотив и порука *Бајке из буџака* веома прецизно може истаћи стиховима песме *Рат*:

Освојен је један миндерлук,
обешен је један чивилук,
прободен је један празилук. (Радовић 1983а: 27).

Зупанчева основна намера била је да у тексту намењеном деци проговори не само о бесмислу рата, већ и о директној штети коју рат доноси свима, а нарочито деци. Он на духовит, забаван и ноншалантан начин пласира у *Бајци из буџака*

⁴⁴ Ово је, уједно, и оквирна нарација која урамљује *Декамерон* у један целовити наратив, али и приповедни поступак, којим се гради манир истинитости – у духу усмене поетике предања (мемората).

озбиљне ствари: „Ко год прочита ову књигу видеће да она говори о данашњем времену, тачније о последњих петнаест година иако је смештена у неки далеки простор и време и дата у форми бајке. Деценија и по која је иза нас била је испуњена језивим догађајима и грозотама, а наша деца су учествовала у њима и упијала их гледајући ТВ. Свет одраслих је себичан, садомазохистички и мало је оних који размишљају како је све то утицало на децу. Покушао сам да напишем причу о некој земљи, сличној нашој, у којој се много шта не зна, одрасли су будалести, хероји су безвезњаџи, а рат је будалаштина и бесмислица“ (Зупанц, према Nikolić 2006).

Краљ, краљица и деца, иако деле заједнички кров, живе засебним животима, с мало додирних тачака. Краља забавља рат, тачније, играње рата. На ту бизарну игру присиљавају га и његови великаши, перови и војводе, који осећају страшну досаду у миру, а све те идеје поспешују родне године, када је просто „природно“ да се људи бахате с оним што имају. Краљ је гротескан лик, инфантилан у потпуности. Он тражи од краљице дозволу за ратовање, а она реагује као мајка која не жели нешто да допусти. Када краљ коначно мољакањем наведе краљицу да попусти, он јури ходником и скаче од радости као дете које је мајка пустила на играње. По повратку из рата данима мора да јој буде на услузи и трпи све досадне ствари којима се жене занимају, док се краљица не „открави“. Краљица је приказана као мајка и стуб куће. Она стално брине што се кућа урушава због бахатости слугу, док је „глава дворца“ одсутна. Краљица има своју собу за осамљивање у којој краљ, кад уђе, слуша о „времену, корисности дијете, о поврћу као извору здравља, о складу боја у везу, о набавци новог краљевског пара паунова, о свим болестима на које се жалила једна тетка кнегиња Жутоперка, о некаквим писмима у којима се треба захвалити некаквим далеким рођацима, о томе како напредује ишијас стрица виконта Зри-Зрикавог, какви ће ове године испасти младенчићи за Младенце, о новом, управо пронађеном леку против краљевског хркања, које све цвеће треба обновити у краљевској башти, колико су деца успешна у учењу и све тако неке бескрајно занимљиве и актуелене теме, од којих би се краљу слатко задремало“ (Зупанц 2005: 80).

У причи се јасно пародира групни портрет породице више средње класе. Он се употпуњава захтевом да деца поштују кућна правила, непрестано уче и не мешају се са децом из „инфериорнијих“ слојева. Прави заплет почиње у последњој трећини књиге, када краљ одлази у свој последњи рат против суседног краљевства због наводног нестанка једног јелена и срне, пара творова и нешто зечева. У међувремену, деца нестају из земље. Њих одводи заводљиви коњ Риђан (чије намере нису јасне пошто је у двор стигао као залог мира противничког владара). Јашући на коњу, привучена магијом, деца буквално бивају увучена у зачарану шуму Подмуклицу. Ту се прво срећу са неким чудним бићем које по изгледу и начину говора подсећа на Голума из *Господара прстенова*, али је његов портрет инвентивно обогаћен низом духовитих, занимљивих, али и гнусних детаља:

Имао је веома малу и криву главу, одвратне, велике, шиљате уши из којих је цурио гној. Нос му је био чвркаст, кукаст, крастав и слинав. Слинавио је као чесма. Очи су му биле водене и буљаве, пуне крмеља. Углавном је био ћелав са два – три ретка прамена веома масне и прљаве косе. Имао је дугачке, мршаве и танке руке којима је чепркао чупава стопала. Нокти су му били црни и пуни лепљивих буба. Тело му је било неприродно надувено и готово зелено (...) Затим је убубављеним и црним ноктима почео да чачка нос, чеше уши, помера крмеље у очима, подешава длаке на глави (Зупанц 2005: 108).

Овај створ их прослеђује својој сестри вештици. Ту се понавља матрица из бајке *Ивица и Марица*, али се ефекат смешног постиже вербалном комиком – Зупанц карикира дијалекатски говор Источне Србије измишљајући притом речи:

Мммм!?! Још мало па подобро!
Мало принкетине!⁴⁵ Свакако!
Мммм! Прифали ту још некакој! (Зупанц 2005: 132).
(...)
Не певује то она! Тој поје њена мајчурина!
Па послушала је мајчурину кад певува?!
Зна та! Ајд сад! (Зупанц 2005: 134).
(...)
Добра ловац,
Слугује супер чорбац,
тури ојац
у овај плац од лонац!“ (Зупанц 2005: 136).

Разрешење тескобне ситуације где би деца требало да заврше у лонцу сасвим је једноставно. У последњем часу дечак успе да се одупре чинима, ослобађа

⁴⁵ Овај неологизам, има и морфостилемску вредност будући да се људи, тј. ликови дехуманизују у ранг намирнице, тачније, врсте меса.

златну Оју помагачицу, која магијом скида чини и са других оја (сова), које су жртвоване у претходном рату. Жртвована сова би се могла разумети као жртвована памет, што је предуслов да се уђе у било који рат. Ослобађање сове наговештава да је принц дошао до нове спознаје управо у контакту са гнусобом и хаосом последица рата, које се налазе свуда сем у дворцу. Прећутно, деца се и држе у некој врсти изолације⁴⁶ да не би постављала логична питања о нелогичностима које чине одрасли у њихово име. Скидањем чини, шуми се враћа аркадијска лепота и чедност, а деца одлазе кући где нико није ни приметио њихов нестанак.

Истовремено, отац стиже из рата који се није ни вођен пошто се испоставило да је дојава о украденим животињама лажна. Званично је рат прекинула киша па је он назван „Кишни рат“. У готово сотијском пасажу Зупанц поентира рат као гротескно, декадентно и бизарно надметање хедонизама:

Несрећник је унезверено тумарао и тумарао међу збуњеним војницима, уста су му била сува, али није тражио вина, стомак му је завијао, али он, који је могао тепсију баклава да прогута, није ни помислио на шампите!

Све му је пресело, а био је гладан! Стомак му је гласно крчао, хватали су га цревни грчеви, али све му је било јасније да ждрати и пити у овако бедној, јадној, срамној ситуацији и на оваквом месту, да би то било равно издаји, признању пораза, било би то показивање неозбиљности, губљење достојанства. Веома неприлично за краља и војску која не зна за одлагање и повлачење, за одступање и одустајање! (Зупанц 2005: 121).

Увођењем идеје бесмислености рата и трајним одустајањем од будућих ратова, рађа се нада да деца више неће живети у улогама у којима су живели њихови преци, већ да ће се остварити мајчин сан о њиховој бољој будућности.⁴⁷

Бајку затвара приповедање о сусрету писца и књижара који му даје књигу *Историја краљевских златношумских оја и чудесно разнобојног ружиног грма*. Тиме се, још једном, придаје легитимитет приповеданом – ко није поверовао да је оно што је читао заиста бајка, има другу шансу да схвати да је то прича из књига староставних, која ће, уз то, добити наставак који се рекламски најављује.

⁴⁶ Сходно ритуалној норми – праоснову бајке (Prop 1990).

⁴⁷ „Шта ће бити са њима кад одрасту? Зар ће њен син постати исти овакав краљ као што његов отац, деда, прадеда, прапрадеда, чукун деда, чукунчукун баба? Зар ће на исти начин трошити снагу и памет на неке глупе ратове због некаквих тупавих, наводно изгубљених животиња? Да ли ће и њега та играрија и детињарија толико радовати? (...) Надала се да ће се једног дана нешто изменити у њиховом краљевском животу и да ће њена деца живети боље, разумније и задовољније.“ (Зупанц 2005: 9).

Бајка из буџака Миодрага Зупанца производ је новог времена по томе што тематизује конкретан рат и његове последице, али, уопштено, ова књига више одговара стилским стандардима 70-их и 80-их година, јер је нарочито блиска поетици пре свега Душка Радовића, али и Љубивоја Ршумовића, Александра Поповића и играказима Бранка Милићевића. Она има упадљиву драмску структуру те би се могла лако превести у ТВ серију или позоришну бајку. На нивоу језика писац се често каламбурски поиграва речима правећи инвентивне кованице и изведенице од архаизама, турцизама, англицизама, словенизама, дијалеката, сленга... а нарочит комички ефекат постиже се честом употребом ређалица и / или таутологија.⁴⁸

Тенденција да се у текст унесу апокрифне приче којима се жели потврдити аутентичност оригинала, а које су овде употребљене углавном у комичном кључу, јесте елеменат постмодерног начина писања, који се, као и однос fiction/faction, потенцира већ у наслову⁴⁹. Буџак је у књизи имагинарно краљевство, забачено, небитно и по много чему налик Србији. Међутим, за разлику од књижевног топонима описаног у овој бајци, Буџак у смислу географске области у источној Србији у себи носи потенцијал који није баш толико априори безначајан, што је имплицитна сугестија (у облику две контрадне параболе) да Србија може (у политичком смислу) да бира какав и колико важан и леп „буџак“ жели да буде:

Буџак је област која се простира по висовима и обронцима Старе Планине. У њему се налази Миџор, највиши врх наше земље, природни феномен Бабин Зуб, најстарији пећински цртеж, има златоносних потока, ретких биљака, животиња, тајанствених шума, пространих пашњака, малених језера, слапова, водопада, рушевина тврђава, црквина, древних путева и веома старих села са необичним кућама. Малобројни становници су овчари, козари и кравари, који праве чувени Старопланински сир. Буџаклије су познати као чувари старих речи, обичаја, веровања, песама, игара, прича и бајки.

⁴⁸ Нпр: „На пропланку у јуришном поретку улетеше на хиљаде и хиљаде златножутих оја које се устремише на вештицу, вешца птичурину и све остале сподобе које су врштале, цичале, кукале, запомагале, цвилеле, кукумавчиле, цмиздриле и постајале све мање и мање док нису нестале“ (Зупанц 2005: 137). Или: „Било једном у некој краљевини која се звала Било једном у једној краљевини. У тој краљевини живели су: ратари, сатари, лугари, цугари, сточари, воћари, поткивачи, откивачи, медари, ледари, ловци, ковци, кожари, ложари, рибари, шибари, травари, кравари, ткачи, свлачи, дувачи, ковачи, ткаље, шваље, врачаре, трачаре, столари, колари, токари, соколари, зидари, видари, шумари, гумари ... и силан други пословни свет“ (Зупанц 2005: 10).

⁴⁹ У кризним временима стварност је често имагинарнија од фикције.

Због тога је Будац заштићен као важан парк природе и налази се на листи светске баштине⁵⁰ (Зупанц 2005).

Важно је истаћи још један пасаж, занимљив по томе што се слична размишљања појављују управо у књижевности за децу на самом почетку XXI века. Писац прецизно одређује да та мисао припада некоме ко је био дете тридесет година раније (краљици), а реактуелизује је да би истакао наду да ће деца у будућности, након свог мрака кроз који су прошла, ипак поново сањати „Јужна мора“ и путовати до њих:

Сетила се детињства. То јој је повратило наду, живнула је. Присетила се неких прича које је чула од своје мајке о некаквим удаљеним цветним краљевинама, са великим бучним и раскошним градовима, поред великих мора по којима плове лађе велике као кућа! О краљевинама са великим фонтанама и тобоганима које су уређене као раскошни паркови. О језерским краљевинама са маленим острвима. Планинским краљевинама са дивним видицима. О разним дивотама и чудима које смишљају разни владари и њихови поданици да свима буде лепо и занимљиво, као што су карневали, балови, маскенбалови, феште, ватромети, весеља, фестивали, такмичења, позоришта, опере, изложбе, смотре, вашари, велике свечаности, приједи, турнири, игракази, излети, трке, пикници и путовања у неке друге пријатељске земље, посете добродушним суседним краљевинама, познанства са удаљеним царевинама, разгледање и упознавање далеких егзотичних земаља.

Помислила је:

'Баш такво краљевство заслужују моја деца и ја.' (Зупанц 2005: 91–92).

Бајка из Будака је лепа, ведра, оптимистична, смешна и забавна прича. Зупанц, у литерарној традицији времена које је заиста било наклоњено и посвећено деци, пише текст који је стилски дотеран, компонован без било какве натегнутости да се нешто каже, због чега делује као да се прича, у једном комаду, исписивала сама: „Миодраг Зупанц пише по принципу игре, али без правила, реда и поретка, као да пише по песку дечијег игралишта без статива, кошева и затегнутих мрежа. Игра се 'романом без романа' (Стерија) у непрекидној језичкој вербалној вртешци – једним поново нађеним говором са којим прошлост дуго траје“ (Mirković 2006).

Остаје само да се истраживањем рецепције утврди да ли ова прича у дубљем слоју активира код деце „радознаост, али и сумњу да никоме не треба веровати безрезервно, чак ни родитељима“, те да ли их упућује на то да поверују да су „властити инстинкти једини прави путокази у животу“ (Nikolić 2006), како би писац волео да јесте.

⁵⁰ Запис на корицама књиге

III.2.4. Весна Ћоровић Бутрић „Оставити код Руже“

Весна Ћоровић Бутрић до сада је објавила девет прозних књига: шест збирки кратких прича и три романа. Ову списатељицу у *групу писаца под утицајем медија* сврстава вишегодишње искуство уредника Програма за децу Радио Београда, које је приближило поетику њених приповедака и романа „већем степену отворености за експеримент, видљиво коресподентним са мултимедијским временом“ (Pantić 1984: 13).

У начину писања Весне Ћоровић Бутрић можемо наћи готово све карактеристике стваралаштва *телевизијских писаца*, нарочито оне које се односе на сажетост, фрагментарност, језик близак поетском и динамику драмске форме. Међутим, *differentia specifica* у односу на ову групу аутора, који су, радећи у свом матичном медију, непрестано под јаком светлошћу рефлектора, у великој екипи која захтева прецизан сценарио и режију, моћну продукцију, те велики број изражајних (аудио и визуелних) средстава, усмерених на директну и недвосмислену комуникацију са гледаоцима, налази се у чињеници да особена осама у полутами радијског студија оставља простор и за битно интимније обраћање слушаоцима.

Кратке приче Весне Ћоровић Бутрић не могу се посматрати без њихове функционалне условљености радиом и могућностима радио израза. Осим првообјављене збирке *Цепно тиле* ауторка је циљно и наменски (што као засебне приче, што у тематско-мотивским циклусима) писала своје кратке приче за емисију *Добро јутро, децо* те би се оне најпре могле потражити у свом тонском запису у Архиви Радио Београда⁵¹ (Кљајић 2004: 76).

Управо та интимистичка црта и наглашена емотивност чине да оно о чему пише Весна Ћоровић Бутрић, као и слике које ствара, читаоцима постану толико „присно-битне“ да се и у критичкој рецепцији, сасвим несвојствено стилу модерног времена, јавља импресија. Од првог приказа *Цепног пилета* књижевнице Весне Алексић (1994) којој је књигу „открила“ мала комшиница, која ју је непрестано изнова читала, преко нескривеног одушевљења у опсежним есејима Лазе Лазића

⁵¹ У истом тексту налазимо податак да су и делови романа *Оставити код Руже* прво емитовани на радију.

(2002; 2004), Зорице Хаџић (2006), Тамаре Грујић (2008) и Наташе Кљајић (2004) која поентира: „Сад сам посве сигурна: Весна је исписала све приче мени!“, до стилски одмеренијег Јована Љуштановића (2012а) и, вероватно по времену настанка најмлађег, текста Божидара Мандића о роману *Знам* (2012), мишљења о квалитету њеног дела и емотивној блискости коју оно остварује са читаоцем неподељена су.

Весна Ћоровић Бутрић је прву књигу (*Цено пиле*) објавила 1989. године и у наредних десетак година писала је искључиво збирке прича (*Шта је унутра* /1995/, *Улица на љуљашици* /1999/, *Бићу сновослагач* /2002/, *Кућа на концу* /2000/, *Унатрашке* /2008/). Међутим, крајем деведесетих, у награђеној збирци *Улица на љуљашици* (награда „Невен“) појављује се тенденција, која ће се поновити у наредној збирци *Бићу сновослагач*, а која ће представљати премосницу према романима (*Оставити код Руже* /2003/, *Жуто је плаво* /2008/ и *Знам* /2011/). Реч је о „интегративном јунаку“ (Кљајић 2004: 80), који је, конкретно у збирци *Бићу сновослагач*, дечак који из приче у причу поверава своје жеље баки као најинтимнијем другу, а у *Улици на љуљашици* онај комплексни „породични лик“ који настаје „тако што се непрестано претапају три исказне позиције: позиција детета, позиција његове мајке и позиција његове бабе, мајчине мајке. Иако је, можда, мајка која у детињству свог сина огледа сопствено детињство, најважнији приповедач, све је увишестручено“ (Љуштановић 2012а: 143).

У роману *Оставити код Руже* (награда „Раде Обреновић“ 2002) ту кохезивну нит приче („интегративног јунака“) представља Девојчица која се држи за дугме, у чију се доживљајну перспективу списатељица уживљава па је роман заправо двогласан – кроз причу нас води одрастао свезнајући приповедач, који се, без наглашеног прелаза, остајући да приповеда у трећем лицу, као неки благи дух усељава у најскривеније кутове мисли, опажања и опсервација Девојчице. Та мала разлика између наратора и главног јунака у причи (или чак намерно уклањање граница између њих), као и доследно инсистирање на употреби перфекта, наводи нас на идеју да је реч (али само између осталог!) и о неком виду аутобиографске прозе. „По ауторкиним речима, сви ликови и догађаји су у потпуности аутентични или барем мало имају своју стварносну основу, доцније домаштану и литерарно

обрађену“ (Кљајић 2004: 80). Приповедање у трећем лицу врло је могућа мимикрија Ich форме, чиме се постиже романескна полифонија – грађа из стварности се, с једне стране, лирским средствима афективно преображава кроз сећање приповедача који према њој има интиман однос, а с друге, установљава се позиција свезнајућег приповедача чији отклон од субјективног усмерава фокус, драматизујући (али и симболички преосмишљавајући) збивања унутар наративног тока, на саму фабулу као потпуно фиктивну (измаштану) догађајност.

Тако се врхунска вештина Весне Ћоровић Бутрић огледа у томе што успева да заобиђе „репродуктивну имагинацију сећања и предност да креативној имагинацији стварања слика“ (Ваšлар 1969: 23) чиме је, на фону успомена, настало потпуно аутентично дело које се одвојило од аутора и остварило сопствену артистичку егзистенцију.

Одавно се у српској књижевности млађе генерације није појавио тако изворан, тако поетичан, толико лиричан аутор, меланхолични песник сложене психологије, нежних, невиних бића која трепере на прагу сурових искушења пред реалношћу живота, као што је Весна Ћоровић Бутрић. Текстови овог писца постају све чуднији, све заноснији, све лелујавији, а ипак, у њима увек почива једна распознатљива фабула, која је више назнака драмске радње одрастања, сазревања, индивидуације и више одраз временског тока душе, него фикцијска прича, догађај, догoвoвштина која иначе највећма карактерише литературу за децу и омладину. У прози Весне Бутрић скоро се ништа не догађа, а ипак у њој налазимо авантуру, и то ону највреднију, авантуру срца и ума [...] (Јазић 2004: 70).

У центру збивања овог, истовремено и романа простора и психолошког и постмодерног и правог билдунгс романа, јесте Улица, антропоморфизована, она која, као Андрићев мост, окупља у јединствену жижу карактере и судбине свих својих становника:

До улице на врху града стизало се степеницама: било их је тридесет са једне и тридесет са друге стране. Улица је почињала њима и њима се завршавала. Издвојена изнад града, Улица–љуљашка, Улица–чардак ни на небу, ни на земљи, Улица–уточиште онима који су у њој живели, али и онима који би у њу залутали па се поново враћали.

Улица је препознавала своје житеље (Ћоровић Бутрић 2003: 7).

Улица је по својој архитектонској структури узана, куће су збијене једна уз другу, испреплетане заједничким двориштима, улазима и бедемима. Становници Улице знају све једни о другима и као да свако проживљава бар делић живота сваког од својих суседа. Тако они постају „перце“ у јастуцима које ујутру, како то

замишља Девојчица, након снова, додуше различитих, али увек присутних, њихови власници простиру на прозоре као изложбу за оне који „знају да нађу пут до туђег сна“ (Ђоровић Бутрић 2003: 8). Другим речима, они су један за другог унеколико онај Силверстанов „комадић који недостаје“, а који ауторка цитира као уводни мото. „Комадић који недостаје у Улици, недостатак животне среће код готово свих њених становника (оног што човек највише жели а највише нема) условљава поднаслов 'усамљени роман'“ (Кљајић 2004: 81).

Усамљени роман о којем је реч, хроника је једне улице. Улица у којој станују јунаци књиге, разнолики и увек нетипични, сликовити људи, одрасли и деца; а све личности нису, упркос сфумату помало сањивог заноса пишневог, дате као стилизоване фигуре људи, него богме као особе од крви и меса, са врлинама и манама (Лазич 2004: 70).

Главна јунакиња има способност сликања људи. Функција овог мотива, с једне стране, јесте метонимија којом се указује на то да је роману најделотворније приступити из феноменолошког угла препуштајући се сликама⁵² које ће се саме конституисати у свести. Са друге стране, Девојчица има способност изразите аналитичности, одлично разуме карактере и, попут најбољих сликара, уме да прикаже саму суштину ствари и појава: „Она је ћутљива и говорљива, експлицитна и имплицитна, препознаје кроз цртеж истинску слику људи. Девојчици која се држи за дугме страх не да да проговори, да бујност научених речи звуковно изрази. Ћутање се компензује ликовним изразом, предочавањем суштински, искрено портретисаних укућана, комшија и пролазника“ (Кљајић 2004: 81).

Сем тога што је моћно изражајно средство⁵³, цртеж је, такође, и један вид памћења, нека врста сликовног дневника који ће Девојчица понети са собом када буде излазила из детињства (Улице). Иако се осликана атмосфера чини прилично мрачном под притиском нагомиланих проблема становника, ауторка инсистира на томе да је у „Улици било сунца и када би цео дан покрила киша“ (Ђоровић Бутрић

⁵² Интермедијални слој дела отворен је према ликовној уметности, чак можда и директније него према аудио-визуелним медијима.

⁵³ Сва изражајна средства којима се овлада (звук, говор, цртеж, покрет...) моћна су оружја у борби против психолошког и социјалног „аутизма“ са којим се сваки човек рађа. Наиме, у овом роману симболичким средствима симулиран је и пут дететовог овладавања говором – од „мутизма“ и примарне изолације у шутњи до пуног вербалног судјеловања у активности његове средине. (...) Учење говора коинцидира са настанком симболичког мишљења и следи корак по корак развитак личности“ (Nikolić 1989:39).

2003: 9). Златну боју таквој улици могао је дати само сјај детињства – радосни инфантилизам који увек штити од повреде.

Свако од поглавља у роману представља једну такву слику – сви ликови су „урамљени“ унутар својих, већих или мањих прозора, чије димензије, отвореност или затвореност, сугеришу екстровертност или интровертност живота какав се унутар куће води (социјални аспект) или откривају карактерне особине сваког од укућана понаособ (психолошки аспект). Прича о лепотици Лидији исписана је у павићевском постмодернистичком кључу. Сажимајући исказ, списатељица налази успело поређење којим, без описа, у потпуности дочарава лепоту девојке: „Гостима који су долазили у Улицу, Лидију су показивали са поносом, као да је свако по мало осећао да је његова, као да је свако имао заслуга у толикој њеној лепоти“ (Ђоровић Бутрић 2003: 11). Та лепота је врста талента који је често спутавајући и оптерећујући. Када јој неко непознат из дворишта разбије огледало, она излази из куће као сасвим обична девојка и срећно одлази у свет, ослобођена баласта наметнуте улоге. У Девојчици – посматрачу, овај Лидијин чин остаће урезан као дубока слика пошто је тада први пут видела како неко постаје жена, осамостаљује се и одлази.

На овом месту сасвим јасно можемо видети увишестручену фокализацију која је доследно спроведена у роману чиме се његова композиција указује као прстенаста: све што се дешава представљено је прво из визуре актера и непосредних сведока (родитељи, деца на прозору, комшије...), затим кроз унутрашњу призму Девојчице посматрача, на коју се надовезује сећање (ње као) одрасле жене и, на крају, путем квазиобјективне перспективе, свезнајућег приповедача. Међутим, овако схваћени фокуси текста, без обзира на изразиту примену средстава симболизације, наводе на читање овог романа у модернистичком кључу као дела које говори о конкретним животним искуствима која су обележили неко бивше детињство (било стварно или фиктивно). Суштинска разлика настаје тек када се „рам“ романа прошири у „оквир“ (Лотман 1976: 276) у којем финални круг спиралне композиције представља „око“ реципијента, то јест, ако се читалац (сваки понаособ) разуме као интензивно присутни, независни, па чак и кључни фокализатор – тад се текст трансформише у типичан

постмодернистички, слике губе своју представљачку вредност и претварају се у знакове (симболичке, архетипске) који упућују на друге знакове, наратор у непоузданог приповедача, а субјекат се дезинтегрише у више засебних субјеката који се тек посредством рецепције окупљају у јединствену, али увек различиту, целину⁵⁴.

Игра делова (комадића) и целине, као лајтмотив присутан од уводног мота, у роману је употребљена не само као основни конструктивни принцип, већ и у функцији главне теме – аутентичне потребе сваког људског бића да се оцелотвори (Јунг) кроз период раста, развоја и индивидуације (која води ка обожењу⁵⁵). Описати девојчицу (главну јунакињу) тако једноставно, једном речју као Девојчицу, значи дати јој пун идентитет, пуно шири од имена и презимена, који је, заправо, тотално Ја. Са друге стране, она се држи за дугме, а дугме скопчава колико и раскопчава телесну и душевну слободу да се буде свој, али да се и другима од свег срца дарује, не заборављајући сујевеерне поруке одраслих да се на тај начин штити од урока⁵⁶. Држање за неки предмет честа је конклюдентна радња сасвим мале деце који њоме компензују сопствену несигурност, а управо је несигурност осећај који човека неретко прати током целог живота, посебно у детињству. У складу са тиме, иако је Девојчица једна, јединствена и цела (тотална) егзистенција, заокружена попут дугмета, унутар ње се непрестано одигравају психолошке игре пројекција, претеривања, поништења, контаката и повлачења (у чему активну улогу

⁵⁴ Тако су могућа барем три релевантна, а различита читања овог романа, која могу, али не морају да се преплићу: *модернистичко* (реалистичко) – као лепа, топла и меланхолична прича о детињству ликова (стварних или измаштаних) чије се судбине актуализују у фабуларном току; *психоаналитичко* – описи екстеријера и ентеријера су заправо пејзажи унутрашњих доживљаја и психолошких структура јунака (изразити архетипови: улица, сан, степениште, кућа, прозор, дете...), а сваки од ликова није он сам већ је заступник извесног развојног феномена или проблема (ово тумачење у овом раду показећемо само на неколико примера да се не би наметнуло као доминантно) ; *постмодернистичко* – ликови губе конкретна егзистенцијална обележја и потискују се заједно са фабулом, а карактери, простор и време се симболизују те у први план избијају само њихове структуре и међусобни односи као симулакруми „чије слике представљају *празне знакове*, тј. знакове без референце у стварности“ (Lešić 2008: 419) . Њих читалац доживљава као места неодређености која покрећу властита искуства и интензивирају промишљање о сопственој личности па је врло вероватно да ће управо ова линија читања бити најинтригантнија младом реципијенту.

⁵⁵ Тридесет три степеника упућују на године Христовог живота на земљи, као и на „Лествицу“ Јована Лествичника.

⁵⁶ „Држање за дугме“ је је вишеструк појам који реферише подједнако и на страх, срећу, наду...

имају не само ликови који је окружују, већ и екстријер и ентеријер који се одражавају и као пејзажи њене душе).

Девојчица станује у броју 10, а често залази и у друге куће, прецизно означене бројевима, описом унутрашњости и укућана. Ипак, функцију „материнске куће“ (Ваšлар 1969: 76) за Девојчицу преузима цела улица, коју она, на известан начин, као добри дух наткриљује. „У тој Улици живела је Девојчица која се држи за дугме. Личила је помало на целу Улицу...“ (Ђоровић Бутрић 2003: 9). Она је радо примана у сваку кућу и из сваке од њих доносила је по неку причу. Те приче имају основне карактеристике њених слика и архитектонике Улице: неки њихови сегменти су оштре конструкције уских, засечених, кубистичких линија (попут куће – чардака који стоји на месту где је брег био „засечен као торта“) тако да би се могле посматрати и одвојено, као довршене и заокружене самосталне целине (кратке приче) када суштина не би била у, послужимо се опет ликовним речником, фовистичком поступку који различите облике, представљене само као обојене површине без контурних линија, доводи у контакт – они тако остају целине, али без граница, што им омогућује међусобна претакања – баш као у роману. Метафорично, Весна Ђоровић Бутрић своја дела, настала на овај начин, с обзиром на принцип организације грађе, назива „хекланим романима“ или „везе(а)ним причама“⁵⁷.

Колико је ова ауторка мајстор да „догађаје из једноставне, баналне свакодневице детета издигне до нивоа изузетности“ (Љуштановић 2012а: 141), можемо видети и из сегмената друге новеле чији је протагонист Виолета Ф, размажена девојчица коју су родитељи касно добили⁵⁸. У краткој сцени дечије игре

⁵⁷ Колико је за њу као списатељицу значајна кратка прича Весна Ђоровић Бутрић је записала у есеју *Кратка прича (short story) у књижевности за децу* (2004). „Она је“, каже ауторка, „позив на размишљање, вежбаоница можданих вијуга, она је све како каже Албахари, зналац речи. [...] Сусрет са кратком причом је сусрет са суштином ствари. Она је директан ударац“ (Ђоровић Бутрић 2004: 75).

⁵⁸ Психолошки профил Виолете Ф. занимљив је и лако разумљив ако се растумаче симболи које списатељица користи у опису ове девојчице. Родитељи су је добили касно и попутоно јој се подредили. Ипак, она је изразито незадовољна и собом и њима те постаје кућни (и не само кућни) тиранин што је најречитије приказано у сцени када она оцу војном лицу, којег је сама именовала генералом, чупа еполете (детронизација лажног ауторитета). Сва огледала су у кући сакривена што указује на младачку дисморфобију, страх од властитог телесног изобличења старењем. Наиме, она у кући живи са двоје старијих људи и њих троје су једни према другима окренути као особа и њен лик у огледалу. Кроз мотив Виолетине прекомерне дебљине антиципирају се три тескобе: од старења, од

списатељица, без тумачења и есејизирања, упечатљиво дочарава тај специфично тежак тип карактера:

Виолета Ф. је из изузетно волела те колаче. Повремено би у њену собу, на послужење, улазила деца из улице. На улазу би их дочекало тихо обавештење како да се понашају, шта смеју а шта не да дирају у Виолетиној соби. Девојчица која се држи за дугме у ове посете долазила би са својим сламеним шеширићем на глави. Знала је да Виолета Ф. воли тај шеширић⁵⁹. Понекад би јој дала да га стави на главу. То се и другима допадало јер би у тим тренуцима Виолета Ф. била раздрагана, весела, готово обична. Ухватила би се у мало коло које би направили у соби и окретала се у круг са децом док јој шеширић не би пао са главе. Ту би се обично наљутила и убрзо су сва деца морала напоље (Ђоровић Бутрић 2003: 15).

Иста та Виолета Ф, у једној од завршних прича, упознаће Милицу, са којом има много сличности, али не може да склопи пријатељство јер стално налази разлоге и поводе да је потцењује. Насупрот томе, Милица јој пружа букет ружа, дарујући јој на тај начин љубав коју у њеној кући сви поседују у толикој мери да су почели да личе једни на друге⁶⁰. Када се Миличина породица исели, Виолета жели да се усели у њену кућу не знајући да сви „са собом носе своје Ларе“⁶¹ (Bašlar 1969: 32).

У роману срећемо низ различитих усамљености: Виолету која непрестано свира јер то воле њени родитељи и Улица; Соњу која од чувања сестара нема времена за себе; бабу Стану (Саму⁶²), која у чежњи за сином уводи телефон, али

одвајања и од смрти. Тек кад разбије огледало и викне: „Нисам то ја!“ и направи прву кајгану са много расутих делића љуске, почиње њен, додуше закасни, али стварни и успешни пут ка индивидуацији.

⁵⁹ „Шешир као покривало симболизира главу и мисао. Симбол је идентификације каква се јавља у Маугинкови роману *Голем* у којем јунак има мисли и преузима намене особе чији шешир носи. Промијенити шешир значи промијенити мишљење, имати други поглед на свијет (Јунг)“ (Chevalier–Gheerbrant 1983: 676)

⁶⁰ Могућа интетертекстуална парафраза прве реченице *Ане Карењине* „све сретне породице личе једна на другу“.

⁶¹ Однос Виолете Ф. и Милице симулација је различитих опција породичног живота Миличини се стално селе, али њихове добро утемељене међусобне релације се због тога не уздрмавају и не мењају. У свакој новој кући мајка и Милица траже природни „центар“ (равнотежу), док Виолета Ф. увек себе позиционира на почетак. На улазу у Миличину кућу стоји вешалица са очевом униформом, што је метонимијска представа јасно постављеног ауторитета због чега је њихов живот једноставн и весео.

⁶² У епизоди са баба Станом налази се опис ирационалног дечијег страха од вештица који је испровоциран Станиним усамљеничким и чудачким животом, али и легендом да је једном изјавила да би могла заклати не само пиле него и онога ко јој га донесе. У дубљем слоју присутан је још један страх којег особа може постати рационално свесна тек као одрасла. Наиме, ма колико у детињству идеализовали живот причама и сањаријама и добрим намерама, живот остаје претећи тајанствен, недокучив, особито када се ишчекивања стопе са кошмарима нестајања и још горе немоћи, мимо напупеле моћи и жеђи за стварањем, а што се веома лако и болно преобличи у

остаје непознаница да ли ју је он икада звао; Мирјану и њену мајку, које су жртве породичног насиља ... Излазак из Улице је нешто чему сви теже: „Само физичко успињање Улице разуме се као закорачавање у Неизвесно, али нужно, обећавајуће, као степениште у слободу“ (Лазих 2004: 71).

Зорица Хацић сматра да простор у овом роману има изразито симболичко значење јер се истовремено отелотворава и као време и као сила која управља развојем ликова:

Ова просторна издвојеност улице јасно води и до истоветне потребе и за указивањем на изолованост времена овог романа, које је у својој суштини дневник најранијих успомена, албум са пожутелим фотографијама. Од града улицу одваја тридесет степеника са једне и тридесет са друге стране, и ти би се степеници могли да тумаче као број година у којима се досеже зрелост⁶³. Дакле, ко жели да корача плочницима улице и да упозна њене становнике, прво мора да пређе тих тридесет степеника. Степеници, коначно, и штите улицу од људи који имају зле намере, јер период одрастања подразумева извесну чистоту мисли и хтења (Хацић 2006: 61).

У завршној причи остају Девојчица и њени потенцијални „избавитељи“. У уводном делу она је била сасвим мала, тек је учила да хода држећи се за дугме. Кроз време и роман јунакиња се трансформише у девојчице различитих узраста (слично Пуженку), а затим у сасвим младу девојку којој се први пут удвара младић. У последњој причи, тај чин приказан је тако што је у њему ухваћено оно што је објективно најдубље – као да је приказ директно скинут са савршено прецизних меморијских енграма који не преносе само догађај, већ и доживљај, те читалац има утисак да и сам непосредно учествује у тој младалачкој емотивној устрепталости. Преокрет у причи је (не)очекиван. Девојчица не бира шармера Мишела са шареним ешарпама, већ остаје да чека М-а који има неки проблем. Није познато који је то

старост, у предворје ништавила. Аветињска осамљеност, потпуна изолованости и смрт, теме су које нико снажније не преиспитује него младост у сазревању препуна недоумица. Остати без свога најпре породичног, а затим пријатељског и шире друштвеног окружења (Весна Ћоровић Бутрић би рекла без своје *Улице*) једна је од најгорих психолошких претњи од којих се почињемо од првих дана бранити бајкама и причама. Тако је епизода са баба Станом заправо бајковита „машталице“ с племенитом поруком, која не само ослобађа од тескобе него наводи и на морална преиспитивања, посебно у односу на нејака створења у гунгули људских судбина.

⁶³ Тридесет степеника којим се успињемо и силазимо су животни век. У том смислу Улица је симболична представа особе коју сами изграђујемо. Чврста, добро чувана, смешта јаким конструкција искустава и паучинастих снова, којој није лако прићи. Ако бисмо говорили о интертекстуалности, могли бисмо наћи извесну везу, по теми, основној идеји и атмосфери са Великићевом *Via Pulom* (1988), која је, такође, конгломерат билдунгс и романа простора: “ Бруно је сакривен зидинама као средњовековни град. Да му приђемо, најпогоднији је час пред зору кад је сан још дубок, а мост довољно чврст“ (Velikić 1989: 10).

проблем, али га сигурно има јер за проблем зна Улица, знају родитељи те се стиде и стискају га између себе,⁶⁴ зна и он сам и зато одлази у свет да се са њим суочи и да га реши. У контакту са Девојчицом проблем постаје знак распознавања (будући да га има и она), али могу га превазићи заједно, држећи се за руке, пошто она, од најранијег детињства, хода без дугмета када је у његовим рукама. Мишел је воли, али не схвата да нечији урођени проблем постаје део идентитета и да га особа не може тек тако одбацити, како он сугерише.

Весна Ћоровић Бутрић је, без икаквог премишљања, писац истанчаног, колико прозног, толико и поетског, нерва⁶⁵ – Лазић стога у први план истиче следеће елементе њене поетике:

Изразито песничка метафорика аутора дела је и опис улице и опис њених личности – и опис ствари уопште и дубоких доживљаја носилаца улога овог прозног низа – у исказима, елипсама, сликама и синтагмама неуобичајеним и оштроумним, што је створило стил сам по себи допадљив и чаробан, тако да смо књигу прочитали надушак као какву песму, застајкујући готово при сваком упоређењу, сваком блеску некаквог детаља атмосфере и сваком обрту некакве језичке слагалице (Лазић 2004: 70).

Роман *Оставити код Руже* је само условно постмодеран – „грађење метатекстуалних књижевних структура са посебном синтаксичком тензијом и особеним спајањем прозних и поетских категорија у самосвојан вишезначан говор“ (Pantić 1984: 14) није га много удаљило од праве реалистичке, рецимо чеховљевске приче. Метафоре се лако ишчитавају, а симболизација обичних свакодневних догађаја даје могућност додатног разумевања које настаје на разлици између догађаја и доживљаја, односно њихових (не)поузданих еквивалената у сећању. Та димензија сећања на занимљив начин подстакнута је и самим страницама књиге

⁶⁴ Можда је у питању сиромаштво.

⁶⁵ Цитирајмо, у прилог овог тврдњи, пасаж из којег се види сав језички, стилски и интелектуални рафирман овог текста:

„Велика метална врата нису уопште одговарала величини куће. Стајала су на њој као промашени датум или велико стопало у малој ципели. Та метална врата жуљала су целу кућу. Девојчици се чинило као да је права врата те куће однео са собом неко ко је из те куће отишао, можда љут на саму кућу и на њене укућане, да се освети. Остала је да зјапи дубока рупа коју су покрили овом металном грдосијом. Рђа се проширила по целој њеној површини. Тај мирис зарђалог метала Девојчица је годинама носила у ноздрвама. Једном, кад се посекла на ивици капије, посисала је крв с прста – у ноздрвама је имала исти тај осећај. Водили су је код лекара да прими неке инјекције и рекли да тако мора јер је рђа опасна. Није знала за другу рђу и схватила је да је капија опасна. Опасна капија у којој одзвања ветар и хучи још луђе, о коју се и кишне капи исеку када по њој ударају па падају по земљи црвене“ (Ћоровић Бутрић 2003: 3536).

чија је подлога боје сепије. “На плану сањарења, а не на плану чињеница – детињство остаје у нама живо и поетски корисно. Помоћу тог непрекидног детињства ми одржавамо поезију прошлости. Пребивати онирички у родној кући значи више него пребивати у њој у сећању – то значи живети у несталој кући као што смо у њој сањали“ (Bašlar 1969: 44).

Најенигматичније је заправо значење насловне синтагме „оставити код Руже“. Наташа Кљајић (2004) кључ за Ружу тражи у *Речнику симбола* и Јунговим терминима те га разуме као јединство, целину, ведрину, смисао живота, ред, склад, нежност... Могућа асоцијација је и да је то порука за поштару који треба да ту остави нешто за некога ко ће се вратити (или враћати). Ружа је неко ко остаје. Можда Виолета Ф. ? Ко год да је задржао кључеве Улице, сада живи у Улици Руже, пандану Улици дивљих кестенова у којој се исто тако једном вратио Андреас Сам – литерарни алијас Данила Киша. „Детињство је уметнику једина домовина. И зато јој се никада не може вратити. Престоји му само непрестано враћање. Писање и јесте дозивање заборављених призора“ (Velikić 1992: 34).

Остаје само на крају да, заједно са Зорицом Хацић, поставимо питање да ли је, пишући књиге у којима су деца главни актери, Весна Ћоровић Бутрић заиста писала књиге за децу. Неки аутори попут, на пример, Лазић, мишљења су да деца, поготово ако су интелигентна и осећајна, могу спонтано примити предочене слике, али да ове књиге не би могле стећи ширу читалачку публику. Ту дилему, чврсто верујемо, могло би разрешити једино студиозно тестирање дечије рецепције, јер „мало старијим читаоцима је јасно да простор улице у роману Весне Ћоровић Бутрић симболише, између осталог, онај период првих чулних и интелектуалних буђења у којем већ почиње да се нагомилава 'горки талог искуства', а за који смо остали нераскидиво везани као девојчица за своје дугме“ (Хацић 2006: 62). Дакле, *Оставити код Руже* је омладинска књига *par excellence*, која својим емотивним и интелектуалним рафирманом потпуно одговара „молским сновиђењима“ тинејџера (Jevtović 1994) и првом „дурском“ разоткривању света око нас.

С обзиром на то да је издавачка кућа „Народна књига – Алфа“ угашена, нови издавач и ново издање помогли би да ова, свакако једна од најбољих омладинских књига, не само на српском језику, нађе пут до оних оних читалаца

којима је и намењена. По својим естетским одликама и универзалним значењима, овај роман, као и *Пуженко и његова кућица*, завређује да буде разматран као сегмент неког будућег курикулума⁶⁶.

III.2.5. РОМАНИ ПОД УТИЦАЈЕМ МЕДИЈСКИХ ФОРМИ

(поетичке доминанте и особености)

Типолошку одредницу *писци и романи под утицајем медијских форми* формирали смо примарно да бисмо показали једну заједничку тенденцију која се у књижевности за децу појавила на самом почетку века, а коју су и жирији и критика афирмисали, индикативно, између 2000. и 2005. године. У ову групу смо свесно уврстили четири романа чије су поетике различите (директна сличност постоји само између *Пустолова* и *Бајке из буџака*) са намером да истакнемо њихову изразиту, иако само тангентну, повезницу – наиме, сви они настали су на симболичком темељу рестаурације естетских и идејних вредности из 70-их и 80-их година, дакле, периода када су оне биле јасно маркиране и етаблиране. Овакво естетичко опредељење имплицитан је одговор на урушавање свих врста вредности 90-их година и најаву ренесансе озбиљнијег погледа на уметност и свет⁶⁷. Тако, за ову групу можемо рећи да представља поновно успостављену контингенцију са традицијом, тиме што отвара могућност сагледавања и овог сегмента наше књижевности за децу унутар „поретка“ (у елиотовском смислу речи) који се актуализује у дијахроној перспективи.

Ознака типолошке одреднице *писци и романи под утицајем медијских форми* настала је, између осталог, и као савремена парафраза у литератури

⁶⁶ Ако би роман *Оставити код Руже* био уврштен у градиво седмог разреда, ученици тог узраста би, на потпуно примерен начин, били упознати са захтевнијом врстом литературе, оном у којој је главни јунак – стил. Такође, ова књига би могла да буде и одличан увод у књижевност која иницира развој интраперсоналне осетљивости и интелигенције детета, што је велико културолошко наслеђе (пореклом из психоаналитичке науке).

⁶⁷ Уочи промена двехиљадите у уметности се јавио тренд реактуализације „старих проверених вредности“ што је имало и имплицитну политичку конотацију. Маркантан пример је компилација *Један корак напред, два корака назад* у продукцији Б92 на којој су, у то време, најзначајнији бендови одсвирали у свом маниру обраде рок класика (иако, наводно, рођенданско издање којим је обележена десетогодишњица постојања медија, тај ЦД је био готово једини садржај у етру, иначе музичког радија у време када се он директно ставио у службу промена).

усвојеног назива *телевизијски писци*, чиме смо хтели да реферишемо да су дела (али и укупне поетике аутора) о којима говоримо нескривено изашле „из шињела“ златног периода српске књижевности за децу (*Пустолов* и *Бајка из буџака*), али и за одрасле (*Пуженко и његова кућица* и *Оставити код Руже*⁶⁸).

У *Пустолову* и *Бајци из буџака* интертекстуалне везе поготово са поетикама радовићевске провенијенције⁶⁹ истакнуте су у први план, а примери тог односа се могу наћи на свим микро и макростилистичким нивоима и толико су бројни да би њихова исцрпна анализа захтевала посебан рад. Стога ћемо у овом закључку изнети тврдњу поткрепити само кратким прегледом типично радовићевских поетских елемената, инкорпорираних у роман *Пустолов*. Својом укупном атмосфером и авантуристичком, нонсесном и духовитом тематиком овај роман директно асоцира на песме *Где је длака* и *Шта је даље било*, чак можемо рећи да се идејни оквири тих песама и романа у потпуности поклапају. Затим, уочавамо изразиту сценичност, дијалогичност (атипичну једнако и за поезију и за прозу), симулацију усменог говора, директну комуникацију са реципијентом, полифоничност, жанровску флексибилност, мноштво лингвостилистичких интервенција, артифицијелност, интелектуалност, пародичност, те различите видове преобликовања литерарне традиције и слично. У тексту лако идентификујемо и конкретне алузије на добро познате мотиве („Плави зец“, Радовићев ДИЛ БЕР, логиком поступка, код Андрића алтернира у ШАРЛ АТАН и т. сл.). Међутим, значајнија је истоветност поетичке доминанте – *Пустолов* је заснован на поетици игре која може да произведе неограничено много инвентивних спојева речи и мисли, чиме се оснажује и Радовићев докси авантуре у језику, односно лудичке поетике. Без икакве негативне конотације, треба рећи да је Андрић *Пустоловом*, тј. у прозној форми, потврдио то да је Радовић „створио врхунски образац певања за децу, класичан по својој уравнотежености, једноставности и лакоћи“ (Јовановић

⁶⁸ *Пуженко и његова кућица* настаје под утицајем егзистенцијалистичке филозофије седамдесетих година, а у роману *Оставити код Руже* могу се препознати јаки рефлексии постмодерне, нарочито поетике Милорада Павића.

⁶⁹ Радовићево име овде користимо и у пуном, али и у метонимијском значењу, као утемељивача доксија који су прихватили писци друге половине XX века попут Александра Поповића, Љубивоја Ршумовића, Драгана Лукића и многих других.

2001: 34) који сваки млађи писац може да користи, али и да проширује и трансформире према својој вољи, као и укусима времена коме припада.

Наглашена цитатност у *Пустолову* (а исту логику следи и *Бајка из буџака*) не односи се само на радовићевске поетике (збирно узете) и поетике *телевизијских писаца*, већ и на лирску народну поезију, епске жанрове попут бајке, предања, легенде, пословице, загонетке и низ различитих текстовних референци из модерне књижевности за децу и одрасле (Милн, А. Поповић, Толкин, Црњански, Сервантес...). Реч је о тенденциозном стварању пастиша („поступку коришћења фраза, мотива, слика, епизода итд. из дјела другог аутора или других аутора“ /Lešić 2008: 424/) са двојаким функцијом у делу: с једне стране тај поступак представља омаж врхунским остварењима литературе, али и културе чији се дискурс, цитирањем, асоцирањем или алудирањем, реактуелизује у модерном времену (за новог, младог, могуће недовољно информисаног читаоца), а с друге стране, целокупна традиција се користи као грађа која може да се преобликује на било који начин који одговара аутору, што је наслеђе постмодерне.

Ипак, било би нетачно рећи да писци и дела о којима говоримо представљају искључиво рефлекс конкретног (прошлог) књижевног тренутка. Андрић и Зупанц тако праве шармантан, али значајан искорак у правцу романа, жанра који је 90-их постао доминантан у српској, али и у светској књижевности и за одрасле и за децу. Њихова идеја да хибридују литерарни говор који карактерише велики број стилема (што је до тада био поступак коришћен углавном у поезији) и дугу форму какав је роман, био је захват који је подразумевао изузетан ауторски ризик у погледу тога да се нађе права мера у естетској креацији, а да она, истовремено, не би постала и презахтевна, па чак и досадна за читаоце.

Романи *Пуженко и његова кућица* и *Оставити код Руже* не показују на такав начин директну везу са поетикама *телевизијских писаца*⁷⁰, али су, такође, изразити представници типолошке *одреднице писаца и романа под утицајем медијских форми* с обзиром на то да она подразумева много шири оквир. *Differentia specifica* ових аутора, као што је већ речено у уводу, јесте то да они појачано воде

⁷⁰ Заједничка база свих ових текстова јесте, свакако, на роман примењена Радовићева идеја да песма (односно дело) “мора бити паметна. Она мора да деци каже оно што нису знала и умела да кажу како песма уме“, пошто се она „обраћа децјој свести, а не деци“ (Радовић 1984: 5).

рачуна о форми, о односу делова и целине, те њиховој хармонизацији и високој кохерентности. У делима о којима говоримо готово да је искључена било каква анархичност коју би писац могао у њих својевољно да уведе – напротив, њихова врхунска вредност произлази из начина на који се аутори фокусирају на текст чинећи га аутономном естетском творевином која је до те мере надлична да се они практично приближавају једноставним облицима (Јолес). Пошто су жанровски хибридни, али истовремено и изразито дијалогични, сценични, а сликовно готово кадрирани (и то по сегментима), сви ови романи би се лако могли пренети у различите медијске облике, од театра сенки до ТВ серија, што је до сада учињено само са *Пустоловом*. Овај начин компоновања дела сигурно није случајан – продукт је искуства рада његових аутора на телевизији или радију и озбиљној верзираности у тој форми изражавања, о чему је већ било речи у уводу, али и током разматрања конкретних романа, као о феномену интермедијације.

Сем формалне перфекције и окренутости тексту, заједнички *intentio auctoris* препознаје се и по тенденцији да се говори *sub specie aeternitatis* и настојању да јунаци буду заступници одређеног, увек хуманог, али више филозофског него аутономног погледа на свет. *Пуженко и његова кућица* јесте роман за сасвим малу децу, у чијем је подтексту снажна расправа између егзистенцијалистичких и есенцијалистичких идејних ставова, који из свог класичног (уопштеног) дискурса иступа једино у епизоди у којој се пчеле и мрави осуђују због дехуманизације опсесијом рада и стицања што, антиципира будуће време у којем радна етика не мора имати нужно позитивну конотацију⁷¹. Ово место у роману Весне Видојевић Гајовић маркантан је пример у којем се јасно види пресек начина поетског и идејног промишљања, заједничког за сва четири аутора – у светлу универзалних вредности тражи се начин да се контекстуализује савремено. Тако и Зупанц У *Бајци из буцака* има директну интенцију да говори о конкретном (недавном) рату, али, уместо, тога он изражава гнушање над ратом као феноменом *per se*. Весна Ћоровић

⁷¹ У стандардном дискурсу васпитних вредности у књижевности за децу, од Јована Јовановића Змаја па надаље, радна етика има веома високо место. Међутим, сам рад не мора у сваком времену да има исту друштвену и моралну конотацију, што је, рецимо, показао Вучо у *Подвизима дружине 'Пет петлића'*. Весна Видојевић Гајовић осуђује људе који су „опијени радом“ (workaholics), што је била само мода осамдесетих година, али је наредном периоду већ почело да добија абнормалне, готово дехуманизоване облике, а да се о томе мало говорило.

Бутрић у роману *Оставити код Руже* ствара симулакруме сензација и унутрашњих (душевних) и спољашњих (друштвених) релација, са којима се срећу људи у периоду детињства и адолесценције, а који су, по својој суштини и начину презентовања у роману, архетипски, дакле, универзално важећи. Нарочита концентрација у свим овим делима посвећена је језичкој страни, што подразумева поентилистичко и перфекционистичко трагање за звучним и значењским корелативима, од нивоа фонеме до дискурса, што потврђује да „језик није само супсанца, већ и медиј књижевности“ (Кајзер 1973: 322).

Након свега до сада реченог, можемо донети закључак да су интенције свих ових аутора такве да створе дела која ће имати класичну (дакле, универзалну, општеважећу), а не актуелну вредност. Производ таквог уметничког рада, судећи по награђеним романима, јесу дела која се у потпуности уклапају у узусе „изузетности“ и која би, стога, лако могла бити инкорпорирана у курикулум, чиме би, дати литерарни канон, био освежен и обогаћен пошто је, без сумње, реч о делима која приказују висок уметнички и лингвостилистички капитал. Међутим, основна препрека за радикалнију афирмацију ових дела налази се у времену у којем она настају, а у чији се контекст не уклапају у потпуности. Тако, рецимо, у актуелном моменту, слични садржаји не постоје у медијима и може се слободно рећи да је то хендикеп за ову врсту стваралаштва – с једне стране стога што оно није у могућности да се оствари као „догађај“ у својој алтернативној медијској верзији за коју је, својом синкретичношћу, чак „органиски“ преодређена, а с друге стране, стога што млади читаоци ређе (сем ако то није њихов нарочити афинитет) препознају кодове који припадају различитој врсти сентибилитета и промишљања од оних којима су свакодневно окружени („контекст“).

Из наведених разлога, индикативно је и логично то да су ова дела била занимљива жиријима до 2005. године, али не и касније. Реч је о томе да ови романи, по својој суштини, представљају сводна дела (лабудове песме) једног приступа књижевности који је дуго био доминантан на нашој сцени (а чији би модел, по својој класичној артистичкој перфекцији, увек могао да се реактуелизује), али се у одређеном моменту преодминантном показала потреба да се изнађу нови облици, који би представљали алтернативу потенцијалној

овешталости правца који је (можда и предуго) био једини прихваћен и етаблиран (како у критици, тако и у теорији), а тиме, можда, постао готово обавезујући за жирије.

Поетски донети које доносе *писци и романи под утицајем медијских форми* данас би широј публици били вероватно интересантнији у својој медијској алтернацији, те би, стога, било добро да се тај потенцијал користи, али би, не мање, било важно и то да се ова дела поново публикују. Једини „приговор“ који би се могао ставити ауторима који припадају овој групи јесте тај да они нису успешно одговорили на изазове савремености. Међутим, на њиховим основама је деривиран нови правац, који је крајем прве декаде XXI века постао подједнако интересантан и публици и жиријима. Тај тип писања представља спој класичних, пре свега лингвостилистичких, композиционих и универзалних идејних принципа с актуелним темама, интересантном и динамичном радњом и модерним сензибилитетом.⁷²

⁷² Дату групу означили смо као *модеран еклектички роман* и њоме ћемо се бавити у завршном поглављу рада.

III. 3. РОМАНИ „ИНФАНТИЛНЕ УТОПИЈЕ“

III. 3.1. ГРАДИМИР СТОЈКОВИЋ, „МАЈА У ОБЛАЦИМА“ (награда „Раде Обреновић“ 2005)

III. 3.2. МОШО ОДАЛОВИЋ, „БАБА ЈЕ ТУ, ЈА САМ У ЈАПАНУ“ (награда „Раде Обреновић“ 2003)

III. 3.3. ЗОРАН БОЖОВИЋ, „ОТМИЦА БАЛШЕ ПОПОВИЋА“ (награда „Невен“ 2007)

III.3. РОМАНИ „ИНФАНТИЛНЕ УТОПИЈЕ“

Средином осамдесетих година у српској књижевности за децу појавио се, за то време нетипичан, роман *Хајдук у Београду* Градимира Стојковића (1985) и у врло кратком року стекао широку дечију публику. Аутор се у њему бави мимезисом ђачког живота, а „заводљивости ових романа највише доприноси то што они погађају надања и очекивања, свесна и несвесна, на претпубертетском узрасту“ (Љуштановић 1998а: 15). Професор Јован Љуштановић означио је овај тип романа *инфантилном утопијом* јер је у њима дат „на делу поступак иницијације, али онакве какву сањају дванаестогодишњаци, без много препрека и муке: 'ко куца, отвориће му се““ (Љуштановић 1998а: 16).

У чланку „Разграновање романа“ (1998а) Љуштановић прецизно и детаљно описује многе кључне сегменте на којима се темељи не само Стојковићева поетика, већ и читав један књижевни правац којем је он родоначелник (реч је о делима Слободана Станишића, Драгомира Ђулафића, Миленка Матицког...) те теоријска разматрања изнета у том есеју могу се узети као полазна тачка свим другим тумачима дела која се овде сврставају у типолошку одредницу *инфантилне утопије*⁷³.

Иако је на основу главног усмерења литературе осамдесетих било логично да се претпостави појављивање постмодерног романа за децу чије би основне карактеристике биле: „еклектичност, цитатност, интертекстуалност и иронија“ (Љуштановић 1998а: 15), у српској литератури за децу до краја деведесетих година није се остварио ток који иде „корак од традиције“, већ прилично дугачак искорак, односно, „десио му се Градмир Стојковић“ (Љуштановић 1998а: 15). Значај његовог појављивања у контексту датог тренутка, односно историјског и геопоетичког пресека разматра Душица Потих:

Његова способност да одговори захтевима времена није ни безначајна ни безазлена, јер ће бити парадигма једног књижевног тренутка, образац на којем ће се и писци и истраживачи окретати – први да на његовом примеру извуку пресек поетике епохе, а други да се у односу на њега позитивно или негативно одреде (Потих 2006: 14).

⁷³ Иако у литератури одредница *инфантилна утопија* није званично прихваћена, тај термин је у широкој употреби јер прецизно означава књижевни феномен који ставља у фокус.

Деведесетих година овај правац је апсолутно доминирао у књижевности за децу, а посебну афирмацију је доживео кроз институцију награђивања – ако обратимо пажњу само на три награде које су нам у фокусу, видећемо да су дела такве тематско-поетичке оријентације награђена барем осам пута⁷⁴ у десет година. Међу романима награђеним након 2000. године једино је *Маја у облацима* Градимира Стојковића (2005) изразит представник овакве поетике што би могло да значи да је његов главни ток у извесном смислу на заласку, али зато постају изразити облици који израстају са његових маргина. Друга два романа *Ја сам ту, а баба је у Јапану* Моше Одаловића (2003) и *Отмица Балше Поповића* Зорана Божовића (2007) одлучили смо да уврстимо у ову групу на основу теме и узрасних идентитета главних јунака, али током анализе утврдићемо и њихова, мања или већа, одступања од поетике (чак, могли бисмо рећи и доктрине) *инфантилне утопије*.⁷⁵

Став критике према правцу *инфантилне утопије* јесте амбивалентан и обележен је суштинским парадоксом који је више социолошке и културолошке, него искључиво књижевне природе. Озбиљност стилских и семантичких запажања (не нужно и замерки) указује да је реч о литерарном коду битно измењеном и упрошћеном у односу на радовићевски докси:

Другим речима, Стојковић је спонтано, без икаквих експлицитних програмских намера и искључиво својим књижевним делом и његовим животом у рецепцији, у извесном смислу оспорио оно схватање књижевности за децу које је песнички и интелектуално тако снажно артикулисао песнички и критички круг у чијем је средишту поезија Душана Радовића. Уместо поезије која у књижевности за децу чезне за формалном беспрекорношћу модерне лирике, претежно транспонује поетичну и примамљиву 'симболичку игру' предшколске деце и у својим поједностављењима остварује дух особене интертекстуалне стилизације уместо потраге за 'паметним дететом' или обраћање детету у човеку уопште – у стваралаштву Градимира Стојковића у први план избија не превише естетизована

⁷⁴ Реч је о књигама *Свирка* Миленка Матицког (награде „ Раде Обреновић“ и награда „Политикиног забавника“), *Танго за троје* и *Алек трејд* Слободана Станишића, *Хајдук са друге стране* и *Све моје глупости* Градимира Стојковића. У исту групу могу се, условно, убројати и *Зовем се Јелена Шуман*, *Звезда ругалица* и *Марија Модилјани* Весне Алексић, као и *Књига смеха* и *незаборава* Станоја Макрагића.

⁷⁵ На овом месту значајно је поменути и чињеницу да је други правац, такође аутентичан плод деведесетих, означен као *псеудоисторијски роман о националној прошлости* (аутори Драган Лакићевић, Тиодор Росић, Слободан Станишић), после 2000. године остао без афирмације критике и жирија и идејно практично замро (или доживео битну трансформацију), тако да га у овом раду нећемо анализирати.

проза, која транспонује стварност и снове адолесцената и добија њихов реалан читалачки одзив“ (Љуштановић 1998а: 16).

У овој врсти нерадовићевске поетике нема односа према „официјелном систему друштвених вредности“ (Љуштановић 1998а: 16), нема пренесеног значења, нити лингвистичке стилизације која би на било који начин ометала директну комуникацију са децом. Тај тип писања сав је усмерен на радњу и у њој се исцрпљује: „Нема описа, нема кићеног језика, нема пренесеног значења. Има само динамике збивања и у њој нема места за сувишне детаље. Нема, затим, ни превише мисаоних пасажа и психолошких интроспекција. Све што је значајно посредује радња – и начин на који писац обликује јунаке и особине којима даје предност, и начин на који сагледава дете из визуре из које посматра свет“ (Потић 2006: 15). Фабула је у свим овим романима једноставна, а радња срачуната на динамику догађаја, те се они често нижу један за другим само по хронолошком реду, поготово у завршним деловима, што често онемогућава да се изгради прави „телос романа“ (Љуштановић 1998б: 49). Тако, рецимо, у њима има много шала, досетки па чак и комичних сцена, али ниједан од њих није успео да се успостави као прави хумористички роман. Томе је, нескривено, узрок и писање на „брзу руку јер је реч о романима са јасним комерцијалним статусом на тржишту, често непосредно нарученим од издавача“ (Љуштановић 1998б: 49).

Иако су тумачи ове врсте књижевности прецизни и повремено директно критични, њихова оцена је врло благодикљона. Основни разлог за афирмативан приступ налази се у чињеници репрезентативности – изненађујући читалачки одзив (у Стојковићевом случају пола милиона продатих примерака) у критици је схваћен као експонент адолесцентских снова и надања. Антипедагошка позиција и одступање од „великих система смисла“ у друштвеном погледу у корист индивидуалног, препознато је као либертански дух новог времена који жели да раскрсти са свим облицима ограничења, па чак и на пољу (софистициране) естетике, ако је неопходно, да би се изразило оно што је суштински дечје (односно, претпубертетско или тинејџерско).

Након 2000. године ова проза више нема чар новине те су и ове процене подложне евалуацији, односно, контекстуализацији и у другачије естетске и идејне

системе. Стога ћемо, кроз анализе конкретних дела, покушати да покажемо литерарне и семантичке домете *инфантилне утопије* и из неких углова којима се критичари нису до сад бавили, али ћемо изазовима који је ова група романа ставила пред критику, нарочиту пажњу посветити у завршном делу с обзиром на то да они најконкретније задиру у основно питање канонизације – тј. стварају дилему одабира између начела *изврности* и *репрезентативности* (Guillory 1994).

III.3.1. Градимир Стојковић „Маја у облацима“

Градимиr Стојковић је свакако један од најплоднијих писаца у савременој српској књижевности. Овај аутор је до сада објавио четрдесетак књига поезије, кратких прича и романа, углавном намењених деци. Према неким истраживањима (Потић 2006: 15), његово деветокњижје о Хајдуку остварило је већу популарност него Хари Потер и остало једнако читано и након што је мали чаробњак Џоане Ролинг стекао светску славу. Све ове књиге имале су више издања, а први део – *Хајдук у Београду* штампан је чак двадесет пута у тиражу од пола милиона примерака, чиме је Стојковић постао најчитанији дечији писац након 1990. године. Романи о Глигорију Пецикози Хајдуку први су циклус романа о једном лику на нашем језику и, по мишљењу критичара Бранка С. Ристића (2006: 8), ти романи остварују импозантну међусобну хармонију по начину на који се настављају једни на друге и надопуњују (у првом делу Хајдук је основношколац који долази са села и има проблем да се уклопи у нову средину у Београду, а у наставцима га читаоци прате кроз средњошколске авантуре, догађања у војсци, сналажење у улози наставника, оца, писца и хуманитарног радника).

Сем циклуса о Хајдуку, Стојковић је написао дванаест романа различите тематике: *Копео сам дубок зденац* (о полној иницијацији), *Буба и Желим* (фантастика), *Сан* (ратна фантазмагорија), *Први* (футуристички) и низ других који су, по својој суштини, као и циклус о Хајдуку, *романи инфантилне утопије* (*Све моје глупости*, *Ја као ти – ти као ја*, *Радуј се, младићу*, *Маја у облацима*, *Нико нас није хтео* и *Свако мора једном*). Чак осам пута Стојковићева књижевна дела освајала су награде дечијег жирија „Доситејево перо“, као и бројна признања која се додељују за књижевност за децу, али и свеукупно стваралаштво (награда „Политикиног Забавника“, награда „Невен“ – два пута, „Раде Обреновић“, „Гордана Брајовић“, „Гашино перо“ – за најдуховитију књигу и укупно стваралаштво, „Златни кључић“ Смедеревске песничке јесени, награда „Змајевих дечијих игара“ за стваралачки допринос изразу књижевности за децу, Змајев песнички штап и плакету и награду „Мали принц“ у Тузли. Такође, Стојковић је и добитник „Повеље Змајевих дечијих игара за изузетан допринос стваралаштву за

децу, безграничну оданост свету детињства и најплеменитијим људским тежњама“ (2015. године).

Роман *Маја у облацима* овенчан наградом „Раде Обреновић“ 2005. године. садржи све изразите карактеристике романа *инфантилне утопије*, што значи да избегава лингвистичку естетизацију, пренесени смисао, мисаоне пасаже, психолошку контемлацију („сем оне дате експресивно и у крокију“ /Љуштановић 1995: 49/) и социјалну аналитичност. Фабула је и у овом роману сасвим једноставна и у њој нема ничег што би, евентуално, могло компликовати директну комуникацију са децом. У средишту приче је четрнаестогодишња девојчица Маја, типична по свему сем по чињеници да јој је у детињству умро отац, али се тај мотив даље не развија у роману. Целокупан свет у којем она учествује представљају њено друштво из разреда, мама, разредни старешина и пенфренд са друштвене мреже. Иако фабула, технички, није једноепизодична, хронотоп је изразито ограничен на дешавања у школи, стану и парку унутар пола године, али се проток времена практично ни не осећа пошто је радња згуснута и подређена искључиво теми – тинејџерском заљубљивању. И у овом Стојковићевом делу све друге литерарне карактеристике потчињене су радњи коју писац води тако да остварује „ефекат контрапункта“ (Потић 2006: 15). То значи да радња која учествује у изградњи јединствене литерарне представе (или романескног телоса, како то означава Јован Љуштановић, види 1998б) у неким деловима романа сама ту кохеренцију суспендује тако што се претвара искључиво у хронолошко низање догађаја⁷⁶. У роману *Маја у облацима* романескни код је ипак целовитији него у другим Стојковићевим делима, а разлог томе је то што је главни лик грађен на одређеној психолошкој особини – сањарењу, које као лајтмотив обједињује све нити приче: реалистичне, хумористичне, психолошке, па чак и структуралне.

Мајина сањарења оличавају способност тинејџера да се веома лако отисну у свет снова по дану, или, тачније речено, немогућност да се томе одупру, нарочито

⁷⁶ Исти феномен замене јединствене радње низањем догађаја, примећују и Јован Љуштановић и Душица Поттић. Међутим, док је Љуштановић критичан према таквом композиционом поступку као недорађеном, Поттићева даје магловито објашњење да је Стојковић заправо истовремено исписује два романа: први је класичан са целовитом радњом, а други је роман-хроника. Сваки од њих има особена правила по којима функционише, а Стојковићева иновација јесте њихово обједињавање (Потић 2006: 15).

ако су хиперсензибилни, као главна јунакиња што је. Писац, користећи занимљиво одабране појединости, реалистично осликава ту особину као „кратке прекиде стварности“ који се адолесценту могу десити у свако доба и на сваком месту. Садржаји тих маштања су романтични, било да се односе на Пјера и Марију Кири, варирају Шекспиров стил из *Ромеа и Јулије* или симулирају љубав између андроида и увек су заокружене целине у форми кратке приче. Маја, додуше, има изванредан проблем са контролисањем те појаве, што је води у расејаност која на полукомичан и(ли) на полутрагичан начин одређује њене односе са људима. У том смислу најупечатљивија је сцена када је наставник шаље по торбу коју је заборавила на физичком и то у пратњи Васка – да се не би изгубила. Њихови односи су затегнути откад је Маја, уронивши у снове, пречула Васково удварање и тако га нехотично понизила. Када коначно успе да убеди друга да јој опрости и каже шта га је повредило, она се поново губи у машти и то опет у току његове исповести. Тек на одмору друштво је налази 'скамењену у сну' уза зид, а она заиста не може да се сети како се нашла у тој ситуацији.

Свакодневну колотечину учења, дружења и међусобног мувања по неуспелим журкама, прекида Милисав Ристић (Ричи), две године старији вагабунд са Дедиња, кога богати отац премешта у Мајин разред због прекршаја који је направио у претходној школи. Милисав прича искључиво у сленгу, који би, по пишевој замисли, требало да изазове комични ефекат. Међутим, његов арго је углавном архаичан, прилично неинвентиван и повремено немотивисано вулгаран, али није искључено да се то може допасти младом читаоцу. У сваком случају, он се говором издваја из средине, а Маји се чини да му та афектација служи као маска. Радња је стереотипна – све девојчице су заљубљене у Ричија, а он жели само да их искористи, што му и успева када је реч о Јелени, која се после тога исписује из школе. Истински занимљив, уверљиво и духовито дат, једино је лик мале Тине, брбљиве и хиперактивне девојчице, која жарко жели да се уклопи у друштво свог старијег брата, Мајиног друга. Иако она углавном размишља и социјално је виспрана, Ричи успева да је залуди, тако да управо она успоставља мост између њега и Јелене, након чега се страшно каје и, на крају, успева да се донекле искупи тиме што Мају на време упозорава на опасност која јој прети због наивности.

Након демаскирања и протеривања зликовца Ричија, разредна хармонија, која је на кратко била уздрмана, поново се успоставља (схема позната и кориштена одраније, као у епизоди са Робертом у роману *Хајдук у Београду*).

У паралелном току приче Маја остварује контакт с извесним Дарк Мастером преко друштвене мреже. Он је изразито сентименталан и то је залуди до те мере да га пројектује у сваког момка са којим има контакт (Васко, Ричи). Стојковић овде карикира познату женску ирационалну особину – да се заљубљују у представе о другом које саме стварају, а не у праве људе, комично је банализујући до нивоа буквалног значења – Маја заиста верује за сваког од њих да је Дарк Мастер. Када се он, на крају, појави пред њеним вратима, сцена добија двоструки ефекат – с једне стране, Маја се „приземљује“ појавом конкретног (реалног) човека, а с друге стране има проблем јер је у соби чека Васко, коме је минут раније изјавила љубав, верујући да је он песник из њених снова. Ова шала судбине заокружује кратку романескну причу слатко-горким хуморним ефектом остављајући крај отвореним и Мају на мукама.

У уводном делу поглавља рекли смо да је Градимир Стојковић родоначелник *романа инфантилне утопије*, али он је, према, углавном заједничкој, ознаци у досадашњој критици, и више од тога – практично синоним за ову врсту поетичких схватања. Одличан пријем код публике усмерио је критичаре да његова дела валоризују на основу њихове репрезентативности, али су при томе, чини нам се, свесно заобилазили тумачење литерарне „изузетности“ или га бар у битноме ограничили. Пошто нам је у овом раду иницијална и темељна поставка анализа естетских карактеристика и квалитета сваког од награђених романа, морамо се, нужно, и роману *Маја у облацима* посветити из актуелног књижевнотеоријског угла⁷⁷. С тим у вези покушаћемо да утврдимо како се у овом делу рефлектују две

⁷⁷ Одређење „из књижевнотеоријског угла“ је прешироко и недовољно прецизно, али нам је на овом месту управо као такво функционално. Наиме, видећемо то у даљем току анализе, већина теоријских књига о књижевности приказује и признаје одређени квантум (не превише екстензивних) појмова и термина и то оних који произилазе од антике до постмодерне, али извесни феномени везани за новију литературу, нарочито жанровску изостају из њих (или су само фрагментарно дати). Зато се стиче утисак да „Теорија књижевности“, која у актуелном времену потенцира приступ који је холистички и плуралистички, може да да прецизан одговор на све појаве и у најсавременијој књижевности, али чињеницама више одговара мисао да она само има одређена поља (кроз време доказаних) преференци унутар којих се дело мора уклопити ако жели да покаже своју „изузетност“. Ригидна примена ове идеје (мада се на њој најдиректније темељи модернистички канон) свакако се

теоријске мисли: Бахтинова (1989: 15) да је роман „уметнички организована друштвена говорна разноликост“ и Кајзерова идеја „лепе књижевности за масовну употребу“ коју карактеришу три елемента – забава, укорененост у времену и развојност (види Petrović 1990: 59).

Посматрајући овај Стојковићев роман као целину која би требало да буде „многостилска, говорно разнолика и вишегласна појава“ Бахтин (1989: 15), можемо закључити да, ако се примене на њега овакви стилистички критеријуми, он заиста није високих литерарних домета. Нужно се чак морамо запитати да ли се ова књига уопште може сматрати романом или је неразвијеност радње и ликова жанровски сврставају у новеле. Ниједан од ликова адолесцената није изразит – занимљиво је да чак ни за једног од њих не постоји опис физичког изгледа (ако се изузме Дарк Мастер), а унутрашња својства су им, укључујући и главну јунакињу, сведена на једну или две карактеристике. Фабула је приповедана линеарно, анегдотски и без разматрања поступака ликова, што у формалном смислу више одговара проседеу традиционалних облика⁷⁸ који се у Стојковићевим романима доследно симулирају, али не с намером литерарне травестије или пародије, нити пак да се тексту да озбиљност и патина „једноставних облика“, већ напротив, због тога да се акценат стави само на један елемент – радњу, која је опет повремено банална и стереотипна и не доноси посебну додатну спознају.

Заједнички литерарни постулат Бахтина и Кајзера – да роман мора бити хронотопичан (Бахтин), односно укоренеан у времену (Кајзер), афирмише у Стојковићевом делу савремена критика, дефинишући га, додуше, на унеколико измењен начин. Наиме, по њиховом мишљењу, овај аутор мења класичну идеју да роман нужно мора да има однос према „официјелном систему друштвених вредности“ и, уместо тога, нуди либералнији однос према друштву, што више

може довести у питање и независно од романа *инфантилне утопије*, али ћемо је на овом месту са намером користити у том облику да бисмо у завршним разматрањима могли да покажемо упоредне резултате који би проистекли из различитих методолошких приступа овим текстовима, посредством чега бисмо у истраживање укључили и кратку расправу о „проблеми поларитета“ – феномена опозитног рецепцијског односа према делима који се по психологу уметности и културе Гомбричу (Gombrich 2015: 1-31) јавља када је одступање од утврђене норме учесталије те постоји тенденција да се роди и нека нова (напоредна) традиција, односно, уметнички правац.

⁷⁸ „Из дела изостају сви традиционални елементи наративног текста осим фабуле, дијалога и монолога, а два потоња су, такође, у функцији радње“ (Потић 2006: 15).

одговара новом времену (од краја осамдесетих година), које индивидуализам претпоставља колективном духу. Критика је једногласна у оцени да они репрезентују *одређено време и одређену генерацију*, мада је управо ова теза најдискутабилнија.

Наиме, сва догађања у *Маји у облацима* прецизно су систематизована у један социјални миље што, само по себи, доводи у питање општост понашања ликова у роману. То су деца из солитера чије су маме припаднице средње класе⁷⁹ које читају и размењују викенд-романе. Ти тинејџери су прилично безидејни, што се најбоље види из чињенице да они силно желе да праве журке, али немају никакву представу о музици. Они се служе родитељским плочама, а кад екипа мале Тине упадне на забаву, играјући уз народњаке, они о томе уопште немају став. Сходно истом моделу понашања, нико из друштва не показује никакво посебно интересовање, при чему је у тексту немогуће наћи истинску уметничку сврху оваквог поступка. Да ли та аморфна дружина треба да прикаже генерацију „без својстава“, или баш никаква интенција није уграђена, остаје отворено питање.

Потешкоћа да се из дела прочита иронијски⁸⁰, или било какав други пишчев отклон или коментар, не само у овом делу, него у целокупном Стојковићевом опусу, ствара велике значењске недоумице⁸¹, и то нарочито у покушају да се из њега издвоји слика о детету и детињству, те да се, с тим у вези објасни развојна и спознајна функција ових романа.

То се може добро видети ако издвојимо, на пример, мотив насиља који је присутан у сваком његовом делу. У роману *Хајдук против ветрењача* главни јунак, који ту има шеснаест година, нађе се у парку у току вечери и присуствује сцени малтретирања жене. Он фокусира чињеницу да је насилник физички битно надмоћнији од њега те покушава да избегне сукоб чак и онда када се жена хвата за њега и моли га да је заштити. Оставивши жену на милост и немилост случају, он сутрадан осећа грижу савести. Међутим, по глави му се једино мота идеја да је

⁷⁹ То је карактеристичан миље у коме се одвија радња готово свих Стојковићевих романа.

⁸⁰ Указивање на иронијски поступак нашли смо само у једном критичком тексту (Љуштановић 19986) и оно се односило на конкретну сцену, али нам се чини да, бар до сада, он није препознат као конструктивни принцип у овим романима.

⁸¹ Душица Поттић, рецимо, ову појаву „неизреченог смисла“ (2006:15) доживљава као интригантна места неодређености, али се ми не можемо сагласити са тим ставом.

могао противника, ипак, физички да савлада јер је овај био пијан, али не и било које друго, компликованије или софистицираније решење (на пример да позове полицију, изведе жену из парка, покуша да преговара...). Касније се пред собом искупљује тако што улази у тучу да одбрани другарицу, а да при томе поново нису анализирана друга потенцијална решења, већ је физички сукоб (у кунг-фу маниру) приказан као нужност.

Још флагрантнији пример, који у садашњем времену чак задире у питање политичке коректности, налазимо у роману *Хајдук с друге стране*, где се Хајдук појављује у улози разредног старешине једног компликованог разреда. Прво што чини јесте то да искључи из школе два момка без родитељског надзора, и то сматра успехом.⁸² У даљем току, низ ситуација које искрсавају у одељењу решава он лично и то на прву лопту, односно искључиво према првој замисли. Након низа „успеха“ те врсте, одељење постаје буквално једномислено са својим узорним разредним старешином, који им постаје толико животни важан да га чак прате и на љубавним састанцима. Када му се, при крају романа, једна девојчица пожали да је беспризорни момак, који лута улицама, сексуално узнемирава, он шаље свог пријатеља Хималају да реши ситуацију – вероватно, физички. И у *Маји у облацима* проблем са Ричијем се окончава када му Васко крвнички заврне нос, доказујући тим чином своју мушку решеност да брани девојку коју воли. Каква се сугестија шаље читаоцу оваквим решењима?

Једноставност у решавању проблема, па чак и површност, тешко је овде не разумети као програмску интенцију Стојковићеве поетике, те не би било претерано рећи ни да је то докси који се доследно спроводи и на садржинском и на формалном нивоу, али све то има посве другачију конотацију од начина на који се рефлектује кроз уграђени модернистички смисао који смо желели да прикажемо у претходним поглављима. Наиме, читаци не морају да се замисле над садржајем – довољно је да се препусте динамици сцена које остварују блиске асоцијације на америчке филмове осамдесетих година, када је цео један холивудски талас

⁸² Према изменама Закона о основама система образовања и васпитања (Службени гласник РС 72/2009, 52/2011, 55/2013 члан 115) није могуће изрицање мере искључења ученика из основне школе што је последица усклађивања државног правног акта са Конвенциом о правима детета (одредба: право на образовање). Овим податком само указујемо на измену контекста који може имати утицаја пријем и разумевање дискурса.

тендирао ка млађим адолесцентима, пружајући им комбинацију акције, хумора и тинејџерске романтике и постигао више него изузетан успех⁸³. Суштина популарности дела ове врсте јесте њихова водвиљска структура, то јест хумористичност и идејност које се ослањају првенствено на елементе радње и забаве, без великог емотивног или рационалног ангажмана и без примене компликованих средстава естетизације.

Хумор је, такође, поједностављен, те га срећемо само у облику шале, досетке и гега, док његови компликованији облици углавном изостају. У *Маји у облацима* можемо видети и неке благе облике пародирања главног лика, углавном везане за њену ирационалност, али иронијски отклон свакако, чини нам се, није својствен Стојковићевом начину писања. Са тим у вези нужно је приметити да вишегласност (полифонија), која би дала пунозначност ситуацијама и ликовима, у потпуности изостаје. Реч је, заправо, о сасвим другачијем приступу литератури од онога на који смо навикли кроз традицију модернизма у књижевности за децу. Ови романи следе готово опозитну логику структурирања текста према оним кодовима које крајем 80-их доноси експанзија ставаралаштва намењеног тинејџерима (књижевност, кинематографија, музика, мода...). Основни циљ аутора чије креације настају из ове „традиције“⁸⁴ јесте да у делу актуализују све оно што сматрају атрактивним за млађе адолесценте, ослобађајући их „стармале“ одговорности током читања текста и легитимишући њихово право на искрену и наивну децју радост која настаје у контакту са оваквим романима. Њихова композициона схема је само условно узрочно-последична – прича поседује неки оквир унутар којег се одиграва, али је, на пример, фабулу тешко препричати јер не постоје стриктно маркирани иницијални, медијални и терминални део са радњом која се сукцесивно развија и каузално проиходи из претхоног – разлог томе јесте то што ти романи настају са идејом монтаже атракција путем комбиновања образаца „у којима се елементи преузети из два или више жанрова спајају у нову понуду“ (Aleksander

⁸³ То су ликови хероја надмоћних над ситуацијом, какви одговарају машти детета од десет до дванаест година, а које су чак и глумили увек исти глумци да би се та илузија оснажила (Џеки Чен, Чак Норис, Шварценегер, Еди Марфи, Џим Кери и Кори Хејм /као апсолутни тинејџерски кључар женских срца/). Чини се да бисмо, на основу многих аутомних успеха главног лика, могли довести у везу његов надимак Хајдук са именима суперхероја типа Бетмен или Супермен (српска верзија).

⁸⁴ Још један Гомбровичев појам који ћемо елаборирати у завршном делу овог поглавља.

2007: 251) чиме се подражава једноставна ведрина у тексту удаљена од строге облигаторне естетичности, етичности и интелектуалног ангажмана реципијента⁸⁵.

Јован Љуштановић (1998а: 17) сматра да би скрупулозна анализа оваквих дела вероватно довела до закључка да они пре припадају тривијалној⁸⁶ него високој књижевности. Ипак, нико од критичара не жели отворено да говори о томе да је овај тип литературе намењен одређеној (ма колико бројној) групи читалаца и да заправо репрезентује њихов укус⁸⁷. Напротив, извесно је да се око ове врсте књижевности из прагматичних разлога створила извесна „интерпретативна заједница“ (в. Буџинска & Марковски 2009: 530), која је усмерила своја промишљања о овим делима тако да заинтересованост деце за њих буде основна премиса која се, као иманентна, уграђује у базу тумачења на основу чега јој признају универзалну искуствену утемељеност и „изузетну“ естетску вредност (према модернистичким узусима). Ополитни гласови су ретки и недовољно заоштрени. Најрадикалнији у том смислу је став списатељице Лидије Николић да је „Градимиr Стојковић писац због којег су нам деца неначитана и књижевно

⁸⁵ Покушајмо ту разлику у аспектима да покажемо преко већ раније тумачене сцене у којој Хајдук не пружа помоћ жени у невољи. У традиционалном роману управо би се тај проблем развијао као главни мотив те би се трагало интензивно за његовим разрешењем. Међутим, Стојковић следи сасвим једну другачију логику при компоновању ове сцене. Наиме, писац је прво одлучио да унесе у причу типичну кунг-фу епизоду коју је уназад мотивисао искуством из парка и нападом на другарицу (акциони и кунг-фу филмови, оригинално намењени одраслима, потпуно су присвојени у дечијој рецепцији и уживају велику популарност као узбудљиви жанрови). У томе можемо да видимо изразиту матричност: младић и његови пријатељи стају у одбрану угрожених, али су неискусни у борби за разлику од злих противника који уживају у малтретирању других. Затим се појављује њихов учитељ, апсолутни вештак у борилачким спортовима (носилац црног појаса) и побеђује насилнике. На конкретном примеру можемо запазити и обавезан ефекат посрбљивања: учитељ, који стиче огромно дивљење и поштовање, није сенсеи, већ до тад омражени наставник, а сама сцена туче није приказана као врхунска вештина (у жанровском филму она је увек налик плесној), већ се „балканска правила“ очитују кроз прљаву тучу ланцима чиме хулигани задају тешке телесне повреде свима, па и наставнику. Овом кратком анализом желели смо да укажемо на то да су *романи инфантилне утопије* најбуквалније етички неутрални у односу на оне кодове на које традиционалнији романи стављају акценат пошто су им они, најчешће, тек сегменти радње у техничком смислу, а не централна тема. Другим речима, аутори у овим романима елементе презете из стварности користе као грађу за приповедање, али они по својој суштини нису стварносна проза (реалистички романи).

⁸⁶ Ознака тривијална књижевност има негативну конотацију наслеђену са средине прошлог века, али не мора нужно да се посматра само из тог угла (видети сјајан есеј Дејана Милутиновића *Популарна/ забавна/ тривијална/ жанровска или само књижевност* /2013: 815-831/).

⁸⁷ Ернст Гомбрич појам „укус“ користи у комплекснијем смислу него што свакодневна употреба тог термина подразумева, о чему ће бити касније више речи.

необразована“ (Николић 2000: 50)⁸⁸, али и она у завршном делу истог текста практично дискредитује сопствено уверење стављајући се на страну деце која, како каже, веома воле те књиге.

Проблем у сагледавању и тумачењу опуса Градимира Стојковића и других аутора романа *инфантилне утопије* налази се, вероватно, највећим делом у критици која није била довољно спремна да одговори на изазов који је пред њу ставила ова врста прозе. За разлику од читалаца (свих узраста) који у први план истичу уживање у једноставној садржини и форми, које им доносе смех, лаку забаву, релаксацију и, евентуално, могућност идентификације или чак утехе, критичари нису у потпуности могли да прихвате тривијалност и забавност као основне естетске принципе те су покушали да изнађу компромисни херменеутички модел, који не би направио велику дистинкцију у односу на принципе лепог, који су доминирали до краја осамдесетих година.

Тако, последично, настаје оно што Гадамер назива „херменеутичком ситуацијом“ (Gadamer 1978: 335). Реч је о комплексним условима који су укључени у разумевање неке појаве у критици или теорији. Наиме, како се након осамдесетих није остварило (касније ћемо видети колико далековидо) предвиђање да ће као развојни облик настати литература за децу која ће постулирати „еклектичност, цитатност, интертекстуалност и иронију“ (Љуштановић 1998: 15) као примарне естетске принципе, нити је пак изнедрен било који други маркантан правац који би одговарао захтевима (очекиване) „перфектности“ или „естетске изузетности“, критика се нашла пред нимало лаким задатком – да се одреди према масовној рецепцији Стојковићевих, као и романа сличне поетике. Иако су они актуелни од 1985. године (*Хајдук у Београду*), тек крајем деведесетих прихваћено је да је реч о „новој реалности у књижевности за децу“, драстично измењеној у односу на осамдесете. Међутим, уместо да аналитичари изграде критички и методолошки апарат који би био прилагођен новом правцу, они су се определили да створе

⁸⁸ Текст Лидије Николић је прилично нејасан и парадоксалан. Он садржи неколико жестоких исказа против поетичких схватања Градимира Стојковића, да би списатељица исте те исте тезе превела у глорификацију аутора већ у наредним реченицама. Тако је и цитирано запажање двосмислено: са једне стране означава лошу литературу (барем тако можемо закључити), а са друге „моралну панику“ (Aleksander 2007: 337) да ће њена кћи која чита искључиво те романе остати ускраћена за информацију шта је то литература у свом ширем и раскошнијем обиму и контексту.

„фузију хоризоната“ (Gadamer 1978: 409) између етаблираног вредносног система у блиској традицији и нове књижевности за децу. Овај одговор критике у својој основи је парадоксалан јер је разлаз са поетиком осамдесетих толико маркантан да је тешко наћи праву повезницу. Она је, на крају, суштински, исконструисана на нивоу модерног односа према времену и месту, али је остала кључна недоумица да ли се при томе мислило на укореењеност у конкретном времену и простору у смислу реалне хронотопичности, или је, напротив, реч о књижевном укусу као репрезенту епохе (пошто је ближе истини да та врста дела тематизује хиперреалност по угледу на холивудске филмове, а не да трага за правим социјалним вертикалама).

Та недоумица се драстично пресликава у домену примене на конкретним књижевним делима отварајући, питање о суштини вредносног односа, не само према делима *инфантилне утопије*, него и према књижевности за децу, па чак и општој књижевности у целости. Тако Оливера Шијачки (2006: 68–70) доводи у свом есеју „Романи који су обележили право детињство“ у везу *Мају у облацима* Градимира Стојковића и *Рингишпил: морска шема* Драгомира Ђулафића са романом *Гласам за љубав* Гроздане Олујић. Сви ови романи посматрани су само са становишта забавне фабуле, које ће привући пажњу адолесцената тематизовањем тинејџерске љубави, што је врхунски парадокс, пошто се они могу ставити у однос једино као идејни, формални и жанровски контрасти. *Гласам за љубав* је комплексна социјална драма, политички ангажована и авангардна, која настаје практично истодобно са Селиндеровим *Ловцем у жити* и британским покретом young angry man и показује исти сензибитет у оштрој критици друштва из угла младог човека. Писан као естетски бриљантан, храбар и радикалан рез у ткиво нове касте социјалистичке елите, настале од заслужних бораца, имао је озбиљне последице и по статус Гроздане Олујић на нашој јавној сцени, па чак и по њена грађанска права, тако да, већ из тог аспекта, довођење у јуктапозицију опуса ове списатељице и инфантилних мелодрама попут *Маје у облацима* и *Рингишпила: морске шеме*, делује бизарно и игнорантски. Међутим, став Оливере Шијачки није издвојен – Христо Георгијевски (2005: 152) и Данијела Лекић (2005: 30–36) налазе профундарне и вишезначне идејне и формалне естетске структуре, лингвистички капитал, па чак и друштвену ангажованост у Стојковићевим

романима. Полазећи из тог угла Данијела Лекић тврди да су романи о Хајдуку завредели да се ставе у исту раван са *Малим принцем* и *Дружином пет петлића*. Образложење таквог става је више декларативно него уверљиво и чињенично засновано (веза се аргументује једино примереношћу узрасту) са тенденцијом да се учине чак и нека научна огрешења.⁸⁹

Поетика *инфантилне утопије* је за различите тумаче у неједнаком степену радикална промена у односу на традицију што покреће многа питања (и текстуална и контекстуална) о квалитету пробоја који је донела савременој литератури за децу⁹⁰. О роману *Маја у облацима*, нужно је било говорити унутар типолошке одреднице јер се у њему, свакако репрезентују све, како добре, тако и слабе стране овог правца. Посматран засебно, тај роман не показује никакву посебност, ни стилску ни значењску, нити је по било којој карактеристици мање или више занимљив од других Стојковићевих романа. Речју, он је типичан роман овог писца и вероватно је то био примарни разлог за награђивање, пошто је, као што смо то више пута током рада истакли, опште уверење да Стојковића поетика прецизно погађа хоризонт очекивања млађих адолесцената. Међутим, без озбиљне стручне расправе и консензуса о промени и проширењу канона, мало је вероватно да би се овај роман, па чак и овај тип романа, могао наћи у школском градиву (мада дело *Хајдук у Београду* јесте већ уврштено у поједине универзитетске курикулуме као пример савременог романа).

⁸⁹ Примера ради, ауторка тврди следеће: „Стојковићев вид хумора је махом заснован на парадоксима, са елементима гротеске (нпр. сцена са ролшуама из друге књиге)“ (Лекић 2005: 40). Конкретна сцена у којој Хајдук (реч је о књизи *Хајдук против ветрењача*) покушава да обије врата тако што, залетевши се на ролшулама, улеће директно у кућу и завршава на тоалет-шољи „у смешној позицији“, нема ништа гротескно у себи јер се тим термином у књижевној теорији означава „карикатурално-фантастична и искривљена слика стварности, која не изазива комична, већ застрашујућа осећања“ (РКТ 1992: 48). Још мање је јасно шта у тој секвенци, познатој из цртаних филмова, критичарка налази да је „парадоксално“.

⁹⁰ Управо тим питањима ћемо се вратити у завршним разматрањима везаним за ово поглавље пошто се посредством њега указује један изузетно занимљив културолошки феномен који до сада није био разматран у нашој теоријској литератури.

III.3.2. Моша Одаловић „Баба је ту, ја сам у Јапану“

Жири за награду „Раде Обреновић“ 2003. године, определио се да награди два романа: *Баба је ту, ја сам у Јапану* Моша Одаловића и *Оставити код Руже* Весне Ћоровић Бутрић. Оваква одлука јасно показује да су почетком двехиљадитих на књижевној сцени за децу равноправна два доминантна правца – један изразито посвећен естетизацији и захтеван у погледу емотивног и рационалног учешћа рецепијената у одгонетању места неодређености (групу смо назвали *писци и романи под утицајем медија*) и *инфантилна утопија* која је, по правилу, опозит оваквом начину литератног промишљања јер акценат ставља на радњу, забаву и хоризонт очекивања млађих адолесцената.

Баба је ту, ја сам у Јапану ипак није типичан роман *инфантилне утопије* мада се у ту групу може сврстати на основу узрасног идентитета главне јунакиње, савремености теме, приповедања из визуре адолесцената и занимљивог и динамичног збивања. Међутим, специфичност овог романа у односу на (условну) типолошку одредницу *инфантилна утопија* огледа се првенствено у лингвистичкој стилизацији (често наглашено поетској), чврстој композиционој схеми посредством које се успоставља романескна кохеренција, те употреби ироније и сарказма (што отвара простор за дубље значењске слојеве), као и презентовању конкретног социјалног проблема који тражи разрешење у хуманистичком кључу.

Аутор романа *Баба је ту, ја сам у Јапану* по вокацији је дечји песник, који је пре овог дела објавио петнаест збирки песама за децу, овеанчаних бројним наградама. Поетизација језика у овом роману као, уосталом, и у наредном, *Ево, сецкам воду за хрчка* (2008), може се унеколико довести у везу с Одаловићевим стиховима, нарочито помоћу увођења „локалне боје“ и извесне архаизације и романтизације израза који би се могли окарактерисати и као традиционално у *модерном*: „Оријентација на усмену реч јесте истакнута организацијом реченице, изразитом динамичношћу, интерпункцијом, интонацијом, елиптичним конструкцијама (рецимо опис оца: 'А Витомир, грудва од човека. Лед ледени!'), одступањем од граматичких норматива, жаргоном...“ (Шаранчић Чутура 2006: 21). Ова врста типичне одаловићевске поетизације текста у роману уједно је и у служби

карактеризације главне јунакиње, и то оног дела њене личности који показује чврсту (али и нежну) и аутентичну повезаност са прецима и традицијом. Тако она, рођена Београђанка, иако се изражава модерним језиком и успоставља односе с околином на урбан начин, у унутрашњим монолозима често „склизне“ у осећајно размишљање које открива њену директну везу са коренима: „Господи помилуј, Господи помилуј, бакицу – биљчицу, самохрану селицу!“ (Одаловић 2005: 49).

Међутим, за разлику од поезије, завичајни мотиви у Одаловићевој прози постоје само као елемент задњег плана – „света који подржава јунакова леђа“ (Bahtin 1989: 19) – а не као главни обликотворни и естетски принцип. У седишту његових романа је конкретан проблем са којим се, додуше, не срећу сви, али може да буде универзално комуникативан и важан. У књизи *Баба је ту, ја сам у Јапану* проблематизован је однос према старим људима, али и положај тинејџера у породици – та два главна мотива у роману равноправна су и развијају се паралелно. Заплет почиње кад се баба Радојка из Белољина, са крајњег југа Србије, досељава код кћери у Београд пошто бежи од сина и снаје који је не поштују и малтретирају: „Кад старци беже, то је ужасно, то мора да је ужасно! Као да изгубиш име, презиме, адресу, личну карту, сат... и све четири стране света“ (Одаловић 2003: 68).

Како је стан у Београду, бакино ново уточиште, сувише мали, она постаје цимерка са својом унуком Радојком⁹¹, која има четрнаест година и никако јој не одговара да собу дели са неким чије су навике до те мере различите од њених да оне заправо представљају два дијаметрално удаљена света. Комично (тачније, трагикомично) у роману, које настаје на тој маркантној разлици између „универзума“ унуке и баке, аутор делимично обликује као ситуациони хумор, али оно првенствено проистиче из Радојкиних духовитих и често саркастичних вербалних опсервација на бабин рачун: „А стварно је вредна, само мало наглува. И добра, ал не одговара ми за цимерку! Иако већи део дана проведе у кухињи, она је пертла у мојој глави. Доброћудни тумор, Боже ми опрости!“ (Одаловић 2005: 10).

⁹¹ Идентична имена баке и унуке у функцији су хуморне карактеризације називом, остварене контрастним приказивањем урбане београдске тинејџерке стармалог (демоде) имена и њене имењакиње – баке, али реферишу и на неке друге врсте њихове повезаности..

И у овој књизи, фокализатор је главна јунакиња, те читалац кроз њену призму посматра сва догађања, што је, евидентно, углавном примарни начин приповедања и постављања централног аспекта у савременом српском роману за децу⁹². Читав роман је написан у првом лицу, као исповест адолесцента, и, као такав, представља „жив дијалог са собом и читаоцем, чиме се у великој мери подстиче илузија усменог приповедања. Укупна организација наратије осмишљена је као директна, непосредна, неконвенционална прича о свакодневним тешкоћама и проблемима при чему статус изузетног добија само оно што је лично, интимно и за јунакињу јесте важно“ (Шаранчић Чутура 2006: 21).

Иако роман има јасну тезу да су деца и старци извесно пригушене групе у нашем друштву које због тога често страдају, Одаловић се определио да ту горку истину саопшти путем хумора па се кроз роман као лајтмотив провлачи идеја да је „живот жалостив збир веселих смицалица“. Стога, писац употребљава специфични репертоар комичних поступака како би приказао унутрашњу реакцију девојчице на новонасталу ситуацију. Она најчешће користи иронију и сарказам (што одговара њеном узрасту), али хумор се још испољава и посредством оригиналних запажања и критичке елаборације специфичних односа који владају у кући:

„Дали ми бабино име, да је не заборавимо у животу и смрти. Као да је научник, нешто крупно измислила, а таква баба се памти“ (Одаловић 2005: 7).

„Мама је родом из Белољина. Не умем тачно да ти објасним – где је то? Знам да се коња према Косову. Замисли, из Белољина, а главни град је Блаце“ (Одаловић 2005: 8).

„Чула сам да се дете умеси брже него кифлице. Само стомак нарасте спорије“ (Одаловић 2005: 8).

Међутим, смешно се у роману остварује и у виду добродушних хумористичких ефеката као што је, на пример, духовити пасаж (у форми кратке приче) о крави која се сели на југ, или ситуациона комика, упечатљиво остварена у сцени када друштво покушава да направи журку, а да бака, која болује у суседној соби, то не примети. Целокупна атмосфера са те „тајне“ забаве стилизована је у маниру доброг тинејџерског филма – помоћу живих и упечатљивих секвенци

⁹² Низ примера налазимо и међу другим награђеним романима, који припадају различитим типолошким групама: *Пустолов*, *Оставити код Руже*, *Аги и Ема*, *Принц од папира*, *Ово је најстрашнији дан у мом животу*, као и, наравно, свим делима из круга *романсираних аутобиографија*.

унутар динамичне и кохерентне радње у којој се мешају различите перспективе: аутентична дескрипција тинејџерског вечерњег дружења, водвиљски заплет са баком која се изненада разболи па не оде у госте у Банат, већ остане непланирано у стану за време журке, те назнака компликованих односа младих и њихових родитеља који се не темеље на комуникацији, већ на изрицању забрана.

Суштина проблема у односу са родитељима, нарочито у првом делу романа, маскирана је Рајкином елоквенцијом, што представља њено примарно оружје у сукобу с околином која и не покушава да је разуме, а коју она доживљава као репресивну иако тај мотив није истакнут у први план, већ је расут у низу детаља. Та њена особина, с једне стране, литерарно је искориштена као елокуција, то јест, вештина говорења која представља основу за естетску димензију текста и на микро и на макростилистичком нивоу, али је истовремено и примарно средство психологизације⁹³. Наиме, Рајка успева да вербализује ситуације са којима се суочава и на тај начин овлада њима.

Све што је повређује, девојчица побеђује хуморним отклоном. Тако, на пример, на бабину опаску да је непристојно обучена (шортс и мајица), одговара тако што облачи дебелу зимску гардеробу и јакну на ужасној врућини и наставља да прича са баком као да је сада све у реду. У другој сцени, када, вративши се из града са закашњењем, наиђе на грдњу родитеља, она, да то не би слушала, свој поглед и мисли фокусира на „бабел на Задушницама“ – односно на баку која је у смешној и архаичној пози пресамићена изнад постеље, престрављена јер се унука можда неће вратити жива пошто је прошла поноћ.

Та сцена је занимљива и смешна по самом начину на који је описана јер је Радојкин доживљај „цимерке“ управо онако дискрепантан, какав би био у оку тинејџера; међутим, обавештенији читалац препознаје у бакином понашању аутентичан страх да јој је унука дошла под дејство нечистих сила пошто је боравила у спољашњем (лиминалном) простору за време када њиме владају „нечастиви“, тако да је, у њеном доживљају, Рајка била животно угрожена и имала

⁹³ Изразито кратке реченице имају двоструку улогу: са једне стране представљају тинејџерско „кул“ изражавање, а са друге, ритмичност која се њима постиже у служби је поетизације, која није само изузетно успела естетска димензија текста, већ директно отвара и план емоција.

је ретку срећу да се извуче. Девојчица, чији начин промишљања света и живота сигурно не препознаје такве кодове, претпоставља да је баку узбудило то што је чула да на улици има много криминала и неморала, те прави саркастичну опаску да ће јој све што се дешавало детаљно испричати, стављајући је тако у ранг цимерке сопственог узраста. Међутим, чак када би стварно хтела да баки преприча излазак, или било који догађај из свога живота, културолошки јаз између две Радојке толико је велики да није вероватно да би је старица уопште могла разумети.

Парадоксално, баш на том неразумевању настаје основа за савезништво које млађа Радојка осећа према маминој мајци. Бака је целог живота била жртва ситуације, роб куће и породице, без икаквих личних задовољстава. Рано је остала удовица пошто јој је муж трагично скончао живот, затрпан на дну бунара који је копао, након чега се искључиво посветила раду на њиви и деци. Међутим, чак и да судбина није била толико округна према њој, њен живот не би био ништа више миран и хедонистички пошто је та, прилично сурова, врста егзистенције и родних улога била типична за простор и време у коме је рођена⁹⁴. Унука схвата да поред ње, у истој соби, живи биће које готово никада није доживело радост, бар не на онај начин на који млађа Радојка уме да дефинише срећу у својој дневној рутини. Тако је мала Јапанка Масуко Танака (Мусака), која стиже са другог краја света, културолошки много ближа Рајки него њена рођена бака са југа Србије, старија пола века. И док млађа Радојка у сусрету са Мусаком препознаје весело код некога ко долази из напредне цивилизације, за старију Радојку је чињеница да је уопште видела у свом животу Јапанку равна идеји да се блиско сусрела са Сунцем: „И баба проклијала! Видела Јапанку! Девојче из земље излазећег Сунца. Да имам лове, платила бих 'цимерки' пут до Токија – да се увери да Сунце стварно постоји“⁹⁵.

⁹⁴ У књизи *Социологија уметности* Викторија Д. Александер преноси део проучавања рецепције теленовела које је 1991. спровела културолошкиња Андреа Прес, атипичног по томе што је обухватало испитанице и старости 68-70 година, које су показале посебан угао посматрања мотива из ТВ- приче: „Њима је било занимљиво што жене могу да имају каријеру и децу, што их је наводило на размишљање о томе да је њихов сопствени живот могао да буде другачији да су имале исте могућности за запослење као данашње жене“ (Aleksander 2007:333).

⁹⁵ „Мусака је сва од раздраганости, срдачности. Кажу да је то у Јапану општенародна појава. А паметни, а вредни; свашта измишљају. Што не смисле неки омекшивач за југо-фаце?“ (Одаловић 2003: 66).

Ипак, и поред све добре воље и свог саучествовања са невољом старих, које, чак и у напредној цивилизацији какав је Јапан, остављају у шуми медведима, девојчица искрено признаје да ниједан четрнаестогодишњак не би могао да поднесе толику жртву да му се потпуно затоми живот због неког другог. На том месту се отвара друго питање – одговорности родитеља у односу према тинејџерима. Прво што се запажа јесте да овај однос уопште није двосмеран, то јест, он функционише тако што родитељи издају наредбе и очекују да их деца слушају и извршавају. Тако Рајка мора да има све петице, не сме да касни или да прима друштво ако мами то не одговара, а мора и да трпи мајчине промене расположења и изливе негативних емоција као нешто што се подразумева. Монолошки однос родитеља према деци Одаловић критикује од прве реченице романа, па је тако уводна реплика, не случајно, мамин елиптични узвик: „Тишина, тамо!“ (Одаловић 2005: 7).

Негативни аспект те релације кулминира оног момента када девојчица артикулише у себи идеју да и она, ништа различито од баке, живи по моделу: „Живиш како други хоће, а после бежиш из живота“ (Одаловић 2005: 45). Одлучивши да физичким бегом код друге бабе, у Црну Гору, са родитељима мале Мусаке, да до знања својим родитељима колико је тескобна чињеница да и у трећем миленијуму „лампина деца досољавају сензоре компјутерској генерацији“ (Одаловић 2005: 70), она целу ситуацију, која је у суштини радикална и помало груба, чини шармантном, остављајући на вратима залепљену загонетну духовиту поруку: „Баба је ту, ја сам у Јапану“.

Ова књига Моше Одаловића типолошки је хумористички, али уједно и топао породични роман (по емотивној атмосфери у многеме налик Ћопићевој збирци приповедака *Башта сљезове боје*), какав није чест у српској књижевности за децу. Аутор кроз смех, и с пуним поштовањем према њиховим осећањима, с једне стране, наводи децу на озбиљна размишљања о свом односу према старим људима, али и сопственом положају у друштву. С друге стране, главна јунакиња, која је „на клацкалици открила иронију“ (Норнби 2000: 9) путоказ је младим људима како су емотивно и рационално промишљање, а пре свега прави хумор (у свим облицима) супериорни савезници у активистичком односу према животу и борби за хуманизацију друштвених и приватних односа.

За време када је издат и награђен, роман *Баба је ту, ја сам у Јапану* већ је донекле био анахрона књига која тематиком, главним мотивима, али и целокупном атмосфером пре одговара средини 90-их, када се идеја за њу вероватно и зачала. Чак је и време дешавања, ако се рачуна посредством годишта главних актера, 1995. година, а не 2003, до када се много тога изменило у начину живота, почевши од употребе технике све до до међуљудских односа. Овај детаљ наглашавамо јер се и на основу њега овај роман удаљава од класичне *инфантилне утопије* која постулира модерност и актуелност у конкретном тренутку, као једну од својих примарних карактеристика. Међутим, књига о којој говоримо, независно од конкретног (или „коригованог“) хронотопа, има универзално значење, што значи да формално спаја најбоље тековине и *инфантилне утопије* и оних праваца који очекују појачани херменеутички ангажман читалаца (то јест, помера се у правцу еклектичног романа). Верујемо да је она актуелна и у садашњем времену, а вредна је да се препоручи дечијој пажњи првенствено због лингвистичког и стилског капитала, хумора, али и поуке, посредоване њеним забавним карактером.

III.3.3. Зоран Божовић „Отмица Балше Поповића“

Зоран Божовић се први пут огласио у књижевности за децу 2007. године, када је добио награду „Невен“ за роман *Отмица Балше Поповића*. Божовић се писању за децу посветио као већ искусан драмски писац чије су драме од почетка седамдесетих година извођене на српским и страним сценама и овећане наградама. Након романа *Отмица Балше Поповића* Божовић је објавио још три романа за децу (*Волим те, бленто* /2008/, *Пази како силазиш низ степенице* /2013/и *Кошуља добре среће* /2014/) и тако се у последњих десетак година профилисао примарно као дечији писац препознатљивог рукописа и тематике. Особеност обраћања деци овог аутора налази се у увођењу сасвим актуелних ликова који су настали као мимезис људи који данас живе у Србији и одређују, у мањој или већој мери, њен друштвени и културолошки оквир.

Тако су често у фокусу његових романа новопечени богаташи, настањени на Дедињу, који своју децу васпитавају у складу с другачијим кодовима него што је то општеприхваћено. У роману *Отмица Балше Поповића* отац главног јунака је један од оних „лоших ђака који су тријумфовали“ деведесетих година шверцом бензина, а затим опрао новац кроз фирму и увео га у легалне токове, али је свакако остао склон новим малверзацијама. Његова жена је плаха и неурастенична професорица књижевности без правих животних координата, а међусобни односи су им неискрени и засновани на новцу и прећутним преварама.

Син Балша је препуштен гувернантама и техничким уређајима да га васпитавају, образују и забављају. Жељан родитељске пажње, он инсценира сопствену отмицу, искористивши за то двоје аматера, старијих тинејџера „хипика“ (али само по начину облачења) Цацу и Цврлета, који су такође запостављени у својим примарним породицама и на крају одбачени. Тако дечак од осам година постаје мозак операције те манипулише полицијом, родитељима и својим „киднаперима“. Балшин лик донекле асоцира на приповетку О' Хенрија *Откуп црвеног поглавице*, у којој отмичари већ непосредно након киднаповања зажале што им је то икад пало на памет јер је присвојени дечак толико захтеван да је једино што желе – то да га се што пре реше.

Балша, ипак, има више сараднички однос са својим отмичарима будући да раде на заједничком задатку обостраног побољшања животних услова. Тако је овај роман заправо детективска прича која се заснива на тактичком надмудривању и игри живаца између полиције и Балше, али се његова идејност не исцрпљује искључиво у границама жанра. Главни инспектор Перић, који води овај случај, симпатичан је, интелегентан и потпуно посвећен раду, али, на несрећу, попут Шерлок Хомсовог др Вотсона, увек за тренутак спорији од својих противника. Сви догађаји концентрисани око инспектора (донекле) рађају напетост и активирају даљу потрагу, што одговара проседеу крими-романа, али је права штета што Божовић није развијао и трагикомични аспект овог лика, за шта је постојао велики потенцијал. Уместо тога, писац је причу оставио само у домену догађајности, па тако Перићеве „слабости“ у потрази компензује његова осмогодишња кћи Бојана, која је врло инструктивна у истрагама случајева у које су умешана деца пошто најбоље зна дечије жеље, потребе и навике. Објашњење зашто је Бојана у конкретном случају успешнија од оца налази се у завршном поглављу – наиме, инспектор је озбиљан професионалац који послу прилази са песимистичне стране с обзиром на искуство, али Балшин проблем је сасвим другачије природе те је до његовог разрешења краћи пут детета – оптимисте.

Разлика између класичног детективног романа, који се углавном профилише око лика главног јунака који поседује такву супериорну интелектуалну надмоћ да „обавезно рјешава све загонетке око појединачног злочинства као да је биће из другог свијета“ (RKT 1992:883) и Божовићевог романа јесте у томе што се исте те карактеристике приписују дечаку Балши, који, уместо да одгонета случај, сам прави смицалице користећи своју проницљивост, знање и напредну технологију коју поседује. Битка коју Балша води није из криминогене сфере, он никога није опљачкао или повредио, једино је „отео“ себе самога, те напетост коју би рађао прави кримић „којим тече крв“ у потпуности изостаје. Иако је *Отмица Балше Поповића* компонована као „роман линеарно повратне нарације чији је принцип енигма и то криминалистичка енигма“ (Jeremić 1978: 332), дакле, као дело у којем се радња гради на потрази и чије ће разрешење уједно бити и расплет у књизи, сам проседе детективног заплета чији је основна схема *злочин–истрага–*

откриће–потера–казна (Lasić 1973: 65) у потпуности се релативизује првенствено стога што злочин није почињен, а то читалац сазнаје већ у трећем поглављу. Тачније, није почињена отмица, али јесте један други, не мање страشان преступ, који, међутим, не подлеже кривичном гоњењу – злочин занемаривања детета. Стога, првобитну динамику дешавања, док се осмишљава тактика потраге за дететом и преговора са отмичарима, у средишњем делу потпуно замењују много статичнији пасажии који имају задатак да расветле породичне односе у Балшиној кући, али и у животима његових „киднапера“. Тако се овај роман и жанровски преусмерава са детективног на породични, откривајући афективне односе међу ликовима посредством чега се фокус преноси на расплет, који неће бити казна, већ нека врста катарзе.

Балша је, сигурно, јунак који дели наде и жеље великог броја младих читалаца, а које се односе на њихово интензивније учествовање у породичном времену и на могућност да у њега унесу квалитативну промену. Он, као главни лик овог романа, узоран је баш по томе што се, покренут аутентичним емоцијама, заиста герилски бори користећи, првенствено свој интелект и знање, те ова књига има и универзалну хуману поруку да деца, без обзира на то шта поседују и шта им је омогућено, увек имају и велику потребу за афективним припадањем.

Идеја да се класична детективска (али и сентиментална) прича, најчешће линеарно компонована, додатно приближи деци инфантилизацијом главних ликова, наишла је на одличан пријем у дечијој рецепцији, те је овај роман овенчан и наградом дечијег жирија „Доситејево перо“. Млађе адолесценте одушевљава⁹⁶ загонетна радња и идеја да се проблем који се разрешава догађа у нашој земљи у садашње време (симулација стварносног наратива) као и повремено појављивање приповедача „иза кулиса“ приче, који исповеда своје утиске о ликовима и догађајима (Божовић 2012: 263–264).

Пишчеве ауторијалне упадице на крајевима поглавља позитивно су оцењене и у, до сада једином, приказу ове књиге у критици: „Држећи се логике и унутрашње схеме детективске приче, Божовић истовремено на метанарацијском

⁹⁶ У прилогу уз роман *Записи сломљеног срца* објављена су и мишљења две ученице (шести и седми разред) о књизи *Отмица Балше Поповића*.

нивоу деструира клише жанра, тако што ауторско ја повремено излази из сенке и бави се причом и њеном условношћу“ (Радикић 2012: 263). Радикић сматра да се на овакав начин приповедање усложњава јер аутор, откривањем да сам стоји иза текста, доприноси успостављању пародичног слоја и директно у реалистичку наратију уводи постмодерне елементе (метатекстуалност, поигравање са ликом наратора, грађење улоге наратора унутар текста, пародизацију...), карактеристичне за књижевност за одрасле. Иако афирмативне, критике попут ове Радикићеве, нису продуктивне у тумачењу и вредновању овог типа књижевности за децу, а последица су, као што смо већ говорили, неизграђеног система који би се методолошки и систематично бавио поетичким током, овде означеним *инфантилна утопија*. Наиме, уместо да се анализирају суштинске тематске и литерарне особености романа, издвајају се спољашњи сегменти структуре, којима се даје дигнитет „естетске вредности“ само на основу утврђеног присуства неког елемента у тексту при чему се често врши насиље над самим значењским слојем⁹⁷. Тако, на пример, Радикић налази „пародијско усложњавање“ текста у пишчевим упадицама што је тачно, али само ако се посматра план наративне технике. Из тог угла, оне изгледају као контраритмови у причи, међутим, „пажљивим читањем“ (close reading) постаје јасно да нема речи о пародији јер никакав контрапункт у односу на главну радњу није остварен. Напротив, тим упадицама ствара се таутологија – писац декларативно мрзи свог негативног јунака, а његова унука одушевљава се његовим текстом⁹⁸, у који тајно завирује што само потврђује оно што смо већ прочитали.

⁹⁷ Овакве критике у којима се „ригидан теоријски оквир који често има меру непотребног и апстрактног теоретисања“ (Ђорђевић 2009: 18) интерполира у причу којој природно не припада са намером да се покаже озбиљност и анализираног дела и компетенција тумача, представља у овом тренутку, вероватно, доминантну струју у књижевној критици. Услови за овакав вид приступа делу створени су у структуралистичким и постструктуралистичким методолошким концепцијама, али је њихова примена, на овакав начин, ипак производ актуелног времена те су све чешћи захтеви да се улога критике и теорије мора редефинисати, не само у књижевности, већ и у свим друштвеним и хуманистичким наукама (види Ђорђевић 2009; Kaler 2009). Један од маркантних проблема које производи овакав приступ јесте да се Дело, ненамерно, потискује у други план у односу на Теорију, те критика више маскира него што расветљава његове особености што има за последицу да дело рег се постаје недовољно важно без обзира на своје (не)квалитете.

⁹⁸ Исти поступак Божовић примењује у роману *Затиси сломљеног срца* – главни јунак је писац који пише књигу чији се садржај поклапа са оним што читалац има пред собом. И у том роману низ ликова се отворено одушевљава његовим делом које тајно чита, а да функција тог мотива није јасна и сам поступак – непотребан.

Дакле, осим тога што Божовић технички и спорадично (без изразите мотивације унутар приче) онеобичава дело формалним и садржинским средствима, у њему не постоји ништа што би суштински одговарало проседеу постмодерне, те се овај роман, готово у потпуности, уклапа у *романе инфантилне утопије*. Појава метанарације кроз сегмент ауторијалне упадице ни на који начин не омета једноставан проток приче; напротив, њена служба је само апелативна – укидањем граница између текста и стварности аутор позива читаоца да и сам активно учествује у радњи (која му је савремена), односно да се на њу боље концентрише. Друга могућа функција овог поступка јесте настојање да се избегне сентименталност и патетизација с обзиром на то да је реч о теми са великим афективним потенцијалом. Тим упадицама подржана је благохуморна нота и драмска динамика дешавања који чине основне конструктивне елементе целокупне приче, чији аутор, евидентно, није желео да је формира продубљујући и даље развијајући емоционални живот својих јунака.

Као што је на почетку речено, Божовићева иновација и реалан допринос проширењу тематског поља у модерној српској књижевности за децу јесте увођење савремених ликова и мотива из актуелних сфера друштвеног збивања што кореспондира, на пример, са Одаловићевим другим романом *Ево, сецкам воду за хрчка* и вероватно ће бити све присутније у једној од линија која би се могла формирати из правца *инфантилне утопије* са циљем приближавања стварносном наративу.

Међутим, сама идеја транспоновања стварности која није нимало идилична, у свет књижевности за децу врло је осетљива. У поменутој Одаловићевој књизи тематизују се бизарни породични односи: отац педофил, прељуба родитеља или мамине вештачке груди. Иако је чињеница да је све већи број деце суочен са оваквим проблемима у стварности, поставља се питање да ли је и на који начин оправдано (или чак сврсисходно) транспоновање такве грађе у литературу за децу, поготово ако се то не чини у правом хуманистичком и естетски промишљеном и софистицираном кључу који би могао бити интензивно катарзичан.

Роман *Отмица Балше Поповића*, међутим, није на такав начин реалистично дело пошто у њему не постоји тенденција дубљег понирања у психо-социјални

статус ликова. Основни разлог за такав третман ликова налази се у чињеници да су сва Божовићева дела за децу заправо „романи с тезом“. У фокус се ставља одређен проблем, а онда се око њега гради фабула која га оживљава и поткрепљује. У роману *Отмици Балше Поповића* то је занемаривање деце, у делу *Пази како силазиш низ степенице* врло практично питање шта учинити када се на улици нађе новац, а у роману *Кошуља добре среће* – дискриминација Рома (али и дискриминација уопште) и уједно, маркирање проблема – како од жртве лако постане насилник. Све те теме сигурно интересују децу и сасвим су примерене за промишљање на претпубертетском узрасту. Божовић романе обликује са наглашеном и динамичном сликовитошћу, налик филмском кадрирадњу, што доприноси њиховој занимљивости и узбудљивости, а инсистирањем на дијалогу као (углавном) примарној форми приповедања подстиче се, између осталог, дијалог с делом, тј. да читаоци расправљају о мотиву који књига проблематизује (и то не само унутар романа већ и у ширем оквиру, што се нужно мора сматрати корисном провокацијом младалачке друштвене осетљивости и етичности).

Међутим, посматрано са чисто литерарног аспекта, ови романи нису врхунске уметничке творевине и унутар њих постоји низ дискутабилних елемената и поступака. Драматуршки и тематски вишег нивоа од стандардног домета модерног романа за децу, Божовићева дела не показују праву лингвистичку изузетност нити се аутор много бави естетском или гномском димензијом израза (па тако, рецимо, из њих готово да није могуће понети ниједну сентенцу или духовиту мисао); међутим, дијалози, који чак често обилују фразама, живи су и врло функционални.

Ликови су занимљиви утолико што су многи од њих потпуна новина у домаћој књижевности за децу: девојка која је завршила студије у Француској, али је као незапослена морала да прими посао у кући нове српске економске олигархије, затим младић – жртва верског фанатизма породице, или млади Ром без родитеља, који, ипак, похађа гимназију, али се свакодневно среће с дискриминацијом и изазовима насиља. Већина тих ликова, нажалост, дата је плошно, те њихова функција у тексту делује више као „игра улога“, него као аутентична егзистенција. На тај начин се чак постиже изузетно висока стереотипизација, а да је притом

тешко разумети интенцију која води писца да примени овакав поступак. На пример, женски ликови се практично не разликују један од другог и чини се чак да су представљени с извесном дозом мизогиније⁹⁹. Оне су готово све по вокацији професорице (три српског, а једна француског језика), потпуно несамосталне и животно неспособне, неактуализоване и друштвено, економски, политички, уметнички ... безначајне, а етичке и све друге норме (укључујући чак и то шта њихове породице једу за ручак) им одређује удаја (у распону од професора до мафијаша). У сва три романа оне су доминантно везане за простор куће и кућне послове – и професорица, и отмичарка, и жена мафијаша наглашено се баве кухињом, док је париска студенткиња претворена у француску собарицу и гувернанту.

Главни женски лик у *Кошуљи добре среће*, девојка младог Рома Драгана, која је активни каратиста, и која, чини се, лако превазилази стигму средине у односу на свог изабраника, једини је женски лик који у почетку делује снажно и либерално. Међутим, када затрудни, постаје јасно да њена оданост Драгану није никада била у функцији социјалног бунта против дискриминације, већ је најобичнија женска приврженост „свом човеку“ (мада је у конкретном случају баш та спонтаност одабира брачног партнера најјачи адут у дискредитацији расних предрасуда).

По сличном клишеу приказује се и простор. Дедиње је, тако, готово лиминално место у којем живе искључиво непоштени људи који своју грамзивост и карактер склон преварама сматрају способношћу. Проблем је у томе што аутор указује на те њихове особине декларативно, уместо да их прикаже и тиме створи прилику за реципијентов аутономни доживљај¹⁰⁰. Та карактеристика најизразитије

⁹⁹ Није сасвим јасно да ли је у питању примарно антифеминистички став, или је изражен генерални скептицизам везан за могућност савременог човека да бира сопствени положај у друштву што писац осликава посредством женских ликова.

¹⁰⁰ Ако је писац већ одлучио да младог читаоца лиши информације да на Дедињу постоји било шта позитивно (на пример, Музеј савремене уметности, Легат Вељка Петровића или низ зграда за колективно становање у којима живе сасвим обични људи), дакле, ако је желео да га учини наглашено злим местом, било би функционалније да је изабрао средства из широког спектра различитих перформативних књижевних техника (рецимо дистопију), чиме би учврстио своју визију симболичке стварности. Тако бисмо добили аутентичну литерарну слику, а удаљили се од подтекстуалног стереотипа да су сви који су богати у Србији нужно и криминално оријентисани. Међутим, избором декларативних уместо перформативних приказивачких техника, све оно што

се види у начину грађења лика Балшиног оца, који нема ниједну позитивну особину. Штавише, аутор у коментарима директно говори да „не може да га смисли“, па ипак, он се не доживљава као стварно негативан пошто је крајње неуверљив, односно, ни не успоставља се као аутентичан књижевни лик. Уз њега је, заправо, везана пишчева интенција да на изванредан начин „легицизирају“ актере и догађаје у савременом времену, односно да их прикаже у таквој врсти миметичког поступка који подразумева „једнозначно и категорично сређивање материјала који се исеча из остале повезаности света[...]“ (Auerbach 1968: 24). Међутим, наглашава Ауербах, у модерном времену „историјске ствари уопште, потпуно су неупотребљиве за легенду јер историјско¹⁰¹ садржи мноштво противуречних мотива“ (Auerbach 1968: 24) и толико је у њему „подземно вишеструких ступњева“ да једнозначно посматрање било које ситуације из стварности може само да приближи исказ или дело пропаганди (памфлету). Међутим, упркос томе, Божовић у свим романима друштвене прилике буквално постулира на априорној идеји да су петоктобарске промене озваничиле криминал који је настао деведесетих, само што је он у каснијем периоду добио урбанији облик: „После петоктобарских промена, изронио је [Коста] из муља и сврстао се међу најугледније тајкуне од којих се са правом очекивало да нас са слепог балканског колесека изведу на широке европске просторе. Сада у својој фирми, коју назива коорпорацијом, ради од јутра до мрака[...]“ (Божовић 2007: 43). Међутим, овакав став је сасвим приватизован и занимљиво је да сам писац не осуђује Косту, кога декларативно сматра продуктом зла, ни на који начин сем вербално, тачније – оговарањем. Кад инспектор Перић нађе да је Коста утајио милион евра пореза, он ће то прећутати јер би тиме „отео детету оца“(sic!)¹⁰². На овакав начин се деци индиректно шаље дефетистичка порука да друштво нема

представља физичку стварност у Божовићевим романима остаје да флукуира у међупростору између миметички преликаног хронотопа и фукоовског „другог места“ (види Фуко 2005), а од читаоца зависи како ће разумети.

¹⁰¹ Реч је о веома блиској историји, те је овде појам историје практично метонимија за актуелне друштвене и политичке догађаје који имају историјску тежину; синоним за реално.

¹⁰² Перић је, иначе, један од ретких инспектора у романима Зорана Божовића који није, на само један позив његовом шефу, од стране било код дедињског мафијаша, „скинут“ са случаја, поготово ако је добро и поштено радио, и то без компензације. Дакле, чак је и традиционална норма из америчких кримића „bad cop, good cop“, изневерена..

потенцијала за праведност – Јустицији је скинут повез са очију те сад, свако појединачно, унутар релативно екстензивних оквира права, правде и закона (или чак „закон“), има могућност да, по сопственом доживљају релативизује категорије морала те одмери како жели да се постави у конкретном случају. Овакви мотиви, који су више него дискутабилни, на срећу, нису у првом плану и млађи читалац не мора нужно да их запази, али свака скрупuloзнија анализа их мора имати у виду¹⁰³.

Сублимно гледано и телос романа, и ликови, и дубља значења и језичка стилизација у Божовићевим књигама потпуно су потиснути у други план и потчињени теми (тези) и динамици збивања, што и јесу основне одлике *романа инфантилне утопије*. Једино дистинктивно обележје које ти романи показују у односу на ову типолошку одредницу јесте то што они примарно баштине социјални проблем, а не ведрину, забаву и авантуру. Међутим, тим проблемима је одузета профундарна димензија те се они разрешавају доминантно током развоја радње. Стога, чини се да ова дела, иако су технички написана у форми романа, суштински више одговарају сценарију за ТВ драме и тешко је отети се утиску да би, од свих Божовићевих романа, могао настати добар серијал, који би био деци омиљен и близак пошто директно погађа њихово социјално искуство и користи њима својствен говор. Сви романи овог аутора су веома занимљиви по томе што апсолутну пажњу посвећују приказивању савременог аспекта живота (становање, мода, навике, морал...), и то у драмски кохерентној форми, чији је везивни елемент вешто изграђена атмосфера, али је *Отмица Балше Поповића* за нијансу у

¹⁰³ Код нас не постоје за сад аналитички текстови који би се бавили овим феноменима, али они ипак нису реткост у свету где су расправе на пољу књижевности, културе и хуманистике драстично живље и заоштреније. Овде ћемо узети за пример есеј (Editors introduction: *Mirrors, Frames and Demons: Reflection on Sociology of Literature*) у којем аутори (Desan, Ferguson, Griswold 1988), тематизујући идеју утицаја књижевних представа на читаоца, на основу дела бајке *Ледена краљица*, праве метафоричну паралелу између миметичке уметности и друштва које осликава. Одроз друштва у уметности је увек нека врста кривога огледала, а писац га, као демијург, предаје својим читаоцима (ученицима) који га носе унаоколо верујући да оно показује праву слику људи који им иду у сусрет. У конкретной бајци огледало се, када су сви у њему видели свој и туђе одразе, разбија чинећи да се „његови парчићи забију у очи оних који су их видели, дајући им исту, циничну визију првобитног огледала“ (Aleksander 2007: 67). Ако је Божовић имао намеру да осликавањем изразито негативног тренутка у нашем друштву изазове аверзију тинејџера према догађањима која их окружују те подстакне у њима жељу да се активирају у измени таквих оквира (што можемо закључити на основу чињенице да се деца у конкретним ситуацијама које се тематизују у свим романима овог аутора опредељују за оно што је позитивно), онда је, ипак, морао да поведе много више рачуна о мноштву споредних мотива који су учинили, нажалост, да разлика између доброг и злог у овим делима не мора нужно да буде схваћена као апсолутна.

романескном смислу бољи од других, пошто је у њему константно присутан благи хумор чиме се естетском даје превага над приказивачким.

Аспект модерног и одлична драматургија главна су обележја поетике романа за децу Зорана Божовића и тим елементима ће овај писац, вероватно, снажно и, свакако, позитивно утицати на на будуће ствараоце. Међутим, сам би морао битно да коригује начин на који се односи према стварносној грађи јер заиста није могуће озбиљно писати о друштвеним феноменима, а посматрати их без пониранања у њихове дубинске слојеве. Управо је то домен који удаљава овакву врсту књижевности од високе литетаратуре будући да сами аутори, поступцима који нису обухватни, било у естетском, било у идејном смислу, остварују у својим делима само партикуларну, али не и пуну уметничку вредност (кроз универзалну визију). Како је то карактеристика за коју верујемо да одликује готово¹⁰⁴ све романе *инфантилне утопије*, позабавићемо се њоме детаљније у закључку овог поглавља у којем ћемо се осврнути и на још неке аспекте романа Зорана Божовића.

III.3.4. РОМАНИ „ИНФАНТИЛНЕ УТОПИЈЕ“

(поетичке доминанте и особености)

Када су се средином осамдесетих година појавили први романи *инфантилне утопије* напречац су освојили симпатије (једног дела) читалаца првенствено стога што су представљали радикалну промену у дотадашњем начину писања за децу, који је подразумевало формалну перфекцију и високу одговорност аутора за садржину дела које је морало да буде полифоно, профундарно, еклектично, церебрално и хумано. До тада и у то време доминантан докси радовићевске *поетике игре* јесте, с једне стране ослободио ауторе да дозволе „машти да се игра без граница у простору и времену“ (Јовановић 2001: 34), али је, с друге стране, учинио битно сложенијим естетске узусе и подигао на изузетно висок ниво лингвистичке, стилистичке и идејне захтеве. Књижевност за децу је (уз свесрдну помоћ телевизије) тако постала интелектуална посланица са потенцијално

¹⁰⁴ Ово понајмање важи за роман *Баба је ту, ја сам у Јапану*.

снажним и широким дејством на формирање софистицираног уметничког укуса, персоналних економија и социјалног хабитуса. Међутим, иако се забавни аспект у њој тенденциозно неговао, он је ипак остао сувише захтеван за оне који нису искључиви поборници „роланбартовског“ уживања те је нови дискурс у књижевности за децу дочекан с одобравањем, као нека врста елибертације од хегемоније наше озбиљне, (претерано) целебралне, или чак, како би Михиз рекао, „мрке“ књижевности¹⁰⁵.

Највећу популарност овај правац доживљава средином 90-их година, када настају и његова најрепрезентативнија дела (прве књиге о Хајдуку Градимира Стојковића и *Танго за троје* Слободана Станишића). У синхронизском пресеку посматрано (сагласни су критичари), ти романи имали су једну важну димензију која се временом изгубила, пошто је контекст у коме су писани готово потпуно ишчезао – социјалну актуелност. Гледано из садашње перспективе, они се могу читати или као хиперреалистични, дакле стварносно готово ирелевантни, или се често, током читања, мора поставити озбиљно питање о функцији низа мотива који кроз време стичу битно различите дискурзивне контексте (као што смо показали на примеру насиља у Стојковићевим романима).

У раду смо већ истакли да је била потребна готово деценија и по да се ове тенденције у књижевности за децу размотре као „нова реалност“, те да добију дигнитет поетичког тока, а онда и своје теоријско уобличење. Експлицирајући чињеницу мноштво писаца примењује овакав начин писања, Јован Љуштановић је указао на потребу да се он прихвати као књижевни правац за који је осмислио синтагму *инфантилна утопија* што се испоставило да је идеалан корелатив за именовање две кључне вертикале на којима почива. Утопија указује на романтичну пројекцију, у конкретном случају, блиске будућности о каквој маштају дванаестогодишњаци (инфантилци). Тако су у романима главни ликови најчешће четрнаестогодишњаци или шеснаестогодишњаци, али битно нежнији, невинији, ограниченији и детињастиији, него што би то били у стварном животу, што значи да

¹⁰⁵ Ово је Михизово запажање везано је за домаћу сериозну књижевност, али ми сматрамо да је коресподентно и са књижевношћу за децу барем у оном делу ознаке „мрка“ која се односи на њену стилску и значењску озбиљност. Са друге стране, и канон је фаворизовао тешке социјалне и ратне теме, те су представе савременог дечијег и тинејџерског света какву је нудила *инфантилна утопија* остале ван курикулума..

су они више идеалтипска пројекција млађих тинејџера него неко ко стварно одговара овом узрасном идентитету¹⁰⁶.

Инфантилна утопија је практично једини правац у књижевности за децу у савременом, можемо рећи и постинституционалном, времену који је термилошки одређен (иако није званично прихваћен у литератури) и теоријски готово манифесно описан у есеју „Разгрананање романа“ (Љуштановић 1998а: 14–18), али још увек није добио праву теоријску разраду што је озбиљна препрека за његову академску рецепцију.

Круцијелан допринос овог правца нашој књижевности за децу јесте проширење тематског поља, пошто је он директно иницирао увођење мноштва тема које долазе из (квази)стварносне сфере и отворио пут неограниченој инвентивности на терену трагања за новим интригантним мотивима, ликовима и догађајима. У њему је, за разлику од претходног правца (условно означеном као *писци и романи под утицајем медијских форми*), за који је било карактеристично да изражајна функција надилази представљачку, управо приповедање догађаја најважнији аспект. С обзиром на то да је реч о врсти нарације у којој аутори не теже да остваре врхунске стилистичке вредности, те је у њима најчешће на делу прилагођавање одређеним (омиљеним) жанровским схемама, без тенденције „премештања лика преко границе семантичкога поља“ (Lotman 1976: 304), ова књижевност долази на блиску границу са тривијалном, што има и позитиван и негативан аспект. Квалитативан допринос који произилази из ове релације јесте увођење занимљиве фабуле и узбудљивих романескних карактера (Jeremić 1978: 330), који на различите начине забављају младог читаоца. Такође, њене поједностављене схеме откривају „колективне духовне потребе друштва свог доба које они желе задовољити“ (RKT 1992: 883) што, у конкретном случају, означава тежњу, како за већом изражајном, тако и социјалном слободом. Средином осамдесетих година то је значило померање зоне интересовања и поља

¹⁰⁶ Испоставило се да су се многа деца на том узрасту могла у великој мери пројектовати у ликове – и узрасно, и полно, и статусно, па чак и социјално. Зато је естетика уживљавања веома значајна за ову врсту стваралштва – деца у тим романима могу да виде себе у одређеним прекретничким тренуцима живота: при преласку из села (провинције) у град, грађењу свог места под сунцем, освајању идентитета, налажењу партнера, полном потврђивању...

приповедања с универзалног, артифицијалног и еклектичног (што је у дужем периоду и у стваралаштву и у критици био општеприхваћен и једини етаблиран модус писања за децу), у правцу савременог, свакодневног и урбаног, што је у том моменту унело авангардни дух спонтаности у српску књижевност за децу.

Међутим, постоји и негативни аспект везан за ову релацију са масовном литературом, и препознаје се у два кључна и повезана сегмента: аутор текст формира без икакве задате естетске или идејне обавезе те они, често показују стилску и семантичку партикуларност, недорађеност и техничку невештост, што је далеко од одлика тзв. високе литературе¹⁰⁷. О тим особинама било је много речи у претходној анализи романа, где смо истакли да је најнегативнија последица у естетском смислу чињеница да се не формира њихов телос, а често се пропушта прилика да се продубе слојеви значења, звучања и карактеризација ликова, као и то да се створе до краја дорађене и упечатљиве сцене и разради план емоција. Тако неком читаоцу може бити урнебесно смешна појединачна сцена (нпр. у којој баба ножем поправља утичницу), а да је за другог читаоца та иста сцена сувише конвенционална и препознатљива – рецимо из филмова – те да се она перципира чак и као недуховита, будући да се хуморно (а исто важи и за многа друга значења) најчешће не конституише унутар самог текста, већ га читалац декодира у складу са сопственим искуством и литерарним сензибилитетом. Међутим, то не значи да читалац има примарну улогу – напротив, у оваквој врсти литературе, додуше не нужно, али веома често, аутор себе ставља у доминантан статус те је његовим намерама текст потчињен и идејно и естетски (сасвим опозитно *писцима и романима под утицајем медија* у којима је писац бартовски „мртав“), а подразумева се да је улога читалаца да прате *intentio auctoris*, те да прихвате верзију

¹⁰⁷ Од мноштва различитих дефиниција појма „високе литературе“ на овом месту ћемо се одлучити за она теоријска промишљања која могу бити функционална у настојању да се осветли који елементи удаљавају *инфантилну утопију* од естетске „изузетности“. Феномен на који се у литератури најчешће скреће пажња када се жели направити дистинкција шта је уметничко, а шта не, јесте партикуларност естетских и идејних домета. У тексту „Умјетничка проза“ Александар Флакер дефиницију извлачи парафразирајући запис Сер Волтера Скота из 1862. године те каже да се разлика између уметничког и обичног приповедања налази у уоми што „у обичну животу приповједач може оставити у мраку узроке појединих догађаја, док приповиједач умјетник мора о свему водити рачуна“ (Flaker 1986 : 357). Или, другим речима, „да постава буде књижевна, важно је да се садржај не остварује у којој стварној или издвојеној ситуацији слушаочевој или читаочевој, већ у цјелокупну његову животу и искуству“ (Katičić 1986: 119).

коју аутор пред њих ставља без тога да сами имају прилику да пониру у дубље унутартекстуалне релације.¹⁰⁸

С тим у вези, из идејног угла настаје један озбиљнији проблем, који можда није уочљив у првим читањима. Наиме, како нема продубљивања карактера ни у психолошком ни у социјалном смислу, и ликови и ситуације подложни су изразитој стереотипизацији, чиме се сугерише одређен затворени и свакако не широк поглед на свет. Могуће је, можда, такав поетички приступ разумети и као врсту мимезиса дечијег погледа на људе у свом животном окружењу, који, због скромног животног искуства млађих адолесцената, није довољно аналитичан, али би то онда била нека врста натурализма који је своју недовољну функционалност показао још у XIX веку. Важно је истаћи да таква стереотипизација, сем тога је литерарно, начелно посматрано, негативна, не даје исти рефлекс у свим делима *инфантилне утопије* с обзиром на то да је дијапазон тема изузетно широк. Најмање је проблематична у оним романима који су нескривено фантастични (попут романа *Алек трејда*, *Вулкана на Теразијама* и *Бомбе у школи* Слободана Станишића, или *Бубе* и *Желим Градимира Стојковића*) јер је јасно да су они искључиво плод слободне фикције аутора. То је потпуно различито у оним делима која тендирају да буду блиска стварносној прози што смо показали на примерима мотива жене и становника Дедиња (нарочито с аспекта „легендаризације“ политичких прилика) у романима Зорана Божовића и у Одаловићевим „савременим темама“ у роману *Ево, сецкам воду за хрчка*. И ту долази до, за објективно теоријско сагледавање, важног питања њихове истинске литерарне тенденције: да ли су у тим романима изнети стварни увиди и ставови писца, или, су то, напротив, само уверења аутора да ће се, пишући на тај начин, приближити публици, остаје отворено¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Управо из те позиције проистиче потенцијална опасност да аутор потцени било литерарност текста, било идејност, било информацију, или социјално, психолошко и естетско искуство младог читаоца. Међутим, критика само у изузетним случајевима анализира тај аспект (највише примера отвореног разматрања налазимо у текстовима Јована Љуштановића) јер, бар се стиче такав утисак, она даје писцима *инфантилне утопије* *cart blanche* с аспекта обраћања неискусној публици, те сваки елемент у делу, без обзира на његову специфичну вредност, подводи априорно под списатељску слободу, правдајући га додатно примереношћу узрасту.

¹⁰⁹ Може се и на први поглед уочити да су често у таквим делима без много труда одабирани корелативи о чијој се објективности није водило много рачуна.

Позиционирајући се идејно и поетички између стварносног и дечије визуре и укуса, *инфантилна утопија*, иако не са директном намером, легитимизовала је појаву бројних несистематизованих¹¹⁰ литерарних елемената, који опет нису у служби правих и хотимичних места неодређености већ су, вероватније, недовољно брижљиво обрађени наративни сегменти, који доводе у питање многе функције у делу, а пре свега спознајну. Упечатљив (па чак и радикалан) пример за овакве тврдње налазимо у књизи *Кошуља добре среће* Зорана Божовића, класичном роману *инфантилне утопије* из 2014. године. Главни јунак Драган, Ром који живи без родитељског старања, истовремено је и прихваћен од стране околине (похађа трећи разред гимназије), али и дискриминисан у спољном свету. Све то га збуњује те он отвара питање сопственог става према насиљу. Кроз низ драматуршки занимљиво, модерно и уверљиво вођених епизодних догађања читалац прати ток којим од жртве он постаје насилник. У складу с тим је и кулминативна сцена заплета у којој се Драган, из чистог мира, устремљује на два млада панкера у аутобусу само зато што су различити. Међутим, већ опис њиховог физичког изгледа делује проблематично пошто они, како се каже, носе флуоресцентне јакне¹¹¹, али по чирокију можемо претпоставити да је реч о ортодоксним поклоницима овог супкултурног правца (ниједан други податак о њима немамо). Након краће, сасвим конвенционалне препирке каква би се могла водити између било ког насилника и његове потенцијалне жртве, Драган насрће, а они одговарају тако што га повређују ножем. Прича се расплиће готово „дидактично“ – главни јунак завршава у болници са тешком телесном повредом и то га опамети.

Оваква сцена делује као реалистична и могућа у некој паралелној стварности, али суштински није вероватна у реалности пошто су панкери примарно антирасисти и насилни су само према режиму и то у функцији одбране малог човека какав је Драган! На овом месту видимо класичну замку фабулације на површинском нивоу којом се стварносна матрица (вероватно не свесно), суштински

¹¹⁰ Повремено је реч чак и о „несистематским“ елементима, које Лотман (1978: 96) дефинише као оне који су без значења, те се стога одбацују.

¹¹¹ Панкери увек носе стандардну гардеробу: црну кожну јакну, узане црне панталоне (или кариране са трегерима) и кожне чизме, углавном, мартинке (Bortvik, Мој 2010: 115-116). Флуоресцентна им може бити само коса и понеки натпис на мајици или тексас прслуку без рукава, који повремено облаче.

искривљује, те се маскирају важна културолошка достигнућа човечанства као што је, у овом случају, white riot¹¹², са којим би млади људи у презентном времену, можда управо посредством књижевности, могли упознати. Тако, роман о којем говоримо шаље поруку да је бити насилник велики животни промашај, али се, истовремено, стиче утисак да су дискриминација и реакција на насиље искључиво ствар личног избора и да не постоји никакав заједнички друштвени одговор на њих. Сублимно гледано, ако бисмо трагали за профундарним аспектом социјалних мотива, увидели бисмо то да су јунаци готово свих романа *инфантилне утопије* инфериорни у односу на друштвени оквир у којем делују¹¹³, што је у многоме последица чињенице да се у њима не репродукују (не „цитирају“) директно

¹¹² Након Другог светског рата па све до средине шездесетих година, британска економија је била у таквом успону да је привукла велики број досељеника, нарочито са Кариба, али је изразито неуспешна владавина лабуриста, која је уследила, изазвала нагло сиромашење грађанства, што је иницирало низ сасвим различитих радикалних покрета (најпознатији је успон ИРА-е), од којих су неки били посебно окренути против емиграната. Екстремним расистима нарочито је било стало да изазову таква осећања међу омладином па су покушали да кооптирају најпопуларнију супкултуру у то време – панк, рачунајући на њен рушилачки елемент. Међутим, супротно њиховим очекивањима, „реакција панка на јачање изразите деснице испољена је у виду 'Рока против расизма' и све јачег осећаја јединства између извесних панк извођача“, који с се окупили управо око ове теме (Bortvik, Мој 2010: 109). Након великих нереда на Карневалу на Нотинг хилу 1976. године, на којем су нападнути црнци у току прославе која се традиционално организује, група The Clash је издала један од најутацајнијих синглова свих времена „White Riot“ у којем је позвала младе људе на „белу побуну“, односно, белце да се не боје, већ да, по угледу, на црнце буду храбри да се боре за своја права и да нападају праве циљеве, а то су влада, системи управљања и крупан капитал, а не мањинске групе. Од тада је антирасизам постао и званична идеологија панк покрета, а то је имало и широк одраз на промену укупног дискурса према мањинама у британском друштву које је оно прихватило управо посредством њихових специфичних култура. У Србији се тај аспект јавља у алтернативи одбацивања национализма, а побуна против власти која угњетава мале људе је ултимативни сегмент борбе овог покрета, који није само музички. Пошто панк супкултура мањинске групе доживљава као (природне) савезнике, сцена која је описана у књизи је потуна аберација, те је могућа само уз темељно објашњење како је могло доћи до тако озбиљног кршења норме.

¹¹³ Сем примера из Божовићевих романа, у којима се тенденциозно истиче да је социјална мобилност у српском друштву (ван сиве зоне) изузетно ограничена и условљена, и у делима других аутора готово да јунак никад не побеђује друштво, већ се, након побуне, у њега уклапа – Стрниша Липић и Глигорије Пецигокоза Хајдук у том смислу су нека врста хипертрофираног Холдена Колфилда, који, за разлику Селинцеровог јунака, не налазе начин „бекства од система“, већ се на крају у њега интегришу. У Станишићевим и Стојковићевим романима то можемо разумети и као рефлекс промишљања стварности у периоду социјализма (најбољег од свих светова), када су ови романи и настали. Занимљиво је да Градимир Стојковић ипак написао један роман који има озбиљније друштвене вертикале и у којем јунак заиста мора да уложи све своје капацитете у победу, али кад то учини, има моћ да донесе промену. Реч је о роману *Први* (1999), који је по инвентивности у сфери догађања, емотивности, вишегласности, напетости атмосфери и литерарном умећу приказаном у првој половини књиге (друга половина је подређена конвенционалној журби ка расплету), по нашем мишљењу, најбољи Стојковићев роман, али који није наишао на добар одјек код публике, вероватно зато што је атипичан за поезику овог аутора.

културолошке вредности које Дубравка Ораић Толић (Oraić Tolić 1990) означава „суперподтекстом еуропске уметности и цивилизације“ (овде је примарно реч о искуственим и идејним доприносима феминизма, психоанализе и других институционално признатих теоријских, али и низа поткултурних праваца, као и о утицају естетских принципа лингвистичке, садржинске и формалне лудистичке еклектичности). Тако крајем XX и почетком XXI века на књижевној сцени за децу имамо два доминантна правца од којих је један изразито *илустративан* у односу на модернистичку ризницу, док се други чини *илуминативним*¹¹⁴ у односу на ту врсту баштине, мада је он не дискредитује са намером као авангардистички покрети него је просто заобилази следећи једну другу традицију (која је до нас стигла посредством првенствено америчке кинематографије осамдесетих година) – реч је о уметности и култури која се одређује према намени као „тинејџерска“. Појам „традиција“ овде користимо у оном облику у којем у свом есеју *The logic of vanity fair alternatives to historicism in the study of fashion, style and taste* сугерише психолог уметности Ернст Гомбрич (Gombrich 2015) – као систем дефинисаних кодова из којих оригинира неки нови правац. Као изразит противник историцистичких и еволуционистичких теорија које су дефинисале процесе у уметности као условљене искључиво историјском и друштвеном нужношћу, а њихову смену као напредак (али унутар установљеног поретка /у елиотовском смислу/), Гомбрич у сврху објашњења постојања различитих праваца уводи детерминанту *друштвеног укуса* или *друштвеног текста* (social testing). Наиме, јасно је да је немогућа неусловљеност уметности друштвеним (политичким, научним, религијским, филозофским...) доминантама одређеног времена (друштвени потекст), али оно што сматрамо добрим и лепим у многоме јесте и ствар моде (vanity fair) да се прихватају извесни кодови који се последично етаблирају као традиција (tradition). То све заједно чини друштвени текст који је снажна база за наш доживљај уметности. Када се појави неки нови поетички ток (поготово ако је битно различит од претходног), реципијенти тендирају да га одбаце у име традиције (укуса) који су претходно усвојили, али ако ипак шири аудиторијум и већи број уметника

¹¹⁴ Дубравка Ораић Толић у књизи *Теорија цитатности* (Oraić Tolić 1990) термин илустративан користи са значењем афармативан (онај који укључује) према претходној традицији, а илуминативан, онај који је дискредитује (мења или делимично екслудује).

прихвати ту новину, она устоличава своје кодове и постаје нови правац у уметности и традиција за будућу публику. То заправо значи да истовремено може постојати више напоредних „традиција“, „друштвених укуса“ и модних трендова који не морају нужно да се суспендују, смењују или постављају у еволуцијски низ, што је случај и на терену српске књижевности за децу на почетку XXI века. Међутим, однос према тим различитим трендовима може бити обележен и „проблемом поларизације“ – опречног односа према новини – што се рецимо очитује у различитим реакцијама великог дела младих рецепијената, издавача и библиоотекара који је радо прихватају, са једне стране, и крутом ћутању критике, са друге, на тему тинејџерске литературе, што је процес и у у свету (види Спасић 2015: 68 –74).

Диспропорционално мали број објављених приказа (анализе готово да и не постоје) у односу мношину књижевних дела *инфантилне утопије* може се тумачити као оклевање академске јавности да се изјасни о значају (и естетском и културолошком) ове врсте литературе. У раду смо се детаљније бавили одговором критике (квантитативно изузетно сиромашном) на појаву правца *инфантилне утопије* и помоћу низа примера показали да је он готово униформно позитиван и формиран на немогућој „фузији хоризоната“ између естетских укуса који су одговарали етаблираном систему вредности у књижевности за децу у блиској традицији и новог правца, што је, како смо истакли, парадоксално, пошто је новији систем није укључивао већину постојећих кодова. Међутим, највероватније је разлог за овакво опредељење критике била идеја да постоји нека *differentia specifica* књижевности као таква, те да се терминима који имају „књижевнотеоријски“ карактер¹¹⁵ може описати свака појава, у било којој литерарној епоси или начину стварања.

У том случају бисмо, како пише Владимир Бити (Biti 1986: 78), морали веровати и да постоји само један правац у књижевности, а да се све појединачне манифестације (од дела до епохе) на неки начин уклапају у његове границе. Ту тенденцију смо препознали и у односу критике према *инфантилној утопији* и показали неслагање с обзиром на то да сматрамо да интерпретативни оквир који је

¹¹⁵ О овоме смо писали у једној од ранијих фуснота.

до сада аплициран не одговара органски поетици ових дела на које је примењен јер не истиче њихове суштинске одлике – напротив, повремено, кроз неадекватна поређења, стиче се утисак њене инфериорности иако је представљена у суперлативима. Осим тога, такав приступ беспотребно архаизује овај правац, уместо да да у први план истакне елементе савремености коју су његова иманентна вредност.

Инфантилна утопија јесте поетички ток присутан у књижевности за децу тридесет година и у том периоду настао је изузетно велики број књига, првенствено романа, који се уклапају у његове поетске интенције. Сем тога „инфантилни утопизам“, као феномен, препознатљив је на свим нивоима (лингвостилистичком, композиционом, тематском, идејном...) и базични је литерарни елемент, уочљив од бајки¹¹⁶ до савремене књижевности, с изузетним капацитетом да се изнова модернизује хибридујући се с актуелним темама. Стога, било би потребно овом правцу посветити посебне студије, а не само једно поглавље. На тај начин би се најефикасније показало да није нужно заузимати према њему став, смештајући га искључиво у тривијалну литературу или га, насупрот томе, глорификовати, игноришући у њему присуство тог елемента, јер између високе и масовне литературе постоји цео дијапазон могућности (Biti 1986: 78–80). Најважнији допринос такве анализе (или анализа) био би да се покаже како се ова врста литературе позиционира у односу на постојећи канон¹¹⁷ и под којим условима би и *романи инфантилне утопије* могли постати њихов саставни део, те у којој мери друштвени текст утиче на њихову рецепцију (да ли су они само парадигма једног друштвеног тренутка или трајна вредност¹¹⁸).

¹¹⁶ Реч је о грађанском (модернистичком) доживљају појма бајка.

¹¹⁷ Питање канона је изузетно сложено и њиме ћемо се бавити у закључном поглављу. На овом месту желимо само да скренемо пажњу да је и на англосаксонском подручју, где је ова врста литературе битно развијенија, означена бројним терминима и често награђивана, још увек третирана само као она „коју тинејџери читају код куће и у слободно време“ (Faulstich 2010, нав. према Спасић 2015:68). Да би се „тинејџерска“ књижевност увела у канон, морала би прво да прође академску верификацију, што до сад није био случај, али се све чешће чује у јавности о потреби озбиљнијег приступа овој врсти литературе, па чак у последње време настају и прве релевантне студије на енглеском језику (види Спасић 2015:68-74).

¹¹⁸ Применом Гомбричеве тезе о утицају друштвеног текста на рецепцију покушаћемо да изведемо једну кратку, крајње спекулативну, анализу. Видели смо да је на основу трендова 80-тих година био претпостављен сасвим другачији главни ток у књижевности за децу (еклектичан, интертекстуалан, цитатан...). То је условљено присуством низа кодова у пољима догађајности и

Такође, скрупулозна студија нужно би показала и његово изузетно бујно поджанровско раслојавање, што је неопходно са обзиром да различите тенденције унутар жанра могу бити инфлаторне¹¹⁹ па чак и дискредиторне једна у односу на другу. Истакнимо само да његов директан утицај видимо у настанку типолошке јединице коју смо означили као *аутобиографски роман*, јер аутори, опредељујући се за тај тематски круг, заправо желе да се приближе деци описујући интересантне догађаје из сопственог детињства, инсистирајући на узрасној идентификацији и стварносном елементу. Како би било немогуће и непотребно показивати на овом

контекста (које смо у овом раду означавали, између осталог, и радовићевским доксијем), а који су били подједнако прихваћени и у литерарном стваралаштву и у медијасфери и подржани друштвеним текстом изразито заснованим на широкој епистемиолошкој и гносеолошкој основи. Званичан канон препознавао је дете као носиоца културе (малог Атласа који на леђима носи и наставља актуелно друштвено уређење, али и цивилизацију) те је официјелни школски програм у потпуности фаворизовао естетска дела која су истовремено имала и наглашену васпитну и образовну функцију, а од младог реципијента се очекивала велика интелектуална и етичка ангажованост у пријему. Исти кодови били су присутни и у попкултурном домену, нарочито музици за тинејџере важној и са њом у вези поткултурним покретима, као и у филмовима и стриповима (посебно морамо издвојити феномен популарности стрипа *Алан Форд* међу југословенском омладином чији је бизарни и интелектуални политички хумор и језичке бравуре у преводу Ненада Бриксија /Brisky/ у потпуности определио однос великог дела младих према смешном). Истовремено, нарастајуће присуство жанровских и специфично тинејџерских садржаја које стиже, углавном, посредством филмске индустрије, доводи до рецепцијске поларизације – уз претпоставку да је највећи број мадих људи прихватао и једне и друге кодове и из њих проистекло стваралаштво – свакако су постојали и они примаоци који су нови талас дочекали са одушевљењем и искреним уживањем, као и они, који су пратећи главни „традицијски“ ток, одбацивали новину (коресподентну и са *инфантилном утопијом*) као нецелобралну, сувише дечију, хумористички недовољно комплексну, па чак и као неоконзервативну. Почетком 90-их година већина контекстуалних елемената којима су претходно били окружени тинејџери ишчезава, те, до тада већ афирмисана *инфантилна утопија*, у времену које ни на који начин није било наклоњено деци, добија сасвим једну другу димензију – хуману – као чисто дечија уметност, те доживљава апсолутни процват у рецепцији. Ови романи су један од ретких друштвених елемената у којима се слави детињство и које деци пружају, поготово онима који долазе из кризних ситуација, неку врсту уточишта. Овде се првенствено мисли на Стојковићеве романи у којима се често тематизује интеграција у нову социјалну средину што је и те како важно за избеглу децу, али уопштено су ти романи примарно дечија територија на којој се они осећају добро и весело. У новије време, према спорадичним записима, углавном из медија или са друштвених мрежа, видимо да интересовање за овај правац опада (мада су ови романи и даље читани), а разлог томе је што се тренутно у свету главни тренд фантастична уметност те, вероватно, то опредељује реципијенте.

¹¹⁹ *Феномен инфлације* је такође један од термина који користи Гомбрич. У првом тренутку изврстан уметник доноси неку новину и њу евентуално прихвата мали број прималаца и то постаје игра „follow my leader“ ограниченог опсега. Међутим, ако се величина те игре прошири, она установљава као тренд те други уметници теже да надвисе домете иницијалног дела и тако чине да опадне његова вредност (Гомбрич даје пример прве катедрале Нотр Дам у Паризу високе 114 стопа и 10 инча, и њених наследница у Шартру 119 стопа, Ремсу 124 и на крају Бовалсу 157 стопа, али она се урушила). Исти феномен прати све врсте уметничког стваралаштва пошто настављачи увек редефинишу почетне моделе стварања, те пионир неког правца није више он сам тај који одређује целокупни поетички домен. Са тим у вези, опасно је идентификовати родоначелника са правцем управо стога што нека каснија дела могу стајати и насупрот његовим интенцијама.

месту све могуће рефлексе *инфантилне утопије* у правцима који следе, или пак, унутар ње саме, јер, као што смо већ истакли, она има велики потенцијал да се непрестано иновира, закључићемо тиме да је *инфантилна утопија* и као правац и као литерарни феномен након осамдесетих година донела нашој књижевности за децу могућност, па чак и обавезу да у пољу тематског, мотивског, ликова, догађајности изналази нове могућности, те да тежи да буде спонтана и деци блиска и интересантна.

III.4. РОМАНИ СА ЕЛЕМЕНТИМА БАЈКЕ И ПРИЧЕ О ЖИВОТИЊАМА

III.4.1. ЛАЗА ЛАЗИЋ, „МУЊА У КАПИ РОСЕ“ (награда „Раде Обреновић“ 2009)

III.4.2. ГОРДАНА МАЛЕТИЋ, „ВИТЕЗОВИ МАЧЈЕГ СРЦА“ (награда „Раде Обреновић“ 2000)

III.4.3. ОЛИВЕРА ЈЕЛКИЋ, „СЛУЧАЈ БРРК“ („Раде Обреновић“ 2004)

III.4. „РОМАНИ СА ЕЛЕМЕНТИМА БАЈКЕ И ПРИЧЕ О ЖИВОТИЊАМА“

Четврту групу награђених дела насловили смо *романи са елементима бајке и приче о животињама*, првенствено имајући у виду носиоце радње око којих се конструише приповедање – у Лазићевој *Муњи у капи росе* то су патуљци, у *Витезовима мачијег срца* Гордане Малетић зоодружина састављена од мачака којој у помоћ прискачу друге животиње и бајковита бића (тигар, гачци, жабе, страшило, пањ...), а у *Случају брррк* Оливере Јелкић један од два главна актера је гавран.

Бајка, басна и прича о животињама су веома стари жанрови који су у својој традиционалној форми подлежали строгим обликотворним правилима, те је, без обзира на тематску и мотивску разноликост, било могуће утврдити јединствену поетику сваке од наведених врста. Компаративно се бавећи бајкама, Проп (1982) идентификује свега 32 функције, на основу доминирајућих мотива, а јунаке смешта у укупно 7 типова, махом унапред одређених њиховим сталним особинама, што значи да је њихово самостално деловање „преко граница семантичког поља“ (Lotman 1976: 304) или ван стриктно одређених жанровских правила ретко и у битноме унапред условљено. Та формална рестрикција наводи Андре Јолеса (1978) да бајку сврста у „једноставне облике“¹²⁰, указујући тиме да је она одређени комуникацијски облик, који одговара извесним људским потребама.¹²¹ Занимљиво је да на Јолесовом списку нема басне, пошто и она као кратка прозна врста, барем у традиционалном облику, презентује изразиту поетичку предвидљивост. Међутим, басна није једина књижевна врста у којој су животиње актери, као што ни старинска бајка не покрива све могуће просторе и аватаре фантастичне приче.

Ново Вуковић сматра да „животињски свијет представља једну од највећих изворишта тема и инспирација у књижевности за дјецу и омладину“ (Vuković 1996: 267), те је, ако се жели сагледати модерна употреба шароликости анималних ликова и мотива које се специфично везују за њих, неопходно овој теми приступити из два угла: психолошког и историјског. Са тим у вези, аутор даје

¹²⁰ Реч је о „оним облицима који се, такорећи без удјела ма кога пјесника, у језику збивају сами и из њега сами израђују“, па зато „...Премда припадају умјетности, заправо не постају умјетнином“ (Jolles 1978: 13).

¹²¹ Макс Лити, у делу *Европска народна бајка* (1994), полемише с оваквим Јолесовим схватањем бајке, он верује да бајка није једноставни облик већ сложена артистичка форма.

кратак дијакхрони преглед жанрова у којима се појављују животиње као књижевни ликови, почевши од басне чије је порекло највероватније из чувеног индијског зборника *Панчантантра*, која се преко старе оријенталне и грчке књижевности, а касније и посредством аутора из доба класицизма и, нарочито, просветитељства умножила и пренела (са мањим или већим изменама) до наших дана. Нови корак у употреби анималних карактера у књижевности представљали су средњовековни бестијари који су садржали описе реалних, али и фантастичних животиња, углавном у блиском односу са хришћанском симболиком и моралом, што ове приче оставља у извесној релацији са басном, преко елемената алегоричности и наглашене етичности, али је примарни циљ овог приповедног облика успостављање религиозне параболе. У бајкама се животиње јављају као помагачи и носиоци су неке дубље способности или знања о свету, али и као штеточине у облику аждаја, змајева, ређе вукова, паса или неких других животиња за које је у природи уочено да имају способност да буду агресивне. У традиционалне облике спада и прича о животињама унутар које актери имају идентичне особине као у баснама, али она није алегоријска, већ интересантна, неретко духовита и имплицитно поучна (колико то налаже патријархални морал) сторија о путовању животиња и њиховим догодовштинама.

У новије време „продукција дијела са темом о животињском свијету се веома увећава и разуђује. У оквиру основне шеме односа човјек – животиња испробавају се различите оријентације и методи и ничу дјела понекад и веома високог квалитета“ (Vuković 1996: 282). У савременој књижевности се на једном полу искристалисао реалистички начин приказивања анималног света заснован на посматрању и објективистичкој усмерености која баштини и научне спознаје о понашању животиња (нпр. *Бели очњак, Леси се враћа кући*), док су на другом полу изразито актуелне многобројне варијације симболичке и параболничке употребе ових књижевних јунака. У новим литерарним делима можемо уочити све традиционалне видове (жанровске) примене анималних ликова и тематике, али и истовремену потребу да се одбаце устаљени мотиви и обрасци.

Тако је данас употреба ових ликова највише заснована на постулату да су „дечијекњижевне животиње текстуални, вербални и визуелни конструкти, а не

преслике аутономног и од човјека неовисног животињског свијета. Речју, зоотеме, зоометафоре и зоолексеми, производи су људских дјелатности. Они су повјесно и културно специфичне артикулације знања и преодби о животињама и животињском, а не животиње и животињско само“ (Hameršek 2015: 30).

Пошто ови ликови нису нужно условљени ни својом природом ни припадношћу одређеним социјалним групама, могућност литерарног манипулисања њима практично је бесконачна, те се они неретко појављују у улогама хипотетичких животињских заједница преко којих се не само „сликају људско друштво и његове контраверзе“ (Vuković 1996: 281), већ које имају очиту способност да те котраверзе и конфликте разреше, и то успешније него људи. Њихова просторна, временска, духовна, интроспективна и свака друга покретљивост супериорна је у односу на човечију, управо стога што је лишена априорних баласта каузалних односа наметнутих културом. Тако се они у модерној књижевности удаљавају од класичних функција утемељених на одређеним особинама које представљају (брзина, кукавичлук, лукавост...) и антропоморфизма у служби алегорије и дидактике и приближавају се великој породици измаштаних (фантастичних) ликова, чија даља употреба зависи од афинитета аутора (трансцендентална, поетска, егзактна, фантастична, хумористичка, друштвена, симболичка...). Додајмо овоме да су ликови животиња и бића која потичу из бајке постали омиљени и креаторима стрипова и цртаних филмова, што је произвело нова правила и начине њиховог (интер)реаговања у складу са захтевима конкретног медија што ће књижевности донети јак интермедијални рефлекс.

Бавећи се антологичарским радом, Гордана Малетић се нашла, управо из свих наведених разлога, пред озбиљним дилемама у покушају да састави изборе бајки, басни, прича о животињама, фантастичних и хумористичких приповедака, од народних облика до данашњих дана. Он што је недвосмислено могла да утврди јесте да је кроз дуго време дошло до озбиљних жанровских раслојавања и настанка низа варијација, али је одустала од покушаја дефинисања подврста унутар жанрова (Малетић 2012: 5) конципирајући своје одабире на апсолутном уважавању иновација као врсте континуума, а не деструкције жанра. Још једна од битних карактеристика модерне књижевности која се испоставила као препрека у њеном

антологичарском раду јесте жанровско претакање због којег је било готово немогуће успоставити тачне границе врсте. Говорећи о бајци, Малетићка даје врло дисперзивно објашњење, које је, ма колико деловало флукутирајуће и готово парадоксално, заправо прилично тачна процена шта би се све у актуелном моменту могло сматрати бајком: “[...] најважније је да бајка за полазну основу има велику чежњу, жељу или хтење које ће довести до чудесне трансформације бића. Ако то имамо, у суштини ми имамо бајку без обзира на примесе других жанрова које евентуално прича поседује“ (Малетић 2008: 9).

У даљем тексту бавићемо се романима које смо у ову групу иницијално организовали по принципу сличности главних ликова који оригинално потичу из класичних жанрова бајке и басне, али верујемо да ће детаљна анализа показати кохерентност ове типолошке одреднице и на једном другом, апсолутно савременом нивоу – као алтернативу, и идејну и формалну, у односу на два главна књижевна тока у актуелној књижевности за децу (обрађивана у претходним поглављима).

III.4.1. Лаза Лазић „Муња у капи росе“

Роман *Муња у капи росе*, овенчан наградом „Раде Обреновић“ 2009. године, дело је једног од најдуже присутних аутора на нашој књижевној сцени. Лаза Лазић (1929) објавио је прву збирку (*Интиме*) 1953. године, а писању за децу се интензивно посвећује почетком седамдесетих. До сада је са потписом овог аутора изашло тридесетак књига за децу и „младе свих узраста“ од којих су најбројније збирке песама и приповедака, затим бајке, (радио)драме и романи, а Лазић се неретко окретао и стварању специфичнијих књижевних облика за децу као што су сликовнице (оригиналне или преведене и адаптиране), или модерна збирка ауторских загонетки.

Важно је на самом почетку анализе основних поетских интенција Лазе Лазића истаћи да је реч о заиста несвакидашњем и осебујном аутору, како из угла (ауто)литерарних схватања, тако и по поимању друштвеног аспекта природе књижевности (односно, позиције књижевног и уметничког дела у култури једне заједнице), које је сасвим удаљено од представа о главним токовима српске књижевности након другог светског рата, етаблираних кроз време. Са циљем расветљавања Лазићеве ПО-ЕТИКЕ¹²² као комплексног и апартног феномена, послужићемо се и једном биографском цртицом коју сматрамо занимљивом управо по њеној атипичности. Наиме, непосредно након студија, Лазић се запослио као уредник авангардног књижевног часописа „Млада култура“, који је храбро и визионарски афирмисао целу једну нову генерацију писаца (Бранко Миљковић, Љубомир Симовић, Гроздана Олујић, Матија Бећковић...). Њега су као уредника радовале идеје слободних трибина и расправа везаних за часопис, те могућност да се посредством часописа у јавности појаве нове приче, песме, есеји, критике и преводи, који су брижљиво селектовани из мноштва пристиглог материјала по критеријуму високе естетске вредности, али га је остављао равнодушним

¹²² „Сваки интелектуално гибак, сваки елоквентан писац коме није тешко да барата језиком, изнеће без великог проблема своје уверење, искуство, па и тајну свог стваралачког поступка. Мени се, међутим, и поред свега тога чини да је *ars poetica* уједно и вјерују живота, да песник то износи заједно, неразлучно. Киш је изнео дубоку досетку која гласи ПО-ЕТИКА. Наше морално биће доноси на крају крајева наш уметнички карактер и наша песничка правила“ (Лазић, према Јевтић 1999: 55).

бомбастичан широко друштвени одјек „новог модернизма“, који се успостављао не само као правац, већ и као нека врста покрета, у извесној, мада не сасвим транспарентној и јасној, констелацији са званичном политиком Партије (јавно је млада поезија нападана, али је из сенке снажно подржавана). Тако је овај аутор, у току најжешће битке између „традиционалних и модерних“, чије димензије нису биле само литерарне природе, остао по страни и од једног и од другог табора, сматрајући ту борбу „мешавином смешног и наивног, али и опаког искључивог, која је поред афирмације модерног, слободног и антипејзанског израза, широко отворила пут медиокритетима, ускоро добро етаблираним“ (Лазих, према Јевтић 1999: 33). У светлу таквог доживљаја, Лазих критикује Палавестрину¹²³ поделу на „поезију заноса и поезију реалног“, као вештачку и непотребну, а затим се негативно изјашњава и о ангажману Зорана Мишића, највећег афирматора и покровитеља модерниста (и то у тренутку када, по његовом виђењу, Мишић као продужена рука Марка Ристића управо тим чином заступа државну културну политику у настајању¹²⁴).

Све то је резултирало његовим искључењем из редакције „Младе културе“, али и позивом да се прикључи „Савременику“, часопису који је окупао традиционалисте (реалисте). Гледано из перспективе знања, или боље речено представа, које имамо оформљење о том периоду на основу доминантног есејистичког, па чак и књижевноисторијског промишљања, тешко је замислити да је иста особа могла радити у том тренутку у два тако различита, па чак и сукобљена часописа, сем ако није потпуни опортуниста. Међутим, Лазих поново игнорише идеолошку димензију, коју је уопштено сматрао неважном спрам литерарне, те „Савременик“ доживљава као радно место на којем је добио прилику да сарађује са великим уметницима попут Иве Андрића, Михајла Лалића, Десанке Максимовић, Бранка Ћопића, Вељка Петровића... Ипак, када „Савременик“ отворено почне да глорификује реалистичку књижевност са циљем (политичке) дискредитације

¹²³ У то време Лазих и Палавестра су уредници у „Младој култури“.

¹²⁴ „На страницама 'Младе културе' оштро сам коментарисао поделу критичара Предрага Палавестре на поезију заноса и поезију реалног, а затим сам у једном памфлету, просто речено, изгрдио веома моћног Зорана Мишића, који је био покровитељ модерниста, и у то време код Марка Ристића, тада амбасадора у Француској, саветник за питања културе“ (Лазих, према Јевтић 1999: 33).

модерниста, Лазић даје оставку.¹²⁵ Касније је био запослен у неколико издавачких кућа у Новом Саду и Београду („Рад“, „Ћирпанов“, „Култура“), те писао текстове и осмишљавао емисије за децу Радио Београда („Дечји грамофон“, „Добро јутро, децо“), али се најбоље осећао у статусу слободног уметника. Оно што је, дефинитивно, обележило сва Лазићева деловања на пољу литературе, било ауторска, било уредничка, јесте потпуно неслагање са свим поделама и класификацијама књижевности, поготово актуелне.

Он је тако је сматрао изузетно штетним форсирање одређеног писца и његовог поетског или прозног стила, без обзира колико он и сам ценио те ауторе (реч је конкретно о Душану Радовићу и Десанки Максимовић), верујући да су то друштвени конструкти главних токова, који ни у којем случају нису били нужност с уметничког аспекта, већ су пре ствар одабира посленика у култури након Другог светског рата. Ово је, по његовом мишљењу, директно произвело поделу на два (опозитна) правца – модернизам и релизам – и индиректно осујетило пуно приказивање стваралачке разноликости (тачније, свега онога што није улазило у један или други поетички ток) у практично полувековном периоду.¹²⁶

Рефлексе о важности потпуне креативне слободе аутора, мимо икаквих ограда наметнутих контекстуално (без обзира на то да ли је реч о унапред одређеној класификацији, идејним, тематским и формалним литерарним токовима или потребама публике) – налазимо као доминантне и доследно примењене и у Лазићевој аутопоетици. У том кључу најкарактеристичније јесте оспоравање принципа намене и примерености узрасту као главних дистинктивних одлика и разлика између књижевности за децу и књижевности за одрасле:

Какав је то само идиотизам, фраза, та флоскула, то постављање напоредо да би се подвукла нека разлика, тих већ по себи глупих синтагми „књижевност за децу и књижевност за одрасле“! Чак и да постоје јасне, по себи одељене групе, којима се написано „намењује“ (наравно да тако нешто не постоји) зар би човек који пише искрено, инстинктивно, из своје душе и не марећи за споља, за ишта што је изван израза, форме и

¹²⁵ Лазићевом личном укусу су више одговарали модернисти, али му је тај „рат“ уопштено био бесмислен, тако је изабрао да не бира стране.

¹²⁶ Класификације и поделе су практичне историчарима књижевности за накнадна објашњења феномена, али је потпуни парадокс да се оне примењују у тренутку настајања нових дела.

садржаја уметничког, водио рачуна о томе ко је одрастао, а ко није? Године живота, знање, статус, занимање, итд. нису легитимација за поимање света. Већина људи, нажалост, gluva је и слепа за уметност, за облик, за поезију, за лепо. Писац не зна ко ће га читати и не хаје за то! Само уметничко дело као такво *никад* не настаје као намењено, примењено, прорачунато, с предумишљајем... Песник ствари напише, изгрца, исплаче, уради оно што је имао да уради и онако како је могао, а то онда чита онај ко може, кога занима, коме се свиђа, коме треба, ко воли, ко разуме, итд; а ко неће, не може, не воли, не допада му се, он то баци, окрене леђа и шлус. Књижевно дело је безобзирно таман толико колико и читалац, нема ту улагивања и оправдања (Лазих, према Малетић-Врховац 1997: 32).

Са применом таквог поимања литературе најдиректније се срећемо читајући поетске и прозне збирке Лазе Лазиха. Наиме, у књигама попут *Покретног жбуна* (2007) или *Лавље свите* (2008) нужно се морамо запитати каквог читаоца аутор претпоставља, с обзиром на то да се у њима налазе и изузетно лаке, лепршаве, кратке и игриве песмице примерене наивној свести мале деце, али и структурално, идејно и композиционо веома комплексне песме и поеме, повремено чак бруталне и бизарне, које је немогуће разумети пре тинејџерског узраста. Но, тиме се, показује Лазих, не приказује ништа што је од суштинске важности за збирку – просто се изневеравају наша уврежена очекивања да песме у збирци за децу морају бити кохерентне по узрасном принципу. Насупрот идеји да дете мора прочитати књигу од корица до корица, аутор нас наводи да замислимо ситуацију у којој књига стоји у кућној библиотеци и чита се на прескоке и изнова у различитим животним добима.

Најчешћи начин повезивања песама или прича у збиркама који примењује овај аутор јесте тематски: у *Лављој свити* сви актери су животиње, у *Општој историји патуљака* (1981) патуљци, а у *Покретном жбуну* и збиркама *Буди добар* (1993), *Виолина Каролина* (1973) и другим, постоји низ мањих тематских целина груписаних око одређеног основног мотива: воће, поврће, циркус, град, годишња доба, старе ствари, облици песме, музички инструменти, спорт, братска љубав, светлост и тама (побројани мотиви се понављају у свим Лазихевим поетским и прозним делима, укључујући и романе).

Основну тему, која је често и насловна (*Опишта историја патуљака, Приче светлости и таме* /2006/, *Приче из Поспаније* /2003/), аутор користи тако што се с њом поиграва расветљавајући је са становишта различитих актера, ситуација и идејних планова. Два најречитија примера примене ове техније јесу књиге *Ловац Пантелија* (1989), у којој Лазић исписује низ прича о главном јунаку, атипичном и смешном ловцу, који је то због моде, али није способан да упуца животињу, и циклус мини, вероватно, радиодрама (издавач РТС, 2012) обједињених под називом *Троскок с мотком* (од којих је најуспешнији први део *Циркус Рекс универзал*) где аутор, у маниру Рејмона Кеноа, прича изнова исту причу о одласку у циркус. Занимљиво је да те мини драме, као и приче, нису натегнуте, да се у њима не жури ка поенти, већ се даје простора и времена језичким и стилистичким играријама, хуморном, гротескном, контемплативном, а на моменте (у кратким флешевима) појављује се и психолошка експозиција ликова или означавају парадокси који су саставни део друштвеног окружења ликова.

Различити критичари су сагласни у оцени да је, без обзира о којој је књижевној врсти реч, темељно својство Лазићеве литерарне визије „истраживање и исказивање могућности поетске речи уопште“ (Шаранчић 2008: 82). Раша Попов сматра овог аутора писцем који је после једног века најзад „прошао кроз тајном шифром херметички затворене капије Песничке Земље Јована Јовановића Змаја“ (Попов 2000: 77). То значи да, иако су многи писци за децу усвојили Змајеву визију особености дечијег бића (која се доминантно осликава кроз четири карактеристике: атемпоралност, застрашеност судбином, асексуалност и саможивост), нико сем Лазића се није у новијој књижевности упустио у експериментисање са свеколиким и дисперзивним значењима и формама које је користио или наговестио Змај (нпр. пасторална слика природе у комбинацији са чињеницом да се над децом надвија „медијско јавно мњење“ /као код Змаја „Чуо бата да ће бити рата“/, и обртањем логике континуитета–дисконтинуитета...). Иако у конкретном тексту Попов говори о приповедној збирци *Ветрова кћи* (2000), он апострофира низ поетско-прозних облика примењених у тексту, те егзалтирано поентира: „Да се ја питам, доделио бих Лази Лазићу докторат за комплексно дефинисање могуће разноврсности писања за децу“ (Попов 2000: 77).

Снежана Шаранчић Чутура цитира ово запажање Раше Попова у свом есеју о песничкој збирци *Покретни жбун*, те, инспирисана том идејом, покушава да изнађе што већи број примера различитих поступака стилизације примењених у Лазићевој песничкој књизи. Ауторка текста види збирку као „у сваком погледу разиграну целину“, унутар које утврђује широк опсег кретања „лирске визије“: „од симболичког, готово иконичког, до профаног и баналног“, од стихова „религиозно–филозофске дубине до отворене и декларативно фразиране поучности [...] или нонсесне лагарије и играрије“, те од „занесености, сете, меланхолије, до блиставе чисте лирске слике, као и до хуморног и гротескног поимања живота“ (Шаранчић 2008: 82), а у стилистичком смислу приказује експериментално поигравање низом литерарних форми (тужбалица, дитирамб, мадригал, газела, рондо, сонет...).

Примену низа различитих поступака као стилистички кредо, али и штимунг који је увек између меланхоличног и шаљивог („Лазић је меланхолични шаљивција“, каже Попов), те, већ и од раније познату слојевиту идејност, налазимо и у роману *Муња у капи росе*. Специфичност овог романа јесте у томе што је његов први део интегрални роман *Пријатељство* из 1975. године, који је у књигу инкорпориран без икаквих измена. Други део, насловљен као „Повратак Канатамазијанов“ представља наставак приче о пријатељству двојице патуљака након двадесет година. Роман почиње заправо јединственом репликом, која је из естетских и значењских разлога разглобљена у три независне реченице:

„Геврц је мио створ. Он је патуљак. Он има друга Канатамазијана“ (Лазић 2009: 7).

Те три кратке, минимално проширене, односно максимално елидирани обавештајне реченице, јесу, атипично, суштина и срж, па чак и поента дела, истакнута, такође неуобичајено, на самом почетку текста. Штавише, након читања романа, стиче се јак утисак да иза њих ниједна реч није морала бити написана јер су оне само из синтаксичког аспекта једноставне, а и то из нарочитог разлога – аутор је желео и успео да у њима исказе врхунски трансцендентални смисао, али у форми бриткој „као хладно стакло“, која управо на такав начин остварује утисак у срцу читаоца.

Реч је о томе да патуљци Лазићу нису инспиративни на класичан начин. Они, истина, у овом роману, као и у збирци песама *Општа историја патуљака* имају низ особина карактеристичних за створења пореклом из нордијске народне маште, касније распрострањена у светској књижевности: мајушне димензије, дечију разиграност, добродушност, живот у складу са природом и радну етику, али се тежиште приче не ставља примарно на необичне доживљаје у њиховом симпатичном свету, већ, уместо тога, све о чему аутор приповеда добија једну наддимензију – филозофску:

Лазићев свет патуљака је заправо патуљство, човечанство патуљака, које обични људи не виде осим људи–деце. *А језик патуљака је, за разлику од људског, један једини на свету*“ (Ердељанин 2010: 79).

Прича почиње појавом патуљка Канатамазијана, луталице и авантуристе из Јерменије на Геврцовом кућном прагу. Геврц је домицилни патуљак, седелац коме дом значи више од уобичајеног лога – он му је заштита, склониште од целог света, према којем он, управо из тог разлога, има однос као према некој врсти светилишта. У низу епизода које ће уследити писац ће нам обелоданити не мали број страхова којима је оптерећен кућни патуљак, али у односу према Канатамазијану ти страхови не постоје ни у траговима. Пријатељство је овде феномен који је изнад људске психологије – оно је трансцендентална категорија, изнад добра и зла, и као таква апсолутно стабилна у овом свету у којем је све пролазно, те је за њу вредно жртвовати све што је потребно, па чак и сам живот (или, како видимо на примеру кукавице Геврца, своје страхове).

Геврцово станиште, номинално означено као шума (рит, мочвара) јесте место од којег он настоји да створи *locus amoenus* (место уживања). Патуљково окружење далеко је од савршеног – у њему често пада киша, наступа изузетно хладна зима..., али је тежња за миром, идиллом и естетиком егзистенције коју он носи у срцу, алхемија која тај простор чини другачијим од оног видљивог голим оком. Дакле, већ практично у уводној секвенци постаје јасно да је доминантан мотив у овом роману топос Аркадије, који је „свет идиличнији и целовитији од овог нашег, од којег је радикално измештен у времену и простору“ (Тропин 2006:

161). Као уметнички феномен (у савременој књижевности) Аркадија представља „секундарни свет“ из чијег необичног угла се може јасније сагледати овај наш примарни, и то „како би се у њему лакше пронашло решење примерено деци“ (Тропин 2006: 161). Лазић, као што смо већ раније истакли, не затвара причу у одељени свет патуљака, већ непрекидно изазива читаоца да пореди своје искуство са оним о чему чита. Из те паралеле често и проистиче да је патуљцима дозвољено и омогућено више него људима – као, на пример, да без скепсе приме незнанца у кућу – али је, истовремено, јасно да би деца, која су такође људи, управо поступила на начин патуљака. Зато су људи–деца, или деца–људи идеалан облик постојања који би у свет поново могао увести Златно доба („Они [деца] могу да исцеле оба света, примарни и секундарни, и да изграде нову Аркадију у новом златном веку“ /Тропин 2006: 160/).

Геврцово и Канатамазијаново упознавање почиње причањем о пређашњем животу, догађајима, машти, надама и сновима. Сам чин приповедања и једног и другог лика у функционалном смислу представља вид специфичне и спонтане иницијације након чега они стичу међусобно поверење, тако да у кући обојица постају истовремено и гост и домаћин. Канатамазијан има активан однос према животу, у сталном је покретну, изложен разним бурама, док је Геврц његова сушта супротност – меланхоличан, маштовит и статичан, што се очитује не само кроз садржај њихових прича већ и кроз начин казивања (дужина исказа, употреба глагола...). Роман је издељен на поглавља која носе наслове и могу се читати као засебне приче јер су заокружене целине формиране око одређене теме. Нарочита техника Лазићевог писања, примењена и у овом делу, јесте компоновање „сцене у сцени“ (Смиљковић 1998: 88), односно малих секвенци унутар поглавља (коресподентних са основним мотивом) чиме се концентрише читаочева пажња и појачава доживљај, што писцу, истовремено, омогућава да се креће у различитим правцима (од инсистирања на детаљу до метанарације), експериментишући разним формалним значењским варијацијама. Тако у иницијалном делу текста налазимо гротеску (целокупна епизода са картама), апсурд (нпр. Геврц од цина из чаробне лампе тражи да оде у Лапонију и врати се за 100–200 месеци јер у том тренутку дрем–дрем кишица је баш тако лепо ромињала успављујући га да су му сметале

претеране ствари, попут цинова), филозофске расправе о светлости и тами света, активности – пасивности, реалном доживљају живота и сањалаштву, нонсесне лагарије (о челичној аждаји која се боји сока од парадајза)...

У медијалном делу „Пријатељства“ патуљци постају активнији и заједнички граде догађаје. У једној епизоди они путују до мудре Сове у потрази за апсолутним знањем, а у некој од наредних меланхолични Геврц нестаје из куће и дуго луга сам по шуми ужасно узнемирен што му живот узалуд пролази. Његова шетња, која се на моменте чини опасном, јер је без заштите у гори, а током које се заиста не дешава ништа, завршава се без правих одговора, у кући баба Меланије, која га нахрани и закључи да му није баш толико лоше кад има изванредан апетит, а затим га посаветује да пронађе посао. Инфантилно–нарцисоидни Геврц одушеви се том идејом као открочењем, те се тим поводом сети да је његов животни сан, а истовремено једини посао који би могао да ради, да буде тореадор. Његов заштитник Канатамазијан (који га је тајно пратио док је лугао шумом) без икаквог подсмеха му испуњава ту жељу. Они се затим сјајно играју верујући да вежбају у арили са биковима у (дечјој) соби, али у тој соби и на нивоу маште остају сви Геврцови егзалтирани узлети, па и овај, јер он не може да напусти кућу и оде у Шпанију. То је резултат васпитања које је учинило да кућни патуљак непрекидно живи у страху од Бу-бу Стрепње, толико паралишућем да је због њега изгубио не само сва путовања и учешће у животним токовима и ковитлацима, већ, умало, и идеалну патуљчицу (Катицу). Међутим, у контакту са истинском музиком, врхунском уметношћу и добротом, он престаје да се боји било чега и у стању је да гради нове светове.¹²⁷

И док су епизоде са Геврцом углавном интроспективне, оне са Канатамазијаном су окренуте ка догађајности. Овај патуљак је увек у покрету и путујући по свету често упада у невоље: „Као што већ знате и сами: многим, зачудо, смета мирни патуљак који иде својим послом“ (Лазих 2009: 64). У једној

¹²⁷ Прича о Геврцу и његовим страховима јесте у многоме аутобиографска. Лазих те мултипле бојазни без стварног основа (стрепња) објашњава у интервјуима као типичан модел размишљања, који је понео из куће, а везан је за његов родни крај (Сомбор, север Војводине). Из истог извора потиче и везаност за лепо, нарочито за музику, која је истовремено и сублимација за суспрегнути активизам, и најјачи, а често и једини *spiritus movens* – што је парадокс по себи. У лику Канатамазијана је, вероватно, сакривен Лазихов старији брат, лекар и авантуриста, са којим је писац изузетно близак.

епизоди га заробљавају пирати против којих се бори сам из свог минијатурног чамца. Из заробљеништва га избавља патуљчић Тони којег гусари изгладњују и туку – он и Канатамазијан успевају да побегну након чега га авантуриста усваја. Геврц се жртвом самоизолације брани од чињенице да је „свет добрих људи истовремено и свет варалица, као што је свет реалности и свет обмане“ (Малетић-Врховац 1997: 59), док његов пријатељ храбро томе иде у сусрет, раздвајајући добро и зло (као у детективској епизоди са преварантом Хрњаком Хрњаковићем). Он себе чак толико не штеди да улази у само жариште ратних сукоба, бива мучен и умало да изгуби живот, а све са циљем да сазна шта је то у људској природи што уопште било ког човека може да привуче рату. Наравно, одговора нема, јер „рат најпре, пре свега, понизи људе. Околности, политички циљеви, оправдања, историја, разумевање, све је то споредно“ (Јевтић 1999: 15).

Занимљиво је да тај прекаљени и борбени патуљак показује изразиту нежност према свом пријатељу. Када одлучи да је време да поново крене на пут, он гради чамац од грашкове махуне и узима у руке штапиће од сладоледа као весла. Сачекавши, по Геврцовом наговору, да стане киша, Канатамазијан је спреман да се отисне низ реку. И Геврц се једно време мучи мишљу да крене са њим у авантуру, али му се ти снови распрше када шепртљаво упадне у воду при испраћају друга, након чега је дуго лежао у врућици. Канатамазијан је одложио пут да би га неговао, а поводом оздрављења му је поклатио позоришну представу. Иначе, мотив даривања се често појављује у тексту – као ударје за пријатељство дарују се најпознатија и највреднија дела светске уметности (портрет Мона Лизете), мајчин медаљон на којем пише „велико и мало, све ти је под руком“ (Лазич 2009: 83) – што јесте и лајтмотив романа (Геврц га поклања Канатамазијану), а на завршној свечаности сви присутни једни с другима размењују симболе који припадају различитим народима и религијама ширећи на тај начин бескрајну и бескомпромисну љубав.

Роман *Пријатељство* гледан сублимно, занимљива је микстура романтичног идеализма и ироније, која омогућава дубља психолошка и психосоцијална понирања (и унутар текста и контекстуално). Он јесте фрагментаран, често ослоњен на детаљ и инкорпорирану кратку причу или „сцену

у сцени“, али има очувану целовитост романескне радње. Други део романа „Повратак Канатамазијана“, за разлику од првог који је у оригиналној верзији из 1975. објављен као интегрално дело, не би могао бити издвојен и издат у самосталној варијанти пошто се он директно ослања и наставља на тридесет година старије *Пријатељство*.

Враћање сопственом рукопису након толико времена и личних и друштвених промена, нужно је значило списатељску храброст да се поново експериментише и литерарним облицима, али и властитим ауторским потписом. Елаборирајући феномен потписа, Дерида (1988) је нагласио да је ауторство (потпис) литерарна категорија која већ од момента настанка дела почиње да показује извесну дистанцу у односу на писца, те је чак исто дело кроз време на различите начине удаљено од свог креатора. У овом роману налазимо илустративан пример те тврдње – његов други део писан је са језичком акрибијом и стилем који је готово истоветан првом, али су на тематском и композиционом плану промене изразите. Само у прва два поглавља о патуљковом повратку, која су претежно дескриптивна, осећа се покушај да се прича у свим сегментима адекватно надовеже, али убрзо се од тога одустаје. Сва наредна поглавља изразито су контеплативна и статична, а тематски су фокусирана на приказ Геврцовог оствареног света који је нека врста *хармоније мунди*. У њему је све посвећено доброти, продуховљености, вери, уметности, сусрету са природом и добрим људима (патуљцима). То је заједница уљудног плебса и грађана мирног поноса, елегантна и учтива према мајци природи и свему животном, јер:

Ближе тлу, патуљци су ближе звездама. Мириси су јачи, стихија суровија, истина непосреднија, дух јаснији, мисао заноснија (Лазих 2009: 163).

Они се баве узвишеним питањима како помоћи себи и другима (Лазих 2009: 157) и знају да је то немогуће остварити ако не буду „међу собом неговали велику, велику љубав“ (Лазих 2009: 153), а своја срца учинили најчистијим храмовима („Говорећи истину, чинећи лепо, негујући племенито, нежно и добро, ми подижемо дарове светлости, крепимо дух“ /Лазих 2009: 131/). У њиховом вековном искуству искристалисала се гномска мудрост да је „задовољство највеће обиље“ (Лазих

2009: 58), јер „нема те експлозије која је надмоћнија од малецког, и најмањег чистог осмеха свесног бића, патуљка, детета, човека“ (Лазих 2009: 134).

У потрази за оним што од живота самог има већу вредност („али живот је само оно, мој пријатељу, што од живота самог има већу вредност“ /Лазих 2009: 127/), патуљци као велики борци за радозналост духа и против лењости, приклањају се науци, уметности, духовности, хуманости, а пре света музици. На много места Лаза Лазих у својим делима и интервјуима говори о музици као о највећој од свих уметности („држим да је музика највећа уметност, већа од књижевности“ /Јевтић 1999: 85/), која није само чист артизам, већ и конструктивна и кохезиона сила универзума (акустички таласи су физичка категорија), али и еманација човековог творачког духа која држи људску врсту изнад свих њених злих слабости – доминирајући на тај начин над собом самом, даје целом свету будућност. Она је имаментна *патуљству*, његов есенцијални супстрат који свако биће поседује у сопственој природи, али истовремено, готово парадоксално, патуљак током целог живота мора да тражи путеве и начине да је из себе ослободи, и то у виду оне енергије која ће, чинећи другима корисно и лепо, ступити у синусни ритам са хармонијом неслућеног (универзума, духа, Бога, времена...):

...Слутим да се у срцу, у сржи патуљства с трајношћу негује и развија једна музика коју још ни моје уво, а можда никоје друго није слушало, то је музика наднебеске милости (Лазих 2009: 110).

Једини догађај у другом делу романа јесте припрема и реализација велике заједничке свечаности у природи – неке врста мијалеса, заборављеног у савременом друштву. Тим поводом Геврцова кћи Агнеса ствара савршену композицију, а као специјални гости се очекују Канатамазијанов посинак Тони, сада инжињер, и његова жена, егзотична принцеза. Тони је архитекта, готово религиозни поклоник технике, који је на прагу великог открића. Међутим, његов изум не мора нужно бити на добро људима и зато се на ливади његова објава очекује са стрепњом. То је још један важан аспект аркадијског: однос индустријализације и природе.

Међутим, новина коју им Тони доноси на радост је свих – машина која производи ватромет! Њоме патуљак употпуњује и чак на један виши ниво диже екстатичну атмосферу „осунчаног поља“. Сав живи свет на ливади, у дивном дану, игра ухваћен за руке у оба смера казаљке на сату – коло, које сачињавају, врти се нежно изван времена, са погледом усмереним на горе, високо, изнад Историје.

Иако би се тешко могао уврстити у канон због своје узрасне недиференцираности, овај роман заслужује топле препоруке:

Малом читаоцу је на преко 170 страна понуђена истинска лирска пројекција света љупкости и игривости, једна симболичка визија проткана ведрином филозофије, слободом, хедонистичком управљеношћу и чулним сензацијама“ (Петровић 2010: 77).

Премда смо сагласни са Тихомиром Петровићем у оцени квалитета романа, ипак морамо довести у питање процену да је дело намењено малом читаоцу. Истина је да би неки делови унутар њега могли бити разумљиви и интересантни млађим основцима, нарочито епизоде са Хрњаком Хрњаковићем и Мона Лизетом, или игра тореадора, пошто на извешан начин подсећају на сцене какве бисмо могли наћи у серијалу о Церониму Стилтону. Међутим, овај роман тешко да би се могао назвати дечијим, пошто његово читање захтева искуство барем онога ко излази из детињства. Зато би га можда најбоље било окарактерисати као „роман за децу и осетљиве“, пошто је, заправо, коресподентан са романтичним резидуумом свих оних прималаца, без обзира на узраст, који „воле, имају потребу, желе...“ да посредством читања ступе у контакт „са лирском маштом, сликовитим приповедањем лепог и негованим песничким језиком“ те да се препусте оној врсти доживљаја и стварности у којој „патуљство ипак успева да одржи равнотежу и оживи свој весели поредак на оној тачки Земље где су разумна и осећајна створења дошла у контакт са трајношћу света“ (Ердељанин 2010: 79).

Муња у капи росе, као ни *Иваново отварање* Ранка Рисојевића, није роман за широку публику, али би појединим читаоцима с правом могао бити и потребан и драг, а младим људима осветлити путеве трансценденталног, којим савремена српска књижевност за децу веома ретко иде.

III.4.2. Гордана Малетић „Витезови мачјег срца“

Гордана Малетић и Лаза Лазић су књижевни делатници који су током времена сарађивали на више начина. Верујемо да није погрешно претпоставити да су их повезивали слични уметнички сензибилитети, како на идејном и хуманистичком тако и на плану форме, мада до сада нисмо наишли на директно поређење поетика ових писаца, било њихово лично било из пера неког трећег, историчара или критичара књижевности за децу. Ипак, евидентно је, да је Лазић, хвалећи у својим представљањима различита дела Гордане Малетић, често истицао оне особености које бисмо могли препознати и као врлине његовог књижевног стваралаштва (односно, његово књижевно „вјерују“). С друге стране, Гордана Малетић је објавила 1997. године књигу разговора са Лазићем насловљену *Осунчано поље*, која је по мишљењу ауторке драгоцен из два разлога: у њој овај писац, који живи сасвим повучено и допушта да књиге саме говоре о његовом раду, даје занимљиве информације о својој *по-етици* (односно, начину стварања, моралним начелима, животној филозофији којом се води, али и о човеку и свету уопште, те о смислу уметности), а затим, из једног нестереотипног угла, усмерава јаку светлост на наше доба и њихове литерарне и социјалне проблеме и феномене. Малетићкина књига у битноме превазилази задатке и циљеве интервјуа с обзиром на то да постављена питања и одговори, и у естетском и у формалном смислу, више наликују квалитетној размени мишљења између компетентних, заинтересованих, обавештених и добронамерних саговорника, него на прикупљање информација од испитаника. Стога, ауторка *Осунчано поље*, у полу-шали, назива „перипатетичком расправом“, алудирајући на чињеницу да је књига настала током дугих шетњи на отвореном, тако што су забелешке сачињене том приликом касније редиговане и претворене у „у књижевни разговор, документ, дискурс“ (Малетић-Врховац 1997: 5), који је у крајњем резултату важна пролеголема за било коју будућу монографију о делу Лазе Лазића.¹²⁸

¹²⁸ Књига Милоша Јевтовића *Разоткривања Лазе Лазића* јесте транскрипт емисије емитован на Радио Београду 1999. године. Разговор Јевтовића и Лазића концептуално и идејно се веома блиско ослања на пређашњи разговор са Горданом Малетић.

Најкарактеристичнију и најдубљу повезницу у начину књижевног стварања ова два аутора налазимо на лингвистичком пољу. Језик који користе специфичан је амалгам архаичног и модерног, ученог и народног, стандардног и локалних варијација, заснован на великој изражајности и богатству облика српског језика. „Наш језик је“, казује Лазић у интервјуу Милошу Јевтићу, „језик свих слојева народа и језик високоучених људи, језик њиве и улице, катедре и проповедаонице, слободан језик популуса и нормативни језик академије, његове струје се прожимају и утичу једна на другу“ (Лазић, према Јевтић 1999: 69). Основно настојање оба књижевника јесте да се, користећи све наведене потенцијале матерњег језика, изражавају јасно и природно, што их на лингвостилистичком плану удаљава и од артистичко– артифицијалног маниризма телевизијских и посттелевизијских аутора (*писци и романи под утицајем медија*), као и од писаца *инфантилне утопије*, чија би језичка решења, у поређењу са постављеним захтевима, била исувише оскудна, без обрта и суптилних финеса – тек идејно и граматички коректна, али без естетизације и огољена готово до нивоа „политичког“¹²⁹ говора.

Остале заједничке карактеристике можемо наћи у начину одабира ликова, обликовању хронотопа (нарочито у награђеним романима), те чињеници да не презају да дело обогате великим бројем информација из области науке, културе, уметности, те да малог читаоца поведу на путовање кроз сфере духовности. Међутим, оно по чему се суштински разликују јесте став о намени књижевног дела. Лазић је, видели смо, категоричан да је такво одређење потпуна бесмислица, док је Гордана Малетић несумњиво свесна да је врста артистичке делатности којој се посветила могућа једино ако се у фокус стави претпостављени мали читалац.

Гордана Малетић је целокупан свој књижевни опус, као раније Драган Лукић, ексклузивно посветила деци. Међутим, она није свој рад ограничила само на стварање оригиналних дела, већ, напротив, упадљиво га је проширила на домен онога што бисмо могли назвати литерарном културом намењеном деци.

¹²⁹ „Политички“ говор није онај који служи за исказивање одређених садржаја, већ дискурс, тип изражавања, употребе језика (готово лингвистичка категорија) који се из политичке праксе пренео на све сфере живота, нарочито штетећи својом неинвентивношћу и оскудношћу књижевности као уметности речи (види Јевтић 1999:80).

Прву књигу списатељица издаје 1982. године и у наредних двадесетак година ствараће углавном кратке приче и поезију. У том периоду настају прозне збирке *Абисинска торта* (1998) и *Спасоносна одлука* (1994), као и награђена најсмешнија приповетка *Избор за најбољу тетку* (1998). У веома кратком року око 2000-те године објављује пет романа: *Тајна великог медведа* (1998), *Витезови мачјег срца* (2000.), *На обали реке Бронго* (2003), *Путовање у седмврхи град* (2003) и *Крађа винчанске фигурице* (2004), да би се између 2004. и 2015. интензивно посветила антологичарском и раду на адаптацији познатих прича у форму сликовнице, као и креирању текстова за серију оригиналних сликовница.

Готово сва њена дела након 2000-те излазе под логоом „Букленда“ (Bookland) и „Евро-Ђунтија“ (IP Euro Giunti), чији и један од уредника. Међутим, и деценију раније, Малетићка се бавила уредничким пословима у ИК „Књиготека“ и тај домен ангажмана за њу је био изузетно важан. Наиме, када се Гордана Малетић активно посветила писању и објављивању, раних деведесетих година, основни проблем је представљало непостојање ширег контекста у које би се новонастало дело уклопило. У евидентној немогућности да се за промоцију књижевности (у најширем смислу) користе медији, Малетићка трага за достојном и доступном алтернативом и налази је у делању издавачке куће. Да она књигу доживљава као догађај у деридијанском поимању (1988), види се већ по опреми издања „Књиготеке“ – наиме, она јесу скромна, али парадоксално, истовремено и раскошна са обзиром на време у којем настају. Све књиге су опремљене симпатичним илустрацијама, углавном у форми минијатуре, те речником мање познатих речи и израза, што је уз добру лектуру било далеко изнад стандардног издања за децу деведесетих. У „Евро-Ђунтију“, након 2000-те материјална база је несумљиво боља, те Гордана Малетић добија могућност да осмисли и објави оно што сматра да је инсуфицијентно на културном пољу, или на тржишту књиге за децу. Та сарадња резултира едицијама сликовница, које је Гордана Малетић креирала заједно са ликовним уметницима Аном Грегорјев, Катарином Јоцковић, Ненадом Гајићем и Драганом Јовичић, а кроз које се најмлађем узрасту представља наша народна књижевност (*Пошла кока на пазар, Све све али занат, Јарац живодарац, Лаж за*

опкладу, *Девојка бржа од коња...*)¹³⁰, док су класици светских бајки и других дела за децу објављени у преводној библиотеци, такође у форми (лиценцираних) сликовница, које Малетићева потписује као уредник (*Алиса у земљи чуда, Симбад морепловац, Мач у камену, Пинокио, Ружно паче...*). Гордана Малетић је и сама преводилац књижевних дела за децу са енглеског и италијанског језика.

Са Аном Грегорјев осмислила је и оригиналну серију илустрованих прича о атропоморфизираним анималним породицама под заједничким насловом *Упознајте породицу Мишић (Лајовић, Сурлић, Веверић, Зечевић...)*, које нису само занимљиве, већ имају и ненаметљив васпитни карактер. *Коњић грбоњић, Крчко орашчић, Снежна краљица и Златни кључић* јесу по ликовној опреми и формату књиге озбиљни издавачки улози (Гордана Малетић је адаптирала текст и/или уредила издање), а свакако капитално дело представља монографија *Тесла, српски геније* (2006), у којој кроз оригиналну причу и цртеж ауторка деци приближава живот и рад великог научника.¹³¹

Сакупљање и организовање прича у антологије био је више него амбициозан пројекат који додатно открива изузетну марљивост и посвећеност Гордане Малетић раду на књижевности за децу. Њиме је ауторка себи дала задатак да одабиром бајки (*Птице останице /2008/, Златне двери /2007/*), басни и прича о животињама (*Антологија српске басне /2005/, Шумска бајка /2012/, Хвалисави мајмун /2014/*), фантастике (*Немогуће приче /2009/*) и хумора (*Играчи на смешној жици /2010/*) прикаже континуум од народних врста и првих уметничких записа до дела актуелних аутора. Такође, у предговорима се трудила да да преглед развоја и измене жанрова, али је дошла до закључка да је динамика промене таква да се број

¹³⁰ У едицијама под насловима „Код лије на части“, „Бисер-бајке“, „Најлепше приче оз шуме“, „Веселе приче“...

¹³¹ Овде желимо да подвучемо чињеницу да није реч само о материјалном, већ укупном концептуалном улогу у у децу какав није постојао више од деценије. Гордана Малетић је један од уредника који су својим залагањима у издавачким кућама („Евро-Ћунти, „Моно Мањана“, „Креативни центар“, „Букленд“, „Народна књига“...) много учинили да се почетком XXI века дечја књига врати у читалачки фокус и културу намењену деци. Нажалост, издавачке куће још увек преузимају на себе и лавовски део онога што би морао бити задатак медија (промоција и креирање ширег контекста).

и разноликост варијанти могу само наслутити али не и дефинисати без академског изучавања.¹³²

Тајна *Великог медведа* јесте први роман Гордане Малетић објављен 1998. године. Радња романа прати плишаног меду, најомиљенију дечију играчку свих времена, који се у сарадњи са медведићима насликаним на пижами одважио да крене на пут тражећи свог рођака Великог медведа. Меда о том сроднику не зна ништа, сем што наслућује да он, као и сви велики, зна неку важну тајну. Фабуларни ток приказује авантуре медведића у контакту са различитим бићима, а посебно са свим познатим облицима постојања онога што означавамо именицом медвед – небеским телима, играчкама, ликовима и конкретним животињама којима је често потребна помоћ. Тако се његово путовање одвија између оностраног и овоземаљског, трансценденталног и хуманог, филозофског и социјалног, лирског (маштовног) и реалистичног, са много хуморних елемената. Лаза Лазих је одлично приметио да ова књига (а ми додајемо да је то карактеристика сваког Малетићкиног романа), има динамику енглеских прича за децу које се ослањају првенствено на радњу (story), али и много елемената словенских скаски која у себи (етимолошки) садрже логос (исказ) али и оно што је чудесно, преко реалности, на путу ка самоспознаји, очишћењу, спасењу и „зато је ова књига готово религиозна“:

Писац чини неосетно тежак и вешт артистички и филозофски прелаз од унутрашњег личног света дететовог ка персонификацији и психи, психологији саме играчке. Медвед–играчка излази у свет! Он је нашао подстицај, он сад жуди за простором, фактима и загонеткама природе, за одговорима, он се отискује у тражење свог златног руна. [...] Тако се на самом почетку читалачке авантуре, која ће трајати годинама, до зрелости, старости и смрти, дете, човек упућује на највеће и најзначајније константе људског духа, на пустоловне деликатне тежње ка одгонеткама. Писана брилијантним потезом писца који влада свим нијансама и захватима заната, Гордана Малетић шаље и свог јунака и свог читаоца управо на централну стазу људске културе уопште. Медоња тражи своје рођаке на небу. Чувши за сазвежђе Великог медведа он наслућује да је сва васиона од истог ткива од којег смо и ми, и мада дефинитивно не налази рођаке, он у могућем одговору на своју радозналост поставља и делимично исцрпљује своју глад,

¹³² Те антологије су у битноме тек изазов будућим истраживачима, а не цизелиран пројекат попут Радовићеве *Антологије српске поезије за децу* (1984).

страст, вољу и нагон за животом. Одавно нисам међу новим књигама срео овакво подстицајно и вако продубљену причу. Ово мало дело просто вас вуче у свет, у свемир, у далеке просторе сунчевих система, тамо где људска јединка и људски род припадају... Било је веома зрело, веома смело и захвално по писца да се одважи и да дете, тако маленог створа, за којег сви мисле да само тепа и кењка, упути сместа у амбис тајне, у опште човечанском смеру. На време! (Лазих 1999: 72).

Други роман Гордане Малетић *Витезови мачјег срца* овенчан је наградом „Раде Обреновић“, а носилац је и „Доситејевог пера“. Књига почиње сасвим безазлено и занимљиво, упркос томе што се чини да ће тематизовати неке уобичајене и маргиналне догађаје из анималног света. Наиме, у Улици Владимира Томановића, као и у свакој другој улици и кварту на свету, живи мачја дружина. Чланови друштва се не разликују само по крзну и шараме, већ и по карактеру и кућном (грађанском) статусу, али изузетно добро међусобно сарађују. Вођа има необично име Хондо Мондо, лепо је развијен и негован, храбар и способан, али помало надобудан и сујетан. Ипак, његова истинска љубав и оданост колективу чине га обожаваним и узорним, а нарцисоидност му не даје црту пакости, како би се очекивало, већ напротив, спремност и смелост за здраво лидерство. Уводна сцена има функцију експозиторне радње: у њој је описана свакодневица мачјег света у улици Владе Томановића, која се углавном темељи на дружењу и љубавима разних фела, пружању помоћи у невољи, обучавању невештих како се лове мишеви, избегавању злих паса (попут Лакомора) и на сарадњи с добрим (попут Мачисте). Мачја заједница се у роману слика и као типично животињска, али и као антропоморфизирана – у зависности од тога који угао, односно коју дистанцу посматрач (читалац, реципијент, или човек у стварном животу) у односу на свет око себе остварује, он му је толико близак, разумљив и податан:

Овдје разговарају човјек са човјеком, људи са животињама, животиње међусобно. Ипак, највриједнији су дијалози између живих и неживих бића, пошто ауторка романа међу њима не прави разлику, јер по њеном схватању 'све на овом свету има душу'. На читаоцу је да то открије. А Гордана Малетић му пружа могућност за то. Она са истом топлином раскриљује душу човјека, животиње, биљке и предмета (Ристановић 2008: 96).

Дакле, већ на самом почетку видимо интенцију двопланског, односно, вишепланског приповедања, и та врста наративног избора бива спроведена у читавом роману као основни композициони и конструктивни принцип.

Карактеристично за све романе Гордане Малетић јесте да се у уводну сцену укључује предрадња за коју читалац са правом очекује да ће бити и окосница заплета, међутим, то предвиђање обавезно бива изневерено. У књигама у којима су главни јунаци деца (*На обали реке Бронго, Путовање у седмврхи град...*) такав стандардни увод је још уочљивији – прво се представљају главни ликови и њихово окружење, затим се даје назнака да би се потенцијално могли развијати психолошки и социјални аспект, да би се, напослетку, увео конкретан догађај за који ће се убрзо испоставити да је маргиналан у односу на главно збивање. У овом роману то је ситуација када Хонда Монда напада Крзнојед, те он креће у потрагу за лекаријом коју добија од „хемичара“ Уроша. Тај мачак је нешто између правог посвећеника у науку и алтернативног народног травара, што у литерарној парадигми даје рефлекс лика који је истовремено „очовечен“ и „оприрођен“ (исто важи и за остале чланове дружине). Овде желимо да скренемо пажњу на принцип удвајања, који се доследно спроводи и на микронивоу (нпр. сваки јунак јесте по понашању и биолошка мачка и антропоморфизовано биће, и сваки има бар две доминантне, а различите, особине) и на макроплану (нпр. један ток приче следи Хонда Монда, а други Грубишу). Посредством интензивног дублирања, односно мотивске мултипликације и мултипликовања облика, текст стиче и еклектични потенцијал, што рецимо, у медијалном делу може произвести тешкоће у рецепцији, нарочито ако се примењују традиционалне стратегије читања (конкретно, постаје помало заморан, чак и досадан). О овоме ће касније бити више речи.

Уводни део се завршава комичним поразом Урошевих знања и вештина које све падају у воду пред Хондовом тврдоглавошћу, те он излази из „ординације“ са универзалним леком за све – ченом белог лука – и страхом како ће на његов нов козметички препарат реаговати даме. У ликовима мачака, такође, можемо препознати и извесне типске црте дечака из Ђопићевог класика *Орлови рано лете*: Хондо Мондо – Јованче, Ушке – Стриц (обучава Мицику да лови мишеве), Урош – Лазар Мачак (иноватор), Грубиша – Вањка Широки (јак, а нежан)..., али та веза

остаје само на нивоу интертекстуалног препознавања, и то у функцији учвршћивања топоса дружине (колективног лика), а не продубљује се беспотребно.

Стварни заплет настаје када циркуски илузиониста и хипнотизер Тони украде Шврлета и поведе га са собом с намером да га искористи за неку спектакуларну тачку. Дознавши за судбину пријатеља мачори без секунде оклевања крећу у потрагу за њим, не размишљајући о сопственом комфору и безбедности.

Циркус је, уопштено, екстериторијум у односу на стварни живот – иако је он врста реалне установе, његово генерално устројство јесте толико неуобичајено да готово поприма атрибуте секундарног света. У њему су људи и животиње равноправни, али само пред публиком, док је он иза кулиса мешавина (непризнатог) артизма, квирности¹³³ и сурове хијерархије (или је бар то представа о њему доминантно проширена путем литературе и, нарочито, филма). Ликови циркуских радника су типизирани (и страшни и смешни): осорни управник Ладичорбић, користољубиви и нехумани гутач мачева Жаре, његова жена Лејла и хипнотизер Тони, те љубазне и добронамерне Ђулка, жена с брадом, и пророчица Шарика. Када дружина мачака буквално улети у тај свет, она као да губи моћ говора пред људима. Чак ни најпосвећенији животињама не чују њихове гласове и мисли, иако је вербална размена међу анималним јунацима и даље интензивна.

Дијалог је, иначе, врло важан чинилац у нарацији Гордане Малетић. Њиме се остварују заплети, покреће радња, представљају ликови, разрешавају конфликти (Ристановић 2008: 96).

Немогућност ове врсте интеракције, у циркуским сценама, између људи и мачака, сигнификантна је управо стога што показује раздвојеност на комплементарне светове. Међутим, ауторка не инсистира на директном приказу социјалне сегрегације, већ користи два аспекта могуће рецепције (из угла човека и из угла мачијих ликова) да би остварила даље хуморне и акционе ефекте, док етички коментар остаје имплицитан, то јест, елеменат задњег плана. Тако је на пример, хипнотизер Тони сигуран да је омађијао и ставио под своју контролу

¹³³ Овде свет циркуса иза куласа приказан као уврнут и изопачен, односно, као нека врста „веселог пакла“.

Шврлета, када мачак, након његове наредбе да се ишета кроз врата и попне на кров, заиста то и учини. Читаоцу је, међутим, јасно да је мачка учинила потпуно природну ствар, а да је то што Тонијеве речи остају без утицаја, па чак и исмејане, што је највећа казна за његову суровост и охолост. С друге стране, у епизоди када пророчици Шарики долази сумњива муштерија која је на крају и физички напада, реакција мачка Здравка, која је поново сасвим природна, делује толико свесно, да су потребна поновљена читања да би се утврдило да он у тој сцени заиста не говори док је брани. Неколико слика које су везане за ову епизоду са женама које показују искрену љубав, поштовање и разумевање према животињама (Ђуликом и девојком са села), стварају утисак да је комуникација између њих, упркос дистанци, у потпуности остварена, што, мачку Здравку даје дигнитет људског бића.

Радња романа у медијалном делу одиграва се у два паралелна тока: једном везаном за Хонда Монда, а другом за Грубишу. У Хондовој циркустој сторији мачори углавном беже од гњаватора и покушавају да ослободе своје пријатеље који наизменично падају у заточеништво. Циркусанти се, у низу акционих сцена, отимају о њих, прогањају их, или сакривају, смишљају нове пакости и једни другима и мачкама. Прича кулминира када Хондо Мондо, оштрећи канџе, уништи гутачеве мачеве, те његова сурова жена лепотица Лејла (у маниру Бефир-агинице) тражи од управника да нареди дресеру да мачка убаце у кавез са тигром ради наводне обуке за заједничку тачку. Међутим, дешава се неочекиван обрт. Уместо да га као бесловесна звер одмах прогута, тигар Тарик склапа дирљиво пријатељство са Хондом. Они су сродници, не само по пореклу, већ и по племенитости душе, тако да Хондова комична и бескорисна куражност пред Тариком не бива исмејана и поражена, већ је, напротив, уважена од стране „великог“ који је чак и мањи од Хонда јер непрекидно збрајајући лоше стране своје позиције не даје себи шансу да се ослободи. Тако ће његово највеће дело, без обзира на потенцијале, остати помоћ мачку да побегне из циркуске арене.

Цвијетин Ристановић ову причу о мачјој заједници схвата као бајку у којој се путем алегорије говоре неке битне истине о људском свету. Са тим у вези, поменимо да је Ранко Рисојевић 1990. године издао књигу *Тројица из Зриковије*, роман у којем зоодружина, омађијана бљештавилем потрошачких реклама,

директно бива увучена у гротло зла „врлог новог света“ на нашим просторима. То зло је представљено управо метафором циркуса. И у *Пиноквију* циркус је рђаво место где се лако постаје жртвом обмане, те на њега и буквално и у пренесеном значењу треба деци скренути пажњу.

Тачно је да и Малетићкин роман има дидактичку димензију, али њиме се не акцентује иста поента као у Колодијевом и Рисојевићевом делу. Наиме, циркус овде није врста злог апсолута већ чудно и збркано место које ауторка дочарава мешавином ханабарберовске анимиране лакоће, акције и духовитости и фелинијевског „веселог пакла“ (нарочито из филма *La strada*), што је штимунг који често одговара људским реалијама. Као и у овој књизи и у животу је, све што је у свету искварено, могуће превладати једино чистотом срца и племенитошћу дела које настају када „морални императив колективног живљења“ (Ристановић 2008: 96) поставимо као вредносни идеал, изнад свих краткорочних и партикуларних личних интереса:

„Гле, гле, све лепше од лепшег“, одушевљено ће Тарик. „Све сами хероји око мене. Зар овде нико не мисли на себе?“, каза са извесним чуђењем.

„Доказ свим сумњалима да пријатељство и пожртвованост постоје“, поносно ће Хондо Мондо (Малетић 2000: 113).

Овим делом Гордана Малетић желела је да у фокус врати оне културолошке особености које су представљале (до недавно живу) традиционалну базу међуљудских релација, а које бисмо могли означити романтичним називом *витештво*. Она их предочава деци на артистичан начин, кроз спонтане реакције ликова на животне изазове, те дидактичност не умањује уметничку вредност и живост приповедања У том смислу, овај роман највише подсећа на *Тим „Лавље срце“* Чедо Вуковића, с тим што Вуковић, короз акцију, хумор и више него интересантну причу, скреће пажњу на златне учинке тимског рада, а Малетићка остаје на терену шире, аксиолошке, базе. Тако се у овом делу иза динамике збивања крију универзалне вредности:

Када се књижевним делом крајње једноставно саопштавају велике истине о способности јединке да разумије друге и потреби да им несебично помаже, о вриједности подвига и жртве за другог, о вјери у исправност борбе за слободан живот, о упорности и

савлађивању препрека и довитљивости у решавању животних загонетки, онда је ту ријеч о онтолошким проблемима човјека.

Књига Гордане Малетић буди наду да борба за бољи свијет није узалуд“ (Ристановић 2008: 96).

Дакле мачја дружина Хонда Монда, као ни патуљци из Лазићевог романа, нису бића традиционалне књижевне провинцијације, већ становници, односно градитељи, неке потенцијалне (будуће) Аркадије, с тим што патуљство хармонију мунди претпоставља у трансценденталној (духовној сфери), док „мачизам“ витезова јесте у домену грађанске честитости.

И други наративни ток, везан за Грубишино путовање, оснажује лајтмотив беневоленности као модуса живљења, али из другог угла. Његово кретање је споро, он се зауставља на низу „станица“ да би боље упознао свет иако жури да помогне пријатељима (и он и дружина пролазе истом трасом, али не на исти начин). Тако Грубиша успева да се упозна са добрим страшилом (асоцијација на *Чаробњака из Оза*), усамљеним пањем и склопи пријатељство са гачцима (природном жртвом мачака) који ће на крају одиграти кључну улогу у ослобађању Хонда, те ће се његова *festina lente* и осетљивост за друге, испоставити једнако акционо продуктивним као и Хондова одважност. У завршној сцени дружина се враћа у своје станиште и, већ „прекаљена“ у борби, уз помоћ доброг, али плашљивог пса Мачисте, којег је инспирисала њихова срчаност, заувек се ослобађа Лакомора, па тако њиховим светом овладава идила.

Тематски и фабуларно *Витезови мачјег срца* јесу дечији роман и то, чини се, намењен млађем школском узрасту. Међутим, спонтану и једноставну рецепцију овог дела у извесној мери опструира специфична техника компоновања – изразито хибридлизована и доминантно интермедијална – коју бисмо чак могли означити и као новину за коју је потребно усвојити нове читалачке компетенције. Наиме, сви класични облици романа, укључујући и пикарске (који су тек лабав склоп новела), мотивисани су путем каузалне повезаности радње (догађаја), или посредством развоја ликова. Међутим, у овом делу дефинитивно не можемо говорити о индивидуацији јунака и њиховом преображају, а ни сама радња се не темељи на континуираној акцији, као што ни новелистичка заокруженост и повезаност не

представља организациони принцип (постоји само неколико изразитих новела унутар романа), али то није случајно. Гордана Малетић мисли и пише у *сликама*, или још прецизније – у кадровима, те збивања у овој књизи добијају прави смисао тек ако се визуелне сензације током читања конституишу у свест реципијента. Читалачка пажња, стога, мора да се удвоји на причу и на (покретну, динамичку) слику, те да се стално промишља не само ко у одређеном тренутку у роману „прича“, него и „ко гледа“, чиме се отварају различите опажајне перспективе. Као таква, она заправо највише наликује дугометражном цртаном филму, који је у Хондовој причи акциона хумористичка драма, попут ханабарберовског *Мачора Мике*¹³⁴, а у Грубишиној носи ритам, идејност и казивалички артизам анимираних руских бајки. На тај однос story – сказ, Лаза Лазих је скренуо пажњу код првог Малетићкиног романа, а да је он концепцијски избор ове ауторке потврђује и запажање Драгана Лукића из предговора за *Абисинску тарту* 1994. године:

Данас је све у брзини. Ако пођеш, треба брзо и да стигнеш. Такве су постале и шетње. Треба што пре стићи до шеталишта, што пре прошетати и вратити се...

Само књига-причалица може да успори живот. Књига је једина добра кочница деци и људима да могу да застану, да седну, да нешто прочитају и одахну (Лукић, у Малетић 1994: 5).

И у потоњим романима Гордане Малетић присутан је сличан модел компоновања: у медијалном делу се одустаје од радње најављене у иницијалном (с потенцијалном сугестијом да не мора све бити онако како се очекује, већ се може пустити машти на вољу), а затим се мешају динамична радња и успоравајући сегменти (едукативни, хуморни, хуманистички, фантастички, контемплативни...). У књизи *Путовање у седмврхи град*, Лаза Лазих (2003) и Милутин Ђуричковић (2004) хвале отварање простора за јунаке који су паметна и лепо васпитана деца, а чија интересовања иду од деспота Стефана (историје), до машина за путовање у будућност (техника, наука), уметности (књижевност, архитектура, музика) и љубави преко друштвених мрежа, и све то у тексту који је добро написан,

¹³⁴ У оригиналу *Top cat*.

без ачења и магарчења каква одликују већину савремених текстова о тобожњем савременом животу наше деце (Лазих 2003: 90).

У триологији *На обали реке Бронго*, *Путовање у седмоврхи град* и *Крађа винчанске фигурице*, ауторка користи исте главне ликове: Београђане Владу и Каћу, брата и сестру са села Малину и Станка, другарицу из дијаспоре Корнелију и друга којег су упознали путем интернета Марка. Они улазе у различите авантуре, али су им путовања прилично скучена и везана, на овај или онај начин за Србију. Међутим, чак и када описано кретање иде само у дубину времена (историја), радње у овим књигама нису у кључу псеудоисторијских романа из деведесетих пошто њихова права тема јесте дечја игра и узлети маште (у роману *На обали реке Бронго* јунаци силазе испод корена дрвета где доживљавају авантуру у маниру Индијане Џонса, мада је могуће да се то узбуђење догађаја тек у њиховој заједничкој машти). Трећи део триологије *Крађа винчанске фигурице* (као и *Спасоносна одлука*), јесте носилац ознаке White Ravens за читање и превођење Међународне омладинске библиотеке из Минхена, што ју је уврстило у 250 најбољих књига за децу објављених између 1998. и 2004. године у свету. Ми смо сагласни да је управо ово дело најбољи Малетићкин роман с обзиром на то да је у њему успела да савлада основну рецепцијску опструкцију из предходних дела – предугачке кадрове – и то тако што је причу увела у крими жанр, чиме је сачувала филмско-литерарну интермедијалност, али је кохерентна и каузална радња олакшала читање, мада је оно остало једнако изазовно из свих раније поменутих аспеката.

Гордана Малетић је 2015. године, после дуге паузе, објавила још један веома занимљив роман за тинејџере *Легенда о носвојивом граду*, али ако би неко њено дело требало уврстити у школски прогам, онда би најбољи избор свакако била *Крађа винчанске фигурице*, између осталог, и као увод у специфичан (сложен) начин литерарне имагинације и израза ове ауторке, од које млади читалац може много да научи, првенствено са језичког аспекта.

III.4.3. Оливера Јелкић „Случај брррк“

За разлику од Гордане Малетић, која је свој целокупан опус, али и радни век посветила књижевности за децу, Оливера Јелкић не припада професионално литерарном свету. По занимању правник, адвокат, позната и као једина жена управница затвора у Сремској Митровици (и једна од три управнице у свету), уметношћу се бави тангентно, па ипак интензивно. На имању свог деде у Лаћарку основала је малу сцену „Декаленд“, на којој се често изводе монодраме, концерти, књижевне вечери, као и креативне и едукативне радионице, а Оливера Јелкић је и сама неретко аутор и учесник у програму. У ромском насељу и на још три локације недалеко од имања, поставила је „мале слободне 'Декаленд'“ библиотеке на отвореном, које чине да књиге буду доступне мештанима, нарочито деци. Укупна атмосфера у ладањској кући у Срему показује алтернативан однос према стварању и перформансу, који се заснива на аутентичној потреби за изражавањем ван институција које фаворизују високу уметност.

Писању за децу, Оливера Јелкић се, такође, посветила сасвим спонтано и готово случајно: „Кад је мој син имао 7 година, почела сам да пишем за њега, а када сам видела да то удем, почела сам да пишем и за сву осталу децу“ (према Милојковић 2001). Дела ове списатељице уредници у прилозима издањима најчешће деле на књиге за одрасле (*Брава* /2003/, *Хиљаду ждралова* /2001/, *Хиљаду и један ждрал* /2012/, *Гамбит* /2015/ и *Роха* /2002/) и оне намењене деци (*Путовање у Декаленд* /1997/, *Карате то је песма*, *Велики Мики* /1999/, *Случај Бабарога* /2001/, *Случај брррк* /2002/, *Случај СМС* /2003/, *Књига о главном јунаку* /2004/...), издавајући драмске текстове, као игране и често награђиване (*Није земља шинобус*, *Сто му громава*, *Постао сам мајка*, *Дон перињон*). Дела за децу су носици признања „Сигридруг“ (драмски текстови), „Доситејево перо“ (*Хиљаду ждралова*, *Путовање у Декаленд*), „Раде Обреновић“ (*Случај брррк*) „Сребрни Гаша“ (*Случај бабарога*).

Њено шеснаесто дело *Гамбит* објављено је 2015. године, а за њега критичарка Смиљка Шехалић (према Ribić 2015) каже да је једнако погодно за пренос на филм, као и за читање у аутобусу и препричавање пријатељима, јер је у

њега ауторка, упркос озбиљној и тескобној теми, улила своју људску топлину. Додали бисмо да тај роман, истовремено, није много амбициозан, што важи и за сва друга дела ове списатељице, која не настају примарно из литерарних разлога, већ из потребе да се о извесној теми комуницира (а књижевност се користи као моћан комуникациони канал). Тако би њена дела за одрасле, с обзиром на рецепцијски одјек адекватан естетској и идејној сложености (нпр. награда дечјег жирија „Доситејево перо“ за књигу *Хиљаду ждралова*), најтачније било сврстати у категорију young adult (омладинска књижевност).

У овим романима ауторка у центар пажње ставља психосоцијалне проблеме за које предлошке налази у истинитим догађајима. У *Брави* се бави осећањима људи који нису криминалци, али су због неке грешке завршили у затвору, а у *Гамбиту* говори о мигрантима и другим људима који у данашњем свету лако могу постати жртве трговине белим робљем. Иако су главни ликови двоје грађана Кине, упадљиво је да је за потку узет познат случај породице из Ирака, која је морала да се у Београду растане од превремено рођеног детета и на поверење га да директору „Центра за заштиту и помоћ тражиоцима азила“ Радошу Ђуровићу¹³⁵. Иако са племенитом намером да се у роману сачувају и опомена и сећања на велику трагедију и изузетно хуман гест готово непознатог човека, начин обраде грађе из стварности јесте уметнички неизазован, површан и обилује стереотипима. С друге стране, писан је динамично, у изразитим сликама које држе пажњу, топло, па чак и с извесном дозом дидактичности у виду гномских израза који су, вероватно, сковани са намером да искажу неку животну мудрост и искуство (повремено и успешно:

Људи су спремни да помогну мачки коју је напао пас, голубу којег је напао кобац, човеку којег је напао човек, али човеку, којег је напао нечовек, помоћи нема. Осуђен је на сопствене снаге, сопствену интелигенцију, инутицију и срећу или на смрт, пред очима човечанства“ (Јелкић 2015: 8).

Слично би се могло рећи и за хумористичко–сатиричну „турбо новелу“ *Роха*, у којој се руглу извргава припроста жена којој мужевљево богатство пружа

¹³⁵ <http://www.novosti.rs/vesti/naslovna/reportaze/aktuelno.293.html:527641-Ako-Ajmen-prezivi-cuvaj-ga-ako-umre-sahrani-ga>

прилику да постане део наопако схваћене елите. Ауторка са изразитим презиром слика људе који су не само бесправни и криминални узурпатори друштвених добара, укључујући и симболички и културни капитал, већ све чешће постају и узор младима. У књизи су до детаља представљени иконографија и стил живота тог слоја људи, кроз драмске и динамичне радње и дијалоге, с хумором који се креће од водвиљског до саркастичног. Ипак, поново, највећи проблем јесте неоригиналност, тако да ово дело практично представља осавремењену адаптацију *Госпође министарке*. Крајњи резултат јесте то да је *Roxa*, будући да не доноси никакву суштински нову спознају, у констелацији с Нушићевом комедијом карактера и нарави, тек комедија интриге.

Најконтраверзнији, у сваком смислу, јесте роман *Хиљаду ждралова*. Ауторка каже да га је написала ослобађајући се огромног емотивног притиска за укупно 22 сата, дакле, буквално у једном даху. Реч је о случају из Јелкићкине адвокатске праксе, који делује готово нестварно. Као странка се појавила мајка детета, иначе комшиница, која је од институције у којој је њен син инвалид био смештен добила само обавештење да је умро, али тело нигде није могло да буде пронађено, те се родила сумња да је потенцијално постао жртва трговине људским органима. Роман је написан као унутрашњи монолог и делимично ток свести тог дечака, чиме се показује раскошан душевни живот онога, ко због физичких препрека, не може да се искаже, те га друштво сматра и мање људским бићем. То су они несретници који су двоструко судбински кажњени. У књизи има одличних пасажа који носе изузетан емотивни набој и права је штета што општа места, у виду стереотипних радњи и идеја, кваре укупан естетски, па и значењски утисак. Међутим, по неким извештајима, испоставља се да је ова књига имала утицај на увођење нових закона везаних за трговину људским органима у наше законодавство, али и потакла истраге у Египту, пошто је превод побудио велико интересовање.¹³⁶

¹³⁶ У интервјуу за *Блиц* (Јелкић, према Marković 2003) ауторка даје управо овакву изјаву. Но, да ли сама књига, или пре чињеница да се Оливера Јелкић као помоћник министра правосуђа заложила лично за тај закон код нас, а посредством међудржавне сарадње влада инспирисала и истражне органе у Египту, остаје дилема – у сваком случају, добро је да је трговина људским органима, као криминална радња новог доба, санкционисана у обе државе.

Оливера Јелкић је написала и неколико типично дечијих романа, који се битно разликују од претходне скупине. Сви они су, наглашено, плод маште, али их са стварношћу повезује извесна утилитарна конекција, која не мора бити нужно само дидактична. У већини дела главни јунак јесте Велики Мики, који има много одлика Андрићевог Пустолова. У првој књижици, мини роману, који је и насловљен *Велики Мики*, овај јунак се представља као неко ко с великом вољом и моралним интегритетом жели да решава „светске“ проблеме, али, наравно, у сопственој соби, примењујући обиље маште. Он прича своје хиперболисане и нонсенсне лагарије млађој деци, која га слушају извесно време и диве му се, али га на крају напуштају, раскринкавајући га тим чином.

У следеће три књиге, главни актер јесте и даље Велики Мики, али сад је он за нијансу одраслији, па су и садржаји узлета његове маште везани за конкретне чињенице, научна достигнућа и друштвене проблеме. У *Случају Бабарога* он се суочава с највећим традиционалним непријатељем деце – бабарогом. Он је прогања по свим њеним потенцијалним стаништима, без страха, и на крају заробљава у оно што је за човечанство битно већа опасност, а делује много нежније и привлачније од бабароге – у пластику. На крају је пушта, јер је она заправо добра вила чије је срце окорело под утицајима злог окружења, али остаје јака порука о штетности пластичних маса произашла из успелог поређења са бабарогом.

Случај брррк је роман чија радња наставља *Случај бабарога*. Пославши једног од највећих непријатеља деце у пензију, Велики Мики се хвата у коштац са савременим, много софистициранијим, бауком, који изазива реалан страх и несрећу, како великих тако и малих људи – компјутерским вирусом. У помоћ му прискаче верни пријатељ, атипични кућни љубимац стар више векова, гавран Гаврило Гавранић. Да би успео да га савлада, јунак прво мора добро да упозна свог противника, што у конкретном случају значи да темељно проучи градиво о вирусима, али и уопште, о компјутерским хардверима и софтверима, а затим да примени интелигенцију, као способност брзог сналажења у новим и непознатим ситуацијама. Тијана Тропин овај роман наводи као пример за савремену научну фантастику, која није чист жанр, већ се меша са елементима детективног романа, епске фантастике и бајковитим садржајима (Обрадовић 2016: 3). Радња почиње у

Микијевој соби у којој се он и Гаврило договарају о акцији коју планирају. У ентеријеру се налазе дрво лимуна и дрво поморанце на којима обитава птица, што у опис уноси извесну дозу егзотичне естетичности и најављује јунака који дефинитивно није склон да размишља на конвенционални начин и зато је успешнији од других.

Гаврило и Мики, подрвгнувши се процесу скенирања на обичном кућном скенеру, нађу се као дводимензионални у унутрашњости компјутера. Њихова авантура не почиње одмах, јер прво разгледају место на које су дошли (електроде, каблове, вентилатор, диск...). Случајно доспевајући до различитих делова машине, они покушавају да одгонетну како функционишу и која им је сврха. Такође, много елемената препознају на основу претходног знања, те се упуштају у спонтану игру с њима и на њима, што повремено има и хуморни карактер. И *Случај брррк* и *Случај СМС* имају изразиту сазнајну функцију (или бар интенцију), што је на извештан начин фасцинантно јер је неко на нашим просторима, пре информатичког бума 2003. године, то јест пре појаве и експанзије друштвених мрежа, када ће виртуална реалност постати део свакодневице грађана планете¹³⁷, толико прецизно владао компјутерском терминологијом¹³⁸ и желео да је приближи деци.¹³⁹

Иако се чини да почиње оног момента када Мики и Гаврило детектују присуство вируса у близини, те крећу у обрачун са њим, заплет је заправо до те тачке већ прилично развијен, пошто траје од самог уласка главних јунака у виртуелни свет. Начин на који се ликови крећу у роману следи логику видео игара, али је укупна нарација организована у техници која је битно удаљена од романескне и могла би се најпрецизније дефинисати као развијени сценарио за цртани филм. То значи да су интермедијални ефекти изразити – *Случај брррк* је ауторски мишљен у покретним сликама, унутар којих се лик анимира у складу са сопственим карактером и потребама ситуације, али често се примењују и специјални ефекти типа гегова, гафова, убрзавања и успоравања, повећавања и

¹³⁷ „In the last few years, we've moved from an information-scarce economy to one driven by an information glut. According to Eric Schmidt of Google, every two days now the human race creates as much information as we did from the dawn of civilisation until 2003“ (Gaiman 2013).

¹³⁸ Терминологија јесте прецизна иако се тенденциозно користи у бајковите или фантастичне сврхе.

¹³⁹ У *Случају СМС* информативно-едукативна функција јесте у првом плану.

смањивања, паралингвистички штосеви..., што је све лако уочити нарочито кад се обрати пажња на мултимедијално „понашање“ Гавриловог лика.

Такође, (покретне) слике су изразито визуелно и аудитивно упечатљиве, а кроз причу се интензивно провоцирају олфакторне сензације (дим, виски, поморанце...), чиме се смањује дистанца између читаоца и текста. Зли јунаци су вирусни, али пошто нико не зна како они изгледају, ауторка бира да их оваплоти као гусаре, који су она врста зликоваца која нужно мора бити поражена. Сем тога, они су врло колоритни, шепртљави и нимало страшни (јер се у књижевности користе као нека врста измаштаних антијунака, а не стварних криминалаца), те су деци блиски. Други важан аспект ових ликова јесте то што они стижу из дубине времена, а то оснажује ону линију приповедања која жели да ненаметљиво информише младог читаоца о неким важним догађајима из културне прошлости човечанства. Тај део приче има функцију лексикона (помињу се Суецки канал, пирамиде, Титаник, Алибаба, Ноје, Колумбо, краљ Артур, Марија Антоанета...), који може упутити децу на даља самостална истраживања.

Гаврило, чије је искуство вишевековно, углавном има функцију информатора, али је веома практичан и у трагању за зликовцима и у борбама, јер се и у томе извештио кроз дуго време. Мики је, опет, маг савремених технологија, те своје знање користи још ефикасније. Њему

ваља ући у замку господина хакера, уверити се у њу и, опет, ослободити се повратним смером, али само под условом да се буде мудрији од постављача детективски циљане замке. Повратни смер отвара поуздану сигурност да се већ уочени вирус одстрани из компјутера изван чије чип-топонимије му нема живота. Наравно, операција вирус је програмирано дозирана, обострано захтева луцидну инвентиву шифровања; лукавост спрам, опет, префригане лукавости (Павлов 2003: 76).

Мики и Гаврило су и савремени пикари, витезови који своју надмоћ, оличену у знању, храбрости, интелигенцији и вештинама стављају у службу правих циљева, жртвујући себе за колектив. Њихов противник, ништа мање од злих вируса (бавароге, гусара...), јесте и прва комшиница која злоупотребљава сопствену моћ говора за оговарање, сплеткарење и, уопштено, за ружење језика. Кроз низ догађаја у којима наилазе на проблеме и препреке које савладавају применом логике блиске инфантилном читаоцу (фотокопирају се, скенирају се, употребљавају пецаљку, коју

увек носе са собом. На крају, Гаврило онеспособљава главни вирус тако што му откида оба брка у којима му је похрањена снага, а Мики остале, мање паметне, „разбија“ карате потезима). У свему овоме видимо позив предшколском детету или оном које је тек кренуло у школу, да се маштом уживи у причу, али и да само постане проактивно.

Поред тога што дотичу причом дубину времена, јунаци неограничено путују кроз простор, јер им то дозвољава управо савремена технологија. И-мејлом се шаљу на разне стране света, па чак и у Мексико, који је са друге стране Земљине кугле. Занимљива је сцена у којој по њих долазе деда Мраз и ирваси да их пренесу у саоницама, пошто су мејлом на адресе свих помагача послали захтев који је у себи садржао кодове „деда Мраз, ирваси и песма 'Звончићи, звончићи'“. Намерно се не наглашава да је реч о апликацији, јер су овде удружени бајковита имагинација и технологија, пошто је савремени информатички транспорт омогућио да буде реализовано оно што је раније био само плод маште.¹⁴⁰ Међутим, традиционална маштовитост задржава своје важно место, те није случајно што Мики, поклоник нових технологија и иновација, тако предано слуша Гаврилове, али и декине приче о прошлости, које су по много чему митске. Епска и научна имагинација потичу од истог корена, инспиришу и развијају једна другу.¹⁴¹

Говорећи о *Случају бррк* морамо нагласити да је жири награде „Раде Обреновић“ потенцијално направио грешку, али не зато што ово дело није требало уопште да буде награђено, него зато што оно није роман. Колико год екстензивно схватили појам и границе романеског жанра, ову књигу не бисмо могли да уклопимо у њих, јер је њен телос концентрисан само на једну радњу, а то је карактеристика новеле. На примеру овог дела можемо заправо видети колика је

¹⁴⁰ У част 150 година од објављивања *Алисе у земљи чуда*, у Националном театру у Лондону је по мотивима овог романа изведен мјузикл насловљен *Wonder.land* (2015) пошто су његови креатори савремени скок у зечију рупу видели као скок на интернет.

¹⁴¹ „I was in China in 2007, at the first party-approved science fiction and fantasy convention in Chinese history. And at one point I took a top official aside and asked him: Why? SF had been disapproved of for a long time. What had changed? It's simple, he told me. The Chinese were brilliant at making things if other people brought them the plans. But they did not innovate and they did not invent. They did not imagine. So they sent a delegation to the US, to Apple, to Microsoft, to Google, and they asked the people there who were inventing the future about themselves. And they found that all of them had read science fiction when they were boys or girls“ (Gaimen 2013).

штета што је медијски простор за стваралаштво намењено деци апсолутно затворен, јер би од ове књиге, нарочито пре 2003. године, уз, наравно, професионалну асистенцију драматурга, редитеља и аниматора, могао настати занимљив, динамичан, едукативан, технолошки информативан, акционо и хумористички домишљат и ненаметљиво дидактичан цртани филм.

III.4.4. РОМАНИ СА ЕЛЕМЕНТИМА БАЈКЕ И ПРИЧЕ О ЖИВОТИЊАМА (Поетичке доминанте и особености)

Као што је у уводном делу наглашено, четврту групу смо насловили *романи са елементима бајке и приче о животињама* вођени иницијалном идејом да је могуће формирати типолошку одредницу засновану на сличности ликова који оригинирају из традиционалних књижевних врста. Међутим, током анализе стекли смо увид у то да су у награђеним романима из ове групе дела бајковити и анимални карактери примарно кориштени у служби конструисања алтернативних начина моделовања ликова и облика приповедања, с основним задатком да открију нова, неочекивана, значења те отворе пут литерарним потенцијалима другачијим у односу на оне који су етаблирани кроз два књижевна тока доминантна у српској књижевности за децу на почетку XXI века (*инфантилна утопија и тисци и романи под утицајем медија*).

Занимљиво је да је литерарни хронотоп у свим романима из ове групе у блиској вези с топосом Аркадије, па се стога трага за јунацима који имају очиту способност да различите контроверзе и конфликте људског друштва које се у њима сликају, разреше, и то успешније него људи, те да тако врате свету нарушену хармонију. Тако настају хибридни ликови који задржавају, барем формално, основне традиционалне црте, али ни животиње ни патуљци не представљају више оно што је иманентно анималном свету или бићима из народне маште, нити су алегоријске и симболичне замене за људе, већ постају оно што бисмо, по асоцијацији на дело Грејема Грина *Трећи човек*, могли назвати „трећим бићем“. У Гриновом делу, „трећи човек“ Хари Лајм је нестао, али се не зна да ли је

привремено или трајно изгубљен. Они који га траже, воде се функционалним, иако различитим логикама, па ипак га не налазе мада је он присутан, макар као вид осветљења, јер је просто ван њиховог тренутног обзора. По сличном моделу, бића у романима о којима говоримо, нуде решења која су сасвим једноставна, али су престала бити у свакодневном видокругу људи: духовно, полемичко, морално, колективно, честито, језички раскошно...

Ивана Мијић (2013: 48–56) о сличним феноменима (хетрогеност у избору материјала, трагању за другачијим ликовима и перспективама, захтевању активног читаоца, те изразитој интермедијалности) говори као о карактеристикама „поетике новог“ у фантастичној књижевности. И у романима које смо анализирали, због измене перспективе, односно издизања изнад света реалности, ликови се на изванредан начин доимају као волшебна бића. Ипак, они не поседују суштинске одлике чудесног јер је њихова „супер моћ“ апсолутно овоземаљска – беневоолентност. Она је само у модерном свету, због измењених друштвених околности скрајнута на маргину, те је веома занимљиво да је роман из 1975. године (*Пријатељство*), испао готово авангардан тридесет година касније.

У романима *Витезови мачјег срца* и *Случај бррк*, видимо потребу аутора да се изражавају и у техникама које нису чисто литерарне. У оба случаја евидентна је жеља да се дело обликује по принципу цртаних филмова, те можемо слободно рећи да су њихови садржаји заправо новелизовани. Међутим, за разлику од оних романа који су настали тако што је постојећи филм (серија, цртани филм) ремедијализовани у прозни облик (*Пустолов* и *Принц од папира* су примери за то код нас, а у свету су бројни), тешко је одредити да ли су Оливера Јелкић и Гордана Малетић стварјући дела примарно имале у виду романескни исказ, или је он изнуђена замена за практично недоступне медије.

Ова група је покренула многа питања првенствено везана за домете литерарних иновација на самом почетку XXI века. Наиме, немогућност да се аутори изражавају користећи телевизијске и филмске ресурсе, показала се као двоструко негативна. С једне стране осујећивала је конкретан креативни чин, а с друге, утицала је и на рецепцију. Наиме, у оба романа (*Витезови мачјег срца* и *Случај бррк*) постоји имплицитни читалац, односно, аутори прижељкују идеалну

публику која би могла да прими дело као мултимедијално, али питање је колико је стварна читалачка публика за то спремна, с обзиром на то да класичне стратегије читања, које се негују у школи, не подразумевају учење такве технике. Зато би било потребно да се стимуланс појави из ширег окружења. У XIX веку биле су довољне издавачке куће да својом уређивачком политиком мењају и намећу трендове (Hameršak, Zima 2015: 212–215), данас је то, дефинитивно, улога медија, која је изостала на самом почетку прве деценије XXI века (с извесном оградом, јер су се емитовали страни програми тог типа, нпр. *Хари Потер*). Иако немамо потпун увид у извештаје жирија, готово је извесно да су ова два дела награђена јер се чинило да одговарају дечјем укусу, а не због иновативних тежњи. У прилог овој тврдњи иде и чињеница да у истом периоду није препознат *Авен и јазонас у земљи ваука*, који је тек накнадно, под битно измењим околностима, између осталог и тржишним и медијским, добио статус апсолутног савременог класика, што само потврђује запажање да је генијално дело заправо оно „што је савршено уклопљено у свој контекст“ (Birn 2015: 36).

Мада не сасвим „прочитана“ и прихваћена на адекватан начин у времену настанка, ова група романа је (не без сарадње и других аутора које овде не помињемо јер нису награђени или не пишу романе) направила озбиљан замајак и на извештан начин трасирала пут за нове експерименте и ауторске пројекте, што ће крајем деценије бити плодно тле за артистичко-културолошки пријем поетика једне нове генерације писаца. О томе ће бити речи у поглављу о *савременом еkleктичком роману*.

III. 5. „РОМАНСИРАНЕ АУТОБИОГРАФИЈЕ СА ТЕМОМ ДЕТИЊСТВА“

III. 5.1. РАДИВОЈ БОГИЋЕВИЋ, „У ТРКУ ЗА ЈЕЛЕНОМ“ (награда „Политикиног Забавника“ 2003)

III. 5.2. ПЕТАР ЖАБЕЉАН, „ЈЕДНОМ У ПЕРЛЕЗУ“ (награда „Невен“ 2002)

III. 5.3. РАТОМИР ДАМЈАНОВИЋ, „НЕБО НАД ЦИРКУСОМ“ (награда „Невен“ 2007 награда „Раде Обреновић“ 2004)

III.5. „РОМАНСИРАНЕ АУТОБИОГРАФИЈЕ СА ТЕМОМ ДЕТИЊСТВА“

Аутобиографски роман се од аутобиографије разликује по степену фикционализације садржаја, али и по начину наративно-стилске литераризације те врсте прозе. То значи, да, иако је по *аутобиографском уговору*¹⁴² јасно да аутор приповеда о властитом животу, он није стриктно фокусиран (а последично ни ограничен) на изношење прецизне фактографије, већ тежи да на различите начине, чак могуће и полидискурзивно, уобличи грађу из стварности. Грађанска личност писца који се обраћа деци, по природи ствари, нити је нарочито битна, нити изазовна младом читаоцу, јер је мало вероватно да га деца унапред познају и толико обожавају да се занимају за његов приватни или јавни живот (то би једино могао бити случај са идолима младих из света музике, филма или спорта). Стога су такви текстови релевантнији по начину обраде и узбудљивости садржаја, а и приповедачу је важнији садашњи аутор који потврђује своју стваралачку креативност „него тадашњи лик са својом прошлости“ (Kos Lajtman 2011: 91). Адријана Кос Лајтман ове романе чак сматра *псеудоаутобиографским* романима, јер су они фокусирани на „свијет који покривају својом референцијалношћу, док је особно искуство аутора увијек у другом плану, редовито више или мање замућено у текстуалној појавности“ (Kos Lajtman 2011: 90).

Однос између аутора, наратора и лика јесте комплексан, повремено чак и компликован, пошто је субјекат приповедања уједно и његов објекат. У књижевним облицима у којима се тематизује властито детињство наратор обично говори у првом лицу и носи (као и лик) име аутора, али готово нужно постоји дистанца између аутора и лика, јер је особа која пише одрасла и има измењен поглед на свет.

¹⁴² Термин *аутобиографски уговор* (споразум) преузет је из књиге Филипа Лежена (Philippe Lejeune) *Аутобиографски уговор*. Аутор „наводи два могућа начина на који се може успоставити идентичност имена аутора, приповедача и лика: приви је имплицитан, тј. путем аутобиографског уговора (упораба таквог наслова који не оставља никакву сумњу да прво лице упућује на име аутора, нпр. *Повијест мог живота*, или пак таквим обликовањем почетка текста да је читатељ увјерен да 'ја' у тексту упућује на име на корицама књиге), а други је експлицитан, тј. путем имена лика (и приповедача) које је исто као на корицама књиге. Као што постоји аутобиографски уговор (споразум), тако може доћи и до *романескног уговора (споразума)* – обиљежава га неидентичност (аутор и лик немају исто име) и потврда фиктивности (углавном путем поднаслова *роман* на корицама). Лежен напомиње да је, за разлику од романа, који имплицира романескни споразум, приповједни текст неодређен и допушта оба споразума – аутобиографски и романескни (фиктивни)“ (Kos Lajtman 2011: 41).

То се одлично види у Нушићевој *Аутобиографији*, која се по многим елементима претвара не само у комедију, већ и у сатиру, па чак и у пародију, као и у сегментима у делима Ивана Цанкара, Лазе Лазаревића и Боре Станковића, кроз које ови писци казују колико им је тај период живота био трауматичан, али га јасно одвајају од свог актуелног хабитуса. Једина два примера где се лик – наратор – писац идеално поклапају јесу дневнички записи Ане Франк и транскрипт са суђења малолетној Кристијани Ф. уобличени у књизи *Ми деца са станице Зоо*¹⁴³. То су ретки случаји право аутодијегетског дискурса у којем су обједињени идентитети лика, приповедача и аутора. У већини дела, када се приповеда о детињству, остварује се историјско (биографско) приповедање, у којем је аутор истовремено и приповедач, али се не поклапа са ликом (који је дете), или пак хомодијегетска фикција, у којој су истоветни наратор и лик, а разликују се од аутора¹⁴⁴.

То значи да је аутобиографски роман о детињству врста мемоарске прозе која говори о неком прошлом *ја* (прошлом битку), које се литерарно оживљава са различитим намерама. Те интенције могу примарно бити естетске – да се створи дело високе уметничке вредности, за шта се као предложак користи властити живот (на пример *Башта сљезове боје*), затим, да се аутор кроз њега интроспективно преиспита (на пример „Десетица“, „Швабица“, „Увела ружа“...), или да се уметничким средствима у тексту овековече неки аутору неки важни догађаји и доживљаји, као и успомене на драге људе, мада кључна за настанак оваквих текстова може бити и потреба да се успостави комуникација са децом преко тема које су њима блиске. Сва фиктивна аутобиографска дела јесу комбинације ових функција, само се разликују по томе која од њих им је у првом плану (што може у битноме да утиче на литерарну вредност исприповеданог).

С аспекта форме, морамо истаћи да су неке дела овог типа компонована и тако што су на различите начине и у неједнаком степену естетски уобличавана применом целог спектра литерарних техника. Изузетно сложен пример аутобиографске прозе, апсолутно полидискурзивне с помешаним улогама аутора,

¹⁴³ Под условом да прихватимо да је Кристијана Ф. стварни аутор иако је у питању њен усмени исказ.

¹⁴⁴ Ово је дечијој књижевности прилагођена Жанетова класификација приповедних типова са обзиром на однос аутор–наратор–лик (упоређи Kos Lajtman 2011: 34).

приповедача, имплицитног читаоца, наратора, лика/ликова, који је максимално удаљен од „репродуктивне имагинације сећања“ (Bašlar 1969: 23) и близак аксиологији општих вредности, видели смо у роману *Оставити код Руже*. То је прави псеудоаутобиографски роман, приповедан чак у трећем лицу, у којем је примат дат естетици форме и феномену одрастања девојчица као основној теми, док је лична прича остала у другом плану (тек као неки удаљени гарант аутентичности да тај процес заиста тако изгледа јер га је неко у реалности проживео). И у роману *Небо над циркусом* прича о властитом детињству настоји да се прикаже у полидискурзивној техници, док је у осталим делима које ћемо анализирати (*Једном у Перлезу* и *У трку за јеленом*) уобличена тек као „наративно-стилска литераризована аутобиографија“ (Kos Lajtman 2011: 82) с већим или мањим понирањем у дубинске естетске слојеве.

Већ сама реторика наслова најчешће директно наговештава ком члану тријаде „ја пишем живот“ аутор у књизи посвећује највише пажње.¹⁴⁵ У овом сегменту рада посвећеном аутобиографском романескном писању, бавићемо се намерама аутора, указати које елементе сопственог живота он износи пред јавност, али ће нам примарни циљ, свакако, бити да сагледамо на који је начин, и колико успешно, грађа из стварности пренета у уметничку форму, и то у специфични жанр романа.

¹⁴⁵ „Проматрајући аутобиографске текстове у том свијетлу, с обзиром на специфичну трочланост термина, изузетно су занимљива истраживања која указују на то да су тијekom повјесног развоја жанра мјењали место и јачину нагласка на сваком од појединих дијелова тријаде (ја/пишем/живот) – аутори антике и средњовековља стављали су нагласак на саставницу живот ('ја пишем свој *живот*') настојећи да га чим вјерније и исцрпније испричати; аутор из раздобља ренесансе, барока и романтизма на саставницу ја ('*ја пишем свој живот*') стављајући у први план себе као индивидуу, док би модерну аутобиографију карактеризирао нагласак на члан пишем ('ја *пишем* свој живот'), тј. на истраживању и пропитивању различитих приповедних поступака и стратегија/усп. Златар 1998:7/“ (Kos Lajtman 2013: 23).

III.5.1. Радивој Божићевић „У трку за јеленом“

У трку за јеленом је једина књига Радивоја Божићевића, илустратора и стрип цртача, чији је јунак Акант био познат и вољен широм Југославије 60-их година. Стрип је излазио у издању „Дечјих новина“, али су се Акантове авантуре појављивале и у „Зениту“, „Куририма“ и „Ју стрипу“.

Оно што је тадашње мале и друге читаоце привлачило да са нестрпљењем чекају и са узбуђењем читају пустоловине младог словенског јунака, није само прецизни, убедљиви, сигурни цртеж аутора Радивоја Божићевића, нити дух авантуре који је струјао сличицима ових прича о одрастању, храбрости и љубави према слободи, него присни, топли тон самих прича и утисак изворног контакта са дивљом природом – са тиморним шумама, а са дубоком моћном реком, са шкртим степским пејзажом, доцније са високим суровим планинама... Овај стрип о храбрости и пријатељству двојице младих ратника Аканта и Огатаја, којима ће се касније придружити и ратник из трећег племена Асур, остао је у свести и памћењу читалаца и по осећају разумевања за свет домаћих и дивљих животиња. Када кажем домаћих, мислим на Акантовог вранца Вихора, најлепшег коња српског стрипа. Када се присећам дивљих животиња мислим на Божићевићеве цртеже орлова, јелена и вукова.

Осећај необичне ауторове срођености са природом постаје јаснији скоро четири деценије од појаве Аканта када прочитамо Божићевићеву сетну причу о детињству проведеном у Сремским Лазама. Наједаред постаје очигледније како је творац популарног стрипа успевао да са чудесном емпатијом слика пасторални крајолик Акантовог позног детињства и ране младости, његову и Искричину безазлену љубавну причу, патријархалне односе у Благоуновом племену... (Pavković 2003: 145-146).

Васа Павковић доводи у исти контекст Божићевићев маштовити стрип и потоње аутобиографско дело, те стављајући их у паралелу, успева изванредно упечатљиво да покаже кључне вертикале романа *У трку за јеленом*. Протагонист у роману јесте дечак који је у непрекидном покрету, те можемо слободно рећи да је главни члан насловне синтагме, а уједно и лајтмотив, и кључна композициона повезница – реч *трк*. Према врсти акције која се најчешће тематизује, логичан наслов би се односио на јахање и фасцинацију коњима, али је одабир јелена стилски много оправданији пошто проширује семантичко поље, пре свега сугерисаном хиперболисаном брзином, те отварањем хронотопа у простор дивљине, док времену, по извесном архаичном осећају који та реч асоцијативно призива, даје и димензију налик на митску.

Ипак, ова књига у потпуности је остварена у стварносном кључу. Штавише, она је компонована и језички уобличена у маниру писаца реалиста из XIX века, који су Богићевићу, вероватно, били омиљена лектира у детињству¹⁴⁶, те су утицали на то да се он у том дискурсу не само изражава, већ и да тако доживљава и промишља тај период свог живота. Реченице су дугачке и информативне, обогаћене класичним средствима стилизације. Аутор пуно простора даје дескрипцији: са једнаком пажњом слика шуму, село, кућу, животиње, човека или неки предмет. Ти описи су живи, лирични (неретко романтични), визуелно упечатљиви, а читаоцу омогућавају „воајерски“ увид у оно што је, бар у данашње време, далеко од његовог личног искуства, а за шта Богићевић по „аутобиографском уговору“ гарантује да припада ентитету стварности, као у следећем примеру:

Јашући просеком кроз шуму, не знам зашто обично ћутимо. Ослушкујемо тај дубоки тајанствени хлад, ту недокучиву тишину из које се сваки, и најнедужнији звук издваја тако јасно, као да је произведен ту на дохват руке. Пуцкетање суве гранчице, пад неког плода, звонко и неуморно добовање детлића по шупљем деблу, птичје јавке, шушањ траве узнемирен дашком ветра. Ситна дивљач нас или подозриво прати или шмугне пре него што је честито и угледамо. Понека лисица, јеж, змија, веверица иза гране што провирује једним оком, срна са ланетом, дивља крмача са колоном пругастих прасића за собом.

Али кад нам крдо кошута испред нас пређе преко просека, а снажни мужјак застане и загледа се уз нас, ветрећи носом и млатаратујући узнемираним репом, одмах зауставимо коње и непомично чекамо да он нешто учини први. Када се увери да немамо никакве зле намере, он се гордо, без журбе, упутује за кошутама (Bođićević 2003: 84-85).

Нажалост, овакви и слични описи, који самостално привлаче пажњу читалаца, у интегралном тексту су толико бројни да постају редувантни, те се роман на појединим местима чини досадним, заморним, сувише је успорен, а оно што је описано као већ виђено у претходним поглављима, иако нема понављања у техничком смислу. Цела књига је издељена на новеле (посебно насловљене) које се могу читати потпуно засебно и као такве су занимљиве и узбудљиве приче – неке од њих су заиста изванредно успеле („Смемо ли се обесит“, „Та, полако“, „Па, фала ти, брате мој“, „У трку за јеленом“...). Међутим, као конститутивни сегменти романа, оне не функционишу довољно кохерентно (неке су предугачке, друге

¹⁴⁶ У књизи се помињу Жил Верн, Јанко Веселиновић, Виктор Иго, Карл Мај....

прекратке, или тематизују, макар наизглед, сувише сличне догађаје). Основни узрок томе јесте то што аутор није имао почетну намеру да пише роман, него је желео да литерарно оживи и овековечи њему неке важне догађаје из свог детињства.

У уводним причама он инсистира на фактографији везаној за породичну лозу и крајеве које настањују Богићевићи. Приповедање почиње од чукундеде који се у XIX веку спустио сам, пешке из Босне у Срем. Ту су се његови потомци скућили, али су остали једнако дурашни и спонтано животи. Аутор свима њима посвећује део пажње, наглашавајући оне аспекте њихових нарави и поступака који одступају од стереотипа (на пример када деда не казни сина Марка након што овај у игри запали кућу јер разуме да дете није могло имати пуну свест о свом чину). Радивоје је рођен пред сам Други светски рат (1940. године) и првих 6 година је провео уз мајку и деду, док му је отац био на ратишту. Мајка, иако тужна и веома уплашена за судбину својих најмилијих, храбро и интелигентно се одупирала локалним окупаторима (тако да су они скоро били убеђени да она са њима сарађује). Чак су је, када су бежали из села, молили да им да дете како би се са њим лакше пробали кроз барикаде ослободилаца, што је она са ужасом одбила. Отац се из рата вратио као победник, али није пристао да учествује у власти, већ је остао да ради на властитој њиви. Он је занимљива комбинација човека који по занимању и светоназору припада апсолутно патријархалном свету, али и онога који надасве цени знање и образовање. Отац Марко је стуб куће – строг и захтеван, па ипак изванредно разуман. Он учи сина да буде вредан једнако физички и интелектуално, а односе у дому уређује тако да су сви укључени у заједнички рад, што сем редовних обавеза, представља, не мање важну, врсту признања способности да се доприноси заједници, која нема велики луксуз да греши јер живи само од онога што произведе и има само оно што успешно одржава.

Отац је патрон мушког (едиповског, симболичког) принципа, рационалан је и објективан и готово побожно приклоњен математици, те се све његове иновације, упркос слабом формалном образовању, заснивају на темељним прорачунима (овде се мисли на епизоду када отац прима награду од задруге пошто је са практично неплодне земље скинуо троструку летину). Он сина не спутава готово ни у чему, а

нарочито не у игри јер је свестан да је то најбољи вид спонтаног учења. Дечак је опет несташан, животан и вољан све да искуси, те он и његови другови често предузимају подухвате који су потенцијално опасни. У једној епизоди краду громобран са цркве, у другој стављају заостале пушчане чауре под воз, у трећој се „вешају“ на зимску запрегу у покрету, у четвртој он на неоседланом коњу, којег без питања узима из штале, у пуном трку јури другове и брата те их сатерује у узан пролаз у који увлачи и разјареног коња, у петој неколико пута пада са магарца... Међутим, отац га готово никад не кажњава, те му на тај начин прећутно даје благослов да настави да тестира своје способности. Једино га страшно љути кад дечак својом несмотреношћу угрози животињу – тада га шаље да истимари и нахрани коња или очисти шталу, да би осетио и исказао поштовање према животињама и природи. У првој трећини књиге једнако је важан и лик деде који је маштар, причалац, обожавалац књижевности (иако је поседовао само неколико књига које је изнова читао), речју добри дух детињства, који је дечака са стрпљењем учио првим корацима у многим вештинама, укључујући и јахање коња. Иницијалну љубав према уметности и имагинирању, коју му је у „кућној радиности“ побудио деда, дечак касније развија под утицајем студента Владе Секулића пошто га овај обавештава о великим делима наше и светске литературе, те његово интересовање за читање добија озбиљнију, готово официјалну димензију, што подржавају, можда атипично за тадашњу сеоску средину, родитељи дајући му новац за куповину књига.

У средишњем делу, дечак улази у рани пубертет. Његово изразито интересовање јесу коњи, те се готово у свакој новели тематизује неки догађај везан за њих, што може деловати чак монотono у појединим моментима. Међутим, у свести главног јунака коњи Видра, Мадар, Цура, Алка, Стрелка, као и пси Цуле и Хектор имају дигнитет особе те завређују да им се посвете посебне епизоде. Занимљиво је и да се дечаци појављују само као колективни лик, и то у некој акцији, без посебне карактеризације и психологизације, што оснажује патријархално–руралну парадигму у причи. У медијалном делу се без нарочитог наглашавања, мушки део заједнице одваја од женског, чиме се имплицитно показује да дечак стасава у момка, те му је фокус на маскулином аспекту сопствене

личности. Сада су у његовом окружењу најважнији људи које зове стричевима, што је локална варијанта хипокористика „чика“. Иако му нису сви у роду, сваки од њих се труди да га подучи неком новом знању или вештини. Тако га уче да јаше магарца, да прескаче препоне, воде га у лов... и радују се његовом напредовању скоро као тренери. У епизоди „И немој тамо да ми се обрукаш“ Богићевић описује како га је председник локалног коњичког клуба, након само дана обуке послао на регионални турнир који се одржавао у његовом месту. Квалификације су подразумевале такмичење у јахању коња, са којег цокеј мора што пре да сјаши како би заузео столицу. Аутор, који је у првом делу романа остваривао дистанцу према лику, у овим епизодама је са њим сасвим слубљен (консонантан¹⁴⁷), те настоји да са што више страсти оживи догађаје попут овог у којем су он и његов коњ Алка победили као од шале: „истини за вољу могло би се с благим претеривањем рећи да сам на тренерово 'сја' већ био у трку, а на његово 'ши' већ седео на столицу“ (Bogićević 2003: 101). На овај задатак се наставља следећи који је описан у сцени која је толико симпатична управо стога што се, и поред ауторовог настојања да дешавања прикаже реално, претвара безмало у игру *квидрича*:

Онда је дошла на ред игра марамице. То је нека врста вије на коњима. Јахач држи марамицу и бежи, а остали га јуре. Онај ко стигне бегунца, отме му марамицу и игра се понавља. Временски је игра ограничена.

Тек ово је било поручено за Алку. На почетку игре тренер је дао марамицу мени, указујући ми тиме част као најмлађем учеснику и као једином представнику села. Када је дао знак за почетак, појурио сам са Алком према центру игралишта, а шест момака на бившим галоперима нагрнуше за мном. Пристигли су ме и најбржи међу њима већ пружа руку према марамици. Тада зауставим Алку, такорећи у месту, а они протутње поред мене као што брзи воз протутњи поред наше железничке постаје. Из публике се заори урнебесан смех. [...] Следећи налет прогонитеља избегнем тако што се нагло измакнем с правца, заобиђем целу групу, сачекам иза њихових леђа да се зауставе и појаве најзад, а онда потерам Алку право у њих и шмугнем кроз њихове редове. У опасном и муњевитом мимоилажењу један момак ме гневно опсова. Тада сам почео да јурцам по игралишту за своју душу не базирајући се на остале, док ме залепршала марамица голицала по образу и пуцкетала ми иза ува. Када је време истекло, тренер је пиштаљком дао знак да је игра завршена“ (Bogićević 2003: 101).

¹⁴⁷ Дорит Кон [Dorrit Cohn] разликује „ретроспективног приповједача у првом лицу који 'зна' своју прошлост (слично као свезнајући приповједач у трећем лицу), од приповједача који приповиједа из перспективе 'слубљености', суживљености са предходним збивањима, без накнадне рефлексije о њима. То је *консонантан*, јединствен приповједач, за разлику од *дисонантног*, удвојеног приповједача“ (Kos Lajtman 2003: 33).

Тај појачани тон, односно хиперболизација доживљаја, удвостручује приповедање раздвајајући га на „два концепта – стварносни и фиктивни“ (Kos Lajtman 2003: 82). С једне стране, аутор и даље репродукује догађаје из прошлости, али је, с друге, литерарна стилизација једнако у његовом фокусу. Управо преко динамике догађаја, која се сугерише компатибилним наративним одабиром у другој половини текста конституише се прави романескни телос у чијем је центру млади јунак – неофит – изграђен кроз низ претходних епизода. Он фриволно јаше коња у пуном трку кроз село, њиве, шуму, излажући се новим изазовима, комбинујући технику научену од коњаника из краљеве гарде, локалних вештака, те искуство стечено у покушајима обуздавања својеглавног магарца. Након тог успеха, стриц Милош га је осоколио да може да јаше било коју животињу и било где. То уверење му помаже и када га отац шаље да по међави однесе стрицу Илији, већ месец дана завејаном на удаљеном салашу, храну. У тој епизоди је описана драматична борба дечака и коња с природом из које он излази не само као победних у конкретној ситуацији, већ као носилац знања како заштитити себе и животињу од дејства екстремних временских услова. Та новела је насловљена „Па, фала ти, брате мој“ јер су то речи које стриц Илија на крају изговара дечаку – без обзира што га је стриц практично спасао, он му признаје равноправност, чиме је дечакова иницијација у мушкарца завршена. Испред куће га дочекује отац који преузима коња и упућује га у кућу где мајка, само што је жива, лежи „на кревету“, међу већ окупљеним рођацима. Без икакве посебне експликације, завршна слика јасно показује да се с пута пред мајку вратио неко други: „Уђем, и не базирући се на урнебесну ларму коју подиже мој улазак, чучнем и смешећи се скинем јој тај непотребни навлажени повез око главе“ (Bogićević 2003: 114).

У завршној новели, јунак се спрема да пође на школовање у град. Она је насловљена „У трку за јеленом“ и у њој се стапају све нити приче. Очекивана психолошка интроспекција и емотивна реакција околине (која укључује и понос и одлучност родитеља да школују сина, али и тугу због раздвајања и дечаковог одвајања од детињства и готово митског крајолика у којем је одрастао), као и у целом тексту, замењују се епским приповедањем, што, између осталог, показује и традиционални мушки став према показивању осећања. У двориште куће изненада,

док су дечака бријали припремајући га за Београд, улети јелен капиталац. Мајка престрављена необичним понашањем животиње, али и њеном елементарном снагом, зове у помоћ сина, који без размишљања скочи на коња и појури за јеленом. Та трка се дешава између плотова и кроз улице и шљивике, а проблем настаје кад дођу до њиве, јер Алка не може кроз стрњике да трчи неповређена. Ту они губе „битку“ са јеленом, која се завршава неславно, Алкиним падом у канал. Јелен је стао и погледао дечака „упитно и збуњено својим проницљивим очима“ (Bogićević 2003: 134), што је овог натерало да поцрвени, али само због тога што није приметио за нијансу измењено кретање јелена у једном тренутку које би га упозорило и да је терен другачији. Дечак се ту зауставља, а јелен преко пруге мирно одлази у шуму. Упркос поразу од природе, у његовој кући ће се те вечери окупити свет да му ода признање заједнице. Ипак, он не жури, пошто његове мисли окупира текст који се преко разгласа обично чита на железничким станицама, а који најављује успутне постаје до Београда. Ускоро ће по њега доћи воз, управо на месту где га је напустио јелен.

Иако сматрамо да би ово дело много ефектније деловало на читаоца да је за трећину краће (јер би му у том случају били одузети редувантни елементи), након што затворимо књигу, општи утисак, ипак, јесте да жири „Политикиног Забавника“ није направио грешку наградивши га уз следеће образложење:

Радивој Богићевић, аутор романа *У трку за јеленом* успео је да читаоцима врати поверење у могућност да се књижевност поново може приближити заборављеном идеалу: да се једноставне теме, једноставним изразом могу довести до стања када читалац помисли да и малим догађајима у животу може дати посебан смисао. Тај смисао је доступан сваком ко покуша да размишља о својим успоменама. Међутим, изразити ту једноставност одувек је била највећа тежња уметности. Зато није потребно само осећање да се издвоје посебне околности у посебном тренутку, него је потребан и посебан осећај за језик. Тај осећај за језик је највећа врлина ове књиге. Испричане јасно и једноставно, ове успомене из детињства добијају један нови, виши смисао који се може упредити са препричавањем митова. Достићи тај идеал у модерном времену, врлина је највећих уметника“ (Тасовац нав, према Ђорђевић, etc. 2002: А9).

III.5.2. Петар Жабелџан „Једном у Перлезу“

Петар Жабелџан, новинар и писац, рођен је 1939. године у Перлезу. Од 1966. до 2004. године био је уредник у Радио Београду, где је првенствено креирао образовне емисије за децу, али се бавио и информативним, документарним, документарно-музичким и забавним програмом. Добитник је више награда за радиофонијска дела, као и награде Змајевих дечјих игара 2000. године за унапређивање савременог стваралаштва за децу. Прву књигу *Једном у Перлезу* објавио је 2002. године и она је овенчана годишњом наградом за књижевност намењену деци и младима „Невен“. *Ницање душе* (2004) и *Ждралови над Перлезом* (2011) тематски се надовезују на ово дело, пошто је у њиховом фокусу живот људи у банатској равници у прошлости, као и изградња детиње личности у тој атмосфери. Литерарни опус Петра Жабелџана употпуњују књиге *Српске антејске песме* (2005) и *Мали радио о великом радију* (2007).

Једном у Перлезу јесте невелико књижевно дело, које жанровски није лако одредити. Издељено је на 24 кратке самостално насловљене новеле, које се уобличују око неке конкретне теме, а занимљиво је да је готово уз сваку, у издању „Народне књиге“ уметнута и одговарајућа црно-бела фотографија која би требало да оснажи парадигму истинитости и документарности.

Петар Жабелџан је испричао своју причу у 24 слике. Боље је рећи – у 24 фотографије јер ова збирка на својих стотинак страница доноси управо атмосферу породичног албума: догађаје и људе „ухваћене“ док иду за свакодневним пословима, затечене у тузи, изненађене у грубости, понегде намештене за „сликање“ пред кулисама од ћилима, у свечаним приликама, у ставу достојанствених и строгих домаћина, као на старим фотографијама које у књизи местимице поткрепљују сећања, увек из визуре ћутљивог посматрача – дечака који се ни као одрастао човек не одређује према њима, чврсто решен да исприча КАКО ЈЕ БИЛО. Али сећање зна да превари. На факта падне патина и документарна проза неприметно пређе у уметност (Mišić 2002).

Мишић поставља питање у који би жанр било најприкладније сврстати ово дело те нуди као решење „збирку повезаних уметничких репортажа“, „збирку прича“ и „књигу сећања“. Међутим, закључује, иако све приче гледано споља јесу оживљене слике из (хипотетичког или стварног) породичног албума, оне се суштински разликују једна од друге по томе да ли су о њима приказани догађаји,

или је пак дата панорамска слика простора (пејзажа), времена, друштвених прилика..., те са тим у вези јесу обликоване и као различите врсте епских наративних форми.

Насловна синтагма *Једном у Перлезу* носи јасну назнаку глаголског облика који изостаје. Међутим, то намерно елидирање отвара могућност читаоцу да разуме синтагму на два начина који су комплементарни, али не и једнозначни, као: „било (је) једном у Перлезу“, у смислу истицања истинитости онога о чему се приповеда, и „бејаше једном у Перлезу“, чиме се потенцира давно свршено време које из данашње перспективе делује готово бајковито. Сем времена, нагласак је и на месту – у Перлезу – те је основна нит дела конституисана на прецизно одређеном хронотопу унутар којег се смешта и „хронотоп детињства“ Петра Жабељана. У овом делу, за разлику од Богићевићевог романа, друштвено окружење у одређеном историјском периоду има истакнуту улогу. То није, макар из визуре детета, издвојена (горштакча) буколичка заједница на рубу (и буквалном и симболичком) урбанитета, већ реални опис „последње деценије сада већ у потпуности доконтчане ере патриархалног и ауторитарног устројства у нашој земљи“ у којој се чврсто држало до „поставке хришћанског морала и људске светиње“ (Лазих 2002: 68).

Лаза Лазих у једном пасусу прецизно сажима вертикале Жабељанове књиге: Ово литерарно дело је врста лирског мемоара, књига за децу, песма у прози, велика поема равнице, носталгични напев о земљи и обичајима, бојама и атмосфери једног притишаног живота којег више нема, етнографски запис, лексички мајдан, историјско сведочанство, лична исповест, књижевно–уметничко враћање дуга породици и завичају, а у целини она је: споменик нашим дурашним прецима који су кроз неколико векова упорно чували и сачували дух и веру, говор и поступак, морал и поштење, суштинске и непоколебљиве вредности једног старог, радиног, трпељивог и честитог народа. Ова књига је верна слика, пуна душе, сеоског банатског краја по завршетку Другог светског рата, последњи снимак војвођанске, аутентичне, мукотрпне, уједно идиличне стварности; он садржи дах чистоте и наивност света који је нагло ишчезао у цивилизацијској промени и под трагичном најездом градилаца Новог поретка (Лазих 2002: 68).

Петар Жабељан, по свој прилици, није имао стартну замисао у ком литерарном „кључу“ жели да се изрази у овој књизи, већ је допустио да се његови записи, засновани на афективном сећању, спонтано развијају док не постигну индивидуалну пуноћу и заокруженост. Тако настале самосталне новеле надовезују се једна на другу, али се не нижу ни по временској вертикали, ни по хијерархији

догађаја као у *У трку за јеленом*, већ практично стоје напоредо једна са другом, с обзиром да је једини критеријум за одабир и обраду извесне теме био ауторов лични (емотивни) однос према доживљеном. Лирски и романтични аспект добијају превагу над епским, тако да се ово дело на крају, и између осталог, конституише као билдунгс роман у којем се показује како једна танана и хиперсензибилна душа изниче и формира се у условима који нису ни идеални, нити њој сасвим наклоњени.

У првој новели наратор, који је идентичан с аутором, сећа се како је његов стамени деда плакао када му је, непосредно након рата, један Рус, сав одрпан и пијан, на сред пута, уперивши у њега аутомат и подсетивши га да га је он ослободио, насилно одузео омиљеног Витеза и у замену му дао свог изгладнелог коња Риђана. Деда је, што је био старији, све чешће причао ту причу разним људима са све крупнијим сузама у очима. Иначе, деда није био нимало сентименталан, а то је произишло из његове архетипске и социјалне припадности патријархалном свету. Он је организовао породичну задругу од дванаест чланова које је рат сатерао у малу кућу и управљао њом. Синове је распоредио да се брину за њиве и стоку, а унуче Петра и Милана возио је на колима да заједно са њим надгледају радове. Ако би се ручно браће кукуруза или неки други посао одужио, водио би их по млакама и шеварима уз реку да се играју и гледају ждралове. Посматрање тих птица за дечака је био пун синестезијски, те готово натчулни доживљај:

На ту њихову дреку одговарала је наша Чарна бесним рзањем. Ждралови се узнемире и одлете. Гледао сам за њима и видео како су за собом повукли у небо једно дуго звучно уже у које су били уплетени њихово кликтање и Чарнино рзање. Протезало се оно иза њих и нестајало у светлости сунца које је западало за далеке њиве необраног кукуруза (Жабелџан 2002: 10).

Иако сасвим мали, он је имао способност уочавања друштвених нијанси и неправди, те је у његовом сећању сем узбуђења око локобиле и могућности да „газдује“ које ће комшијско дете моћи да посматра њен рад из дворишта, остао и мукотрпан рад надничара из Босне (током вршидбе), нарочито плеварошкиња, које су по читав дан аргатовале углавном за храну и пиво. Но, памћење аутора је често чулно и толико му је важно и свеже да успева и литерарно да га уобличи тако да

читалац може готово и сам да га искуси. То се највише односи на бележење укуса: домаћи бомбони од растопљеног шећера са орасима, два режња поморанце, компот од бресака, „царске“ ташке деде Симе Прибиша, воће из ујаковог врта, крадене кобасице у Сефкерину, сладолед у Бечкереку, тазе хлеб у Земуну... Једнако су важни и аудитивни надражаји који дају пун смисао неком догађају: певање на свечарима, вртепаши о Божићу, тамбурашка банда Марка Фрајића који је певао о Галицији „загрцнутим криком“, гласом слеђеним још у Првом светском рату на Галицијском фронту, „тамо где је страдавао и млади Чарнојевић, јунак једног од романа Милоша Црњанског“ (Жабелџан 2002: 21).

Три новеле „Тетка Душичини штендери“, „Опрост греха“ и „Страдање Томе Сојера“ омаж су за Жабелџана важној лектури. Први је сасвим имплицитан – говори о посети малог Петра и његове мајке грађанском свету, сувише тихом, уредном и тајанственом, атмосфери налик прустовској, из које ће дечак понети сећање на компот од бресака, штендере са аспарагусима и брата студента медицине, који је сликао оловком мерећи пропорције (дечак је закључио да студирати значи радити управо то што је стојећи у тој просторији кришом, непримећен, видео). У „Опросту греха“ евоцира се ситуација слична оној из Андрићеве „Књиге“, а „Страдање Томе Сојера“ је вишеструко: дечаку се брани да се заноси књигама, јер су оне, у поређењу са физичким радом, бескорисне, затим се на његове авантуре, скитње и игре инспирисане књигом не гледа благонаклоно, да би се на крају испоставило да деда баш из те књиге цепа мекане листове и у њих завија дуван.

Однос дечака и деде је компликован јер они и по урођеном сензибилитету и по времену рођења припадају различитим световима. Деда је хладан, неумољив и бизарно „практичан“ у односу са животињама. Тако на бруталан начин „умирује“ (пребија и веша) керушу Зељу само зато што се она откинула са ланца, а малом Сатанаилу, којег је сам поклонио унуку када је псић био величине длана, ставља врело јаје у уста и обмотава их врпцом како би га казнио за крађу из кокошињца. Тај пас је дању везан, а ноћу ћушнут на буњиште и нико се са њим не дружи сем мачке. Али он гледа, зна то дечак, ноћу пут сазвезђа Касиопеје, искрене главу и тихо цвили док звезде не почну да гасну и бледе:

Откуда да се сваке вечери усредсреди на исту страну неба и да сатима гледа ту скупину звезда – не знам?! Као да је само преко једне звезде из тог грозда, оне која нестаје у плавичастом сјају и која му је све време свог умирања слала поруке, њему кога однекуд и однекад зна и који јој је близак по самовању и страдању и по много чему другом што чини грким и псеће и звездане и људске животе и трајање (Жабељан 2002: 60).

То дете, које посматра „страдање у самоћи једне звезде и једног пса да би их уредно сложило у мит“ (Алексић 2002: 69), јесте исто оно које се са смрћу среће емпатишући с агоналним концем дивљих и домаћих животиња на који његова средина ни не обраћа пажњу сматрајући све то природним током ствари. Али у његовој свести жаба полако, битно спорије него у реалности, умире у утроби змије, јер дечака то толико потреса да је слика гутања жабе једна од 24 најживље у његовом сећању и након готово пола века, једнако као и растанак од омиљене кобиле (и другарице Малчике) – „Никада нисам прочитао тако нешто, његова брза и снажна кобила разболи се и пред смрт наслони дечаку главу уз главу!“ (Попов, према Алексић 2002: 70).

У завршним епизодама (углавном су 3 или 4 повезане истом темом), Жабељан бележи своје посете рођацима. Иако су ухваћени у слику интересантни и колоритни, обележени неким драгим сусретима и догађајима који се могу препричавати, у стварности ти „излети“ били су изнуђени. Дечака нико није питао ни куда, ни када, ни да ли уопште жели да путује, већ су га упућивали да поседи три недеље са мајком у Сефкерину након завшетка пољских радова, а уместо деде је морао да обилази деда-стрица како би се одржавали присни породични односи. Све што се на тим одредиштима дешавало било је очекивано и предвидљиво, мада и то за дете могу бити дубоке сензације (на пример туча у сеоској кафани за славу, возња деда-стричевим такси фијакером, сладолед, ватерполо и женска љубомора у Бечкереку, вредне редуше које спремају ђаконије на свим тим местима...). Међутим, сви ти догађаји нису важни по себи јер настају у контексту „породичног времена“ – напротив, аутор је привржен само оним тренуцима када успева да направи отклон од њега, те да кроз сопствену призму провуче оно што бележе његова чула. Ипак, „за њега утемељеног силовитим приликама паорске судбине и обрубљеног културолошки филиграном и нагоном ка духовности, а угроженог политичким насиљем и чудима новог времена, нема опасности“ (Алексић 2002: 69),

јер његова индивидуација иде путем самоспознаје властите емотивне различитости у односу на средину и време. Исповедајући се кроз ову причу, аутор се након низ година враћа одређеним унутрашњим сензацијама и осветљењима која су му дала снагу и храброст да се избори за „сопствену верзију“ (почевши од битке за школовање). Лирска организација приче метонимијска је замена за снажна осећања из детињства чиме се и на симболичком и на литерарном нивоу дезавуише и деконструише преминајући епског, традицијског (догађајног и патријархалног) модела из којег и аутор и његов лик потичу.

Најдиректнији резултат свега тога јесте да се тријада аутор–наратор–лик обједињује у над-обличју уметника који је „повлаштено биће јер живи полифоно“ (Џор 1994:47). Тако је истовремено:

Петар Жабељан онај дечак који гледа са фотографије. Власник Сатанаила и Касиопеје.
И писац ове књиге.
И у њој апсолутно памћење.
И љубав непрегледна као равница...
Као да нема краја... (Алексић 2002: 69).

Упркос томе што се удаљава од класичне херојске матрице, главни лик израста у јунака. Његова супермоћ јесу *lucida intervalla*, која чине да он себе доживљава надмоћним над грубошћу средине и времена. Готово магичан пример у текст транспонованог таквог осећања јесте приповетка „Надничари“, у којој стари Симо Прибиш нуди дечацима да им направи „царске“ ташке у замену за њихов рад на његовом имању. Дечац се после тог посла осећају превареним, јер је старац сувише отезао са јелом (да би им, како они виде, продужио рад), дао им свега два, додуше велика, ташка, те им је на крају испричао причу како среће виле, што су они доживели као намерну старчеву афектацију, обману и потцењивање њиховог рада и година. Једино је Петар отишао одатле срећан, јер је стари Прибиш видео да је дечак посебан, да он „унутра плаче“ и да ће једини доћи поново (да помогне и да машта јер од тих могућности веће плате ни нема). На фону различитих доживљаја ова реалистичка прича се трансформише у праву вилинску, и заиста, уз „Сатанаила“ заслужује да самостално буде уврштена у антологије.

У завршној новели „Мирис опалог ораховог лишћа“ у први план је изведен политички аспект присутан као позадински у свим причама. Одређени историјско–

културолошки тренутак, те друштвена транзиција, а не детињство, испоставиће се на крају, кључни су хронотопски оквир у роману. Смена система је толико радикална да се прекидају све везе са светом који је постојао раније. У оном сегменту у којем доноси еманципацију, сигурно је да је та промена позитивна, али сама чињеница да она долази споља, дакле не као еволутивна, већ као револуционарна, те да прекида и онемогућава континуум живота које су људи сами градили према свом аутентичном искуству и потребама, недвојбено је маркира као агресивну. У тексту је она приказана симболички, посредством замене једног дрвореда другим – та дрва (дуда, кестена, јавора, липа, ораха) сађена су или чупана према различитим вољама и потребама људи потакнутих друштвеним или економским модама. Међутим, на крају остаје увек само оно што јесте суштина: мирис ораха, који се као вечан носи из детињства и слика банатског сељака који кад дође у поље „коме нема краја на све четири стране и стане сам и усправан на своју њиву, осети да је снажан, чист и слободан. И то упркос свим невољама које су у другој половини 20-ог века притискале село и њега“ (Жабелџан 2002:102). Овај лирски роман се окончава реченицом у којој аутор открива своју аукторијалну позицију легитимишући се као човек на прагу старости који ће се ускоро вратити у свој (анахрони) Перлез.

Петру Жабелџану је требало храбрости за ову књигу. И људске и списатељске. Људске – да отвори један неочекивано суров свет детињства изникао из паорско–спартанског васпитног кодексa, а списатељски да се у време компјутерске књижевности исприча једна потпуно лична, помало спора и старинска прича о одрастању. Кома? Вршњацима који су и сами скрајнули у сећање или младима који не би ни знали да је ма ко растао ЈЕДНОМ У ПЕРЛЕЗУ?

Оправдано поставља питање намене Марија Мишић (2002). О овом роману и другим делима Жабелџановим са искреним одушевљењем су писали Раша Попов, Лаза Лазих, Весна Алексић, Весна Ћоровић-Бутрић, Љубивоје Ршумовић... Но, да ли је „Невен“ жири био у праву када је својом наградом категорисао *Једном у Перлезу* у књижевност за децу и младе, тешко је проценити. Маја Мишић сматра да је неважно да ли ће ову писмену књигу старији препоручити младима, или млади одраслима, јер – и једно и друго је и могуће и вероватно.

III.5.3. Ратомир Дамјановић „Небо над циркусом“

Ратомир Дамјановић (1945) јесте писац, есејиста, приповедач, романиста, новинар и чувени рецитатор. Објавио је романе *Згад* (1995), *Санчова верзија* (најужи избор за НИН-ову награду/1999/) и *Небо над циркусом* (награда „Раде Обреновић“/2004/); збирке приповедака: *Комеморација* (награда „Милош Црњански“/1983/), *Новогодишња ноћ* (1997) и *Цонијев соло* (награда „Исидора Секулић“/2005/); књиге есеја: *Говори српски да те цео свет разуме* (1991), *Говор песме* (1997), *О рецитовању* (2001), *Хомер, Киклоп и Срби* (2002), *Учење у савременој школи* (2004), *Извештај о водостању – записи о радију* (2005). Аутор је неколико антологија текстова о српској духовности и прошлости, као и звучне фантазмагорије *Слово о гласовима*. Радио је као новинар у Радио Београду, а за своје остварење у новинарству добио је „Октобарску награду“ Београда (1987) и „Златни микрофон радио Београда“ (2008).

Међутим, Ратомир Рале Дамјановић је широј публици још увек најпознатији као рапсод који је путовао по Југославији и у омладинским или домовима културе држао целовечерње поетске перформансе: „Моји су рецитали претходили масовкама које ће касније уследити на рок концертима. По хиљаде људи са мном је у глас рецитовало као што ће касније певати са рокерима“ (Antonijević 2006). Стално место за рецитовање била је „Кућа Ђуре Јакшића“ на Скадарлији, са чијих је прозора Дамјановић фасцинирао пролазнике. Понуду да то место буде база са које ће се поезијом оплемењивати дух Београда, али и његова туристичка понуда, уследила је након Дамјановићевог готово надреалног подвига када је 1967. године у Дому омладине Београда 24 часа без прекида рецитовао пред пуном салом, не поновивши ниједан стих! Знао је преко 10.000 песама напамет и зато никада није писао поезију¹⁴⁸.

¹⁴⁸ „Никад нисам писао поезију. Ниједан стих. Једноставно зато што сам толико песама знао да себи нисам могао да гарантујем шта је од стихова моје, а шта туђе“ (Дамјановић, према Antonijević 2006)

Феномен познавања толиког броја стихова наизуст, као и љубав према писању коју је гајио од малена, аутор у једном интервјуу објашњава на следећи начин:

Увек сам, мада стално окружен светом, био усамљен. Растао сам без оца. И то је створило у мени такав осећај усамљености. Зато сам дивљачки читао, као луд. Читао сам и дању и ноћу. Читао сам наглас. Нисам волео тишину самоће. И зато сам памтио. Сећам се: идем сам путем са керовима који ме прате и говорим им *Хамлета* на сав глас. А они сви иду за мном, слушају и машу репом. Ја, пси и *Хамлет* у равници. А на пушкетом никог. То је вероватно родило у мени нешто, да напишем тај роман за децу, за који сам добио награду 'Раде Обреновић'. Хтео сам, ваљда, да се одужим детињству. Дакле, луда глава и књиге, то је моје судбинско опредељење (Дамјановић, према Antonijević 2006).

Роман *Небо над циркусом* објавила је 2004. године „Народна књига“, а четири године касније реиздала ИК „Итака“, која је, уз ознаку да је роман носилац награде „Раде Обреновић“, на корице књиге додала и поднаслов „роман за децу и родитеље“ чиме је у први план истакнута удвојена перспектива, како ауторска, тако и рецепцијска. На сајту издавача¹⁴⁹ стоји следеће:

Најпознатији светски часопис за књижевност World literature today, јануар-фебруар 2010. пише: '*Небо над циркусом* је једна од оних књига, попут *Малог принца*, Сент Егзиперија и *Гуливерових путовања* Џонатана Свифта, који су и за децу и за одрасле. Деца и уметници као Сент Егзипери и научници као Алберт Ајнштајн верују да постоји таква ствар као што је време. Они верују у слободу, љубав, емпатију и пријатељство, руже и псе као најбоље пријатеље у бајкама са срећним завршецима. Њихов свет подједнако укључује и снове и 'реалност' при чему реалност није много стварнија од снова. Попут мађионичара, аутор се нише у сфери симбола, додирујући топлином архетипско дете у свима нама'.

Домаћи критичари (Јефтимијевић-Лилић /2006/; Радкић /2006/; Стокин /2014/) анализирајући роман истичу његову композициону атипичност називајући је чак смелом иновацијом у књижевности за децу. Они запажају да аутор приповеда у маниру реалистичких писаца, али не користи очекивано линеарно устројство фабуларног тока, већ непрестано инвертује планове приповедања који одговарају различитим хронотопима који се тематизују у роману. Иако у њему (наизглед!) нема много литерарних бравура заснованих на изменама техника приповедања, или уметања различитих жанровских облика, текст романа заиста јесте полидискурзиван јер се форма појачано семантизује. Тиме се у потпуности

¹⁴⁹ http://itaka.rs/_nebo.html

антиципира Бахтинова теза по којој „архитектоника света уметничког виђења не сређује само просторне и временске моменте, него и потпуно смисаоне, форма није само просторна и временска, него је и смисаона“ (Bahtin 1991: 149). Основни принцип повезивања у причи је асоцијативни, што је омогућило много већу унутартекстовну покретљивост мотива, њихово уланчавање и слободно комбиновање, а последично и простирање исприповеданог у битно ширем семантичком пољу него што би то дозволила праволинијска нарација, или ретроспективна евокација јер би у оба случаја одрасли приповедач и његово време били надређени у односу на оне догађаје и доживљаје који припадају „хронотопу детињства“. Номинално ти мотиви (од којих би се многи могли издвојити и у слоју предметности: мост, лопта, књиге, писма, воз, пси...) јесу: љубав, пријатељство, насиље, самоћа, храброст, блискост са животињама, различите врсте необичности... Њиховим флукутирањем између временских планова остварује се идеја да

различити слојеви наше властите прошлости симултано живе у нама, ступајући истодобно у перманентан интерактиван однос, свјестан или несвјестан, интензиван или мање интензиван, са слојевима колективне прошлости чији смо били дио. Уопће, ријеч је о сталном процесу узајамне упућености између особне повијести и опће, *колективне повијести* у чију смо структуру неизбјежно уграђени, као што се и она у појединим својим елементима уграђује у структуру наше особности. То колективно вријеме о којем говоримо, не односи се само на колективну прошлост, већ и на колективну садашњост, важну особито за тренутак / садашњост писања, за разлику од садашњости која се описује, *садашњост доживљеног* (Kos Lajtman 2011: 18).

Управо *садашњост доживљеног* јесте централна тема овог романа која се јасно указује тек када се у последњој глави затвори најшири прстен његове комплексне структуре – на том месту се заокружује онај његов слој кроз који се он конституише и као психолошки роман за одрасле (о чему ће касније бити више речи). Међутим, било би погрешно инсистирати само на том аспекту књиге занемарујући изузетно важну инфантилну димензију, која га чини пријемчивом социјалном искуству детета, а због које га је, уосталом, и жири „Раде Обреновић“ одликовао наградом ексклузивно намењеном књижевности за децу.

Милица Јефтимијевић-Лилић изразити дуализам *Неба над циркусом* види као нарочиту вештину писца који „структуру свог дела смешта у свет деце и свет одраслих, те тако дочарава тоталитет живота са свим његовим манифестацијама и

облицима блиским и деци и одраслима“ (Јефтимијевић-Лилић 2006: 30). Чињеница да се у књизи преплићу казивања ауторског субјекта, из позиције дечака наратора, и аутора који се сећа, по овој критичарки пружа младом читаоцу додатну и изузетно изазовну рецепцијску и спознајну могућност:

Млади читалац који урони у ово значењски веома згуснуто дело, моћи ће сходно свом животном искуству да декодира само оне спознаје везане за искуства наративног субјекта који се враћа у детињство. У зрелијем добу примиће и сазнања ауторског субјекта чија су искуства везана за савремену раван збивања. На тај начин се унутар саме књижевности успоставља нивелација, те се она стапа и указује као целина у својој универзалности исказа и значења иако је формално подељена по критеријуму узраста (Јефтимијевић-Лилић 2006: 30).

Другим речима, важна особеност овог романа јесте то да је он литерарно „проходан“ за инфантилног читаоца, који га првенствено доживљава интуитивно и сензибилно, што не значи да му остају затворена значења из рационалног домена (мада ће му она свакако постати још блискија ако се у каснијим животним периодима буде враћао књизи).

Небо над циркусом је дело изразите слојевитости и структуралне комплексности. Реч је о мимикрији модерничког (реалистичког) писања, које је присутно само на површинском фабуларном нивоу, док се на дубинским плановима декомпонује низ елемената који припадају различитим аспектима: социјалног, психолошког, чудног/необичног (бајковитог), естетског, хуманог, политичког, хуморног, симболичног, романтичног... Василије Радкић препознаје неколико различитих хронотопа унутар којих је организовано приповедање, а чија инверзна поставка разбија линеаран проток времена, па самим тим омогућава већи симболички потенцијал од оног који би дала класична модерничка прича:

Хронотоп нараторовог путовања возом до Петроварадина 1999. године;
Хронотоп нараторовог боравка у Паризу у лето 1998. године;
Хронотоп провинцијског детињства са низом споредних, фрагментарних хронотопа који се могу везати за 60-те године 20-тог века;
Више различитих епизода из нараторовог живота:
Време после 1999. године када наратор поново успоставља контакт са једним од главних јунака романа слепим Јованом, који се одселио у Аустралију (Радкић 2006: 53).

Овако сложени хронотопи одговарају хронологији њиховог појављивања у роману, али су сви заправо испреплетани и повезани најбитнијим хронотопом –

хронотопом пута. Иако се не саглашавамо у потпуности с овом Радикићевом поделом¹⁵⁰, на овом месту ћемо је користити пошто је сматрамо подесном за приказивање фабуларног тока (фабулирање је изузетно значајно јер се њиме оснажује инфантилни дискурс у тексту).

У иницијалном поглављу (поглавља су одељена бројевима и има их укупно 64), наратор стоји на месту где је некада био Петроварадински мост, срушен у НАТО бомбардовању. Он треба да узме податке о путујућем глумцу из оближње болнице, али остаје непомичан уз реку и лamentsира. У првом моменту се чини да је емоција коју исказује бес због бесловесног разарања инфраструктурних конструкција, посебно моста, али ће до последње главе све то добити другачије и дубље значење. Већ у том првом поглављу налазе се елементи приче која припада „хронотопу детињства“, помињу се чак и главни ликови, али су они у другом плану за читаоца.

У следећем сегменту наратор је на железничкој станици у Београду и укрцава се у воз за Нови Сад. Нигде се не наглашава, и заиста лако промакне, да се та радња дешава нешто раније истог дана. У купе са њим седа дечак Ђорђе, који држи жутог пса авлијанера Астерикса у рукама. Тај пас необично обрадује наратора, а његова појава бива „окидач“ за отварање низа сећања. Радикић (2006: 54) подсећа да су хронотопи по Бахтину управо „отворени прозори“ у друге димензије – у конкретном случају то су различити простори сећања.

Прва асоцијација јесте временски блиска и води оног ко се сећа у лето 1998. године, у Париз. Ту се наратор декларише као писац који је дошао у Француску поводом промоције својих књига у Стразбуру, Нанту и Паризу. Иако су оне отказане, он остаје у нашој амбасади неколико недеља сам са псом Макијем. На овом месту већ настаје занимљиво укрштање између *аутобиографског* и *романескног уговора*. Наратор нема име, те су оба типа споразума, као и њихова комбинација, могући. На неколико места и у каснијим деловима романа, видећемо да аутор инсистира на документарности и на свом идентитету одраслог писца, чак иступајући у ауторитетну позицију. Такође, проверљиве су и чињенице везане за

¹⁵⁰ Сматрамо је тачном, али непотпуном.

место његовог одрастања и породицу. Међутим, јасно је да су његове намере много више романескне, него биографске. Наратор сада добија обресе јунака што значи да се аутор одваја од њега ставаљајући га у естетску функцију, која се разликује од спознајно-етичке која би била карактеристична за аутобиографију¹⁵¹. Тако понирање у прошлост не значи пуко препричавање или оживљавање онога што се некад заиста догодило већ је

нужно отићи ван граница свега датог преживљавајућег [...], то јест изван граница дате душе која преживљава. Преживљавање мора отићи у апсолутну смисаону прошлост, са свим тим смисаоним комплексом у који је било нераскидиво уплетено и у којем се осмишљавало (Bahtin 1991: 126).

На наративном нивоу „париска епизода“ представља посебну новелу, али она и те како јесте део континуалне радње која ће својом симболичношћу употпунити значење романа. Све што се у њој збива јесте необично, а управо чудно и необично јесу важан слој овог текста (у свим деловима). Аутор жели да читалац поверује да он заиста јесте био чувар амбасаде кроз коју су трчкарали пацови, те да је ту боравио сам са псом чији је порок алкохол и који навија за бразилску репрезентацију и уредно у тајни сандук ређа лопте које краде са тениског терена. Међутим, чак и ако све ово примимо као нонсенсну лагарију или духовите анегдоте (и једно и друго јесу легитимни литерарни поступци), као реалистичне сегменте који се издвајају из описане атмосфере, а важни су у контексту целокупног романа, лако можемо прихватити: да је наратор боравио извесно време и на извесном месту осамљен, да га је Мондијал радовао „као циркус над циркусима“, да је амбасада у коју су некада сигурно долазили важни људи и дешавале се важне ствари обесмишљена и девасирана, те да је сусрет са псом за њега био пунозначан и да је Маки заиста био друштво равно људском. Тај човек, који је он био у Паризу, био је опуштен и срећан, штосер са оком за необично, чак и склон лаком флерту. Унутрашња пуноћа коју је доживљавао навела га је да одбије породично летовање, иако су породица и море за њега најважнији на свету. Епизода у Паризу се

¹⁵¹ Тежње наратора и аутора у таквим текстовима могу бити и супротстављене, јер наратор жели да исприча оно што *јесте* било, а аутор настоји да естетски уобличи текст по цену жртвовања веродостојности.

завршава повратком његовог пријатеља секретара амбасаде и Макијевог газде, а он се у мислима сели у дубљу прошлост поново преко пса.

У савременим причама пси су споне међу усамљеним људима. Толико сам пута видео, шетајући пса крај реке, како се људи нађуше и упознају захваљујући псима. Почну разговор о својим љубимцима, а касније и о другим темама, о књигама, позоришту, музици, спорту. Када се нађу без четвороножаца, може се речи да су пси обавили главни део зближавања (Дамјановић 2008: 24).

Пас Лајка је чинио да аутор у детињству буде за нијансу мање усамљен, иако је његово доминантно осећање „осама на тргу“ (то изјављује и у цитираном интервјуу као биографску чињеницу). Она је била обичан авлијанер, али врло интелигентан и дечаку привржен и одан у свакој ситуацији (игри, авантури, учењу, пословима). Њихова блискост и пријатељска „сраслост“ аутентично и топло се осликавају кроз запажања Слепог Јована:

Када сам му признао да сам био у цркви, Јован ми рече да је у први мах помислио да је Лајка дошла за њим у цркву. Био је сигуран да смо унутра или Лајка или ја, или обоје. Осетио је наш мирис (Дамјановић 2008: 94).

Централни и квантитативно најдужи део радње смештен је у хронотоп детињства и он „садржи на претек онога што дете–читалац очекује од *приче* – занимљиве ликове, необичне догађаје, ефектне обрте“ (Радичић 2005: 90). У њему је дата панорамска слика провинцијског градића Инђије с краја педесетих година, чије се становништво још увек бори са сиромаштвом и другим последицама рата, али се ипак опире депресивној атмосфери макар заједничким слушањем „Веселих вечери“ с разгласа на тргу или масовним излетима у Чортановце на купање. Сем Лајке и породице, најважнији људи за аутора су били његови најбољи пријатељи Радослав Мукица, Слепи Јован и Пера Тарзан, тајанствени путујући безимени Глумац, изврсни педагог – професор Шејн и две симпатије Јелена и Мира. Свако од њих постаће главни јунак одређеног сегмента приче, али они неће бити, као ликови, „затворени“ само у своје новеле или серије новела кроз које се обликују, већ ће се прожимати и судбински и текстуално. Наративни склоп овог дела романа, вођен једним од симбола најважнијих за аутора – морем, можемо, чини нам се, најпрецизније описати метафором *архипелага* пошто би главни ликови у таквој ситуацији представљали острва, истовремено и одељена и повезана, како

међусобно тако и путем острваца („споредних фагментарних хронотопа“)¹⁵². Они се, као динамичка целина у извесним констелацијама, појављују унутар доживљаја субјекта који приповеда, чиме и његов дискурс, иако на површини делује монолитно, суштински постаје полифонијски што је резултат

непрестане упућености на друге чији се гласови/погледи/животи/приче додирују, па и преплићу с нашим – што представља последицу живота других биографија у нама, у нашој аутобиографији и нас у другима (Kos Lajtman 2011: 18).

Слепог Јована родитељи остављају на старање баки и одлазе у Аустралију да раде. Он се труди да ни у чему не заостаје за другом децом, а и дружина његовом хендикепу не придаје велики значај: „Прихватили смо Јована као једног од наших који има ману, али не већу од оних који су слабо шутирали левом ногом или нису могли дуго да гњурају“ (Дамјановић 2008: 29). Међутим, Јован може управо то – дуго да гњура – јер он зна да је отпор воде најмањи при дну где нема струја, што користи да их победи у пливању. То је сазнао из вестерн филмова које је уредно пратио тако што су му другови препричавали сцене. На крају је проговорио и енглески и индијански пошто је и самостално одлазио више пута на исте пројекције. Такође, пратио је утакмице и научио беспрекорно да шутира пенале што је и чинио врло успешно за њихов клуб. У спортском тренингу му је помагала Лајка обучена да враћа лопте, а школско градиво је учио у сарадњи са пријатељима из разреда, који су опет уз њега усвојили вештину читања Брајевог писма.

Уџбенике и технику коришћења азбуке за слепе у њихово одељење је унео путујући Глумац, помало у знак покајања што је био груб према Јовану. Сем писма, он је донео и причу о Вељку Рамадановићу, који је војнике, који су са видом у Првом светском рату изгубили и веру у живот, на Бизети (северна Африка) обучавао читању из буквара симболичног назива *Моје прво радовање*. Глумац је у нараторовом сећању неко веома близак Дон Кихоту:

Изгледао је као да ветар управља његовим крхким телом. Необично висок и мршав, крупних ужарених очију, дуге косе, рукат, немиран у покрету, застао би нагло, у пола корака, кривио се час на леву, час на десну страну, стајао тако накривљен,

¹⁵² И укупно роман можемо разумети као „плазматично ткиво“ у којем се привлаче и удаљавају различити мотиви, хронотопи, симболи, визууре...

гледао у небо, или пак, обарао главу на прса и гледао пред себе. Имао је обичај и да легне на земљу са рукама под главом и да остане тако док му не досаде грудвице којима смо га гађали са врха брда (Дамјановић 2008: 45).

Он је дечаку открио лепоту поезије и испричао му причу како је Сервантес по улици јурио и читао чак и искидане листове папира – та прича је изнова, и изнова, заносила снове и машту дечака. Глумца строги родитељи и наставници нису волели, јер су сматрали да им квари децу. Једини који није веровао у насиље као васпитно средство био је наставник Шејн, добри дух школе, који је симболично живео изнад пекаре, те поређење њега и хлеба за дечаке јесте било и штосерско колико и романтично. Глумац је био његов едукативни „изум“ од којег је, према наставниковој замисли, требало да деца уче ефикасно, угледајући се на драг модел. Последњи сусрет деце и Глумца одиграва се у петроварадинској болници где они одлазе да му колективно искажу љубав и поштовање доносећи му дарове. Даљу његову судбину не знају.

Шејн је крајем лета дечаку, Мирјани и њеном брату понудио викендицу у Чортановцима, док је он на мору. Наставник је прећутно тим гестом желео да учини радост детету које трпи вишеструко насиље због одсуства оца: сиромаштво, усамљеност и друге одрасле који га стално држе под сумњом и „чврстом руком“ јер нема оца, уместо да га поштују као сина палог борца. Епизода са Мирјаном је једна од најзанимљивијих и најузбудљивијих у нашој дечјој књижевности. Он са девојчицом остаје сам у колиби у току ноћи. Њу страшно узнемири судбина шарана којег су упецали тог дана, те дечак да би је умирио мора да се спусти кроз мрки мрак до реке кроз шуму. Први пут то учини да би донео воду за шарана, а затим се са Миром заједно враћа и пушта га на слободу. Победивши сопствени страх и заштитивши другарицу, те учинивши хуман гест према животињи, он завређује титулу „шејна“ коју му даје лично наставник Шејн. Међутим, он и најбуквалније постаје „херој за један дан“, што сем романтичне димензије има и комичну, када се након низа година Мирјана Егелић не може сетити да је њен јунак био он, већ цео догађај у непоузданости сећања трансферише на Радослава.

Радослав Мукица и Пера Тарзан присутни су као најбољи пријатељи у свим сегментима текста. Радослав и дечак деле готово исту животну судбину те је аутор

искористио његов лик да сведочи о грубости које су трпели од старијих. Ипак, Мукица, животни клоун, онај који добро познаје људе¹⁵³, умео је да досетком и спретношћу окрене на шалу неправду и тиме је унизи и победи, ослобађајући и друге од мучног доживљаја који су им наметали школа и свет одраслих. Пера Тарзан је најјачи дечак у друштву, физички најспремнији, организатор и делилац правде. Њега су родитељи напустили када су отишли на рад у Аустралију, те је живео сам. Свој бол је скривао под маском способног за живот јер су му, како је друге уверавао, родитељи погинули радећи на грађевини, а не пронашли нове породице и заборавили на њега. Међутим,

он сам маштао је да ће кад тад отићи у Аустралију и са врха Сиднејског моста, са највише тачке лука, на висини од 150 метара изнад воде извести оно што нико пре њега није извео: Тарзанов скок. Разгледница са сликом моста једина коју је Пера икад добио из Аустралије, урамљена у његовој соби, распаљивала је његову машту (Дамјановић 2008: 56).

Иако удаљена од физичке реалности деце, Аустралија представља изузетно важан хронотоп. Њега настањује њихова машта коју за собом повлаче родитељи исељеници и зато бисмо је могли означити као „хронотоп одсуства“. Мада деци наноси бол и штету родитељско занемаривање, они Аустралију сањају као цивилизовани простор пун могућности (у контрасту са сивилом равнице), у којем свако може наћи идеално место за себе, чак и њихови немаштовити и грешни родитељи, који су једино добро учинили за децу тако што су им дали тај сан, материјализован повремено у лоптама, играчкама и писмима која су слали: „Крстарили смо улицама Сиднеја помоћу тих писама као улицама нашег града. Сиднеј је постао наш идеални град чија свака улица води ка морској обали“ (Дамјановић 2008: 139).

У претпоследњој епизоди из детињства, наратор се сећа своје симпатије Ј. Оквирна прича прати љубавни занос двоје млађих тинејџера којима родитељи грубо забрањују контакт, спречивши их тако да стекну веома важно животно искуство. Фабуларни расплет је врло необичан – девојчица с мајком долази у цркву бледа, а дечак се најмио да обделава врт у порти како би је макар гледао. Иако ово

¹⁵³ Глумац Радослава у будућности види као клоун „зато што сваки клоун мора да упозна људску душу да би би добар клоун“ (Дамјановић 2008: 51).

делује као реалистичан след догађаја, аутор се поиграва сценом на козерски (кловновски) начин – емоције су управо толико интензивне, али је њихов приказ литераризован, намерно волтеровски ироничан, да би се разбила патетика доживљаја који је аутентично био бајковит (то антиципира и сцена уласка у цркву која подсећа на старинске приче и бајке/нпр. *Пепељугу*/). Унутар оквирне љубавне сторије, и аутор сам, не само читалац или лик, суочава се најинтензивније са својим бившим и садашњим емоцијама, али су оне симболизоване, а не директне. Разлози за то су стилске природе, али су оправдани и с аспекта психолошке мотивације. Ј. и дечак се упознају тако што заједнички одлазе у циркус. Њихово осећање је етерично, те и циркуски простор не доживљавају као нехуман и уврнут, већ, напротив, као неку врста локалног Дизниленда. У његовом опису први пут се појављују две најважније метафоре у књизи – небо и циркус – истакнуте у наслову:

Шатра на је врху била отворена, па се њен унутрашњи сјај кроз омален круг преливао у небо над циркусом. Наши ликови, наш смех, наша раздраганост, наше узбуђење, наш дечији свет огледало се као у огледалу у плавилиу које нас је упијало у себе (Дамјановић 2008: 86).

Неколико сати касније, дечак ће доживети велико разочарање када не успе да Ј. стави на рингишпилску столицу. То чини циркуски радник, који и њега *уплаканог* диже из блата у које је пао свом дужином након неспретног покушаја укрцавања на рингишпил. Тај клоун

опсценим гестом јавно исмева инфантног љубавника да би му на крају, као својеврсну поенту налепио дрвени кловновски нос на лице. Овај мотив кореспондира са фолклорним хронотопима о којима пише Бахтин указујући на ликове обешењака који, заштићени маском спадала, јавно у пучким представама говоре оно што другачије није дозвољено, чиме се у роману отвара посебан металитерарни план (Радикић 2006: 55).

О металитерарном плану ће посебно бити речи, а на овом месту је важно нагласити појачану симболизацију¹⁵⁴, којој аутор на средини романа дозвољава да изађе у први план, иако ће се разрешење значења тих слика указати читаоцу тек на крају. У том смислу веома важан догађај (доживљај) за разумевање целокупне приче налази се у алегоријској слици одласка циркуса:

¹⁵⁴ Исидора Ана Стокин у есеју „Дете са кловновским носом у роману *Небо над циркусом*“, целокупно дело види као изразито симболично, односно, као низ повезаних и испреплетаних симбола подложних ишчитавању и тумачењу.

Мађионичари, музичари, клонови, трапез–мајстори, дресери, јахачи, жонглери, учинише ми се тако тужни и напуштени. Ноћни циркуски сјај уступи свој огољености свакодневнице. Почињала је да пада киша. (...)
Помиловао ме је [кловн] по глави. 'Значи ти си кривац', рекао је, 'из твојих очију пада киша на све нас. Али не брини, вратићемо се ми опет' (Дамјановић 2008: 91-92).

Описана радња, која делује вероватно и могуће (а из дечје перспективе се и чита као таква) суштински стоји изнад стварносног плана градећи магичнореалистичну слику, у којој се лик, који није случајно клоун јер једино они смеју да говоре истину, обраћа директно аутору у име свих других ликова у причи.¹⁵⁵ Јунаке књиге та пишчева туга притиска, као дечака тишина после пада са рингишпила. Опис дечакових осећања у том моменту у потпуности је коресподентан са *садашњошћу доживљеног* аутора тако да се прошла и актуелна осећања уједињују у исказу:

Тишина, потпуна тишина. Као под водом.

Та ми је метафора постала блиска. Унутрашњи свет је као свет под водом. Треба дисати, дисати. Једва сам издржавао под тешком тишином, без ваздуха, осрамоћен, удаљен од света дечје радости, изолован прво од његовог звучног круга, угушен сопственим разочарањем. Ништа нисам чуо ни видео (Дамјановић 2008: 88).

У завршном делу приче слике и звуци су поново интензивни. Централна тема су дечачке лудорије. Он се сећа Винка који је на рукама прешао преко Петроварадинског моста и инспирисао и њега да у каснијем периоду учини исто, те да поверује да су сви мостови (као и све препреке) на свету за њега савладиви, укључујући и Сиднејски. Винко је у неком од својих подвига изгубио живот, а умало да се то деси и дечаку и Слепом Јовану, када су, учествујући у иницијацијском дружинском ритуалу, пролазили кроз мрки мрак железничког тунела у Чортановцима. Ни сам не зна којим су чудом избегли смрт од наилазећег воза, али уместо тога десио се бајковито добар исход – Јован је видео јака светла што је указало да није сасвим слеп. Операција у Сиднеју му је вратила вид и он је постао свештеник. Касније се огласио против НАТО бомбардовања на интернету

¹⁵⁵ Можемо их чак и замислити како устају из књиге, јер аутор воли да се поиграва металитерарно. У сваком случају, било који лик и радња када се описују са дистанце могу бити презентовани на различите начине, што зависи од тренутног емотивног стања аутора. Ликови се „буне“ због сивила ауторове унутрашње и уметничке призме.

што је наратору помогло да га нађе. Јован је пожелео да сазна шта је било са Глумцем, и то је постао повод нараторовог путовања за Петроварадин.

Ту се прича у роману технички завршава, али само привидно. Она се заправо враћа на почетак, одакле се указује њена беспрекорна циклична структура. Још једна важна чињеница кристалише се на метатекстуалном плану – велики читатни дијалог са Андрићем који се комбинује с интроспективним путовањем ка самоспознаји.¹⁵⁶ Спољна композиција у потпуности обнаша распоред садржине у *Проклетој авлији*. Субјекат који приповеда онај је педесетогодишњак који стоји на мосту. Предмет његовог приповедања јесте *садашњост доживљаја*, која је остварила битну трансформацију од тачке А (Београд) до тачке Б (Нови Сад). Човек из воза јесте он сликан у процесу промене, те је са наративног аспекта то објекат о којем се говори (у ширем прстену). Он на тај пут креће несрећан и напет пошто је депресија, која се као последица бомбардовања настанила у његовом бићу, учинила да интензивно осећа да му је култура (цивилизација) коју је волео и познавао, уместо да му „из задњег плана подупре леђа“ (Bahtin 1991: 19), као клоуну у циркусу, измакла столицу. То губљење ослонца учинило је пад толико болним да он ни не види могућност да се подигне. Зато га на пут једино може усмерити неко други.

Међутим, комедијант случај чини да се окидач деси већ на самом почетку вожње када се среће са највиталнијим сегментом реалности: дететом и псом. То отвара његове „руске прозоре“¹⁵⁷ у прошлост. Он сам постаје (ужем оквиру) онај који приповеда, и то, могуће је, дечаку који седи преко пута (у том случају

¹⁵⁶ У роману се често помињу позната дела светске литературе која су очито имала великог утицаја и на младог и на одраслог Дамјановића (*Незнање* Кундера, *Мартин Идн* Џек Лондон, *Дон Кихот* Сервантес, *Идиот* Достојевски, *О трагичном осећању живота* Мигел де Унамуна...), тако да можемо говорити и о „хронотопу литературе“ (односно културе, ако овоме придружимо и филмове) као изразито важном за изградњу и опстојање нараторовог (и пишчевог) хабитуса. Директно се цитирају само две кратке мисли Иве Андрића – једна о мору, друга о мостовима – али су и оне свакако важне као унутрашња кохезивна симболичка нит пошто на метафоричном плану представљају животно постигнуће (које сањају инфантилици, а остварују одрасли) да се живи опуштено (лежерно и помало луксузно), маштовито и дечје срећно (море) у стабилном свету (мост).

¹⁵⁷ *Руски прозори* су тип стаклених окана каква се користе у Сибиру. Састоје се из много мањих делова који се самостално отварају (да не уђе сувише хладноће), али могу функционисати и као целина кад је пријатно време. Великић (2008) их користи као метафору за различите могућности експозиције унутрашњих стања поготово у блиској вези са понирањем у сопствену прошлост како би се „допутовало“ до себе у садашњости.

малишан би био пандан младом опату). У средишњем делу приче главни инфантилни јунак није наратор, већ лик, а наратор остаје одрастао човек, који често открива своју позицију. Три су теме око којих се гради фабула „у хронотопу детињства“: страх од насиља, страх од самоће и однос према другом полу, што у потпуности одговара сижеу приповетке „Кула“. Најужи прстен се смешта у сам циркус, као што се и у Андрићевој новели централна радња одвија у простору из насловне синтагме (у „проклетој авлији“). Циклична структура омогућава екстензију прича на релацији унутра – напоље, односно центар – маргина, а декомпоновани дискурс наизменичну дефрагментацију и фрагментацију (део за целину и целину за део) како литерарног и фабуларног тако и психолошког аспекта приче. Када се на крају обједине све вертикале, поново се долази до оног који стоји на мосту – за њега је ово писање, које је еквивалент (допуњеном) унутрашњем доживљају и спознаји наратора из воза, врста литеротерапије. Спуштајући се у детињство сасвим спонтано у серији јаких емоција, он стиже и до поенте. Депресијом спречена садашњост доживљаја каква би реално одговарала њему као особи – онај лепо циркус који је отпутовао из њега и заменио га сиви, суморни кишовити хаос којег се гади – биће ослобођена када поново проживи моменат из детињства у којем је спознао да очај тера лепоту из наших живота. На једном месту аутор сасвим директно о томе говори:

Жућко је крив што сам истовремено кренуо другим путем, на коме искрсавају лица, предели и сцене које су давно спаковане у сећању. Један је то пут, изгледа. У детињство. Или: из детињства, ка овом путовању у Петроварадин. Истовремено сам и у циркуској арени, у црквеној порти, некад, и на путу за Петроварадин, сад, на перону града из којег смо давно, давно кренули у посету путујућем Глумцу, са украденом шунком и другим даровима. Свет детињства се простира кроз све године човековог живота. Детињство, без обзира да ли је срећно или несрећно - зар нису детињства на неки начин ипак срећна – представља својеврсно склониште од свега што касније долази. Када прође неко време, видимо себе на старим стазама али у новом светлу (Дамјановић 2008: 100).

Небо над циркусом је нежан лирски и интригантан психолошки роман, с изразитим обележјима билдунгс и авантуристичког у највећем делу, па ипак гледан као целина он није класично дело за децу. Могао би можда лакше бити сврстан у омладинску литературу, али ни то не би било посве тачно. Управо категоризација са корица књиге „за децу и родитеље“ најпрецизније осликава његову дуалну

намену, али и тенденцију, која евидентно постаје једна од доминирајућих средином прве деценије века, да се награђују књиге у којима је граница између литературе за децу и литературе за одрасле сасвим сужена, ако не и избрисана.

III.5.4. „РОМАНСИРАНЕ АУТОБИОГРАФИЈЕ СА ТЕМОМ ДЕТИЊСТВА“ (Поетичке доминанте и особености)

Једно од настојања савремених романа за децу јесте да свакодневицу учине поетском, имагинативном, да јој дају статус изузетног и занимљивог. Ако је при том реч о личној свакодневици и сопственом искуству, такви романи добијају ознаку аутобиографског дела. Питање јесте због чега би читалац био заинтересован да сазна појединости пишневог живота, какву драж може пронаћи у ишчитавању пишневих сећања, ако се занемари потенцијална могућност васпитавања на туђем искуству, као и могућност да дато искуство забави (Шаранчић-Чугура 2006: 19).

Трећа опција јесте да се реципијентима понуди стварно уметничко дело у којем је приватни живот инкорпориран у садржину само као елеменат грађе. То су псеудоаутобиографски романи, који би примарно били окарактерисани као авантуристички, романи дружине, психолошки, билдунгс, хумористични, постмодерни... Такође, могли би се појавити и у форми романа *инфантилне утопије*, уколико аутор користи лик којим жели да презентује сопствени омладински узраст, али из оног угла из којег би он био близак данашњим тинејџерима. У том случају била би најважнија комуникативна функција која се успоставља између различитих генерација, а не фактографија или стилистичко уобличавање. Најдиректнији пример за ово запажање налазимо у књизи Слободана Станишића *Љубав звана радио* (награђеној 2010. године) у којој аутор бира управо оне појединости које су констата психосоцијалног искуства у одређеном периоду одрастања (заљубљивање, доказивање у спољном свету, пријатељства, кокетирање са светом одраслих). Међутим, ни он не успева да сачини право штиво за тинејџере, упркос свом таленту за језик и специфичној духовитости, јер се често предаје личном задовољству сећања и губи из вида реципијента.

Занимљиво је да се након 2000-те појављује велики број дела са темом властитог детињства. Гледано из угла квантитета, чак се чини да аутобиографско

писање долази на место псеудоисторијских романа (лична повест у неку руку замењује интересовање за колективну). Ова врста дела има две основне интенције: да се спуштањем у дубину прошлости и дотицањем трезора сећања, поново сјединимо са оном врстом среће и виталитета која је карактеристична само за детињство, или пак да се разрачунамо са болним искуствима из прошлости.

Међутим, изузетно је занимљива улога жирија који су у битноме утицали да се деси експанзија ове тематике у романима баш у овом периоду. Управо они су „донели пресуду“ да су награђени романи дечији, иако је тај став веома дискутабилан. Жирији их све виде као дела у којима аутори иду ка (у одраслом периоду) изворима недостижне среће, те су уверени да ће компјутерска генерација са занимањем пратити нешто што они виде као „право детињство“. И то не би била погрешна процена под условом да су аутори заиста прилагодили своја писања конкретном жанру трудећи се да заобиђу „репродуктивну имагинацију сећања и предност да креативној имагинацији стварања слика“ (Bašlar 1969: 23), односно уметничком обликовању. А пошто то није сасвим постигнуто највероватније стога што и није била примарна намера аутора, та дела се рецепцијски битно разликују од, рецимо, *Баците сљезове боје* и *Дјечака са Уне*.

Сва три награђена романа о којима смо говорили обухватили су извесни период у у колективној повести нашег друштва у којем је доминантан етнопсихолошки модел замењен индивидуалном, а њихови аутори, преко чијих се леђа на овај или онај начин, болно или мање болно, та промена десила, спуштали су се у детињство у одређеним кризним моментима (депресије /Ратомир Дамјановић/, прага старости /Жабелан/) или да потврде своје укупно животно задовољство (Богичевић – чији је роман једини прави дечји, мада не баш најсрећније компонован).

Директно или мање директно везано за ову групу, тек морамо да забележимо да су жирији већ у првој половини декаде почели да фаворизују прозу у којем је граница између књижевности за децу и одрасле постала веома порозна пошто кроз њу њој рефлектује „уозбиљење детињства наспрам инфантилизације света одраслих“ (Радикић 2010: 51). Последицама оваквих одлука бавићемо се више у завршном поглављу.

III. 6. „ФИКЦИОНАЛНА ИСТОРИЈА И АВАНТУРА“

III. 6. 1. ДАНИЈЕЛ ИЛИЋ, „REX MUNDI“
(награда „Политикиног Забавника“ 2006)

III. 6. „ФИКЦИОНАЛНА ИСТОРИЈА И АВАНТУРА“

Роман Данијела Илића *Rex mundi* једини је који смо издвојили у овој групи. Занимљиво је да су у последњој деценији XX века романи с мотивима псеудоисторије били међу најбројнијим, како у литератури за децу тако и у литератури за одрасле, и практично су чинили посебан поетички ток. На почетку XXI века те теме нису више у моди, штавише, историја и политика оптерећују исувише све области стварности, па тако и литературу, те се, изгледа, траже они уметнички облици који су од њих што удаљенији. Тако је и роман *Rex mundi*, који је по својој суштини псеудоисторијски, жири одабрао управо стога што се његова прича одвија ван наших простора, па се чини и ван наше повести којом смо преокупирани. Његов авантуристички дух, динамична радња, изразита сликовитост и фантастичност, те сличност са савременом књижевношћу и филмом у свету, утицали су на то да га жири с одушевљењем препоручи младој публици. У контексту времена и места (у стварности наше земље, али и хронотопа који у том моменту још увек доминирају домаћом литературом), где су сви путеви ван граница државе стали, а Јужна мора као топос сасвим ишчезла, није немогуће да се овакав роман, већ на основу своје измештености, спонтано доживи са радошћу. Мада, у конкретном случају, то јесте парадокс, пошто је *Rex mundi* књига чије су поруке апсолутно мрачне.

Судећи према одабирима жирија за различите награде, а и по укупној продукцији, псеудоисторијски роман у нашој књижевности за децу у XXI веку у потпуности је изашао из фокуса и аутора и публике и литерарно–културних арбитра. У наслову за ову групу ипак остављамо референцу на то тематско усмерење, управо зато да бисмо истакли да се оно као централан мотивски склоп повлачи на маргину, уступајући своју позицију авантури, која се доживљава као савременија.

III. 6.1. Данијел Илић „*Rex mundi*“

Одлука жирија да награда „Политикиног Забавника“ за 2006. буде додељена роману *Rex mundi* Данијела Илића, вишеструко изненађујућа. У конкуренцији се те године нашло више од педесет белетристичких књига за децу, а оно што је нарочито занимљиво јесте да су у конкуренцију уврштена и дела писаца за одрасле којима је то био први пут да се опробају у дечјој романескној књижевности (*Марке* Давида Албахарија и *Човек без граница* Матије Бећковића) или јој се враћају након низа година (*Велика пијаца* Милован Данојлић) чиме је на пробу дошла Радовићева идеја да ће књижевност за децу имати стварни квалитет када је буду писали писци сериозне литературе. Такође, на списку пријављених дела за ту годину читамо и наслове *Кућа хиљаду маски* Игора Коларова („Доситејево перо“), *Дај ми крила један круг* Владимира Андрића (оба аутора већ имају „Забавниково“ одличје), те *Ово је настрашнији дан у мом животу* Јасминке Петровић. Ова књига ће 2006. понети награду „Раде Обреновић“, а од романа *Rex mundi* изгубиће „Забавникову“ титулу за један глас (види Ћирић 2007b).

„Данијел Илић је овим романом дебитант у књижевности. Дипломирао је права и ради у Истражном одељењу Окружног суда у Београду, а писање му је хоби“ (Ћирић 2007a). Према извештају жирија, који је те године радио у саставу: Горица Поповић (глумица), Божо Копривица (есејиста), др Зоран Петровић (дописни члан САНУ), Раско Ћирић (графичар и професор на београдском факултету примењених уметности) и Петар Милатовић (у име редакције „Политикиног Забавника“), Илићев роман је „вешто вођен од почетка до краја, ликови и догађаји су изнијансирани а језик стилски уједначен“ (види Ј. М 2007). По њима ова књига носи „све одлике добре литературе“. Главни и одговорни уредник „Политикиног Забавника“ Зефрино Граси сматра да је ово дело најбоље у годишњој продукцији за младе зато што је пријемчиво:

Мислим да је таква наша намера оправдана зато што 'Забавникова' награда има обавезу да годишту које се колеба којем укусу и медију се приволети, препоручи

нешто што ће га заинтересовати и одвести на праву страну (Grasi nav. prema. Ćirić 2007b)¹⁵⁸.

То је био један од одлучујућих разлога што је жири изабрао *Rex mundi*. Сматрали су да је роман у којем галопирају витезови и они племенити и они плаћени затим гуркају се свештеници, плете се паукова мрежа око љубави и издаје, лете запаљиве стреле, гори се на ломачи, али и прашта придобити нове читаоце. Авантуристичких прича има у свим медијима културе за младе, такве теме су у моди и међу одраслима, па је *Rex mundi* очигледан пример те појаве (Милатовић, према Ćirić 2007b)

Новине, необичност и пријемчивост очито су биле главне карактеристике романа које су побрале симпатије жирија. Док су остали писци писали углавном о животу савремене деце, Илићев роман узима просторну и временску дистанцу. Измештање радње са нашег простора представља право освежење, поготово што је то у дугом низу година први награђени роман чија се радња дешава ван нашег тла.

За оквирну причу узет је историјски догађај – крсташко освајање Марсеја – али су ликови и конкретне радње измаштани:

Историјски контекст постоји, Марсеј и градови око њега су страдали у крсташким походима. Историјска је чињеница да је град Безје са око 15.000 становника кад се посада предала, масакриран само зато што су крсташи тражили Катаре. Становници Безјеа нису хтели да их предају и крсташи су зато побили цео град знајући да ће тако убити и Катаре. Затим описује богумиле, и они су постојали. Они су неки дуг према нашем простору, али и едукативни моменат: зашто млади читаоци не би сазнали да су, као и Катари у јужној Француској, и богумили били јерес у Босни, дакле на простору блиском нашем, укљештени између православне Србије и католичке Угарске. Катари су интересантни због дуализма – верују у Бога љубави, Бога душе и нематеријалног и *Rex mundi*, Бога зла који има уплив на све што се догађа у материјалном свету. Катаре је црква прогонила као јерес, а њихова религија је имала разне позитивне аспекте – борили су се само у самоодбрани, били су вегетаријанци (Илић, према Ćirić 2007a).

Из књиге о Катарима сазнајемо још и да

богумили као и катари не признају распело, да молитве и остале обреде не врше само у црквама, већ и у околним кућама, понекад чак и у амбарима или на отвореном простору. Разлог за то је било њихово уверење да је битна суштина вере, а не нека форма. Такође, међу њиховим свештеницима, који су обично вршили проповеди и у паровима, било је и жена, што нас је највише изненадило (Ilić 2006: 34).

¹⁵⁸ „'Забавникова' награда постоји 28 година и сматра се основом нашег читањства. 'Она истиче књиге које би младе требало да заразе читањем, које би требало да их навикну читању. И у том смислу, може се рећи да је ова награда важнија од НИН-ове. Јер, ко у детињству није заволео књиге, касније их готово сигурно неће читати'“ (Grasi, према Ćirić 2007b).

У средишту радње су браћа Арон и Расел Арчер, шкотски племићи, чије су родитеље, док су били деца, Енглези убили у једном крвавом походу на њихово родно место. Ујак, који их је подигао, обучио их је да буду ратници–плаћеници. Сазнавши да катарари нарочито добро плаћају ту врсту услуге, они у једном острвском манастиру проналазе витеза Џона од Елгина, оца Филипа, катарског војводе из Марсеја, те их он упућује на „место опасног живљења“ где све врви од ухода. Презимивши на Филиповом двору у миру, имали су прилику да се упуте у доктрину јереси, што је учинило да јој Арон, млађи брат, постане наклоњен свим срцем, баш као и Филиповој сестри Ани, која му је отворено узвраћала емоције. Расел је резервисан према идеји промене вере, али прихвата братовљеву вољу на исти начин као што прихвата његову потребу за осамостаљивањем након низа година посвећености родитељске бриге о њему. Пасаж који говори о одвајању браће, које је заправо тако блиско спојила сама смрт, јесте један од најуспелијих јер је психолошки и емотивно врло деликатно интрижан и има општију димензију:

'Раселе, наши путеви се не разилазе. Ти си одувек био на свом путу, као уосталом и свако од нас, а ја само настављам својим путем. Наши путеви одувек су били различити, без обзира на то што смо заједно јахали и заједно се борили. Ствар је у томе што никад ниси примећивао', Арон заћута након ових речи и обори поглед. Ја сам седео готово слеђен његовим речима, осећајући да поново, после толико година, губим нешто што се ничим не може надокнадити.

Погледи људи присутних у одаји као да су ми пекли кожу. Немоћно сам гледао у своје шаке положене на столу. Нисам могао да их померим и чинило ми се као да су то нечије туђе руке. Нисам могао да пустим ни гласа од себе...Човек који је седео до мене није више био мој млађи брат. Када сам га погледао равно у очи, мирно ми је узвратио поглед, и ја у тим очима нисам видео ни радост ни тугу. У њима није било ни охолости, али ни кроткости. Биле су то једноставно очи странца (Пић 2006: 51).

У условима већ сасвим крхког мира, браћа се упознају са својим будућим саборцима који долазе са различитих страна и сви су нека врста отпадника од вере – било као побуњеници или као јеретици. Иако плаћеници, сви они су у роману осликани као часни ратници племенитих нарави и витешког држања. Непосредно пред инвазију крсташа, отац Клод упућује Расела у тајну пророчке књиге *Уроборос*. Њу је, наводно у трансу, сачинио Роџер Бекон. Исписана сликовним знацима била је неразумљива свима који нису били у поседу кључа за њено дешифровање. Књига је била строго чувана тајна јер ће онај ко је прочита сазнати

целокупну будућност света. Зато се Расел морао заклету у живот свог брата да никоме неће о њој причати.

Опсада крсташа описана је као брутална и фуриозна. Илић је користио научно проверљиве податке при опису оружја, стрела, опреме, удаљености у јардима, висине бедема у стопама (види Sretenović 2007). Писац не преза од гнусних сцена у описима односа зараћених страна: вешање на куке, пребијање, мрцварење, поливање врелим уљем, ломача, одсецање главе, распоућивање људи једним ударцем мача... Не мање грозан је и начин издаје Филипове сестре Ане, која жртвује брата и целокупан свој народ крсташком војсковођи Анрију са којим је у интимним односима. Њени мотиви за овај чин нису расветљени: верски фанатизам, љубавна страст, воља за моћ? Након страховитог злочина, она је емотивно хладна, не показује ни радост ни кајање, једино је технички интересује где је Арон који је вероватно однео пророчку књигу. Илић у роману оставља Ану без стварне осуде и без казне, као уосталом, и Анрија, који само заслужује Раселово вербално чуђење и презрење. Ова два лика нису симпатична и стога што чине зло онима за које се читалац везао, али експлицитне осуде њиховог чина у тексту нема. Писац у једном интервјуу ово маркантно одступање од очекивања читаоца да да морални коментар збивања, објашњава чињеницом да је главни јунак, који је истовремено и наратор у књизи, ратник те је природно да се изражава војнички, конкретно, без описа и филозофирања (Илић, према Ћирић 2007а).

Међутим, ово је, чини се, прилично неспретно објашњење за лабаву мотивацију која се у роману појављује на много места. Тако, на пример, тече опсежна потеря за Ароном, али када пронађу књигу (додуше лажну) њега више нико ни не помиње. Затим, на путу до куће, Расела нападају три младића, али се разлог напада не сазнаје (доказивање? плачка? одбрана територије неког војводе?). Расел осећа да је доминантан у односу на њих те најупорнијем младићу најновијим мачем одсеца руку. У сличној ситуацији, Марко Краљевић је оставио 100 дуката Новаку ковачу да се храни за живота, али овај искусни витез само даје инструкцију како да се подвезе вена да младић не би искрварио до смрти, што се не може сматрати моралним, поготово у савременој конотацији међуљудских односа.

У истој шуми Расел среће и Балора, биће из шкотског паганског демониаријума и у контакту са њим у секунду оседи од страха. Иначе, о Балору сазнајемо само толико да не верују сви да се он може материјализовати, то јест телесно оваплотити. Расправа о демону завршава се сасвим неинвентивним дијалогом старешине манастира светог Августина и Расела:

'Оче, ја верујем само у демоне са људским обличјем'
'Тим горе по вас, Раселе' (Пић 2006: 115).

Кад старац Џон Елгин сазнаје за судбину своје деце, издају и злочин кћери, смрт сина на ломачи и разарање града, он не показује однос према тој информацији, већ скреће причу на објашњење важности књиге и исказује радост што су је спасли. Тек када је остао сам, пустио је сузу што се опет тумачи његовом витешком димензијом. Ни он нема реакцију на оно што је гнусно, те се идејом витештва (неког посебног типа емотивне снаге, ваљда) заправо озбиљно релативизује идеја злочина како је схвата модерна цивилизација. Неколико редова касније аутор директно исказује дефетистички став да је зло практично непрестано присутно у свету, те је непрекидни рат његово природно стање и обличје:

Тај песник, звао се Хомер и рекао је: 'само су мртви видели крај рата...!'. То је велика истина, Раселе, јер шта је у ствари људска историја него један велики, тек повремено прекидани рат? У овој књизи описани су ратови који тек долазе, а какве не можеш ни замислити (Пић 2006: 123).

У епилогу романа, компонованог прстенасто, који је истовремено последњи кругове (приче у причи), усвојени син Раселов, Стефан, који је на дан његове смрти отворио дуго под кључем држану књигу насловљену *Rex mundi* (мемоаре Сер Расела, који су у средишту приче), доживљава, 22 године касније, необичан сусрет на господаревом (поочиновом) гробу. Ту се, иако реално стар преко 80 година, појављује млади и лепи Арон у пратњи четири јахача Апокалипсе. Мада он као демон све зна, ипак тражи неке информације од Стефана (поново потпуно нејасна идеја). Приказе у једном тренутку нестају, а Стефану дарују таленат видовитости. Тај за њега нежељени дар га ужасно оптерећује, јер будућност види у апсолутно црним тоновима, искључиво као историју ратова и убистава. Најшкочантније је ипак опредељење аутора да позивитним ликовима намени буквално гнусне судбине.

Тако је, на пример, Макс, који је показао велико јунаштво када је са пријатељем отишао у смрт на ломачи, иако је могао да се спаси, јер је пријатељство вредније чак и од живота, у некој далекој будућности за потомка добио лично Хитлера и на такав начин му се угасила лоза. Сам Арон, чије особине читалац нема прилику да упозна, бива одабран да постане Rex mundi (зли бог?!). Занимљива је уопште идеја да човека иницирају у Бога, па још и у злог. Тешко је поверовати да у било којој религији овакав облик теизације човека постоји, сем евентуално у неким сектама, и то чак сатанистичке провинијенције. Сам Арон, ни у свом телесном, ни бестелесном облику, не чини зло, те је улога која му је додељена бизарна, једнако као и наслов романа који је звучан, али готово да ништа не говори пошто о феномену злог Бога из катарског предања не сазнајемо довољно. Упитан у једном интервјуу да објасни завршни став „у временима која долазе не видим пуно лепих ствари, зато ће четири јахача Апокалипсе још дуго остати у седлима“, Илић одговара:

Зло остаје, намерно сам оставио такав епилог. Да, Апокалипса је стално присутна, а наша врста предано подржава то присуство. Да ли због нуклеарног рата, или црпљења ресурса воде, човек је увек на рубу неког јако лошег следа ствари (Илић, према Ćirić 2007a).

У моменту када настаје ова књига, у нашој књижевности већ постоје идеје да савремени роман треба писати тако да се у поступку што верније имитира техника филма – неколико векова компримовано у 3–4 сата ангажоване рецепијентове пажње која се фокусира на динамичку, акциону причу чији је задатак да у његовој свести створи неку представу о простору и времену који актуелизује. Данашњи човек не тежи више за тиме да нешто заиста зна, већ само да буде информисан и зато му ова форма највише одговара. Илићева књига је, на пример сасвим коресподентна с оваквим захтевом, јер из ње буквално можемо сазнати низ енциклопедијских одредница (Катари, јерес, Балар, апокалипса...). Занимљивост и динамичност, те визуелни ефекти свакако су јача страна овог романа, а аутор сугерише да би можда идеалан медиј за ову причу био стрип (vidi Ćirić 2007a). Кључни проблем јесте, заправо, питање шта овај роман поручује.

Аутор га смешта између *Ајванхоа*, по занимљивости и пријемчивости деци (што се посебно очитује у једноставној композицији и језику на коме је једина

стилска интервенција употреба аориста и имперфекта), и Басаријанског певања и мишљења (као узоре аутор још помиње Тосића, Капора, Добрила Ненадића и Кафку /види Sretenović 2007/). Од прве стране се заиста осећа атмосфера слична оној у *Фами о бициклистима*, али је кључна разлика у томе што Басарин текст није намењен деци, већ је сотија за одраслог интелектуалца. У овом роману, који тендира да буде и акциони и авантуристички и хорор и пикарески и роман с кључем и роман с тезом, није немогуће претпоставити да је аутор можда желео да текст обоји пародијом. Но, у том случају, за који заправо тешко да има аргумената, не би била одржива теза пријемчивости, јер деца ретко разумеју такву врсту хумора.

Ако пак, целокупну причу треба разумети на денотативном нивоу, онда њене кључне идеје нису коресподентне са садашњошћу, јер тренутно нема никакве потребе говорити о рату као о природном стању. Постоји могућност и да је реч о фингираној футуристичкој пројекцији – апокалиптични и фаталистички сценарио је један од могућих, али не и нужан, те је чудан порив аутора да га на овакав начин импутира деци. Овај роман, пре куће „Филип Вишњић“, одбила су чак три реномирана издавача „Просвета“, „Лагуна“ и „Стубови културе“ (види Sretenović 2007), а разлози су им евидентно били и стилске и садржинске природе. Уреднички тим „Филипа Вишњића“ показао је невероватну немарност објављујући верзију с великим бројем лекторских и коректорских грешака, укључујући чак и словне.

На крају остаје запитаност која је стварна мотивација „Забавниковог“ жирија да награди ово дело. Зар је могуће да су чланови жирија толико били заслепљени вантекстуалним разлогом – очекивањем новине – да су све ово превидели?

III.7. САВРЕМЕНИ ЕКЛЕКТИЧНИ РОМАН ЗА ДЕЦУ

III.7.1. ИГОР КОЛАРОВ, „АГИ И ЕМА“ (награда „Политикиног Забавника“ 2002)

III.7.2. ВЛАДИСЛАВА ВОЈНОВИЋ, „ПРИНЦ ОД ПАПИРА“ (награда „Раде Обреновић“ 2008)

III.7.3. УРОШ ПЕТРОВИЋ „ПЕТИ ЛЕПТИР“ („Раде Обреновић“ 2007)

III.7.4. ЈАСМИНКА ПЕТРОВИЋ „ОВО ЈЕ НАЈСТРАШНИЈИ ДАН У МОМ ЖИВОТУ“ („Раде Обреновић“ 2006)

III.7. САВРЕМЕНИ ЕКЛЕКТИЧНИ РОМАН ЗА ДЕЦУ

Седму групу, гледано из генерацијског угла, образују најмлађи аутори који су књижевношћу почели да се баве око двехиљадите године или мало касније. Свако од њих поседује аутентичан и препознатљив ауторски „потпис“, али заједничко за поетике ових писаца јесте да су њихова дела у потпуности еклектична, што је саобразно данашњем човеку који свет доживљава управо на тако шаролик и дивергентан начин. За разлику од стваралаца из претходних група који су се одређивали према некој од традиција у нашој књижевности за децу, хватали корак са светским трендовима, или, пак се самоанализирали, ови (тада) млади људи дали су себи тежак задатак да уметничким средствима опишу *актуелни тренутак и место* у којем живе, при чему они нису виђени само са социолошког, већ првенствено са културолошког становишта (ако културу прихватимо у најширем смислу као ону „која постоји пре свега и која је све“), те су и описивани примарно као сензибилитет који се употпуњује (накнадно) упечатљивим сликама и радњом. Управо отуда потиче толико јак креативни и естетски печат у овим делима, јер сва она настају без калкулација и из чисте потребе за уметничким изразом. Притом, антиципирају аксиологију општих вредности и постижу онај ниво композиционе, структуралне и лингвистичке строгости који је упоредив с поетикама *телевизијских и постелевизијских писаца*, али је, истовремено, комуникацијски аспект, поготово у стваралаштву Јасминке Петровић и Уроша Петровића спонтан и близак деци, што је свакако „хибридна“ надоградња који оригинира из *инфантилне утопије*.

Такође, с обзиром на то да се, до почетка XXI века, а нарочито касније, умножавао и мењао број утиција на књижевност који потичу с разних страна и интензивно условљавају формирање контекста, морамо истаћи и апсолутно комплексан и несталан статус књижевних дела, који не иде увек на руку њиховој друштвеној видљивости и препознатљивости. Овоме уопштено доприноси непостојање или неагилност институција и суштинска непроходност у медије, те целокупна видљивост и присутност одређене књиге, аутора, или неке друге врсте ангажмана, пре свега зависе од иницијативе самог писца и његовог издавача.

Почетак XXI века обележен је и интересантним феноменом реверзибилне појаве фантазијске књижевности, чије су идеје и жанрови у дугом периоду владајуће рационалистичке парадигме били попуно скрајнути (чак је и традиционални облик бајке, доживео трансформацију у ауторску бајку, у којој је „чудесно“ дефинитивно смењено „чудним“, објашњивим у реалистичком кључу). Неки читаоци, навикнути на одређени поглед на свет¹⁵⁹, нису са симпатијама гледали на брз продор епске фантастике (у форми романа и филма), али је он, у сваком случају, у веома кратком року постао један од доминантних поетичких токова. Њему се не може оспорити да је донео неопходну свежину и маштовитости у савремену уметност. Тај феномен, посматран из угла књижевности за децу показује и неке додатно важне аспекте:

Унеколико парадоксално, могло би се на крају рећи да фантастични роман за децу у извесном смислу прелази пут супротан ономе који се, уопштено гледано, остварује у ауторској бајци, у односу на усмену. Ауторска бајка често се одваја од чудосног, схваћеног као хармонични преплет природног и натприродног, људског и нељудског, 'одвајањем од фолклорне основе[...] приближава тзв. фантастици у ужем смислу и [...] меша са жанром фантастичне приче' (Пешикан Љуштановић 2009: 12). При том, верујемо, до изражаја долази 'рационални дух модерног доба', који 'намеће строже раздрвајање реалног и иреалног [...], па кључно збивање ауторске бајке постаје, у суштини, прелазак из једне сфере у другу', чиме се 'зачиње нови књижевни облик – фантастична прича – и коначно тањи веза с усменом бајком'.

Насупрот томе, фантастични роман за децу креће од фантастике, схваћене као продор оностраних, натприродних, у стварност, али се, тамо где фантастика 'за одрасле' свом читаоцу предочава чудо 'као претећу, опасну агресију, која подрива стабилност света' (Кајоа 1971: 62), враћа утешном, активистичком оптимизму бајке. У којој мери они тиме сређују 'унутрашњу кућу' свог читаоца, остаје отворно питање (Пешикан Љуштановић 2012а: 108–109).

¹⁵⁹ „[...] Њихова фантастика је предреалистичка, тј. ослоњена на традиције старије од просвјетитељства и реалистичких књижевних стилова: на мит, на фолклор, на средњовековну епику, а донекле и на сотериолошку литературу, на коју подејећа лик антагониста (сличнији палом анђелу него епским негативцима) и универзалност сукоба, о чијем исходу не овиси само судбина појединаца или заједница, него опстанак читава секундарног свијета, с његовом прошлошћу и садашњошћу, с копном и морем, ријекама и горјем, с небом и небеским тијелима. Напокон, парадигму одређује и вријеме у којем су настајала Толкинова (Tolkien) дјела. За Хобита (Hobbit), Силмаријона (The Silmarillion) и за Господара прстенова, за начин на који њихова публика ужива у њиховој радњи и њезиној нереалистичности, битно је да нису настали мало након Еде (Edda) или Беовулфа (Beowulf), када се још вјеровало у елфе, патуљке, чаробњаке и змајеве, него након просвјетитељства и реализма, кад су се елфи и остали преселили из стварног свијета у секундарне свијетове“ (Kravar 2010: 38-39).

У наредним есејима бавићемо се поетикама четири писца: Игора Коларова, Владиславе Војновић, Уроша Петровића и Јасминке Петровић, са циљем да утврдимо квалитет савременог заокрета који су донели у нашу књижевност за децу и опишемо га. У закључку, нарочиту пажњу, посветићемо међусобним односима и разменама између њиховог стваралаштава и контекста у којима оно данас постоји.

III.7.1. Игор Коларов “Аги и Ема”

Игор Коларов је један од ретких писаца на нашој књижевној сцени у квалитет чијег рада критика одавно не сумња. Већ за свој први роман за децу *Аги и Ема* добио је награду „Политикиног Забавника“ (2002), а књига је толико одушевила чланове жирија, редитеља Милутина Петровића и композитора Ивана Тасовца, да су ускоро заједнички реализовали филм по њеним мотивима. Након награђеног романескног првенца, Коларов је наставио да пише у два поетичка кључа (који имају много сличности, али и битне разлике) – то су кратка прича и роман. Од 2000. године објавио је укупно двадесетак књига за децу и готово све су овенчане неком наградом. *Хионине приче* (2000), *Милица у врту* (2001), *Дванаесто море* (2004, награда „Доситејево перо“), *Приче о скоро свачему* (2005, награде Бјелинског сајма књига „Чика Јова Змај“ и „Невен“), *Кућа хиљаду маски*¹⁶⁰ (2011, награда „Политикиног забавника“ и „Мали принц“), *Русвај* („Дечја књига године 56. Београдског сајма књига“ /2011/), *СМС приче* (2008), *Приручник за пингвине* (2012), *Клизаве приче* („Доситејево перо“ 2014). Добитник је признања Змајевих дечјих игара за изузетан стваралачки допринос у савременој књижевности за младе и Златне значке Културно–просветне заједнице Србије за стваралачки допринос ширењу културе¹⁶¹.

Занимљиво је да Коларов нема проблем на који се жале писци за децу у Србији – његова дела су добродошла код многих издавача од „Љубостиње“ из Трстеника, преко „Дневника“, „Букленда“, „Завода за издавање уџбеника“, до најмлађих кућа какве су „Чекић“ и „Пчелица“ из Чачка. На форумима, новим медијима и друштвеним мрежама неретко се расправља о Коларовљевим књигама, те се стиче утисак да се већ почетком деценије оформила публика која прати његово стваралаштво. Истовремено, у књижевној критици појављују се, углавном, овакви записи: „Могло би се рећи да тренутно нема значајнијег писца за младе од

¹⁶⁰ Двојезично издање на српском и норвешком језику.

¹⁶¹ Пошто свако дело Игора Коларова понаособ поседује изузетност која би се морала детаљно и прецизно елаборирати, изабрали смо (због обима и конзистентности овог рада) да се бавимо само романом *Аги и Ема*, али скрећемо пажњу на одличне приказе књиге *Дванаесто море* ауторке Оливере Радуловић („Роман о светлостима дечје душе“ /2005/) и анализе осталих дела из пера Наташе Кљајић, Валентине Хамовић и Зоране Опачић.

Игора Коларова јер се у његовој прози непосредно чита потреба за разумевањем оне генерације која стасава обележена најновијим искуствима човечанства“ (Хамовић 2006: 56), или „Игор Коларов је један од најмаркантнијих и сигурно најаутентичнијих аутора српске књижевности за децу. Наметнуо се кратком фрагментарном формом блиском данашњем 'све на клик' детету, луцидном игривошћу и хумором, али и лирским тананим задирањем у чудне, неретко загонетне просторе самоће“ (Кљајић 2012: 38).

Критичарка Валентина Хамовић запажа да Коларовљев роман настаје „укрштањем нечег новог што се огледа у његовим формалним аспектима (одредили смо то као сведеност, можемо рећи и краткоћа, или минимализам) и нечег старог које је у дубинском слоју ове прозе (што смо старински дефинисали као потребу за бескрајношћу и вечношћу)“ (Хамовић 2006: 58). У једној од ретких изразито негативних критика, која се, додуше, више односила на филм него на књигу, критичар инсистира на томе да *Аги* и *Ема* представљају уметничку визију детињства неког ко је одрастао пар деценија раније те да савременој деци не могу бити никако занимљиви (Ješić 2007). Архаичност јесте у делу на изванредан начин присутна у наглашеној емотивности (која се у филм транспонује тако што доживљај ставља испред догађајности, те уместо акционог добијамо такозвани „спори или лирски филм“) и имагинативности која је повезана са великим бројем информација из свих области културе и живота, што би се могло означити и идеалом неког прошлог времена који често није коресподентан са савременим дететом. Но, заправо, реч је о томе да Коларов, попут Григора Витеза, за којег је Насиха Капицић Хацић (1981) записала да цео „свет претвара у песму“, свет претвара у роман и кратку причу, тачније, у њихову изразито лиризовану верзију. Култура, важно је то нагласити, за овог аутора постоји пре свега и она је све, а то се у делу рефлектује у густом сплету античке и хришћанске мотивике, преко асоцијација и реактуализација свих видова уметности из различитих историјских периода и праваца, с посебним нагласком на интертекстуалним везама са светском књижевношћу, што се огледа у садржини, форми, па чак и језику, до супкултурних и покултурних феномена (посебно телевизије, инди рока и постпанка) – овај слој текста Коларов варира и развија из дела у дело, те је конкретно у *Агију* и *Еми* он

најмање директно видљив. Истовремено, аутор је проницљиви посматрач света око себе у актуелном урбаном времену. Оно што из тог света запажа и реконструише у причи могло би се означити као *култура живљења*, и то је заједничка основна тема свих његових романа и кратких прича. Инспирисан енглеском дечјом литературом, коју читају и одрасли и деца, писац у своје дело уноси мрачне нијансе и непријатне теме (на пример усамљеност, запостављање детета */Аги и Ема 2002/*, смрт болесног друга */Дванаесто море 2004/*, одлазак родитеља и живот са другима */Кућа хиљаду маски 2012/*), што битно одступа од главног тока размишљања у домаћој књижевности за децу. Жеља да се модеран млади читалац уведе у приче које нису лаке и чији тонови нису црно–бели условила је слојевитост структуре и фрагментарну мозаичну композицију: „Савремена комуникација, медији и друштвене мреже имају своју улогу у томе, али много мање од једног Душана Радовића или Егзиперија“ (Коларов, према Ћирић 2012). Оригиналност Коларевљевог поступка и његова пријемчивост за публику састоје се у томе што он из свега што му служи као грађа извлачи ону нит која је објективно најдубља и у крајње сведеном, таксативном (Кљајић 2012: 38) и готово зен (Тропин, према Рапац 2016) изразу преобликује је у садржај књиге. Ево како то изгледа, на примеру *Агија и Еме*:

2.

Аги је стао испред огледала и почео да прави гримасе.

Кревелио се добрих 5 – 6 минута а затим помисли:

– Ха! Значи тако изгледа деветогодишњи дечак који се селио 18 пута. Па и није нешто нарочито! (Коларов 2006: 11).

Из кратког записа јасно се чита дубина драме дечака који описано проживљава и потпуно је фасцинантно то што у овом тексту неекспликативност не значи недореченост. Кроз 123 минијатурна поглавља, која су „изванредан спој епског и лирског, мали лирски медаљони у којима трепере емоције“ (Тодоров 2009)¹⁶², у роману се исписује прича о суштинској самоћи која је једнако интимна колико и универзална. Због специфичне структуре и низа тема које роман покреће, типологијски га је практично немогуће сврстати, јер је једнако и роман лика и роман

¹⁶² Рад прочитан на Саветовању „Савеза славистичких друштава“ организованом у Соко Бањи 2009. године.

простора, и социјални, и психолошки, и филозофски... Најпрецизније га можда одређује Нада Тодоров (2009) када каже да је то Билдунгс роман (роман о одрастању).

Фабула је прилично једноставна будући да је роман компонован на сижеу употпуњеном кратким причама које је члан жирија Бранко Кукић назвао *Малим случајевима*, јер по нечему подсећају на Хармса (види Matijević 2003). Деветогодишњег Агија родитељи презаузети обавезама и савременим ужурбаним начином живота потпуно запостављају. Једини пријатељ кога стиче јесте старица Ема која на дивно откачен начин живи преко пута, у кући која Агија подсећа на Зачарани замак. Сем њих, у роману је присутан још ујак – ћелава веверица, који живи на „модеран начин“ што значи „једне недеље овакав, друге онакав“ (Коларов 2006: 12). За разлику од родитеља, он примећује Агија, додуше само на блиц: „Аги, мој човече, колико си само порастао!“ (Коларов 2006: 14). Та реченица је ујаков рефрен трагикомичан у ситуацији када Аги заиста не расте и не развија се. Ујак је ипак на неки начин симпатичан: купује Агију чоколаде какве се, додуше, њему свиђају, показује му машину у коју је заљубљен, а касније и ујну, држи кратке монологе и дође само да одспава на софи у Агијевој кући. Ипак он у односу на дете показује неку врсту осећајности, мада хипертрофиране. У ономе што је прећутано, нарочито у изостанку дијалога између ујака и Агија, осећа се снажна сугестија о потраћеном потенцијалу за блискост:

Ја волим мог ћелавог модерног ујака.
Мој ујак воли модерни мотор.
Мотори не воле никога (Коларов 2006: 60).

За разлику од ујака, родитељи су потпуно отуђени и хладни. Иако изгледа да уживају у животу и добро се сналазе, њима је тај бесомучни ритам стицања материјалних добара и друштвеног положаја, такође, наметнут. Но, проблем који се у роману потенцира јесте много дубљи од техничког немања времена – они су од детета емотивно отуђени и модерним језиком речено „не читавају“ га ни на једном нивоу, а неретко су и груби према њему:

11.
Тати су украли ауто.
– Нов-новцијат ауто! Како је то могуће?! – виче тата и вуче Агија за уво.
Аги хоће да му каже:

– Али, тата, ја не знам да украдем кола...
Уместо тога Аги ћути, а суза му се полако слива низ образ.

12.

Аутомобил је пронађен.

Тата је весео.

Купује мами цвеће и води је у позориште (Коларов 2006: 14).

Аги непрестано машта о времену проведеном с родитељима који га воде у биоскоп или на сладолед, уче га да плива, причају са њим о ономе што га занима. У реалности они никада нису били ни на родитељском састанку, не знају да је Аги сјајан ученик, као што не знају ни то да га деца малтретирају у школи и да нема ниједног пријатеља. У једном моменту мајка чак закључује да се више чини да имају странца него сина у кући, али за то криви Агијев чудан карактер и абнормалан развој, а не види никакав проблем у себи и мужу као родитељима:

–То дете је сваким даном све чудније – рече мама тати док су у дневној соби гледали вести. – Некад имам осећај као да у кући имамо странца којем изнајмљујемо собу.

Тата се промешкољи и промени канал.

Приморан да трпи због настојања одраслих да у сваком секунду угађају искључиво својим потребама и комодитету, Аги је на трновитом путу у проналажењу сопственог идентитета, вере и сигурности у себе. Излаз из такве ситуације за њега представља Ема. „Шашава“ стара комшиница испуњење је дечјег сна. Она поседује простор налик на Вилекулу, у којем се дуго живело, те он чува многе тајне које могу да се истражују. Она воли, штити Агија, подржава га и подстиче његову машту на креативан начин, посвећује му све време, стално смишља неке нове акције и искрено брине да он буде насмејан. Ко је Ема, заправо се не зна. Она је можда само идеална бака – другарица, али свакако није погрешно видети је и као неколико деценија старију Пипи Дугу Чарапу, која се увек изнова појављује када грађанској деци треба пружити руку која ће их извући из извештачених и умртвљених крлетки друштвено одобрених система, којима се жртвују њихов дух и личност. Могуће да је она некад у прошлости била у сличној ситуацији као Аги, па је њен чудни статус у ствари облик самопрогонства из света у који не верује. Она одбацује све кодексе, почевши од оног везаног за облачење, говор, понашање, друштвене улоге, те је окружење доживљава као луду. Но да она

није луда већ, напротив, луцидна види се у начину на који подржава и развија Агијеву маштовитост (на пример, идеје о двоглавој мачки или коњу са ауром, пецање...) Када одлази на родитељски састанак, она заправо на духовит начин, потпуно неразумљив одраслима изражава љубав према Агију. Њих двоје су у животном добу ван зоне утилитарности (асоцијација на *Малог принца*), јер Аги још увек није дорастао до ње, а она је старица која је то преживела, чији су дани већ одавно избројани, те они могу комотно да уживају у временском бескрају. “Једина уметност у животу је да се научи да је живот диван и бескрајан и да никакви бројеви не могу да га смање“ (Коларов 2006: 33). Ову нежну жену која је спој уметника, посматрача, упорне шепртље и мислиоца, Аги доживљава као океан (неисцрпан бунар жеља бескрајно занимљив), описује је као особу из чијих очију извирује сунце и експлицитно каже:

Ема је ОК.

Ема је тотално онаква каква би требало да буде.

Када би душа могла да се види кроз микроскоп, имала би лице Еме (Коларов 2006: 47).

До краја романа остаје нејасно да ли је Ема само лик из маште усамљеног детета, или „луда старица из улице“, како каже мајка. У сваком случају, улога маште и љубави има врхунску креативну и избавитељску снагу. Шта год да су Аги и Ема радили у стварности или машти (о чему говори низ епизода), то су само неке од могућности, јер, по својој суштини, пријатељство јесте таква спона међу бићима која чини да догађаји и доживљаји које оно може креирати буду неизбројиви:

У игри и дружењу њих двоје налазе животни смисао. Егзистенцијално питање продубљује се дубоким хуманизмом јер су се судбине укрстиле и допуниле. Удружене граде један диван свет проткан хумором (Тодоров 2009).

Насупрот ери трендова и једнократних забава које у роману сугерише „изломљена структура“, у његовој профундарној сфери постоји „свест о вечитој и непроменљивој дубинској потреби дечје природе“ коју ниједно време не може да истисне:

Машта је крајње исходиште свих његових [Коларовљевих] јунака, супростављени пандан доминантном осећању неприпадања, моћно средство у борби против евидентне отуђености савременог доба. Зато се из другог плана његове крајње сведене прозе помаљају обриси неког другог, паралелног света који нас учи да је живот диван и бескрајан, да никакви спољни и узгредни моменти не могу да га

смање, да смо део једног вишег, значајнијег континуума од онога који нам ствара илузију краткотрајног, бесциљног и несврховитог живљења(...). (Хамовић 2006: 57)

Овај кратки роман у којем је писац успео да на фасниантно једноставан и спонтан начин истакне читав низ комплексних садржаја (од узуса модерног живота до хришћанске мистике) може се читати на много начина. Пошто примењена литерарна техника подразумева тек овлашно именовање ствари и ситуација, „улога читаоца у овом кругу подудар се са улогом писца: писац бележи део времена (прича) а читалац их дорађује властитим искуством, дејствујући у књижевној фикцији својим минус присуством, чинећи тако један непрекинути духовни ланац“ (Хамовић 2006: 59).

С тим у вези, и главни лик Агија могуће је окарактерисати на различите начине, мада је он, највероватније, просечно „свакодневно“ дете у специфичној ситуацији. У екстремној верзији може се и овако доживети:

Лик дечака није третиран са љубављу и разумевањем, већ га аутор посматра као одраслу особу заосталу у развоју. Овај себични, размажени дечак чудног имена Аги (вероватно скраћено од Агамемнон или неког другог уобичајеног имена) има озбиљне проблеме да се уклопи у средину и ужива у свом детињству. Он нема никаква посебна интересовања, нема другове, не успева да оствари комуникацију са родитељима, а ни са самим собом пошто о себи увек говори у трећем лицу (Ješić 2007).

За разлику од овог ироничног отклона од лика Агија, који имплицира и саркастичан коментар о пореклу његовог имена, други критичари ову необичну етимологију доводе у везу са речју Агнец (agnes dei / Тодоров 2009) чиме отварају перспективу према хришћанству, или га пак виде као реч страног порекла, удаљену од матерњег језика и мелодије, која подражава помпезност антитрадицијских „комерцијалних“ родитеља (Кљајић 2012: 44), што води на терен социјалног коментара.

Лирска особеност текста чини да се он увек изнова чита с осећањима каква побуђује сусрет с поезијом. Чак и формално, кратке реченице исписане у посебним редовима стварају утисак да су минијатурна поглавља заправо песме у прози. Коларовљеве књиге јесу и чисте „филозофеме о детињству“ (Кљајић 2012: 38), како по својим гномичким формулацијама тако и универзалном визуром. Редитељ

Милутин Петровић, на пример, апстракује дело од свих других аспеката, фасциниран начином на који је у њему приказан феномен самоће: „*Аги и Ема* је прича о скоро мистичном начину на који дете учи како да буде само, како се после детињства увек помало буде сам у животу.[...] Аги је сам самцијат, сам до коске“ (Petrović 2007).

Социјално ангажована линија овог романа, који је први унео у нашу књижевност тему одговорности одраслих и њиховог лицемерја у односу са децом, инспирисала је књижевницу Владиславу Војновић на креативно поигравање том идејом у такође награђеном роману *Принц од папира*, тако да роман *Аги и Ема* на сасвим особен начин има „наставак“.

Аги и Ема су дело неоспорне уметничке вредности, потврђено наградом и одличном рецепцијом и критике и публике. Нада Тодоров (2009) види велики методички потенцијал у увећењу овог дела у школски програм, посебно апострофирајући могућност међужанровског филмско-књижевног тумачења. По њеном мишљењу ова књига заслужује да се уврсти у школску лектуру. Док год се то не догоди, макар у виду одломка, *Аги и Ема* остају уметнички, али тешко могу постати и културни капитал наше деце.

Додатак из угла интендираног читаоца

Романи Игора Коларова имају иманентну утемељеност у кодовима попкултуре (рокенролу и артистичкој телевизији), која се, и у свету и на овим просторима, волшебно (као супернова) угасила и ишчезла (или бар ушла у хибернацију) средином прве деценије XXI века. Тако, рецимо, критичари који припадају генерацији писца с одушевљењем говоре о његовим књигама читајући их изнова и изнова као духовиту и продуктољену поезију:

Коларов ме, на пример, и овом и другим својим књигама соколи да истрајем у уверењу да се стварност састоји из обиља постојећих и измишљених ситница, међу којима је и најситнија значајем крупнија од свемира. [...] Већ дуже време *Агија и Ему* (цепно издање) носим посвуда и ишчитавам поново и изнова, редом и преко реда. Некако смо се књига и ја спријатељили и одлично се разумемо (Стевановић 2006: 5).

Оно што читаоци, који потичу из ове попкултурне традиције, могу интезивно да осете и доживе у сусрету с Коларовљевом књигом јесте изванредна и узбуђујућа музикалност, која је снажно подржана упадљивим калковањем – билингвални укрштај с енглеским, језиком који смо усвојили примарно преко музике, контекстуално даје Коларовљевим романима пуноћу звучности. Други важан елемент јесте наглашена емотивност – у претходном делу текста довели смо у везу инди рок и постпанк (поткултурне) начине размишљања с ауторовом поетиком јер је у њој приметан приступ који фаворизује краткоћу и емоције као ефикаснији изражајни облик од интелектуалности и распричаности, а затим и предпубертетску чедност и неутилитарност као уопштено пожељне моделе живљења (отуда привлачност дела и за одрасле), те приказ љубави (и других емоција) које се искушавају као сензибилитет, а не као сензуалност (Bortvik i Мој 2010: 233).

На крају, ту је и специфична врста нежне, али катарзичне ироније (за сад још увек неименоване), удаљене од сарказма и цинизма а блиске меланхолији, чији је главни циљ хуманизација, путем разбијања стереотипа и предубеђења. Она је директан производ попкултуре 90-тих, која је „открила“ да „о свему сме да се прича док год је иронично“ (Jones 2013: 85), јер на такав начин могу да се преобликују значења и отворе нове, увек лирске, игриве и благотворне перспективе. Зато и једна тако мрачна тема као што је занемаривање детета, добија у роману поетски облик, удаљен од ескапизма, чак и са јасном потенцијалном ванфикционалном функцијом да освести родитеље колико је унутрашњи свет деце раскошан и рањив, а патња дубока, те да подржи дечију маштовитост и емотивност које често нису на цени у вршњачким групама. Међутим, иако Коларовљева дела имплицирају готово уграђеног и идеалног читаоца (таквих је због културолошког

контекста сада на жалост, битно мање¹⁶³), дела овог аутора може да чита заиста свако отворен за чисте, непосредне емоције¹⁶⁴.

¹⁶³ На овом месту пре свега изражавамо забринутост због потенцијалног нестанка из колективног памћења извесних кодова који стоје у блиској вези са неким другим феноменима које су тековине грађанског друштва и уметности XX века, рецимо, са психоанализом, феминизмом, људским правима које заједно са покултуром ишчежавају као модерни Титаник (Jones 2013: 85), а различити уметнички доживљаји и читања свих Коларовљевих дела су, свакако, добродошли.

¹⁶⁴ Тако је, рецимо, редитељ Милутин Петровић видео Агијеву трансценденталну усамљеност, те ангажовањем Милене Дравић приказао Ему као негујућу баку (сличну оној доброј жени из *Прича из Непричаве*), тек за нијансу шашаву, али је испустио цео потенцијал надреално покретљиве и духовите Супербаке (*Supergran*) из британске серије 80-тих, која истински одушевљава децу.

III.7.2. Владислава Војновић “Принц од папира”

Верујемо да се са разлогом може тврдити да су три романа унела дух модерног у српску књижевност за децу на почетку XXI века : *Авен и јазонас у земљи Ваука* Уроша Петровића, *Аги и Ема* Игора Коларова и *Принц од папира* Владиславе Војновић. Тематски храбре и иновативне, стилски и семантички промишљене, ове три књиге доносе нове поетске стандарде у домаћу књижевност за децу, иако сматрамо ниједна од њих није у пуној мери заживела као културни капитал¹⁶⁵.

И док ниједан од три жирија 2003. није препознао авангардну вредност *Авена и јазонаса...*, у случају *Принца од папира* диспропорција између медијске експонираности дела и пријема у критичкој, али и широј културној јавности, апсолутно је парадоксална¹⁶⁶. Наиме „Филм *Принц од папира* представља развијенију верзију кратког играног остварења награђеног на Београдском фестивалу краткометражног и документарног филма 2005. (*Принц од папира* 16', 2004). Целовечерњи *Принц од папира* – Rare prince – остварио је огроман фестивалски успех освојивши током 2008. већи број српских и међународних награда“.¹⁶⁷ До сада је филм приказан на седамдесет фестивала и овећан с укупно тринаест награда, а 2008. из њега је настала ТВ-серија од четири епизоде која је имала премијеру на националној телевизији.

Владислава Војновић, по вокацији драматург, накнадно је текст сценарија за филм прерадила у жанр романа, и то подједнако успешно, што је потврђено наградом Змајевих дечјих игара за најбољи роман за децу 2008. године („Раде Обреновић“) и наградом дечјег жирија „Доситејево перо“, чиме је приказано реално интересовање за књигу од стране дечје публике којој је то дело и намењено.

¹⁶⁵ Упркос томе што *Аги и Ема* и *Принц од папира* имају и своје филмске верзије, а *Авен* је почео да се преводи и у овом моменту спада међу најпродаванија издања „Лагуне“

¹⁶⁶ Исту појаву препознајемо и у третману сериозне књижевности у последње две деценије.

¹⁶⁷ „...награда за дебитантску режију на фестивалу независног филма у Риму; Златну диплому на фестивалу Златни витез у Москви; другу награду за сценарио у Врњачкој Бањи, награду за дечју улогу на фестивалу у Новосибирску, на фестивалу у Јеревану, Јерменија за најбољу дечју женску улогу; у Мадриду награда за глумачко надахнуће, једину глумачку награду Фестивала: на фестивалу у Техерану, награду за најбоље глумачко остварење целог фестивала, као и специјалну награду жирија за режију“ (Кронја 2012).

Међутим, док се филмска авантура, захваљујући пре свега новим медијима, али и чињеници да је *Принц од папира* уз *Агија* и *Ему* једини филм за децу снимљен после деведесете године, наставља, судбина књиге је далеко специфичнија. Наиме, штампана у едицији „Алфа“, сада већ непостојеће „Народне књиге“, у тиражу од 1000 примерака и без званичних реиздања, ова књига данас практично представља библиотечки раритет.

У овом раду нарочито желимо да истакнемо парадоксалност чињенице да је број награда које су понели филм и књига вишеструко већи од броја њихових критичких приказа. О филму су објављена само три новинска осврта која су се углавном бавила сажетим приказивањем основног тока радње, обogaћеним тек понеком занимљивом информацијом или импресијом. Тако Весна Перић записује да већ самим насловом филм *Принц од папира* „доноси подсећање на класика Питера Богдановича *Месећ од папира*, причу о односу деветогодишње девојчице и бившег лопова“, те да је однос Јулије и сликара заправо њено претпубертетско „везивање за старијег тајновитог мушкарца који компезује често одсутног и то профаног оца“ (Регіс 2008). Ивана Кроња филм оцењује као „озбиљно написан, духовит, предано и тачно режиран, лепо снимљен, одлично одглумљен, а у крајњем исходу веома опомињући и узнемирујући“ (Кронја 2012). Прва два приказа књиге *Принц од папира* објављена су у истом броју часописа „Детињство“ одмах по уручењу награде „Раде Обреновић“, а њихови аутори били су и чланови жирија. Запис Тихомира Петровића (2008) јесте заправо образложење о додели награде и он је, као и осврт Анђелка Ердељана (2008), више информативан него аналитичан. Прву и заправо једину праву критику и анализу романа објавила је Тијана Тропин (2012) и о њој ће бити речи у завршним разматрањима.

Роман *Принц од папира* јесте комплексна идејна, тематска и мотивска наративна структура. Насупрот томе, ауторка инсистира на линераној композицији с повременом ретроспекцијом битном за догађај који се приповеда каузално од почетка до краја. „Моје ауторске идеје повезане су са чистим жанром, који има почетак, средину и крај, а нема уметничке заврзламе које су на нивоу стила и поигравања са језиком. Волим да испричам причу по реду која може да нас насмеје,

расплаче и поучи нечему. Деца боље реагују на жанровску матрицу од одраслих“ (Војновић, према Arandelović 2009).

Писање у матрици класичног жанра: хорор, вестерн..., а пре свега крими и љубавног актуализовали су на специфичан начин 80-тих година у књижевности за одрасле наследници постмодерниста, које Добрило Станојевић у својој књизи *Форма или не о љубави* (в.Станојевић 1985) назива формистима. Наиме, овакав вид изражавања дозвољава ауторима два кључна елемента у исказивању новог личног и поетског сензибилитета: јасан структурални оквир који обезбеђује складну и динамичну нарацију и иронијски отклон у односу на исти тај жанр (или уопште на идеју жанровске литературе), чиме се остварује ефекат депатетизације. Иронија, сарказам, парадокс, измена приповедних перспектива и други (често декомпонујући) поступци који се уводе у класичан жанр доводе до дискредитације апсолутних вредности било ког сегмента приче – у формалном и садржинском смислу. Крајњи резултат оваквог начина размишљања јесте да нема више директних порука и поука јер нема ни општеважећих модела и истина као универзалних животних рецепата. Све је подложно сумњи, расправи, релативизацији „истине“, (само)преиспитивању, непрекидном трагању за новим и бољим... На овај начин се отвара пут једној „гипкијој (флексибилнијој) визији света“ (Јевтовић1994: 157) и стварности на коју модерна књижевност реферише.

У *Принцу од папира* ауторка „ритмички исписује смену акционих, комичних, медитативних секвенци и партитура унутар социјалне драме“ (Perić 2008) која се манифестује на више нивоа. Сценаристичка визуелност и драматичност, те одабир деветогодишње девојчице као главне јунакиње кроз чију се перцепцију прелама целокупна радња, чини овај роман истовремено „причом за паметну децу“ и „опоменом за родитеље“. Стилски и значењски, прича је консеквентно упућена на двоструког адресата, што приближава књигу идеји породичног филма кроз који се сваки реципијент може лако поистоветити са неким од ликова: мама, тата, дете – да заједно са њима пође на путовање чији је „смисао да на одредиште стигне неко други“ (Velikić 1995: 9). И док се акционом усмереношћу код деце подстиче идеја да одрастање подразумева преузимање одговорности за

себе самог, одрастао читалац може, довођењем у везу различитих сегмената из шароликог мотивског сплета, да преиспита своје ставове и размишљања.

Ова прича разрађује односе родитеља и деце, појачане у ситуацији једног детета каква је Јулија; карактеристично за нашу културу, готово у аутистичном односу према спољном свету, родитељи и дете/деца исцрпљују се у међусобном оптуживању и време проводе у наизменичном правдању себе и других. Мама и тата опседнути материјалним добрима, послом и друштвеним обавезама, запостављају дете. Управо зато они покајнички инсистирају на својој великој бризи, обилазе девојчицу више пута у соби, одлазе у школу на родитељске сасатанке, али одбијају да виде у чему је заправо проблем (Kronja 2012).

Поигравајући се општеприхваћеним клишеима модерног родитељства, Владислава Војновић приказује колико је актуелни друштвени конструкт породице заправо репресиван у односу на децу. Затварање детета у нешто што би било „време и простор детињства“, значи његову потпуну одвојеност од света одраслих, али и сепарацију од друге деце, те суштинску немогућност да одлучује о било чему у сопственом животу. Књигу отвара упечатљива сцена селидбе о којој девојчица није чак ни обавештена, а камоли да су је нешто питали. Упадљиво је да дете од девет година нема ниједног пријатеља за којим би жалило. Иако је мајка код кћерке успела да рационализује предност преласка из стана у кућу, дете је ипак на губитку јер родитељи не могу ни сањати да је оно користило неке њима непознате просторе у стану као склониште за властиту интиму. У таквом простору остају заборављене неке Јулијине ствари које родитељи недовољно или уопште не одобравају (иконица Богородице и рукавица сликара – лопова).

Простор је кључан мотив у роману. Одрасли у њему савршено репродукују стереотип идеализоване приватне сфере у односу на потпуно непријатељски и предимензионирано опасан јавни простор из којег децу треба уклонити: „Дођем код Еме?! Ти мислиш да то тако може? Па они су убеђени да су наоколо све манијаци и наркомани, не пуштају ме ни код комшинице“ (Vojnović 2008: 110).

Јулија је представник новог нараштаја који одраста у наизглед финој грађанској породици коју, истина, не заобилази малигна симбиоза политике и криминала. Одговор родитеља на такво стање у друштву јесте склањање деце с улице и из окружења којем они као биолошка и социјална бића припадају и затварање у „кулу од слоноваче“. Оваква врста парадоксалне „бриге“ о деци дубоко

задира у домен дечјих и људских права, те је кључна идеја да деца више немају природно право на детињство, игру, слободу, одрастање које се аутоматски стиче рођењем, већ да се за такав положај и такво право морају изборити жестоком акцијом (готово политичком).

Унутрашњи простор јесте мајчино краљевство којим она суверено влада (као свеопшти ум или свевидеће око). Отац је сасвим искључен из домена домаћег и у најбољем случају има улогу помагача, мада је често и штеточина. Унутар простора куће репродукује се стереотип о максималној безбедности. Родитељи немају никакав проблем да оставе дете само по мраку на петом спрату, пошто мајка верује да је својим бесконачним причама све превенирала укључујући и дирање шестара, што је већ гротеска. Иначе, кроз разговор Јулије и друге деце сазнајемо да у сусретима одраслих деца више нису добродошла – ако их неко и доведе на вечеру, могу само да бораве испод стола или спавају на јакнама.

У овој књизи занимљиво је и удвајање перспективе приповедача. Формално то је девојчица, мудра опсерваторка (пре)богатог речника и детињих емоција, али иза њеног гласа, расут у низу детаља, готово да одзвања иронични смех попут онога Алисиног мачка Церекала, који, наткриљујући причу, тривијализује „лудило удвоје“ медија и савремених родитеља: „Како је Агију лако! Његови родитељи нису као моји. Његове баш брига шта он ради. За њега је опасан само свет околу, а за мене су опасни и свет и они код куће. Можда ми је код куће и опасније“ (Војновић 2008: 90). У причи су заправо две главне јунакиње, мама и Јулија, које се непрекидно боре за доминацију – која победи, преузима причу. Јулија сасвим рано схвата да су односи доминације и потчињавања присутни у свим животним доменима и она их проблематизује у односу са пријатељима (Ана), у односу мужа и жене (отац, муж, принц), родитеља и деце...

Када се мама наљути на некога, тај је стварно награбусио. Она може јако дуго да прича и може да говори као да је само она у праву. Најгоре је што никад не знам да ли да ћутим, или да нешто кажем. Мислим да и тата има тај проблем кад се мама наљути на њега. Кад човек ћути она мисли да је тај не слуша, или да јој мисли нешто одвратно што јој ја скоро никад не мислим. И онда од својих сопствених речи мама постаје све бешња и бешња. А ако јој се нешто каже то некад помогне, али опет, може да буде и још горе. Помогне када јој кажем да је у праву и када се договоримо да буде по њеном. Али ако ја, на пример, мислим да сам ја у праву, па ако још желим да победим, а ја то често желим, онда може да буде баш гадно. Када

смо се једном тако свађале, тата јој је рекао да је боље да ме истуче, него да ме толико мучи речима. Ја се уопште не слажем! Ја сам толико слабија од ње да, када би одлучила да ме бије, ја јој не бих могла ништа. А речима могу. Неколико пута се десило да смо обе плакале, ја због онога што је она рекла, она због због онога што сам ја рекла. То рачунам у нерешено. Мада се на крају загрлимо и плачемо заједно. И помиримо се на крају“ (Vojnović 2008: 24).

Тензије у тексту настају из сукоба мајке и кћери као облика трансгенерацијског агона. У настојању да што верније представи ту драму с неизвесним исходом и последицама (која се из текста преноси у живот), ауторка обogaћује своје ликове низом појединости кроз које осликава њихове карактере и ставове. Што више карактеристика лик поседује, то је већи његов потенцијал у борби за доминирајућу позицију. У том смислу, мајка је „најопремљенија“ и она, користећи то, мада не из зле намере, филтрира дететову слику света. По низу детаља упадљиво је да је она потомак предратне грађанске класе – столњак се никад не скида са стола, есцајг се саставља кад се заврши јело, у куповину се иде дотеран, нарочито се пази на прецизност и граматичку коректност израза... Истовремено, врло је помодна у ставу да је једина права будућност ван граница ове земље, да деца морају да једу искључиво здраву храну, да хигијена одређује човека (не верује особама које смрде), да принчеви заиста изгледају као принчеви, да је спољни свет увек и једино извор опасности. У својој жустрој одлучности којом усмерава дете, мајка се разоткрива као експонент идеје „репродуковања културе доминантних класа преко њихове деце“ (James et al. 1998: 151).

Занимљива је паралела мајка – бака, коју ауторка осликава тек кратким коментаром о мајчиној нетрпељивости. Наиме, свекрва са села симбол је претходног модела васпитања који је деци потпуно некритички све забрањивао. Таква врста бизарно обесмишљене квази-строгости била је задуго подржавана у друштву као модел одговорног родитељства. Њен син, који је продукт таквог односа, без икакве је иницијативе, без маште, без личних интересовања, послушан, употребљив за различите улоге јер му разлику између доброг и рђавог увек одређује ауторитет који је ван њега – посао, држава, жена... Вербални аспект односа веома је важан – за разлику од ранијих немушних забрана по сваку цену, Јулијина мајка склонија је расправи, иако је очекивани ефекат да дете прихвати мајчино мишљење или да понуди неко решење из скученог спектра онога што је

мајци прихватљиво. Јулија се пак кроз те расправе учи полемичком размишљању што је један од њених најјачих адута. Други део њене снаге налази се у њеној маштовитости и специфичном карактеру: „А можда и нисам јадница. Зато што знам да то могу да издржим. Јадни су који не могу да издрже“ (Vojnović 2008: 24).

Грађење Јулијиног лика захтевало је озбиљну списатељску умешност, јер је она истовремено и актер и посматрач. Оба ова аспекта требало је исписати и ускладити тако да одговарају детету Јулијиног узраста. Деветогодишња опсерваторка се може чинити стармалом, а она заправо то и јесте, барем вербално јер су једини људи са којима контактира одрасли или деца која говоре као њихове маме, тате, тетке...(Ана). С друге стране, њене реакције и емоције су сасвим дечје – она жели пажњу и неспутану игру. Чак и када направи велики проблем, прва идеја јој је да је најбоље да мама то реши, али је зауставља страх од маминог бескрајног монолога.

Заплет у роману настаје када Јулија, остављена сама, пушта у стан непознатог човека који јој се представља као ТВ-анкетар. Прилика рађа лопова, те он покушава да изнесе неке вредне ствари у чему га Јулија спречава домишљатим потезом. Њен први дечији утисак да је тај човек као тата (добар), само мало неуредније обучен, наводи је на спонтану игру са незнанцем. Он јој поклања савршен круг који слободном руком црта на папиру. То је редак дар вредан дивљења, али у свету одраслих сасвим бескористан (асоцијација на *Малог принца*). Тако сликар – лопов постаје „принц од папира“. Јулија није сигурна да ли заправо може да га доживи као принца, без обзира шта види или осећа, јер је снага предубеђења у њој, иако има тек осам година, већ доминантна¹⁶⁸.

Непосредно пред долазак родитеља, магија ишчезава и Јулија и сликар (лопов) враћају се у стварни живот у којем чак и за принчеве и за децу владају тржишна правила. Задовољна „услугом“ играња, даром који за њу, усамљену, има

¹⁶⁸ „Требало би да се ожениш неком богатом девојком – рекла сам да га смирим. Кад се људи венчају, онда све што има један има и други. Постане заједничко. Али та идеја га није развеселила. Као да не познаје ниједну богату девојку, или као да познаје неку, али га она неће. Ја знам неке мамине другарице које немају мужеве, али имају паре. Оне га стварно не би погледале. Кад бих ја била велика, не знам да ли би ми се свиђао. Би. Било би ми жао што се не свиђа ником другом. Као оно маче Оливер из *Оливер и дружина*. А можда и не бих – Кика је била најлепша од своје браће и сестара и ја сам изабрала њу. А не неко јадно“ (Vojnović 2008: 41).

посебну вредност, девојчица жели да узврати истом мером. Она осећа да би сиромашног момка обрадовало летовање у Грчкој те закључује: „Знам, немаш карту, немаш пасош, немаш паре“ (Војновић 2008: 41). Великодушношћу принцезе она то решава дајући сликару мамине златне минђуше (поклон од љубавника) и татин британски пасош (он их има много, ваљда му не требају сви).

Занимљиво је како урбана реалистичка прича Владиславе Војновић сасвим одговара проседеу класичне бајке (Проп 1982). На почетку се јавља функција удаљавања (родитељи одлазе од куће), затим изрицање забране (девојчица не сме да откључава врата), кршење забране (девојчица пушта странца у кућу), противник покушава да превари жртву како би овладао њеном имовином, саучесништво (јунакиња сарађује са штеточином) због чега долази до наношења штете члану породице (губитак оцу важног документа), јунак креће на пут (напушта кућу), стиче чаробно средство (уз помоћ Агија и Еме), отклањају се почетне невоље и задатак се решава. Недостатак који је на нивоу акције губитак важног документа, у равни модерне контемплације јесте одступање од савршено конструисаног (мајчиног) света. Зато је начин на који јунакиња креће на пут и задатак који обавља битно сложенији од оних познатих из народних бајки. „Јунак фолклорне бајке креће у потрагу како би повратио недостатак у својој породици креће са товаром блага и благословом родитеља, док се породица труди да јунаке савремене бајке задржи у пасивном положају обасипајући их скупоценим поклонима и угађајући свакој њиховој жељи. Потрага јунака у оваквим причама своди се заправо на њихову борбу за самосталност, пут ка зрелости, и на њеном крају јунак израста у зрело биће“ (Опачић 2011: 421). Јулијина потрага је комбинација оба наведена облика испољавања јунака, пошто она води борбу и за породицу и за себе.

Њени помагачи су сасвим специфични: усамљени дечак Аги и старица Ема. Они заједно представљају неки вид хипертрофиране дечје дружине која, кршећи низ забрана, ступа у акцију проналажења пасоша. Јулија се при томе заиста излаже опасности, поготово у ноћи када сама одлази код Еме на договор. У опису тог ноћног путовања трагикомично делује ефекат мајчиног перманентног превентивног васпитања које је дете опремило „летњом гардеробом за експедицију на Северни пол“. Сигурна да у мраку постоји само оно чега има и по дану, девојчица наилази

на свет на који њена мама није ни помислила када ју је тим речима ослобађала од познатог дечјег страха, јер мајка развија специфичан аутистичан однос према свему о чему јој је непријатно да размишља, поготово о оним стварима које нарушавају хомеостазу њеног „лепог круга“, а да она за то нема решење. Тако она практично игнорише чињеницу да њеног мужа, који није новинар (како је Јулији речено), већ агент тајне службе, јуре много опаснији типови из његове бранше и да су им можда и животи угрожени.

У овом занимљивом преплитању мајчине свести, дечје визуре, реалних друштвених догађања и списатељчиног иронијског сфумата, испоставља се да зону лиминарности представља све са чиме се Јулија сусреће изван простора куће. Епски „онострани простор и удаљена царства у којима се јунак бори са хтонским и демонским бићима“ (Antonijević 2013: 11), замењују улица, телевизија и школа. Из школе долази помоћ у виду верске наставе за коју је девојчица нарочито заинтересована. Њени родитељи немају развијена религиозна осећања, те је тај аспект доживљајности лично њен. Он са собом носи ауру племенитости што Јулија испољава у контакту са људима у којима види, али и изазива, само позитивна осећања. Овакав вид размишљања по којем су сви потребни у Божијој башти у којој Бог води рачуна о свима, много је мање дискриминативан од флоскулативног уверења одраслих да у свету постоји одређен број улога, позитивних или негативних, на које се људи разврставају због чега увек треба бити на опрезу. Овај аспект релативизује партикуларне идеје о било ком издвојеном и затвореном сегменту живота, па тако и детињства.

Суптилно се поигравајући иронијом, списатељица варира исти овај мотив када пушта информацију са ТВ-а у брањени простор куће. Девојчица тако сазнаје да је у 19. веку владало уверење да деца, чије мајке изврше превару (прељубу), морају да умру. Ниједна од Јулијиних другарица не зна значење речи „превара“ јер без обзира на то шта мајке чине, децу треба заштити од нечистих звучања и значења (тако Јулији не само да није познато очево право занимање, него и сленг „дрот“, што је опет примењени сарказам). То је заправо класично дезинформисање неког кога друштво сврстава у мањинску (пригушену) групу те га третира на специфичан начин, са недовољно уважавања – у случају нашег друштва то су деца.

Но, како је пример јачи од правила, Јулија се све више извештава у спиновању информација, тако да у маниру правог „спин доктора“ (Stanković 2009) успева да изведе целокупну операцију иза леђа родитеља.

Повратак јунака кући (агрегација) остварује се у роману на три нивоа. Кроз целокупан процес, сада главна јунакиња, Јулија мења својства, дефинитивно потискујући мајку у други план. У контакту са проблемом она стиче непосредно искуство и сама разрешава ситуацију, што доводи до њене унутрашње трансформације: утицај мајке се релативизује, њен его и самопоуздање се оснажују, чак се примећују и врло интимне предпубертетске назнаке које показују одрастање (Јулија се заљубљује у Агија). Иако Јулија формално спасава кућу, за очување дома није довољно да само она поднесе жртву. Мајка напушта љубавника, а отац сумњив посао. Из куће ишчезава идеја жртвовања за материјално благостање и унутар ње се остварују интимнији односи који омогућавају да се међусобно чују и разумеју. У измењеним околностима престаје и Јулијин проблем са дислексијом.

Овде се прича не завршава јер би враћање ослобођене јунакиње у кулу, ма колико побољшану, значило ново заточење. Са својим пријатељима, Јулија у Еминој кући оснива школу коју води њен сликар. У првом моменту, то кобиновано дружење одраслих и деце чини је задовољном, али онда схвата да одрасли, макар и најбољи, нису аутентични део дечјег света. Насликавши своју оригинални визију цртаних јунака *The Powerpuff Girls* с ореолом Богородице што само она разуме, Јулија позива Агија на село код баке где ће заједно откривати „старо добро детињство“.

Роман *Принц од папира* пример је посебне списатељске концентрације која на више нивоа води топлу, духовиту, акциону и ангажовану причу. Низ интертекстуалних веза, од којих је најупадљивије преузимање ликова из романа *Аги и Ема*, али и увођење писца Игора Коларова у форми епизодног лика, као и мноштво других естетичких поступака, о којима је већ било речи, показују свест списатељице о тексту самом или ономе што би се могло назвати „стварност књиге“ (Velikić 1997). То имплицира појачану бригу да се стилски обликује и усклади дискурс од нивоа реченице до комплетне, наизглед једноставне, а заправо комплексне композиције. Тако је, на пример, веза ова два романа истовремено и

илустративна и илуминативна (в. Oraić Tolić 1990: 5). Наиме, Владислава Војновић технички преузима оба главна лика Агија и Ему и интерполира их у свој роман, али много занимљивија и важнија јесте софистицирана интертекстулна комуникација два текста, која се у *Принцу од папира* манифестује као динамична ангажована расправа нескривено инспирисана идејом водиљом Коларовљевог предлошка, коју он овако дефинише у једном интервјуу:

Дете у животу може имати само један суштински проблем – то су одрасли! Одрастао и одговоран родитељ је пре свега онај ко штити своју децу од себе. (...) Понављам, то није ствар која се тиче само данашње деце, већ одувек постоји. Деца, наравно, треба, да помажу родитељима у свом сопственом одрастању јер најважнија ствар коју човек може понети из породице није само лепо васпитање већ пре свега – љубав. То је 'оно нешто' што човек свакодневно уноси у свој свет и што га окружује. Једна од великих тешкоћа данашњег детета је што се наше друштво претворило у друштво одраслих. Деца само формално имају нека одређена права, али су избрисани пре свега из културне политике. Оно мало културе и времена што су посвећени деци је занемарљива и формална ствар“ (Коларов, према Југовић Јовановић 2013).

У роману нема бравура насталих поигравањем језичким средствима – његова вредност је у непрекидној измени приповедачких перспектива, спољашњег и унутрашњег, то јест, реалних догађаја и тока свести одраслих и детета, чији доживљај доноси истој појави сасвим другачије значење. Иако је *Принц од папира* класична прича за децу, линеарно компонован динамичан и занимљив наратив, лако разумљив пошто су у њему доследно спроведене конвенције књижевности за децу које се односе на једноставност и примереност узрасту (в. Vuković 1996), он се истовремено уклапа и у главни ток српског романа за одрасле на преласку векова. Наиме, списатељичине аспирације не исцрпљују се само на основном нивоу– њене додатне интенције јесу у домену психолошког, социјалног, културолошког и полемичког. Избегавајући есејизацију која би беспотребно оптеретила текст и нарушила динамику приче, Владислава Војновић прибегава стратегији да низ, наоко узгредних, детаља управо из тих домена распрши по целом тексту с главном сврхом довођења у питање или чак дискредитације основног тока приче. Тако употребљени, најчешће парадокс и иронија, постају средства структурализације и естетизације приче на једном профундарнијем нивоу који реферише на зрелог читаоца.

Користећи се идејом да је роман мустра подобна животу, списатељица пружа кроз своју литерарну творевину, у којој сви јунаци својим активистичким приступом животу проналазе најбољу сопствену верзију, што нуди могућност читаоцу, једнако младом или озбиљном, да се ослободи тегиба страхова и предрасуда.

Иако се обраћа наивној свести, *Принц од папира* је све сем наивна књига. Он је подробна интелектуална студија случаја која кроз смех говори истину о жестокој борби у микросвету породице, која се у актуелном времену пење према врху каталога његошевске свеопште борбе на којој је свет саздан. Иако је расплет хепи енд¹⁶⁹, списатељица у својем тексту натопљеном иронијом оставља лебдеће питање да ли је такав исход био нужен и колико је он чест у стварности.

Начин на који пише Владислава Војновић „на граници жанрова“, „из кобајаги наивне, а заправо зреле перспективе“ (Stanković 2009), кријући „иза традиционалног приповедања у првом лицу постмодернистичку поетику која не преза од тога да децу читаоце суочи са интертекстуалним везама и поиграва се различитим нивоима фикционалности“ (Тропин 2013: 48), отвара простор различитој и сасвим шароликој рецепцији ове књиге, из које би се могла развити занимљива полемика јер пријем романа, како каже списатељица у једном интервјуу, зависи од „тачке говора“ којој се приклонимо (Stanković 2009). Парадоксално, до сада је само критичарка Тијана Тропин објавила аналитички текст о овом роману, и то у оквиру темата часописа „Детињство“ о родној перспективи. Основна теза овог приступа јесте да се мајка у српској књижевности за децу, због своје традиционално заштитничке, нежне и негујуће улоге, ретко приказује у негативном светлу, а да је лик мајке прељубнице тематизован први пут управо у *Принцу од папира*, но критичарка остаје у дилеми да ли је овај роман изразио авангардни однос према датој теми или је, напротив, само подржао

¹⁶⁹ Критичари су највише замерили роману „Аги и Ема“ што завршетак није срећан и оптимистичан. Наиме, бака Ема долази за Агијем на нову локацију, али она је највероватније плод маште, тако да је могуће разрешење да се усамљени дечак сасвим предао ескапистичкој фантазији. У *Принцу од папира*, Аги и Ема постају стварни ликови, битно обичнији, који своје проблеме разрешавају у реалном свету што омогућава прави хепи енд. Тако је, на изванредан начин и у једном сегменту *Принца од папира* литерарно дописивање са Коларовим, тачније, илуминативни наставак *Агија и Еме*.

традиционални клише. Критичарка запажа двострукоост, и формалну и значењску, која се креће од једноставног приповедања у првом лицу до постмодерних стратегија као што су „интертектуалност, цитатност, преплитање литерарне и ванлитерарне стварности“, те у складу с тим поруку романа тражи између две супротстављене идеологије: феминизма и патријархалности. Аргумента који иду у прилог феминизму је сразмерно мало: кратак запис из предговора и чињеница да су у роману најизразитији женски ликови. За разлику од тога, тезу о патријархалној идејној усмерености, критичарка поткрепљује низом чињеница, а посебно је детаљна и инструктивна у анализи мотива религиозности. Међутим, највећу дилему за њу ствара питање одакле уопште проистичу идеје класичне религиозности и патријархалности у XXI веку. Критичарка на неколико места истиче субверзивни утицај који делови текста остварују један у односу на други или унутар себе, те је, нарочито из тог угла, нејасно зашто у потпуности искључује иронију, јер, у супротном, отварио би се простор и оним читањима која ангажман романа виде управо у дезидеологизацији као нужном предуслову креирања квалитетнијих и утемељенијих односа међу људима. „Идеологија“ у специфичном смислу мајчинства, али и у широј друштвеној конотацији, сликовито је приказана у лику који припада прошлости – баки. Портрет очеве мајке осветљен је само једном реченицом чија бриткост говори више него довољно: “Цвеће личи на баку, бело је, дебело и уредно“ (Vojnović 2008: 10). Другим речима: девичански чедно, заокружено (целизирано) и систематизовано. Споља савршено, али да ли такво и оно што такав систем из себе рађа?

Вративши се са села, девојчица предаје мами бакино цвеће које ова са гнушањем одбацује. Када објекат који се дарује у себи садржи толико карактеристика дародавца, онда се свакако мора имати у виду и његова имитативна функција, а ако овом разматрању придружимо и идеју да букет по свом облику и начину преноса асоцира на штафету чија је симболичка вредност увек „где ја стадох ти продужи“, јасно је са чиме се мајка разрачунава кад баца букет у гепек. Међутим, постоји елемент којег ипак не успева да се реши, а то је „субверзивна навика од јуче“ (Velikić 1997) да све што ради или што јој се догађа управо по том моделу конфабулира до његове беле, друштвеноприхватљиве верзије. Тако је њој

сасвим могуће да има љубавника, али да то самој себи не признаје, као што може да живи са свесном обрадом да јој је муж новинар и да се доследно на тај начин понаша. Схваћен на овај начин, фокус романа јесте на лицемерју и лажима с којима помирени живимо, а уз које стасавају деца коју такав однос дубоко, мада невидљиво афектира. Насловна синтагма Тијане Тропин „мајке од папира“ могао би се узети као прецизна ознака онога што тај тип мајчинства јесте – према моделу (рецепту) преписаном из књиге, са телевизије, од мајке или неког другог извора, а у суштини плошан, блед, танак и неутемељен – баш као папир, који подмирује потребе (углавном бизарне) свих других осим саме деце.

Остајући у пародијском кључу, поентирајмо након читања ове књиге, да „залогај“ који дете преузима на себе у сукобу са најјачом институцијом у друштву (која се за разлику од других цркве, школе, војске, здравства... готово уопште не доводи у питање), најсофистицираније описује бизарни афоризам Игора Коларова: „Тврдоглав је онај пингвин који покушава да прогута шпорет. Онај који то успе је упоран“ (Коларов 2012: 22).

Принц од папира је добро написана, ведра и оптимистична књига, која заслужује реиздања, и то у битно бољој опреми с раскошнијим илустрацијама и барем одломак у школској лектури. Нажалост, због генерално компликоване ситуације у издаваштву, али и због недовољно „прочитане“ књиге, Владислава Војновић до сада није успела да објави њен наставак, као ни друга дела (романе, драме и приче) намењена деци¹⁷⁰.

Према списатељској вештини коју је показала у *Принц од папира* Владислава Војновић је свакако ауторка на коју наша књижевност за децу може озбиљно да рачуна.

¹⁷⁰ „Иначе, већ имам неколико сценарија за децу и једну књигу прича за децу који тако цеце и скупљају ако не прашину, а оно горчину. Мислим, направите филм за децу, он буде приказан на седамдесет интернационалних фестивала, добије тринаест награда, књига добије „Доситејево перо“ и награду Змајевих дечјих игара, а онда ваш следећи сценарио и следећу књигу нико неће ни да погледа, а камоли подржи. Не звучи разумљиво, мада се може објаснити као и свако зло на свету“ (Рапан 2013)

III.7.3. Урош Петровић “Пети лептир“

Урош Петровић јесте, после Градимира Стојковића први прави српски хит писац за децу, и за сад једини, на почетку XXI века¹⁷¹. Његова дела често имају десетак, нека и више десетина издања, а тај број континуално расте пошто, поготово књиге загонетки, непрестано побуђују интересовања деце. На сајту издавачке куће „Лагуна“ стоји следећи опис Петровићевог књижевног стваралаштва који сублимира већину запажања критичара, коментатора на блоговима, читалаца – оцењивача и учесника у „НТЦ програмима“:

Урош Петровић пише књиге за децу и младе које померају границе у савременој српској литератури. Почев од прича–мозгалица и романа у загонеткама до фантастичних приповести, дела овог аутора јесу оригиналне пустоловине које награђују читаоце. Размрдавање вијуга, сусрет са чудесним, необичним, али и застрашујућим, раскошна машта и особен хумор у његовим књигама, све више постају и омиљеним штивом за одрасле¹⁷².

Иако нам то није примарна тема, сматрамо да дужну пажњу морамо посветити и загонеткама, с обзиром на то да су оне базични елеменат укупне Петровићеве стваралачке активности, било да је реч о писању белетристичке прозе или њиховој примени у „НТЦ систему учења“, у оквиру којег се користе са сврхом развоја функционалног знања. Урош Петровић је коаутор овог програма и заједно са неурологом Ранком Рајевићем гостује у земљи и иностранству као предавач у школама и на универзитетима подижући свест свих оних који се баве децом: васпитача, учитеља, тренера, универзитетских професора, а пре свих родитеља, о важности раног развоја. Основна теза коју овај тим стручњака и креативаца заступа јесте да циљ образовања није усвајање одређеног квантума доступних и познатих чињеница, већ укупан одгој сваког појединачног детета у индивидуу способну да оперише различитим нивоима мишљења. То антиципира и промену владајуће педагошке парадигме да се дете усмерава само ка ономе за шта поседује (уочене) најистакнутије предиспозиције (на пример, вербалну или моторичку интелигенцију) на основу чега се у тим областима проглашава талентом (или се,

¹⁷¹ Дело Јасминке Петровић *Секс за почетнике*, такође, има култни статус, а и сама ауторка је близу да се у будућности прикључи овој групи, управо због своје непосредне комуникације са децом.

¹⁷² http://www.laguna.rs/a182_autor_uros_petrovic_laguna.html

пак, занемарује ако то није). У „НТЦ систему“ се симултано и подједнако интензивно стимулишу сви аспекти (вербална, логичка, просторна, социјална, моторичка... интелигенција, сликовно памћење, симболичка обрада података, латерално мишљење...) сваког појединца, са циљем да се он приближи спознаји сопствене лепезе менталних и телесних способности којима ће се на динамичан начин користити током живота¹⁷³. Овај холистички приступ темељи се на неуролошкој теорији о развоју синапси (менталних повезница у кори великог мозга), које је могуће остварити, те трајно задржати, само усмереном активношћу у одређеном узрасту, па је стога делатност одраслих који желе да стимулативно утичу на децу валидна само до осме (најдуже до дванаесте) године, када се завршава процес физиолошког и хетеросоцијалног формирања личности.

На овом месту се нећемо упуштати у детаљно представљање овог програма, само желимо да истакнемо да он, уз многе инспиративне и практичне предлоге, доноси и два револуционарна помака у актуелном односу према деци. Први се односи на откриће да Пијажеова тврдња да су деца способна за сложеније облике мишљења тек након седме године није више важећа, јер је доказиво да деца обданишног узраста могу да праве генијалне логичке спојеве и решавају тешке задатке, а други је делатан утицај на родитеље који би требало да схвате важност свих облика физичке активности и чулне експресије за нормалан психофизички и ментални развој, што има и изузетно значајан бочни ефекат ре-елибертације деце, којима је савременим животом и превише тога ускраћено.¹⁷⁴

Едукативне радионице по „НТЦ систему“, као и промоције Петровићевих књига, излазе из оквира класичног фронталног (*ex cathedra*) обраћања публици, већ су „својеврстан спој књижевног сусрета, креативне радионице, позоришне

¹⁷³ То је модел по којем се уметници, научници, спортисти, политички визионари... креативно служе умом.

¹⁷⁴ Скакање, трчање, падање, викање, играње на улици без надзора родитеља, те боравак и сналажење у природи су снажно подржани овим програмом.

представе, уметничко-интелектуалног перформанса који увек протиче у живој и интерактивној атмосфери, а потом се дуго препричава и памти¹⁷⁵.

У том оквиру загонетке, које су у основи кратка литерарна форма, добијају практичну намену као едукативна средства која своју пуну функцију остварују кроз разговор модератора и учесника. Посебно је занимљива њихова примена у усменом облику пошто она подразумева елементе колективне активности, заједничког brainstorming-a, који појединцима може бити на различите начине значајан. Ми ћемо поменути само два која сматрамо проминентним: социјално повезивање, као службу која потиче из њихове употребе у контексту патријархалне културе, а сада има сасвим другачију димензију (савремену и урбану), те сам подстицај на замену вертикалног латералним мишљењем, чиме се разбија увежбана логоцентричност (повезивање само на основу једне врсте симбола – речи), што за последицу има проширивање и умножавање поља мисаоних активности. Успех у проналажењу тачног одговора може произвести извесну пријатност за одгонетача, али суштина јесте да се схвати да је „пут важнији од циља“ и да стално ваља бити отворен за нове изазове, а не штитити се од њих.

Најважнији ефекат који би сусрети са децом могли да произведу јесте каснија друштвена игра, у којој би она користила написане приче, или их и сама смишљала и одгонетала – аутор је за све ове активности инспирисан дубоком сликом из детињства, када је уз логорску ватру на улици слушао помало језиве и интелектуално подстицајне сторије са загонетном радњом у чијем је демистификовању био изразито успешан, што га је као дечака веома узбуђивало и стимулисало, те на сасвим спонтан начин у њему родило трајну љубав и поштовање према логици, али и према литерарној естетици (наравно уз стрип и авантуристичку књижевност за децу).

Петровићеве „загонетне приче“ могу ефикасно да се примењују у настави или да помогну родитељима да квалитетно проведу време са децом, али писана форма омогућава и индивидуално бављење њима. Аутор сасвим свесно манипулише обликом који је са књижевног становишта једноставан, али

¹⁷⁵ http://www.laguna.rs/a182_autor_uros_petrovic_laguna.html

истовремено је високо синкретичан, смештајући га у различите оквире и контексте дајући тиме младом читаоцу опцију да персонализује рецепцију сходно својим преферансама. Оне, који воле логичке изазове, као и млађу децу, привлачиће *Загонетне приче* (до сад је изашло пет књига¹⁷⁶) у којима су задаци постављени прилично директно, иако су их илустрације и додатна прича учинили занимљивијим (могуће хумористичнијим или језивијим) и информативнијим него што би то могла бити сама загонетка. У серијалу о Марти Смарт, који чине књиге у основи сачињене од четири различите комбинације прича за решавање и графичке новеле, удео наратије се увећава, тако да сви остали сегменти бивају инкорпорирани у догодовштине јунакиње. У првој књизи *Мистерије Гинкове улице* (2008) текст је, иако узбудљив, сасвим једноставан, а цртежи изузетно привлачни и урбани, те не одвлаче пажњу од логичких захтева. Слично је и у трећој књизи *Тајне вештине Марте Смарт* (2013), али ту су тематизоване одређене вештине засноване на законима физике или триковима, које могу бити подстицај и за друштвену игру у реалности. Друга и четврта књига у поднаслову имају “роман” што је примарно техничка ознака која указује на јачу фабуларну повезаност догађаја, као и на извесно психолошко уобличавање ликова. У *Мрачним тајнама Гинкове улице* (2011) наглашена је језива атмосфера – радња се одиграва у мрачним подрумским ходницима професора Шизлаба, а задаци су организовани као хорор приче, уз коришћење стандардног реквизитаријума (лобање, кости, бубе, шишмиши...). Четврти део *Мартина велика загонетна авантура* (2014) сасвим је романтичан и говори о различитим емоцијама карактеристичним за млађе тинејџере. Одређене читаоце ће више инспирисати краћа форма, док ће за друге баш комбинација с класичним наративом бити стимулативнија. Затим, неки примаоци ће бити више мотивисани да спасавају Марту из опасности, док ће се други рађе ментално напрезати у намери да јој помогну да освоји момка и оствари пријатељство. Сами задаци су различите тежине и често захтевају неслична знања и компетенције. Они су конципирани као математички задаци, игре бројкама и словима, асоцијације, трикови, штосеви, сликовне поставке, језичке заврзламе,

¹⁷⁶ *Zagonetne priče – knjiga prva* (2006), *Zagonetne priče – knjiga druga*(2006), *Zagonetne priče – knjiga treća* (2007), *Zagonetne priče – knjiga četvrta* (2009), *Zagonetne priče – knjiga peta* (2012).

искусствене категорије, или као оне које захтевају официјално или специфично знање... Сам решавалац вежба брзину и концентрацију при чему може да одговори на онолико изазова колико му је пријатно. Постоје олакшавајуће смернице које могу да се користе у другом кораку, док је тек у трећем дато решење, и то као у огледалу, чије *vice versa* читање изискује додатни труд. Кроз синкретичну игру са загонетним причама читалац усваја и оне вештине за које се не одређује примарно, чиме сасвим спонтано стиче (или освешћује) и додатне компетенције.

На овом месту желимо још да истакнемо Петровићево веома мудро кориштење визуелне естетике и облика књиге који су медијски освештени, популистички, па ипак концептуални и интелектуални, тако да се допадају веома широкој публици. Аутор и његов издавач задовољавају критеријуме за добру књигу „који су сваког дана све оштрији. Књига треба да буде оригинална, мудра, духовита, едукативна, уметничка, раскошна, богато илустрована и поврх свега да није скупа“ (Петровић, Ј, према Рапан 2012). Тако последње дело *Мартина велика загонетна авантура* на корицама уз илустратора има означеног чак и дизајнера књиге, те веома богату опрему, али цена остаје на нивоу просечне цене других књига. Такође, Петровић је поставио и сајт преко којег контактира с малим и великим читаоцима, на којем они настављају да решавају загонетке из књиге, или размењују идеје, а ликовна уметница Весна Каргал (из Гетеборга) направила је шармантне луткице по моделу ликова из романа и приповедака. Занимљиво је да аутор није искористио велики комерцијални потенцијал својих књига и свих евентуалних апликација и пратећих производа који би ишли уз њих, што, верујемо, апсолутно указује на свесну и савесну посвећеност деци и детињству као развојном периоду једнако важном за сваког.

Осим по описаном корпусу дела базираних на загонеткама, који Гордана Главнић (2012: 67) сразмерно бројности и развијености означава као *загонетаријум*, Урош Петровић је једнако познат као писац веома тражених фантастичних романа за децу. Његово дело *Авен и јазонас у Земљи Ваука* (2003) окарактерисано је као прво дело епске фантастике за децу код нас, *Пети лептир* (2007) као први дечији хорор, а *Деца Бестрагије* (2013) као мистична фантастика. Ипак, аналитичари су сагласни да су све ове одреднице веома условне и да оне,

поред тога што скрећу пажњу да је реч о конкретном облику жанровске књижевности, прилично маскирају иманентну еклектичност ових дела:

У целини гледано књижевно дело Уроша Петровића (...) припада разуђеном жанровском простору који покрива одређење фантастике као сложеног жанровског система. Истовремено, Петровић се поиграва конвенцијама забавних жанрова, епске фантастике, SF-приче, хорора, кримића али и искорачује из њих често у домен сатире, хумора и анегдотско поентирање властите нарације. У обликовању ликова и сижеа својих приповедака и романа, Петровић води сложен цитатни дијалог са доменом масовне културе и мас-медија: филма, стрипа, музике, али захвата и у домен фолклорне фантастике и усменог демонолошког предања, што придаје његовим приповеткама и романима динамичност и особеност, која не почива на апсолутној оригиналности, већ пре на духовитој и оригиналној комбинаторици познатих прича. Можда би најбоља одредница за прозу Уроша Петровића, узету у целини, била да она припада фантазијским жанровима и само изузетно искорачује из њих (Ende 1991), као резервоар прича, бића и представа из домена чудесног, фантастичног, не-стварног, и над-стварносног (Пешикан Љуштановић 2012б: 113).

Први роман *Авен и јазонас у Земљи Ваука* Петровић је објавио 2003. године као ауторско издање. Дело од три стотине страница са оригиналним илустрацијама рађеним руком у техници графике, било је прво што је овај писац створио, и то прилично спонтано у релативно кратком временском року.¹⁷⁷ Међутим, ниједан од три жирија награде за дечију књижевност није високо вредновао новину коју је ова књига донела (чак се нашла на зачељу листе за награду „Раде Обреновић“). Суштински разлог је вероватно то што је ова књига стигла на потпуно неприпремљен терен с озбиром на то да је епска фантастика деценијама била искључена из школског програма као, са идеолошког аспекта, у најмању руку излишна, ако не и штетна (Тропин /2009/¹⁷⁸, Kravar /2010/¹⁷⁹, Gaimen /2012/¹⁸⁰).

¹⁷⁷ Извор: ТВ-емисија „Вечни сјај детињства“.

¹⁷⁸ „Луис је код нас мало или нимало превођен као писац који није био најподеснији за социјалистичко раздобље“ (Тропин 2009: 11).

¹⁷⁹ Зоран Кравар је целу студију насловљену *Кад је свијет био млад* посветио могућим разликама у рецепцији дела епске фантастике у зависности да ли секундарни свет схватамо искључиво као плод маште или га поредимо са реалним. Уколико му приступимо сувише озбиљно, то може изазвати „моралну панику“ са обзиром да та врста маштовитог света у битноме делује као „протусвијет“ у односу на наш модернистички (реалистички, позитивистички, парламентарно демократски), те је јасно да систему попут социјалистичког чак ни фантазија која би, макар и у најудаљенијој идеји, могла суспендовати триста година дугу традицију модерног света, није могла одговорати: „Рана Арда или нетакнута Нарнија протусвијетови су у смислу да је у њима штошта друкчије него у стварном свијету, односно у тематским свијетовима реалистичке фикције и стварности посредоване модерним медијима: вредноте примарног свијета прешућују се и одбацују, а његови дефицити се компензују радом регресивне маште. На примјер: примарни свијет тежи промени и напретку, а секундарни устаљености или циркуларности; примарни је онтолошки

Доживљај ове књиге, без сазнања о конвенцијама жанра, може да буде збуњујући, чак и застрашујући – управо таквом се она чинила једном од првих рецепијената Милутину Ж. Павлову:

Путујући попут успореног филма без пуно ретуша, а кадкад и кроз недефинисане флексе са Авеном наилазимо на негостољубиве пределе у пратњи његовог јазопса, успутно уочавамо инсектаријум, свет биљних чаролија од чије страве не знаш где ћеш пре клиснути, јер вребају сваколика чудеса и монструми животињских сродника (Павлов 72: 2004).

Међутим, ситуација са овом књигом се драстично мења 2005. године када је аутор успео да је поново објави у ИК „Лагуна“. То издање, као и сви наредни романи Уроша Петровића праћени су поговорима Љиљане Пешикан Љуштановић¹⁸¹, која је маркирала и уверљиво показала изузетност ових дела, расветљавајући подробно и жанровске (односно, различите фантазијске) аспекте (ово није једини важан елемент тих анализа, али га наглашавамо јер представља специфично знање, више него информативно за већину читалаца). Овај роман је понео регионалну награду „Мали принц“ у Тузли (2005. године), а број приказа и укупна читаност почели су вишеструко да се увећавају у наредним годинама¹⁸². Наташа Кљајић је на Змајевим дечјим играма 2015. дала предлог да се роман

слојевит и секуларан, а секундарни биоцентричан и сакралан; примарни је подијељен на сферу субјекта и објекта, а у секундарном је све преплетено и нераздвојиво; овдје је човек окружен индустријским производима, а тамо естетизираним рукотворинама; овдје повијесне промене овисе о мноштву замјетљивих и незамјетљивих узрока којима се посвећују генерације хистографа, док тамошњи мудраци, попут теоретичара уроте, отпрве знају тко вуче конце; у примарном су свијету промјене неопозиве, у секундарном се прастање памти и адорира, па је посвјемашна или дјеломична реастаурација могућа“ (Kravag 2010: 122). Ово последње се односи на владавину појединца (краља) којем је врлина бити слепо послушан, уместо демократије и парламентаризма као кључних тековина модерног доба. Ако би до тако нечег у стварности дошло, то би била истинска „конзервативна револуција“ (Kravag 2010: 130).

¹⁸⁰ Видети подножну напомену ²² у тексту *Оливера Јелкић „Случај брррк“*.

¹⁸¹ „Прву књигу *Авен и јазопас у Земљи Ваука* написао сам спонтано за своју душу. За мој остатак у свету књижевности крива је понајвише професорка Новосадског универзитета Љиљана Пешикан Љуштановић која је ту књигу савим случајно прочитала. Да би ми писање постало основно занимање недостајала је само врхунски агилна издавачка кућа – и то се остварило на најбољи могући начин“ (Петровић, према Milosavljević 2007).

¹⁸² Томе је допринело издавање другог романа *Пети лептир* и неколико књига *Загонетних прича* које су постале апсолутни хит. Такође, преведене су и објављене књиге попут *Господара прстенова*, *Хроника Нарније*, серијала о *Харију Потеру*, романа Нила Гејмена и Тери Прачета, а нешто каније су се појавила многобројна друга дела епске фантастике, од којих готова сва имају и филмску адаптацију (*Игра престола*, *Вампирски дневници*...). Ако овоме додамо и видео-игре које се темеље на сродним елементима, јасно је да је пред крај прве деценије XXI века, фантастика постала главни књижевни ток намењен деци и младима.

канонизује као лектира за 5. или 6. разред, наводећи и елаборирајући низ позитивних утицаја које одабрано литерарно дело може имати на децу:

Ово суштински интермедијално штиво, засновано на популарном жанру епске фантастике, намеће динамичан, енциклопедијско–картографски начин читања, што отвара корелацију ка настави биологије и географије, али и могућност да се наставна област 'Вештина читања и разумевања текста' на време усвоји и увежба са ученицима на занимљив и забаван начин. [...] Урошева проза развија аналитичко–синтетичке и индуктивно–дедуктивне механизме у тумачењу књижевног текста, што је препоручује као наставно прихватљиву у корпусу изборне лектире, а то представља пут ка канонизацији дела (Кљајић 119: 2015).

Занимљиво је да се у овом позиву за канонизацију нигде не истиче да је то важно и стога што би се на тај начин школски програм проширио жанровском књижевношћу, већ се конкретна књига сматра педагошки уопштено вредном. И сви други критичари маркирају универзалне димензије дела, чиме се имплицира његова отвореност и за оне читаоце којима је фантастична литература страна (било да не познају њене конвенције или да их одбацују). Инспирирани овом идејом о потенцијалној „плебисцитарности рецепције“, покушаћемо сасвим кратко да ову књигу сагледамо из модернистичке визуре¹⁸³, те да покажемо како је она и из тог угла изузетна.

Првенствено, реч је о еруптивној маштовитости, и то не само пищевој, већ и оној која се оваплоћује на релацији текст – читалац: „Тиме Петровић гради најчистији и најлепши облик фантастике, онај у коме се не само просто излаже о фантастици, већ онај који читаоцу заиста пружа осећај опчињености необичним призорима“ (Јоцић 2014: 85). Место дешавања радње у књизи јесте Гондвана, чији назив одговара пракоиненту који је у давној прошлости заузимао територију данашње Јужне Америке, Африке, Азије и Аустралије, али је јасно да аутор не описује *ту* (историјску) Гондвану. Простор у књизи је до детаља измаштан, али

¹⁸³ Модернизам се односи на „велики потекст еуропске културе и цивилизације“ (Oraić Toić 1990), који подразумева друштвени текст, односно етичко–естетски систем, чији су кодови подржани каноном те су познати грађанима у савременим друштвима. Стога, да би дело имало општост (плебисцитарност) оно мора одговарати укусима средње класе, па се често уграђује „начело плебејизације“ (Kravar 2010: 139). То за жанровско дело није од пресудног значаја, као што ни одговарање ширем укусу не подразумева аутоматску ознаку вредности. Нас на овом месту ипак занима да текст подвргнемо модернистичким (рационалистичким) кодовима, да бисмо показали да је читање и из тог угла могуће и квалитетно (али и, између осталог, и стога што се нико тиме није досад експлицитно бавио).

делује „парадоксално реалистичан“ (Пешикан Љуштановић 2012а: 106) јер је у потпуности аналоган (и данашњим) биотопима са јужне стране полугара, који се и сами урбанизованом становништву северне хемисфере, које је природу учинило практично излишном, доимају надреалним, готово чудесним, када се са њима сретну, ретко уживо, а много чешће на „Анимал планету“ или каналу „Националне географије“¹⁸⁴. Дакле, Гондвана у *Авену* и *Јазонсу* у *Земљи Ваука* јесте литерарним средствима, на чисто уметнички начин, кохерентно конструисан простор, који се као потпуно животан оваплоћује у читаочевој имагинацији, те делујући естетски, побуђује, између осталог, и заинтересованост за природу и еколошку с(а)вест. Сlike инкорпориране у текст, на којима се приказују хибридизована фантастична или реална бића, асоцијативно јесу блиске цртежима из Бремових првих свесака *Живота животиња*, али су истовремено и деликатно уметнички стилизоване. Читајући овај текст, за који Јоцић примећује да је симбиотичка синтеза „Текста и Сlike“ дакле, „визуално–текстуални ентитет, а не прост наратив који се асоцијативно и симболички отвара према стварном и нестварном, блиском и далеком“ (Јоцић 2014: 86), читалац не следи само радњу која се у одређеном пространом хронотопу везује за главног јунака, већ се, у густом сплету вегетативне вибрантности (која потиче од жанровских елемената) у комбинацији с појачаном церебралном провокацијом (која је условљена еклектичношћу), среће са сопственом маштовитошћу и освешћује је што може да има ефекат епифаније (због чега се и цео роман доживљава као светао и радостан, без обзира што тематизује и мрачне стране)¹⁸⁵.

Сем хронотопа, овом доживљају много доприноси и низ ситуација у којима се јунак налази и авантура кроз које пролази. Занимљиво је да су оне обликоване тако да подједнако често измичу и реалистичкој и жанровској матрици, отварајући на тај начин и поља додатних значења: „Авен, за разлику од многих бајковитих

¹⁸⁴ Грађани Источне Европе много ређе имају контакт са егзотичним пределима, посебно са природом, него грађани Западне што није материјална, већ културолошка разлика. У овом роману присутна је имплицитна критика односа нашег друштва према природи.

¹⁸⁵ „Добијам пуно писама – чак и оних правих, руком писаних. Већином их шаљу деца. Неки су почели да пишу своје, неки моје нове књиге. То је непроцењиво. Скупљам бумеранге и имам их доста. Али овај који сам описао у претходној реченици је најлепши“ (Петровић, према Карор 2015).

јунака који земљом путују са јасном представом о убиству Змаја или спасавању Принцезе, путује да би решио загонетку“ (Јоцић 2014: 80). Он је дуалан, чак донекле и парадоксалан, протагонист, који је једнако дивљачан¹⁸⁶ колико и интелегентан: „Да се бирао најдивљији, или најмудрији дечак, оба пута би био управо он“ (Petrović 2005: 14).

Иако је синкретичка синтеза изузетно важна за жанр епске фантастике, читалац може и да се (спонтано) определи да прати причу која фаворизује једну или другу особину. Ако одабере да следи Авенов интелектуални пут, књига ће за њега бити, „визуелно – семантичка главоломка“ (Јоцић 2014: 80), а већина догађаја алегорије, јер је књига у потпуности отворена за рационалистичка (аналитичка, позитивистичка) читања, сем на неколико конкретних места где би се Авенови поступци према Краваровој номенклатури могли означити као „антимодерни“¹⁸⁷. То се тиче односа Авена и његове дружине према непријатељима, који представља матрицу преузету из ратних и акционих филмова¹⁸⁸, затим идеју о постојању апсолутног зла какво су Вауци, и, на крају, Авеново искушење да окуси крв и месо ваучког врача (чиме се испуњава предсказање). Међутим, ако познајемо конвенције жанра¹⁸⁹, сви ови догађаји ће бити мање саблажњиви, мада неки остају дискутабилни из позиције модернизма¹⁹⁰.

¹⁸⁶ *Дивљачан* можемо разумети као борбен (ратоборан), али у многим сценама, нарочито оној кад се пење на баобаб извињавајући се великом дрвету што га повређује, Авен је пандан Моглију (дакле, срођен са природом, јак и вешт).

¹⁸⁷ Дужни смо да нагласимо да Кравар у уводном делу студије каже да је непристрасан и да однос жанра и модернизма посматра као феномен, а не као проблем. Разлика је у примаоцима: поклоници жанра су фокусирани на његову узбудљивост и маштовитост, док други у њему налазе разлоге за забринутост (Kravar 2010: 40).

¹⁸⁸ Тај однос је обострано непомирљив, а Вауци донекле асоцирају на нацисте у ратним филмовима који нападају не марећи за сопствени живот.

¹⁸⁹ „Да се обред прелаза у фантастичним романима за децу не рефлектује само на најопштијем нивоу структуре сведочи и низ детаља из посматраних дела. Петровићев Авен, суочава се, на пример, не само са пузањем кроз подземље, типичним за иницијанта, већ, у коначном проласку кроз Тунеле ветрова, мора да окуси крв и месо ваучког врача, што је такође, било део неких веома архаичних обреда ловачке и ратничке цивилизације / види: Prop 1990: 60/75/“ (Пешикан Љуштановић 2012а: 108).

¹⁹⁰ Кравар објашњава да у свим делима епске фантастике (а сличне примере даје и Тијана Тропин /2009: 12/ за серијал о Харију Потеру) има дискутабилних елемената који бивају на удару критике. Они су узбудљиви и важни за жанр, али их, рецимо у холивудским верзијама обавезно цензуришу (види поглавље „Филмско платно“, случај са *Нарнијом*). Чак није немогућа ни аутоцензура под изазовима „политичке коректности и притиска маса на тржиште културних добара и потреба система да се заштите од антимодернистичких понорница“ (Kravar 2010: 143), мада све то

И док писац на неким местима намерно „улази у жанр“, на неким другима га, исто тако свесно деструира, и то најчешће употребом домишљатог и ведрога хумора. Марина Токин одлично маркира функцију такве врсте смешног:

Радња је узбудљива и динамична, у моментима када напетост постаје неиздржива појављује се хумор који све деконструише и митску слику хероја враћа у веселог и радозналост дечака. Јер – иако је он тај пророчанством одабран и предодређен, Авен је ипак само и једино дечак, једина магија којом он располаже је храброст и глад за животом“ (Токин 2006: 69).

Мада се не можемо сагласити да је у овом роману само „карактер и судбина“, јер постоји значајан оквир који одређује усуд, Авен ипак није класичан јунак мономита¹⁹¹ (Паулица 2014: 81), већ је један из дружине, издвојен више стога што баш њега прати око свезнајућег приповедача, а не зато што побеђује сам. Иако приказ битака млађим читаоцима и поклоницима жанра делује интересантно по описаној акционој радњи у којој припадници свих познатих племена уједињени, на грандиозним копненим китовима улазе у фуриозан, беспштедан окршај са бесловесним и пренамноженим Вауцима, права величина те победе јесте то што она представља панхеленску мобилизацију (доброте, мудрости, знања, вештине и добронамерности), које ће спасити свет, а не Авен персонално¹⁹².

Стога је за целокупну радњу и поенту дела изузетно важно активистичко присуство три наизглед споредна лика: мудрог фенека са којим Авен води озбиљне и продуховљене разговоре, дивног Сипа што његове мисли чини светлим (класичан јунак није заглаван у себе на тај начин) и Улисе¹⁹³, која није

није нужно. Међутим, истини за вољу, мора се рећи да је у овом роману најспорнија идеја деце ратника уз експлицитне описе акција јер се коси са Конвенцијом УН о заштити права деце.

¹⁹¹ Николаје Паулица износи закључак и да је Авен један од јунака мономита, а тај термин преузима од Кембела из књиге Херој са хиљаду лица у којем аутор истражује архетип херова и како се овај трансформише кроз авантуру. „Према Кембелу, структура авантуре хероја је у свим митовима света фундаментално иста, стога је именује термином мономит“.

¹⁹² У роману племена на веома лак али уверљив начин стичу међусобно поверење (слично овоме је врхунски успела сцена трансформације Ибрахима Баје из сумњиве у најпоузданију особу пред Облаковим срцем и очима у *Деци Бестрагије*), што би у реалистичком кључу било немогуће извести. Ту се показује моћ секундарних светова да излече овај наш примарни (Тропин) откривајући често и скривене „колективне духовне потребе друштва свог доба које они желе удовољити“ (RKT 1992: 883).

¹⁹³ Улиса је унука великог друида. Она носи име која је комбинација мушког имена Уликс (најмудрији човек) и женског Алиса (синоним за радозналост). И Алиса и Уликс (Одисеј) су веома активни ликови који стално отварају нова питања. Застава коју прави и држава су у јако блиској вези.

нужно само пасивна домаћица која чека мушкарце да се врате из рата¹⁹⁴, већ је инспираторка борбе за добро и праведно (пандан Пандори, јер и Авен као и Адријан Мол, сопствени ангажман види као преузимање одговорности за друге). Да је и овакво читање могуће, показује завршна сцена у којој Авен не постаје краљ, већ, иако велики, *један од* друида (клица парламентаризма) са којима заједно изучава *тајне* (знање), а своју жену Улису и децу такође уводи у свет *тајни*, додуше другачијих, чиме се открива да је њихов међусобни однос, васпитање, као и друштвено уређење засновано и на интензивној интелектуалној вези, односно, на светлости мисли.

У другом роману за децу Уроша Петровића *Пети лептир* (награда „Раде Обреновић“ 2007)¹⁹⁵ граница између примарног и секундарног света је сасвим порозна, што значи и релативна. За разлику од *Авена*.. „[...] хронотоп је наглашено реалистичан – све се дешава у Београду, неименованом селу (у кругу приградског саобраћаја) и на Тари у препознатљивој српској послератној транзицијској садашњости“ (Пешикан Љуштановић 2012б: 117), али у роман снажно продире „онострано“ које прогони главног јунака приче Алексу, а касније и његове пријатеље. То зло, које их бесомучно напада и тера у бег јесте „као и свако зло, необјашњиво“ (Војновић, према Arandelović 2009) па ипак овде има конкретан облик (Тијана Тропин сматра да је „помак у односу на претходни роман то што су негативни ликови бар донекле профилисани“, иако остаје поједностављена подела између добра и зла /Тропин 2009: 13/).

„[...] Јунаци у роману су фантастична мешавина домске деце, људи, духова и бића повишених моћи“ (Пешикан Љуштановић 2012б: 117), те је сам роман еkleктична синтеза фантастике, хорора, пародије, психолошког трилера, социјалне студије, акционе радње и крими сторије, са елементима урбаног и демонолошког предања те особеног децјег

¹⁹⁴ Наравно, апсолутно је могуће, и потпуно другачије читање: „У Петровићевом *Авену*... једва да има женских ликова. Сви научници, борци, мудраци, друиди, које Авен среће, мушкарци су, а лик његове 'симпатије' Улисе типски је лик мале (тачније, стармале) домаћице, која, упркос имену која наговештава лутање, у одлучујућој борби за спасавање света учествује само она која чека и везиља Авенове заставе. Ово најнепосредниј асоцира на сестре, мајке, веренице и љубе епских јунака, које испраћају и дочекују јунаке, али у јавним 'мушким' пословима минимално учествују и то најчешће негативно“ (Пешикан Љуштановић 2012а: 100).

¹⁹⁵ И „Доситејево перо“

фолклора „чији је важан део онеобичавање властите стварности и фасцинација оностраним, која се испољава као мешавина страха и радозналости, потребе за авантуром и потребе за утехом (Пешикан Љуштановић 2012б: 117).

Протагониста Алекса је вишеструко маргинализован. Он одраста у дому за незбринуту децу у Београду суочавајући се свакодневно са различитим врстама насиља: вршњачким, усамљеношћу, отуђеношћу и вербалном грубошћу одраслих, а посебно агресивна у односу на њега јесте администрација, која, од дечака у основи златног, прави друштвени „проблем“. Пошто је донет из непознатог краја и не могу да му се утврде родитељи (који су зато потенцијално живи), Алекса нема право да усвајањем стекне породицу. Са дванаест година он одлучује да се супротстави тој злој стварности, мада без конкретног плана и јасне представе шта треба да чини: „Сасвим сам, Алекса бежи из дома, и вођен игром наговештаја, који, типично за фантастичко приповедање, добијају смисао судбинске предодређености“ (Пешикан Љуштановић 2012б: 118). Дечак бира насумично аутобус и вози се њиме до последње станице. Једино што поуздано зна јесте да се не може вратити, те кад се поклопе број возила у којим се налази и број куће у приградском насељу, он то доживљава као тајни знак где треба да се заустави и, могуће је, настани. Надаље, све што се дешава у причи јесте поново „парадоксално –реалистично“, јер како аутор сам каже, живот у његовим романима је „као и прави, крцат изненађењима, обртима и укусима, само шездесетак хиљада пута бржи“ (Петровић, према Марковић 2013). Тако настаје изазовна романескна прича, изванредно драматична, необуздана, која читаоцу приповеда, али га и прозива, агресивна у заплетима, ненаданих преокрета, која се еманира кроз живо компоноване и речју силовито шатиране слике истргнуте из неисцрпне, животом обременене, маште. У том центрифугалном убрзању приче, као лептири се разлећу и мешају деликатни сегменти онога што припада шареном спољном свету и унутрашњим душевним стањима, те се литерарне слике доживљавају и као фреска о бурном младалачком постојању у физиолошком, психолошком и социјалном узрастању сходно личној судбини.

Другим речима, Петровић, у приповедању користи своју вулканску маштовитост, показујући нам да је живот чудо, али да бисмо то уочили, морамо,

макар повремено, да се удаљимо од своје увежбане логоцентричности и приступимо животу као загонетки и игри. Одабир жанровског кључа мистичне фантастике у ту сврху јесте заиста практичан јер се у њему „идејом слике покушава превладати посредност разумске спознаје и разбијање свијета на објективну и субјективну сферу. На мјесто иконичког семантицитета што га рационалистичка спознајна теорија умеће у однос предмета и његове репрезентације долази узрочно – посљедични контигвитет: релацијска мрежа у којој настаје слика приспобива је еротском чину, а не, рецимо интеракцији предмета и зрала“ (Kravar 2010: 59).

Управо тако синкретичан јесте и доживљај света главних јунака Петровићевих књига који сви, свакако не случајно, имају дванаест година: „Овај прелазни узраст (ни дете ни човек, а и једно и друго истовремено), показао се нарочито погодан да обезбеди тенденцију развојности лика – ’као у Bildungs роману који пушта свог јунака да постепено, кроз искуство адолесценције дође до зрелости и успостави идентитет’ /Lešić2010: 406/“ (Перић 2013:140).

Тако, након наизглед реалистичног увода (Гордана Главнић добро примећује да већ „дом за незбринуту децу јесте својеврсна међустаница“¹⁹⁶), Алекса се суочава са деловањем наднаравног, или бар надчулног. На овом месту, роман у дечијој рецепцији прелази у чудесно јер „дете много више него одрасли прихвата недоређене помичне границе света, вероватно зато што одрастање само по себи носи низ нових спознаја и увида, који стално мењају слику света и његова разумевања и чине дете ’отпорнијим на чуда“ (Пешикан Љуштановић 2012а: 103-104). Међутим, одрастао читалац ће, вероватно, остати растрзан између невиног препуштања врхунски маштовитим сликама и битно безбеднијег терена на који га води покушај рационализације приказаног.

Прва таква слика, пред чијом домишљатошћу остајемо задивљени, јесте Алексин „ритуал утехе“, када се он чешља утрнутом руком замишљајући да то чини његова мајка. Електрицитет произведен на такав начин диже слова из новина

¹⁹⁶ „То је простор који би требало да нормализује њихова померена детињства – свиевсни мост између живота и неживота“ (Главнић 2012: 72)

које је дечак претходно у некој врсти маничног транса, проузрокованог страхом и анксиозношћу, исецкао. Слова се формирају у реченице које представљају поруке од деда Душана, власника куће који лежи у болници у коми. С обзиром на то да су обојица (а то су, свако на свој начин, и други ликови у роману) у некој врсти граничног стања, њихови духови (душе, психизми...) привлаче се и укрштају у некој вишој реалности, те њих двојица, вођени животном важним потребама, ступају у блиску везу. Размена мисли је толико интензивна, да Душан на основу прикупљених информација доказује да је Алекса његов унук и усваја га. Но, срећа кратко траје, јер дечак спознаје да га је „његов старатељ предао грозоморном Јовици Вуку, вероватно најстрашнијем човеку у Србији. Доброћудни деда Душан, његов старатељ и спаситељ, узео га је само да би испунио некакву нагодбу“ (Petrović 2005: 33).

Старац је, у страху за сопствени живот трампио дечака, дајући га мешетару који га је убедио да је у његовим рукама одлука о томе ко остаје „у шареном свету“, а ко прелази у вечну таму. Он је владар Међустанице, простора између живота и смрти, из којег извлачи поједине људе, али само ако добије адекватну замену (један је од четири таква у Европи). Алекса није случајно одабран, он је обележен на самом рођењу, када је његова мајка умирући смогла снаге и љубави да га преда том „вампиру“ (како га назива Влада Грак). Тако је Алекса „заражен смрћу“ (Пешикан Љуштановић 2012а: 103) на самом рођењу, али ће то сазнати тек у финалу приче. У међувремену мора да бежи и сакрива се од Јовице Вука, који реално жели да га угрози. У опису главног негативца мешају се страшно и гротескно. Он је сав расклиматан и кости му шкрипе док се креће, па ипак свуда стигне и, наводећи своје верне псе, утерује људима страх под кожу. Иако је његова природа вукодлачка и вампирска, хумор му даје меру људскости (Пешикан Љуштановић 2012б: 119). Функције хорора и комичних елемената у роману се сасвим преклапају. Њихов задатак јесте да свију страх (тескобу) у фантастично и гротескно, односно онолико карикатурално и страшно, колико и комично, па каткад чак и будаласто, али блиско стварности, да бисмо се ослободили језе због претње да нешто може бити дефинитивно катастрофално (што је осећај често присутан у адолесценцији).

Вук је за јавност адвокат, али иза кулиса, он је мешетар који манипулиште животом и смрћу. „Одрастао читалац може у овоме препознати сатиричну транспозицију наше транзицијске стварности, у којој су 'тражење рупа у закону', непотизам, манипулација, поткутпљивост и подвала постали саставни део свакодневице која се потом прелива и на послове оног света“ (Пешикан Љуштановић 2012в: 130). Јовица Вук се по запажању ове ауторке може видети као адвокат буцаклија из реалистичне књижевности XIX века (мутивода, сплеткарош, зеленаш, грабљивац), затим као вампир, или бар сабласни живи мртавац, па чак и као припадник полутајних служби. С тим у вези сасвим смо сагласни у оцени да, иако је присутно, традиционално предање у роману нема значајну улогу, сем у структуралном смислу, јер његов оквир преузимају и надограђују урбане легенде и то највише оне о „моделу владара из сенки, тајних служби или неких других тајних или полутајних центара моћи, који за модерног човека постају извор страха, угрожености и стрепње, и у знатној мери замењују древна демонска бића“ (Пешикан Љуштановић 2012в: 132), која се шире као вишедеценијска Фама дајући тим ликовима особине апстрактних „бића повишене моћи“.¹⁹⁷

Занимљиво је да у свим Петровићевим романима постоје две генерације и када се оне удруже (односно, престану да жртвују једна другу) племенитост трајно побеђује. Подаривши деда Душану маестралну, готово филмску сцену, у којој он практично дахом пали Алексино ремек-дело (мозаик од лишћа), да га по њему Јовица не би пронашао, аутор га истински рехабилитује без обзира на почетну злу намеру¹⁹⁸.

¹⁹⁷ На једном месту у роману каже се да Јовица Вук има око сто двадесет година, а дечак га по старости упоређује да деда Душаном. Поузвано можемо да израчунамо да је година дешавања 2007. пошто Алекса је, који је стигао на приколици, дванаестогодишњак, те, ако пробамо да од тог броја одузмемо дединих, апроксимативно шездесет година, долазимо у близину сигнификантног броја 1947. Вук носи мантил од чоје и креће се на специфичан начин, те веома асоцира на то да, поетским језиком речено, још увек није стигао *дан* кад га је „Брана избрисао“ (асоцијација на Радовићевог „страшног лава“, такође, могуће официр ОЗНЕ, којег је требало још тадашње младе генерације да „избришу“ из идеје). Тиме додатно постаје јасно да он, као службеник УДБЕ повезан са последњим ратом, жели Алексин живот да би се решио сведока и будућег иследника својих недела.

¹⁹⁸ Начин на који је деда Душан свршио, од многобројних уједа паса, иако током самог напада није био свестан /можда ни жив/, показује величину његове жртве за коју је знао да је мора поднети.

Даљи развој догађаја може се само условно (у сврху анализе) поделити на два крупна тока: екстерни – који је организован као изузетно напета трилерска потрага за дечаком по тајним локацијама у Београду и на Тари, и унутрашњи – Алексину адолесцентску буру одрастања која је једнако интензивна. Сем обележја стварног простора на којима се одвија радња, у роману помињани локалитети имају и функцију симболичке интериоризације која даје главном лику усмерење. На почетку акције он о себи не зна ништа поуздано сем надимка. У једном тренутку „Алекса је спреман да побегне из дома и живи самостално, али изводи ритуале тешења, тј. замишља да га мајка чешља“ (Паулица 2013: 331). Деда Душанова кућа је прво место *где* је могао да каже да је настањен као *унук*, али он губи тај лажни идентитет и ускоро се налази у мраку, на сред пута, без иког поузданог (укључујући и себе) и пита се: „Зар је могуће бити толико сам“ (Petrović 2005. 57). У почетку га води само интуиција, а чула су му појачана и све око њега је драматично, што се најбоље види по ирационалној напетости коју осећа док борави сам у стану. Соба закључана изнутра није ништа друго до симболички приказ његове душе с којом се суочава, мада у роману ово делује као елемент хорора. Од три најважнија питања за успостављање идентитета: *ко сам? какав сам? где сам?*, он може са највећом поузданошћу да одговори само на ово последње. Зато је прецизна топографија толико важна – она је облик металепсе – дечак сам набраја локалитете и тиме хвата корак са собом, одвајајући се од Међустанице. У томе му помаже дух шумара Алексе Јакшића, некадашњег сарадника Јосифа Панчића, који га води кроз шуму учећи га лепотама природе и преживљавању у њој, истовремено га штитећи од Јовице Вука. Алексини савезници су и два домска другара, домишљати вагабунд Влада Грак и дебели Гордан, који се сликају без сентименталности и с дозом хумора примереног тинејџерима. Лептири од целофана су Владино откриће и лични печат. Он их оставља као свој отисак када чини неподопштине у дому, али их користи и у практичне сврхе типично пражне станове за власнике агенција (сваки пети упали). У завршној потери кроз Тару, они служе као „крчки водичи кроз таму, помагачи и симболи безбедности“, односно метафоре „крчке, али неуништиве истрајности и снаге“ (Pešikan Ljuštanović 2005: 117). Трчећи за њима Алекса проналази пријатеље с којима се удружен лакше одупире Вуку и његовим

фуриозним псима. На крају, када као „deus ex machina мистериозни Злодолци савладају Јовицу Вука“ (Паулица 2013: 335) и иронично му у руке ставе баба Сарину венчаницу, лептири од целофана долазе по њих, чинећи да им, у Тами, дан смрти истовремено постане и дан венчања на који су чекали стотину година.

Сам пут кроз Тару за дечаке је био својеврсни испит мушкости. С тим у вези, гледано из задњег плана плана изузетно је духовита и врцава сцена када Алекса као „једини невини“ баца камен на Вука – наравно, тај хитац је слабашан и промашује мету, али је довољан да изгуби детињу чедност. Ипак, све што се њему, Влади и Гордану догађало, није било ни најмање наивно о чему сведоче и задобијене повреде – између обронака Таре и манастира у подножју, они су прошли кроз неку врсту граничног стања, чега се не сећају, јер су вероватно, изгубивши свест, заспали у једном, а пробудили се у другом облику (њихова снага не потиче само од оздрављења, већ од стицања храбрости и нове телесности). Иако, лептири нису директно присутни у епилошком делу, њихов етеризам¹⁹⁹ постаје неутуђиво својство новоизграђених идентитета дечака. Зато је Алекса, који је на путовање пошао помоливши се светом Ђорђу, крајње смирење у себи нашао када се крстио у манастиру Рача. Касније је постао биолог по угледу на Алексу Јакшића, његов пријатељ Влада постаје нешто не сасвим одређено, али свакако се посвећује професији за коју су били потребни његова активна снажљивост и врцавост духа, док Гордан своју ману претвара у предност, преселивши се у Јапан, где је, поштован као полубожанство живео као и сваки сумо-рвач, окружен најлепшим женама.

Урош Петровић је 2013. поново добио награду „Раде Обреновић“, за роман *Деца Бестрагије*, око којег су се у критици и на мрежама највише ломила копља²⁰⁰. Ми ћемо поводом те расправе само дати кратак коментар да сматрамо да је реч о роману које је изразито жанровски и у том кључу Петровићево „назрелије и најцеловитије приповедачко дело“ (Peškan Ljuštanović 2013: 155), али је

¹⁹⁹ У многим религијама лептири, као бића која се налазе између живота и смрти, због „кратковечности“, способности трансформације и могућности летења, симболизују саму душу човека.

²⁰⁰ Види: Peškan Ljuštanović „Neugasla čarolija pustolovine“ (2013: 155) i Vesna Trijić „Ideali“ (2013).

истовремено и најмање отворен према широкој публици, односно оној која мало познаје традицијски и митолошки потекст и жанровске конвенције.

Урош Петровић је у српској литератури, али и култури, за децу на почетку XXI века једнако својим талентом, посвећеношћу и отвореношћу ка изазовима, даровао потпуно нову димензију, која би морала постати део школског програма сваког друштва које претендује да себе сматра озбиљним.

III.7.4. Јасминка Петровић “Ово је најстрашнији дан у мом животу“

Јасминка Петровић је, по образовању, професор шпанског језика и књижевности, а писањем за децу се бави од 1997. године. Међутим, то јој није једино занимање, већ паралелно обавља неколико послова, а искуства стечена на њима креативно користи у различитим облицима рада с децом. У њеној богатој радној биографији стоји да је била запослена у маркетиншким кућама „Saatchi & Saatchi“ и „Тим талената“ (данас у „Рекламној агенцији“) као писац текстова²⁰¹, затим је радила као аутор – водитељ и уредник емисија за децу на Радио „Пингвину“, уредник „National Geographic Junior“ за Србију, сарадник у листу за наставнике и родитеље „Дечија права“, а неретко је објављивала и прилоге у часописима за децу и тинејџере „Тик-Так“, „Велико двориште“, „Политикин Забавник“, „Хупер“...

Написала је тридесетак књига за децу од којих су многе преведене на стране језике. *Секс за почетнике* (2000), приручник о сексуалности за тинејџере и њихове родитеље, објављен је на 25 језика а урађено је и издање на Брајевом писму. Слично Урошу Петровићу, и Јасминка Петровић је свесна да је данашња улога аутора за децу битно комплекснија од оне традиционалне, када су писци стварали у тишини својих радних кабинета или у студијима не размишљајући о маркетингу својих дела, пошто друштвени (културни, медијски) контекст данас практично сасвим изостаје ако се писац сам не ангажује. Јасминка Петровић сталним гостовањима и контактима с децом настоји да успостави чврсту и делотворну комуникациону равн. Та дијалогска размена се вишеструко осликава и у њеним књигама: од избора теме, начина обраде, специфичног угла посматрања, увек прецизно усклађеног с узрасним идентитетима ликова, до аутентичног слоја предметности, који мора пратити сценографију, костим и укупан миље окружења

²⁰¹ Сличним послом некада се бавио и Душан Радовић. Рад у маркетингу помогао јој је да препозна тренутак када нека замисао постаје функционална „Добра идеја обично измамљује осмехе, аплаузе, весеље. [...] Ја мислим да је тако и са књигом. Сви препознамо добру књигу и уопште није важно да ли је доминантнији текст или илустрација. Важно је да се сви обрадујемо“ (Петровић Ј, према Ђокић 2013). Чини нам се да су врло звучни и привлачни наслови њених књига, такође, примењено знање из маркетинга.

којем њени јунаци припадају²⁰², и самог језика, који, као и сваки други елеменат у тексту, вољно коригује ако јој њени читаоци скрену пажњу на неки нефункционални детаљ. Тако је из једног свог текста ауторка избацила реч „скандирање“, пошто су првачићи на јавном читању рекли да је не разумеју, а у роману *Ово је најстрашнији дан у мом животу* застарели жаргонизам „супер“ замењен је с „екстра“ по наговору четрнаестогодишњака. Списатељица је чак у потпуности одустала од једне приче о крезубости предшколаца када је кћерка упозорила да деца тај „проблем“ доживљавају из угла опозитног у односу на описано / Петровић Ј, према Ћирић 2007/).

Занимљив је ауторкин природни осећај за сарадњу – ниједна књига, а на свакој је сарађивала с уредницима, лекторима, професионалцима из различитих области и уметницима, не бива објављена ако претходно не прође тест оних којима је намењена: „За разлику од писаца који пишу за одрасле, дечији писац не може само са собом да седи и ради – он стално мора да се консултује са својом потенцијалном публиком, да проверава да ли им се свиђа и да ли је тачно“. (Петровић Ј, према Ћирић 2007).

Стални креативни партнер са којим дели сличан хуморни и отворени (искрени) сензибилитет јесте илустратор Добросав Боб Живковић. Он је, с обзиром на упечатљивост ликовних аранжмана, у доживљају читалаца праткично коаутор, пре свега едиције „Без длаке на језику“ у којој су објављене сад већ култне књиге *Секс за почетнике*, *Школа* (2003), *Како постати и остати глуп* (2004), *Породица* (2012) и *Бонтон* (2004). На корицама књига, импресуму или посебно додатим захвалницама, читамо имена коаутора и консултаната: психолога Ане Пешикан (коаутор књиге *Како постати и остати глуп*), др Дијане Плут (*Бонтон*), Весне Јањевић-Поповић (*Риба риби гризе реп* /2009/) и Јелене Милићевић, као и лекарке Данице Видић (*365 калорија без шећера* /2008/), драмског педагога Љубице Бељански-Ристић и редитеља Марка Манојловића (*Да ли сте ви жаба* /2014/– збирка драмских текстова), док је, веома занимљиво, њен муж, глумац Владимир Петровић, истакнут као саветник за бодулски дијалекат у књизи *Лето када сам*

²⁰² Рецимо, мобилни телефон је нужно присутан, као и сви реквизити које деца свакодневно користе.

научила да летим (2015). Овом списку морамо додати и ауторкино учешће у многобројним пројектима невладиних организација које се баве децом (Уницеф, Пријатељи деце Србије, CRID, Здраво да сте...), на основу чега су касније настале књиге и брошуре које покривају разне теме и области: мултикултуралност, дечија права (*Паметна књига за маму и тату* – приручник о здрављу и психолошком развоју деце до пете године), екологија (књиге о рециклажи: *Хајде са нама* /2007/, *Имам нешто важно да ти кажем* /2006/...), толеранцији, инклузији (*О дугмету и срећи* /2005/) те неколико интерактивних књига за децу у дијаспори (*Родбина* /2008/, *Телефон* /2009/, *Дани у недељи*/2008/).

Јасминка Петровић јесте и писац сценарија за дечију серију *Кукурику шоу*, коју на РТС-у уређује Весна Видојевић Гајевић. Оно што ове две списатељице, такође, доводи у везу јесте чврсто уверење да су деца у сваком времену, па тако и у данашњем „жељна пажње, љубави и атрактивности“ (Видојевић Гајевић, према Glavnić 2013) и да је само потребно наћи форму како да се комуницира са њима. Стваралачки кредо Јасминке Петровић, из којег настају сва њена дела јесте да „детињство није лако, али је лепо“ (Петровић Ј, према Ћирић 2007). Она сматра да дечији роман мора бити храбар „зато што су деца храбра“ (Петровић Ј, према Ћирић 2007), те отвара веома деликатне, а често и болне теме. Ауторка каже да су све приче и романи „запросили њу“ у контакту с неком особом или ситуацијом, а она је само требало да процени да ли може са тиме да се бави – када донесе такву одлуку, онда „скаче наглавачке у нови избор, мало плива, мало рони, мало се дави, мало се хвата за сламку“ (Петровић Ј, према Sudar 2011).

Сем отвореног говора о полности с млађим адолесцентима кроз едицију „Без длаке на језику“, деца су добила прилику да упореде односе у својој породици с другима, затим да науче правила лепог понашања (један ученик шестог разреда је на блогу написао да се ауторка сетила толиког броја ситуација да чак и они који изузетно држе до бонтона имају шта ново да науче²⁰³), те да освесте важност образовања и знања у друштвеном контексту који им није наклоњен. Ни у једној од њених књига нема улепшавања стварности, а о проблемима се говори директно, без

²⁰³<https://silvy1105.wordpress.com/2013/06/26/>

прескакања и увијања и без педагошког моралисања. Па ипак, главна тежња ауторке јесте да изнађе пут како детињство може бити лепо: „Ја не кажем свом јунаку: биће све добро, не брини. Не, живот је тежак, али ти нађи у себи нешто како ћеш бити задовољан“ (Петровић Ј, према Ћирић 2007). „Чаробна средства“ која Јасминка Петровић нуди, односно на која скреће пажњу, у свим својим књигама, јесу елементарна маштовитост и здрав хумор који младом читаоцу (саговорнику), указује на могућност релаксације, па и реалног превазилажења препрека на које наилази: „Сматрам да све што хоћеш да кажеш, треба да кажеш духовито. Учимо их да се смеју на свој рачун, учимо их хумору који лечи“ (Петровић, према Ћирић 2007).

Важна особеност књижевног рада Јасминке Петровић јесте да она има храбрости да не скрива психолошке елементе иза естетских. То се у први мах може чинити као одступање од традиције озбиљне литературе за децу на српском језику. Међутим, у њеним делима оригинално и сасвим функционално спајају се корени захтевне интелектуалне и „седи да разговарамо“ књижевности Душана Радовића и ведре, врцаве, занимљиве, акционе и (привидно) једноставне *инфантилне утопије* – психолошки, забавни и естетски аспекти, налазе се у истој равни, што је изузетно тешко постићи, мада читаоцу делује као сасвим спонтано и животно штиво. Другим речима, снага и количина унете маште, знања, логике, осећаја за детаље и њихове комбинације, за добро и лепо (понекад и мрачно), није ништа мања него у делима Уроша Петровића, с тим што уместо јаког закривљења стварности која у његовој прози рађа фантастичне и хорор елементе, Јасминка Петровић, (слично набоковљевском моделу) користи тек „онај мали набор на површини огледала који једва да мало изобличује лик и призор који одсликава“ (Velikić 1994:60), те на њихово место (по урођеном, или чак могуће родном, сензибилитету) ставља изузетан хумор и емпатију.

У првој књизи *Гига прави море* (1997) „отворено се говори о моралним дилемама које су се протеклих година испречиле пред нама“ (Јањевић-Поповић 1997:80). У њој су тематизоване трауме деце избеглица којима се „у свету ове књиге може направити 'море са ајкулама, делфинима и галебовима'..., али се не може наставити живот у својој кући“ (Јањевић-Поповић 1997: 79), нити поново

бити са онима којих више нема. Међутим, пријатељство и имагинативност су ти који могу помоћи, те се мали Гига труди да обрадује свог друга, бившег приморца Цврлета, тако што му прави море у новом граду. У тој причи, записује Весна Јањевић-Поповић, има свега што деци треба: театралности, драматичности, те радње која се одвија поступно и у јасним сликама, мада је ритам наглашен тако да држи пажњу. Поред тематизоване игре, радости, лепоте али и страдања и патње с којима ауторка суочава и децу и одрасле, ова књига може имати и посебну намену као сценска игра (на тај начин је већ користе у креативном раду са децом²⁰⁴), пошто се у њој : „води рачуна о детаљима. Оријентација у времену може бити вежба за коришћење сата, или добар повод за игру са нестрпљењем и ишчекивањем [...]. Појмови велико–мало, лево–десно, плитко–дубоко, живо–неживо, коришћени су са добрим знањем о дечјим способностима“ (Јањевић-Поповић 1997:80).

365 калорија без шећера роман је који говори о једном од највећих проблема тинејџера – анорексији. Радња прати другарице Јовану и Тару, ученице првог разреда средње школе, које одлазе у Гроцку да проведу код Јованиних рођака недељу дана зимског распуста. Тарин проблем приказан је анамнестички прецизно, али без икакве анализе, само изношењем и уланчавањем великог броја детаља којима се не описује само болест, већ целокупан живот у заједници у току неколико дана. Посебно је занимљив лик ујне, која се углавном формира кроз Тарин фокус, и пред очима читалаца трансформише од неког непривлачног и готово одбојног до сасвим пријатне особе (чак и лепе). Тинејџери у контакту са овом књигом имају прилику за право „апсорбујуће или лудичко читање“²⁰⁵, јер је сама прича толико узбудљива и вешто написана да скоро излази из оквира фикције, те се читаоци морају нужно запитати шта би радили да се нађу у таквој ситуацији. Осим тога, додатни ефекат романа јесте то што пружа тачне медицинске информације у

²⁰⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=0QfXv-0t8so>

²⁰⁵ „'Апсорбујуће' или 'лудичко' читање према истраживањима Виктора Нела /1998/ је практично стање транса приликом кога се читаоци добровољно искључују из околног света. Свест се привремено искључује, а књижевни текст наизглед почиње да управља 'унутрашњим дневником' који производи неке сасвим личне визије. Тако се читалац поистовећује са ликовима и догађајима у књизи. Нел, као један међу малобројним психолозима који су понудили барем нешто корисно што се тиче афективне димензије читања, наглашава да је бескорисно правити разлику између фикционалне и нефикционалне књижевности или популарне фикције и 'високе књижевности' када је лудичко читање у питању“ (Крегоу 2013: 266).

облику у којем се лако памте, али и провоцира младе људе да у свом окружењу примете нијансе које указују на аберативно понашање, те да дарујући подршку и топлину (као ујна) или проналазећи снагу у себи самом (такође, као ујна) суоче се с проблемом и превазиђу га.

У књизи *Риба риби гризе реп* нашло се пет изузетних прича о деци која се први пут суочавају са сопственом несавршеношћу, и то доживљавају трагично (велики зуби, клемпаве уши, дебљина, слабовидост и говорна мана). Оне су написане из угла социјалног искуства десетогодишњака, али без икакве тривијализације и подсмеха. Те приче су и по дужини и по могућности детета да се емотивно, ментално, али и естетски уживи у њих, прилагођене узрасту, те млади рецепијенти могу веома активно да учествују у ономе о чему читају, долазећи сами, или уз помоћ књиге, до закључака како се употребном маште, интелигенције, вештине и добре воље остварују одлични односи у друштву и мир са собом. Оно што нам се у овим приповеткама посебно чини задивљујућим јесте то што ауторка говорећи о проблемима, из угла одраслог свакодневним и обичним – дечјим, успева да избегне стереотипе и уочљиву педагогизацију, иако се, очито, иза њеног свезнајућег приповедача крије веома виспrena мајка (бака, или нека друга блиска одрасла особа) која зна како се разговара са децом. Поводом ове збирке, сматрајући је изузетно успелом, желимо да истакнемо оно што важи као чињеница за целокупни опус Јасминке Петровић, а што је босанска списатељица Ламија Бегагић одлично артикулисала у приказу књиге *Лето када сам научила да летим*:

Добра књижевност је она која даје одговоре, али и поставља питања, која своју читатељку и свог читатеља ставља у различите ситуације у којима ће критички размислити о себи, одговорити на питања како би се сами понијели када би били јунаци књиге, те се како идентифицирати са ликовима и ситуацијама (Begagić 2016).

И док је књига прича *Риба риби гризе реп* одличан подсетник за родитеље и наставнике, како би могли ухватити “копчу”²⁰⁶ с децом и детињством, роман *Ово је настрашнији дан у мом животу* (награда „Раде Обреновић“ 2006) јесте права

²⁰⁶ „Данас је веома тешко направити квалитетну копчу између родитеља и деце. Уосталом, баш као између аутора и читалаца“ (Петровић Ј, према Ćirić 2007).

хумористичка сторија за млађе тинејџере. Главни лик и наратор је Страхиња. Он прича о својим догодовштинама и доживљајима из угла четрнаестогодишњака, који почиње да се „буди“ у односу на себе и своју околину. Свако поглавље, осим последњег, почиње синтагмом „ово је настрашнији дан у мом животу“, пошто за адолесцента свака сензација и јесте доживљајно апсолутно драматична. Младим читаоцима је урнебесно смешан Страхињин начин причања, који представља комбинацију тинејџерског жаргона и опсерваторског и списатељског талента. Тај начин приповедања је наизменично стармали, инфантилан и „кул“, то јест, управо онакав какав одговара дечама тог узраста. Страхиња живи у породици која је далеко од савршене, али је врло просечна и рекло би се, стандарна за наше услове. Ликови су само за нијансу карикирани, јер се, на пример, испод „маске“ мајке, загрижене есперантскиње лако препознаје лик професорице било ког (мање популарног) страног језика, само што ју је конкретан избор професије учинио смешном уместо трагичном. Отац је мушки полу-хистерик, који је као права жртва транзиције остао без посла²⁰⁷, те му је једино преостало да као друштвено излишан са женом седи у кухињи, али је, иако се физички сасвим запустио, одлучио да „копчу“ са животом држи тако што пише књигу, док му жене око њега (супруга, наставница...), по природи ствари, хране его.

Страхиња догађаје из своје средине види условљене медијском визуром: мама и комшиница су лезбејке, Машина мама је манијак који људима скида скалпове, а не власуљарка, наставница српског постаје предмет његове пожуде, а комшиница, баба Гвозденка га упорно оптужује да је наркоман, пошто око зграде налази побациане шприцеве, што има наглашено комичан ефекат (у кључу комедије и забуне), али је у приказаним сценама имплицитно присутна и друштвена критика. Истовремено, Страхиња се среће с пуно озбиљних животних ситуација, које се не миноризују, мада за читаоца, занетог драматичношћу приповедачевог доживљаја, њихов тамни аспект остаје у другом плану (и тако се превазилази).²⁰⁸ Такви су:

²⁰⁷ Страхињини родитељи су, исто као Молови, жртве „тачеризма“ (његове локалне варијанте) и „зато ниједно ни друго данас не ради, што значи да могу да проведу више времена у кујни и натенане спремају доручак“

²⁰⁸ Инфантилизам са психолошког становишта веома занимљив поглед на свет, јер штити од повреде која би се одраслом сигурно десила због начина на који старији обрађују стварност.

болест мајке, развод родитеља, депресија и покушај самоубиства, беспарица, немање личног простора, ривалитет са сестриним дечком, брутално вршњачко насиље и крађа... Међутим, у јунаковом личном, тинејџерском, осећању ови озбиљни животни проблеми преклопили су се и готово изједначили с лошим оценама из математике и географије, страхом од длакаве теткице у школи, презиром према комшиници гњаваторки и жељи да пољуби Машу. Током развоја радње ствари се непрестано компликују, те је права списатељска вештина била наћи толико креативних и забавних решења за њихов расплет. Све што се дешава заправо су обичне појаве које обележавају свакодневицу већине породица средње класе, а изузетним их чини само начин на који их Страхиња (слично јунакињи из Одаловићевог романа *Баба је ту, ја сам у Јапану*) перципира и презентује. На једном месту му чак Маша саопштава да је срећник што има тако занимљиву породицу, пошто је њена сасавим досадна, не схватајући да је разлика само у дечаковом хуморном отклону који ствари чини раскошнијим и пријатнијим.

Иако бисмо могли наставити анализу овог дела показујући целу лепезу социјалних, психолошких, драмских, композиционих, лингвистичких аспеката и различитих облика хумора употребљених њему, сматрамо да то није нужно с обзиром на то да је целокупни текст толико непосредан и близак читаоцу да се тумачења чине практично излишнима. Уместо тога, поставићемо питање о феномену који, могуће је, проистиче из претходне констатације: Зашто готово да нема критичких приказа и студија о делима Јасминке Петровић? Занимљиво је да је у специјализованом часопису „Детињство“ објављен само један приказ и то 1997. године за књигу *Гига прави море, а Ово је настрашници дан у мом животу* уврштен је у веома похвалном тону у Љуштановићеву (2012в: 163–177) сублимну анализу поетских тенденција српске дечје књижевности на крају XX и почетку XXI века. Церебрална парализа (*О дугмету и срећи*), полност (*Секс за почетнике*), лепо понашање (*Бонтон*) нашли су се на сценама професионалних позоришта у Београду и иностранству, а сама ауторка стално учествује у многобројним програмима, медијски је веома експонирана и интересантна новинарима, тако да често наилазимо на интервјуе са њом. Њене књиге су вишеструки носиоци „Доситејевог пера“ (*Ово је најстрашници дан у мом животу /2007/, 365 калорија*

без шећера /2009/ и *Од читања се расте* /2013/), а уврштене у и у програм промоције читања „Читам, па шта“ (*Ово је најстрашнији дан у мом животу* и *Риба риби гризе рен*). Такође, неке од њих су добитници награда за дечију књижевност: *Како постати и остати глуп* („Невен“ /2005/), *Кажу тети добар дан* (награда за најдуховитију књигу „Гашино перо“ 2004), *Ово је најстрашнији дан у мом животу* („Раде Обреновић“ и „Мали принц“ /2006/). Ипак и даље остаје запитаност да ли је важност списатељског опуса ове ауторке заиста институционално препозната и да ли би се могао постићи консензус око егзалтиране изјаве хрватске књижевнице Ане Ђокић да је Јасминка Петровић данас оно што су некад били Душан Радовић и Јован Јовановић Змај? (Ђокић 2014).

Лето када сам научила да летим без дилеме је дело изузетне уметничке и хумане вредности. Оно говори о најделикатнијем проблему данашњице – националшовинизму – чији конструкт је толико јак и распрострањен, нарочито међу младима, да је хватање с њим у коштац могуће само изузетно смелом литерарном вештаку. Пошавши од сасвим једноставне идеје да опише досаду као једно од доминантних осећања младих људи, ауторка је осмислила комбинацију за летовање једне тинејџерке и две бабе. Међутим, прича је ускоро прерасла у приказ три света јер је „Јасминка Петровић успијела у књигу о једном лету и одрастању јунакиње уплести причу о много важних ствари: односима људским, поносима јачим од разума, љубави упркос даљини, рату, одговорности, осјећају кривице, емпатије, те напосљетку и смрти“ (Вегагић 2016).

Јасминикино *Лето* свакако јесте роман чија је једна од кључних вредности *смирено и разборито бављење осетљивом регионалном темом* – али то овде заправо није најважније, и није главни разлог зашто читалац буде одуван када стигне до краја романа. Штавише, то је у суштини само споредни контекст, а кључно је нешто сасвим друго, један врло *емотивни и топли филозофски есеј о суштини живота*, испричан кроз лик ноне Луце. Управо тај еколошки хуманизам је оно за шта се закаче и одрасли читаоци, који ту препознају и друге нивое, нарочито помало горку критику балканске економске транзиције. Са друге стране деца и млади на почетку тинејџерског узраста буду купљени како Јасминкиним комплетним познавањем духа и проблематике њихове генерације, тако и поштеним приступом који не вређа њихову интелигенцију, третирајући их као разумна бића довољно паметна и зрела да сваре све оно што им ауторка даје (Grubaš 2016).

Избор бодулског дијалекта, уместо хрватског језика, према којем, за разлику од овог другог не постоје предрасуде, иако је у питању само синонимна замена,

представља невероватно вешто интелигентно и духовито списатељско решење пред којим падају вештачки националистички забрани, показујући лепоту и раскош живота коју нам у свакодневном закривљују, а које смо, тако неправедно наметнули својој деци:

У књизи се појављују многи јунаци, али моја пажња је била усмерена на главну јунакињу Софију која сасвим неочекивано открива да има родбину у другој држави. Пред њом се воде непријатни разговори о ратним догађајима, који су поцелали њену породицу на два дела. Она је могла због тога да се наљути, увреди, растужи, уплаши или затвори у себе. Софија је одлучила да свима све опрости и да полети. Деца размишљају срцем и зато је важно да их слушамо шта нам говоре. Они су наши учитељи (Petrović, J, према Sudar 2015).

Овај роман 2015. није понео ниједну награду, а уверени смо да је то грешка истих димензија као у случају *Авена и јазонса у земљи Ваука*, која, могуће је, указује на чињеницу да Јасминка Петровић још увек нема онај статус апсолутно озбиљног уметника какав важи за Уроша Петровића и Игора Коларова. Међутим, овај роман ће то сигурно променити, али најважније је да је он стигао у руке читаоца и малих и великих са обе стране границе: „Нешто ми је упало у очи – док читају књигу, млади се смеју, а одрасли плачу. Врло сам збуњена“ (Петровић Ј, према Sudar 2015).

Сматрамо, најзад, да би било значајно да књижевна дела, али и друге инспиративне културолошке идеје ове ауторке, особито оне које се тичу односа према младима, које их уче племенитости, на сваки начин – путем школе, библиотеке, институција, а нарочито телевизије – постану доступне и познате деци. И не само деци, већ и родитељима, као нити које их здружују с окружењем, позивајући породицу да се у ујурбаном и нервозном савременом свету окупи око заједничких радости и подршке:

Пишем за децу зато што на одрасле може мало да се утиче у стварању бољег света. Деси им се, можда, блесак кад прочитају књигу, али углавном свако од нас има већ утврђену путању и њом иде. Ако хоћеш да направиш свет бољим, бави се децом. На њих можеш да утичеш, можеш да их научиш племенитости. Што више у себи имају племенитости, сутра ће бити сигурнији, срећнији, задовољнији. [...]. Тврдим, највише ћемо променити свет ако се бавимо децом (Petrović, J, према Ćirić 2007).

III.7.5. САВРЕМЕНИ ЕКЛЕКТИЧНИ РОМАН

(Поетичке доминанте и особености)

Писци Игор Коларов, Урош Петровић и Јасминка Петровић посветили су у потпуности своје књижевне опусе деци²⁰⁹. Изузетак је само Владислава Војновић, која паралелно ствара и за одрасле, али је, у њеном случају, занимљива контекстуална околност да је написала много више књига за децу него што је до сада успела да изда, тако да ће, врло вероватно, и она у наредном периоду бити препозната као релевантна списатељица у дечијој књижевности (што, без дилеме, обећавају *Принц од папира* и *Приче из главе* /објављене тек 2015. године/).

Заједничко за све ауторе из ове групе јесте да деци, односно, литератури и култури намењеној њима, прилазе сасвим озбиљно и с пуно уважавања, што свакако јесте рефлекс односа какав је у нашем друштву према најмлађима грађен од XIX века, а дефинитивно (сад видимо и на дуже стазе, а надајмо се и трајно) установљен 60-тих и 70-тих година XX века, када је општеприхваћено да је дечија књижевност само специфични облик најчистије уметности (Франце Фостернич би рекао *фах* који одговара социјалном искуству детета), чија је естетичност сама по себи велики одгојни потенцијал (како је то видео Душан Радовић).

Дела Игора Коларова, Владиславе Војновић, Уроша Петровића и Јасминке Петровић представљају прави повратак тексту – иако су њихови ауторски потписи аутентични и упечатљиви, саме књиге су, да парафразирамо реченицу Уроша Петровића из једног интервјуа, *познатије од њих*, што је између осталог и важно као излазак из зачараног круга *intentio auctoris* из претходних година. У критикама и записима читалаца често налазимо запажање да су у делима Игора Коларова, Владиславе Војновић, Уроша Петровића и Јасминке Петровић „остварени простори слободе“. У свим својим романима писци су покушали да „ухвате“ и прикажу

²⁰⁹ Урош Петровић је написао и дело за одрасле *Приче са друге стране*, али, по сопственом сведочанству, не жели да га реизда пошто је његова популарност код деце таква да би их због имена аутора привукла ова књига за коју сматра да је непримереног садржаја за младе рецепијенте.

актуелно време²¹⁰ из различитих и многобројних углова и да о томе дискутују с децом, уграђујући на такав начин, имплицитно, идеју елиотовског поретка ствари, по коме се цивилизација и култура настављају у племенитом континууму (и) преко литературе. Зато није необично што су Игор Коларов, Јасминка Петровић и Урош Петровић, своје деловање проширили и изван белетристике, осмишљавајући и друге облике комуникације и рада са децом (системе учења, читанке, лектуре, педагошке дискусије, радионице...) ²¹¹. Та њихова залагања за сад нису освојила пуну подршку просветних власти, те се још увек у многоме заснивају на личном ентузијазму и посвећености уз асистенцију агилних сарадника²¹², иако су они су већ практично изградили оквир који би могао бити темељ савремене (до)едукације матерњег језика, али и других предмета²¹³.

Гледано са поетичке стране, такође, можемо утврдити кључне заједничке одлике (неке од њих је већ Зорана Опачић /2011: 11–20/ маркирала у тексту о Коларовљевим романима). Оне би се у најкраћем могле свести на следеће: ломљење и сажимање епске структуре (елиптичност и синкопирање), што се може довести у везу са културолошким обележјима савремене епохе, екстремно сажета (и често плошна) комуникација, или пак, прекомерна распричаност, ритмичност, убрзање као веома важан, а у неким делима и доминантан композициони и наративни принцип (који директно чини да се линеарно приповедање у читаочевом доживљају претвори у вишепланско и еклектично, дозвољавајући му сагледавање и разумевање написаног истовремено из више углова, с различитим значењима),

²¹⁰ Када је о Петровићевом *Авену...* реч, у њему је вишеструко препозната снажна еколошка свест, страх пред злоупотребом науке, особито генетског инжењеринга и подстицање деце – читалаца да развију радозналост и љубав према природи.

²¹¹ На свој начин, улажући напор да развије занемарени домен филма за децу, то чини и Владислава Војновић.

²¹² У сараднике убрајамо професионалце из разних области, издавачке куће чији су ексклузивни аутори, невладине и владине организације (на пример Уницеф или Пријатаљи деце Србије), чак и повремену подршку Министарства образовања или Министарства омладине и спорта. У неким врстицима су прихваћени облици рада, рецимо по НТЦ систему (што је и део официјелне допунске едукације просветних радника путем педагошких семинара), а појединачне књиге су се нашле и у сегменту изборне лектуре. Ипак, сматрамо да њихов пун и едукативни и културолошки потенцијал није искориштен са обзиром да нису уврштени у обавезне школске програме ни на једном нивоу образовања, као што их нема ни у медијима (што је у контексту укупног проблема односа медија према дечијем и образовном програму).

²¹³ Приметна је свест о вредности корелације књижевности и природних наука, код свих аутора.

тематизовање проблема у породици и друштву њиховим наглашавањем до карикатуралности, те појаву лика усамљеног (или осамљеног) детета као протагонисте који трага за идентитетом у кризним ситуацијама (што је у битноме опозитно дечијим дружинама које се опиру ауторитету одраслих, из ранијих књижевних дела за децу).

Јунаци у свим овим књигама издвојени су и у изузетно напетим односима према сопственом окружењу, пошто се у њима сликају млађи тинејџери у моменту када постају свесни себе, тако да описана радња, сем равни збивања садржи и приказ доживљаја и сензибилитета ликова (главни ликови су увек фокализатори кроз чију унутрашњу призму се пропушта све о чему се говори). Зато, без обзира на ситуације у којима се налазе и на ненаклоњеност околине, нико од њих није „јадан“ – „јадни су ти који не могу да издрже“, како каже Јулија из романа *Принц од папира*. „Аутори и њихови јунаци у заједничкој естетској акцији“ (Bahtin 1979)²¹⁴ решавају проблеме тако што писци на ликове преносе властити ангажман и активистичке жеље и ставове, те воде протагонисте и њихове помагаче до крајње победе над ситуацијом. Иако се чини да за то користе веома различита литерарна средства, она су у основи не само слична него и идентична: *машта и хумор*, а особени су само њихови облици. У *Принцу од папира* и Јулија и ауторка су жестоко ироничне и управо та њихова интелигентна духовитост јесте оно што радикално побеђује погрешан скрипт „лудила удвоје“ медија и савременог родитељства које понижава децу и маргинализује њихове потребе. Јулијина борба је тако надахнута и ватрена да она „улази“ у другу књигу и ослобађа ликове, удахнувши Агију и Еми стварни живот.

Војновићкин поступак је један од могућих начина читања и дописивања с Коларовљевовом брилијантном књигом која се, као и укупна његова поетика, суочила, по нашем мишљењу, с несрећном околношћу да је, управо у време када је настајала, изгубила културолошку подлогу, која би само неколико година раније, вероватно, учинила да та врста писања постане главни ток и изузетно популарна међу младом, али и одраслом публиком. Ипак, његово опредељење да поткултурни

²¹⁴ Реч је о наслову Бахтинове студије.

сензибилитет укључи у књижевност за децу, отворио је широка врата и другим писцима који су у своја дела унели рефлексе мас-културних феномена првенствено стрипа²¹⁵ (Урош Петровић), тинејџерске дечје штампе (Јасминка Петровић) и филма (Владислава Војновић).

За разлику од Коларовљевих суптилних приказа унутрашњих душевних стања, односно доживљаја који су по својој природи андрогини²¹⁶, свет Уроша Петровића је наглашено маскулин. Женских ликова практично и нема, а мушки су „колико интелигентни, толико и дивљачни“, што је, наравно, рефлекс ауторове идеје еколошког хуманизма, која имплицира важност повратка природи и у том кључу се освештава да је телесност једнако битна за човека као што је то духовност. На руку препознатљивости и популарности Петровићевих дела, сигурно је ишла и појава великог броја остварења из жанра епске фантастике, која је учинила да тај поетички ток постане један од главних у савременој уметности и култури. Приповедање овог аутора је савремено, убрзано, синкопирано, често се даје само назнака ликова или ситуација, па ипак пунозначно и естетично као и језички израз који је кратак, али прегнантан. Хумор је у његовим, као и у делима Јасминке Петровић, јесте елементарно духовит, често смехотресан и зато су, између осталог, ова два писца најближа деци, која њихове романе читају самоиницијативно и без посредника.

Јасминка Петровић је у први план истакла асертивност и емпатичност, с нескривеним литеротерапијским ефектом, али њене књиге више лече односе међу људима, него појединца. Читајући ове књиге можемо да се смејемо или да плачемо, да научимо много корисног и да доживимо катарзу. Она, као и други аутори из ове групе, отвара веома деликатна питања али нуди и

²¹⁵ Навешћемо само један успео пример романескне ремедијације класичних стрип сцена, којих у рома има много: „Влада Грак, који иначе изгледа прилично рашрафљено док трчи, промени правац у тренутку, као да се одби од невидљивог зида. Куш умало није пао при истом маневру. Из супротног смера којим су малочас јурили трчала је висока прилика у јакни са капуљачом. Одизго су се појављивали керови, више од двадесет њих“ (Petровић 2007: 70)

²¹⁶ Андрогиност није бесполност, већ могућност да особа истовремено и једнако интензивно доживљава сопствене аниму и анимуса, без обзира на природни пол. Пишући из позиције женских ликова или деце, Коларов приказује специфичну хиперсензибилност у чијем је центру блага меланхолија у комбинацији са свепрожимајућом иронијом. Ово је, такође, начин доживљавања света везан за генерацију којој аутор припада.

конкретна решења која се првенствено налазе у избору еклектичности, не само као литерарног, већ уопштеног људског принципа.

Реч је о филозофском приступу оваплоћеном у књижевности за децу, који се не држи ригидних парадигми, претпоставки и закључака, већ даје простор вишеструким увидима примаоца (па чак и расправама с књигама и њиховим садржајима), што је омогућено интелигентном синтезом великог броја различитих елемената (социјалних и других фактора унетих у њих), те комбинацијом стилских поступака: фантазијских, реалистичких, хуморних (духовитих, иронијских, ситуационе комедије), психолошких, социјалних, поетских, синкретизмом различитих уметности, имтермедијалношћу, цитатношћу, отвореношћу ка попкултурним и мас-културним кодовима... Колико је сваки детаљ у таквом склопу важан показује, рецимо, ритам приповедања: у *Петом лептиру* његово убрзање открива унутрашњу буру адолесцента, а у *Ово је најстрашнији дан у мом животу* тек када се слике успоре, постаје видљива дубока транзициона драма скривена иза њих. Истовремено, Коларовљевим романима темпо даје безвременост, односно свевременост.

Која год средства да користе, сматрамо да ови аутори враћају књижевност њеним коренима, јер је поново успостављају као ону која, ако не служи топлим људским вредностима (Богдановић), не служи ничему. Међутим они то чине на актуелан и савремен начин дајући одговор конфузном времену у којем стварају, јер верују да се свет мења улагањем у децу. Важно је на крају рећи да су њихова дела изузетни ауторски доприноси, да су сами писци направили значајан искорак у сферу догађајности, а на друштву је да одлучи да ли ће на тој бази стварати широк контекст културе за децу која ће постати и важан сегмент будућег канона.

IV. ЗАКЉУЧАК

Опредељујући се за тему *Српски роман за децу на почетку двадесетпрвог века у светлу књижевних награда (2001–2010)* желели смо да истражимо поетске вредности и естетске домете актуелне романескне продукције за децу, те њен положај у савременој култури. Награде смо користили као репере друштвене потврде квалитета или релевантности одређених дела, али нам оне, саме по себи, нису биле у фокусу. Закључак, који можемо посредно да изведемо о систему награђивања књижевности за децу на основу награда „Раде Обреновић“, „Невен“ и „Политикин Забавник“, јесте да оне не морају нужно значити и поуздану информацију о естетској изузетности, јер одабири жирија могу бити условљени различитим критеријумима – рецимо, важношћу иновације – те додељене награде често у први план истичу репрезентативност дела, одређеног аутора и поетички ток, или комуникативност с децом. Зато смо сматрали да је неопходно истражити појединачне ауторске рукописе, размотрити главне интенције писаца, теме, поетичке поступке, поглед на детињство, али и на свет у коме живимо, те утврдити, првенствено посредством награђених дела, али и укупних опуса њихових стваралаца, уметничку вредност савремене књижевности за децу на српском језику и проверити на који начин и колико делотворно све то може учествовати у изградњи најсавременијег културолошког и едукативног конструкта друштвеног односа према деци.

Одабране романе повезали смо у одређене групе, налазећи извесне сличности међу њима за које смо сматрали да најупечатљивије описују поетска настојања аутора, али су, дакако, биле могуће и алтернативне повезнице, као што су се извесни романи могли наћи и под окриљем других подналова. Разлог је то што сви оригинирају или се ослањају на два крупна поетичка тока: *инфантилну утопију* и *(пост)телевизијске писце*.

На самом почетку деценије била је уочљива потреба за рестаурацијом и аксиологијом универзалних вредности и естетског перфекционизма, те су писци настојали да се поново приближе радовићевској традицији и дOMETИМА књижевности за децу из златног периода 60-тих и 70-тих година, који се

првенствено заснивају на артифицијелности и церебралности. Аутори (Весна Видојевић Гајевић, Весна Ћоровић Бутрић, Владимир Андрић и Миодраг Зупанц) су у томе изванредно успели, створивши оригинална и изузетна дела, што је и потврђено бројним наградама пре 2004. године.

Средином деценије императив постаје *промена*, те жирији предност дају романима који лакше остварују комуникацију с децом с обзиром на то да *писци и романи под утицајем медија* без укупног контекста, а поготово без подршке медија нису блиски деци на начин како су то била дела настала две деценије раније, када су постојали сви спољни предуслови.

У том периоду је награђено највише дела *инфантилне утопије* (аутора Градимира Стојковић, Зорана Божовића и Моше Одаловића), али занимљиви постају и романи у којима аутори (Петар Жабелџан, Радивој Богичевић и Ратомир Дамјановић) тематизују сопствено детињство као простор среће. Аркадијска нит се појављује у великом броју дела (о томе директно пишу Лаза Лазић и Гордана Малетић), и то као врста утопије о важности повратка *естетици егзистенције* (Фуко), као најплеменитијем модусу живљења. Тако, с једне стране, подршку добијају текстови у којима доминира акциона радња, хумор, не превелика брига о језику и друштвеном значају (уз *инфантилну утопију*, на овом месту помињемо и романе Данијела Илића и Оливере Јелкић), а с друге, они романи у којима аутори примењују комплексне поступке, те захтевају озбиљну читалачку компетенцију да би се њихово дело разумело²¹⁷ Евидентно је и да се књижевност за децу и књижевност за одрасле веома приближавају и да су једина два критеријума на основу којих се дело класификује као „дечије“ узрасни идентитет главног јунака и чињеница да је реч о романима недовољно литерарно комплексним да би ушли у корпус литературе за одрасле.

То, између осталог, произлази из чињенице да је средином деценије било сасвим немогуће утврдити контекст у којем књижевност за децу постоји, пошто су

²¹⁷ Што не значи да поједина деца нису интендирани примаоци баш таквих садржаја. Овде се првенствено мисли на романе Лазе Лазића, Ранка Рисојевића, Гордане Малетић, Петра Жабелџана, Ратомира Дамјановића и Радивоја Богичевића. *Писци и романи под утицајем медија* су специфични, пошто по себи јесу комплексни и захтевни, али ако су уклопљени у адекватан контекст, сасвим су блиски деци.

обе велике литерарне традиције биле на заласку, а и друштвени одговор, у виду реформе школства (осавремењивања канона) или враћања школског програма у медије био је само у најави. Иако већина награђених дела има литерарне квалитете, а нека су и „цела лепа“, она практично нису имала никакав шири одјек, нити су заживела у јавној сфери – читање је у потпуности постало приватна ствар. Реиздања књижевних дела из тог периода су права реткост, а промотивна активност готово да и није постојала, те на основу њихове судбине (с обзиром на то да је све ово изостало) можемо извести закључак како је сасвим тачна Деридина тврдња да је *присутност у пољу догађајности* за дело једнако важна колико и *ауторски потпис* (његов квалитет), а да појединачна дела тек *контекст* у који се уклапају чини препознатљивим и важним.

Писцима који су у књижевност ушли после двехиљадите било је јасно да је њихова улога и ван стварања фикције од пресудног значаја. Зато је, изгледа, суштински важан, па и преломни тренутак био онај када је савремени полимат Урош Петровић свој талент и широку визуру о делотворности књижевности, њеној практичној примени у едукацији, естетској синкретичности с визуелним медијима и комуникативности, удружене са невероватном радном енергијом – посветио у потпуности деци. У последњем поглављу смо говорили о Игору Коларову, Владислави Војновић и Јасминки Петровић који су, заједно с Урошем Петровићем, учинили много да се књижевност за децу окрене савремености и да, чак сразмерно храбрије и ефикасније него литература за одрасле која често патетично бележи сваковрсну осујећеност) опише савремени тренутак и ухвати се у коштац с болним темама, али на изузетно хуман и делатан начин. Сем што су књижевности за децу дали нови, еклектични облик, који обједињује комплексну дивергентност књижевног поступка и погледа на свет са спонтаношћу комуникације, и тиме остварили Кајзеров идеал „лепе књижевности за масовну употребу“, они су вратили машту, хумор и ослободили емоцију и унутартекстовну и читаочеву, те поново „посегнули“ за Радовићевим идеалом *паметне* књиге за децу.

Такође, веома важан закључак који проистиче из овог истраживања јесте да су издавачке куће данас активни и способни сарадници на пољу књижевности за децу и да оне на себе преузимају лавовски део посла у бризи за дечију књигу, што у

битноме излази из оквира чисто тржишних настојања. Могло би се рећи да оне припадају ретким организацијама које, формирањем едиција и праћењем потреба²¹⁸ својих ексклузивних аутора, учествују у креирању контекста.

С културолошког и професионалног становишта примећујемо да је број тематских студија о савременој књижевности за децу на српском језику, у поређењу с нареченим објављеним на хрватском или енглеском, сразмерно мали²¹⁹, те да теоријску мисао о том сегменту наше дечје књижевности на окупу држи првенствено часопис „Детињство“²²⁰ који излази као издање „Змајевих дечјих игара“, веома важне институције која се систематски бави дечјом културом, књижевношћу и отвара простор да се, у оквиру Саветовања, размене професионалне идеје на том пољу. Међутим, и „Змајеве дечје игре“ јесу у овом тренутку у многоме зависне од ентузијазма појединаца који раде за њих јер, парадоксално, без обзира на свој углед и значај, нису под окриљем државе.

Према Бурдијеовој дефиницији културни капитал једног друштва јесте онај који своје исходиште има у школском канону, на једном од три едукативна нивоа. То не значи да одређено дело које није укључено у школски програм нема књижевну вредност, јер естетска изузетност није гарант аутоматског прихватања у школски курикулум²²¹. Међутим, да би неки писац и његово стваралаштво добили друштвену потврду, мора *постојати* систем у који се уклапају, или који креативно иновирају (то се може чинити и тако што се деструирају претходни модели), али уколико системско решење не постоји, или је неодвољно јасно дефинисано и организовано (као, што тренутно, по нашем мишљењу, јесте у Србији), онда постаје истински проблем како проценити значај дела не само с културолошке већ, видели смо најречитије на примеру *инфантилне утопије*, и са естетске стране.

Верујемо да ће, ако наше друштво да одговор шта су *савремене* друштвене вредности и педагошки оквири (што, свесни смо, никако не може бити стрикно као

²¹⁸ Не само материјалних потреба, већ пружањем целокупне логистике (дизајн, лектура, коректура, штампа, промоција, преводи, доступност на тржишту...).

²¹⁹ Постоје озбиљне научне студије о важним писцима за децу, али, колико знамо, ни о једном којег можемо сматрати савременим. Такође, мало је и елабората о појединачним жанровима, за разлику од хрватског говорног подручја.

²²⁰ За овај рад од пресудне важности је била архива часописа „Детињство“, који на једном месту окупља релевантне чланке о књижевности за децу.

²²¹ Нити би он смео бити преоптерећен

у епоси модернизма!), деца и они који се баве њима, много лакше пратити књижевност која им је намењена и имати већу корист од ње. У томе би могли важну улогу одграти медији, под условом да појме колико је данас актуелно оно што је Душан Радовић давно забележио :

Драгоценији и педагошки вреднији је један час доброг телевизијског програма, него пет сати наставе. У школи све може бити и силом и милом, а преко телевизије само – милом. Због тога телевизија више води рачуна о могућностима и радозналости деце (...) Данас је једино разумно борити се за бољу телевизију, за њену већу одговорност пред децом и гледаоцима (Радовић 2008: 618).

Надамо се да смо у овом раду успели да покажемо естетске домете савремене романескне књижевности за децу на почетку XXI века, да утврдимо њене поетичке доминанте и константе, те да прикажемо иновативне приступе и расветлимо културолошки контекст који, често, не само да није конструктиван већ је и ометајући за постојање ових дела у јавној сфери и култури намењеној деци. Сматрамо да изузетних дела има, да би она требало да буду присутнија и признатија, пошто посебно важно јесте да добра књижевност на *српском језику* постоји пошто се посредством ње (Радовићев докси) деца могу увести, не само у културу и особене комплексне начине размишљања, већ и у *језик*. Озбиљност писања за децу, у првој деценији XXI века, врло је добар замајац за остваривање савременијих и стабилнијих едукативних и културолошких парадигми у друштву, ако оно, разуме се, рачуна на озбиљност живљења.

ИЗВОРИ:

- Андрић, Владимир. *Пустолов*. Београд: Радио Телевизија Србије, 2001.
- Божовић, Зоран. *Отмица Блаше Поповића*. Београд: Народна књига – Алфа, 2007.
- Видојевић-Гајовић, Весна. *Пуженко и његова кућица*. Београд: Просвета, 2001.
- Дамјановић, Ратомир. *Небо над циркусом*. Београд: Итака, 2008.
- Жабелџан, Петар. *Једном у Перлезу*. Београд: Народна књига, 2002.
- Зупанц, Миодраг. *Бајка из Буџака*. Београд: Плато, 2005.
- Јелкић, Оливера. *Случај бррк*. Београд: Народна књига, 2003.
- Коларов Игор. *Аги и Ема*. Београд: Завод за издавање уџбеника, 2006.
- Лазих, Лаза. *Муња у капи росе*. Београд: Bookland, 2009.
- Малетић, Гордана. *Витезови мачјег срца*. Београд: Књиготека, 2000.
- Одаловић, Мошо. *Баба је ту, ја сам у Јапану*. Београд: Bookland, 2005.
- Петровић, Јасминка. *Ово је најгоридан у мом животу*. Београд: Креативни центар, 2006.
- Рисојевић, Ранко. *Иваново отварање*. Бања Лука: Петар Кочић, 2000.
- Стојковић, Градимир. *Маја у облацима*. Београд : Bookland, 2005.
- Ђоровић Бутрић, Весна. *Оставити код Руџе*. Београд: Народна књига – Алфа, 2002.
- Вогођевић, Радојој. *У трку за јеленом*. Београд: Народна књига, 2003.
- Пић, Данијел. *Rex Mundi*. Београд: Филип Вишњић, 2006.
- Petrović, Uroš. *Peti leptir*. Београд: Laguna, 2007.
- Вojновић, Владислава. *Princ od papira*. Београд: Народна књига – Алфа , 2008.

ЛИТЕРАТУРА:

- Абрамовић, Драгана. Лик детета у играним серијама Телевизије Србије (1958-2000). *Детињство* 4 (1999): 62-64.
- Алексић, Весна. Цепно пиле. *Детињство* 3/4 (1994): 62-63.
- Алексић, Весна. Кућа из снова. *Детињство* 3/4 (2001): 59-60.
- Алексић, Весна. Случај Касиопеја. *Детињство* 3 /4 (2002): 69-70.
- Андрић, Владимир. *Кроз Гудуре Обреновца*. Београд: Креативни центар, 2004.
- Андрић, Владимир. *Дај ми крила један круг*. Београд: Креативни центар, 2006.
- Андрић, Иво. О причи и причању. Иво Андрић. *Историја и легенда*. Београд: Просвета, 1978, 61-65.
- Батинић, Влада. Пустоловина као литерарна форма. *Детињство* 3/4 (2005): 107-109.
- Батинић, Влада. Виртуелно и стварно, анахроно и савремено. *Детињство* 3/4 (2007): 109-110.
- Божовић, Зоран. *Волим те, бленто*. Београд: Народна књига – Алфа, 2008.
- Божовић, Зоран. *Записи сломљеног срца*. Београд: Народна књига – Алфа, 2012.

- Божовић, Зоран. *Пази како силазиш низ степенице*. Чачак: Пчелица, 2013.
- Божовић, Зоран. *Кошуља добре среће*. Чачак: Пчелица, 2014.
- Видојевић-Гајовић, Весна. *Потрага за летом*. Београд: Вук Караџић, 1985.
- Видојевић-Гајовић, Весна. *Зелени папагај*. Београд: Фламарион, 1994.
- Видојевић-Гајовић, Весна. *Кецела на беле туфне*. Београд: Нолит, 2003.
- Видојевић-Гајовић, Весна. *Санке за принцезу*. Београд: Портал, 2003.
- Видојевић-Гајовић, Весна. *Детелина са четири листа*. Београд: Bookland, 2006.
- Видојевић-Гајовић, Весна. *Едаров нас*. Београд: Лагуна, 2007.
- Видојевић-Гајовић, Весна. *Две јапанске салвете и друге приче*. Београд: Чекић, 2012.
- Вучковић, Анкица. Прочитати „Забавникову“ награду. *Детињство* ¾ (2001) 33-37.
- Генеп, ван Арнолд. *Обреди прелаза*. Београд: Српска књижевна задруга, 2005.
- Георгијевић, Христо. *Роман у српској књижевности за децу и младе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2005.
- Гиќић, Радмила. Искусством до куће. *Детињство* ¾ (2001): 60-61.
- Главнић, Гордана. О фантастичним романима за децу Уроша Петровића. *Детињство* 3 (2012): 66-74.
- Главнић, Гордана. Ода слободи Уроша Петровића. *Детињство* 4 (2013): 62-70.
- Главнић, Гордана. Загонетање Уроша Петровића или похвала мудрости 21. века. *Детињство* 4 (2014): 84-101.
- Грујић, Тамара. Одрастање у роману *Унатрашке*. *Детињство* 3 (2008): 105-107.
- Ђорђевић, Марија, Саратлић, Рада. У славу уметности и живота. *Политика* 26. I (2001): 14.
- Ђорђевић, Марија etc. Награде у правим рукама. *Политика* 21. I 2003, А9.
- Ђуричковић, Милутин. Од деспота до интернета. *Детињство* 1/2 (2004): 86-87.
- Ердељанин, Анђелко. Одрасли мисле да су деца мала. *Детињство* 4(2008): 73–74.
- Ердељанин, Анђелко. Идила патуљства. *Детињство* 3 (2010): 79.
- Илић, Слађана. Извор комике у поезији Владимира Андрића. *Детињство* 1/2 (2007): 118-121.
- Јањевић-Поповић, Весна. Машта и незнађе. ¾ *Детињство* (1997), 79-80.
- Јевтић, Милош. *Распознавања Лазе Лазећа*. Ваљево: Кеј, 1999.
- Јелкић, Оливера. *Велики Мики*. Београд: Графапромет, 1999.
- Јелкић, Оливера. *Случај Бабарога*. Београд. Народна књига – Алфа, 2001.
- Јелкић, Оливера. *Случај СМС*. Београд. Народна књига – Алфа, 2003.
- Јелкић, Оливера. *Књига о главном јунаку*. Београд. Народна књига – Алфа, 2004.
- Јефимијевић-Лилић, Милица. Отворена структура савременог романа за децу. *Детињство* 3 /4 (2006): 28-32.
- Јовановић, Славица. *Поетика Душана Радовића*. Београд: Научна књига комерц, 2001.
- Јоцић, Милош. Приповедач и природњак. *Детињство* 1(2014): 79-86.

- Југовић Јовановић, Јелена . *Игор Коларов –наш омиљени писац*. (интвју). <http://www.osmb.edu.rs/18-intervju/14-igor-kolarov-intervju> 5.6.2014.
- Карановић, Зорица. У лавиринту пустолова. *Политика* 26. I (2002): 14.
- Кљајић, Наташа. Карактеристике кратке приче Весне Ђоровић Бутрић. *Детињство* 3/4 (2004): 72-83.
- Кљајић, Наташа. Поетика (од)необичене самоће у романима Игора Коларова. *Детињство* 3/4 (2012): 38-45.
- Кљајић, Наташа. *Авен и јазонас у Земљи Ваука* Уроша Петровића у корпусу изборне лектире – пут ка канонизацији. *Детињство* 2(2015): 119-131.
- Коларов Игор. *Дванаесто море*. Београд: Завод за издавање уџбеника, 2007.
- Коларов, Игор. *Приручник за пингвине*. Београд: Bookland, 2012.
- Коковић, Драган. *Заборањена култура*. Нови Сад: Светови, 1993.
- Коковић, Драган. *Назирање уметности*. Нови Сад: Футура публикације, 1998.
- Крегоу, Хју. „Могу ли приче да лече?“. Хант, Питер(ур). *Тумачење књижевности за децу*. Београд: Учитељски факултет, 2013.
- Лазих, Лаза. *Пријатељство*. Београд: Петар Кочић, 1975.
- Лазих, Лаза. *Опита историја патуљака*. Београд: Нолит, 1981..
- Лазих, Лаза. *Ветрова кћи*. Београд: Књиготека, 2000.
- Лазих, Лаза. Лирски мемоари. *Детињство* 3 /4 (2002а): 68-69.
- Лазих, Лаза. Хумана лирска мајсторија. *Детињство* 3/4 (2002б): 70-72.
- Лазих, Лаза. Сањива стварност или стварност сна. *Детињство* 1/2 (2004): 70-72.
- Лазих, Лаза. *Покретни жбун*. Сомбор: Библиотека „Карло Бјелицки“, 2007.
- Лазих, Лаза. Један доживљај астралног. *Детињство* 2/3 (1999): 71-73.
- Лаза Лазих. Изворна прича нашег младог читаоца. *Детињство* 1/2 (2003): 90-91.
- Лазих, Лаза. *Лавља свита*. Боград: Народна књига, 2008.
- Лазих, Лаза. *Троскок с мотком*. Београд: Радио телевизија Србије, 2012.
- Лекић, Данијела. Стваралачки поступак Градимира Стојковића у романескном циклусу *Хајдук*.
- Лити, Макс. *Европска народна бајка*. Поговор Жарко Требјешанин. Београд: Орбис, 1994.
- Љуштановић, Јован. Разгрананање романа. *Детињство* 1/2 (1998а): 14-18.
- Љуштановић, Јован. Чекајући постмодерног Нушића *Детињство* 3/4 (1998б): 48-53.
- Љуштановић, Јован. Умеће причања кратке приче. *Детињство* 1/2 (2004): 67-68.
- Љуштановић Јован. *Брисање лава*. Нови Сад. Дневник, 2009.
- Љуштановић, Јован. Лиризација детињства у причама за децу Весне Видојевић Гајовић, Весне Алексић и Весне Ђоровић Бутрић. Јован Љуштановић. *Књижевност за децу у огледалу културе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012а, 137-147.
- Љуштановић, Јован. Игра и нонсенс у савременој поезији за децу. Јован Љуштановић. *Књижевност за децу у огледалу културе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012б, 153-163.

- Љуштановић, Јован. Српска књижевност за децу на крају XX и почетку XXI века – континуитети и промене. Јован Љуштановић. *Књижевност за децу у огледалу културе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012в, 153-163.
- Малетић- Врховац. *Осунчано поље*. Београд: Књиготека, 1997.
- Малетић. Гордана. *Тајна великог медведа*. Београд: Књиготека, 1998.
- Малетић. Гордана. *На обали реке Бронго*. Београд: Књиготека, 2001.
- Малетић. Гордана. *Путовање у седмврхи град*. Београд: Књиготека, 2003.
- Малетић. Гордана. *Крађа винчанске фигурице*. Београд, Народна књига, 2004.
- Малетић. Гордана. *Антологија српске басне*. Београд: Ошишани јеж, 2005.
- Малетић Гордана. *Тесла, српски геније*. Београд: Evro Giunti, 2006.
- Малетић. Гордана. *Птице останице*. Београд: Bookland, 2008.
- Малетић. Гордана. *Немогуће приче*. Београд: Bookland, 2009.
- Малетић. Гордана. *Играчи на смешној жици*. Београд: Bookland, 2010.
- Малетић. Гордана. *Шумска бајка*. Београд: Bookland, 2012.
- Малетић. Гордана. *Хвалисави мајмун*. Београд: Bookland, 2012.
- Марјановић, др Воја: Роман о слепом дечаку. *Борба* 5. IV (2001): 10.
- Марјановић. Воја. Роман као класичан кримић. *Детињство* 3/4 (2005): 106-107.
- Мијић, Ивана. Фантастични роман за децу као предлогак цртаном филму *Паранорман*: Прича о другом и другачијем. *Детињство* 2 (2012): 48-56.
- Над, Борис. Андрогин. <http://pulse.rs/androgen/> 8.2.2013.
- Николић, Лидија. Критика КБСЗ. *Детињство* 3/4 (2000): 50-53.
- Обрадовић, Тијана. Савремена српска дечја књижевност и жанровске традиције европске књижевности. http://www.ikum.org.rs/files/biblioteka/obradovic_savremena.pdf 22. 1.2016.
- Огњановић, М. Деци, с поштовањем. *Политика* 24. I (2001): 14.
- Одаловић, Мошо. Уздрје за обиље оплодова. *Mons Aureus* 14 (2006): 23.
- Одаловић, Мошо. *Ево, сеукам воду за хрчка*. Београд: Bookland, 2008.
- Опачић, Зорана. *Поетика бајке Гроздане Олујић*. Београд : Српска књижевна задруга, 2011.
- Опачић, Зорана. Наслеђе Љубивоја Ршумовића у поезији савремених песника за децу. Зорана Опачић. *Наивна свест и фикција*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2011а, 33-41.
- Опачић, Зорана. Елементи ауторске бајке у делима српских писаца XXI века. Зорана Опачић. *Наивна свест и фикција*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2011б, 63-69.
- Опачић, Зорана. Усамљено дете као нови тип јунака у српским романима за децу. *Детињство* 3/4 (2011): 12–21.
- Павлов Ж. Милутин. Прилог компјутерском досијеу. *Детињство* 1/2 (2003): 76-77.
- Павлов, Милутин Ж. Несаница једне менаџерије. *Детињство* 1/2 (2004а): 72.
- Павлов, Милутин Ж. Свилен конач у плетиву усамљеног врта. *Детињство* 1/2 (2004б): 75.

- Паулица, Николаје. Хронотоп савременог фантастичног романа за децу и младе (на примеру романа Нила Гејмена и Уроша Петровића). *Детињство* 4 (2014): 75-84.
- Паулица, Николаје. Јунак савременог фантастичног романа за децу и младе. у: В. Јовановић, Т. Росић (Ур.), *Књижевност за децу у науци и настави*, зборник радова са научног скупа, Јагодина, 11–12. април 2014, Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу: Јагодина, 329-343.
- Перић, Драгољуб. „Ратници, витезови, чаробњаци, деца и други суперхероји против сила зла (борба добра и зла као тематски оквир најновије српске фикционалне прозе)“, у: *Рат и књижевност*: зборник радова са IX међународног научног скупа. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, Скупштина града Крагујевца, 2015, стр. 139–151.
- Петровић, Јасминка. *Риба риби гризе реп*. Београд: Креативни центар, 2009.
- Петровић, Тихомир. Панорамско-мозаична романескна слика. *Детињство* 4 (2008): 71–72.
- Петровић, Тихомир. Дивотни свет патуљака. *Детињство* 3 (2010): 77-78.
- Петровић, Тихомир. *Увод у књижевност за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2011.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. Од заштићеног до заштитника. О неким питањима типологије фантастичног романа за децу. Пешикан Љуштановић, Љиљана. *Госпођи Алисиној десној ноzi*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012а, 99-113.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. Фантастични свет у стваралаштву Уроша Петровића – између хорора и хумора. Пешикан Љуштановић, Љиљана. *Госпођи Алисиној десној ноzi*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012б, 113-127.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. Сироче међу духовима – *Пети лептир* Уроша Петровића и *Књига о гробљу* Нила Гејмена. Пешикан Љуштановић, Љиљана. *Госпођи Алисиној десној ноzi*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012в, 127-135.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. Простор у фантастичном роману за децу – нацрт типологије на примерима савремене српске прозе. у: В. Јовановић, Т. Росић (Ур.), *Књижевност за децу у науци и настави*, зборник радова са научног скупа, Јагодина, 11–12. април 2014, Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу: Јагодина, 11–35.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. Усмена и ауторска бајка у настави. http://www.ff.uns.ac.rs/studenti/oglasne%20table/oglasne_table_sr_knj/Bajka%20odlike%20zanra%20za%20nastavnike.pdf 21.9.2014.
- Попов, Раша. Поновна посета Змај Јовиној земљи. *Детињство* 3/4 (2000):77- 79.
- Потић, Душица. Новине Градимира Стојковића. *Детињство* 3/4 (2006):14-18.
- Радикић, Василије. Повратак у детињство. *Детињство* 3 /4 (2005): 90-91.
- Радикић, Василије. Хронотоп пута у роману *Небо над циркусом* Ратомира Дамјановића. *Детињство* 3 /4 (2006): 53-56.

- Радикић, Василије. Римована прича за децу. Василије Радикић. *Цврчак и мрав*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2010а, 38-51.
- Радикић, Василије. Владимир Андрић: Авантура у језику. Василије Радикић. *Цврчак и мрав*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2010б, 165-166.
- Радикић, Василије. (одломак из критике). Божовић, Зоран. *Записи сломљеног срца*. Београд: Народна књига – Алфа, 2012.
- Радовић, Душан. *Понедељак*. Београд: Београдско графичко-издавачки завод, 1983а.
- Радовић, Душан. Како су постале ружне речи. Душан Радовић. *Четвртак*. Београд: БИГЗ, 1983б.
- Радовић, Душан (приређивач). *Антологија српске поезије за децу*. Београд: СКЗ, 1984.
- Радовић, Душан. Прецењена је свака књига, а потцењена нека нова средства изражавања. Радовић, Душан. *Баш свашта*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 618.
- Радуловић, Оливера. Роман о светлостима људске душе. *Детињство* 1/2 (2005): 91-93.
- Рисојевић, Ранко. *Дјечаци са Уне*. Београд: Нолит, 1983.
- Рисојевић, Ранко. *Приче великог љета*. Сарајево: Свјетлост, 1988.
- Рисојевић, Ранко. *Тројица из Зриковије*. Сарајево: Веселин Маслеша, 1990.
- Ристановић, Цвијетин. Ранко Рисојевић. Ристановић, Цвијетин. *Простори дјетињства*. Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средстава РС, 2002, 237-250.
- Ристановић, Цвијетин. Роман о авантурама зоодружине. *Детињство* 3 (2008): 95-97.
- Ристић С. Бранко. Текстуално и структуралистичко читање деветокњижја о Градимира Стојковића о одрастању Григорија Пецикозе Хајдука. *Детињство* 3/4 (2006): 8-14.
- Секулић, Исидора. Буре. Исидора Секулић. *Сапутници*. Београд: Плави јахач, 1995.
- Смиљковић, Стана. Знаци живота у земљи Поспанији Лазе Лазића. *Детињство* 3 / 4 (1998): 88-90.
- Станковић Дана. На службени пут у затвор (интервју са Оливером Јелкић). *Политика (Магазин)* 952/27 (2015):7-10.
- Станојевић, Добривоје. *Форма или не о љубави*. Београд : Књижевна омладина Србије, 1985.
- Стевановић Бранко. Вртешка доброте. Коларов, Игор. *Аги и Ема*. Београд, Завод за издавање уџбеника.
- Стојковић, Градимир. *Хајдук у Београду*. Београд : „СВЈЕТЛОСТ Б“ 1992.
- Стојковић, Градимир. *Хајдук против ветрењача*. Београд : „СВЈЕТЛОСТ Б“,1992.
- Стојковић, Градимир. *Први*. Београд : Народна књига – Алфа, 1999.
- Стојковић, Градимир. *Хајдук чува отаџбину*. Београд : Народна књига – Алфа, 2000.
- Стојковић, Градимир. *Хајдук остаје хајдук*. Београд : Народна књига – Алфа, 2001.
- Стојковић, Градимир. *Сан*. Београд : Bookland, 2002.
- Стојковић, Градимир. *Хајдук у са друге стране*. Београд : Народна књига – Алфа, 2002.
- Стојковић, Градимир. *Хајдук у четири слике*. Београд : Народна књига – Алфа, 2002.
- Стојковић, Градимир. *Буба*. Београд : Народна књига – Алфа, 2003.
- Стојковић, Градимир. *Желим*. Bookland, 2003.

- Стојковић, Градимир. *Хајдук по Хималаји*. Београд : Народна књига – Алфа, 2005.
- Стојковић, Градимир. *Хајдук из Београда*. Београд : Ево-Џунти, 2009.
- Стојковић, Градимир. *Ја као ти, ти као ја*. Београд: Ево-Giunti, 2011.
- Стојковић, Градимир. *Хајдук на Дунаву*. Београд : Ево-Giunti, 2011.
- Стокин, Исидора Ана. Дете са клоновским носом у роману *Небо над циркусом* Ратомира Дамјановића. *Детињство* 3 /4 (2014): 52-60.
- Тодоров, Нада. Могућности компаративног тумачења фикције и стварности у роману и филму *Аги и Ема*. Рад прочитан на XVII конгресу Савеза славистичких друштава, Соко Бања, 2009.
- Толстој, Лав. *Ана Карењина*. Београд: Књига комерц, 1998.
- Токин, Марина. Чар авантуре. *Детињство* 3/4 (2006): 65-68.
- Тропин, Тијана. *Мотив Аркадије у децјој књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2006.
- Тропин, Тијана. После Харија Потера: епска фантастика у српској књижевности за децу. *Детињство* 1/2 (2009): 10-13.
- Тропин, Тијана. Мајке од папира (Принц од папира и проблематичне мајке у новијој српској књижевности за децу). *Детињство* 2 (2012): 48–54.
- Турјачанин, Зорица. Успон се наставља (Роман за дјецу у Републици Српској). *Детињство* ½ (2001): 24-30.
- Турјачанин, Зорица. Сјај одбачених ствари. *Детињство* 4 (2010): 80- 82.
- Ћоровић Бутрић, Весна. *Улица на љубаици*. Београд: Народна књига – Алфа, 1999.
- Ћоровић Бутрић, Весна. *Бићу сновослагач*. Београд: Народна књига – Алфа, 2001.
- Ћоровић Бутрић, Весна. Кратка прича (Short story). *Детињство* 3 /4 (2004): 75-76
- Ћоровић Бутрић, Весна. *Жуто је плаво*. Београд: Bookland, 2008.
- Ћоровић Бутрић, Весна. *Знам*. Београд: Bookland, 2011.
- Хамовић, Валентина. Скицаза поезику кратког романа Игора Коларова. *Детињство* 3/4 (2006): 56-59.
- Хацић, Зорица. Симболика простора у роману *Оставити код Руже* Весне Ћоровић Бутрић. *Детињство* 3/4 (2006): 60-62.
- Шаранчић Чугура. Усмене приче и причања у савременим романима за децу. *Детињство* 3/4 (2006): 19-28.
- Шаранчић-Чугура, Снежана. Могућност лирске визије. *Детињство* 4 (2008): 82-83. Шијачки, Оливера. Романи који су обележили право детињство. *Детињство* 3/4 (2006): 68-70.
- Aleksander, Viktorija D. *Sociologija umetnosti*. Beograd: Clio, 2007.
- Antonijević, Dragana. *Antropološko poimanje bajke kao optimističkog žanra*.
<http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/04bff18e63b843339926674a0a2e51d0.pdf>
 17.6.2014.

- Antonijević, Jovan. Dobar daan, drage zivotinje (intervju sa Raletom Damjanovićem). *Ilustrovana politika* 2006.
- Arandelović, Ivan. 'Princ od papira' pretplaćen na nagrade (intervju).
<http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Princ-od-papira-pretplacen-na-nagrade.lt.html> 5.6.2014.
- Auerbah, Erih. *Mimesis*. Beograd: Nolit, 1986.
- Begagić, Lamija. Zašto su glavne junakinje romana Jasminke Petrović i Sanje Pilić "prijeko potrebna egzotika"? <http://www.voxfeminae.net/cunterview/kultura/item/9193-glavne-junakinje-u-romanima-za-djecu-i-mlade-jasminke-petrovic-i-sanje-pilic> 5.1.2016.
- Bahtin, Mihail. *O romanu*. Beograd: Nolit, 1989.
- Bašlar, Gaston. *Poetika prostora*. Beograd: Kultura, 1969.
- Bertoša, Miroslav. Nepodnošljiva lakoća identiteta. Pula: Glas Istre, 1992.
- Birger, Peter. Institucija umetnosti kao kategorija sociologije. Petrović, Sreten (ur.). *Sociologija književnosti*. Beograd. Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990, 231-245.
- Birn, Dejvid. *Kako radi muzika*. Beograd: Geopoetika, 2015.
- Biti, Vladimir. Književna kritika. Škreb, Zdenko/Stamać, Ante. *Uvod u književnost*. Zagreb: Globus, 1986, 75-107.
- Bortvik, Stjuart i Moj, Ron. *Popularni muzički žanrovi*. Beograd: Clio, 2010.
- Burdije. Pjer. *Nacrt za jednu teoriju prakse*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1999.
- Burdije. Pjer i Žan-Klod Paseron. *Reprodukcija, elementi za jednu teoriju obrazovnog sistema*. Beograd: Fabrika knjiga, 2014.
- Bužinska, Ana, Markovski, Mihal Pavel. *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. *Rječnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1983.
- Crnković, Milan. *Dečja književnost*. Zagreb: Školska knjiga, 1984.
- Ćirić, Sonja. Moda vitezova. *Vreme*, 1.2.2007a..
- Ćirić, Sonja. Književnost za mlade – Nagrada „Politikinog Zabavnika“: „Neko ko u detinjstvu nije zavoleo knjige, kasnije ih gotovo sigurno neće čitati. *Vreme*, 1.2.2007b.
- Ćirić, Sanja. Kvalitetna kopča. *Vreme*, 5.7.2007v..
- Ćirić Sonja. Put na početak (intervju sa Igorom Kolarovim). *Vreme* 2.2.2012.
- Ćirić, Sonja. Poštovana deco. <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=306698> 22.6.2014.
- Derrida, Jacques. Signature, Event, Context. Derrida, Jacques Limited Inc. Chicago: Northwestern Univerity Press, 1988, 1-21.
- Derrida, Jacques. *O gramatologiji*. Sarajevo: IP „Veselin Masleša“, 1976.
- Desan, Philippe, Priscilla Parkhurst Ferguson, Wendy Griswold, eds. Editors introduction: Mirrors, Frames and Demons: Reflection on Sociology of Literature. *In Literature and Social Practice*. Chicago: University of Chicago Press, 1998, 1-10
- Dinkić, Mlađan. *Ekonomija destrukcija*. Beograd: Stubovi kulture, 1996.

- Dokić, Ana. Jasminka Petrović i Bob Živković: Književnost za decu u Srbiji visi mački o repu.
<http://www.mvinfo.hr/clanak/jasminka-petrovic-bob-ivkovic-knjizevnost-za-decu-u-srbiji-visi-macki-o-repu>, 15.10.2014.
- Dorđević, Jelena. *Postkultura*. Beograd: Clio, 2009.
- Džejs, Alison, Dženks, Krisi Praut, Alan . Teoretisanje o detinjstvu. Smiljka Tomanaović (pr.).
Sociologija detinjstva. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004, 142-166.
- Eliot, T.S. *Izabrani tekstovi*. Beograd. Prosveta, 1963.
- Eskarpi, Rober. Književno i društveno. Petrović, Sreten (ur.). *Sociologija književnosti*. Beograd. Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990, 120-142.
- Flaker, Aleksandar. Umjetnička proza. Škreb, Zdenko/Stamać, Ante. *Uvod u književnost*. Zagreb: Globus, 1986, 335-375.
- Forstnerič, France. Povratak na socijalno iskustvo deteta. Gojko Janjušević. *Dečja književnost-šta je to?*
 Novi Sad: Zmajevе dečje igre, 1970, 52-59.
- Fuko, Mišel. Druga mesta. Milenković, Pavle i Marinković, Dušan (priredili). *Mišel Fuko : 1926-1984-2004 : hrestomatija*. Novi Sad : Vojvođanska sociološka asocijacija, 2005.
- Gadamer, Hans Georg. *Istina i metoda*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1978.
- Gaiman, Neil. *Why our future depends on libraries, reading and daydreaming* .
<http://www.theguardian.com/books/2013/oct/15/neil-gaiman-future-libraries-reading-daydreaming>
 15.10.2013.
- Glavnić, Gordana. „Dve japanske salvete“.
<http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/16/Kultura/1246558/%22Dve+japanske+salvete%22.html>
 22.6.2014.
- Gombrich, Ernst H. *The logic of vanity fair alternatives to historicism in the study of fashion, style and taste*. <http://www.the-rathouse.com/2012/Gombrich.html> 22.7.2015.
- Grin, Grejem. *Treći čovek*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2001.
- Grubaš, Aleksandar. Leto kada sam naučila da leti (il' si covik il' si govno) <http://citajme.com/leto-kada-sam-naucila-da-letim/> 15.2.2016.
- Guillory, John. *CULTURAL CAPITAL (The Problem of Literary Canon Formation)*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.
- Hameršek, Marijana, Zima, Dubravka. *Uvod u dečju književnost*. Zagreb: Leykam international, 2015.
- Hameršek, Marijana. Središte ruba: životinje i dječja književnost *Детињство* 2 (2015): 29-38
- Hornbi, Nik. *High fidelity*. Bograd: Plato, 2000.
- Jeftić, Boban. *YC intervju. Vladislava Vojnivić:Idemo dalje*.
<http://www.yc.rs/sr/magazin/intervju/filmovi/story/194/YC+Intervju,+Vladislava+Vojnovi%C4%87%3A+Idemo+dalje.html> 5.6.2014.
- Jelkić, Olivera. *Hiljadu ždralova*. Beograd: Narodna knjiga– Alfa, 2002.
- Jelkić, Olivera. *Roxa*. Beograd: Narodna knjiga– Alfa, 2002.

- Jelkić, Olivera. *Gambit*. Beograd, Hisperia, 2015.
- Jeremić, Ljubiša. Krimiće i kako ga se otarasiti. Jeremić, Ljubiša. *Proza novog stila*. Beograd: Prosveta, 1976.
- Ješić, Danko. Agi i Ema, žena koje nema. *B92 (kultura)*, 14.8.2007.
- Jevtović, Branislava. Molska snovidjenja. *Sveske* 19 (1994): 154–157.
- Jolles, Andre. *Jednostavni oblici*. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 1978.
- Jones, Rihian. *Clampdown, popcultural war on class and gender*. Winchester; Zero book, 2013.
- Kajzer, Wolfgang. *Jezičko umetničko delo*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1973.
- Kaler, Džonatan. *Teorija književnosti (Sasvim kratak uvod)*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Kapor, Vesna. Uroš Pretrović: nestašni sakupljač bemeranga (intervju). *Nacionalna revija*, 27. 1. 2015.
- Katičić, Radoslav. Književnost i jezik. Škreb, Zdenko/Stamać, Ante. *Uvod u književnost*. Zagreb: Globus, 1986, 107-133.
- Koković, Dragan. *Kultura i umetnost*. Novi Sad: Akademija umetnosti, 2000.
- Kos Lajtman, Adrijana. *Autobiografski diskurs detinjstva*. Zagreb: Naklada „Lijevak“, 2011.
- Kravar, Zoran. *Kad je svijet bio mlad*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia university press, 1980.
- Kronja, Ivana. *Opomena za odrasle*. <http://www.novifilmograf.com/opomena-za-odrasle/> 5.6.2014.
- Lazić, Laza. *Lovac Pantelija*. Beograd: Sloboda, 1989.
- Lasić, Stanko. *Poetika kriminalističkog romana: pokušaj strukturalne analize*. Zagreb: Liber, 1973.
- Lešić, Zdenko. *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- Lotman, Jurij. *Struktura umetničkog dela*. Beograd: Nolit, 1976.
- M.I. Uručena nagrada „Politikinog Zabavnika“. *Danas*, 26.1.2007.
- M. J. Nagrada „Politikinog Zabavnika“ Danijelu Iliću. *Danas*, 24.1.2007.
- Mandić, Božidar. Znam.
http://www.google.rs/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.danas.rs%2Fodoci%2Fnedelja%2Fznam.26.html%3Fnews_id%3D236182&ei=qy2rU6umJcTx0gXbyIBg&usg=AFQjCNF31Ro4qyj2-HCvt9IIOf6PUAiL_g&bvm=bv.69620078,d.bGQ 22.6.2014.
- Mandić, Igor. Zavičajna proza. *Nin*, broj 1963, 14.8.(1988): 15.
- Marković, Z. D. Gde je nestao mrtav dečak? *Blic* (12.4.2003): 15.
- Marković, Zorica. Kako da od deteta napravite genijalca (intervju sa Urošem Petrovićem). *Nedeljnik*, 29.7. 2013.
- Matijević, I. „Zabavnikova“ nagrada Igoru Kolarovu. *Danas*, 16.1.2003.
- Milojković, Simonida. Naslednik Babaroge (intervju sa Oliverom Jelkić). *Blic* (17.05.2001)
- Milosavljević, Mila. Pričam sa decom kao sa odraslima (intervju sa Urošem Petrovićem). *Glas javnosti*, 6.12.2007

- Milutinović, Dejan *Pupularna/zabavna/trivijalna/ žanrovska ili samo književnost*.
<http://knjizevnaistorija.rs/editions/151Milutinovic.pdf> 27.11.2013.
- Mirković, Miroslav Buca. Čudesan ribolov reči.
http://www.knjigainfo.com/index.php?gde=@http%3A//www.knjigainfo.com/pls/sasa/bip.tekstovi_o_izdanju%3Ftip%3D12%26pblcid%3D110169@ 22.6.2014.
- Mišić, Marija. Jednom u Perlezu. *Dnevnik* 10.6.2002.
- Nikolić, Jelena. Rat je besmislica.
http://www.knjigainfo.com/index.php?gde=@http%3A//www.knjigainfo.com/pls/sasa/bip.tekstovi_o_autoru%3Ftip%3D14%26pid%3D7525@ 22.6.2014.
- Nikolić, Staniša. *Svijet dečje psihe*. Zagreb: Prosvjeta, 1985.
- Oraić Tolić, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Zagrafički zavod Hrvatske, 1990.
- Pantić, Mihajlo. *Iskušenja sažetosti*. Novi Sad: Matica srpska, 1984.
- Papan, Jovana. *Intervju– Vladislava Vojnović:Pišem na sopstvenu odgovornost*.
<http://www.detinjarije.com/intervju-vladislava-vojnovic-pisem-na-sopstvenu-odgovornost/>
 5.6.2014.
- Papan. Jovana. Anketa Detinjarija: Najbolje knjige za decu 2013. <http://www.detinjarije.com/anketa-detinjarija-najbolje-knjige-za-decu-u-2013-po-misljenju-pisaca-kriticara-i-izdavaca/> 22.2.2016.
- Pavković, Vasa. Knjiga o detinjstvu. Bogićević, Radivoj. *U trku za jelenom*. Beograd: Narodna knjiga, 2003, 145-147.
- Perić, Vesna. *Herstory*. <http://www.popboks.com/article/6387> 5.6.2014.
- Petrović, Jasminka. *365 kalorija bez šećera*. Beograd: Odiseja, 2008.
- Petrović, Jasminka. *Leto kada sam naučila da letim*. Beograd: Kreativni centar, 2015.
- Petrović, Milutin (intervju). Agi, sam do koske. *Politika*, 9.10.2007.
- Petrović, Svetozar. *Kritika i djelo*. Zagreb: ZORA, 1961.
- Petrović, Sreten. Uvod. Petrović, Sreten (ur.). *Sociologija književnosti*. Beograd. Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990, 5-65.
- Petrović, Uroš. *Aven i jazopas u zemlji Vauka*. Beograd: Laguna, 2005.
- Petrović, Uroš. *Zagonetne priče – knjiga prva*. Beograd: Laguna, 2006.
- Petrović, Uroš. *Zagonetne priče – knjiga druga*. Beograd: Laguna, 2006.
- Petrović, Uroš. *Zagonetne priče – knjiga treća*. Beograd: Laguna, 2007.
- Petrović, Uroš. *Misterije ginkove ulice*. Beograd: Laguna, 2008.
- Petrović, Uroš. *Zagonetne priče – knjiga četvrta*. Beograd: Laguna, 2009.
- Petrović, Uroš. *Mračne tajne Ginkove ulice*. Beograd: Laguna, 2011.
- Petrović, Uroš. *Zagonetne priče – knjiga peta*. Beograd: Laguna, 2012.
- Petrović, Uroš. *Deca Bestragije*. Beograd: Laguna, 2013.
- Petrović, Uroš. *Tajne veštine Marte Smart*. Beograd: Laguna, 2013.
- Petrović, Uroš. *Martina velika zagonetna avantura*. Beograd: Laguna, 2014.

- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana. Krhni vodić kroz tamu. Petrović, Uroš. *Peti leptir*. Beograd: Laguna, 2007.
- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana. Neugasla čarolija pustolovine. Petrović, Uroš. *Deca Bestragije*. Beograd: Laguna, 2013
- Popović, Miljana.
<http://www.novosti.rs/vesti/naslovna/reportaze/aktuelno.293.html:527641-Ako-Ajmen-prezivi-cuvaj-ga-ako-umre-sahrani-ga> 6.1.2015
- Prop, Vladimir. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta, 1982
- Rajerwski, Irina O: Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary; Perspective on Intermediality. http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf
- Ribić, Selena. Olivera Olja Jelkić predstavila „Gambit“
<http://www.beogradskanedelja.rs/novosti/aktuelnosti/olivera-olja-jelkic-predstavila-gambit/>
 3.11.2015.
- Risojević, Ranko. Život kao manekenstvo. *Glas* 26.VII (1991): 11.
- RKT 1992: 248 – V [eselin] K[ostić]. Groteska. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1992, 248.
- RKT 1992: 711 – A [leksandar] F[laker]. Roman. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1992, 711.
- RKT 1992: 883 – Z [denko] Š[kreb]. Trivijalna literatura. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1992, 883.
- Rorti, Ričard. *Konsekvence pragmatizma*. Beograd: Nolit, 1992.
- Spasić, Ivana. *Kultura na delu* (Društvena atranformacija Srbije iz Burdijeovske perspektive). Beograd: Fabrika knjiga , 2013.
- Spasić, Tijana. Tako je govorio Vini Pu. <http://www.blic.rs/Intervju/160053/Tako-je-govorio-Vini-Pu/print>
 22.6.2014.
- Sretenović, M. Nagrada „Politikinog Zabavnika“: Danijel Ilić, pisac, pravnik, roker. *Politika*, 24.1.3007.
- Stanković, Dragoljub. *Intervju: Vladislava Vojnović. Svako vreme je pomalo šizoidno*. <http://www.e-novine.com/index.php?news=25685> 5.6.2014.
- Stojaković, Biljana. Na krilima igre. <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/t24688.lt.html> 22.6.2014.
- Sudar, Suzana. Teško je biti različit. <http://www.blic.rs/kultura/vesti/jasminka-petrovic-tesko-je-bit-drugaciji/n1s4s1n> 31.1.2011.
- Sudar, Suzana. Hvar, jedna tinejdžerka i dve babe. <http://www.vesti-online.com/Scena/Kultura/512851/Hvar-jedna-tinejdzerka-i-dve-babe> 15. 8. 2015.
- Šklovski, Viktor. *Uskrnuće riječi*. Zagreb: Stvrarnost, 1969.
- Šaršvert, Jirgen. Sociologija „književnog života“. Petrović, Sreten (ur.). *Sociologija književnosti*. Beograd. Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990, 246-263.
- Šop, Ljiljana. Posle pustinjskog vetra. *Nin* 21. I (1994): 47.
- Trijić, Vesna. Ideali. *Blic* 16.09.2013.
- Turjačanin, Zorica. Na krilima priče. *Detinjstvo* ½ (1990): 103-105.
- Velikić, Dragan. *Via Pula*. Beograd: Rad, 1989.

- Velikić, Dragan. Studio „Istra“. *Delo* 5/8 (1992): 34-38
- Velikić, Dragan. *Deponija*. Beograd: Radio B92, 1994.
- Velikić, Dragan. *Severni zid*. Beograd: Stubovi kulture, 1995.
- Velikić, Dragan. *Danteov trg*. Beograd: Stubovi kulture, 1997.
- Vilson, Robert N. Pesnik u američkom društvu. Petrović, Sreten (ur.). *Sociologija književnosti*. Beograd. Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990, 299-317.
- Vot, Jan. Čitalačka publika i nastanak romana. Petrović, Sreten (ur.). *Sociologija književnosti*. Beograd. Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990, 217-230.
- Vuković, dr Novo. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Pdogorica: ITP „Unireks“, 1996.
- Živković, Živan. Odisej bez Itake. *Dometi* leto-jesen (1989): 57-58.