International Journal of Slavic Studies

Transgressive, Pragmatic and Speculative Horizons of Popular Literature and Culture

5 (2023)

Уредили

Дејан Ајдачић
и Љиљана Пешикан-Љуштановић

1. Ljiljana Pešikan-Ljuštanović - Fantastični romani za decu Uroša Petrovića 3
2. Тијана Тропин - Структура фантазијских серијала за децу: на примеру *Новчића судбине* као завршног дела трилогије 15
3. Мирјана Карановић - „Духови више нигде и не постоје, сем у Панчеву" Магични реализам и/или фантастика у делу Владимира Стојшина 23
4. Наташа Половина - О чудима и чудацима у прози Зорана Живковића 36
5. Марина Токин - Биљни и животињски свет као фантастички елемент романа *Опсада цркве Св. Спаса* Горана Петровића 46
6. Дејан Ајдачић - Милета Продановић о књижевној фантастици (2019) 58
7. Nastasja Pisarev - Intertekstualnost i simulakrumi stvarnosti u pripovetkama *Kao uspavane princeze okovane trnjem od leda* i *Stanica za lov* na kitove Đorđa Pisareva..... 72
8. Milena Zorić Latovljev - Po kroju *Johann's 501*: funkcija terminologije u romanu Mirjane Novaković 83
9. Rafał Paliński - Wampir serbskiego realizmu - w kręgu ludowych wyobrażeń i społecznych przemian 93
10. Marijana Jelisavčić Karanović - Milovan Glišić, ubica vampira 107
11. Драгољуб Перић - Епистемолошка жеђ. Лик (вампира) Виловског у „Додатку" романа *Судбина и коментари* Радослава Петковића 121
12. Aleksandra Wojtaszek - Wampir, który zmienił bieg historii. Serbska fantastyka gatunkowa w XXI wieku 134
13. Jolanta Dziuba - Imaginaria fikcji politycznej w serbskiej prozie pseudohistorycznej (Isidora Bjelica, Svetislav Basara, Vule Žurić) 143
14. Ивана Мијић Немет - Конструкција младости и старости у трилогији *Вирови* Мине Д. Тодоровић 163
15. Kamil Kleszczyński, The Ambiguity of Ludonarrative Dissonance: the Transhumanist Aspect of Agency in the *BioShock* 180

Liljana Pešikan-Ljuštanović
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
e-mail: joljilja@gmail.com
ORCID: 0009-0006-7815-8301
https://doi.org/10.61827/skjq-escw

Nr: 5 (2023)
ISSN (on line) 2658-154X

INTERNATIONAL JOURNAL OF SLAVIC STUDIES
TRANSGRESSIVE, PRAGMATIC AND SPECULATIVE HORIZONS OF POPULAR LITERATURE AND CULTURE

Fantastični romani za decu Uroša Petrovića

Fantasy Novels for Children by Uroš Petrović

Abstract.
The paper deals with fantasy novels for children by the contemporary Serbian writer Uroš Petrović: *Aven i jazopas u zemlji Vauka* (Aven and jazopas in the land of Vauks, 2003 and 2005), *Peti leptir* (The Fifth Butterfly, 2007), *Deca Bestragije* (Children of Bestragija 2013), and *Karavan čudesa* (Caravan of Wonders, 2016). The subject of research is the basic elements of composition – characters, time, space, structure; deep meanings of the novel, which make these novels to a considerable extent crossover, since in the fiction intended for children they introduce questions that are equally relevant for adults: the relationship to nature, the ecological balance and its disturbance, issues of identity and self-knowledge, problems of growing up, relationships within the family, gender perspective and attitude towards others. The work also points to Petrović's attitude towards the conventions of entertainment genres – horror, sci-fi stories, ghost stories – and the elements of humor and satire, through which the fantastic occasionally turns into an allegorical projection of our reality. Witty variation of genre conventions, their intersection with elements of everyday life and dynamic, jumpy storytelling, which often establishes a quotation dialogue with works of entertaining literature, comics and film, contribute to the appeal and aesthetic realization of Petrović's fantasy novels for children.
Key words: fantasy, horror, science fiction, ghost stories, humor, children's novel, crossover.

Književno delo Uroša Petrovića namenjeno deci[1], pripada razuđenom žanrovskom prostoru koji pokriva određenje fantastike kao složenog žanrovskog sistema. Petrović se

[1] Posmatrana u celini, proza Uroša Petrovića, i ona za decu i ona za odrasle, mogla bi se posmatrati kao *crossover* (v. Beckett, Sandra L. *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*. New York and London: Routledge. Taylor and Francis Group, 2009; Falconer, Rachel. *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*. New York and London: Routledge. Taylor and Francis Group, 2009), odnosno *prekogranična* [Tako je ovaj termin uspešno „posrbila" Mirjana Karanović u svojoj doktorskoj tezi *Delo Vladimira Stojšina između književnosti za odrasle i književnosti za decu* (Univerzitet u Novom Sadu, 2023) <https://cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/javniUvid169589699144624.pdf;jsessionid=F249CAB30105090D-892CFE75181D8280?controlNumber=(BISIS)133471&fileName=169589699144624.pdf&id=22047>7.1.2024], pošto njegovi romani i pripovetke nominalno namenjeni deci imaju svoje odrasle čitaoce, a pripovetke „za odrasle" tematski, po junacima i postupku, mogle bi pripadati i književnosti za decu. Isto važi za njegove grafičke novele, knjige zagonetaka i šaljivu poeziju.

poigrava konvencijama zabavnih žanrova: epske fantastike, SF-priče, horora, krimića, ali povremeno i iskoračuje iz njih, u domen humora. U oblikovanju likova i sižea svojih romana za decu Petrović vodi složen citatni dijalog i s domenom masovne kulture i mas-medija: filma, stripa, muzike, zahvata pritom i u domen folklorne fantastike i usmenog demonološkog predanja, što njegovim romanima pridaje dinamičnost i osobenost. Petrovićevi fantastični romani za decu, kao i njegovo pisanje u celini imali su izuzetnog uspeha kod čitalačke publike i on je „prvi pravi srpski hit pisac" za decu 21. veka.[2]

Prvi roman Uroša Petrovića *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*[3] predstavljao je izrazito inovativno delo. Ovaj roman jasno se izdvajao u okviru srpske književne produkcije za decu i po tome što pripada žanru epske fantastike. Hronotop romana: prakontinent Gondvana i daleka geološka istorija Zemlje, odvojen je od piščeve i čitaočeve stvarnosti kao drugi i drugačiji svet. Jedinstveni prakontinent može asocirati na prvobitno jedinstvo i celovitost sveta, na utopijski ekološki sklad prirode i bića koja je naseljavaju. Ipak, radnja romana počinje tek narušavanjem te ravnoteže i borbom za njeno obnavljanje. Toplokrvne sisare i ukupnu prirodu prakontinenta ugrožava tehnološki i naučno razvijena, ali amoralna kultura Vauka, četvoronogih krvopija, sličnih džinovskim buvama, koji pokušavaju da ceo svet pretvore u staju toplokrvnih robova. Vauci uništavaju prirodu, i životinjski i biljni svet, gradeći svojevrsnim genetskim inžinjeringom nakazna, himerična bića, opasna čak i za vlastitu vrstu, kao što su otrovne i biljke koje oni uzgajaju.[4] Po ishrani krvlju, sablasnoj paukolikoj pojavi, brzini, snazi i opasnosti koju predstavljaju za sve živo, oni asociraju na

---

[2] Ankica Vučković, *Srpski roman za decu na početku 21. veka u svetlu književnih nagrada (2001–2010)* (doktorska teza, Univerzitet u Novom Sadu, 2016) <https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/8166> 6. 1. 2024.

O Petrovićevoj izuzetnoj popularnosti svedoče ponovljena izdanja njegovih romana: *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*, 2022. godine 12. izdanje; *Peti leptir*, 2021. godine 18. izdanje; *Deca Bestragije*, 2023. godine 13. izdanje; *Karavan čudesa*, 2023. godine 6. izdanje, kao i brojne nagrade: *Aven i jazopas u Zemlji Vauka* hrvatski Odbor za književnost za djecu proglasio je (u okviru regionalne manifestacije Mali princ, 2004) najboljim romanom za decu na srpsko-hrvatskom jezičkom području; tri puta je dobio nagradu „Neven" za najbolju knjigu iz oblasti popularne nauke; četiri puta „Dositejevo pero", za najbolju knjigu po izboru dece starijeg uzrasta; dva puta nagradu Zmajevih dečjih igara „Rade Obrenović" za najbolji roman za decu i mlade (za *Petog leptira* i *Decu Bestragije*); kao i nagrade „Gordana Brajović", kompanije Novosti, za najbolju knjigu za decu i mlade (za knjigu zagonetki *Misterije Ginkove ulice*); „Plavi čuperak", Zmajevih dečjih igara, za najbolju knjigu za decu i mlade (za *Karavan čudesa*); „Srebrno Gašino pero" Međunarodnog festivala humora (za grafičku novelu *Priča o Jangu*); za najbolju knjigu za decu Međunarodnog sajma knjiga u Novom Sadu (za *Bajke. Prvih sedam*). Za poeziju je dobio nagrade: „Princ dječijeg carstva" Međunarodnog festivala dječije poezije u Banjaluci i „Povelja Putić" Nevenovog festivala poezije. Za rad u celini dobio je: Zlatnu značku Kulturno-prosvetne zajednice Srbije za doprinos kulturi; i sledeće nagrade: Zmajevih dečjih igara za doprinos savremenom izrazu u literaturi za decu; „Džedajski vitez", kao „mag savremene literature za decu", na DžedajKonu u Nišu (konvencija pop kulture); dobio je Plaketu za izuzetan doprinos iz oblasti kulture i obrazovanja; bio je ličnost godine 2015. po izboru „Danice za mlade" Vukove zadužbine u Beogradu; i „Vitez Srbije" na Vidovdanskim kulturnim svečanostima u Čajetini.

[3] Petrović, Uroš. *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*. Crteži i ilustracije Uroš Petrović. Beograd: U. Petrović, 2003; Petrović, Uroš. *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*. Crteži i ilustracije Uroš Petrović. Beograd: Laguna, 2005.

[4] Semenom ambrozije vauci u romanu truju More trave, stanište kopnenih kitova. *Ambrosia artemisiifolia* je invazivni korov, alegen, prenet iz Amerike krajem 19. veka, za koji se u Srbiji vezuje urbano predanje da svju invazivnost duguje genetskom inženjeringu.

predstavu o vampiru,[5] iako nisu demonska bića već inteligentni paraziti. Jedno od dominatnih značenja romana jeste ukazivanje na univerzalnu (i aktuelnu) opasnost koja prirodi u celini preti od zloupotrebe nauke, ekonomske eksploatacije i narušavanja ekološke ravnoteže.

Oblikovanje virtuelnih ekosistema, zamišljanje čitavog novog biljnog i životinjskog sveta, čiji deo su i autorove ilustracije, bliske grafikama iz starih udžbenika botanike i zoologije, čini najupečatljiviju osobenost ovog Petrovićevog romana.[6] Poput prirodnjačke enciklopedije, Aven... sadrži niz maštovitih i zabavnih rečničkih odrednica, koje pseudonaučnim stilom opisuju živi svet različitih prostora u kojima se kreću Aven i Gord. Autor je ove odrednice dopunio stvarnom florom i faunom, što nije uvek lako razlučiti. Jazopas, jelen lelujavog roga, sablast baobaba ili beštija, stoje uporedo sa crtežima mangrovog drveta, pejotl-kaktusa, narvala, gavijala ili pustinjske lisice. Ponekad tvorevine autorove mašte deluju stvarnije od postojećih životnih formi.

Siže romana tipičan je za epsku fantastiku. Junak, predodređen za to, objedinjuje i spasava svet, izrastajući pri tom do budućeg druida, vođe ljudi. Dečja radoznalost i čežnja za doživljajima, izvode Avena iz bezbednosti rodne Doline bez horizonata i vode ga u veliku avanturu. Upravo po prirodi glavnog junaka Petrovićev roman je roman za decu, iako se po mnogim drugim svojstvima približava delima za odrasle. Tipičan za roman za decu, ali i za avanturistički roman uopšte, jeste inicijacijski aspekt priče.[7] Avenovo detinjstvo i njegovo rodno selo grade idiličnu sliku rajske nevinosti, izolovane egzistencije u netaknutom svetu pre spoznaje dobra i zla.[8] Separacija počinje kada Aven poseže za svetom s one strane granice, simbolički, sakupljajući lišće Barabe i pripitomljavajući jazopsa, i stvarno, upuštajući se u neizvesno bekstvo iz doline kada pronađe list Barabe na kome je ispisana slikovna poruka, čime otpočinje neizvesno putovanje Barabinog Deteta, dečaka mesije. Od početnih iskušenja, zaranjanja u ponornicu i prolaska kroz čudesni svet podzemlja, do konačnog iskušenja u tunelima vetrova, Aven ostvaruje tipično inicijacijsko kretanje. Prolazak kroz tamu podzemlja (što neposredno asocira na puzanje inicijanta kroz utrobu gutača) ponavlja se u romanu tri puta, svako od putovanja je sve teže, ali su i saznanja i iskustva koja se na njima stiču sve dragocenija. Na svakom od ovih putovanja Aven proživljava bolna iskustva, biva ranjavan i suočava se

---

[5] „...Vampir i u mitu i u književnosti znači nesreću, zlo i smrt, uprkos tome što je u mitu demon, a u savremenoj književnosti čovek“ (Radin, Ana. Radin, Ana. *Motiv vampira u mitu i književnosti*. Beograd: Prosveta, 1996, 216). O folklornim predstavama o vampiru, v.: Đorđević, Tihomir R. „Vampir i druga bića u narodnom verovanju i predanju“. *Srpski etnografski zbornik*. Knj. LXVI. Beograd, 1953; Zečević, Slobodan. „Vampir“. *Mitska bića srpskih predanja.* Beograd: „Vuk Karadžić“ – Etnografski muzej, 126–135; „Vampir“. *Slovenska mitologija. Enciklopedijski rečnik*. Redaktori S. M. Tolstoj, Lj. Radenković. Beograd: Zepter Book World, 2001, 61–62 (U daljem navođenju SM).

[6] Ovi crteži predstavljaju dragocen kvalitet romana, i kao dopuna i svojevrsno otelovljenje opisanog sveta, a pojedini od njih, osobito baobab, pustinjska lisica, ili Avenova silueta u prvom izdanju romana – mogu se posmatrati i kao svojevrsni diskretni omaž Antoanu Sent Egziperiju i njegovom *Malom princu*.

[7] V. Gennep, Arnold van. *Obredi prelaza. sistematsko izučavanje rituala*. Sa francuskog prevela Jelena Loma. Srpsko izdanje priredio Aleksandar Loma. Beograd: Srpska književna zadruga, 2005.

[8] Vilusi ne poznaju svoje roditelje i decu podiže cela zajednica. Samo ime Vilusi asocira na vile, ili, tačnije, na Tolkinove Vilovnjake, osobito kada je reč o glavnom delu plemena, koji, poput lotlorijenskih Vilovnjaka, živi u šumi i gradi staništa oko drveća.

sa sve težim iskušenjima, ali, istovremeno, biva i obdaren novim saznanjima o vlastitoj sudbini i sudbini sveta kojem pripada.[9]

Ove asocijacije na obred prelaza unose u pripovedanje elemenat sudbinskog puta koji se ne može prekinuti i s kojeg nema povratka. Istovremeno, ukrštajući predodređenost junaka za velika dela, tipičnu za žanr epske fantastike, s realno oblikovanim likom običnog dečaka[10], Petrović odstupa od žanrovskih klišea. Aven sazreva, ali zadržava do kraja romana i deo svoje dečje prirode. Obnavljajući veze među ljudskim zajednicama narušene vaučkom najezdom, on obnavlja nadu u opstanak sveta prirodnog sklada i harmonije. Tako u Petrovićevom romanu narasta svojevrsna filozofija prirode, opominjuća spoznaja da nijedna vrsta ne može opstati bez poštovanja prirodnih zakonitosti. Iz toga proizlazi unekoliko paradoksalna priroda ovog dela: sve u njemu, od prostora i vremena, preko bića koja ga naseljavaju, do zbivanja koja opisuje, proizvod je autorove imaginacije, naglašeno je fiktivno i suštinski odvojeno od sveta kojem pripadamo, a istovremeno, virtuelni svet prvog Petrovićevog romana oblikovan je uz dosledno poštovanje prirodnih zakona, on je paradoksalno „realističan".

I roman *Peti leptir*[11] objedinjuje dva toka Petrovićevog pisanja: onaj namenjen prevashodno mlađim čitaocima i onaj namenjen odraslima. Ovo objedinjavanje ostvareno je kao preplitanje horora, priče o duhovima i krimi-priče, kao primarno „odraslih" žanrova, s osobenim dečjim folklorom, čiji je važan deo oneobičavanje vlastite stvarnosti i fascinacija onostranim, koja se ispoljava kao mešavina straha i radoznalosti, potrebe za avanturom i želje za zaštitom. Hronotop romana je naglašeno realističan – sve se dešava u Beogradu, u neimenovanom selu (u krugu prigradskog saobraćaja) i na Tari, u prepoznatljivoj srpskoj poratnoj tranzicijskoj sadašnjosti.[12] Dečak iz doma za decu bez roditelja, Aleksa, zvani Kuš, čezne za porodicom i identitetom kakav ona daje. Aleksa poseduje samo ime, koje mu je dala uprava doma, i u početku nema prijatelja među decom, kao ni zaštitnika ili pomagača među odraslima. On beži iz doma, vođen igrom nagoveštaja, koji, tipično za fantastično pripovedanje, dobijaju smisao sudbinske predodređenosti: prigradski autobus kojim odlazi iz grada i napuštena radionica, na kraju bezimenog mesta, u koju se Aleksa smešta, nose isti broj... Nagoveštaji brzo prerastaju u fantastičnu izvesnost: ritual tešenja (dečak se češlja malim plastičnim češljem, rukom namerno prignječenom da utrne, kako bi bar načas sam sebe obmanuo da ga češlja majka), otvara komunikaciju sa svetom duhova. Isečena slova lepe se na plastični češalj i dečak počinje razgovor s klinički mrtvim starcem, vlasnikom radionice deda-Dušanom. Dečak budi starca iz kome,

---

[9] Ovo, u izvesnoj meri podseća na mehanizam kompjuterskih igara u kojima noseći lik prelazi s nivoa na nivo, prikupljajući i gubeći „živote".

[10] Ivana Mijić Nemet smatra da se u Petrovićevim romanima reflektuju dominantni stereotipi o muškosti („Dečaci kao divlja stvorenja: prikazi muških protagonista u romanima za decu Uroša Petrovića". *Književnost za decu u nauci i nastavi*. Ur. Violeta Jovanović, Branko Ilić. Jagodina: Fakultet pedagoških nauka Univerziteta u Kragujevcu, 2018, 271–284).

[11] Petrović, Uroš. *Peti leptir.* Ilustracije Žarko Drinčić. Beograd: Laguna, 2007.

[12] Pominjanje traktora na kome je Aleksa sasvim sam, kao odojče, stigao u dom, neposredno asocira na izbegličke kolone posle Oluje, vojne operacije kojom je, u građanskom ratu devedesetih, Hrvatska povratila kontrolu na celoj svojoj površini.

a starac, predstavljajući se kao deda, usvaja dečaka. Ipak, ovo je tek uvod u pravu avanturu. Deda Dušan postavlja svom usvojenom unuku neobičan zahtev da, ako on umre, odmah pozove advokata Jovicu Vuka. U priču se potom upliće i duh šumara Alekse V. Jakšića, nekadašnjeg saradnika Josifa Pančića[13], baba Sara, kojoj čežnja za neostvarenom udajom ne dozvoljava da iz limba Međustanice ode u smrt, tajanstveni Zlodolci, kaluđeri, Ivan Grozni i psi skitnice, tarski vuk i divlje svinje... Čitav jedan živopisan, maštovit i jezovit svet s kojim Aleksa mora da se izbori uz pomoć duha-imenjaka i novostečenih prijatelja. Likove dečaka iz Doma, Aleksinih budućih drugova, Petrović oblikuje s toplinom i naklonošću, ali i bez traga sentimentalnosti. Vlada Grak, domski „ludak", usamljeni pobunjenik protiv sistema, koji živi u svetu tranzicije strašnijem od sveta duhova, unosi u svet romana leptire od celofana. Njima on obeležava nenaseljene stanove, u kojima se krije i o čijem postojanju obaveštava trgovce nekretninama. Iako „tek svaki peti upali", leptiri simbolizuju krhku, ali neuništivu snagu istrajnosti i hrabrosti. Drugi Aleksin prijatelj i zaštitnik postaje Debeli Gordan, najveća kukavica u Domu, koji prevaziđe svoj kukavičluk i postaje neustrašivi borac.

Zlo koje goni dečake, oličeno u Jovici Vuku, transpoziciji vampira, koji se ne hrani krvlju nego strahom od smrti, ne može savladati duh dobra. Deda Dušan, koji je pristao da namami i Vuku preda dečaka, kako bi produžio svoj život, na kraju ipak pomaže Aleksino bekstvo, iako zna da će to platiti neopozivom smrću. Duh drevnog šumara čuva dečaka i vodi ga kroz planinu koju je kao živ čuvao... To neuništivo dobro, oličavaju i dečje prijateljstvo i ljubav prema prirodi. Za Aleksu se, saznajemo najzad, majka žrtvovala bez premišljanja, a štite ga i pobožni kaluđeri i zagonetni Zlodolci, čija se priroda otkriva tek u trećem Petrovićevom romanu za decu *Deca Bestragije*.[14] Iako se zlo, što je, inače, u prirodi žanra, čini nepobedivim, dobro, ljudska solidarnost i zajedništvo istrajavaju u sukobu s njim i hrabri, istrajni i pametni stižu do svog cilja.

Bitno svojstvo romana *Peti leptir,* jeste osobeni, ponekad crni humor. Upravo humor daje Jovici Vuku, tipičnom horor-junaku, neočekivanu meru ljudskosti. Iako trajno emanira jezu i blizinu smrti i izaziva strah, Jovica Vuk je, istovremenom, višestruko komičan. Prvo po grotesknom imenu sastavljenom od bezazlenog, deminutivnog imena – Jovica i prezimena koje kazuje njegovu pravu, vukodlačku prirodu; potom i po odnosu sa pomagačima, u kojem se prepliću odlike bića povećane moći i svojstva advokata-budžaklije koji po svaku cenu uteruje zaostale dugove. I njegov konačni poraz i odlazak iz Međustanice u smrt – crnohumoran je. Gurnut u Međustanicu, Vuk, mimo svoje volje, donosi baba-Sari žuđenu venčanicu, a ona ga, logično, uzima za mladoženju i odvodi u tamu... Duhovita je, takođe, i Grakova opsednutost klađenjem[15], Aleksino viđenje Rjepinove slike *Ivan Grozni i njegov sin Ivan 16. novembra*

---

[13] Jocip Pančić (1814–1888) bio je lekar i izuzetno značajan botaničar, prvi predsednik Srpske kraljevske akademije, koji je otkrio novu vrstu četinara, pančićevu omoriku (*Picea omorika*) i više biljnih vrsta, na planinama Kopaonik i Tara.

[14] Petrović, Uroš. *Deca Bestragije.* Beograd: Laguna, 2013.

[15] Svaki kontakt sa svetom duhova Vlada koristi za traženje tipova za kladionicu. Ovo neposredno asocira na ranu ovisnost od klađenja, aktuelni problem srpskog društva, koji je naročito narastao u vreme tradicije i nastavlja se iako zakon, nominalno, ne dozvoljava maloletnicima da se klade.

1581... Smeh i strah, humor i horor uzajmno se ističu i paradoksalno naglašavaju. *Peti leptir* može se smatrati prvim srpskim horor-romanom za decu. Bitan segment njegovog značenja predstavlja i traganje za vlastitim identitetom, koje počinje kao traganje za porodicom kao određujućim aspektom samospoznaje, a završava prihvatanjem vlastite životne pozicije i saznaja da čovek sam gradi vlastiti identitet i da ga ne mora, pa verovatno i ne može naslediti. Prekidajući krštenjem i obračunom sa Jovicom Vukom vezu s Međustanicom, Aleksa kreće u život kao u avanturu uzbudljivu upravo zbog njene neizvesnosti.[16]

Petrovićev roman *Deca Bestragije* poseduje sve kvalitete njegovog prethodnog pisanja: živ je, uzbudljiv, duhovit, na momente zastrašujući, oblikovan kao privlačna mešavina avanture, fantastike i horora. Istovremeno, po produbljivanju značenja, oblikovanju likova, komponovanju i građenju priče, te po stilskoj doteranosti – ovo je, verujem, Petrovićev najbolji roman i njegovo najzrelije i najcelovitije pripovedačko delo. *Deca Bestragije* zavodljivo objedinjuju kvalitete uzbudljivog romana za decu i mlade i *prekogranične* fantastične proze.

Zbivanje romana smešteno je u prostor Balkana, u vreme turske vlasti, ali i u neodređene, egzotične prostore Azije, iz kojih kreću Neuri. Žanrovske granice *Dece Bestragije* neodređene su: roman ima odlike tipične epske fantastike, posredno i neposredno u njemu se sukobljavaju znalci i čuvari tajne vaskrsenja i oni koji žele da tu tajnu otmu i iskoriste samo za sebe. Na tome se gradi noseći tok sižea; istovremeno, ovde srećemo izuzetno efektno korišćene elemente horora, koji se prepliću i stapaju sa širokom epskom naracijom; ali i elemente inicijacijske priče, što je i inače jedan od najčešćih osnova romana o odrastanju; kao i elemente folklorne fantastike, pre svega u oblikovanju likova besmrtne dece. Roman se, poput prethodnih, odlikuje živošću pripovedanja, razvijenom, na momente sinkopiranom pripovedačkom frazom i osobenom ekonomijom i dinamičnošću.

Deca Bestragije nastavljaju i razvijaju neke od autorovih temeljnih tematskih preokupacija i produbljuju noseća značenja i ideje njegovog prethodnog pripovedanja, kako onog za decu tako i onog za odrasle. To su, pre svega, ljubav prema prirodi i osobena sveprožimajuća vera u njenu isceliteljsku mudrost i svemoć. Ipak, *Deca Bestragije* idu i dalje. Kao jedno od nosećih značenja ovog romana, oblikuje se prijateljstvo i sklad medju ljudima različite nacije i vere, koji su neposredno istorijski ili životno sukobljeni. Tako se u Petrovićevom romanu potencijalni izvor sukoba među ljudima preobraća u osnov sklada i solidarnosti. „Vera nije naša ili njina, ona ili ova, već vrlina čovekova!“[17], kaže muslimanski mudrac i mistik i zagonetni putnik Ibrahim Baja, krštavajući Srnu na početku romana, u kojem se stapaju različite ljudske sudbine. Neursko pleme, po krvožednosti i samoživosti slično Vaucima, ali, istovremeno, i dirljivo

---

[16] Po vezi sa svetom mrtvih, po likovima progonitelja, mešetara smrću i, osobito, po narastanju samospoznaje i prihvatanju vlastitog identiteta, Petrovićev Aleksa podseća na Nika Ovensa, junaka Gejmenovog romana *Knjiga o groblju*, koji je, inače, objavljen godinu dana posle *Petog leptira* (Gejmen, Nil. *Knjiga o groblju.* Prev. D. Roganović. Ilustr. Kris Ridl. Beograd: Laguna, 2009). V. Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana. „Siroče među duhovima – *Peti leptir* Uroša Petrovića i *Knjiga o groblju* Nila Gejmena. *Detinjstvo. Časopis o književnosti za decu*. God. XXXVII. Br. 1–2/2010, 10–16.

[17] Petrović, *Deca Bestragije*, 13.

ljudsko u težnji da se potraje i opstane, stanovnici zatrtog planinskog sela Rafajlo šumokradica i nemušti vodeničar Tasa S Lopatom, mudri i otmeni Ibrahim Baja i njegov lutanju obrečeni lakomisleni brat Daud, kaluđer Klepalo, kradljivac točkova Jaro Bradan i mnogi drugi, svojim vezama, sukobima i neočekivanim savezima grade potku i duboko humani smisao priče o fantastičnoj sudbini i promenama glavnog junaka romana Srne/Bezimenog/Oblaka i njegovim čudnim (i čudesnim) vršnjacima – Jaudu, Cikavcu, Čaratanu.

Složeni, zagonetni i protivrečni lik Srne/Bezimenog/Oblaka, u većem delu romana, jeste i fokalizator pripovedanja: čitalac sagledava zbivanja iz njegove vizure i razume ih koliko i on, deleći tako s njim čaroliju postepenog otkrivanja tajni. U menama ovog lika ostvaruje se kvalitet koji Petrovićeva prethodna proza nije imala. Rodna perspektiva njegovih romana bila je pre *Dece Bestragije* naglašeno maskulina. U svetu *Avena...* i u *Petom leptiru* žene su samo marginalno prisutne, a, iako se i u *Deci Bestragije* radnja u potpunosti gradi delovanjem muških likova, postoji i suštinska razlika. Noseći lik romana u pripovedanje ulazi kao devojčica s dugom pletenicom Srna, da bi se ispostavilo da je reč o osobenoj zaštitnoj travestiji. Ugroženi dečak biva od osmanskog danka u krvi[18] skriven/zaštićen ženskim imenom i dugom kosom. Odsecanje pletenice funkcioniše kao bolno sečenje pupčane vrpce. Petrovićev junak kreće iz rodnog sela menjajući i prostor koji ga okružuje i vlastitu prirodu. Srna/Bezimeni/Oblak polazi na inicijacijsko putovanje efektno markirano imenima koja nosi, odnosno, bezimenošću u najopasnijoj, liminalnoj fazi. Inicijacijsko preobražavanje i spoznaju vlastitog identiteta prate i postepena spoznaja rodnog identiteta i saznavanje tajne belog ježa čiji ujed vaskrsava mrtve. Bez ženskog dela svoje prirode Bezimeni/Oblak oseća se okrnjenim i nepotpunim, i tek onda kada vlastitu animu otelovi imenujući svojim ženskim imenom bezimenu devojčicu iz kolonije leproznih, i on i ona ostvaruju unutrašnju celovitost, a *muško* i *žensko* pridružuju se nizu temeljnih opozicija na kojima počiva svet.

U osnovi privlačne i uzbudljive priče Petrovićevog romana oblikuje se tako, diskretna, ali jasno prisutna svest o ambivalentnosti sveta i čovekovog trajanja u njemu i opomena da se iza onoga što vidimo može kriti drugi, dublji smisao. *Deca Bestragije* bave se i konačnom ljudskom strepnjom od smrti i univerzalno rasprostranjenom čežnjom da se život nastavi i kada je gotov, da se porekne neopozivost smrti, ali i jednako opštim strahom od bića s margine, neupokojenih, vaskrslih. Bez pominjanja Međustanice (prostora između života i smrti iz kojeg se jedinka može vratiti na ovaj, šareni svet, ali i produžiti u nepoznate i nepovratne prostore smrti), iz koje je majčinom žrtvom i manipulacijom Jovice Vuka spasen junak *Petog leptira*, i *Deca Bestragije* kao jednu od osnovnih tema realizuje uzbudljivu, na momente zastrašujuću priču o povratku mrtvih u život i tajni produženog i obnovljivog života.

Čežnja za vaskrsavanjem mrtvih privlači ratničko pleme Neura, koji po svaku cenu žele da traju i opstanu[19], što tera besmrtnu decu da potraže bezbednost u simbolički imenovanom prostoru. Bestragija/ Zli do jasno asocira na prostor koji postoji u pričama i u sećanju, ali koji

---

[18] Kupljenje zdrave i pametne muške dece za janičarske odrede.

[19] Istovremeno, sudbina Neura predstavlja opomenu da se opstanak ne može temeljiti na potpunoj samoživosti.

je bez traga izdvojen iz realnih prostora. Simbolički, ime Zli do/Zlodolci podseća na opasnost koju nosi svako narušavanje granice života i smrti. Dvosmislena je i priroda vaskrsle, odnosno isceljene dece. Njihova imena jasno asociraju na marginalnost njihove egzistencije (Oblak), ali i na demonska bića balkanskog folklora (Cikavac, Čaratan, Jaud).[20] Svi oni imaju neke granične moći, a vaspitavaju ih i podižu vaskrsli jezuita Valtazar i prividno nemi Tasa S lopatom, kao i dvojica smrtnika, pobratimi Rafajlo i Ibrahim Baja. Povratak iz smrti i isceljenje nisu jednostavni i jednoznačni činovi, već nose rizik i odgovornost. Da bi se pripremili za tu odgovornost, dečaci prolaze kroz brojna iskušenja, pa se tako, na više nivoa, gradi implicitna, ali jasna pouka: Nema dobitka uz koji ne ide i neka opasnost i svaka moć nameće i niz odgovornosti i rizičnih ličnih izbora.

I poslednji roman Uroša Petrovića *Karavan čudesa*[21] umnogome se približava granici koja razdvaja fantastični roman za decu i omladinu i fantastiku za odrasle, nudeći osobenu mešavinu SF-a, epske fantastike, horora, ekologije i parabole o odrastanju kao velikoj životnoj avanturi. Njegov junak jedanaestogodišnji Adam naglo i neočekivano biva istragnut iz infatilizujuće topline dečje sobe, roditeljskog doma i ograđenog dvorišta i bačen u prostor divlje prirode, prepušten sam sebi i vlastitoj snalažljivosti. U tom svetu junaka romana čekaju istinske opasnosti i iskušenja, ali i prva prava ljubav – par godina starija Eva. Povinujući se zakonima žanra i odstupajući od njih, *Karavan čudesa* kreće očekivanim, prividno prepoznatljivim tokovima poznatih priča i odstupa od njih.

S prethodnim Petrovićevim romanima za decu i mlade *Karavan čudesa* povezuje snažna ekološka potka, zasnovana na problematizovanju čovekovog mesta u svetu prirode i uticaju koji čovek na prirodu vrši. Imaginirajući sudbinu ljudskih artefakata u svetu koji je odjednom ostao bez ljudi, Petrović u svoj novi roman unosi elemente antiutopije o „danu posle“, ali i utopijsku sliku prirode koja se lišena ljudskog uticaja vraća svojoj iskonskoj čistoti, poput noćnog neba koje, bez veštačkog svetla, ponovo dobija svoju fascinantnu dubinu. Iz poziciji junaka koji se opremljen vlastitim znanjem i maštom mora snaći u takvom svetu, Petrović oblikuje otrežnjujuću poruku za mladog (i zrelog) čitaoca da je opstanak prirode i bez ljudi moguć. Priroda, lišena upliva čovečanstva, prikazana je kao složeni sistem u kome svaka vrsta i svaka jedinka imaju svoje mesto uslovljeno borbom za opstanak i merom vlastite snage, inteligencije i snalažljivosti. U ovom domenu priče Petrovićev roman ima i odlike robinzonijade: njegovi junaci moraju da obezbede opstanak koristeći zaostale tekovine civilizacije. Poput Robinzona, koji sabira alate, predmete, seme zaostale od brodoloma i pripitomljuje divlje životinje, i Adam i Eva biraju predmete i bića koji će ima pomoći da prežive u svetu bez ljudi u kome se ništa ne podrazumeva, ni voda, ni hrana, ni zaklon, ni zaštita. U tom biranju ima i implicitne kritike

[20] Cikavac je krilati demon koji se rađa iz jajeta crne kokoši koje žena (veštica) nosi 40 dana pod pazuhom. Cikavac ima moći koje balkanski folklor pripisuje veštici, može da siše mleko tuđe stoke ili med iz tuđih košnica. Čaratan se rađa u vreme pomračenja meseca ili nastaje od novorođenčeta koje je pre krštenja preskočila neka od „nečistih životinja“, u prenesenom značenju može se upotrebiti kao oznaka za lakomislenu, rasipnu osobu. Jaud je povampirena prevremeno rođena beba, koja noću jaše i muči neoprezne namernike.

[21] Petrović, Uroš. *Karavan čudesa.* Ilustracije Uroš Petrović. Beograd: Laguna, 2016.

potrošačke logike gomilanja stvari, pošto u borbi za opstanak korisno može biti samo ono što junaci mogu sami poneti i iskoristiti, a *znati* postaje mnogo važnije nego *imati.*

Priča o dečaku za kojeg je ceo svet postao pusto ostrvo, stapa se u Petrovićevom pripovedanju s infantilnim snom o svetu u kojem je sve dozvoljeno. Nasuprot životu s roditeljima, efektno ocrtanom kao sistem zabrana i ograničenja u kome je sve ili štetno, ili opasno, ili neprimereno njegovom uzrastu i moćima – Adam se odjednom suočava sa svetom bez zabrana, ali punom realnih ograničenja i opasnosti, koji traži preduzimljivost, hrabrost i sposobnost učenja na vlastitom iskustvu. Deo tog učenja jeste sagledavanje vlastitih destruktivnih impulsa, njihovo iživljavanje i kontrolisanje. Adam tako strah i bes iživljava razbijajući i paleći Grad za nabavku i razonodu i igrom u opusteloj robnoj kući. Ovaj segment svog pripovedanja Petrović višestruko motiviše: kao samodbranu i način da se dođe do stvari potrebnih za opstanak[22], kao posledicu straha i teskobe, kao rodnu karakteristiku, kao pobunu protiv roditeljskog sveta u kome je sve zabranjeno. Nasuprot Adamu, Eva prividno nema (ili bar ne ispoljava) takve destruktivne impulse, što jeste posledica pozitivnog stereotipa o prirodi žene, ali i drugog tipa vaspitanja u kome dete odrasta u nesputanom slobodnom kontaktu s prirodom i socijalnom zajednicom, bez apriornih zabrana koje obeležavaju Adamovo vaspitanje.

Novo, sa stanovišta Petrovićevog ukupnog pisanja jeste pomeranje ka nešto starijem potencijalnom čitaocu, što ne isključuje ni mlađe recipijente, ali jeste izrazito zahtevno, pored ostalog i zbog složenog dijaloga s velikim narativima koji vodi njegov najnoviji roman. Naslov, kurzivni delovi teksta koji opisuju prirodu i kretanje karavana i opis dat sa stanovišta dece – Adama i Eve – aktelizuju mit o cirkusu kao prostoru slobode ostvarene večnim kretanjem, ali i životom na socijalnoj margini, što artiste čini i privlačnima i prokaženima. U Petrovićevom romanu sloboda kretanja dobija fantastičnu dimenziju – Karavan čudesa ne kreće se samo po jednom svetu, već i između paralelnih svetova, a njegov predvodnik Burlak poseduje znanje o tome kada će do novog udvajanja našeg sveta doći.

Na tom saznanju počiva bitan pokretački element radnje. Pasjakinja Ankurati otpočinje stvaranje novog sveta, Edena u kojem će živeti Adam, prezaštićenei dečak iz konvencionalne građanske porodice, i njena štićenica Abha Gauri Arjun, zvana Lilit. Odbačena od svojih i trajno obeležena čudovišnim ožiljkom, Ankurati želi da kroz svoju poćerku proživi novi život u idealnom svetu u kome nema drugih ljudi. Paralelni svetovi jesu relativno čest motiv u SF književnosti, a manipulacija njima i zloupotreba znanja o prelasku iz jednog u drugi, kako bi onaj ko to znanje poseduje stekao apsolutnu vlast, takođe spada u „već čitane“ narative.[23] Ipak, Petrovićev roman ne ostaje unutar domena već viđenog. Povezujući različite paralelne svetove Karavan čudesa donosi u njih magiju i zagonetnost bez kojih bi ljudski život bio lišen snova i

---

[22] Adam razbijajući tanjire poplaši i otera divlje svinje, a lomeći izloge uspeva da uđe u zatvorene prodavnice.

[23] U književnosti za decu oni su, recimo, iskorišćeni u romanima Dajane Vin Džouns *Začarani život* i *Veštičja nedelja*, gde portali omogućavaju prelazak u različite svetove donoseći vešticama i čarobnjacima višak moći ili ih ugrožavajući, a zaplet se gradi kao sukob između Hrestomanta, maga koji kontroliše ove prolaze i onih koji pokušavaju da ih zloupotrebe za sticanje moći.

mašte, a, istovremeno, postaje pribežište za drugačije, odbačene i usamljene za koje nema dovoljno prostora u realnoj svakodnevici. Motivacija Ankuratinih postupaka psihološki je mnogo složenija i istančanija od tipičnog lika negativca manipulatora koji teži apsolutnoj moći. Ona podižući svoju štićenicu Abhu neguje lepotu koje je bila lišena i daruje majčinsku ljubav koju sama nije upoznala. Njena krivica je nesumnjiva: ona manipuliše tuđim životima kao da su ljudi lutke, i to joj se vraća zlom, ali istovremeno, nagovešteno je ona to čini i iz plemenitih pobuda – zbog ljubavi prema Lilit i motivisana dubokim unutrašnjim impulsima – osećanjem izopštenosti i samoćom.

Uvođenjem likova Eve i Lilit, Petrović aktivira drevno biblijsko predanja o Adamu i Evi, ali i hebrejsko predanje o Adamovoj prvoj ženi, kao i široko rasprostranjeno usmeno demonološko predanje o Lilit kao sukubi, pohotnom noćnom demonu koji oduzima muškarcima snagu. Uprkos imenovanju, Petrovićevi likovi po karakterizaciji i delanju višestruko odstupaju od tradicionalnih narativa. Njegov Adam nije patrijarh čovečanstva i bogomdana glava porodice, već jedanaestogodišnji dečak koji se još uvek igra plišanom koalom i tek kreće na mukotrpni put sazrevanja. I u odnosu na Lilit i u odnosu na Evu, Petrovićev Adam manje zna i gore je prilagođen svetu u kome se neočekivano našao. Eva je ne samo par godina starija od Adama već i zrelija, i odgovornija, sposobnija da se izbori sa životnim tegobama i zahtevima. Ona nije muškarcu potčinjena „čovečica“ iz biblijske priče, nastala od Adamovog rebra, već je samostalna i zrela ličnost, koja svesno prihvata Adama za svog (budućeg) partnera. Iako obeležena lepotom pramajke Eve, ona svesno izlazi iz njene uloge, gradeći vlastitu životnu priču. Još veće odstupanje ostvareno je u liku Lilit, koja u Petrovićevom romanu nema odlike fatalne žene demonke, već je oblikovana kao plemenito biće čija velikodušnost i spremnost na žrtvovanje prevazilaze izuzetnu lepotu. U ovom sloju pripovedanja, istovremeno, ukazuje se i na to da se ljubav ne mora okončati hepiendom i da ni lepota, ni požrtvovanost, ni odanost nužno ne garantuju sreću.

„Fini mulj“ nesvesnog i njegovo sleganje i kultivisanje u procesu sazrevanja jedinke, ocrtani su u novom romanu Uroša Petrovića dvostruko. Iako u jednom sloju pisac svesno ostaje na nivou elementarne introspekcije, gde se unutrašnja preživljavanja likova ocrtavaju kao reakcija na konkretna zbivanja i okolnosti (strah, tuga, radost, ljubav, bes), on istovremeno nudi i mogućnost složenije psihološke motivacije. Flešbekovi u kojima se Adam priseća svojih sukoba sa roditeljima, naročito majkom, funkcionišu kao motivacija niza njegovih odluka i postupaka. Suočen sa ispražnjenim svetom, Adam razbija, pali, uništava... Učeći da živi i preživi on tako mora naučiti da kontroliše i potiskuje vlastite destruktivne nagone. *Karavan čudesa* odlikuje se dinamičnom, živom, svedenom naracijom, zanimljivim i uzbudljivim sižeom i složenom, slojevitom mrežom kulturoloških asocijacija. Reč je o delu koje može biti privlačno čitaocima različitog uzrasta, ili otvoreno za višestruko iščitavanje u kojem će roman rasti zajedno sa svojim čitaocima.

Romani za decu Uroša Petrovića pripadaju različitim domenima fantastičnog: od epske fantastike, preko fantastike s elementima horora i priče o duhovima, folklorne fantastike u

kojoj se imaginira svet neumrlih, do SF-a zaokupljenog fenomenom paralelnih stvarnosti. Istovremeno, u njima se oblikuje i efektno ocrtan, prepoznatljiv svet naše svakodnevice s svojim aktuelnim problemima. Petrovićevo pripovedanje je duhovito, dinamično, skokovito, često sinkopirano, a objedinjavaju ga i povezuju dubinska značenja, koja Petrovićeve romane za decu, ali i njegovo stvaralaštvo uopšte, spajaju u osmišljenu celinu. Maštoviti, duhoviti, igrivi, romani Uroša Petrovića šire i pomeraju granice realnosti. Domen fantastičnog postaje u najboljim delima ovog autora prostor slobode, a prelazak iz sfere realnog u sferu irealnog njihovo ključno zbivanje. Složen citatni dijalog koji Petrovićeva proza vodi, manje s konkretnim delima, a više sa žanrovskim konvencijama epske fantastike, SF-a, horora, krimića, ali i filma, stripa, popularnih kompjuterskih igara, te njegovo zahvatanje u folklorno i urbano predanje, vic i anegdotu – širi taj prostor slobode i uspostavlja osobenu komunikaciju sa čitaocem. U toj komunikaciji ima elemenata zagonetanja, ali i komičkog iskoraka iz zadatih konvencija, osobenog humornog destruiranja obavezne zagonetke, koje povremeno prelazi u živu sliku našeg vremena i naravi.

Literatura

Beckett, Sandra L. *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*. New York and London: Routledge. Taylor and Francis Group, 2009.

Đorđević, Tihomir R. „Vampir i druga bića u narodnom verovanju i predanju“. *Srpski etnografski zbornik*. Knj. LXVI. Beograd, 1953.

Falconer, Rachel. *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*. New York and London: Routledge. Taylor and Francis Group, 2009.

Gejmen, Nil. *Knjiga o groblju.* Prev. D. Roganović. Ilustr. Kris Ridl. Beograd: Laguna, 2009.

Gennep, Arnold van. *Obredi prelaza. sistematsko izučavanje rituala*. Sa francuskog prevela Jelena Loma. Srpsko izdanje priredio Aleksandar Loma. Beograd: Srpska književna zadruga, 2005.

Mijić Nemet, Ivana. „Dečaci kao divlja stvorenja: prikazi muških protagonista u romanima za decu Uroša Petrovića“. *Književnost za decu u nauci i nastavi*. Ur. Violeta Jovanović, Branko Ilić. 271–284. Jagodina: Fakultet pedagoških nauka Univerziteta u Kragujevcu, 2018,

Petrović, Uroš. *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*. Crteži i ilustracije Uroš Petrović. Beograd: U. Petrović, 2003.

Petrović, Uroš. *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*. Crteži i ilustracije Uroš Petrović. Beograd: Laguna, 2005.

Petrović, Uroš. *Peti leptir.* Ilustracije Žarko Drinčić. Beograd: Laguna, 2007.

Petrović, Uroš. *Deca Bestragije.* Beograd: Laguna, 2013.

Petrović, Uroš. *Karavan čudesa.* Ilustracije Uroš Petrović. Beograd: Laguna, 2016.

Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana. „Pogovor“. U: Petrović, Uroš. *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*. (Crteži i ilustracije Uroš Petrović). 299–302. Beograd: Laguna, 2005.

Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana. „Krhki vodič kroz tamu“. U: Petrović, Uroš. *Peti leptir*. (Ilustracije Žarko Drinčić). 115–120. Beograd: Laguna, 2007.

Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana. „Fantastični svet u stvaralaštvu Uroša Petrovića – između horora i humora“. U: *Moć književnosti. In memoriam Ana Radin*. (Ur. Mirjana Detelić). 55–69. Beograd: SANU – Balkanološki institut, 2009.

Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana. „Siroče među duhovima – *Peti leptir* Uroša Petrovića i *Knjiga o groblju* Nila Gejmena. *Detinjstvo. Časopis o književnosti za decu*. God. XXXVII. Br. 1–2/2010, 10–16.

Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana. „Neugasla čarolija pustolovine“. U: Petrović, Uroš. *Deca Bestragije*. 153–162. Beograd: Laguna, 2013.

Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana. „Avantura odrastanja“. U: Petrović, Uroš. *Karavan čudesa.* Ilustracije Uroš Petrović. 129–138. Beograd: Laguna, 2016.

Radin, Ana. *Motiv vampira u mitu i književnosti*. Beograd: Prosveta, 1996.

„Vampir“. *Mitska bića srpskih predanja.* Beograd: „Vuk Karadžić“ – Etnografski muzej, 126–135; „Vampir“. *Slovenska mitologija. Enciklopedijski rečnik*. Redaktori S. M. Tolstoj, Lj. Radenković. Beograd: Zepter Book World, 2001, 61–62 [U radu je korišćena skraćenica SM].

Ljiljana Pešikan-Ljuštanović (rođ. 1954), emerita Filozofskog fakulteta Univerziteta u Novom Sadu. Bavi se folkloristikom, odnosom usmene i pisane književnosti, mitsko-obrednim praksama balkanskih naroda u srpskoj i jugoslovenskoj dramaturgiji i pozorištu, proučavanjem srpske književnosti za decu, književne fantastike i dramaturgije. Predaje na na Odseku za srpsku književnost i jezik. Radila je kao urednica u edicijama Sterijinog pozorja - Dramaturški spisi, Savremena jugoslovenska drama, Theatrologia Yugoslavica Pozorišne monografije i u uredništvu časopisa za pozorišnu umetnost *Scena*. Urednik je antologija i akademskih zbornika, priredila je više knjiga u ediciji „Deset vekova srpske književnosti“. Autor je niza knjiga među kojima *Змај Деспот Вук – мит, историја, песма* (Нови Сад 2002), *Усмено у писаном* (Београд 2009), *Госпођи Алисиној десној нози* (Нови Сад 2012), *Заточник пете силе: фантастична проза Зорана Живковића* (Нови Сад, Бијело Поље 2016), *Пишем ти причу: рефлекси усмене књижевности и традиционалне културе у писаној књижевности и савременој култури Срба* (Нови Сад 2020) i dr. Ljiljani Pešikan-Ljuštanović je posvećen zbornik radova *Љиљана Пешикан-Љуштановић - страст читања: зборник радова* (Нови Сад 2022) објављен у издању Библиотеке Матице српске

Тијана Тропин
Институт за књижевност и уметност, Београд
e-mail: Tijana@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6610-4801
https://doi.org/10.61827/qsg5-n9y2

Nr: 5 (2023)
ISSN (on line) 2658-154X

INTERNATIONAL JOURNAL OF SLAVIC STUDIES
Transgressive, Pragmatic and Speculative Horizons of Popular Literature and Culture

Структура фантазијских серијала за децу: на примеру *Новчића судбине* као завршног дела трилогије

The Structure of children's Fantasy Series.
The Example of *Coin of Destiny* (*Novčić sudbine*)

Abstract.
Fantasy series for children and youth are often organized as trilogies, either with a pre-planned development of the plot, or with the spontaneous evolution of protagonists and plotlines. By using the example of Ivana Nešić's final addition to the series centering on the adventures of the boy Mika (*Greengranny's Gifts, The Secret of the Animal Language, Coin of Destiny*), published over a lengthy period from 2013 to 2022, we will show how this format affects the structure of individual sequels, and how in recent decades it has created a new literary tradition with its own requirements. Breaking away from the clear-cut distinction Victor Watson established between progressive and successive literary series, Nešić's latest novel shifts the focus onto Mika's development and maturation while he approaches puberty. Simultaneously, the depicted secondary worlds also gain in complexity and meaning.
Key words: Fantasy series, series for children and youth, trilogies, Ivana Nešić.

Фантазијски серијали за децу и омладину често су устројени као трилогије, било с унапред испланираним развојем заплета, било уз спонтану еволуцију токова радње и књижевних ликова. На примеру последњег дела трилогије о дечаку Мики (Зеленбабини дарови, Тајна немуштог језика, Новчић судбине) коју је Ивана Нешић објављивала од 2013. до 2022. године, показаћемо како овај формат утиче на структуру појединачних делова серијала, и како је последњих деценија створио нову књижевну традицију с властитим захтевима. Уз анализу ове трилогије, осврнућемо се и на друге примере заокружених серијала у српској књижевности за децу, али и на друга дела фантазијске књижевности која су пресудно утицала на популарност формата трилогије.
Кључне речи. Фантазијски серијали, серијали за децу и омладину, трилогије, Ивана Нешић.

Модели фантастичних серијала

Новчић судбине, закључни део трилогије о дечаку Мики, појавио се 2022. после паузе од готово десет година од појаве *Зеленбабиних дарова* (2013) и *Тајне немуштог језика* (2014). Дужина тог периода свакако је утицала на промењени доживљај трећег дела: прва генерација најмлађих читалаца *Зеленбабиних дарова* одрасла је у међувремену, први део трилогије ушао је у састав изборне лектире за основне школе и доживео значајну академску рецепцију, као и превод на мађарски језик. Појава *Новчића судбине* стога је била донекле и неочекивани додатак већ канонизованом делу, а одлука издавача да целу трилогију поново објави у новој, уједначеној опреми, истовремено га је одвојила од првих издања претходна два дела, објављена у тврдом повезу и с илустрацијама Тихомира Челановића. Стога је и рецепција *Новчића* за сада још сразмерно оскудна – треба издвојити дужи приказ Милоша Михаиловића[1] „Миш бели срећу дели“ , за сада једину озбиљнију анализу овог романа. С друге стране, будући да је о прва два дела трилогије у контексту фантастичних серијала за децу већ писано,[2] овај рад може се посматрати и као заокруживање тог приступа трилогији Иване Нешић. Иако није у питању први серијал у српској књижевности за децу, а ни први довршени серијал фантастичних романа за децу (ту су примат однели Мина Тодоровић с *Вировима* и Милош Петковић с тетралогијом *Виле и патуљци*), трилогија о Мики представља готово типски пример за испитивање карактеристика серијала у српској дечјој фантастици, што ћемо покушати да покажемо у наставку.

У савременој популарној књижевности можемо разликовати два основна типа серијала, које је Виктор Вотсон назвао прогресивни и сукцесивни.[3] Прогресивни серијали су унапред конципирани као такви, са кровном причом која се одвија из наставка у наставак тако да се серијал мора читати редом (један од класичних примера у фантастици за дечју читалачку публику јесу *Хронике Придејна* Лојда Александра), док су сукцесивни серијали епизодични: у њима је сваки наставак заокружен, почетна ситуација се из књиге у књигу не мења, ликови се не развијају а на делу је и специфични феномен замрзнутог времена, тако да јунаци серијала не старе. Сукцесивни серијали често спадају у детективски жанр (на пример, *Пет пријатеља* Инид Блајтон). Како Ивана Мијић Немет примећује, критика је успоставила одређену вредносну разлику између та два типа серијала: „Подједнако популарни, али више цењени, а сходно томе и награђени, јесу прогресивни серијали које одликују комплексне линије заплета, иреверзибилан, линеаран временски ток и јунаци

---

[1] Милош Михаиловић, „Миш бели срећу дели“, Детињство 49/3, 150-152.

[2] Тијана Тропин, „Утицај фантастичног елемента на структуру романа за децу: Зеленбабини дарови и Тајна немуштог језика” (Детињство 41/3 [2015]), 25–34. Ивана Мијић Немет, „Феномен серијала у фантастичној књижевности за децу“ (Маргинални и маргинализовани жанрови у књижевности, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2022).

[3] За опширнији преглед ове категоризације видети Мијић Немет, „Феномен серијала у фантастичној књижевности за децу“. Она недвосмислено одређује серијал Иване Нешић као прогресивни: „...књиге о Мики се и по структури заплета и по индивидуацији главних јунака уклапају у прогресивни образац“ (Мијић Немет, „Феномен серијала“, 84). Као што ћемо видети, тај исказ се у извесној мери може ревидирати.

који пролазе кроз разнолике промене биолошког, психолошког и социјалног статуса[4]“ (Мијић Немет 2022: 83).

Велики број серијала се, наравно, не може недвосмислено одредити било као прогресиван било као сукцесиван. Чест је случај да аутори тек после успеха прве самосталне књиге почну да пишу наставке. Понекад серијал из једне форме пређе у другу; тако је у серијалу о Харију Потеру Џ. К. Роулинг преломни тренутак наступио између треће и четврте књиге, када се са заокружених епизода прешло на отворену форму наставака. Редак је случај аутора којима полази за руком да се сваки део низа може читати и самостално и као део динамичне целине – серијал о Дисксвету Терија Прачета је можда најпознатији пример овог типа.

Модел који је Ивана Нешић користила у трилогији о Мики спада у трећи, мешовити тип који спонтано настаје и развија се независно од устаљених очекивања.[5] Књиге о Мики нису конципиране према неком устаљеном шаблону погодном за сукцесивни тип серијала, по коме би, на пример, сваки наставак обрађивао исти временски период (омеђен, рецимо, почетком и крајем школске године), варирао један бајковни мотив транспонован у савремено друштво или се бавио Микиним сукобом с једним конкретним непријатељем који би до краја романа био поражен. Ова три романа, међутим, не показују ни тематску повезаност и уједначеност класичних прогресивних серијала, који од почетка до краја стреме одређеном циљу, уз јасно одређен развој заплета. Напротив, средишња мотивска окосница Микиног сазревања пружа повод за развијање разнородних мотива и врло различитих концепције фантастичних светова које Ивана Нешић овде разрађује уз комични отклон.

Сазревање протагонисте у Новчићу судбине

Како су уочили разни тумачи дела Иване Нешић, одрастање протагонисте је кључни мотив у њеним романима.[6] И *Зеленбабини дарови* и *Тајна немуштог језика* имплицитно показују различите етапе у Микином емоционалном сазревању. У првом делу Мику упознајемо као типично усамљено дете: помало је прождрљив, склон читању

---

[4] Мијић Немет, „Феномен серијала“, 83.

[5] Занимљиво би било истражити који су серијали пресудно утицали на данас активне српске ауторе фантастике за децу. У више интервјуа, Ивана Нешић као омиљену лектиру из детињства помиње Мадлен Лангл, Капије времена и Вихор пред вратима (види нпр. Детињарије, доступ 20. 1. 2024. https://www.detinjarije.com/ivana-nesic-nagradivani-deciji-pisac-preporucuje-knjige-citanje-preko-leta/5/). У питању су делови низа који се, додуше, развија као прогресивни серијал, али уз значајне тематске разлике и велике временске скокове у оквиру интерне хронологије, тако да се наведена два романа могу читати и самостално. Иако су романи о Мики знатно чвршће повезани у целину, ипак и они показују извесна одступања од традиционалног уланчавања наставака.

[6] Овде можемо навести Ивану Мијић Немет, која језгровито указује на везу тог мотива и композиције серијала: „Промене које Ивана Нешић уводи у наставак Микиних авантура видљиве су и на композиционом плану (радња се протеже кроз дужи временски период и садржи два упоредна наративна тока) и на плану индивидуације главног јунака. Књиге о Мики су замишљене као серијал који расте са читаоцима и стога је богатство радње у њима испреплетено са богатством емоција и расположења које прате одрастање јунака“ (Мијић Немет, „Феномен серијала“, 95).

у осами, везан за бабу, док другу децу (често с разлогом) доживљава првенствено као непријатеље. У другом делу, опет, већ и илустрације Тихомира Челановића приказују Мику као старијег, вишег и нешто мршавијег него у првом делу. Уводи се лик школске другарице Светлане, с којом Мика склапа пријатељство; однос с родитељима постаје сложенији, а њихове одлуке и ставови се преиспитују; коначно, одвајање од најранијег детињства симболичко је представљено селидбом у нову зграду.

Док се *Зеленбабини дарови* окончавају ослобађањем од дечјих страхова (од непознатог, од кућних животиња, али и од појединих вршњака или одраслих) и повратком родитеља као остварењем тајне жеље, а *Тајна немуштог језика* селидбом у нову кућу и стварањем другог круга пријатеља, Новчић судбине затиче Мику на прагу пубертета. Пут емоционалног и, у мањој мери, физичког сазревања који преваљује протагониста *Новчића* сада је другачији. Он започиње приказом дечјег дружења на вашару, без одраслих, а завршава се сценом у којој Мика сам одлази у шетњу да би се одрекао Усудовог новчића. Улога примарне породице у завршном наставку много је мање значајна него у *Даровима или Тајни* – симптоматично је што Мика своју жељу искористи да би родитељи заборавили да су уопште бринули за своју несталу децу. Пријатељство са Светланом овде је много разрађеније и сложеније него у *Тајни*, баш као што је у Тајни однос с родитељима био приказан као захтевнији али и богатији него у *Даровима*.

Заиста, овде се први пут у опусу Иване Нешић већа пажња поклања мушко-женским односима. Мада ни у *Новчићу судбине* она не приказује психофизичке промене везане за пубертет, наглашава дечју збуњеност и неснађеност на прагу новог животног доба. На нивоу заплета, померање и другачије фиксирање идентитета јасно је означено у женско-мушкој подели првог секундарног света у који чланови дружине улазе, подељеног на Вилингору и Тодоргору. У Вилингори живе виле, расте златно и сребрно дрвеће и вечно сија месечина; у Тодоргори, с вечним даном, плавим небом и зеленим пашњацима, живе тодорци.[7] Та подела одразиће се и на чланове дружине – пошто виле примају Светлану у своје друштво, а тодорци[8] прихватају Мику, и они са своје стране попримају неке одлике тих натприродних бића. Светлана стиче сребрну вилинску косу, али и понешто вилинске ћудљивости и напраситости, док се Мика развија у снажног, окретног дечака и одличног

[7] Оваква строга дихотомија секундарног света за одрасле читаоце носи јасну асоцијацију на симболику јина и јанга класичног даоизма. Вилингора представља јин (који спаја симболику лунарног, женског, и воде – Вилингора је богата изворима) док је Тодоргора оличење јанга (соларно, мушко, земља – Тодоргора пати од суше). И разрешење романа потврђује овакво читање, будући да се наглашава значај уравнотежености, међузависности и прожимања ова два елемента, а Вилингора и Тодоргора се симболички стапају у један свет. Ипак, нигде у тексту се ова аналогија не наводи експлицитно, у складу с „растерећеношћу“ текста намењеног млађем узрасту, али и ауторкином поетиком која избегава отворену дидактичност.

[8] Ивана Нешић не ублажава застрашујућу фолклорну слику тодораца, задржавајући чак и специфичан начин на који убијају своје жртве, али их истовремено интертекстуално повезује с другом књижевном традицијом: живот њених тодораца, у својој сведености и блискости с природом, потом окренутост усменој традицији, значај који се придаје физичкој снази и смелости, умногоме подсећају на попкултурно виђење америчких староседелаца. Сам Мика везује кожни ремен преко чела „попут његовог омиљеног Индијанца Винетуа“. Ивана Нешић, Новчић судбине, (Београд: Креативни центар, 2022), 75.

јахача. Ове типске, унапред задате одлике женствености и мужевности донекле су карикиране благо ироничним гласом свезнајућег приповедача, који подсећа на њихову наметнутост: „Мика се трудио да говори што дубљим гласом како се не би разликовао од свог новог племена, а пошто се стално дерњао промукао је, па је био задовољан[9]“. Након коначног повратка у примарни свет, физичке промене биће сведене у оквире реалног, уз привидну реалистичну мотивацију: „Мика смршао од нејела, Светлана добила сребрни прамен косе поред лица од страха[10]“ али истински печат сазревања биће Микин коначни поступак који указује на свест о одговорности у самосталном животу, одбацивање Усудове парице и одлазак „у живот који неће диктирати нико и ништа сем његове савести и разума[11]“.

Односи међу члановима дружине

Формирање нове дружине и њено функционисање у оквирима радње носи уочљиво другачију динамику него у прва два романа. У *Даровима*, мађутак Завиша покреће заплет тражећи себи новог господара, и на тај начин упознаје Мику, а потом обојица налазе корњачу Пауна. Иако потпуни странци, њих тројица се убрзо спријатељују. По испуњењу постављених задатака, Зеленбаба ће сваког наградити одговарајућим поклоном, после чега се дружина растура – Завиша с осталим мађуцима одлази у тајанствену Могућност, а Мика се с Пауном враћа свом дому.

У *Тајни немуштог језика*, заплет покреће управо Паун својим настојањем да Мики подари немушти језик. Будући да ток радње не прати модел потраге, изостаје и класично окупљање дружине. Уместо тога, Мика открива да је по рођењу здухач, обдарен натприродним моћима, а у кључним тренуцима сукоба стиче и друге помоћнике сем Пауна, од свог чукундеде таласона преко рођака Јевре који га подучава животу здухача па до Гујице, своје несуђене веренице змије. Заједно с њима, успева да макар привремено победи Мокош и поврати нарушену равнотежу свог микрокосмоса.

У *Новчићу судбине* изнова долази до окупљања дружине, можда чак и у традиционалнијем виду него у *Даровима*. Изузев Светлане, остали чланови – Мика, Пахук, Паун и Гујица – добровољно крећу у потрагу за вилама. Међутим, сви они су били присутни и у ранијим романима серијала, тако да мотив постепеног упознавања чланова дружине овде готово сасвим изостаје, а њихови међусобни односи су углавном статични. Стога не изненађује што се за време боравка у Вилингори/Тодоргори дружина убрзо расипа, да би се пажња наратора усредсредила искључиво на Мику. Мађутак Пахук, иако покретач заплета попут Завише у првој књизи, никад не постаје истински Микин пријатељ као што се десило са Завишом. Корњача Паун и његова супруга Гујица представљају атипични али складни љубавни пар у оквиру дружине, а њихово

[9] Нешић, Новчић судбине, 75.
[10] Нешић, Новчић судбине, 125.
[11] Нешић, Новчић судбине, 126.

пријатељство с Миком не мења се у односу на претходни роман. Као што је већ поменуто, развија се једино другарство Мике и Светлане; с тим можемо повезати и чињеницу да су у Новчићу женски ликови први пут укључени у дружину, да преиспитују своје очекиване родне улоге и делимично их напуштају – што је, иако пародично обликовано, и у Тајни немуштог језика било видљиво у лику Гујице.

У завршним деловима прогресивних фантастичних серијала за децу, по природи ствари, и нема превише простора за увођење нових ликова или коренито (а постепено и уверљиво) мењање односа између постојећих; фокус је најчешће на стварању неке врсте емоционалног разрешења за протагонисту, а преко њега и за читаоце. Као што ћемо сад видети, Ивана Нешић је то, парадоксално, постигла усложњавањем самог концепта својих секундарних светова.

Имагинарни светови у трилогији о Мики

Зеленбабини дарови се могу недвосмислено сврстати у поджанр порталне фантастике: ступивши у Зеленбабину пећину, Мика улази у други свет, при чему је иницијацијски карактер тог прелаза препознатљив и по томе што се већ на почетку дечак суочава с првом провером – задатком који му поставља бели медвед. Различити секундарни светови у које Зеленбаба потом шаље Мику и Завишу повезују се с простором њене пећине магијском ватром која задобија различите боје. Као најсложенији показује се прелаз у водењаково царство, који захтева да се прође кроз ниво постојања на коме и реални свет добија одлике фантастичног. Како мађутак Завиша каже:

> Исто као што смо прошли кроз ватру и нашли се у другом слоју нашег света, тако вероватно морамо да пронађемо начин на који можемо да уђемо у наредни слој, где се налази водењак. Морамо да идемо попреко кроз стварност, а не уздуж, разумеш?[12]

У *Тајни немуштог језика* приказан је трипартитни свет који обухвата подземље (станиште змија), свет људи (надземни, свакодневни свет) и свет облака (који припада Мокош и у коме бораве и боре се здухачи). Тај троделни свет је чвршће повезан узајамним везама него различити светови приказани у *Зеленбабиним даровима*, и у складу с тиме овај роман се не може тако недвосмислено одредити као представник порталне фантастике (иако се Мика поново суочава с порталом и искушењем проласка кроз чаробну капију). Знатно је ближи интрузивном типу фантастике, који Фара Мендлсон везује за хорор жанр, и у коме фантастични светови врше погубни уплив на примарни свет. Продор фантастичног у реални свет присутан је, додуше, од прве појаве мађутака у *Зеленбабиним даровима*, али у *Тајни немуштог језика* опасност од фантастичног елемента прети целој Микиној заједници. Коначно, Новчић судбине пружа делимично објашњење наведених структура, при чему Завишино узгредно објашњење стиче своје право значење. Како пише Милош Михаиловић, "...концепт

[12] Нешић, Новчић судбине, 127.

према коме ’стварност можда може да се замисли као велики црни лук’ у чијем се срцу налази Усудова соба представља изузетно успелу космологију која реконтекстуализује Зеленбабине дарове и Новчић судбине и интегрише их у шири наратив[13]“.

Као што смо већ видели, у завршном делу серијала Мика поново прелази у секундарни свет заједно с члановима дружине, али први пут у њему проводи неки дужи период који неће моћи да прикрије од одраслих. Надаље, живот у секундарном свету први пут се открива као стварна, трајна могућност за Мику, за разлику од предложеног брака с Гујицом у *Тајни немуштог језика*. Свет Вилингоре и Тодоргоре није, међутим, једини фантастични простор у који Мика улази: путовање се наставља ка средишту, у коме живи Усуд.

> Спољашња љуска је људска стварност, оно што живимо сваког дана. Тик испод ње је свет у коме се Мика већ једном обрео и који је налик сенки наше стварности, где животиње говоре и видљиво је само оно што је стварно важно. Даље према средишту главице лука, ако смо изабрали да тако посматрамо стварност, налазе се други светови. Усуд је у самом срцу. (...) Од њега све креће и њему се све враћа. Али до њега није лако стићи.[14]

Оваква хијерархија светова није вредносна, али представља упечатљиву просторну слику. Развој овако сложеног концепта секундарних светова пример је спонтане еволуције књижевног серијала која одражава развој списатељске вештине, али често и до ретроактивног мењања устаљених конвенција фантастичног света. Парадоксално, виши степен идејне комплексности и захтевности овог романа истовремено представља и предност и ману за читаоце који су већ формирали одређену слику света на основу претходних наставака. Тако се уз све уважавање може полемисати с исказом Љиљане Пешикан Љуштановић да

> ...ово увишестручавање светова и простора који им припадају више компликује значења ових романа него што их продубљује или усложњава. У основи, колико год светова било, у фантастичном роману – оном за децу, али и оном за одрасле – по правилу се дешава исто, понавља се, најчешће, исконски митски образац (...) Постмодерна хетеротопија у фантастичном роману за децу повећава број секундарних простора – и са становишта јунака и са становишта читаоца – и углавном почива на маштовитом имагинирању разлика међу световима, али битно не мења основну структуру збивања[15]“ (Пешикан Љуштановић 2021: 167-168).

На случају *Новчића судбине* показује се, наиме, да се митски образац може понављати, али да се може и заменити другим или у потпуности напустити у корист новог, другачијег виђења света који окружује јунака, и самосталног одлучивања о својим поступцима. Мика својим коначним поступком радикално прекида с концептом унапред зацртане судбине која се често претвара у проклетство и отвара простор онтолошке слободе који се, у овом случају, поклапа и с простором слободе који детету отвара одрастање и сазревање.

---

[13] Михаиловић, „Миш бели“, 152.

[14] Нешић, Новчић судбине, 85.

[15] Љиљана Пешикан Љуштановић, Иза Алисиног огледала. Типолошки огледи о фантастичном роману за децу. (Вишеград: Андрићев институт, 2021) 167-168.

Библиографија

Детињарије, 20. 1. 2024, у јануару 2024. https://www.detinjarije.com/ivana-nesic-nagradivani-deciji-pisac-preporucuje-knjige-citanje-preko-leta/5/

Мијић Немет, Ивана. „Феномен серијала у фантастичној књижевности за децу“. Маргинални и маргинализовани жанрови у књижевности, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2022.

Михаиловић, Милош. „Миш бели срећу дели“, Детињство 49/3 (2023): 150-152.

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

Нешић, Ивана. *Новчић судбине*. Београд: Креативни центар, 2022.

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

Пешикан Љуштановић, Љиљана. *Иза Алисиног огледала. Типолошки огледи о фантастичном роману за децу.* Вишеград: Андрићев институт, 2021.

Тропин, Тијана. „Утицај фантастичног елемента на структуру романа за децу: Зеленбабини дарови и Тајна немуштог језика”. Детињство 41/3 (2015): 25–34.

Tijana Tropin. Rođena je 1977. u Beogradu. Doktorirala na Filološkom fakultetu u Beogradu sa tezom „Teorijski aspekti prevođenja književnosti za decu sa stanovišta studija kulture“. Polje rada: književnost za decu, teorija i poetika prevođenja i fantastična književnost. Objavila monografije *Motiv Arkadije u dečjoj književnosti* (2006), *Poetika prevođenja za decu* (2022) i više desetina radova u periodici. Zajedno sa Stanislavom Barać uredila zbornik Časopisi *za decu: jugoslovensko nasleđe* (1918-1991) (2019) a zajedno s Bojanom Jovićem zbornik *Marginalni i marginalizovani* žanrovi *u književnosti* (2022). Prevodi sa nemačkog i engleskog. Zaposlena u Institutu za književnost i umetnost u Beogradu u statusu višeg naučnog saradnika.

Tijana Tropin. Born in 1977 in Belgrade. Received her PhD in 2015 at the Belgrade University, Faculty of Philology, with the thesis “Theoretical Aspects of the Translation of Children’s Literature from a Cultural Studies Viewpoint”. Field of study: comparative literature and literary theory, translation studies, children’s literature, fantasy literature. Published two monographs, *Motiv Arkadije u dečjoj književnosti [The Arcadian Motif in Children’s Literature]* (2006), and *Poetika prevođenja za decu [The Poetics of Translating for Children]* (2022). Co-edited (with Stanislava Barać) Časopisi za decu: Jugoslovensko nasleđe (1918-1991) [Children’s Periodicals: Yugoslav Heritage (1918-1991)] (2019) and (with Bojan Jović) *Marginal and Marginalized Genres in Literature* (2022). Translations from German and English. Currently senior research associate at the Institute for Literature and Arts in Belgrade, Serbia.

Мирјана Карановић
Матица српска
Нови Сад
e-mail: mirjana.kararanovic22@gmail.com
ORCID: 0009-0002-0970-9991
https://doi.org/10.61827/0u4u-uhaf

Nr: 5 (2023)
ISSN (on line) 2658-154X

INTERNATIONAL JOURNAL OF SLAVIC STUDIES
Transgressive, Pragmatic and Speculative Horizons of Popular Literature and Culture

„Духови више нигде и не постоје, сем у Панчеву"

Магични реализам и/или фантастика у делу Владимира Стојшина

The magical realism and fantasy in the work of Vladimir Stojšin

Abstract.

The paper focuses on the use of elements of magical realism and fantasy in the work of Vladimir Stojšin. Although today he is known primarily as a writer of novels for children, Vladimir Stojšin wrote poetry and prose for adults, with a distinctly modern orientation, at the beginning of his career. In his later prose, intended for children, he transferred many elements from the previous creative phase, adapting them to a new audience. In those transformations, however, there is a noticeable "surplus" that does not fully fall under the principles of children's literature, and which makes these works texts suitable for dual reception, i.e. works that belong to the area of crossover literature. One of the essential components used to realize this crossover nature are the elements of fantasy, which some critics recognized as magical realism, itself the border area between realism and fantasy. Through the analysis of Stojšin's works for children, as well as works for adults, the paper tries to determine the nature of Stojšin's breakthroughs from the framework of realistic narration.

Key words: magical realism, fantasy, children's literature, crossover Vladimir Stojšin.

Сажетак.

У раду се тематизује употреба елемената магичног реализма и фантастике у делу Владимира Стојшина. Иако је данас познат пре свега као писац романа за децу, Владимир Стојшин је на почетку каријере писао поезију и прозу за одрасле, изразито модерног усмерења. У своју каснију прозу, намењену деци, пренео је многе елементе из претходне стваралачке фазе, прилагодивши их новој публици. У тим трансформацијама, међутим, приметан је „вишак" који не потпада у потпуности под узусе књижевности за децу, и који ова дела чини текстовима погодним за двојну рецепцију, односно делима која припадају подручју прекограничне (*crossover*) књижевности. Једна од битних компонената којима се ова прекограничност остварује јесу и елементи фантастике, које је део критике препознао као магични реализам, и сâм гранично подручје између реализма и фантастике.

Рад кроз анализу Стојшинових дела за децу, али и дела за одрасле, покушава да утврди природу Стојшинових искорака из оквира реалистичког приповедања.

Кључне речи: магични реализам, фантастика, књижевност за децу, прекогранична књижевност, Владимир Стојшин.

Владимир Стојшин (1935–1994) је српски писац са две наизглед одвојене књижевне каријере. Списатељски живот је започео као песник – по сопственом разумевању авангардне провенијенције – а наставио као прозаиста, аутор приповетки и романа блиских струјањима познатим као „проза новог стила", стварносна проза или проза „црног таласа". Данас је, међутим, много познатији као аутор романа за децу[1]. Заборав у који су његова рана дела пала добрим делом је разлог за превиђање повезаности ова два сегмента његовог опуса. Тек увид у целину Стојшиновог стваралаштва открива изненађујуће везе између дела за одрасле и оних намењених деци. Наиме, готово комплетан репертоар његових „дечјих" тема био је већ садржан у делима за одрасле, а у романима за децу се, *mutatis mutandis*, могу открити читави слојеви хипотекстова који оригинално у себи немају ничег дечјег. Захваљујући овоме, Стојшинове романе за децу можемо посматрати као репрезентативне примере *crossover* књижевности – књижевности за све узрасте, или прекограничне књижевности[2]. Терминологијом проучавалаца *crossover* књижевности, реч је о преради дела за одрасле у дела за децу (*adult-to-child*), а у неким деловима Стојшиновог опуса и о преради у супротном смеру (*child-to-adult*)[3].

Бројни елементи спајају два огранка Стојшиновог опуса – од заједничких јунака флуидних идентитета, преко лутајућих опсесивних мотива и слика, до фрагментарне форме. Један од тих елемената јесте и удео фантастичног у овим делима. Иако Стојшина нећемо *prima facie* означити као писца фантастике, јер он то у ужем смислу речи није, не може се порећи да је у целокупном његовом делу присутан отклон од реализма, остварен кроз поступке који су блиски фантастици у ширем смислу. Будући да у непрегледној литератури о

---

[1] Владимир Стојшин је аутор збирке песама *Тројански коњ* (1958), збирке приповедака *Трафика у тесној улици* (1964), романа *Шлагворт* (1969), *Стара уста* (1969) и *Куглана* (1975), те романа за децу *Биоскоп у кутији шибица* (1978), *Шампион кроз прозор* (1987) и *Свенгалијеве панталоне* (недовршен, постхумно издат 2000). Док су романи за одрасле остали на по једном издању, Биоскоп је доживео десетак издања, био је део школске лектире и превођен је на стране језике, између осталог и на пољски (Vladimir Stojšin. *Kino w pudełku od zapałek*. Przełożyła Magdalena Petryńska, ilustrował Zygmunt Januszewski. Warszawa: Nasza księgarnia, 1983).

[2] Термин прекогранична књижевност користим као преводни адекват за *crossover*. Ширу аргументацију изнела сам у докторској дисертацији Дело Владимира Стојшина између књижевности за одрасле и књижевности за децу (Филозофски факултет у Новом Саду, 2023). О Стојшину као прекограничном писцу в. и: Мирјана Карановић, „Владимир Стојшин. Генеза једног *crossover*-а". *Philological Studies*, 19, 1 (2021), 58–76; Тијана Тропин, „Криве варијације. Еволуције сталних мотива у романима Владимира Стојшина". Књижевна историја, 54, 176 (2022), 325–338.

[3] Основе и терминологија проучавања *crossover* књижевности најсистематичније су изложене у књигама: Sandra Beckett, *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*. New York and London: Routledge, Taylor and Francis Grooup, 2009 и Rachel Falconer, *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*. New York and London: Routledge, Taylor and Francis Grooup, 2009.

фантастичној књижевности нема општеприхваћене дефиниције овог појма, у овом тексту ће фантастика бити радно дефинисана као коректив реализма и његова алтернатива. Као путоказ у тематизовању фантастике у раним делима Владимира Стојшина послужиће одређења Предрага Палавестре, који је у предговору свом избору текстова српске фантастике овај појам захватио широко – од фолклорне фантастике, преко „праве" књижевне фантастике, до текстова који тек једним елементом залазе у подручје фантастичног. Палавестра фантастику проналази и код писаца изразито реалистичког опредељења:

> Фантастика данас почиње и постоји свугде где се јавља „онеобичавање", где постоји одступање или макар мали искорак из договореног или утврђеног поретка реалности, где се устаљени, наизглед природни систем помера у лежишту – довољан је само један елеменат натприродног и нестварног да би прича постала „фантастична"[4].

Иако се може чинити прешироким, овакво приписивање категорије фантастичног делима која нису „сасвим" фантастична има оправдања, будући да им онеобичавање које тако настаје обезбеђује диференцијално осећање и одмак од миметичког. Ово у сваком случају важи за дела Владимира Стојшина. Још од песничких почетака, зачудност је незаобилазна карактеристика његових текстова. Критика је у Стојшиновој поезији истицала необичне песничке слике, настале из неуобичајених лексичких комбинација[5]. У њима се живо спаја с неживим и одвија се атрибуција која излази из домена очекиваног, па и могућег. Неке од тих комбинација уобличавају се у права фантастична створења и појаве: пијани коњ свира у крчми, лампе се буде и сањаре за столом, птице одлазе у биоскоп, стари дрвени точак скида шешир и седа за сто, соба се смеши крајичком лампе. Кроз ову поезију дефилују осамостаљени делови тела и мешају се с околином: лица бивају заборављена на столу или на зиду, лирски субјект драгој краде стопало, једно лице заборавља своје ружно тело, срце се истреса из џепа уместо пикавца, глава рибе се буди иза ребра лирског субјекта. Критика је у време објављивања ове поезије запазила њену наративност[6]. Порекло ових зачудних слика може се тражити у надреализму, који је тада млади песник у једном интервјуу означио као део властитог књижевног наслеђа[7]. Иако се присуство фантастике не тумачи на исти начин у поезији и у прози, Стојшинове песничке слике можемо схватити као рани наговештај његовог афинитета ка фантастичној наративној комбинаторици.

---

[4] Предраг Палавестра, „Критичке одлике српске фантастике", Књига српске фантастике *XII–XX* век. Београд: Српска књижевна задруга, 1989, XXXV–XXXVI.

[5] Стојшинова поезија доноси „тмурни измишљени свијет који тек понегдје додирује стварност" (Стјепан Годић, „Тројански коњ Владимира Стојшина. Сусрети (Титоград), 7, 1 (1959), 77). И други критички прикази истичу бизарност и зачудност ове поезије.

[6] „Извесно је да Стојшин песму почиње и песму доживљава као фабулу и да су му стихови отуда везивно ткиво", примећује Милосав Мирковић („Vladimir Stojšin: *Trojanski konj*". *Delo*, 5, 4 (1959), 586).

[7] Milan Vlajčić. „Svet koji sam video. Razgovor s mladim pripovedačem i romansijerom Vladimirom Stojšinom". *Mladost*, 10, 476 (1965), 6.

У причама и романима померају се временске и просторне границе[8], живи и мртви долазе у контакт. Свакодневица је онеобичена и у свести јунака-приповедача, те се може говорити о психолошкој фантастици, оличеној у сновима, фантазијама и необичним уверењима[9]. „Помислио сам како једноставне ствари сасвим малом изменом могу да добију неку фантастику", рећи ће приповедач у једној Стојшиновој раној причи, а ова реченица може се схватити и као аутопоетички исказ[10].

Романи *Шлагворт* и *Стара уста* доносе сличан штимунг, кроз приче о декадентним паланачким световима у не сасвим јасном времену, местимично помешаним са фрагментима велеградске свакодневице. Њихови јунаци су махом креатуре промашених егзистенција, као и многи ликови Стојшину савремене стварносне прозе, али се од ових и значајно разликују. Код Стојшинових маргиналаца доминира приказ унутрашњих збивања, остварен неким од приповедних техника побројаних у књизи *Прозирне свести* (*Transparent Minds*) Дорит Кон[11]. У оваквим наративним пасажима чест је прелазак у домен фантастике – кроз снове, халуцинације и бизарна уверења која почивају на магијском мишљењу. Упркос чињеници да је психолошка фантастика често схватана као псеудофантастика, будући да се невероватни догађаји збивају у свести јунака и приповедача а не у јасно одељеним приповедним световима, њихова доминантност у оваквим текстовима чини их надређеним „правим" догађајима и оправдава сврставање у широко схваћен домен фантастичног.

Један од сталних мотива који се провлаче кроз читаву Стојшинову прозу, укључујући и ону за децу, јесте уверење ликова да будући догађаји зависе од наизглед неважних детаља у садашњости. Анализирајући *Биоскоп у кутији шибица*, Љиљана Пешикан-Љуштановић пише о магизму, који се, према дечјем психологу Ивану Ивићу, дефинише као „веровање да властити поступци могу битно утицати на ток будућих збивања"[12]. Као пример наводи веровање дечака да наставак рата зависи од тога како

---

[8] „Наиме, 'јунаци' романа ванискуствена су категорија људи, они егзистирају у простору који нема поуздане географскоисторијске координате [...] Унутарњи простор тих личности и њихово лично време не само да представљају меру којом оне одређују свој однос према реалности, него су истовремено и битан коректив за читаочев доживљај Стојшинове прозе" (Milan Pražić. „Avantura romaneskne forme". *Vidici*, 15, 108 (1986), 8).

[9] „Односи који су утврђени у реалном свету губе се или обрћу наглавачке, а то још више проширује могућност бесконачног варирања фантастичних мотива. Миметичка својства приповетке одражавају се претежно у детаљу, док се дидактичка својства потискују у позадину. Тако се постиже познати ефекат 'онеобичавања', тј. продора фантастичног у сферу реалног, на чему се, добрим делом, заснива сва поетика фантастичне приче" (Палавестра, „Критичке одлике српске фантастике", XVII).

[10] Владимир Стојшин. „Сумрак". Панчевац, 8, 354 (1959), 6.

[11] То су: психонарација, цитирани монолог и приповедани монолог код приповедања у трећем лицу, и њихови пандани у првом лицу: аутонарација, аутоцитатни монолог, самоприповедани монолог, као и аутономни монолог, познатији као ток свести. В. Dorit Cohn. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978. Код Стојшина нема правог аутономног монолога, мада му се неки делови приближавају, али обилато су заступљене остале технике.

[12] Љиљана Пешикан Љуштановић. „Дечје предање и причање о животу као микроструктуре у Биоскопу у кутији шибица Владимира Стојшина", у: *Госпођи Алисиној десној нози. Огледи о књижевности за децу.* Нови Сад: Змајеве дечје игре, 92.

они постављају оловне војнике у прозор[13]. Иако се ово веровање у *Биоскопу* заиста испољава као дечје – а јунаци га деле с ујаком Савом, инфантилним одраслим – оно има хипотекстуалну предисторију у Стојшиновој прози за одрасле. У њој посвуда наилазимо на уверење приповедача како разни спољашњи утицаји, попут нечијег положаја при седењу или одеће коју носе, утичу на начин мишљења те особе, па и на ток догађаја[14]. Поменимо пример из *Старих уста*, у ком љубав зависи од боје тапета или биоскопа:

> На моја расположења утиче то што су испред мене на зиду плави тапети са танушним цветићима. Када би променила тапете много би се тога у нашим односима променило. Она и не слути да моја љубав за њу зависи од боје тапета, од тога да ли сам уморан и да ли сам се вратио из кина, биоскопи особито могу да мењају моја расположења[15].

Још радикалнија је тврдња из *Трафике у тесној улици*, касније поновљена у *Шлагворту*:

> Често у сну нађем како је слика непознате жене, њена бачена рукавица или ко зна шта, пресудна за моју егзистенцију[16].

Још један од понављајућих мотива јесте утисак јунака-приповедача да он сам или људи с којима се сусреће не постоје, чиме се озбиљно подрива реализам приповедања[17]. У Стојшиновим романима за одрасле има још делова које бисмо могли подвести под категорију фантастике, чак у ужем значењу. Репрезентативно у том смислу јесте финале *Шлагворта*, у ком се остарели протагониста и његова љубавница, у фантазмагоричном окружењу старог позоришта, сусрећу са давно умрлом Богићевићком. Вечна *femme fatale* Стојшинове прозе, чак и оне за децу, у овом сомнамбулном завршетку романа на гротескан начин одговара фантастичној представи мртве драге.

---

[13] „Наставак рата сада је зависио и од тога како ми постављамо оловне војнике у прозор" (Владимир Стојшин, *Биоскоп у кутији шибица*, Београд: Нолит, 1978, 88). На другим местима помиње се да исход рата зависи од коња, као врсте, али нарочито од лудог Куфтиног коња (Стојшин, Биоскоп, 50, 54).

[14] Магијско мишљење, које проналази неочекиване везе међу стварима и појавама, одлика је и магичног реализма, о ком ће детаљније бити речи у наставку текста. Упор.: „Jorge Luis Borges firmly believed in the so-called 'interconectedness' of events, so much that every quotidian, personal and individual act of the day had an impact on every other event, both great and small, in the life of the planet [...] It is my own belief that magical thinking is the underpinnings for magical realism [...]" (Sharon Sieber. „Magical realism". In: Edward James and Farah Mendlesohn (eds.). *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, 172).

[15] Владимир Стојшин. *Стара уста*. Нови Сад: Матица српска, 1969, 100.

[16] Владимир Стојшин. *Трафика у тесној улици*. Београд: Нолит, 1964, 82; Vladimir Stojšin. Šlagvort. Novi Sad: Izdavačko preduzeće „Bratstvo-jedinstvo", 1965, 69.

[17] Ево два примера из *Шлагворта*: „Налазећи се у његовој близини чинило ми се да осећам некакав притисак, израз лица који је говорио да ја нисам ту, да не постојим" (21); „То је само слика, бесмислена, празна. А ипак – помислих – ту ништа друго и не постоји. Ни време, ни нешто друго. Све је само то: слика некаквог типа, Жарка Продановића, пропалог студента медицине, који лулом упире у мене, у измишљеног 'фауста'" (118).

Главни део Стојшинове фантастике, међутим, везује се за његове романе за децу. Без правих претходника, али и без следбеника, они представљају *unicum* у српској књижевности, и по прекограничном потенцијалу који поседују, а и по специфичном очуђењу које у ову област уносе. Наиме, у радњу романа који тематизују одрастање за време Другог светског рата они уводе елементе натприродних догађаја на начин који је најближи магичном реализму[18]. Изузетну важност за разумевање Стојшинових дела за децу има текст Јована Љуштановића „Ћира носач пише пуковнику Маркесу", објављен 1989. у часопису *Уметност и дијете* као приказ романа *Шампион кроз прозор*[19]. У њему је „фантастика" Стојшинових дела први пут у критици доведена у везу с магичним реализмом. Након Љуштановићевог приказа ова веза је постала неизоставни део текстова о Стојшину. Важност Љуштановићевог увида је утолико већа што сам Стојшин у аутопоетичким исказима, углавном интервјуима, одговарајући на питање о фантастичном у свом делу не помиње експлицитно магични реализам нити Маркесов утицај. Он се на Маркеса позива у тексту „Попају ти си луд"[20], али не у вези са својим делом. У овом књижевнокритичком чланку, који је објавио неколико месеци пре изласка Биоскопа из штампе, Стојшин се дотакао неколико кључних питања везаних за статус домаће књижевности за децу у том тренутку. Након примедби на рачун лошег квалитета књижевне продукције за децу и инертности критике, указао је и на примере квалитетних дела за децу и међу њима поменуо тек објављени превод Прича из Рутобаге Карла Сандберга, чији стил је упоредио с Маркесовим. Иако се ова напомена може схватити као Стојшиново „припремање терена" за властито дело, он сам касније није помињао магични реализам у том контексту, а стари текст из *Нина* је пао у заборав. Стојшин у интервјуу за *Политику* поводом *Шампиона* говори о *фантастици*:

> Други план овога романа може да се назове фантастичним, али мени није фантастичан. Само одрасли питају како то Соња Сикирица може да лети на шивећој машини. Па, она лети на шивећој машини. Или, како то да коњ поједе адвоката Чутурила? То што се стварно догађало Чутурилу много је страшније од његове судбине када га је појео коњ. Граница између реалног и фантастике није ни у реалности, ни у фантастици. Она је у ономе шта смо спремни да поверујемо[21].

Саморазумљивост натприродних догађаја пак о којима Стојшин говори – и то саморазумљивост из дечје визуре – одговара управо схватању натприродног у магичном реализму.

---

[18] У српској књижевности за децу заступљени су многи фантастични жанрови, а фантастична књижевност доживљава процват у 21. веку. Ово пак не важи за магични реализам. Осим код Стојшина, као доминантна карактеристика заступљен је код Војислава Деспотова у роману Петровградска прашина (1990), који само условно може бити схваћен као дело за децу. Статус натприродног у свакодневици код Владиславе Војновић и Игора Коларова пак није једнозначно одредив.

[19] Jovan Ljuštanović. „Ćira nosač piše pukovniku Markesu". *Umjetnost i dijete*, 21, 2–3 (1989), 213–216. О магичном реализму код Стојшина реч је и у Љуштановићевом тексту „Приповедач и фантастично" (Детињство, 17, 3–4 (1991), 25–32).

[20] Владимир Стојшин. „Попају, ти си луд". НИН, 28, 1433 (1978), 35.

[21] Љиљана Ђукић. „Лет на шивећој машини" (интервју). Политика, 85, 26692 (1988), 21.

Као и о фантастици, о магичном реализму постоји обимна литература, која ће овде бити дотакнута тек минимално. Неће бити речи ни о историјату ове појаве и овог појма, као ни о разликама међу њиховим варијантама[22]. Владимира Стојшина не треба посматрати као представника магичног реализма *sensu stricto*, већ као писца који је слободно црпао из овог поетичког усмерења као једног од извора своје стваралачке инспирације, без обавезе да се придржава његових принципа. У том смислу, говоримо о употреби елемената магичног реализма, не о припадности одређеној поетичкој струји.

У наведеном контексту, потребно је одабрати једноставно и свеобухватно одређење појма магичног реализма. У *Речнику књижевних термина* Тање Поповић стоји:

> Магични реализам (нем. *Magischer Realismus*, шп. *realismo mágico*), врста модерне фикције у којој су спојена невероватна, фантастична и реалистичка збивања. М. р. подразумева књижевна дела са мистериозним догађајима предочена реалистично[23].

Већина теоретичара инсистира на разлици између магичног реализма и фантастике, истичући да је магични реализам врста реализма. Притом, уз свест да је и појам реализма кроз историју доживљавао сталне промене[24], нема сумње да је реч о врло очуђеној варијанти реализма, што ову појаву ипак, у крајњој линији, приближава широко схваћеном појму фантастике. Наравно, очуђење се у уметности може постићи на много начина, од којих неки немају никакве везе с натприродним, али чињеница је да магични реализам ипак посеже баш за њим. У овом смислу, магични реализам и фантастика имају заједнички именилац. Ова

---

[22] Реч је о разлици међу варијантама на којима највише инсистирају латиноамерички писци и проучаваоци латиноамеричке књижевности. У српској критици се данас обично помињу варијанте *магични*, *магијски*, *чаробни* и *чудесни* реализам. Далибор Солдатић шпанске термине *realismo fantástico*, *mágico* и *maravilloso* преводи као *фантастични*, *чаробни* и *чудесни* реализам (Антологија савремене хиспаноамеричке приповетке. Београд: Српска књижевна задруга, 1980: XXII), а Љиљана Павловић Самуровић као *фантастични*, *магични* и *чудесни* (*Leksikon hispanoameričke književnosti*. Beograd: Savremena administracija, 1993: 223–227). У литератури на енглеском језику то су углавном *magic*, *magical* и *marvellous realism*. Свакако, треба узети у обзир и термине Цветана Тодорова, *чудно* (*étrange*) и *чудесно* (*merveilleux*), као својеврсну супротност појму *фантастичног* (*fantastique*). Изван контекста који инсистира на разликама, користи се углавном један кровни термин. На енглеском говорном подручју то су подједнако *magic realism* и *magical realism*, што је видљиво и у наслову књиге *Magic(al) Realism* Меги Ен Бауерс (2005). На српском су се усталили термини *магични* и *магијски* реализам.

[23] Tanja Popović. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos art – Edicija, 2010, 411. Упор.: „Very briefly defined, magical realism combines realism and the fantastic so that the marvelous seems to grow organically within the ordinary, blurring the distinction between them" (Wendy B. Faris. *Ordinary Enchantments*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004, 1). Дефиниције у монографијама о магичном реализму најчешће – с правом – указују на тешкоће дефинисања овог појма. В.: Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Farris (eds.). *Magical Realism*. Durham and London: Duke University Press, 2003; Wendy B. Farris. *Ordinary Enchantments*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004; Maggie Ann Bowers. *Magic(al) Realism*. London and New York: Routledge. Taylor and Francis Group, 2005.

[24] „If we carefully examine the many realisms that manifest in different cultural milieu, times and geographies, one thing is certain: the concept of verisimilitude itself will always be replaced, or deconstructed, by a new hierarchy of verisimilitude, a concept that resonates with a particular readership in a definite place in space and time" (Sharon Sieber. „Magical Realism", 167).

сродност омогућује да различити истраживачи иста дела тумаче као фантастична односно магичнореалистична[25].

Теоретичари истичу да се, за разлику од фантастике, магичнореалистични догађаји збивају у реалистичком окружењу и да се у њему схватају као „нормални". Радња Стојшинових романа за децу одвија се у Панчеву. Мада је оно у односу на стварни референт имагинарно колико и Маркесов Макондо[26], у романима функционише као овоземаљско место, не као фантастичан простор. Нема поделе на примарни и секундарни свет као у фантастици, све се дешава у једном, реалном свету. У њему се, усред реалистичког окружења представљеног кроз мноштво детаља, појављују духови, вештице, животиње које говоре и оживљени предмети. Необични догађаји изазивају различите реакције међу мештанима. Наиме, деца и одрасли имају одвојена тумачења тих чудеса, те су магичнореалистичне епизоде често повод за конфронтирање два погледа на свет. Тако се у *Биоскопу* приповедач Павле и његови другови плаше авети из парног купатила, али их Павлов отац прекорева због веровања у натприродне силе. За време велике побуне духова, Павлова мајка има рационално објашњење за чудан звук: цврче мокра дрва, али дечаци знају да су то духови. Филозоф Матијаца тврди како се деци духови привиђају од глади. Ипак, највише се о духове огрешио отац, будући да је његово неверовање управо и изазвало побуну духова. У следећем одломку присутна је вишеструка металепса:

> Отац заиста није веровао у те приче и ја знам да нико више не верује у духове. Духови више нигде и не постоје, сем у Панчеву. Повукли су се у миран живот и одабрали Панчево да станују у њему. То не знају ни сви Панчевци, а мој отац је рекао да су духови обична пара из купатила и та његова прича је изазвала страшну побуну духова, вештица и таванских авети[27].

У двоструком приповедном гласу видљива је узрасна металепса, упад гласа одраслог, свесног да духови не постоје, у типично дечје „просветљено" објашњење: духови постоје само у Панчеву! Наставак „објашњења" пак опет припада одраслом приповедачу, који из апсурдне дечје констатације извлачи хумористички ефекат: духови су се повукли у миран живот и за то одабрали Панчево. Компликованији је металептички статус тврдње да је отац изазвао побуну духова тиме што у њих не верује. Наиме, побуна духова и очево неверовање припадају истом приповедном нивоу, али онтолошки статус ова два феномена није исти за све учеснике приповедног света романа. Тако добијамо

---

[25] В. тумачења Кафкиног *Преображаја* и других дела у: Bowers, *Magic(al) Realism*, 25–29. Сличностима и разликама између магичног реализма и фантастике посвећена је и студија: Amaryll Chanady. *Magical realism and the Fantastic. Resolved Versus Unresolved Antinomy*. London and New York: Routledge. Taylor and Francis Group, 2020 (прво издање 1985).

[26] Чињеница да је Стојшин рођен у Панчеву и да је кроз читаво своје стваралаштво провлачио елементе властите биографије наводи на закључак о присуству аутофикције у овим делима. Иако аутобиографских елемената несумњиво има, они су деформисани у тој мери да смештање у оквире аутофикције постаје беспредметно. О овоме в.: Тијана Тропин. „Криве варијације".

[27] Стојшин, Биоскоп, 75.

привидни парадокс да је отац својим неверовањем изазвао нешто што не постоји, барем за њега. Контрадикције и метафикција, присутни у овом и бројним другим примерима код Стојшина, спадају међу уобичајене карактеристике магичног реализма[28].

Чак и кад је, са становишта одраслих – па и са становишта одрасле компоненте у приповедачевом двогласју – догађај рационално објашњен, дечје схватање преовлађује. Епизода са локомотивом која је заљубљена у госпојицу Лупаско и љубоморна на Ћиру то добро илуструје. Док гледа како се локомотива туче с Ћиром, пекар Сава Мандровић, и сам заљубљен у госпојицу Лупаско, не верује у локомотиву, али му је јасно њено „порекло":

> – Лаже локомотива – шапнуо је у свој унутрашњи џеп, па је ушао у пекару и ваљда је он једини знао да то Ћиру не јури никаква локомотива него наша силна детињa љубомора[29].

После ове металепсе магичнореалистично приповедање се несметано наставља и читалац сазнаје исход сукоба Ћире и локомотиве – он је од ње направио четири мале локомотиве, а сам је прошао „још горе". У критичкој литератури о магичном реализму и фантастици често се наглашава да објашњење натприродних збивања уништава ефекат фантастичног односно магичног. У огољеној амбиваленцији код Стојшина, међутим, рационално и магично коегзистирају, с тим да превласт дечјег приповедног гласа обично поништава објашњење.

Велики број магичнореалистичких епизода из ових романа налик је сценама из стрипова или цртаних филмова и прати их специфичан хумор. Напуштени аутомобил се преједа сладоледа, ујак отвара тенк кључем за конзерве, Куфтин коњ ноћу као дух лети изнад града и има две брзине, аутобус уместо бензина прихвата свеже убране трешње, бомба лансира војни мотоцикл на жицу да се суши, Куфтин ауто се пење на дрво и осматра, коњ пере прозоре јер је највиши у Панчеву, канап се од среће намотава на дечакову руку, биоскоп говори, глумица на биоскопском платну љути се што Ћира у гледалишту хрче, печени во бежи с ражња итд. Ове сцене су блиске деци и многе имају само лудичку функцију. Неке од њих, међутим, имају и додатну значењску димензију. Тако епизода са бацањем бундева на Панчево, поред бурлескне игривости, доноси и причу о дечјем супротстављању рату, која је лишена експлицитне идеолошке позадине. У овом потпуно нетипичном приказу рата у српској књижевности за децу, ком ни најмање не недостаје јасан морални став, непријатељ је *умањен* до величине инсекта следећом гротескном сликом: „Војска, кад је видела наш бомбардер, посакривала се испод кромпира"[30].

У Стојшиновим романима за децу присутна је и критичка компонента која не мора увек бити доступна дечјем читаоцу. Он у подручје магичног често прелази на местима која се дотичу трауматичних тема: глади, сиромаштва и смрти. Епизода у којој госпојица

---

[28] „Contradictions stand face to face, oxymorons march in locked step" (Zamora and Faris, *Magical Realism*, 1). „Ambiguity [is] present in any magico-realistic narrative" (Amaryll Chanady. *Magical Realism and the Fantastic*, 42). Види и: Wendy B. Faris. *Ordinary Enchantments*, passim.

[29] Стојшин, Шампион, 118.

[30] Стојшин, Шампион, 80.

Лупаско бива прекривена тестом и печена припада Стојшиновој „хлебној” теми, присутној и у његовој прози за одрасле, а њено порекло је, очигледно, у гладовању за време ратних година. Разлог летења Соње Сикирице на шиваћој машини може се тражити у социјалним разликама међу децом, будући да је Соња из богатије куће те се *издиже изнад* осталих. Ово пак у роману нигде није експлицитно речено. За дечака приповедача лет на машини није чудо само по себи, већ само још један хир девојчице у коју је заљубљен[31]. Он се не ишчуђава њеном летењу, али примећује њен подругљив поглед и увређен је што и њега не позове на вожњу. Најтрауматичнија тема, смрт, такође бива измештена из реалистичког контекста – ујак Сава фотографише властито стрељање, адвокат Чутурило се од рата склања у фуруну пекара Саве и тамо остаје до дана данашњег, једанаестогодишњег Кузмана, погинулог на Сремском фронту, другови носе у ранцу јер се јако смањио и желе да га оживе грејањем у пећи. Кад дечји заштитник Ћира погине у бомбардовању последњег дана рата, званична верзија бива замењена оном у којој је он одлетео некуд далеко, држећи се за реп авиона[32].

Проучаваоци магични реализам често везују за поглед Другог и за афирмацију мањинских ставова[33]. „Други” код Стојшина су деца. Магични реализам са дечјим гласом овде је моћно средство за артикулисање разлике – супротстављајући се суровом и досадном свету одраслих, он нуди алтернативу тако што поништава рат, страдања, глад, сиромаштво и друге неприхватљиве облике егзистенције. Критика није увек благонаклоно гледала на Стојшинову деконструкцију наратива о рату и детињству и замерала му је неозбиљност у обради ратне прошлости. Испоставља се, међутим, да се његова „неозбиљност” коси само са уобичајеним начином обраде ратне тематике у књижевности за децу, често идеолошки оптерећеним. У том смислу, Стојшинова нарација кроз хумор и магично субвертира преовлађујућу наративну парадигму свог времена.

Иако у мањој мери него фантастика, магични реализам је присутан у светској књижевности за децу, нарочито у 21. веку[34]. Стојшинови дечји романи садрже неке од карактеристика ових дела – пре свега супериорност дечјих когнитивних моћи над моћима

---

[31] „Невероватно, шта њој све неће да падне на памет” (Стојшин, Шампион, 31). Једна од разлика између магичног реализма и фантастике је то што је „основни услов магичнореалистичког наратива прихватање фантастичног елемента као дела објективне стварности, као датости која не зачуђује, која се не преиспитује, већ се прихвата као таква” (Маја Стефановић и Мартина Лучић. „Границе реалног и фантастичног”. *Philologia Mediana*, 10, 10 (2018), 540). Упор.: „In the magical realist texts [...] the supernatural is not a simple or obvious matter, but it *is* an ordinary matter, an everyday occurrence – admitted, accepted, and integrated into the rationality and materiality of literary realism. Magic is no longer quixotic madness, but normative and normalizing. It is a simple matter of the most complicated sort” (Zamora and Farris, *Magical Realism*, 3).

[32] Ћирина смрт тако заокружује „легенду” о његовом животу, будући да је и прича о његовом рођењу на сличан начин мистификована: Ћиру је, наиме, Ђура шнајдер сашио од једног старог кашља! (Стојшин, Шампион, 123).

[33] Магични реализам доводи се у везу са наративима који се дотичу постколонијалних, феминистичких и других тема које реферишу на маргинално и другачије.

[34] Магични реализам у књижевности за децу и младе најчешће се везује уз имена Дејвида Алмонда, Изабеле Аљенде и Салмана Рушдија, да поменемо само најпознатије. У овим делима често се доводе у питање границе између различитих култура. О томе в.: Yvonne Hammer. „Defining Magical Realism in Children’s Literature”. *Papers*, 16, 2 (2006).

одраслих и повлашћени статус посебних, инфантилних одраслих[35]. С друге стране, неке карактеристике Стојшинових текстова, као што су одсуство срећног краја и јасно уочљивих едукативних „порука", чини их нетипичним делима за децу. Прекогранични потенцијал ових дела, међутим, омогућује нам да о Стојшиновим романима за децу говоримо и у контексту књижевности главног тока, па тако и о уделу „одраслог" магичног реализма у њима. Субверзивни дечји глас њихових приповедача, који покреће онтолошке и моралне дилеме, иако прилагођен дечјем разумевању, обраћа се и одраслим читаоцима.

О магичном реализму често се говори као о граничној области, која је и сама способна да преиспитује, помера и брише разне врсте граница[36]. Магичнореалистични романи Владимира Стојшина намењени деци померају и узрасне границе, приближавајући дечјег и одраслог читаоца, креирајући приче које су истовремено бурлескно забавне и сурово озбиљне.

Заокружимо на крају фантастичну одисеју Стојшиновог стваралаштва. Очуђени приступ стварности, који је у присутан у свим његовим делима, следи јасну унутрашњу логику. Његова блискост надреализму на песничким почецима повезана је с магичним реализмом романа за децу и историјском и поетичком везом која постоји између ових праваца. Магични реализам у Немачкој и надреализам као авангардни покрет настали су истовремено, у трећој деценији 20. века. Уз сличности, бројне су и разлике међу њима, а једна од њих је и то што је магични реализам фокусиран на материјалне објекте и њихову егзистенцију у стварном свету, док надреалисти истражују мисаону и психолошку димензију стварности[37]. У прози за одрасле Стојшин је афинитет ка надреалистичкој дисторзији стварности трансформисао кроз модерне прозне технике, што је резултирало текстовима са специфичном нотом психолошке фантастике. У прекограничним романима за децу, који су настали осамостаљивањем наратива о детињству присутног у Стојшиновој прози од почетка, магични реализам се показао као права мера очуђеног приступа стварности, која усклађује читалачке сензибилитете деце и одраслих.

---

[35] „In children's fiction these adults are often notable for their innocence in contrast to the other adults around them and provide hope and increased sense of security in relation to the adult world the children know that they must enter one day" (Bowers, *Magic(al) Realism*, 103).

[36] „[...] magical realism is a mode suited to exploring – and transgressing – boundaries, whether the boundaries are ontological, political, geographical, or generic" (Zamora and Farris, *Magical Realism*, 5).

[37] B. Bowers, *Magical Realism*, 10–11; 20–23.

Литература

Stojšin, Vlada. *Trojanski konj*. Novi Sad: Matica srpska, 1958.

Стојшин, Владимир. *Трафика у тесној улици*. Београд: Нолит, 1964.

Stojšin, Vladimir. *Šlagvort ili Lađarski pre konačnog raspadanja*. Novi Sad: Izdavačko preduzeće „Bratstvo-jedinstvo", 1965.

Стојшин, Владимир. *Стара уста*. Нови Сад: Матица српска, 1969.

Стојшин, Владимир. *Куглана*. Београд: Српска књижевна задруга, 1975.

Стојшин, Владимир. *Биоскоп у кутији шибица*. Београд: Нолит, 1978.

Стојшин, Владимир. *Шампион кроз прозор*. Београд: Просвета, 1987.

Стојшин, Владимир. *Свенгалијеве панталоне*. Београд: Народна књига – Алфа, 2000.

Beckett, Sandra. *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*. New York and London: Routledge. Taylor and Francis Group, 2009.

Bowers, Maggie Ann. *Magic(al) Realism*. London and New York: Routledge. Taylor and Francis Group, 2005.

Chanady, Amaryll Beatrice. *Magical Realism and the Fantastic. Resolved Versus Unresolved Antinomy*. London and New York: Routledge. Taylor and Francis Group, 2020.

Cohn, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction.* Princeton: Princeton University Press, 1978.

Falconer, Rachel. *The Crossover Novel. Contemporaty Children's Fiction and Its Adult Readership*. New York and London: Routledge. Taylor and Francis Group, 2009.

Faris, Wendy B. *Ordinary Enchantments: Magical Pealism and the Remystification of Narrative.* Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

Hammer, Yvonne. Defining Magical Realism in Children's Literature: Voices in Contemporary Fugue, Texts that Speak from the Margins. *Papers: Explorations into Children's Literature*, 16, 2 (2006), 64–70.

Ljuštanović, Jovan (1989). Ćira nosač piše pukovniku Markesu. *Umjetnost i dijete*, 21, 2–3 (1989), 213–216.

Ljuštanović, Jovan (1991). Pripovedač i fantastično. O postmodernom u prozi za decu Vladimira Stojšina i Dubravke Ugrešić. *Detinjstvo*, 17, 3–4 (1991), 25–32.

Sieber, Sharon. ”Magical Realism.” In: Edward James and Farah Mendlesohn (eds.). *The Cambridge Companion to Fantasy Literature.* Cambridge: Cambridge University Press, 2012, 167–178.

Zamora, Lois Parkinson and Wendy B. Farris (eds.). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham and London: Duke University Press, 2003.

Палавестра, Предраг. Критичке одлике српске фантастике. У: Књига српске фантастике *XII–XX* век, I–II. Избор и предговор Предраг Палавестра. Београд: Српска књижевна задруга, 1989, V–XLII.

Пешикан Љуштановић, Љиљана. Дечје предање и причање о животу као микроструктуре у *Биоскопу у кутији шибица* Владимира Стојшина. У: *Госпођи Алисиној десној нози. Огледи о књижевности за децу*, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012, 83–97.

Стефановић, Маја и Мартина Лучић. „Границе *реалног* и *фантастичног*: магични реализам као врста реалистичног наратива”. *Philologia Mediana*, 10, 10 (2018), 535–547.

Тропин, Тијана. „Криве варијације. Еволуције сталних мотива у романима Владимира Стојшина”. Књижевна историја, 54, 176 (2022), 325–338.

Мирјана С. Карановић (Кикинда, 1967) Докторка књижевних наука (одбранила је тезу *Дело Владимира Стојшина између књижевности за одрасле и књижевности за децу*) запослена као редакторка у Лексикографском одељењу Матице српске. Области интересовања књижевност за децу, савремена књижевност, наратологија. Приредила је (с В. Димовским и В. Павковићем књигу Милица Мићић Димовска, Вешта у сновању вешта у ткању. Објавила ја више радова из области књижевности за децу и савремене књижевности у стручним и научним часописима, као и више одредница у лексикографским публикацијама Матице српске (*Српском биографском речнику*, *Лексикону писаца српске књижевности* и *Српској енциклопедији*).

Наташа Половина
Филозофски факултет
Универзитета у Новом Саду
e-mail: natasapolovina@ff.uns.ac.rs
ORCID: 0000-0002-5960-3629
https://doi.org/10.61827/r4yr-a1e8

Nr: 5 (2023)
ISSN (on line) 2658-154X

INTERNATIONAL JOURNAL OF SLAVIC STUDIES
Transgressive, Pragmatic and Speculative Horizons of Popular Literature and Culture

О чудима и чудацима у прози Зорана Живковића

On Miracles and Weirdos in Zoran Živković›s Prose

Abstract.

The blurred boundaries between reality and fantasy constitute one of the central features of Zoran Živković's creative work. This paper explores the diverse experiences of reality among Živković's characters (with special reference to the books *Seven Touches of Music*, *Impossible Encounters* and *The Five Wonders of the Danube*), ranging from the intrusion of the otherworldly into the tangible world to projected social scenarios where the constructed impression of reality assumes the role of „true reality." Is the eccentric the one taken aback, or is the eccentric the one who astonishes others? In this question lies the intricacy of human existence, as depicted by Živković, characterized by the intertwining of various realms of reality and imagination.

Keywords: wonderment, wonder, fantasy, reality, social standards.

Сажетак.

Нејасне границе између реалности и фантастике једна су од основних одлика стваралаштва Зорана Живковића. У раду се испитују различити доживљаји стварности Живковићевих јунака (с посебним освртом на књиге *Седам додира музике, Немогући сусрети и Пет дунавских чуда*), од продора оностраног у стварни свет, до пројектованих друштвених ситуација у којима креиран утисак о стварности преузима улогу „праве стварности". Да ли је чудак онај којем се чуде, или је чудак онај који се чуди? У том питању крије се сложеност људске егзистенције, коју Живковић представља као наслојавање различитих подручја стварности и имагинације.

Кључне речи: чуђење, чудесно, фантастика, стварност, друштвене норме.

Уздржан, усамљен, лепо васпитан, конвенционалан, „зна за ред" чак и кад му је нелагодно. Овако би се укратко могао описати типичан јунак приповедака и романа Зорана Живковића, најпревођенијег савременог српског писца. „Тајна" Живковићевог неоспорног

међународног успеха[1] можда се крије управо у универзалности његових ликова, најчешће неименованих, готово увек просторно и временски „нефиксираних“, суочених с истим изазовима савременог доба, који су у непрекидној потрази за смислом егзистенције.

Потрага за смислом и филозофском целовитошћу универзума најважнија је карактеристика Живковићевог стваралаштва.[2] Трагање за смислом, међутим, према речима самог писца, изискује нешто више од реалистичког казивања, јер се њиме може приказати само део стварности. Процес фантастичког књижевног стваралаштва, с друге стране, отвара „подручја виших стварности“, у којем је писцу могућно да „изрази своје књижевно биће“.[3] Та „подручја виших стварности“ у Живковићевој прози застрашујуће подсећају на овај, „стварни“ свет у којем живимо, и то је, по свему судећи, оно што Зорана Живковића чини „мајстором у саздавању чудесних, алтернативних светова“, у којима је немогуће разлучити чудно, чудесно и фантастично.[4]

Ако фантастично произлази из осећаја неодлучности који наступа када се у познатом свету догоди нешто што је немогуће објаснити законима тог истог света (тј. ако је фантастично „неодлучност што је осећа биће које зна само за законе природе када се нађе пред нечим неприродним“), онда се разумљивом чини потреба да се тај „продор“ необјашњивог и неприродног некако одреди: да ли је реч о последици некакве заблуде чула (у том случају закони света остају такви какви јесу – познати и непроменљиви – али је доживљај тог света на неки начин измењен), или је несвакидашњи догађај саставни део стварности (тада светом управљају закони који су нам непознати)? У првом случају, ради се о чуду; у другом случају – о чудесном.[5] Класификација делује сасвим једноставно, све док не покушате да је примените на прозу Зорана Живковића.

Стварност у којој живе Живковићеви јунаци сасвим је неупадљива, али строго уређена. У „баналним просторима свакодневице“ најчешће неименованог, неодређеног средњоевропског града[6], „ушушкане“ су, на први поглед по свему обичне, људске егзистенције. На то упућују већ сами почеци Живковићевих романа и приповедака[7],

---

[1] Романи и приповетке Зорана Живковића објављени су у Сједињеним Америчким Државама, Великој Британији, Русији, Шпанији, Португалији, Данској, Јужној Кореји итд. Заступљен је у бројним антологијама и објављиван у међународним часописима. За роман мозаик *Библиотека* награђен је 2003. године Светском наградом за фантастику.

[2] Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Заточник пете силе. Фантастична проза Зорана Живковића*. Нови Сад: Филозофски факултет, Бијело Поље: Радио Бијело Поље, 2016), 13. У књизи Љиљане Пешикан-Љуштановић, најопсежнијем до сада научном увиду о Живковићевом стваралаштву, детаљно су анализирани како садржински, тако и формални аспекти Живковићеве прозе. Специфична композиција Живковићевих збирки приповедака и романа посебна је, али изузетно важна димензија ауторовог промишљања необичности и случајности.

[3] Живковић, Зоран. „Бескрајно ширење књижевног космоса“. У: *Свеске* 78 (2005), 76.

[4] Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Заточник пете силе*, 57.

[5] Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Službeni glasnik, 2010, 27.

[6] Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Заточник пете силе*, 102.

[7] Романи Зорана Живковића: *Четврти круг, Писац*, *Књига*, *Скривена камера*, *Последња књига*, *Есхерове петље* и *Писац у најам*, објављени су у једној књизи – *Романи.* Београд: Завод за уџбенике, 2009. Његове збирке приповедака обједињене су у издању под називом *Немогуће приче.* Београд: Завод за уџбенике, 2010, у којем се налази једанаест претходно објављених збирки.

где писац ликове представља или кроз истицање неких њихових уврежених навика („Госпођица Тамара увек је уз читање јела јабуке“[8]), или наглашавајући да се у датој ситуацији налазе по први пут, што нарушава непроменљивост њихове рутине („Смрт ни по чему није изгледала насилна, тако да није било разлога за истрагу. Али власница *Папируса* се успаничила. Још ниједном се није догодило[9] да неко изгуби живот у њеној књижари“).[10]

Јунацима Живковићеве прозе често дешавају „чудне ствари“. Госпођицу Жулијар (*Тумач фотографија*) неко непознат фотографише кроз прозорско окно вагона сваки пут када се вагон метроа заустави на станици. Јунак приче „Мантил“ само је један од многих Живковићевих ликова који су искусили некакав невероватан сусрет[11]: „Срео сам самог себе на улазу у зграду у којој станујем. Управо сам се спремао да уђем, враћајући се из поподневне шетње, када је неко повукао врата с унутрашње стране. Одступио сам корак да направим места ономе ко је намеравао да изиђе – и угледао себе.“[12]

Но, Живковићеви јунаци на чудновата збивања не реагују зачуђено. У причи „Воз“„саветник угледне престоничке банке“, господин Похотни, у вагону прве класе среће – Бога. Помисливши у први мах за свог сапутника да је пензионисани официр, господин Похотни нема идеју о чему би могли разговарати, али када сазна да је то Бог лично, банкарски службеник не само да се не зачуди, већ му је прва мисао како тек са Богом нема заједничких тема за разговор.[13] Јунак приче „Астроном“ бежећи из манастира, упада у јаму подно манастирских зидина, препуну животињских изнутрица: „Јама никако није смела да се налази на улазу у свето здање, али ово светогрђе није му се, због нечега, учинило ни чудновато, ни неприлично“.[14]

Ову особеност Живковићевих јунака Љиљана Пешикан-Љуштановић назива „комичним слепилом за чудо”: они, дакле, остају неосетљиви на „продор оностраног у наш свет”, и све што их брине јесте да остану у домену своје педантно уређене свакодневице.[15] Према фантастичним догађајима односе се као према тренутним, краткотрајним непријатностима које уносе неред у њихове животне навике и обрасце живљења. Иако су често свесни необичности тренутка у којем су се нашли, они ту необичност игноришу, чак и ако се ради о – властитој смрти („Умро сам у сну“, започиње своју приповест јунак приче „Прозор“. „Није то било неко нарочито умирање. Готово да га нисам ни приметио“[16]; „Није ту било ничег нестварног или чудесног. Напротив“[17]).

---

[8] Живковић, Зоран. „Читатељка“. У: *Немогуће приче*, 545.
[9] Подвукла Н. П.
[10] Живковић, Зоран. *Последња књига*. У: *Романи*, 489.
[11] Једна од збирки приповедака Зорана Живковића носи назив *Немогући сусрети*.
[12] Живковић, Зоран. „Мост“. У: *Немогуће приче*, 479.
[13] Живковић, Зоран. *Немогући сусрети*. У: *Немогуће приче*, 107.
[14] Живковић, Зоран. *Временски дарови*. У: *Немогуће приче*, 12.
[15] Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Заточник пете силе*, 31.
[16] Живковић, Зоран. *Немогући сусрети*. У: *Немогуће приче*, 77.
[17] Живковић, Зоран. *Немогући сусрети*. У: *Немогуће приче*, 79.

Заправо, за већину Живковићевих јунака могао би (у фигуративном смислу) важити опис из приче „Шапат“, којим писац представља школско одељење аутистичне деце: „Издвојени. Зачаурени у аутистичке љуштуре у које је било готово немогуће продрети.“[18] Све док у ту љуштуру не продре нешто необјашњиво и неприхватљиво.

Мотив повезаности између чулног доживљаја и перцепције чуда[19] посебно је заступљен у Живковићевој збирци *Седам додира музике* и роману *Пет дунавских чуда.* Синестезијом у самом наслову збирке *Седам додира музике* најављује се комплексно чулно искуство као својеврстан оквир за необичне догађаје у свакој од прича.[20] Тако се госпођи Адели у причи „Чекаоница“, док чека воз на железничкој станици, указују злослутне визије. Те визије активира звук вергла, и – премда делују убедљиво – Аделу ипак теши то што је, ипак, реч о привиђењима: „Посреди је само глупо привиђење, иако веома уверљиво, за које је крив овај грозни верглаш. Потпуно јој је смутио ум дрском и неочекиваном свирком“.[21]

О привиђењима говори и роман *Пет дунавских чуда.* У „Првом чуду“, изнад Црног моста на Дунаву у Регензбургу, изненада се појављује се слика. Оно што је на слици насликано мења се са сваким новим посматрачем: чувар Црног моста на слици види управо мост који чува, а свако од његових посредно и непосредно претпостављених опажа неки други дунавски мост (Жути, Црвени, Бели или Плави). Како се необично претварање слика из једне у другу не може рационално објаснити, уметничко дело постаје не само опасно, већ и деструктивно, такорећи – ексцесно.[22] Оно уноси пометњу у устаљену представу о свету, јер се Живковићеви јунаци чврсто држе уверења да је „свет ипак рационално уређен“[23]. Уметничко дело је чудо које има снагу „прекршаја“, преступа који треба избегавати, како се устројство света не би урушило.

На сличан начин према чуду се односи и доктор Мартин, јунак приче „Шапат“. Навикао на тишину која је владала у одељењу, није имао велика очекивања када је деци

---

[18] Живковић, Зоран.*Седам додира музике*. У: *Немогуће приче*, 133.

[19] Платон чућење такође доводи у везу са чулима, односно перцепцијама. Platon. *Fileb i Teetet*. Zagreb: Naprijed, 1979, 156b. На средњовековном Западу за чуда и чудесно употребљавали су се појмови *mirabilis*, односно, *mirabilia*. *Miraculum* је на латинском чудо. У средњем веку је чак постојао и жанр „миракул“, врста литургијске драме чија су тема била чуда која су чинили светитељи или мученици. Етимолошки гледано, корен свих ових појмова јесте реч „mir” („miror“, „mirari“), што подразумева нешто визуелно, везано за поглед. Уосталом, исто је и са појмом „имагинација”: у речи *imaginatio* јесте реч *imago*, што значи слика, дакле, опет нешто што опажамо чулом вида. У српском језику користи се реч „привиђење“, за нешто што се неком причињава. На језичком нивоу, према томе, оно што је имагинарно устројава се у великој мери око чула вида. Le Gof, Žak. *Srednjovekovno imaginarno*. Novi Sad, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1999, 36.

[20] Број седам, уз бројна симболичка значења која му се приписују, упућује и на седам светских чуда, што такође омогућава да се седам прича из ове збирке контекстуализују као приче о чудима. И као што су Стари Грци седам светских чуда сматрали врхунцем људске генијалности и креативности, тако седам прича о невероватној моћи музике говоре о чуду стварања.

[21] Живковић, Зоран. *Седам додира музике*. У: *Немогуће приче*, 165.

[22] Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Заточник пете силе*, 60.

[23] Живковић, Зоран. „Прво чудо“. У: *Пет дунавских чуда* (Београд: Завод за уџбенике, 2011), 8.

пустио Шопенов *Други клавирски концерт у еф-молу*: „Наравно да су били глуви за Шопена, баш као и за мноштво других, једноставнијих подстицаја из света од кога су се оградили. Није ни могло да буде другачије. Морао је то да зна. На чуда није смело да се рачуна“.[24] Па ипак, чудо се догодило: додир музике учинио је да један од аутистичних дечака, Филип, својом крвљу почне да исписује бројке. Тим бројкама доктор Мартин није знао право значење, али, слутећи да се иза 32 наизглед насумичне цифре нешто крије, одлучује да се консултује с пријатељем математичарем, који би могао знати смисао загонетног бројчаног низа. Не нада се превише, јер „већ је и сама чињеница постојања бројки била довољно необјашњива. Све изнад тога представљало би истинско чудо. Као трезвен човек, доктор Мартин није, наравно, веровао у чуда“.[25] Но, Мартинова очекивања поново бивају изневерена, јер број који је Филип записао није било који број: то је константа фине структуре, једна од темељних вредности природе, у Филиповом запису употпуњен новим, до тада непознатим цифрама, цифрама које је – барем тако мисли Мартинов пријатељ – могао дошапнути једино сам Бог, „зато што нико други осим њега није у стању у овом часу да предузме мерење иза једанаесте децимале“.[26]

Доктор Мартин један је од многих Живковићевих јунака који одбија да поверује у чуда што му се одигравају пред очима.[27] Чудо је нека врста поруке „с оне стране“, порука коју само одабрани могу разумети. Онај који је одабран да поруку чује аутистичан је, и стога није у могућности да је пренесе даље. Његова порука долази само до доктора Мартина, који, напослетку, дознавши математичко објашњење броја, уништава папир на којем је исписан, одлучује да заборави на све и прави се да се ништа није догодило. Сведочио је истинском чуду, али он у чуда није веровао, па бира да се према несвакидашњем догађају постави као да је пука случајност.

У причи „Ватра“ читав амбијент у којем се радња одвија „припремљен“ је за чудо: мотиви сна, огледала, па и компјутерског екрана, отварају простор за потенцијално успостављање комуникације с неким другим светом. Међутим, главна јунакиња, госпођа Марта, премда необичне догађаје препознаје као чуда, опире се да их као такве прихвати: „Било је то свакако знатно мање од два чуда с којима се тог часа суочила“[28]; „Један део њене свести постојано ју је упозоравао да се ослободи ове опчињености, да предузме нешто, све је ово било крајње необично, морала је некога да извести о чудноватој појави, а не само ту да седи и зури као хипнотисана у екран. Али радозналост је надјачала трезвени глас“.[29]

---

[24] Живковић, Зоран. *Седам додира музике*. У: *Немогуће приче*, 136. (Подвукла Н. П.)

[25] Живковић, Зоран. *Седам додира музике*, 137.

[26] Живковић, *Седам додира музике*, 138.

[27] Иако се у причи назиру сви елементи тзв. „хришћанског чуда („посебан“ дечак као посредник, тј. повлашћени појединац предодређен да прими и разуме поруку „одозго“, музички плејер као предмет који „производи чудо“, Бог који је дечаку дошапнуо цифре иза једанаесте децимале, итд.), оно ипак не остварује функцију каква му у хришћанском контексту припада – да стварност испуни смислом, да се кроз њега дефинише однос према вишем ауторитету.

[28] Живковић, Зоран. *Седам додира музике*, 147.

[29] Живковић, Зоран. *Седам додира музике*, 149.

Мисао да су „огромна подручја виших стварности могућа једино у разним уметностима“[30] Зоран Живковић је можда најубедљивије изразио романом *Пет дунавских чуда*. Поред поменутих токова фантастичног приповедања карактеристичних за стваралаштво Зорана Живковића, у овом роману се разазнаје и онај слој који уметност приказује као суштинску сублимацију егзистенције[31], а као једино чудо признаје чудо стварања. Поред тога, поводом овог романа сам писац је открио шта је потребно да би се чудо „произвело“. Радња романа, наиме, збива се на пет имагинарних мостова на Дунаву, јер би аутор – како сам каже – тешко могао произвести чудо да је за место радње одабрао стварне мостове.[32] Овако, у роману *Пет дунавских чуда*, чуда су могућа: живи се суочавају с мртвима, бескућници ишчезавају, а мостови узлећу у висину.

Захваћени необичним догађајем, Живковићеви јунаци нису активни учесници чуда, већ чудо „трпе“[33], настојећи да се што пре врате својим уређеним животима. Њихова трагикомичност проистиче управо из потребе да се не огреше о правила понашања, друштвене вредности, уверења. Тако господин Оливер у старинарници непланирано купује музичку кутију само зато што је за њу запео: „Несклон и невичан препиркама с људима, напросто је пришао тезги и запитао за цену“.[34] Чувар Црног моста у Регензбургу ни у тренуцима највеће збуњености и нелагоде не губи из вида да се налази на радном месту и да због тога мора да се понаша на одређени начин: „Десетак птица ниско је кружило и тако несноно кричало да би он радо прекрио уши длановима <u>само да није био на дужности.</u>“[35]

Проза Зорана Живковића, ако јој приђемо са социолошког аспекта, може се ишчитавати и као својеврстан каталог непријатних друштвених ситуација, а његови јунаци доживети као људи који имају само један циљ: да одагнају или прикрију осећај нелагоде по сваку цену, и да оставе што повољнији утисак на друге. Истовремено, Живковић подсећа и на то да у непознатој ситуацији људске вредности и уверења човеку не користе много, али зато су ту друштвене норме које му говоре шта се од њега очекује и како да се понаша.[36] За Живковићеве јунаке, дакле, поштовање друштвених норми није само унутрашњи императив, обележје њихове индивидуалности и учауреености, већ и својеврсно склониште, уточиште у које се склањају када дођу у додир с нечим непознатим и необјашњивим[37], па и облик

---

[30] Живковић, Зоран. „Бескрајно ширење књижевног космоса“, 76.

[31] Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Заточник пете силе*, 57.

[32] Тиме је свакако посредно сигнализирано да простор у којем се одиграва радња значајно фигурира у успостављању фантастичног.

[33] Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Заточник пете силе*, 63.

[34] Живковић, Зоран. *Седам додира музике*. У: *Немогуће приче*, 156.

[35] Живковић, Зоран. „Прво чудо“. У: *Пет дунавских чуда*, 4. (Подвукла Н. П.)

[36] Tarner, Džonatan H. *Sociologija*. Novi Sad: Mediterran publishing, Beograd: Centar za demokratiju, 2009, 111–112.

[37] Урбани амбијент Живковићеве прозе додатно појачава овај утисак, јер и сам град, као простор, тежи ка томе да буде метафора реда, док истовремено представља метафору савременог света – брзог, интензивног и променљивог, који, с једне стране, захтева да му се човек прилагоди, а с друге стране му допушта да се изолује.

(барем привидног) успостављања контроле над оним што се дешава, вид контроле над понашањем других.[38]

Живковићевим јунацима изузетно је важно да у очима других не изгледају као чудаци. Када јој се у првој визији укаже смрт сестре, госпођица Адела болно јекне, али – уместо да се усредсреди на „поруку“ коју је управо примила посредством привиђења – њу брине шта ће о њој помислити остали људи у чекаоници: „Шта ли сада мисле о њој? Сигурно да је сенилна старица која живи у неком свом унутарњем свету. Или можда чак да је скренула памећу… Госпођица Адела сагла се и подигла муф с пода. Благо га је отресла и вратила у крило, а затим је стоички сачекала да се испитивачки погледи одврате на другу страну“.[39] Јунак приче „Купа“ свестан је да га „углавном сви сматрају чудаком“ због његовог редовног ходочашћа на планинску узвисину.[40] У причи „Прозор“ јунак се нада да неспретно дрхтање његове руке у тренутку док сипа воду у чашу није деловало упадљиво.[41] Уопште, Живковићеви јунаци у многим нелагодним ситуацијама ослушкују свој унутрашњи глас који као да их, са згражавањем, пита: „На шта би то личило?!“

Јер, свет је пун чудака, и јунаци Зорана Живковића се с њима често срећу. Књижар из приче „Књижара“ који продаје (али и сам пише) научнофантастичну литературу, услужујући као муштерију ванземаљца, ослања се на своја претходна искуства: „Када би навратио неки чудак попут овог сада, стрпљиво бих саслушао његову причу, ма колико уврнута била, настојећи при том да сам што мање говорим“.[42]„Мора се имати одлучно држање пред чудацима, без обзира на њихов углађен изглед и озбиљне године“, размишља писац, јунак приче „Атеље“, изненађен појавом необичног странца пред његовим вратима[43]

С друге стране, изостанак реакције на чудновате догађаје управо иницира понашање јунака које читалац перципира као „чудачко“, упркос томе (или баш зато) што се „чудачки поступци“ излажу као разложни и рационални.[44] Јунаци Зорана Живковића делују као чудаци, јер се не чуде необјашњивим догађајима. У његовој прози, заправо, готово да је успостављено „слепило за чудо“ као образац понашања, образац који се толико пута поновио да је готово нормализован.

Живковићеви јунаци живе без осећаја јасне границе између збиље и сна, стварности и привиђења.[45] Међутим, проблему имагинарног Живковић приступа из различитих углова, показујући да друштвени односи и улоге представљају један слој

---

[38] Gofman, Erving. *Kako se predstavljamo u svakodevnom životu*. Beograd: Geopoetika, 2000, 18.

[39] Живковић, Зоран. *Седам додира музике*. У: *Немогуће приче*, 165.

[40] Живковић, Зоран. *Немогући сусрети*. У: *Немогуће приче*, 89.

[41] Живковић, Зоран. *Немогући сусрети*. У: *Немогуће приче*, 82.

[42] Живковић, Зоран. *Немогући сусрети*. У: *Немогуће приче*, 98.

[43] Живковић, Зоран. *Немогући сусрети*, 122.

[44] Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Заточник пете силе*, 118.

[45] Живковићеви јунаци често су људи без чврстог упоришта, што их и чини „рањивим“, и изложенијим продорима необјашњивог. Ово се додатно наглашава симболиком простора: радња се одиграва у возовима, вагонима, на мостовима, у чекаоницама. Сви ти простори су или у покрету, или се у њима борави привремено, у пролазу, симболички указујући на неутемељеност, непостојаност, на оквире у којем се не може бити „обема ногама на земљи“.

тог проблема: ако људи увек играју задате друштвене улоге, пазећи да се не огреше о успостављене друштвене норме и правила понашања, да ли је стварност у којој они живе – „права стварност“? Отуда и сами сусрети, социјалне интеракције, у Живковићевој прози припадају сфери имагинарног, јер се управо у њима показује колико је реалност осетљива, ломљива и непостојана.[46]„Шта је уопште стварно?“, пита јунак књиге свог аутора у причи „Атеље“. „Зар *Немогући сусрети* нису написани управо зато да би се показало како, заправо, не постоји граница која раздваја стварно од нестварног?“ [47] Исти лик објашњава свом творцу властито постојање: „Најбоље бисте могли да нас предочите себи као глумце који повремено ступају на позорницу да би одиграли увек исту представу. А када нас нико не чита, када нема представе, не престајемо да постојимо, као што сте погрешно претпостављали“.[48]

Да ли је нешто чудно, и да ли је неко чудак, одређује се не само у односу на то да ли одговара законима и логици природе, већ и законима друштва. Осећај неодлучности из којег израња фантастично код Живковића се не односи само на несигурност у погледу реалности, већ и у неслагању између људског „ја“ и социјализованог „ја“[49]. Када се појединац нађе пред нечим неприродним, нечим што се, дакле, не може објаснити законима природе, он уточиште тражи у законима друштва. Социјализација је оно што појединца „фиксира“[50], што му омогућава да чудо игнорише или да га „истрпи“.

Ако са чуђењем почиње филозофско промишљање, ако се у чуђењу препознаје тежња за сазнавањем света,[51] онда се чини да јунаци Зорана Живковића, остајући „слепи за чуда“, као да заправо не желе да проникну у тајне егзистенције.[52] Иза „опсесивног нечуђења“ Живковићевих јунака крије се, по свему судећи, потреба да се чудо прихвати као део свакодневице, како се не би морала признати „потенцијално застрашујућа загонетност света“.[53]

---

[46] Gofman, Erving. *Kako se predstavljamo u svakodevnom životu*, 67.

[47] Живковић, Зоран. *Немогући сусрети*. У: *Немогуће приче*, 123.

[48] Живковић, Зоран. *Немогући сусрети*, 124.

Концепт према којем је сваки друштвени сусрет организован као сценски догађај, у којем је појединац актер који преузима одређену улогу да би оставио одговарајући утисак на друге и тако контролисао њихово понашање, а који је Гофман детаљно представио у студији *Како се представљамо у свакодневном животу*, назире се у подтексту великог броја Живковићевих приповедака, а у причи „Атеље“ је донекле и експлициран.

[49] Gofman, Erving. *Kako se predstavljamo u svakodevnom životu*, 67.

[50] Gofman, Erving. *Kako se predstavljamo u svakodevnom životu*, 67.

[51] „Чуђење је држање човјека који истински љуби мудрост, те зацијело не постоји други почетак у филозофији него тај“, каже се у Платоновом дијалогу *Teemet*. (Platon. *Fileb i Teetet*, 155 d).

[52] Може се то наслутити и у примеру господина Похотног који, нашавши се у прилици да Богу постави само једно питање, бира оно које се односи на његову каријеру, уместо неког „општијег, крајњег, чак оностраног питања“ (Живковић, Зоран. *Немогући сусрети*, у: *Немогуће приче*, 109).

[53] Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Заточник пете силе*, 118. Поставља се питање да ли је свет уопште решива загонетка: у причи „Воз“, Бог господину Похотном објашњава како се, између тога да људе остави у трајном незнању и да им да знање које се плаћа заборавом, одлучио за другу могућност (Живковић, Зоран. *Немогући сусрети*. У: *Немогуће приче*, 110).

„Јер због чуђења људи се данас почињу бавити мудрошћу, као што су и првотно почињали, чудећи се у почетку очитим необичностима“.[54] У додиру с „очитим необичностима“ човек реагује различито: он може осетити дивљење или страх, изненађеност, знатижељу или нелагоду. Све су то површне реакције, најчешће аутоматске, невољне, које човека обузимају, чинећи га пасивним актером. Те реакције претходе филозофском чуђењу, које је, ипак, активан чин, чин слободне воље, ствар избора, израз слободе. Преиспитујући чудо као важну обзнану везе између овоземаљског и оностраног плана, Зоран Живковић изнова поставља исто питање: да ли су само чудаци довољно слободни да се чуде?

Извори

Живковић, Зоран. *Немогуће приче*. Београд: Завод за уџбенике, 2010.
Живковић, Зоран. *Пет дунавских чуда*. Београд: Завод за уџбенике, 2011.
Живковић, Зоран. *Романи*. Београд: Завод за уџбенике, 2009.
Живковић, Зоран. *Тумач фотографија*. Београд: Завод за уџбенике, 2018.

Литература

Aristotel. *Metafizika*. Zagreb: Signum, Medicinska naklada, 2001.

Gofman, Erving. *Kako se predstavljamo u svakodevnom životu*. Beograd: Geopoetika, 2000.

Живковић, Зоран, „Бескрајно ширење књижевног космоса“, *Свеске* 78 (2005), 73–76.

Le Gof, Žak. *Srednjovekovno imaginarno*. Novi Sad, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1999.

Platon. *Fileb i Teetet*. Zagreb: Naprijed, 1979.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Заточник пете силе. Фантастична проза Зорана Живковића*. Нови Сад: Филозофски факултет, Бијело Поље: Радио Бијело Поље, 2016.

Tarner, Džonatan H. *Sociologija*. Novi Sad: Mediterran publishing, Beograd: Centar za demokratiju, 2009.

Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.

[54] Aristotel. *Metafizika*. Zagreb: Signum, Medicinska naklada, 2001, 982б 12.

Наташа М. Половина (Нови Сад, 1980) Докторка књижевних наука, ванредна професорка на Филозофском факултету у Новом Саду, где предаје средњовековну књижевност. Области интересовања средњовековна књижевност, књижевност за децу, савремена српска фантастика. Докторирала је с темом *Аутобиографски фрагменти у српским списима XIV века*. Објавила је књиге *Топос путовања у српским биографијама XIII века (Доментијан и Теодосије)* (2010), *Очи срдачне* (са Светланом Томин), 2016, *Кнегиња Милица* (2016), *Сава Немањић – Свети Сава* (2016), *Српски средњи век кроз историју и легенду* (са Невеном Варницом) (2017), *Цар Душан* (2019), *Стефан Првовенчани – владар и књижевник* (2022), и више радова у научној и стручној литератури.

Марина С. Токин
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
e-mail: marina.tokin@ff.uns.ac.rs
ORCID: 0000-0001-9976-5131
https://doi.org/10.61827/kter-89bj

Nr: 5 (2023)
ISSN (on line) 2658-154X

INTERNATIONAL JOURNAL OF SLAVIC STUDIES
Transgressive, Pragmatic and Speculative Horizons of Popular Literature and Culture

Биљни и животињски свет као фантастички елемент романа Опсада цркве Св. Спаса Горана Петровића

Plant and Animal Life as a Fantastical Element in the Novel *The Siege of the Church of Holy Salvation* by Goran Petrović

Abstract.

The depicted world of flora and fauna plays a significant role in the novel *The Siege of the Church of Holy Salvation* by Goran Petrović. Various representations of plants and animals (from real and traditional to fictional) are essential for forming the fantastical elements of the novel. The work aims to demonstrate that the entire presence and role of plants and animals in *The Siege* grasp the meaning of referential codes from traditional representations, and that the fictional world of the novel overtly corresponds to the mythical image of the cosmic tree, on whose parts (levels) various animals are situated. Through the exploration, the research seeks to show that a part of the construction of the novel's fictional world is not formed and represented as fiction, but as magical realism – one of the forms of reality.

Key words: The Siege of the Church of Holy Salvation, fantasy, fiction, plants, animals, traditional representations, myth.

Сажетак.

Свет флоре и фауне игра значајну улогу у роману Опсада цркве Св. Спаса, Горана Петровића, па различите представе о биљакама и животињама (од реалних и традиционалних до фиктивних) постају битнни елементи фантастичког слоја романа. Рад настоји да покаже да целокупна појава и улога биљака и животиња у Опсади референцијални код црпи из традиционалних представа, те да тако фикционални свет дела појавно одговара митској слици света космичког дрвета, на чијим деловима (нивоима) су смештене различите животиње. Истраживањем се настоји показати да се део конструкције романескног

фикционалног света Опсаде не формира као фикција, већ као магична реалистичност – један од видова стварности.

Кључне речи: *Опсада цркве Св. Спаса*, фантастика, фикција, биљке, животиње, традиционалне представе, мит.

1. Увод

Језиком флоре и фауне говори се одувек у књижевности. Књижевне биљке и животиње, историјски или хронолошки гледано, разоткривају положај и однос који је човек према њима градио кроз време у свим аспектима свог живота. Од првобитне ритуалне улоге и традиционалне народне симболике, преко метафорике карактера, алегоричних слика, симбола друштвеног статуса и духовности, до савремене књижевности у којој се фито и зографија крећу од пратеће, декоративне улоге, све до еконаратива.

Роман Горана Петровића *Опсада цркве Св. Спаса* испуњен је различитим представама биљака и животиња (од реалних и традиционалних до фиктивних) које постају саставни делови просторне и временске структуре романа, карактеризације његових јунака, а тиме и елементи фантастичког слоја овог дела.

Опсада цркве Св. Спаса, обухвата историјско раздобље од осам векова, док се у самој временској структури романа, сви догађаји смештају у период од четрдесет дана. Опсада и рушење Жиче (1291. год.), крсташки поход и освајање Цариграда (1204. год.), ратни дани Југославије деведесетих, наративни су токови који се уклапају у симболичну четрдесетодневну целину[1] (од Ускрса до Спасовдана). Перспективе се мешају, а сваки временски ток даје аутентичну представу људи о свету свога доба. Путању од традиционалног до модерног поимања света у роману прате и биљке и животиње. Својим појављивањем, односно непојављивањем и значењима, биљке су на временској оси романа маркирале тачке садашњости, ближе и даље прошлости, а животиње одредиле свет по вертикали (подземље, земљу и небо) и карактере јунака.

Иако је Опсада цркве Св. Спаса најчешће дефинисана као постмодернистичка историографска метафикција[2], од које ипак одступа (Јовановић 2013; Владушић 2020; Гвозден 2023) или пак као ’традиционалистички постмодернизам’, настао као резултат ’књижевнокултуролошке седиментације’ (Бошковић 2008, 2020) постаје јасно да је у питању хибридна творевина која не трпи одређења. Својом фантастичком компонентом Опсада се приближава жанру високе фантастике[3] у коју се ипак не може сврстати јер је твори на особен начин.

---

[1] Више о симболици броја четрдесет: Раденковић 1996, 332; Српски митолошки речник [СМР] 1998, 69-70.

[2] О обимној критичкој и књижевнонаучној литератури посвећеној Опсади цркве Св. Спаса, њеном статусу у српској књижевности види више у Делић 2021; Јовановић 2013.

[3] О одређењима жанра високе фантастике види више у Стаменковић 2018.

Поред јунака који се крећу кроз време, временских токова који се спајају, четири прозора чудесних видела, најмоћнијег плашта од десет хиљада пера, летећих цркава, галија које плове небом... на страницама овог романа појављују се животиње и биљке фантастичних особина: двоглави орлови, рибе-птице, пчеле које носе речи, гугутке пратиоци душа умрлих, птице двојници, биљке од којих се луди или оздравља, које терају све врсте зла или у себи зло носе, оне које нарасту у једном дану, које чувају светлост, изоштре видело, отерају страву, разбистре воду... Ово истраживање бави се само тим слојем романа, фантастиком коју стварају биљке и животиње.

2. Биљке

У роману Опсада цркве Св. Спаса, слика прошлог времена, живота некадашњег човека изграђена је прецизно и језиком растиња, вештом употребом традиционалних својстава биљака (лековита, апотропејска, обредно-магијска и др.) и њиховом надоградњом. За доба и људе које Петровић приказује, ослањајући се на традиционални код, биљке својим положајем и растом омогућавају одређење света у простору[4], а животним циклусом[5] оне то чине и у времену, те као веза са горњим и доњим светом, дају могућност манипулације животним током[6]. Писац користи овај потенцијал као извор чудесног или фантастичног, јер оно што је некадашњи човек доживљавао као реалност, савременом читаоцу делује као фикција. На страницама Опсаде појављује се око стотину биљака, међу којима више од половине носи специфичне функције и значења.

Када бугарско-куманска најезда запрети манастиру, травар Јоаникије припрема биље за одбрану: „Бугарима и Куманима да згазе, на друм, вратич, бун и коприву, пред капију чуваркућу, у пукотине зидова око дворишта одољен, у кључаонице противак, свој братији под мишке траву од страве, на огњиште титрицу, а у зденац, прву пролећну бистрицу.“ (Петровић 2003, 65). Места на које се постављају, али првенствено и сама њихова имена (чуваркућа, одољен, трава од страве), јасно упућују на својства која биљке имају, на њихове заштитничке моћи. Према народном веровању, вратич би требало да врати ствари у њихово првобитно стање (Чајкановић 1994, 59), па тако Бугаре и Кумане одакле су дошли. Од бунике се губи памет, луди (исто, 51-52), што ће у роману, нагазивши је, потврдити Алтанов белац, не слушајући више свог господара. Коприва баш зато што жари и на тај начин одбија од себе, има веома снажну апотропејску моћ и у народу је симбол одбране и одбијања[7], заштите, од готово свих негативних ствари (Чајкановић 1994, 118-

---

[4] „Сматрало се да је Космичко дрво у Средишту Света, и да обједињује сва три подручја космоса, јер његово корење урања у Доњи свет, а његов врх додирује Небо” (Elijade I 2003, 41); „Почев од најранијих култура, па до нашег времена, преко троделног опажања дрвета исказују се три ступња космоса: кореном – подземни свет, стаблом – свет људи и животиња и круном свет богова” (Раденковић 1996, 196).

[5] „Оне припадају живом свету који се ’рађа’, расте, доноси плод и умире. По тим се обележјима биљни свет може доводити у везу са људским светом” (Раденковић 1996, 193).

[6] Биљке су лековите, али и отровне, њима се утиче на рађање, подмлађивање, заљубљивање...

[7] Што потврђује и народна изрека: „Неће гром у коприве.“ (Караџић 1849, 200).

121). Етимолошком магијом, аналогијом „nomen est omen“, која важи у традиционалном поимању биљног света, очекивано би било да бистрица бистри воду, а титрица титра, појачава пламен, шири светлост. Ове биљке ће то у роману и чинити, премда у народним веровањима као камилица и врста шљиве оне такве особине, које им је аутор доделио, немају. Како на овом, тако и на многим другим местима аутор се поиграва именима бића и ствари и тако истовремено настаје и потврђивање и одступање од традиционалних представа.[8] Петровић наводи име биљке које се данас ређе употребљава или је посве заборављено[9], у тексту оставља више различитих имена која обележавају једну биљку[10], а уз све то биљке израстају на местима која одговарају њиховим именима: вирак, видовчица, видичак – у малим прозорима, копитњак – ближе стајама... (Петровић 2003, 263). У роману, чак и ’најобичнија’ биљка може постати магична, ако се употреби на прави начин, па тако после доброг напасања маслачковим пухом кобиле постају летеће.

Биље се у роман не уводи само према своме имену и функцији, већ и према народном календару, празницима које је обележавало. Ђурђевдан је празник праћен низом обичаја везаних за биље[11] и воду, који треба да обезбеде напредак, плодност, раст и здравље људи, стоке и усева. У Опсади се двадесет и први дан – Ђурђевска субота, састоји из само једног поглавља које носи наслов Раст. У њему се даје фантастичка слика бујања и исцељења, поетски се описује чудесни, нагли и убрзани раст, прездрављање, оживљавање, исправљање, бујање и мирисање биљака уз храм и на добрима око њега (Петровић 2003, 263). Све што расте и буја благотворно је и изразито позитивног значења и симболички је везано и за Спасовдан (којим се роман завршава)[12]. Уз биљке, у овом поглављу се разлистава и Четворојеванђеље око ког се скупљају пчеле, док пукотине у зидовима срастају.

И сама Жича је представљена као биљка, „Божији цвет“, чија се стабљика стреса под ударима нападача (Петровић 2003, 191), „храм Св. Спаса расте“ (исто, 292). Она је и плод космичког/небеског дрвета „Жича је личила на пурпурну јабуку коју су окомиле зоље“ (исто, 257), она се држи на „сунчевој петељци“ (исто, 251). Да није реч о метафоричној већ стварној петељци, потврдиће механичка птица која ће је прегристи.

---

[8] Поигравање речима, именима, готово да нема краја, па на другом месту у роману титрица више није биљка, већ опредмећени титрај светлости, сјај. Појављује се као влат, нит, танка као длака, јер се сакупља у нарамке и везује пламсајем, па се каже: „Вичније плетењу и ткању, жене су гребенале титрице, па их упредале скупа са сребрним власима косе. Овиме су затискивани сви они малени отвори у кључаоницама, около довратака и капака, да тама не може ни туда да се протне.“ (Петровић 2003, 311-312).

[9] Нпр. богиша је перуника, ирис (Чајкановић 1994, 30); калина је позната и као козје грожђе (Шулек, 1879, 529), а опашица као гавез (Чајкановић 1994, 64); благовањ је милодух (Шулек 1879, 525; Пелагић, 1970, 485)...

[10] Нпр. вирак, видовчица, видичак, варијанте су имена биљке вид (видац, вирак) која заиста постоји, али пошто у роману ова биљка израста у малим прозорима јасно је због чега је у низ реалних имена аутор уметнуо и измишљено видичак (за које се не може са сигурношћу тврдити да ли је заиста и постојало).

[11] У прилог томе говоре Ђурђевски четвртак и Биљани петак (Недељковић, 1990, 27, 81; СМР, 1998,34).

[12] Види више у Токин

Жича од самог свог почетка живи и расте, јер градња и напредак храма добијају димензије развоја исконског, природног тела, коме се придаје способност обнављања, регенерације и животни потенцијал.[13] Освајачи је доживљавају као биће, што је видљиво у сцени пред пад кад Смилец каже: „ – Живу је до темеља одерите! Звона из куле почупајте! Ослепите је да се не гледа са арханђелима!“ (Петровић 2003, 369).

Главни биљни атрибут ђавола, ‘зла биљка‘, у роману је тиква. Према народним веровањима она може везати и у себе затворити зло[14], она је редовни атрибут Светог Саве (Чајкановић 1994, 195-196; СМР 1998, 432), али и њена веза са ђаволом „има порекло у народним веровањима, о чему недвосмислено говори пословица: Ко с ђаволом тикве сије о главу му се лупају“ (Карановић 2004, 180-181). Аутор се поиграва симболиком тикве, користећи сва та значења[15]. У њој се чува „глиб из сваког од девет кругова доњег света“ (Петровић 2003, 150), из разбијене суве тикве човека са штапом излази тама (исто, 232). У њој је и семе зла, чијим се млевењем у воденици, током ноћи, свет добра уништава (исто, 101-102). Сцена у воденици показује да више нема биљке која би могла зауставити пропаст. Традиционално оружје у борби против зла – ниска белог лука и колац од глоговог дрвета, остају немоћни пред злом које је еволуирало и креће се кроз векове као Андрија Скадранин, Пераштанин, Андрија из Призрена, Андреас фон Нахт, барон Андраш, Андрејевић...[16]

Занимљиво је да докле год се роман бави „прошлим временима“ чудесно биље бива присутно у свим нивоима његове структуре, као што је и било присутно у свим фазама човековог живота и његовог деловања. Део романа који се бави садашњошћу и ближом прошлошћу у потпуности занемарује биљке и укида им значења. Проласком времена човек и природа се полако разилазе и раскидају готово све некадашње везе. На почетку двадесетог века, у роману, биљке су још увек ту, али као декор. Дивна, једна од јунакиња, налази се у башти, под сенком кестена, крај ње су трава и цветна леја, а овај видик обрубљује живица (Петровић 2003, 244-245). Природа је сведена на врт, башту, питомо биље, одабрано у уређено руком човека. У савременом добу више ничега нема. Потпуно одсуство веза човека и природе видљиво је у слици где „У једној од најпрометнијих улица престонице“ као тужно сећање на природу, остаје само платан, „чије су приштасте листове ојели ројеви нечистих киша“ (Петровић 2003, 114). Природа умире, традиционална значења и везе су нестале, а једини знак да су некада и постојале је чај од камилице којим помајка испира Богданове зацрвенеле очи (исто, 116).

---

[13] У роману (али и стварности) храм бива обновљен и у том новоподигнутом храму Дивна крсти дете, чиме се моћ регенерације потврђује.

[14] Роман ово веровање потврђује, јер све оно што се у њој налази и јесте зло и проклето, као и јунаци који је поседују – Андрија Скадранин и Енрико Дандоло.

[15] У опису Андрије стоји: „Па опет - око врата је носио малену сушену тикву, попут неког убогог човека.“ (Петровић 2003, 66).

[16] Више о Андрији као ђаволу види у Пешикан-Љуштановић 2021.

3. Животиње

У Опсади цркве Св. Спаса постоје народне представе о животињама, њиховим особинама, магијским моћима, али испреплетане са хришћанским, средњовековним схватањима и ауторовом стваралачком имагинацијом. Као и у случају биљака, у ткиво романа уграђују се на најразличитије начине, творећи композицију у којој се фактографија, веровање и чист поетски симбол више не разликују. На страницама романа појављује се око сто тридесет животиња, међу којима већину сачињавају птице[17].

Зли јунаци појављују се у пратњи 'злих животиња' којима управљају. Коњаници на челу хорде опсадника, коју прати црнило и мук, страх сеју и анималним обележјима. Многострашни видински кнез Шишман, на глави је носио капу од живог риса, оковратник од (живих) куна златица, а као запон на појасу склупчану гују која гризе свој реп и којој је само он умео раздвојити зубе (Петровић 2003, 36). Јахао је црног коња коме је врела пара излазила из уста док „Испод копита вранца пршташе камен, намах се облећи у белутке, као да се путем ваља вода Великог потопа"[18] (исто, 36). Закачен канџама за кожну рукавицу намазану овнујским лојем, на левој руци му је дремао цикавац, натприродно биће налик птици[19]. Слика вође освајачког похода, спој је фолклора,[20] хришћанске симболике и ауторове имагинације. Свако од Шишманових 'сеновитих бића'[21], осим што застрашује околину и од ње чува господара, испуњава и његова наређења. Рис[22] на пљесак Шишманове руке скаче и копа очи младим доушницима или растргне игуманове речи (Петровић 2003, 40, 130), куне даве, док цикавац осим што кљује звон великог звона, носи куку са конопцем и качи је за оквир Жичког прозора, јури одбегле страторе са мазгама натовареним децом (исто, 43–44, 196, 346). Алтан, кумански вођа, за разлику од Шишмана на себи не носи звери већ преузима њихове особине и допушта да њиме владају животињски нагони. Красио га је осмех састављен од низа очњака[23], али и глас који су такви зуби изоштрили: „Путем је, забаве ради, обичним шкргутом секао клекове младице, а подвиком обарао гнезда из крошњи граба" (Петровић 2003, 37).

---

[17] Око стотину, па ће се улога птица из тог разлога засебно разматрати.

[18] Опис асоцира на надолазећи смак света, а тој слици доприноси, осим тамом која прати опсаднике и симболика јахача апокалипсе. Ако изузмемо Арифа који иде пешке, коњи опсадника чак и по бојама одговарју библијској слици из Откривења Јовановог – Алтан јаше белог, Смилец рђег, а Шишман црног коња.

[19] Начин на који је цикавац у роману детаљно представљен, у потпуности одговара народним веровањима (СМР 1998: 456).

[20] Застрашивање појавом, рухом, поступак је који се појављује у епским песмама, а пишчев могући узор је ага од Рибника, јунак епске песме Иво Сенковић и ага од Рибника.

[21] Рис и куна спадају у групу крзнашца које су обележене хтонском симболиком, доводе се у везу са подземљем и сматра се да имају сродност са змијама, те да стога њихова њихова пљувачка, дах и ујед могу бити отровни (Гура 2005, 147–152). Из ове групе животиња су и све оне врсте у чија се крзна умотава Енрико Дандоло те тако доприносе његовој карактеризацији: хермелин, самуровина, дабровина, кожице златодлаких пацова, репови загасито сребрних лисица.

[22] Као животиња која потиче из породице мачака, носи значења као и мачка (СМР 1998, 299), али чињеница да представља дивљу мачку, сва та негативна значења додатно појачава.

[23] Ово је још једно у низу места у Опсади цркве Св. Спаса, на коме се аутор поиграва устаљеним изразима. Нпр. у овом случају устаљени израз `зверски убијати` се материјализује у Алтановим особинама, где војник – убица својим атрибутима делимично и постаје звер.

Насупрот злу, у роману се појављује и готово апсолутно добро оличено у пчелама, најпоштованијим инсекатима, божјим бићима.[24] Отац Пајсије, `жички медар и воскар`, знао је све своје тридесет и три пчеле по именима. У тексту се појављују и оживљавају тридесет и три готово заборављена српска женска имена.[25] Фантастичка димензија коју пчеле добијају је њихова велика улога – оне су услов за размножавање и начин преношењења речи: „Молимо ти се Господе, Христосе и Богородице, не дајте да се у ништило разнесу цркве, реликвије, иконе, свете књиге и жичке пчеле што праше речи Срба!“ (Петровић 2003, 69). Тридесет и првог дана у поглављу под насловом На вама је суште речи да спасете Пајсије им даје тај задатак, који ће према реакцији Смилеца, али и завршници романа успешно обавити: „Видиш ли, слепче, да пчеле посклањаше све речи Србаља?! Као да из наврштитог уљаника излећу! Јутрос улових једну, а када хтедох да је спрштим, убоде ме у длан, умало ме не отрова, наместо жаоке извукох неко благодатно слово!“ (исто, 364).

У Опсади живе и делају чудесне животиње које су у симболичком смислу изашле из оквира традиције и хералдике. Такав је бели двоглави орао симбол Византије којем се као симбол крсташа супротставља прљавобела[26] кања. Јутро, судбоносног дана када ће Цариград пасти, отвара се сценом у којој је „ ...јато јегуља на небу, на морском дну удављен птић двоглавог орла.” (Петровић 2003, 214). Ова слика приказује оно што ће уследити – пад Византијског царства (риба-птица[27]) и долазак на власт јегуља[28] (риба-змија), лажних, злих хришћана. Ипак, сенку на чин крунисања Балдуина I Фландријског бациће двоглави орлић под куполом Св. Софије, који ће кад зебњом осенчи свако латинско лице, одлетети према Никеји.

Животиње се, попут биљака, најчешће појављују као културолошки референцијални кодови без директног упућивања на значења и функције које носе, а која се најчешће могу ишчитати из самог контекста или праћењем романескног тока.[29] Тако се на пример ластавица појављује на неколико места у роману – у Савино доба, она је уз самог васељенског патријарха, док у савременом добу долази до рушења ластавичијих гнезда, које се описује као један од ‘најодговорнијих послова за добробит грађана и

---

[24] Пчеле су сакрално чисти инсекти који својим постојањем славе бога, а осим користи од меда, преко воска су носиоци светлости, те у облику свећа дају и жртвени принос богу. О симболици и значењу пчела и кошница у словенској народној народној традицији види: Гура 2005, 335–364.

[25] Осим хришћанске симболике броја тридесет и три, постоји и симболика у навођењу имена према месту где се пчеле појављују. Пчеле које Пајсије проналази у природи, ван храма су: Цвета, Тихосава, Малена, Грозда, Радана, Љубуша, Дружана, Лејка, Миљана, Косара, Озрица, Мрђица, Самка, Ковиљка, Горјана, Десача, Ивка, Бујка, Добра, Мара, Раткула, Јелица, Крилатица, Борика. Пчеле које проналази у храму су: Крунослава, Велика, Анђуша, Берислава, Богужива, Благиња. Изнад отвореног Четворојеванђеља у Савиној катихуменији летеле су: Иконија, Спасенија, Богдаша.

[26] `Прљавобела` упућује на укаљану част витезова.

[27] У роману рибе-птице су обележје Источног царства (Петровић 2003, 156).

[28] Јегуља, као риба-змија, у народним представама је нечиста, поган, чак се сматра да је она, запараво, потомак, десето колено змије (Гура 2005, 274–276).

[29] Аутор се, као и код биљака, поиграва именима неких животиња, дајући им у роману значења по систему ‘име је знак’, па нпр. перјем птице букавац, доушници ‘до јасноће чисте’ своје ушне школке (Петровић 2003, 40).

државе' (Петровић 2003, 115). Судбинска казна за рушење ластавичијег гнезда, дома заштитнице куће, јесте нестанак, рушење сопственог дома, укидање сваке врсте добра и напретка (Гура 2005, 464–465). Својим током, посредно дајући слику Србије на крају 20. века, роман то веровање и потврђује.

У разноликом свету животиња, према ауторовом виђењу света, али и народној традицији, птице представљају савршенство. У дворишту храма, у завршној сцени романа, чекајући на тренутак крштења, господин Исидор Богдановом сину говори: „ – Видиш, Малиша, по птицама може да се наслути како је Господ спрва све добро разместио..." (Петровић 2003, 382).

Основна идеја о вези птице и човека, на којој се темељи комплексна структура романа, а коју поседују бројни народи, јесте да птице представљају ликове душа. Сваки човек према својој најизраженијој карактерној црти има двојника у лику птице (душа--птица) који га током читавог живота прати[30] и који се појављује и отворено приказује тек у тренутку смрти или након ње (птица-душа)[31]. „Сваки човек има своју гугутку и свога гаврана. Како их је за живота пазио, тако ће му они вратити у самртном часу." (Петровић 2003, 125). На овој идеји темељи се целокупан однос човек – душа – птица, који ће схватити Богдан, студент орнитологије, којем је љубав према птицама остала од оца Љубена, највештијег соколара деспота Стефана Лазаревића. Смрт помајке Богдан ће предосетити, њену душу препознати у погледу уздрхтале женке зебе, а додиром њеног крила потврдиће се сва његова уверења и претпоставке о необичној вези људи и птица. Постмортални изглед душа[32] у роману се не дефинише у потпуности, оне су предсттављене „попут зрнаца са маленим крилима." (Петровић 2003, 111), која гугутке и голубице прате и воде пут неба, ка Господу (исто, 217).

Веровања у магијске моћи чак и делова тела животиња, у роману су заступљена и аутор их оставља у изворном народном облику, јер су данашњем читаоцу толико далека и невероватна да сама по себи дају тексту егзотичност, фантастички призвук.[33]

По том принципу 'pars pro toto' изграђен је један од кључних динамичких мотива – моћни плашт од десет хиљада чудесних пера: „Поуздаје се да он омогућује летење, да од смрти брани, да пружа укупно знање, већ освојено и оно које тек предстоји. Свако

---

[30] У роману се појављује својеврсни каталог орнитолошких метафора, припајањем птице уз особу или особину (нпр. Петровић 2003, 125–126).

[31] Ово веровање потврђују многе народне приче, али и „обичај да се четрдесет дана после смрти некога од родбине зрневљем храни птица која долети под прозор или на гроб" (Гура 2005, 395). Душа праведника представља се ликом кротке, беле, чисте птице – голуба, гугутке, а душа злоделника, неком од нечистих црних птица – гавраном, враном (исто, 397). Веровања о птици-души су врло стара и постоје код великог броја народа, а аутор причом у причи, о механиковом знању и занату, показује једно од исламских уверења по ком „булбул представља душу умрлог, а ђул знак укупне врлине" (Петровић 2003, 300–301).

[32] Више о концепту душе умрлог као птице види у Марјанић 2011.

[33] Реченица коју изговара продавац на пијаци, којом Сава ходи крије такву поруку: „ – На гушу да привијеш, ситно сецкан даждевњак!" (Петровић 2003, 18). Према народним веровањима, гуштер се стављао на врат болесника, јер би његовим одбацивањем нестајала болест (Гура 2005, 273). Воденичар Добреч држи сушене кокошије ноге у јастуку, као лек против разних ноћних зала.

перо овога плашта од друге је птице, и сваким од њих пише се одређена реч, пуног значења. Моћ којом се власник може заогрнути, дакле, бесконачна је...“ (Петровић 2003, 213). Све описано плашт није могао подарити ни Шишману, ни Дандолу јер није био потпун. Највећи проблем представљало је једно недостајуће перо – анђеоско перо, даровано Сави. Разоткриће се да је оно разлог опсаде Жиче,[34] као што је плашт био повод за опсаду Цариграда. Оно што се при тумачењу симболике плашта често занемарује јесте порекло сваког пера. У српским народним бајкама делови животиња као што су длака и крљушт, постају магична средства када их одабраним јунацима животиње добровољно дају, што је принцип који и овде важи: „Потребно је да то, одређено перо - птица драговољно преда. А неопходно је, наравно, да га одабраник у узројеном вртлу свега-свачега и препозна.“ (Петровић 2003, 333). Богдану су птице саме остављале своја пера.

Десет хиљада пера било је потребно свој тројици – и Дандолу, и Шишману, и Богдану, али су им мотиви били различити. Прва двојица су желела да заогрну сопствену бесконачну моћ, док Богдан на уму није имао личну корист. „И када већ ништа друго није могао, Богдан је почео да брине управо о поведању. Свака реч има своје перо, добро је памтио наук из детињства. Само тако исписана - она има пуно значење. [...] Број од десет хиљада врста птица, те исто толико речи, био је сасвим сигурно недостижан. Али, зар се смисао од самог Постања не крије управо у најнеприступачнијим пределима?“ (Исто: 332–334). Поведање постаје једини преостали смисао у савременом свету искривљених видела. Аутор свесно и намерно само на неколико места у роману користи овај архаични глаголски облик онда када жели да обележи посебну врсту ’вечне приче’.

4. Закључак

Када се сагледа целокупна појава и улога биљака и животиња у роману Опсада цркве Св. Спаса, видљиво је да оне свој референцијални код црпе из традиционалних представа и да појавно одговарају митској слици света. Оне читаоца враћају у првобитно стање до космичког дрвета, на чијим деловима (нивоима) су смештене различите животиње, од којих су у самом врху крошње птице и пчеле.[35]

На први поглед чини се да је у свременом добу читав такав свет нестао и да је човек све везе са природом прекинуо. Као последица укривљених видела, одраза телевизора, напуклих огледала, одштампаних шарених видика појављује се „ефекат стварности“. Роман се завршава целином под насловом Конац или почело. Као што у XIII веку уз густ брујпчела читалац прати жичко ускршње појање, тако у савременом добу, на последњим страницама књиге, присуствује крштењу Богдановог сина, док се око преписа жичке оснивачке повеље роје пчеле, а под таваницом лебди перо анђела. Пагански и

[34] Шишман каже: „то ми је перо сада изнад самог носа, у Жичи се љуљушка! Само да још оборим оно пурпурно гнездо и преберем браду манастирског старешине!“ (Петровић 2003, 299).

[35] О оси света, чудесном дрвету у народним песмама балканских Словена, види у: Ајдачић 1996.

хришћански свет су сублимирани и целовита, сложена слика из народне лирске ускршње песме материјализује се у почетној и завршној сцени романа. Тако Словенске пчеле у Грачаници[36] постају жичке пчеле[37] у Опсади.

Ој горо, горо зелена!
У гори дрво високо,
На дрву лисја широки,
На листом цвеће црвено,
На цвеће пчелке попале.
Штоно је дрво високо?
То јесте црква Грачанка,
А што су лисја широки,
Све то су књиге попове,
А што је цвеће црвено,
То јесте причес' у цркви.
А што су пчелке попале,
Све то су људи у цркви.

Пчеле су још увек ту, речи су преживеле, поведање се наставља. Свет природе још увек није нестао, али је питање у које видело смо загледани. У Опсади цркве Св. Спаса фикционална конструкција којом је дат смисао свету стварности јесте да је реалност сачињена од мноштва светова.

Део конструкције романескног фикционалног света Опсаде (у који су уграђене представе о биљкама и животињама) ослања се на традицијску слику живота, чиме се она не формира као фикција, већ као један од видова стварности. Магична реалистичност такве фикције заснива се на невидљивом продору измишљеног. Фикционални појмови у потпуности губе референцу на основу које би могли бити фиктивни[38], па суштински реалним или потпуно измишљеним представама о биљкама и животињама творе фантастику. Тако у Опсади цркве Св. Спаса истина фикције постаје конструкт којим се даје смисао свету, а акт читања као место сусрета са поведањем, постаје алтернативна техника за разумевање и суочавање са стварношћу, отвара другачији приступ стварности.

[36] Наслов излагања и есеја Новице Петковића из 1987. године. Види више у Петковић 2007.

[37] И у роману се Жича пореди са пурпурном кошницом, а људи у њој са пчелама (Петровић 2003, 305).

[38] Полазе од стварних, документованих народних веровања или средњовековних списа као што је Физиолог.

Библиографија

Ајдачић, Дејан. „Чудесно дрво у народним песмама балканских Словена“. *Кодови словенских култура* 1 (1996): 69–84.

Бошковић, Драган. „Социјалистичка парадигма српске модернистичке и постмодернистичке литературе“. У: Српски језик, књижевност, уметност : зборник радова. Књ. *2,* 33–43. *Крагујевац*: *Филолошко-уметнички факултет*, 2008.

Бошковић, Драган. „Мала, једнодневна, на температури од 37 степени, медитација Драгана Бошковића о поетици Горана Петровића“. У: Књижевно стваралаштво Горана Петровића*,* 11–22. [Вишеград]: Андрићев институт, 2020.

Владушић, Слободан. „Зашто нам је потребно ново читање Опсаде цркве Светог Спаса“. У: Књижевно стваралаштво Горана Петровића*,* 49–62. [Вишеград]: Андрићев институт, 2020.

Гвозден, Владимир. „Магијски реализам и политика приче: историјски постмодернизам у српском роману“. *Polja* 68/539 (2023): 37-49.

Гура, Александр Викторович. *Симболика животиња у словенској народној традицији*. Београд: Бримо; Логос; Александрија, 2005.

Делић, Јован. „‚Опсада цркве Светог Спаса‘ - преломни роман у еволуцији Горана Петровића“. *Традиција и фантастика у делу Горана Петровића: зборник радова,* 56–64. *Нови Сад*: *Библиотека Матице српске, 2021*.

Елијаде, Мирча. Историја веровања и религијских идеја. Романов, Бања Лука, 2003.

Јовановић, Татјана. „Историографска метафикција у роману Опсада цркве Светог Спаса Горана Петровића“. У: Језици и културе у времену и простору: тематски зборник. 1*,* 611–618. Нови Сад: Филолзофски факултет, 2013.

Карановић, Зоја. „Опсада цркве Светог спаса Горана Петровића, традиционално и модерно у представљању времена“. У: Традиција и савременост*:* зборник радова, 177–187. Бања Лука: Филозофски факултет, 2004.

Марјанић, Сузана. „Душа као постмортална птица: јужно/словенске фолклорне предоџбе о души-птици и/или птици-души“. У: *Птице: књижевност, култура*, 27–49. Крагујевац: Центар за научна истраживања САНУ, 2011.

Недељковић, Миле. *Годишњи обичаји у Срба*. Београд: БИГЗ, 1990.

Нишевљанин Софрић, Павле. *Главније биље у народном веровању и певању код нас Срба*. Београд: БИГЗ, 1990.

Пелагић, Васа. Пелагићев народни учитељ. Београд: Народна књига, 1970.

Петковић, Новица. Словенске пчеле у *Грачаници: огледи и чланци о српској књижевности и култури.* Београд: Завод за уџбенике, 2007.

Петровић, Горан. *Опсада цркве Св. Спаса*. Београд: Народна књига – Алфа, 2003.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Од фолклорног ђавола до Андрије Скадранина у ‚Опсади цркве Светог Спаса' Горана Петровића". *Традиција и фантастика у делу Горана Петровића: зборник радова,* 47–55. *Нови Сад*: *Библиотека Матице српске, 2021*.

Раденковић, Љубинко. *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, Београд: Балканолошки институт САНУ; Ниш: Просвета, 1996.

Словенска митологија енциклопедијски речник, ред. С. М. Толстој и Љ. Раденковић. Београд: Zepter Book World, 2001.

Српски митолошки речник, ур. Никола Пантелић. Београд: Етнографски институт САНУ; Интерпринт, 1998.

Стаменковић, Сава. *„*Земљоморје*"* Урсуле Легвин у контексту поджанра високе (епске) фантастике: докторска дисертација. Ниш: Универзитет у Нишу, Филозофски факултет, 2018.

Токин, Марина. „Традиционално схватање биља, његова функција и значење у роману Горана Петровића „Опсада цркве Св. Спаса"". Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности: зборник, 335–344. *Нови Сад*: *Филозофски факултет,* 2007.

Чајкановић, Веселин. *Речник српских народних веровања о биљкама.* Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, 1994.

Шулек, Богослав. *Југославенски именик биља.* Загреб: Југославенска Академија знаности и умјетности, 1879.

Марина С. Токин (Нови Сад, 1978) Докторка методике наставе, запослена на Одсеку за српску књижевност, Филозофског факултета, Универзитета у Новом Саду, на предметима из области методике наставе књижевности. Област интересовања – методика наставе књижевности; књижевност за децу и младе, савремена књижевност. Докторирала је на Филозофском факултету у Новом Саду 2019. године са тезом „Унапређивање писменог изражавања у старијим разредима основне школе". Ауторка је радова у стручним публикацијама, научним зборницима и часописима из области дечје књижевности, методике наставе, савремене књижевности. Аутор је и коаутор већег броја акредитованих додатних наставних средстава, приручника и збирки задатака за српски језик и књижевност. Живи у Новом Саду.

Дејан Ајдачић
Wydział Filologiczny
Uniwersytetu Gdańskiego
e-mail: dejan.ajdacic@ug.edu.pl
ORCID: 0000-0002-4098-4660
https://doi.org/10.61827/o6m5-7776

Nr: 5 (2023)
ISSN (on line) 2658-154X

INTERNATIONAL JOURNAL OF SLAVIC STUDIES
Transgressive, Pragmatic and Speculative Horizons of Popular Literature and Culture

Милета Продановић о књижевној фантастици (2019)

Mileta Prodanović on literary fantastic fiction (2019)

Abstract.

The introduction outlines the low status of fantasy fiction in the history of Serbian literature and increasing interest in this type of literature in the last half-century. The analysis of the prose fantastic works of the Serbian painter and writer Mileta Prodanović (b. 1959) is based on the conversation that the writer Mileta Prodanović had with Jasmina Vrbavac on April 10, 2019 as a part of conversations cycle with 15 Serbian fiction writers, published in the book "Tren srpske fantastike" (The Moment of Serbian fantastic fiction, 2021). The writer mentions his favorite fantasy writers and gives his poetic and autopoetic judgments. The author of the article points out the ways of Prodanović's shaping of the real and the unreal, the real and the surreal, connecting them with the writer's statements from the conversation. Thematic aspects and characters from folk and Christian beliefs, motifs of the time gate, miraculous objects, the transformation of the miraculous into the real and the real into the miraculous are also examined.

Key words: Serbian literature, fantastic fiction, poetics, autopoetics, real, unreal, surreal, Mileta Prodanović.

Сажетак.

У уводу се скицира ниски статус фантастике у историји српске књижевности и веће поштовање према књижевној фантастици у последњих пола века. Наводе се прозна дела српског сликара и писца Милете Продановића (рођ. 1959), а полазну тачку у разматрању односа писца Милете Продановића чини његов разговор Јасмином Врбавац вођен 10. априла 2019. године у оквиру циклуса разговора са 15 српских писаца фантастике, објављен у књизи „Трен српске фантастике" (2021). Писац помиње омиљене писце фантастике и даје своје поетичке и аутопоетичке судове. Аутор чланка указује на начине Продановићевог обликовања реалног и нереалног, стварног и надстварног повезујући их са изјавама писца из разговора. У разматрању су осмотрени тематски аспекти и ликови народних и хришћанских веровања, мотиви капије времена, чудесних предмета, претварање чудесног у стварно и стварног у чудесно.

Кључне речи: српска књижевност, књижевна фантастика, поетика, аутопоетика, стварно, нестварно, надстварно, Милета Продановић.

Чуда, чудесни ликови и светови у српској књижевности најчешће се ослањају на народна веровања и хришћанску веру. Српски књижевни критичари допуштали су само песницима одступање од стварности, али приповедаче су осуђивали за одступање од реалистичких описа стварности. По доласку на власт 1944. године, комунисти идеолошки дотерују реализам забраном помена њихових недела и улепшаним приказима комуниста. Током шездесетих година појављује се фантастика младих писаца Миодрага Булатовића, Борислава Пекића и Филипа Давида.

Главну улогу у ширењу фантастике су ипак одиграле преводне антологије – *Od Lukijana do Lunjika: povijesni pregled i antologija naučnofantastičke literature* (1965) Дарка Сувина, руске фантастике (1966) у избору Милице Николић, француске (1968) Зорана Мишића, пољске фантастике (1969) приређивача Стојана Суботина и књиге *Огледало чудесног* (1973) Пјера Мабија. Прве изборе из српске књижевне фантастике који су изазвали шире интересовање објавили су Васко Попа зборником песничких сновиђења *Понoћно сунце* (1979) и Божо Вукадиновић из чије је заоставштине посмртно одштампана *Антологија српске фантастике* (1980). Снажнији продор фантастике у књижевности у Југославији су подстакли преводи латиноамеричког магијског реализма који је осамдесетих година надахнуо и српске писце Славена Радовановића, Милисава Савића, Видосава Стевановића и Слободана Џунића. Тада Зоран Живковић као уредник објављује и преводе значајних књиге научне фантастике, али се домаћи жанровски писци још неко време крију под псеудонимима страних аутора. Преводи кратке постмодернистичке прозе, најпре англоамеричких аутора са елементима чудесног, показали су писцима да њихова фантастика не мора да има никаква ограничења.

О писцу и разговору о фантастици

Сликар и писац Милета Продановић (рођ. 1959) је објавио једну поетску збирку[1], путописе, есеје о архитектури Београда[2] и сликарству, неколико књига приповедака[3] и више романа[4]. Његова проза је преведена на десетак језика и тумаче је књижевне критичари и историчари књижевности у академским чланцима.

Књижевна омладина Србије је објавила у едицији „Пегаз“ прву књигу Милете Продановића – *Вечери код свете Аполоније* (1984) циклус приповедака о животу фирентинског сликара медичијевске епохе дел Кастања. Продановићева књига појавила се исте године када је објављен *Хазарски речник* Милорада Павића. Милета Продановић

---

[1] Збирка песама *Мијазма* (1994).

[2] *Stariji i lepši Beograd* (2001, 3 издања).

[3] *Nebeska opera: distorzije, paraeseji, iskliznuća* (1995), *Agnec: priče, sastavi, parabole, bitter-sweet* (2007), *Hermelin – izabrane i nove priče* (2009), *O papagajima i predatorima* (2018).

[4] *Вечера код свете Аполоније* (1984), *Pas prebijene kičme*: *(fuga za jedan glas) (*1993, 2001) *Pleši, čudovište, na toju nežnu muziku* (1996, 2000), *Црвена марама, сва од свиле (*1999, 2008), *Ovo bi mogao biti Vaš srećan dan (kolateralna knjiga opšte nekorektnosti)* (2000), *Eliša u zemlji svetih šarana*: *postkolonijalistička opereta* (2003), *Vrt u Veneciji* (2002, 2003, 2007), *Ultramarin*: *roman bez slika* (2010, 2015), *Ultramarin*: *encore*: *roman bez reči* (2010), *Vitiligo*: *road movie (*2014).

није у своју прозу уносио елементе павићевског стила као рани Басара или Горан Петровић, није писао ни поетску прозу попут Немање Митровића и Владимира Пиштала. Назван је постмодернистом као и остали писци тог поколења, али он је постмодернизам пре схватао као „временску одредницу", као период „након завршетка једног модернистичког пројекта"[5].

Милета Продановић је о књижевности говорио у бројним штампаним интервјуима, разговорима емитованим у радио и телевизијским емисијама. Полазну тачку у овом прилогу чине ставови Милете Продановића, исказани 10. априла 2019. године, у једном од петнаест седмичних сусрета са писцима српске фантастике. Разговори циклуса *Словенска и српска књижевна фантастика* вођени су у Универзитетској библиотеци у Београду, а објављени су у књизи *Трен српске фантастике*. Као уредник овог зборника, разговор Милете Продановића и Јасмине Врбавац насловио сам „Куљање узнемирујуће стварности"[6], а сада ћу тај разговор пропратити коментарима о Продановићевој прози. Књижевни критичар и уредник ТВ емисија о култури, Јасмина Врбавац је уочила да „буквално у свакој причи постоји једна мала *натруха фантастике"*[7]. Њен добар суд о приповеткама ваља проширити и на романе Милете Продановића.

У Југославији је до средине осамдесетих година теоријска литература о фантастици била ретко превођена и објављивана, а ретки чланци су били разбацани по часописима. Тако је превод књиге Цветана Тодорова *Увод у фантастичну књижевност* (1987) заузео важно место у студијама о фантастици. У разговору са Милетом Продановићем, Јасмина Врбавац помиње познату идеју Тодорова о фантастици као колебању између допуштања и сумње у могућност нечега необичног, „када читалац није потпуно сигуран где је граница"[8] могућег и немогућег. На питање „да ли ти моменти провоцирају тебе да нашу стварност описујеш на ивици апсурда, фантастике, гротеске итд.", саговорница је добила потврдан одговор. Она потом помиње Тодоровљево разликовање јасне алегорије и алегорије која је на рубу фантастике, наводећи Продановића одреди место фантастике у својој књижевности[9]. Писац је осветлио бројна удвајања реалности у роману *Аркадија,* те замењивање реалних бококоторских топонима измишљеним називима. Продановић на први помен Тодорова, долази до чудесног у делима Булгакова и тада користи метафоре *фантастички зуб, обрт* и *искорак* које посредством фигуративног преиначења указују на његово разумевање фантастике:

> Али поменут је рецимо Булгаков. Ја мислим да тај *фантастички зуб* или *обрт* има дејство једино ако је читалац на њега, на неки начин, неприпремљен. Значи, мени је увек,

---

[5] Немања Савић, „Милета Продановић, сликар и писац: Верујем да пишем питко, али не и плитко". *Дневник*, доступ 21.01.2024. https://www.dnevnik.rs/kultura/naslovi/mileta-prodanovic-slikar-i-pisac-verujem--da-pisem-pitko-ali-ne-i-plitko-17-03-2023

[6] Милета Продановић, Јасмина Врбавац, „Куљање узнемирујуће стварности", У: *Трен српске фантастике*, 74-93. Београд: Алма, 2021.

[7] *Исто*, 86.

[8] *Исто*, 79.

[9] *Исто*, 85.

и за приче и за роман важно да врло реално или конкретно поставим сцену у којој ће се кретати протагонисти, и онда све то тако тече некако нормално, док се не појави неки *искорак*[10].

Писац метафорички описује фантастику без строгости и спутаности терминологије теорије књижевности, чиме на асоцијативно слободнији начин исказује свој доживљај фантастике. Када је реч о 'фантастичком зубу', ваља избећи помисао на фразеологизам 'узети на зуб', будући да се писац према фантастици не односи непријатељски, већ благонаклоно. 'Зуб' ту пре говори о прекидању, пресецању тока приповедања, што потврђује потоње изједначавање са 'обртом' или 'искораком'. Даље Продановић наводи пример из свог романа *Ово би могао бити ваш срећан дан* у коме приказ препознатљиве стварности имиграционих лутрија деведесетих година 20. века уводи обрт, када се у познатом свету појављује нешто немогуће – кућни пас је, тобоже, добио зелени картон, па је од радости почео да говори и да се понаша као човек. Такав обрт писцу дозвољава да у своје приповедање укључи низ гротескно хуморне ситуације које му омогућавају да се сатирички наруга лажима у темељима политичке коректности.

Јасмина Врбавац је у приступу Продановићевој фантастици предложила и појам *јукстпозиција* са значењем – укрштање, преклапање, повезивање двеју реалија. Продановић је прихватио тако предложену концептуализацију своје фантастике и као примере реализације овог начела је навео неколико својих дела. Писац подсећа на причу из збирке *Агнец* у којој се флаша поквареног сока од парадајза претвара у нова, чудовишна бића. Саговорница поводом сличног мотива говори о „оствареној метафори"[11].

Дела фантастике које Милета Продановић помиње, припадају уметнички избрушеној књижевности главног тока, а међу њима нема твораца жанровски профилисане фантастике. Нема ту ни српских писаца, а наводе се имена западних и словенских аутора. Милета Продановић помиње своје лектире – Михаила Булгакова са *Мајстором и Маргаритом* и *Псећим срцем*, Замјатина, Хакслија те Борхесове приче. Јасмина Врбавац је уочила важност Борхесове приче „Алеф" у Милетиној прози, што је Продановић потврдио, говорећи да је то једна од ретких прича чији почетак зна напамет[12]. Током осамдесетих година 20. века Борхес је у Југославији уживао славу признатог савременог писца, у књигама и часописима су објављивани преводи његових прича, а у Загребу су одштампана и његова изабрана дела. У Београду је на прелому осамдесетих и деведесетих година објављиван часопис *Алеф: Science Fiction Магазин*. Јунакиња по имену Стела у Продановићевом роману *Колекција,* је свој компјутерски програм назвала „Алеф" по причи аргентинског писца[13].

---

[10] *Исто*, 80.
[11] *Исто*, 81.
[12] *Исто*, 79.
[13] Mileta Prodanović, *Kolekcija,* (Beograd: Stubovi kulture, 2006), 87.

Милета Продановић је писац који у свој текст радо уноси књижевне алузије и цитате, а сложеније поступке преузимања елемената претходних текстова он назива „апропријацијама". Тај појам је у својој докторској дисертацији употребио историчар уметности Дејан Сретеновић. У књизи *Уметност Присвајања*[14] он је анализирао уметничке поступке коришћене почев од „реди мејд" експоната Марсела Дишана у раној авангарди, преко колажа до савремених цитата, монтажа и дигиталних копија указујући на особене промене значења које једно, преузето дело задобија при настанку новога дела. Будући да се овај поступак опширнијег ослањања на књижевна дела претходника назива 'ренарацијом', тим појмом је могуће назвати оно што Милета Продановић назива апропријацијом. Продановићев роман *Елиша у земљи светих шарана* је многострано везана за књигу *Алиса у земљи чуда* енглеског писца Луиса Керола – писац је рекао „Моја омиљена књига је пребачена у један актуелни контекст."[15]. Књига о Алиси већ давно је престала да буде само књига за децу, већ је постала баштина и популарне и високе културе у којима се мотиви и ликови Луиса Керола преузимају, мењају и надграђују. Алиса је Елиша, па читав низ њених пустоловина има одговарајуће аналоге у Продановићевом роману. Наталија Билик уочава слично одсуство правила игре у свети Кероловог и Продановићевог текста[16]. Продановић у разговору помиње роман *Име руже* Умберта Ека поводом чланка који је италијански приповедач написао након светског успеха ове књиге[17]. Продановићево помињање омиљених аутора говори о његовом укусу, али и наводи тумаче његових текстова да обрате пажњу на њихове интертекстуане трагове у његовој прози.

Чуда богова или ђавола у Продановићевим књигама са често појављују у поменима фресака, религиозних слика на којима су насликани Бог, Богородица и анђели, алузијама на ликове из старозаветних и новозаветних легенди и апокрифа, али његови приповедачи приповедно не развијају кроз фантастичке прераде. У књизи *Вечера код свете Аполоније,* Продановићев приказ појаве светице има елементе чудесног, али је писац ту епизоду прожео хумором. У трпезарију фирентинског манастира, у коме је Андрее дел Кастања управо завршио осликавање наручених фресака улази непозната жена са тешком тогом и чудним турбаном. Пошто му се са ентузијазмом представи као света Аполонија, сликар одвраћа „*Ах драго ми је*, рече Андреја. Био је убеђен да се гошћа шали, али није могао да зна због чега. Та врста хумора била му је потпуно страна, ипак му се учинило да је смислио најподеснији одговор *Ја сам Свети Фрања"*[18]. Одбијање жене да узме кртину и бакалар *Не хвала, ја једем само чорбасто* приповедач прати подсећањем да је Аполонија била мученица којој су вадили зубе, али то објашњење прати ироничним коментаром да

[14] Dejan Sretenović, *Umetnost prisvajanja*, (Beograd : Orion Art, 2013).

[15] Продановић, Врбавац, Куљање..., 84.

[16] Наталія Білик, *Стратегії компаративістики в сербському романі порубіжжя XX–XXI сторіч: монографія,* (Київ: Освіта України, 2018): 490-491.

[17] Продановић, Врбавац, Куљање..., 82.

[18] Милета Продановић, *Вечера код свете Аполоније,* (Београд: Књижевна омладина Србије), 29.

је то најзубатија светица, јер се велики број цркава диче да имају као реликвије зубе свете Аполоније. Писац је тако сликаревој сумњи исказаној подсмешљивим представљањем додао и своју жаоку о вери минулих векова. У књизи о животу дел Кастања описана је сликарева помисао на слику са свим покојницима од почетка света до Судњега дана, али тај одломак нема ироније, већ вибрира у аури чудесног.

Продановићев приповедач повезује древно доба и савремено доба посредством приповедања легенде о моћима хришћанског арханђела. У роману *Елиша у земљи светих шарана* после убиства чланове позоришне трупе у постсоцијалистичкој полубандитској земљи званој Кравонија и покушаја да и њу убију, главна јунакиња се опоравља у горском манастиру. У шетњи стазицом манастира у високим планинама, настојник тог манастира и њен спасилац казује да се манастир некада налазио у низини. По легенди, ослоњеној на веру у чудесне моћи, Арханђел Михаило је пренео хришћански манастир у планине, да би га спасао од продора иноверних Селџука. Али Продановић није читаоцу допустио да чудесно буде само део приче о давној прошлости. Елиша са својим водичем долази до омањег базена са шаранима у кругу манастира и дознаје да су то свети шарани који својим дрхтањем тела као чудноватим језиком саопштавају пророчке поруке. Свештеник прима поруке захваљујући свом дару разумевања тог чудног „језика“ дрхтаја риба. То је још један од Продановићевих мотива приказивања животиња као бића која комуницирају са човеком, али у овом роману, свети шарани нису се само уздигли на ниво људи, већ су представљени као преносиоци порука виших бића које човек не разуме.

У српској прози фолклорног реализма **народна веровања** о ђаволима, дрекавцима и вештицама приповедачи показују да нељудска или полуљудска бића уопште не постоје, јер представљају или вешту подвалу преваранта који злоупотребљава сујеверни страх сељана ради неке своје користи или они, било пијани, било трезни и тако подлежу страху. У оним текстовима у којима се постојање нељудских створења српских народних предања не оспорава, својим приказима нечистих сила писци експресионизма, магијског реализма или прозе страве и ужаса, изазивају егзистенцијалну језу и ужас. Продановићева проза се одиграва углавном у градовима, у блиској прошлости или садашњости, па су у његовој прози демони и богови подземља везани за заостале забити. У поглављу „Мартица, вјештица љуштинска” романа *Аркадија,* помиње се низ нечистих покојника који нису напустили свој свет у Боки Которској (Боки Таборској). Тамо се помиње дугокоси џин који је „сисао крв из врата козама”, звани Дангер, „принц свих пост-егзистенцијалних створења љуштинског полуострва”, Љуштичани који дуго после смрти живе као здухачи или вједогоње и Мартица, која је названа вештицом по народним веровањима да вештице једу срце. Мартица, усамљена и од своје околине одбачена жена у првом вођењу љубави са придошлим Русом Владимиром се разгоропађује и у налету *чудне енергије* разјапљеним чељустима угризе љубавника свом силином за врат и почне да гута “сланкасту течност”. Мартицине вампирске црте писац двоструко потврђује, па још додаје како мештани мисле да је она Дангерова кћи. Да би потврдио такву претпоставку и доказима савремене

полицијске истраге, истиче се да је детектив уочио да у лешу убијеног Руса уопште нема крви. У свесном именовању оживелих покојника различитим називима, писац јасно истиче свој иронијски отклон и према давном сујеверју и према непрецизним називима савременог рационалног доба.

Утопија и антиутопија

Роман *Нови Клини* Милете Продановића својим насловом подсећа на велики, некада славни бенедиктински манастир у Бургундији. У роману су, међутим, све локализације замагљене, иако описан свет припада неодређеној прошлости. Неколико критичара је истакло утопијске црте ове књиге, док су други помињали истовремено постојање утопијских и антиутопијских обележја[19]. Крајем седамдесетих и током осамдесетих година у Југославији су биле читане антиутопије Замјатина, Хакслија и Орвела и сам Продановић ту чињеницу помиње[20]. Двојство утопије и антиутопије у овом роману је узгред, али речито истакао Михајло Пантић користећи назив (анти)утопија. Продановићи *Нови Клини* су по преплитању утопијског и антиутопијског сродни романима *Друга Европа* Јована Деспотова и *Последњи човек и његова жена* Велимира Ђургуза Казимира[21]. Утопије и антиутопије сенче овај роман, али у њему превладавају осећања ишчекивања нелагоде у једном навикама укоченом свету.

Капије времена

Портали или капије кроз које се улази у друге временске епохе или друге светове у књижевној фантастици имају различита својства, зависно од тога сложености структуре светова и њихових међуодноса у универзуму који је писац измислио. Када земље имају своје народе и господаре, пролази између њих представљају важне кратице у међусобној борби. У неким делима капије представљају пролази између живота и смрти, сна и јаве, људског и нељудског, стварног и виртуелног уз њихова бројна преплитања која постају још сложенија ако се ради о световима који су умногостручени. Милета Продановић, није жанровски писац, па код њега не треба ни очекивати доследно изграђене светове, али је писац кога привлаче капије времена, што потврђује чињеница да се оне узгред појављују у његовој прози.

Део романа *Витилиго Road movie,* одиграва се у Босни после завршетка грађанског рата деведесетих година двадесетог века. Мотив капије који повезује овај и онај свет везује се за пећине и јаме у близини Змајевог ждрела[22]. Приповедач описује вулканизера и власника ресторана, са презименом Карамарковић, који је и презименом, занимањем

---

[19] Дејан Ајдачић, Још једном о роману Милете Продановића „Нови Клини“ У: Дејан Ајдачић, *Србистички мозаик: Књижевност*, (Београд: Алма, 2017), 222-223.

[20] Продановић, Врбавац, Куљање..., 88.

[21] Ајдачић, Још једном..., 227.

[22] Mileta Prodanović, *Vitiligo Road movie*, (Beograd: Arhipelag, 2014), 99.

и асоцијацијама путника који га упознају повезан са доњим светом: „он је Вулкан, он је Хефест, хроми ковач" „Он је предстража тог доњег света. „вратар друге димензије у коју смо скренули"[23]. У текст романа је уметнут и одломак давног извештаја „визитације" надбискупа који јаме представља као капију између овог и оног света, као место са кога мртви долазе на овај свет:

> Na ovomu miestu gdie našli smo privremeno utočište mieša se ono što je davno prošlo i ono što će tek biti, tu mrtvi izlaze na svietlost i odregjuju sudbinu živih a tako će, kada dogje čas, biti u cielomu svietu. Sve što se ovdie dogodi, dogodit će se kašnje svugdie pod nebom, svaki rat započet ovdie, odnieće cieli sviet[24]. Na ovomu miestu gdie našli smo privremeno utočište mieša se ono što je davno prošlo i ono što će tek biti, tu mrtvi izlaze na svietlost i odregjuju sudbinu živih a tako će, kada dogje čas, biti u cielomu svietu. Sve što se ovdie dogodi, dogodit će se kašnje svugdie pod nebom, svaki rat započet ovdie, odnieće cieli sviet[25].

Писац се ретко упушта у замишљање будућности, али у неким одељцима његових прича појављују се елементи сатиричног и подсмешљивог искривљавања описа будућности. Тако се пројекције будућности појављују при крају романа *Витилиго* у писмима главне јунакиње, избегле из погибељног Балкана, у којима се описују чудни снови о ратом разореном Балкану, претвореном у забавни парк ужасне историје. У тим писмима је приказан претумбани свет у коме владају нови геостратешки господари[26]. После драматичних дешавања у послератној Босни, главна јунакиња одлази у Америку и одатле пише својој пријатељици како сања „углавном бизарне снове". У тим сновима се појављују слике будућности јако измењеног света, у коме се одиграо рат Кине и Америке, Балкан се распао, будући да је после избацивања Хрватске из ЕУ дошло до њеног распада на северну и јужну Хрватску, Албанија се такође распала, одиграло се десет балканских ратова, а Балкан је претворен у забавни парк историје – едукативно-адреналински „Тунел балканске историје" у коме туристи могу не само да виде егзекуцију, на пример, Матије Гупца, већ и да осете задах спаљеног меса. Па додаје "Ако се овакви снови наставе, почећу да их бележим и једног дана можда постати писац, без обзира на то што – то добро знаш – немам нарочито високо мишљење о тој професији смутљиваца и опсенара"[27].

У роману *Колекција* преплићу се реалистички испричани догађаји из живота Осеуса племића позноримског доба који сакупља збирку великих сребрних врчева и тањира. Приповедач раздељено приповеда о Осеусовом животу у античкој Антиохији и

---

[23] *Исто,* 143.
[24] *Исто*, 154.
[25] *Исто*, 155.
[26] Prodanović, *Vitiligo,* 190–194.
[27] *Исто*, 194.

Срему и проналаску његове колекције сребра на ратишту деведесетих година 20. века у Срему, те покушајима мешетара да продају то благо. Приповедач наизменично приказује давно и савремено доба, али се у једном тренутку ове епохе спајају. Стела, која се из Босне преселила у Лондон после братове погибије у рату, у компјутерској игри коју је створила почиње да присуствује сценама које су временски или просторно веома далеко. Она гледа Осеуса из позног римског доба, али и официре који се после егзегуције противничких ратника договорају како да препродају сребро које су пронашли[28]. Док у компјутерским играма се улази у илузију другог света, овде је компјутерска игра представља капију која повезује различите просторе и времена.

Мотив капије времена појављује се и у роману *Врт у Венецији*, први пут као маштарија о промени живота подстакнута читањем књиге у којој се помиње чудесан врт чију тајну уласка на нове животне путеве зна пустолов Корто Малтежанин, а други пут када се јунак са својом давном пријатељицом нађе у том венецијанском врту, али њима се не деси ништа чудесно, осим што након драматичног суочења са својим страховима пронађу узајамно разумевање.

Претварање стварног у нестварно

Граница стварног и нестварног у представама различитих људи може бити чврста и непробојна или нејасна и пропусна. Милета Продановић у својим текстовима показује да је могућ прелазак из стварног у немогуће или непојмљиво и обратно да оно што изгледа несхватљиво, било да је очаравајуће или застрашујуће може бити схваћено и као могуће. Ради се о ставу писца који допушта очаравање стварности до несхватљиво нестварног или надстварног, али и рашчаравање које приказује да и стварност која је наизглед представљала продор нестварног и немогућег има своје објашњење које неку нестварну појаву уводи у стварност. Милета Продановић те прелазе од препознатљиво прихватљиве стварности ка непрепознатљивој стварности и тешко прихватљивог света, као и обратно – чини поступним додавањем елемената стварног у нестварном свету приликом одчаравања или при појачавању фантастике у односу на елементе познате стварности. Тако се увођење фантастике сагледава као изобличавање стварности, као прелазак из једног стања у неко друго, као продирање и куљање појава које се умножавањем претварају у неки други и нестварни свет. Такви преображаји стварности засновани су на преласку стварног у чудесно, јер поступно одступање од стварности, престаје да је чини препознатљивом и стварном.

Објекат који мења стварно у нестварно може да буде чудесни предмет или чудесна материја. У сатиричкој причи „Ненаметљиви помоћник (капитал-реалистичка бајка)“ путујући трговац хвали наизглед нови кућни апарат налик усисивачу који се, проширивањем његових могућности претвара у надстварни и свемоћни предмет, а

[28] Mileta Prodanović, *Kolekcija*, 140–144.

прича се из реалистичко сатиричке преображава у фантастичку сатиру о свемоћи[29]. У роману *Врт у Венецији* Лина позива свог некадашњег дечка да заједно оду гондолом на вечеринку коју у забитом венецијанском каналу организује енглески уметник и њен познаник. Уз жамор званица које пристижу забава изгледа сасвим обично. Приповедач у ходнику примети „праву мистерију, технолошко чудо“ – материју на којој се пројектује слика са пројектора и „неки уређај који емитује гасовиту супстанцу“[30]. Нешто касније са пратиљом дознаје да је ексцентрични уметник “склопио неку машину која испољава и на околину убедљиво преноси најдубље страхове људи“, те се они шале око „строја за прикључивање душе на звучнике“[31]. Како та машина почне да ради стварност почиње да се мења, „колективна психотерапија одевена у рухо уметничког рада“ се лагано у лични кошмар свакога од присутних гостију. Весела вечеринка уметничке елите са много пића и наркотика, претвара се из техно перформанса у суочавање свих присутних са својим највећим страховима што доводи до хистерије

> осетио сам да те кевтаве пиране откидају делове мог ткива, бранио сам се, успевао понеку да одбацим далеко, али су животиње надирале у таласима, као да се сваким часом њихов број удвостручавао, пао сам, оне су се устремиле на моје лице, видео сам их сасвим изблиза, те безбројне ситне чељусти[32].

Присутни губе контролу над собом и почињу међусобно да се газе, настаје пожар из кога се пар срећним стицајем околности спасава.

Милета Продановић је у неколико прича унео животиње које добијају људске моћи. Свакако најразвијеније дело са таквим мотивом представља роман *Ово је могао бити ваш срећан дан* који почиње бомбардовањем Београда 1999. године, у тренутку када пас проговара и разговара са својим господарима. У овој књижевној анализи бешчашћа и политичке некоректности се измењују ставови западне и српске пропаганде у пуном лицемерју и лажи.

Писац је у разговору навео и неколико подстицаја које су му за писање прича које излазе из оквира стварности дали обични, свакодневни предмети - тако он помиње антикварницу у Грацу у вези са причом „Рахутка”, флашу давно скуваног парадајза коју носи да баци у ђубре која га је навела да обликује причу о ширењу зла, играчкице животиња из киндер јаја су га навеле на идеју о ликовима које изазивају гађење, а лутрија чији добитак обезбеђује боравак у Сједињеним државама покренуо је заплет у причи о кућном псу који је добио зелени картон. Наведени примери показују како лако Милета Продановић имагинарно повезује две различите стварности, те како обичне ствари се

---

[29] Mileta Prodanović, *Nebeska opera* (Beograd: Stubovi kulture, 1995), 53–63.
[30] Prodanović, *Vrt u Veneciji*, 177.
[31] Prodanović, *Vrt,* 181.
[32] *Исто,* 186.

преображавају у чудовишне силе које ту стварност мењају. На метафоричком нивоу, зуб или обрт фантастике јесте близак идеји о баналности зла, јер нешто наизглед обично и па чак и наизглед ништавно претвара у застрашујуће опасно.

Дела фантастике најчешће представљају подстицај за фантастичке ренарације у којима се мењају неке улоге или мотивације појединих поступака или се радња усмерава у неком другом току. У прози Милете Продановића појављује се и један мало коришћени тип ренарације дела фантастике у којима се управо фантастички слој прикрива или ублажава. И овај поступак, на посредан начин, потврђује блискост стварног и нестварног у стварању књижевних светова у прози писца.

У његовом, већ помињаном роману *Елиша у земљи светих шарана* чудесни елементи Керолове *Алисе у земљи чуда* губе чудесност, иако задржавају препознатљиву везу са изворним текстом који је подстакао ренарацију. Уместо Керолових чудеса, описи града и земље којом путује театарске групе у као и људи које они срећу добијају неку моралну наказност и неурачунљивост.

Умеће писца да се поиграва са прикривањем фантастике потврђује и једна интертекстуална и интермедијална алузије у роману *Врт у Венецији*. После извлачења са опасног колективног психоперформанса Лина и Баки долазе у малу венецијанску башту. Ништа што се дешава у тој башти не излази из оквира познате стварности, али препознавање интермедијалну алузију на стрип о Корту Малтезеу о чудесном врту у коме човек може да измени своју животну судбинуинтертекстуалну алузију на роман *Судбина и коментари* Радослава Петковића у коме је помисао на одважног пустолова претходно била активирана[33], читаоцу који познају ова дела отвара неочекиване помисли. У сусрету некадашњих истомишљеника и љубавника Марселине (Лине де Велић) и Бакија, наизглед обичан разговор може се схватити као раскрсница судбина.

Разобличавање чуда

У прози Милете Продановића има и неколико текстова у којима писац полази од необјашњиво страшног, али се поступцима разоткривања наизглед немогућег открива прикривена могућа стварност. То је поступак разоткривања и разобличавања су примењивали писци који су фантастику користили како би читаоцима рационалистички доказивали да нема ничега чудесног, већ само сакривеног одсуством увида у све чиниоце стварности. Такав тип одчаравања фантастике био је посебно драг ауторима готских приповести који који расплет граде на разоблачењу преваре или помереног доживљаја реалности. У једној Продановићевој причи се на почетку приказује како са неба пада одсечена рука у један кафић у Београду. Али писац, корак по корак, показује да је падање одсечене руке повезано са реално могућим обредима Зороастријанаца и њиховим

[33] Дејан Ајдачић, Идентитет и осећања српских исељеника крајем 20. века (по књигама Милете Продановића и Давида Албахарија) [у:] *Migrations in the Slavic Cultural Space From the Middle Ages to the Present Day* (Łódź, Wydawnictwo Uniwerstytetu Łódzkiego), 263.

давним погребним ритуалима остављања тела на врховима планина. Укрштање ликова из политичког живота српске престонице са веровањима егзотичне источне религије читаоца из наизглед немогућег уводи у стварности.

*

Идеја о поређењу особености књижевне фантастике са исказима писца који је њу створио била је полазиште овог чланка посвећеног прози српског савременог писца Милете Продановића и његових исказа током разговора о његовом виђењу фантастике. У ранијим интервјуима и анализираном разговору, он је отворио врата своје стваралачке радионице, али никада није писао студије о фантастици попут Станислава Лема или Милорада Павића. Неке Продановићеве приче у целости су прожете фантастиком, али у већини његових прича и романа фантастика се појављује као део приказа проширене стварности. Када користи препознатљиве мотиве жанровске фантастике, на пример страве и ужаса или научне фантастике, Продановић не користи у пуним оквирима њихових сижеа. Продановићеви узори потврђују блискост његових приступа и преображаја стварности поступцима попут Луиса Керола, Михаила Булгакова, Хорхе Борхеса или Умберта Ека.

Ставови Милете Продановића о фантастици потврђују његови прикази нестварно заоштрене стварности у којима читалац препознаје познати му свет. Различито вариране везе могућег и немогућег показују да позната и непозната стварности и нису тако удаљене. Нестварно или надстварно нам истиче оно што у стварности узнемирава и незадрживо куља у њу, мењајући је до непрепознатљивости. Продановићеви фигуративни исказ о фантастици, као *фантастичном зубу,* међутим, пре истиче раскид но везу између различитих светова. Писац радо користи неколико поступака у изобличавању стварности. Он понегде преображава обичне предмете тако да они стичу несвојствену им моћ. Мотив капије између различитих временских епоха се појављује у неколико романа - у роману *Витилиго* пролаз између света мртвих и живих чини јама, у роману *Колекција* на екрану компјутерске игре се појављују сцене из позноантичке Антиохије и са ратишта деведесетих година краја 20. века, на техно журци у Венецији у роману *Врт у Венецији* госте обузимају њихови највећи страхови. Необичан је Продановићев приступ ренарацији Алисе у земљи чуда, будући да писац поступа потпуно друкчије од других аутора тако што гуши и прикрива елементе фантастике Луиса Керола. „Натрухе фантастике" у распону од узнемирујуће до шаљиве, сатирички или чак гротексно представљене стварности призиваће нове тумаче прозних дела Милете Продановића.

Књиге приповедака и романи Милете Продановића

1984. *Вечера код свете Аполоније.* Београд: Књижевна омладина Србије.
1993. *Pas prebijene kičme*: *(fuga za jedan glas)*, Beograd: Knjižara „Plato“. **2001**[2]
1995. *Nebeska opera*: *distorzije, paraeseji, iskliznuća,* Beograd: Stubovi kulture.
1996. *Pleši, čudovište, na moju nežnu muziku*, Beograd: Stubovi kulture. **2000**[2]
1999. *Црвена марама, сва од свиле,* Београд: Стубови културе. **2008**[2]
2000. *Ovo bi mogao biti Vaš srećan dan (kolateralna knjiga opšte nekorektnosti)*, Beograd: Stubovi kulture.
2003. *Eliša u zemlji svetih šarana*: *postkolonijalistička opereta*. Beograd: Stubovi kulture.
2002. *Vrt u Veneciji,* Beograd: Stubovi kulture. **2003**[2]**, 2007**[3].
2007. *Agnec*: *priče, sastavi, parabole, bitter-sweet*, Beograd: Stubovi kulture
2009. *Hermelin – izabrane i nove priče*, Beograd: Stubovi kulture.
2010. *Ultramarin*: *roman bez slika*, Beograd: Stubovi kulture. **2015**[2] Beograd: Arhipelag.
2010. *Ultramarin*: *encore*: *roman bez reči*, Beograd: Stubovi kulture.
2014. *Vitiligo*: *road movie*, Beograd: Arhipelag.
2018. *O papagajima i predatorima*, Beograd: Arhipelag.

Библиографија

Ајдачић, Дејан. „Још једном о роману Милете Продановића ‘Нови Клини’ “ У: Дејан Ајдачић, *Србистички мозаик: Књижевност,* 219–228. Београд: Алма, 2017.

Ајдачић, Дејан, ред. *Трен српске фантастике: 15 разговора.* Београд: Алма, 2021.

Ајдачић, Дејан. Идентитет и осећања српских исељеника крајем 20. века (по књигама Милете Продановића и Давида Албахарија) [у:] *Migrations in the Slavic Cultural Space From the Middle Ages to the Present Day* / Ed. Zofia A. Brzozowska, Piotr Kręzel, Izabela Lis-Wielgoszs, 261–275. Łódź: Wydawnictwo Uniwerstytetu Łódzkiego, 2023.

Білик, Наталія. *Стратегії компаративістики в сербському романі порубіжжя XX–XXI сторіч*: *монографія*. Київ: Освіта України, 2018.

Продановић, Милета. „Куљање узнемирујуће стварности”, У: *Трен српске књижевне фантастике: 15 разговора,* Прир. Дејан Ајдачић, 75–93. Београд: Алма, 2021.

Савић, Немања. „Милета Продановић, сликар и писац: Верујем да пишем питко, али не и плитко”. *Дневник*. Нови Сад 17.03.2023., доступ 21.01.2024. https://www.dnevnik.rs/kultura/naslovi/mileta-prodanovic-slikar-i-pisac-verujem-da-pisem-pitko-ali-ne--i-plitko-17-03-2023

Татаренко, Алла. „Вечеря у святої Аполлонії Мілети Продановича як постмодерна біографія”, *Українсько-сербський збірник Украс* 3 (2008): 120–126.

Дејан Ајдачић (рођ. 1959) слависта, преводилац и уредник. Радио је у Универзитетској библиотеци у Београду и предавао на славистици Универзитета у Кијеву, Лођу и Гдањску. Бави се фолклористиком, проучавањима словенских књижевности, нарочито књижевне фантастике, фразеологијом, неологијом и етнолингвистиком. Управник је културне мреже *Пројекта Растко*, председник комисије за фолклористику при Међународном комитету слависта, оснивач и уредник часописа *Кодови словенских култура, Украс, Новоречје*, уредник седамдесетак зборника и аутор књига објављиваних на српском, украјинском и пољском језику, међу којима: *Прилози проучавању фолклора балканских Словена*, *Еротославија, Футурославија, Перуновславија, СловоСлавија*, *Serenissima словенска: Венеција у књижевности* и др. Избор књига Д. Ајдачића налази се на academia.edu, а библиографија на страници књига и чланака.

Nastasja Pisarev
Dnevnik, Novi Sad
e-mail: starbuck.277@gmail.com
ORCID: 0009-0007-4847-8387
https://doi.org/10.61827/kqg6-wcwv

Nr: 5 (2023)
ISSN (on line) 2658-154X

INTERNATIONAL JOURNAL OF SLAVIC STUDIES
Transgressive, Pragmatic and Speculative Horizons of Popular Literature and Culture

Intertekstualnost i simulakrumi stvarnosti u pripovetkama *„Kao uspavane princeze okovane trnjem od leda“* i „Stanica za lov na kitove“ Đorđa Pisareva

Intertextuality and Simulacra of Reality in the Short Stories “Like Sleeping Princesses Bound by Thorns of Ice” and “Whale Hunting Station” by Đorđe Pisarev

Abstract.

The paper addresses issues of intertextuality and the representation of reality in two short stories by Đorđe Pisarev, “Like Sleeping Princesses Bound by Thorns of Ice” and “Whale Hunting Station,” which are placed in a shared context and share multiple characters. Various textual connections with Edgar Allan Poe’s short novel “The Adventures of Gordon Pym,” Joseph Conrad’s novel “Heart of Darkness,” and Conrad Aiken’s short story “Mr. Arcularis” (as well as other texts) were comparatively examined, especially in light of the author’s metatextual play where he, in the appendix of the book, cites the mentioned texts as crucial for understanding his own narratives. Intertextuality, or metatextuality, is also contextualized within the relativization of reality and/or its illusions, or simulations (simulacra), considering that the characters themselves discuss the significance of fantasy literature, quoting specific texts. In both narratives, the truthfulness of the ultimate reality is shown through textual analysis to be impossible to determine, making a simple representation of reality equivalent to its simulacrum, in a Baudrillardian sense of the word.

Key words: Đorđe Pisarev, sea voyage, intertextuality, simulacrum, Serbian literature, fantasy.

Sažetak.

Rad se bavi pitanjima intertekstualnosti i prikaza stvarnosti u dve pripovetke Đorđa Pisareva „Kao uspavane princeze okovane trnjem od leda“ i „Stanica za lov na kitove“ koje su smeštene u zajednički kontekst i dele više likova. Komparatistički su razmatrane različite tekstualne veze prvenstveno sa kratkim romanom Edgara Alana Poa „Pustolovine Gorodna Pima“, zatim romanom „Srce tame“ Džozefa Konrada i sa pripovetkom „Gospodin Arkularis“ Konrada Ajkena, pogotovo u svetlu piščeve metatekstualne igre u kojoj on i sam u dodatku knjige navodi pomenute tekstove kao bitne za razumevanje sopstvenih pripovetki. Intertekstualnost, odnosno metatekstualnost stavljani su i u kontekst

relativizacije stvarnosti i/ili njenih privida odnosno simulacija (simulakruma) s obzirom na to da i sami likovi diskutuju o značaju fantastične književnosti, citirajući konkretne tekstove. U obe pripovetke istinitost konačne stvarnosti tekstualnom analizom pokazuje se kao nemoguća za odrediti, pa je neposredni prikaz stvarnosti jednak njenom simulakrumu (u bodrijarovskom smislu te reči).

Ključne reči: Đorđe Pisarev plovidba intertekstualnost simulakrum srpska književnost fantastika

Uvod

Dve pripovetke Đorđa Pisareva[1] „Kao uspavane princeze okovane trnjem od leda“ i „Stanica za lov na kitove“ zahtevaju tumačenje u zajedničkom kontekstu. Prva pripovetka prati događaje u Beloj prestonici, zaleđenom gradu-mašini, u kojoj Milena kao njen poslednji stanovnik pokušava da pronađe način da se spase iz ledene pustoši. Usamljena glavna junakinja svoje vreme provodi igrajući potpuno realističnu virtuelnu igru u kojoj preuzima identitet lepotice Dafne, koja putuje parobrodom Polaris niz reku Ko. Druga pripovetka prati putovanje parobrodom niz tu istu reku, ali iz perspektive gospodina Arkularisa, jednog od putnika-istraživača, koji je diskretno opčinjen misterioznom Dafne.

Obe pripovetke otvaraju citati iz priče „Gospodin Arkularis“ Konrada Ajkena, sa kojim su obe u jasnoj intertekstualnoj vezi (osim pitanja relativizovanja razlika između stvarnosti i imitacije/simulacije stvarnosti, rasplet je takav da nije isključena mogućnost da Milena deli sličnu sudbinu sa glavnim likom Ajkenove priče). Još dva teksta koja su uključena u tekstualnu igru jesu „Avanture Gordona Pima“ i „Srce tame“ Džozefa Konrada. Oba opisuju plovidbu brodom koja se pretvara u put bez povratka.

Osim što dele likove (gospodin Arkularis, Milena/Dafne, Mi-a, Kapetan), da su priče povezane signalizirano i je i zajedničkim pasusima[2] u kojima se scene iz svakodnevnog života na parobrodu ponavljaju doslovno, pri čemu je za Milenu putovanje rekom predstavljeno kao virtuelna stvarnost video igre[3] (odnosno simulakrum[4]), dok je to za Arkularisa to jedina stvarnost koju poznaje.

Između ogledala

Pitanje stvarnosti u obe pripovetke je krajnje relativizovano (Milenina konačna sudbina u oba teksta ne daje nikakvu potvrdu da je njena stvarnost „ona prava“) i postavlja se i na metatekstualnom

---

[1] Đorđe Pisarev (1957) je srpski pisac, esejista i kritičar. Objavio je tridesetak knjiga proze i esejistike i višestruko je nagrađivan. Postmodernista čije delo obiluje elementima fantastike.

[2] Miki Šepard (Đorđe Pisarev), *Stanica za lov na kitove*, (Beograd: Službeni glasnik, 2019), 120.

[3] Video igra je uslovno upotrebljen termin, u pitanju je savršena kopija stvarnosti u kojoj se može boraviti, i koja funkcioniše po principu holodeka iz „Zvezdanih staza“. Holodek je i izraz koji se koristi u tekstu, a podrazumeva prostoriju u kojoj je virtuelni prostor apsolutan, kao i sloboda za igrače.

[4] Podrazumevamo ovde Bodrijarovo tumačenje ovog termina, odnosno da je u pitanju kopija bez originala, te da simulirana stvarnost nema referentni karakter: „The simulacrum is never that which conceals the truth--it is the truth which conceals that there is none.“ (prema: Baudrillard, Jean. „Simulacra and Simulations.” In *Selected Writings*, edited by Mark Poster. Stanford: Stanford University Press, 1988. Pristupljeno 24.01.2024, https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Baudrillard/Baudrillard_Simulacra.html).

nivou, pošto i sami likovi o tome posredno debatuju (što je postupak karakterističan za postmodernistička poigravanja Đorđa Pisareva). U raspravi u kabini[5] u priči „Kao uspavane princeze sa trnjem od leda“ Milena pravi aluziju na Ursulu Legvin i njen čuveni esej o fantastici, optužujući Arkularisa da se „boji zmajeva“[6]. Milena se zauzima za fantastiku, usput citirajući Balardovu rečenicu da oni ionako žive u svetu kojim „vladaju fikcije svih vrsta“, i „unutar jednog romana velikih razmera“[7]. Arkularisov stav da samo realistična fikcija nije gubljenje vremena je, naravno, krajnje ironijski postavljen, jer je on sam junak u fantastičnoj fikciji Milenine video igre (a takođe i junak fantastične priče).

Kada govorimo o tekstualnim igrama i relativizaciji stvarnosti, indikativna je i sličnost imena dva ženska lika koji se pojavljuju u pripovetkama – s jedne strane je Milena, poslednja stanovnica Bele prestonice, sa druge Mi-a, ratnica „bronzane puti“, usamljena na tuđinskom parobrodu. Između ova dva lika postoji Dafne, Milenin alter-ego savršene zavodnice na Polarisu. S obzirom na to da do kraja nije jasno koja je stvarnost ona konačna i autentična, nije sasvim jasno ni koji identitet junakinja je konačan, pa Milena/Dafne, a možda i Mi-a (maska dvostrukog Drugog), ostaju zarobljene u beskonačnoj igri ogledala. Zamka za Pisarevljeve junakinje je konačno potpuna u raspletu u kom sam tekst pripovetke „Kao uspavane princeze okovane ledom“ ostaje blokiran jer su se svetovi Milene i Dafne sudarili.

Za razliku od Milene, u opisima Dafne preovladava diskurs o drugom[8]. Dafne je fatalna žena, misteriozni objekt koji mušarac pokušava da osvetli ili poseduje. Tumačeći ovakvu vizuru, Elizabet Gros primećuje: „(…) da su žena i ženskost problematizovani kao saznajući filozofski subjekti i saznatljivi epistemiološki objekti. Žena (sa velikim slovom Ž) ostaje večita enigma filozofije, njen misteriozni i nedokučivi objekt (…).“[9] Dafne sa svojim manipulativnim ponašanjem u kom želi da slomi sve muškarce koje zavodi odgovara arhetipu Gospodarice zveri (mada će ta maska spasti više puta). U prvoj pripovetki, koja nam daje uvida u njene intimne misli, ona muškarce posmatra kao plen, dok joj je njihova očajna čežnja hrana[10], i jasno je da je reč o poigravanju likom zle kraljice (pa i Snežne kraljice) iz bajki, pošto je Dafne zaneta svojim likom u ogledalu, u kom joj se čini da je najlepša.[11]

---

[5] Pisarev, *Stanica za lov na kitove,*121-122.

[6] Esej Legvinove između ostalog kritikuje odnos američke javnosti prema fantastici gde je ona predstavljena kao manje vredna.

[7] Pisarev, isto, 121. prema: „We live in a world ruled by fictions of every kind – mass merchandizing, advertising, politics conducted as a branch of advertising, the pre-empting of any original. (...)We live inside an enormous novel.“ iz Ballard, J. G. *Crash*. Vintage, 1995. Pristupljeno: 20.01.2024. https://streptos-music.noblogs.org/files/2010/10/jg-ballard-crash-en.pdf

[8] Pod odrednicom alteritet odnosno drugost u „Preglednom rečniku komparatističke terminologije u književnosti i kulturi“ između ostalog ističe se da: „Alteritet označava ono što se ne može svesti na svesno iskustvo subjekta, ono što ne može biti poznato, ono što transcendira područje poznatog i izlaže subjekta nečemu nepoznatom.“ Prema: Stojanović Pantović, Bojana, Miodrag Radović, Vladimir Gvozden, ur. *Pregledni rečnik komparatističke terminologije u književnosti i kulturi.* Novi Sad: Akademska knjiga, 2011, 17.

[9] Gros, Elizabet. *Promenljiva tela: Ka telesnom feminizmu.* Beograd: Kaktus print, 2005, 24.

[10] Pisarev, isto,116-117.

[11] I Snežna kraljica iz istoimene bajke, i zla kraljica iz *Snežane i sedam patuljaka* imaju narativno važan odnos sa ogledalom, i obe odgovaraju arhetipu Stivensonove „Gospodarice zveri“.

Arkularis je za Dafne isprva privlačan upravo zato što ne može da ga potpuno, brutalno slomi.[12] Arhetip „Gospodarice zveri“, kako ga Stivens definiše, oslikava arhetip moćne žene razorne seksualnosti i obično odgovara opasnoj čarobnici, onoj koja ima moć da zavodi i/ili usmrćuje (bila to Ištar, Lilit ili gospođa Robinson i Snežna kraljica). Osvrćući se na sliku žene kao demonske kraljice[13] ili gospodarice zveri, Stivens komentariše: „Ona je boginja lova, rata i smrti baš kao što je boginja plodnosti.” Stivens dalje piše da su: „(…) njeni rituali (…) bili krvavi i orgijastički: ukoliko se očekuje da garantuje plodnost zemlje, ona zahteva klanje i čerečenje, prinošenje krvave žrtve.“[14]

Međutim, i ovaj odnos je ironisan, i okrenut preispitivanju kroz činjenicu da je ceo identitet zapravo konstrukt/simulakrum osobe koji pripada Mileni (koja je glavni lik svoje priče, i sa jasnom sopstvenom agendom, što ponovo dovodi u pitanje njenu drugost). Da je u pred nama maska koju junakinja uzima sa ironijskim potkontekstom postaje jasno kada vidimo da ona sopstvene osvajačke poduhvate prihvata kao igru (u jednom trenutku je i sama zadivljena rezultatom, i viče „vooov“ sa ograde palube[15] što je gotovo humoristična scena), dok muškarce koji reaguju na taj identitet posmatra kroz parodijski diskurs („jadni mužjaci“[16]). Povrh svega, ako je uticaj i prisustvo maske Gospodarice zveri na bilo koji način uticalo na orgijastičko, besmisleno ubijanje životinja na kraju druge pripovetke, ona je prva koja to ponašanje u potpunosti odbija kao neprihvatljivo, napuštajući brod.[17]

Milena sa Arkularisom interakcije ima isključivo noseći krinku Dafne (ona je lik koji je u Arkularisovoj pripovetki prikazivan spolja, kao večiti drugi, i često kao poželjni objekt), isto kao što Arkularis odgovara akcionom, delatnom liku muškarca/istraživača/osvajača posmatranom spolja, bez uvida u njegov unutrašnji svet. Za razliku od Milene, koju vidimo i iz intimne vizure, Arkularis je isključivo prikazan spolja, što konačno otvara pitanje da nije i on samo avatar u igri, kao i ona, samo što njegova pripovetka potencijalno nedostaje.

Odnosi između glavnih likova Milene i Arkularisa suprotstavljeni su na više načina, gotovo postajući odrazi jedno drugog u ogledalu, varirajući sliku večne petlje/lavirinta iz koje je nemoguće iskoračiti, ili stići igde. Milena u svetu igre pokušava da osvoji Arkularisa i postavlja se kao vrlo aktivni delatnik. S druge strane, sve do kraja, Milenin univerzum Bele prestonice možemo čitati i kao apsolutno introvertno povlačenje od stvarnosti nasuprot Arkula-

---

[12] „Dafne je želela da joj stvari i ljudi pripadaju bez ostatka, zauvek i bez pogovora, ali, znala je, nije bilo ni govora da bi to s njim, bar za sada, bilo moguće. Bilo je u njemu nečega što nije moga da definiše (...) Morala je da čeka. (...) Da bude (....) lovac. Kada otkrije njegovu tajnu, kada je ogoli i isecka na komadiće zgrabiće ga takvog, bez zaštite (...)“ Pisarev, isto, 117.

[13] I Fraj markira vezu između bludne čarobnice i demonskog: „Demonski erotički odnos postaje žestokom razornom strašću koja djeluje protiv odanosti ili frustrira onoga tko je posjeduje. Obično ga simbolizira bludnica, vještica, sirena ili koja slična mučiteljica, fizički objekt želje za kojim se traga ne bi li ga se posjedovalo te stoga nikad ne može biti posjedovan“. Prema: Frye, Northrop. *Anatomija kritike.* Zagreb: Naprijed, 1979, 170.

[14] Stivens, Entoni. *Arijadnino klupko.* Novi Sad: Stylos, 2005, 177.

[15] Pisarev, isto,117.

[16] Isto, 117.

[17] Jedini put kad Milena ubija je u samoodbrani, a i tada je potresena svojim postupkom. (Pisarev, isto, 124.)

risovom, ekstrovertnom, apsolutno osvajačkom odnosu prema spoljašnjem svetu. Meletinski skreće pažnju na opoziciju između „dnevnog i noćnog režima“ u Diranovom tumačenju, gde „dnevni režim“ koji bi se uslovno mogao primeniti na Milenin zamrznuti svet večnog vremena i večnog (polarnog) dana podrazumeva vrstu straha od „(...) kretanja vremena, a takođe strah od sudbine i smrti (...)“[18]. Arkularis odgovara maski klasičnog akcionog junaka avanturističkih knjiga (ili solarnog heroja) koji dela, ne preispituje suviše svoje postupke (oni su prikazani kao apsolutno ispravni), ne menja se, i prividno ne greši (sem u službi zapleta), pojačavajući utisak artificijelnosti same stvarnosti „Stanice za lov na kitove“. Nasuprot artificijelnosti vezanoj za njega, u srcu priče o Mileni – ma koliko ona bila fantastična – postoji nedvosmisleno i realno lirsko jezgro, a to je tuga apsolutne samoće. Ako i sumnjamo u stvarnosti koje se množe kao u lavirintu od ogledala, njena ogoljena tuga i usamljenost prikazani su bez ironijskog otklona, sirovi i istiniti.[19]

Strah od drugog

„Stanica za lov na kitove“ počinje književnim pastišem pod uticajem kolonijalnog diskursa i avanturističkih romana[20] koji se upadljivo oslanja na scene iz Konradovog „Srca tame“[21], gde se glavni lik parobrodom spušta niz reku Kongo (dok je u Pisarevljevoj priči to reka Ko). Još jedan signal da je tekst „Stanice za lov na kitove“ u direktnom dijalogu sa „Srcem tame“ jeste i činjenica da Kapetan broda sve vreme ostaje Kapetan, kao što je i trgovac Trgovac, isto kao i likovi u Konradovom romanu. Sem Marloa i Kerca, nijedna osoba koja se pojavljuje u „Srcu tame“ nema svoje vlastito ime i svi su gotovo svedeni na funkcije (Tetka, Direktor kompanije, Knjigovođa, Rus, Verenica itd.). Ovim postupkom su do kraja osvetljena i individualizovana samo dva lika – uslovni heroj Marlo i njegov tamni odraz Kerc, dok su to kod Pisareva Arkularis, Dafne i Mi-a (koja može da se čita kao jedan od identiteta same Milene/Dafne).

Ironiziranje kolonijalnog diskursa nastavlja se kroz redove u kojima glavni lik[22] objašnjava kako se spasao koralne zmije koristeći pantalone od impregniranog platna, ali je ton uvek povišeno didaktički ton „mudrog belog osvajača“. Zmija je još jedna intertekstualna veza sa Konradom kod kog je reka u više navrata upoređivana s ovom životinjom. Ambivalentna simbolika zmije kao čuvara kapije, ali i veze sa htonskim prostorima svakako funkcioniše u oba

---

[18] Meletinski, Jeleazar. *O književnim arhetipovima.* Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stanojevića, 2011, 16-17.

[19] Za ovo je najbolji primer trenutak kada njen otac, poslednji, napušta Belu prestonicu i ostavlja je samu – u njegovom jutarnjem odlasku Milena se pravi da je usnula da bi mu olakšala odlazak, gutajući suze dok se smenjuje tužni katalog poznatih zvukova pakovanja koje će čuti poslednji put. Prema: Pisarev, 118-119.

[20] Pisarev, isto, 129.

[21] Svakako da izuzetno složeno Konradovo delo ne čitamonužno kao produkt kolonijalne književnosti, ali „Srce tame“ se na takav diskurs svakako oslanja, makar u smislu konteksta.

[22] Pisarev, isto, 130.

teksta.[23] Da je jedno od mnogobrojnih čitanja ovde i ono koje je vezano sa erotskim nabojem, plodnošću, i primitivnom energijom, potvrđuje i to što Mi-a, Arkularisova ljubavnica „divlja-kuša“ nosi prsten u obliku zmije.

Konačna relativizacija kolonijalnog diskursa nastupa na kraju, kada su članovi poslednjeg plemena koje se pojavljuje ne samo crnci već i belci. Kada govorimo o evropskom diskursu o daljini, i osvajanju i otkrivanju drugih obala, Delimo primećuje da se „Iza (...) basnoslovnih verovanja ili uzbudljivih preterivanja, nazire (...) strah od drugog (...)“[24]. Taj drugi je kod Pisareva učinjen parodijski dovoljno tuđinskim da ne postoji nikakvo suštinsko razumevanje, a urođenici su posmatrani kroz sočivo egzotike i uzbudljive stranosti, i kao da nisu isti kao putnici Polarisa.[25]

Distorzija prostora i vremena

„Stanica za lov na kitove“oslanja se i na Poove „Pustolovine Gordona Pima“ i druge klasične tekstove o plovidbi, pa posle sveopšte letargije na brodu koju izaziva predugi izostanak kopna (a koja priziva sličnu vrstu letargije mrtvog vremena kao u u Kolridžovoj „Pesmi o starom mornaru“), prostor koji parobrod posle toga počinje da otkriva ispostavlja se kao apsolutno nerazumljiv. Kao i u slučaju Poovih junaka koji ulaze u neizrecivu belu zemlju, ovo je prostor koji izmiče artikulisanju normalnim ljudskim jezikom – sa druge strane obale je spaljena, pusta zemlja u kojoj nema nikakvih smislenih prostornih tačaka.

Brod Polaris, opisan kao putujući grad, centar sveta, funkcioniše po istom principu kao i Bela prestonica u kojoj živi Milena – to je jedino mesto u pustoši sveta, jedini prostor u kom se može biti. Njegovo obilje (orkestri, prebogate kuhinje, plesne dvorane, ogromne pijace, krojačnice, prodavnice, luksuzne kockarnice itd.), izmenjeni su odraz prostora u kom živi Milena u kom se čini da je postojalo sve to isto, ali je sad pokriveno ledom ili prašinom, i prazno. Ponekad se čak čini da se Milena nedvosmisleno nalazi u prostoru ogromnog davno napuštenog broda[26]: „Fina, stogodišnja grafitna prašina tiho je kaptala sa metalnih svodova. Nejasni šrafovi, ostarele poluge, zarđali ventili, stopljeni sa čeličnim zidovoma (....)“[27].

---

[23]Elijade primećuje: „Aždaja je (...) model morskog čudovišta, prvobitne Zmije, simbol kosmičkih Voda, Mraka, Noći i Smrti, jednom rečju, amorfnog i virtuelnog, svega onog što još nema nikakav ‘oblik’“. Prema: Mirča Elijade, *Sveto i profano,* Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2003, 96. Sugestivni znak zmije koji je obeležio reku je znak zveri, aždaje, odnosno tame sa kojim se junak obično suočava.

[24] Delimo, Žan. *Strah na zapadu (Od XIV do XVIII veka) Opsednuti grad I*. Novi Sad: Dnevnik, Književna zajednica Novog Sada, 1987, 61.

[25] Ton se kreće od blagonaklonog starijeg brata opterećenog bremenog belog čoveka (Pisarev, 131) do divljenja prema nerazumljivom „drugom“ u drugoj vrsti ironijskog čitanja kolonijalne književnosti (135).

[26] Pisarev, isto, 116.

[27] Milenin prostor mogao bi se tumačiti i kao jednak Arkularisovom, ali izmaknut u vremenu, međutim, čini se da je stvarnost oba sveta zapravo utemeljena u trenutak posle neimenovane civilizacijske apokalipse. Da je Arkularisova stvarnost postapokaliptična otkriva se nedvosmisleno u trenutku kada se reka Ko ulije u veličanstveni tok „MiSiSiPija“, još jedne reke značajne u književnosti. Kapetan reku prepoznaje sa „drevnih mapa“ koje je proučavao u školi. Kada se reka MiSiSiPi povuče sa osekom, ona iza sebe otkriva zgrade koje su ostale iz prošlih vremena, a kasnije se pominje „Veliki slom“ i „stara civilizacija“ iza koje je ostalo rasuto znanje.

Dodatnoj relativizaciji prostora koji nema nikakve stalne i konkretne geografske (a ni fizičke) odrednice doprinosi to što reka Ko (pa zatim MiSiSiPi) kojom plovi Polaris očigledno s vremena na vreme uzima atribute mnogo veće vode, kao da nije u svakom trenutku jasno da li je u pitanju reka ili okean. Na sličan način kao sa prostorom, dolazi do distorzije i vremena koje se sve više relativizuje: „Plovili smo pored spržene obale danima, nedeljama, neki pesimisti misle i mesecima.[28]“ Putnici Polarisa su izmaknuti iz bilo kakvih čvrstih koordinata, pa se konstatuje da oni: „(...) više nisu imali ni stvarne lingvističke strukture koje bi se odnosile na vreme i prostor (...).[29]“

Žan Delimo u svojoj knjizi „Strah na zapadu“ govori o kolektivnoj fantazmi o brodu mrtvaca koji pohodi otvorena mora: „Nekad je bio običaj da se, ako se na moru sretne 'lađa sa mrtvim mornarima', izgovori jedan *Requiescant in pace*, ili da se služi misa za njih: tu je očigledno reč o hristijanizaciji verovanja u utvare nestalih mornara i „noćne barke“ kojima upravljaju mrtvaci. Holanđani su, sa svoje strane, u danima bure opažali jedan ukleti brod čiji je kapetan, zbog bogohuljenja, bio osuđen da večno bludi Severnim morima.“[30] Evropska trauma o brodu mrtvaca čini se ovde okrenuta naglavce, jer je moguće Polaris čitati kao brod mrtvaca/izgubljenih duša koji pohodi puste vode, bez početne luke, bez jasnog cilja kuda ide, zakucan u mrtvom vremenu. Čak je i lik Kapetana, uvek prisutnog iz pozadine, prikazan kao kompetentan i hladno sračunat do granice gde to počinje da deluje zlokobno: „Kapetan je, izgleda, uvek znao da efikasno funkcioniše na osetljivoj mreži koju su tvorili krv, privid, buka i opsena.“[31]

Putovanje niz reku-zmiju, u vremenu koje je „ispalo iz zgloba“ svakako se može čitati i kroz vizuru Kembelovskog monomita gde se poklapa sa putanjom solarnog božanstva kroz noćne zemlje (čega su možda najkarakterističniji primeri Raova noćna barka ili Gilgamešovo putovanje). Duduše, Delimo primećuje da je povišeni odnos prema vodi upravo „(...) odbrambeni refleks jedne u suštini suvozemne civilizacije (...)“[32]. U tom smislu veza između vode i smrti svakako nije zanemarljiva: Nortrop Fraj skreće pažnju njenu onostranost jer voda: „(…) pripada području postojanja onkraj ljudskog života, stanju haosa ili rastočenosti koja prati uobičajenu smrt, odnosno svedenost na neorgansko. Stoga duša često prelazi preko vode ili uranja u nju kada umire“.[33] Pisarev se svakako oslanja na plovidbu kao osvajanje prostora koji su izvan onih koji pripadaju bilo kakvoj normalnoj svakodnevici, prizivajući gotovo onostrani strah prvih moreplovaca koji apsolutno nisu znali šta mogu da očekuju na svom putu.[34]

---

[28] Pisarev, isto, 132.

[29] Isto, 146.

[30] Delimo, navedeno delo, 117.

[31] Pisarev, 141.

[32] Delimo, navedeno delo, 45.

[33] Frye, Northrop. *Anatomija kritike.* Zagreb: Naprijed, 1979, 168.

[34] U jednom svom drugom tekstu Pisarev se bavi upravo pitanjem apsolutne pripovedne magije neotkrivenog govoreći o tekstovima Poa, Ajkena i Konrada: „To je zapravo drugi odabrani momenat dobro osvešćenih pisaca koji su svesni da je u modernom svetu 'problem' nastao time što je svet već dugo i konačno otkriven, pa se 'novi kontinenti' moraju tražiti u nepoznatim predelima koji svoje navodne tajne skrivaju ispod površine ledom okovanih morskih površina (sna)“. Prema: Pisarev, Đorđe. „Do Betelgeze i nazad“. *Dnevnik* 06. 12. 2023, pristupljeno: 22. 1. 2024. https://www.dnevnik.rs/lat/kultura/kulturni-dodatak/prica-o-knigama-do-betelgeze-do-sna-i--dale-06-12-2023

Put bez povratka i metatekst

U drugom delu „Stanice za lov na kitove“, pripovedni tokovi obe priče se ulivaju jedan u drugi, pa se Dafne pojavljuje u scenama koje smo već imali u Mileninoj priči, sa rečenicama i pasusima koji se potpuno ponavljaju u još jednoj metatekstualnoj igri (koja doduše, ima i funkciju strukturiranja teksta i njegovog ritma).

Sa sve mahnitijim napredovanjem Polarisa, sve više se postavlja pitanje kuda to zapravo plovi čudesni grad na vodi, fiksiran za horizont koji izmiče, na isti suludi i nerazumljivi način kao što Kafkin junak besmisleno pokušava da uđe u zamak. U završnici „Stanice“ pojedini pasaži su ako ne apsurdistički, a ono otvoreno parodijski – takav je, recimo, lov u kom Arkularis detaljno priprema oružje (koje je precizno opisano jezikom tehničkog priručnika i kreće se od lovačkih pušaka i kalašnjikova do svemirskih pištolja, dok Mi-a, naravno, oštri svoje koplje). Nasilje koje je samo nekoliko stranica ranije bilo predstavljeno kao opasno kršenje tabua[35], sada postaje gotovo orgazmično, eskalirajući u zajedničko ekstatičko pijanstvo. Šavovi sveta počinju da se otkrivaju u suludom lovu kroz koji se sve jasnije razaznaje logika video igre. Smrt životinja (koje su samo meta za igrača) prestaje da znači bilo šta, a putnici sa broda počinju sumanuto orgijastično klanje apsurdnih brojeva životinja koje „umiru da to ni ne primete“[36]. Ovo, naravno, funkcioniše i kao kritika apsolutne destrukcije belog osvajača koji pretvara sve u smrt i mrak (evocirajući, konačno, i samog Kerca iz „Srca tame“).

Kako priča napreduje ka završnici, ubijanje se ne smanjuje (pominju se „tone sivih telesa“, „tovari mesa“ itd.[37]), i sve je više varijacija istih scena kao da je, opet, reč o igri sa proceduralno generisanim prostorom koji je upao u petlju. Prvi put se pominje i jednako apsurdistička Komisija za parkove, koja bi likove potencijalno kaznila, ali ni njima samima nije sasvim jasno po kojim pravilima funkcioniše njihov sopstveni svet („ni gde je to đavola Komisija“[38]). Mahnito ubijanje stiže do svog paroksizma kada ni Arkularis ne može to više da trpi[39], mada i dalje nastavlja da i sam ubija, kao u snu, bez ikakvog smislenog objašnjenja, što bi se moglo protumačiti time da je lik zarobljenik video igre, ili, konačno, teksta u kom se nalazi. Pošto ne može da podnese da bude svedok takvog nasilja, Dafne napušta brod nestajući negde u mukloj i nejasnoj pustoši sveta, i to je konačna tačka u kojoj Polaris pada u mrak.

Tragedija likova zarobljenih u tekstu (bilo da oni traže istinu stvarnosti u realističkoj književnosti kao Arkularis, ili u fantastici, kao Dafne/Milena) konačno se otkriva u tome što se ispostavlja da ni njen, ni njegov svet zapravo nemaju nikakav pravi oslonac u stvarnosti.

Još jedna metatekstualna igra samog pisca omogućava dublje čitanje ove dve pripovetke – fingiranim komentarima kritičara na kraju knjige priča Pisarev skreće pažnju na jasne

---

[35] Misli se na trenutak kada je krojač ubija morskog psa u Miki Šepard (Đorđe Pisarev), *Stanica za lov na kitove*, (Beograd: Službeni glasnik, 2019), 138.

[36] Pisarev, isto,141.

[37] Isto, 145.

[38] Isto, 145.

[39] Isto, 148.

književne uticaje već pomenutih „Srca tame“, „Avantura Gordona Pima“ i „Gospodina Arkularisa“ dodajući da kad govorimo o „Uspavanim princezama“: „(...) Šepard, (...) zatvara svoju pripovest time što centrirajući ključni momenat na priču Konrada Ajkena ’Gospodin Arkularis’, svoju novelu čini jasnom samo onim čitaocima koji su, istovremeno, pročitali i priču o Arkularisu. Ukoliko nisu, ona im ostaje gotovo van mogućnosti poimanja, manje-više nečitljiva.“[40] U konačnoj metatekstualnoj igri pseudocitat iz fingiranog naučnog teksta postaje i deo pravog naučnog rada, ali u isto vreme i on sam je mistifikacija, jer nam zapravo ne govori ništa – i bez znanja sižea Ajkenove priče jasno je da stvarnost u kojoj Milena živi nije predstavljena jednosmisleno ni jednostavno, a sa ovim znanjem, možemo jedino da postavimo hipotezu da je Milena ta koja je mrtva (što nije nužno potkrepljeno tekstom), što još više komplikuje odnos sa stvarnošću sveta kom pripada Polaris, mada konačno ništa od toga nije od presudne važnosti u ukupnom tumačenju, sem što nudi mogućnost da se igre odraza stvarnosti i/ili simulakruma stvarnosti nastavljaju u beskonačnost.

Umesto zaključka

Pisarevljev tekst je u otvorenom dijalogu sa pomenutim Ajkenovim, Poovim i Konradovim tekstovima, kao i sa kolonijalnim diskursom avanturističke književnosti, relativizujući njihova moguća značenja. Diskurs o drugom relativizovan je i dekonstruisan kroz vizure drugog kao stranca, odnosno pripadnika druge kulture, ali i kroz prikaz žene (odnosno fatalne žene) u književnosti. Isto tako, u tekstualnim igrama i vrednost spoznavanja same stvarnosti postaje upitna. U lavirintu odraza, stvarnost ili njen simulakrum nemaju veću ili manju vrednost, niti je konačno moguće razlikovati jedno od drugog.

Izvori

Ajken, Konrad. „Gospodin Arkularis“. *Iz savremene američke proze I* ur. Slobodan Galogaža, 187-217. Beograd: Novo pokolenje, 1954.

Ballard, J. G. *Crash*. Vintage, 1995. Pristupljeno: 20.01.2024. https://streptos-music.noblogs.org/files/2010/10/jg-ballard-crash-en.pdf

LeGuin, Ursula K. *Why are Americans Afraid of Dragons?* (1974). pristupljeno: 20.01.2024, https://w3.ric.edu/faculty/rpotter/temp/waaaod.pdf

Konrad, Džozef. *Srce tame.* Novi Sad: Stylos, 2002.

[40] Isto, 159.

Pisarev, Đorđe (Miki Šepard). *Stanica za lov na kitove*. Beograd: Službeni glasnik, 2019.

Pisarev, Đorđe. „Do Betelgeze i nazad“. *Dnevnik* 06.12.2023, pristupljeno: 22.01.2024. https://www.dnevnik.rs/lat/kultura/kulturni-dodatak/prica-o-knigama-do-betelgeze-do-sna-i--dale-06-12-2023

Po, Edgar Alan. *Pustolovine Gordona Pima*. Beograd: Branko Đonović, 1963.

Literatura

Baudrillard, Jean. “Simulacra and Simulations.” In *Selected Writings*, edited by Mark Poster, 166-184. Stanford: Stanford University Press, 1988. Pristupljeno 24.01.2024, https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Baudrillard/Baudrillard_Simulacra.html

Delimo, Žan. *Strah na zapadu (Od XIV do XVIII veka) Opsednuti grad I*. Novi Sad: Dnevnik, Književna zajednica Novog Sada, 1987.

Eliade, Mirča. *Sveto i profano.* Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2003.

Filippi, Živan. *Sedam antropoloških struktura u suvremenoj književnosti.* Zagreb: August Cesarec, 1985.

Frye, Northrop. *Anatomija kritike*. Zagreb: Naprijed, 1979.

Gros, Elizabet. *Promenljiva tela: Ka telesnom feminizmu.* Beograd: Kaktus print, 2005.

Kembel, Džozef. *Heroj sa hiljadu lica.* Novi Sad: Stylos, 2004.

Meletinski, Jeleazar. *O književnim arhetipovima.* Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stanojevića, 2011.

Stojanović Pantović, Bojana, Miodrag Radović, Vladimir Gvozden, ur. *Pregledni rečnik komparatističke terminologije u književnosti i kulturi.* Novi Sad: Akademska knjiga, 2011.

Stivens, Entoni. *Arijadnino klupko.* Novi Sad: Stylos, 2005.

Nastasja Pisarev (Novi Sad,1986) je doktorirala komparativnu književnost na Filozo-

fskom fakultetu u Novom Sadu na temi *Poetika kamernih prostora u prozi Miloša Crnjanskog*. Objavila je dve knjige književne teorije *Poslednja staza heroja* (*Mali Nemo*, 2013) i *Poetika kamernih prostora u prozi Miloša Crnjanskog* (*Mali Nemo*, 2020). Objavljivala je teoriju i prozu u više književnih časopisa, njena proza uvršćena je u više antologija i izbora (*Apokalipsa juče, danas, sutra*, Šekspirijens, *Nova priča Novog Sada, Almahah priča DNK, Novosadska ženska proza*). Radi kao web urednik, književni kritičar i novinar u dnevnom listu *Dnevnik* (Novi Sad) i piše autorske tekstove o kulturi, popularnoj kulturi i internetu. Uređuje elektronski književni časopis "Međutim, DNK", Društva novosadskih književnika. Urednica je tribine "Dnevnik o Crnjanskom" u KCV "Miloš Crnjanski" u Novom Sadu. Sarađivala i pisala za "Politikin zabavnik." Radi ilustracije za knjige i časopise. Stipendista Fonda za mlade talente republike Srbije, EFG Eurobanke, stipendije za studente doktorskih akademskih studija Ministarstva nauke, prosvete i tehnološkog razvoja, kao i poljske vlade. Govori engleski, ruski i poljski, služi se japanskim.

Milena Zorić Latovljev
Visoka škola strukovnih studija za obrazovanje vaspitača Novi Sad
e-mail: milena.zoric.ns@gmail.com
ORCID: 0009-0004-4035-2745
https://doi.org/10.61827/ssbs-q0uj

Nr: 5 (2023)
ISSN (on line) 2658-154X

INTERNATIONAL JOURNAL OF SLAVIC STUDIES
Transgressive, Pragmatic and Speculative Horizons of Popular Literature and Culture

Po kroju *Johann's 501*: funkcija terminologije u romanu Mirjane Novaković

According to the cut of *The Johann's 501*: the function of terminology in Mirjana Novaković's novel

Abstract.

Johann's 501 by Mirjana Novaković is a novel that has received a good response from admirers of fantasy. The mentioned novel by this multi-awarded author is a very complex genre piece in which the realistic and the fantastic intertwine and which combines elements of a crime novel, thriller, sci-fi, and even horror, and it was also seen as a literary counterpart to the Wachowski's *The Matrix*. In the novel, several narrative streams intertwine with the simultaneous refraction of time, all without clear demarcation. The episodes melt and flow into each other, which is additionally contributed by the graphic solution of the novel, which was written without separate chapters. The action takes place around the turn of the 20th and 21st centuries in Belgrade, which it certainly is, but it surely isn't - its topography has been subtly altered, just like certain facts: chocolate and cocoa are illegal, Japan is closed to foreigners, there is internet but not mobile phones... In such a world, there is a group of individuals (avtents) who wants to create a completely new, perfect world that will not rest on the foundations of the old one, but will first annihilate it. On their way, they are prevented by an unknown object owned by a female dentist.

Johann's 501 is not only inventive from a literary-theoretical aspect but also from a linguistic one. The novel begins with a special dictionary – pelago, which consists of thirty-nine words of Greek origin that were created for the purposes of this piece. Those words represent the avtentian terminology that is crucial for moving into an alternate reality. This terminology is a special tool that Mirjana Novaković uses to create an alternative world and clearly define it, where they contribute to easier communication within the world, but at the same time, between worlds and even between individual members of the same world, they make it difficult. If we start from the glottogonistic premise, it seems that the world of Mirjana Novaković's hero is filled with uncertainty and struggle, both external and internal, whether they are in reality or anti-reality. The heroes of Mirjana Novaković's novel have different reasons to understand what changing the world means – some to save it from change, and others to save themselves in that change, because, in the end, there is no change.

Johann's 501 drugi je po redu roman srpske književnice Mirjane Novaković (1966)[1] i istovremeno i njen drugi roman koji je ušao u najuži izbor za NIN-ovu nagradu[2], a za koji je dobila nagradu „Lazar Komarčić"[3] za najbolji fantastički roman u 2005. godini. Reč je, kritika se složila, o žanrovski veoma kompleksnom delu u kojem se prepliću realistično i fantastično, koje u sebi spaja elemente kriminalističkog romana, trilera, SF-a, čak i horora,[4] a koji je viđen i kao književni pandan *Matrix*-a[5]. Ljiljana Pešikan-Ljuštanović u njegovim slojevima vidi i svojevrstan ogled „mogućih oblika post-postmoderne pripovedačke proze".[6] Mirjana Novaković svoj roman gradi "pretapanjem više vremenskih linija i direktnim utapanjem narativnih tokova jedan u drugi uz istovremeno 'klizanje' iz jednog u drugi period u vremenu, često bez jasnog i uočljivog razgraničenja, kreirajući tako efekat virtualizovane multiplikacije"[7], što prepričavanje ovog romana umnogome otežava, ali čitanje čini izazovnijim, te je i nagrada nakon pročitanog veća.

Iako se na prvi pogled čini da se roman dešava sada i ovde, odnosno početkom 20. veka u Beogradu, on je ipak lišen svake istoričnosti i aktuelnosti – i Beogradu i njegovoj prošlosti, ali i savremenosti, nešto nedostaje: nema pomena Slobodana Miloševića i posledica njegove politike, niti promene vlasti 2001. godine; suptilno je izmenjena topografija Beograda[8] (što lako uočavaju samo oni koji je dobro poznaju); postoji internet, ali ne postoje mobilni telefoni; čokolada i kakao su ilegalne supstance; strancima je zabranjeno da putuju u Japan. Određena poigravanja sa faktografijom navode i na pomišljanja o tome da se radnja romana odvija u svetu u kojem su pobedile sile osovine (proizvođač leka kajnšmerc, koji, kako stoji u romanu,

---

[1] Do sada je objavila dve zbirke priča *Dunavski apokrifi* (Novi sad: Matica srpska, 1996; Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2001) i *Tajne priče* (Beograd: Laguna, 2016), kao i romane *Strah i njegov sluga* (Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2000–2007; Beograd: Everest, 2009; Beograd: Laguna, 2012), *Johann's 501* (Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2005), *Tito je umro* (Beograd: Laguna, 2011) i *Mir i Mir* (Beograd: Laguna, 2022). Svrstana je u red najboljih srpskih savremenih spisateljica.

[2] Nagrada kritike koju je ustanovio beogradski nedeljnik NIN (*Nedeljne informativne novine*) 1954. godine dodeljuje se za najbolji roman objavljen prethodne godine i jedna je od najstarijih književnih nagrada u Srbiji.

[3] Nagradu dodeljuje "Društvo ljubitelja fantastike 'Lazar Komarčić'" od 1984. godine.

[4] Teofil Pančić, „S one strane istorije", *Vreme*, 18.01.2006. Dostup 20.01.2024, https://vreme.com/kultura/s-one-strane-istorije/, Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Сан о певању које ствара свет – Мирјана Новаковић, *Johann's 501*, 'Народна књига'/'Алфа', Београд, 2005.", рецензија књиге *Johann's 501*, Мирјана Новаковић, *Летопис Матице српске*, 477/6 (2006): 1155; Јасмина Врбавац, „Куда, када се прекорачи жанр?", у: *Идентитет у процепу: критике и те-ве критике* (Зрењанин: Агора, 2012): 155; Vladislava Gordić Petković, „Društveni okviri ženske slobode u prozi Mirjane Novaković", u: *Lica i naličja društvene slobode*. Prir. Zorica Kuburić, Ljiljana Ćumura, Ana Zotova (Novi Sad: CEIR, 2017): 73.

[5] Misli se na filmsku trilogiju braće Wachowski (1999, 2003).

[6] Пешикан-Љуштановић, „Сан о певању које ствара свет – Мирјана Новаковић, *Johann's 501*": 1155.

[7] Владислава С. Гордић Петковић, Младен М. Јаковљевић, „Суочавање с паралелним световима у романима Вилијама Гибсона и Мирјане Новаковић", у: *Наука без граница I*, *Изван оквира: међународни тематски зборник*, Мирјана Лончар-Вујновић и др., (Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини, 2018): 37.

[8] Pančić, „S one strane istorije".

tek treba da dobije ausvajs[9] jeste nemačka firma AG Farben – Farben AG jeste naziv hemijskog koncerna koji je tokom Hitlerove vladavine proizvodio ciklon za gasne komore; Bulevar 29. novembra ovde je Bulevar 1. decembra).[10] Ipak, svet u romanu je, u suštini, imao isti ili sličan razvoj, bez obzira na ishod Drugog svetskog rata, sa stanovišta života pojedinaca i iskušenja s kojima se oni suočavaju. Pojedini kritičari u ovom romanu vide priču o nastanku sveta[11], dok ga drugi tumače kao knjigu o književnosti[12], pri čemu se uvek jasno ističe nedvosmislena uloga specifične upotrebe jezika u kreiranju njegove paralelne stvarnosti koja, kako primećuje Vladislava Gordić-Petković, počiva na pomeranju jezičkog znaka i značenja oličenog u samom naslovu – *Johann's 501*[13].

Ključ ovoga romana nalazi se u paru farmerki *Johann's 501* koje imaju grešku – na džep je prišivena crvena zastavica s natpisom *Levi's 501*, što predstavlja jasno poigravanje brendom,[14] ali i kulturom i tradicijom, ako se ima u vidu svojevrsni kultni status ovog odevnog predmeta, kao i prezimena Strauss.[15] Postojanje predmeta s greškom (u ovom slučaju farmerki) onemogućava uništavanje pragmatikosa, nesavršene stvarnosti, i kreiranje savršenog sveta, ikumena, u megagonu. Sve nepravilnosti pragmatikosa moraju biti pronađene kako bi ikumen, savršeni svet stvoren megagonom koji će u potpunosti poništiti onaj stari, manjkavi svet, zaista to i bio. Glavna junakinja Jelena, zubarka posvećena svom poslu toliko da ljude pamti po zubima, nesvesna je previranja koja se oko nje dešavaju sve dok ne nasledi zagonetnu kutiju za koju će se ispostaviti da kriju robu s greškom. Time je nevoljno postala deo borbe za svetove, i među svetovima, ali je postala i traženo lice u svetu avtenata, boraca za ikumen, novu stvarnost, među kojima su tri struje: (1) koini, obični, koji govore u prozi, (2) mesanihti, militantni, koji govore u dodekama – stihovima od dvanaest slogova, i koji menjaju stvarnost tako što kreiraju novu, lepšu i (3) pragmamahiti, borci protiv stvarnosti, koji veruju da će nova stvarnost nastati iz borbe različitih svetova, uz to oni svoje protivnike uklanjaju tako što ih uvuku u agon, te nakon

---

[9] Новаковић, *Johann's 501*: 379.

Kajnšmerc [Keinschmerz] bi se na srpski jezik moglo prevesti kao „ubibol" (univerzalni lek protiv svakog bola). Ovo duhovito referiše na Weltschmerz – izraz koji se dovodi u vezu sa romantičarima i odnosi se na kolektivni osećaj bespomoćnosti i bola zbog nepravede i nemogućnosti njenog ukidanja, v. Vladislava Gordić Petković, „Jezičke inovacije u savremenoj srpskoj prozi: semantički potencijal imena i brendova", *Primenjena lingvistika*, 16 (2015): 194–195. S druge strane, na tragu promišljanja Ljiljane Pešikan-Ljuštanović, ovo bi moglo biti i crnohumorno podsećanje da je ciklon za gasne komore, koji je proizvodila firma upadljivo sličnog naziva, definitivno lečio sve bolove – Пешикан-Љуштановић, „Сан о певању које ствара свет – Мирјана Новаковић, *Johann's 501*": 1154.

[10] Пешикан-Љуштановић, „Сан о певању које ствара свет – Мирјана Новаковић, *Johann's 501*": 1153.

[11] Пешикан-Љуштановић, „Сан о певању које ствара свет – Мирјана Новаковић, *Johann's 501*": 1150;

Владислава Гордић-Петковић, „Језичка инвенција у прози Мирјане Новаковић", *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, LV/3 (2007): 600; Гордић Петковић, Јаковљевић, „Суочавање с паралелним световима у романима Вилијама Гибсона и Мирјане Новаковић": 36.

[12] Ала Татаренко, „Право на обману, право на игру (Johann's 501 Мирјане Новаковић)", у: *Место сусрета. Огледи о српској прози* (Београд: Српски ПЕН Центар, 2008): 127, 128.

[13] Гордић-Петковић, „Језичка инвенција у прози Мирјане Новаковић": 598.

[14] Gordić Petković, „Jezičke inovacije u savremenoj srpskoj prozi: semantički potencijal imena i brendova": 195.

[15] Levi Strauss, osnivač prve fabrike farmerki u San Francisku, Kalifornija, i Johann Strauss (stariji i mlađi), oba austrijski muzičari.

njegovog brisanja ponište i postojanje svoje žrtve u bilo kojem od svetova. Sredstvo pomoću kojeg se ulazi u paralelni svet jeste otrovna pečurka Amanita muscaria. Paralelno sa osnovnom linijom zapleta paranoični policajac, koji pati od insomnije, pokušava da reši slučaj serijskog ubice, poznatog kao Princ, koji je, moguće, u nekakvoj vezi sa mesahnitima, što pomenutom policajcu nije relevantno, budući da za njih i ne zna, dok glavna junakinja pokušava da prebrodi težak raskid i nađe ženu svog života.

Da je *Johann's 501* Mirjane Novaković izuzetno inventivan ne samo sa književno-teorijskog aspekta već i sa jezičkog uočile su Ljiljana Pešikan Ljuštanović, koja u novogovoru avtenata i stihovanoj komunikaciji mesanihta vidi suštinsko poricanje stvarnosti koje „otežava komunikaciju među mesanihtima, namećući ćutanje kad nema odgovarajućeg stiha, čime se produžava ona suštinska izolovanost i usamljenost, koja je mnoge od njih dovela među avtente“[16] i Vladislava Gordić-Petković, koja se, pre svega, osvrnula na značenje imena u ovom romanu, ali i na manipulaciju robnim markama[17].

Sam početak romana upućuje na to da će reči i njihovo značenje u njemu imati nesvakidašnje važnu ulogu – roman počinje rečnikom (pelagom) koji se sastoji od trideset devet reči čija je starogrčka osnova slobodno interpretirana, dok su same reči uglavnom novoskovane, sa manjim ili većim izmenama u odnosu na uzor – Mirjana Novaković im je dala i novo ruho i novi duh. Te reči predstavljaju avtentsku terminologiju koja je od ključne važnosti za prelazak u alternativnu stvarnost, a sastavila ga je Erimija, čije je ime u pragmatikosu Anđelka Vasiljević.

Reč, odnosno složenica terminologija tvorevina je K. Gotfrida Šuca (Christian Gottfried Schütz, 1747–1832), nemačkog profesora poezije i retorike,[18] koji ju je skovao od lainske reči *terminus* (međa, granica, cilj) i grčkog *logos* (reč, govor)[19]. Ukoliko je tumačimo kao kalk, ona sama po sebi korespondira upravo sa načinom na koji Mirjana Novaković upreda svoj terminološki sistem u tkaninu od koje kroji svoj *Johann's 501*. To su lekseme koje pomažu da se pređe granica iz jednog u drugi smisao postojanja, pri čemu, u suštini, i sa jedne i sa druge strane te međe putnika čeka isto.

Na višeznačnost pojma terminologija ukazao je Ranko Bugarski[20], koji navodi da se danas upotrebljava u najmanje pet značenja – 1. skup termina koji reprezentuje sistem pojmova neke oblasti; 2. sistematski opis obrazovanja i upotrebe ovog skupa termina; 3. publikacija u kojoj je sistem pojmova neke oblasti reprezentovan terminima; 4. specijalna teorija terminologije za pojedine oblasti i jezike; 5. opšta teorija terminologije.

---

[16] Пешикан-Љуштановић, „Сан о певању које ствара свет – Мирјана Новаковић, *Johann's 501*“: 1154.

[17] Гордић-Петковић, „Језичка инвенција у прози Мирјане Новаковић“: 598–599; Gordić Petković, „Jezičke inovacije u savremenoj srpskoj prozi: semantički potencijal imena i brendova“: 194–195; Гордић Петковић, Јаковљевић, „Суочавање с паралелним световима у романима Вилијама Гибсона и Мирјане Новаковић“: 36–37.

[18] Alain Ray, *Essay of terminology*, (Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins publishing company, 1995), 15.

[19] Ali i *smisao*, *um – РСАНУ, Књига XI*, кукутка–маква (Београд: Институт за српскохрватски језик, 1981): 538.

[20] Ранко Бугарски, *Лингвистика у примени. Сабрана дела, књ. 5*, (Београд: Чигоја штампа, 2007), 75.

U ovom radu kao terminologija posmatra se skup termina kojima se imenuju određene pojave[21] opisane u kontekstu *Johann's*-a i sa značenjem dodeljenim u razmatranom romanu.

Pod terminima se podrazumevaju reči čiji se jezički znak poklapa sa odgovarajućim pojomom iz odgovarajuće (najčešće naučne, tehničke ili umetničke) oblasti[22], pri čemu ih od drugih delova leksikona, odnosno od opšteg leksičkog fonda[23] razlikuje to što, zbog visokog stepena apstrakcije označenog pojma, termini imaju samo arhisemu ili „nešto slično arhisemi"[24]. Osim ovog određenja, važna je i činjenica da termini predstavljaju i neku vrstu „sažetka znanja koje je obuhvaćeno tim nazivom jer objedinjuje i sadržaj pojma date naučne discipline, predstavljajući specifično oruđe u jeziku nauke koje olakšava komunikacju među naučnicima"[25]. Navedena osobenost termina upravo jeste osnovno polazište ovoga rada, budući da verujemo kako se termini slično ponašaju i u jezičkom sistemu *Johann's*-a Mirjane Novaković – termini su u jeziku razmatranog romana, kako je već naznačeno, upravo osobeno oruđe koje ova autorka koristi za kreiranje alternativnog sveta i njegovo jasno omeđivanje, pri čemu oni, istina, doprinose lakšoj komunikaciji unutar sveta, ali, istovremeno, komunikaciju između svetova, pa čak i među pojedinim pripadnicima istog sveta, otežavaju.

Ako se pođe od glotogonijske postavke, po kojoj „određeni koncepti razumevanja stvarnosti imaju primarnu funkciju u razvoju nekog jezika, kao repozitorijuma znanja i iskustva o svetu"[26], odnosno da „Jezik pokazuje na koji način čovek segmentuje realnost i kojim se obrascima pritom služi, koje pojave izdvaja kao važne, kojim vrednostima daje prednost, kao što čovekov um nesvesno neprestano odabira relevantne informacije iz mnoštva utisaka i podataka kojima je svakodnevno zasut. Najšire gledano, jezik kazuje kako čovek misli"[27], čini se da je svet junaka Mirjane Novaković ispunjen neizvesnošću i borbom, kako onom sa spoljnjim svetom tako i onom unutrašnjom, bilo da se nalaze u stvarnosti ili antistvarnosti.

---

[21] O ovome više u: Milica Mihaljević, *Terminološki priručnik*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 1998), 7; Danko Šipka, *Osnovi leksikologije i srodnih disciplina*, Novi Sad: Matica srpska, 2006), 149; Рајна Драгићевић, *Лексикологија српског језика*, (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2007), 20; Исидора Бјелаковић, *Терминологија код Срба у 18. и 19. веку (математичка географија и картографија)*, (Нови Сад: Два пера, 2017), 18; Ана Мацановић, *Српска језикословна терминологија у 19. веку*, (Београд: Институт за српски језик САНУ, 2018), 11.

O višeznačnosti samog pojma, v. Ранко Бугарски, *Лингвистика у примени. Сабрана дела, књ. 5*, (Београд: Чигоја штампа, 2007), 75.

[22] Даринка Гортан Премк, „О месту термина у лексичком фонду", *Научни састанак слависта у Вукове дане 18/1(1988)*, Београд–Нови Сад (1990), 15.

[23] Lekseme koje imaju i nominacionu i semantičku funkciju, odnosno imaju istovremeno sposobnost i imenovanja i označavanja, a njihov semantički sadržaj čine i arhisema (pojam) i seme (elementi realizacije) – Гортан Премк „О месту термина у лксичком фонду", 16; Даринка Гортан Премк „О терминолошким јединицама и њиховој обради у РСАНУ", *Наш језик, XXIX/1–2* (1991), 50.

[24] Даринка Гортан Премк, *Полисемија и организација лексичког фонда у српском језику*, (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004), 118.

[25] Исидора Бјелаковић, *Терминологија у књижевним језицима Срба у 18. и 19. веку (астрономија)*, (Нови Сад: Матица српска, 2022), 20.

[26] Исидора Бјелаковић, *Терминологија у књижевним језицима Срба у 18. и 19. веку (астрономија)*, 140.

[27] Јасмина Грковић-Мејџор, „Из језичке баштине Словена: 'прав' и 'крив' као појмовне метафоре", *Списи из историјске лингвистике*, (Ср. Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2007), 347.

Na primer, koordinator TAO-a, organizacije koja se bori protiv avtenata, za očuvanje sveta kakav jeste, panično pokušava da se seti značenja termina aporofisija (usisavanje u agon nekoga ko tamo ne treba i ne želi da bude) ne bi li, protumačivši je, shvatio šta mu se događa i pokušao da nađe rešenje i izlaz iz nastale situacije:

> – Možda bi bilo dobro da još jednom sve pregledaš – obratila se očigledno Aoristu, pošto je on krenuo ka izlazu za otvoreni bazen – moramo da budemo sigurni da neće biti aporofisije tokom kenosa.
> Bože, Bože, radio je najvećom brzinom koordinatorov mozak, aporofisija, šta je aporofisija? Kenos je vakuum to je znao napamet, ali aporofisija, šta je to bilo? Ta reč se nije pojavljivala često, možda ju je video svega dva-tri puta. Sve postaje gore, pomislio je, a još uvek nismo ušli u agon.[28]

Prizivanje u sećanje značenja traženog pojma dovodi ga do očajanja, budući da je shvatio da će biti usisan u agon:

> A onda mu je došlo, sasvim iznenada, kao da ga je grom pogodio u glavu, aporifisija, koordinatorkina primedba plavim mastilom, postoje različita tumačenja šta znači, ali prevod je nedvosmislen: usisavanje. I koordinator je odmah znao, tačnije, odmah je osetio u stomaku da će biti usisan u agon i nije ni pokušavao da se seti kakva je sve tumačenja o tome koordinatorka zapisala. Prelazak u agon će stvoriti vakum tako što će svi u krugu od sto metara biti usisani u agon.[29]

Kada se, napokon, dosetio kako da se suprotstavi avtentima na njihovom terenu, poništavajući agon, svet koji oni stvaraju, potpunim ništavilom, koordinatora ponovo obuzima parališuća panika jer ne može da se seti termina kojim se ta aktivnost označava, ubeđen da bez adekvatne reči ne može doći ni do adekvatnog rezultata, odnosno da bez označitelja, ne postoji ni označeno:

> Sad je samo trebalo da održava to ništa, znači da ne misli ništa, dok ne smisli nešto što bi stvarno bilo korisno. Ali, to je nemoguće, gotovo da je viknuo, ne mogu da ništa ne mislim i istovremeno da nešto smislim. Oh, nisam se ja uzalud borio protiv ovoga, ovo je najstrašnije mesto na svetu. Ali, za sad, pokušavao je da održi mrak, ili kako god da se to zvalo, pokušao je da se seti, pazeći da ne pomisli ni na šta u kancelariji, da očisti um od svake pragme i da se usredsredi na reč, aha, vatos, što je značilo pozadina ili dubina, nešto tako, što je moglo da znači svašta, a u stvari je značilo ništa, baš ništa, prava reč, mislio je, kakva pozadina, ili još besmislenije, dubina?[30]

Da bi njegova osveta bila potpuna, nedostaje mu adekvatna reč za ono što želi da učini naposletku sa agonom, avtentskim svetom, ako mu se za to ikada ukaže prilika. Bila mu je potrebna reč koja znači „polomljeno“, jer nje u pelagu nije bilo:

> Ali naravno da za to nisu imali reč, za tu srču, o ne, oni su pisali rečnik samo od lepih antikimena, i kad izađem odavde... ako ikad izađem odavde, ispravio se, naći ću prevod i...[31]

---

[28] Мирјана Новаковић, *Johann's 501* (Београд: Народна књига – Алфа, 2005): 164.
[29] Новаковић, *Johann's 501*: 165.
[30] Новаковић, *Johann's 501*: 178.
[31] Новаковић, *Johann's 501*: 179.

I među avtentima ima onih koji teško funkcionišu van sistema, kada naiđu na nešto što ne mogu da definišu. Katiste je opsednuta pravilima i pravilnostima i njena ideja o novom svetu jeste da će svi biti lepi i da neće biti nikakvih odstupanja. Neprekidno se preispituje šta je dozvoljeno i da li je dozvoljeno i teško prihvata Erimijine „prekršaje“ koja „slobodno gleda slike i ćuti kad bi trebalo da peva“[32] i uporno pokušava da ih smesti u sistem, nije bitno koji i kakav, samo da postoji ikakva pravilnost. Kada shvati da reč „paradasija“ ne postoji u rečniku oseća se nesigurno i odbačeno, a upravo to osećanje jeste jedan od razloga zašto se pridružila pokretu koji želi da izmeni stvarnost:

> – Paradasija – odgovorila je Ksantija, prethodno pogledavši na kratko u Erimiju.
> Katiste nije mogla da se seti da je tu reč uopšte videla u pelagu i užasnula se na samu pomisao šta bi ona sve mogla da znači. Odlučila je da ništa ne kaže i da sačeka šta će Erimija i Ksantija dalje reći. Ali one su ćutale, Ksantija je bila zamišljena, Erimija je predano pušila i pila kafu.[33]

I, odista, te reči u Erimijinom pelagu nema, te nisu samo avtenti uskraćeni za njeno značenje, već i svi iz pragmatikosa – stvarnosti (i one van romana). Jasno je da je to nešto što bi moglo biti važno, ako je tačna Katistina pretpostavka da Erimija peva kada je nešto važno, a govori u malakos logosu (bez dodeka, u prozi) kada je reč o uobičajenim stvarima:

> Zar se nije paradasija završila, ako je u tome bio smisao pevanja, da peva kad je nešto važno, a da obično govori kad je nešto obično. Katiste nije bila baš sigurna da se Erimija pridržavala takvog jednostavnog pravila, bilo je previše prosto za Erimiju.[34]

Ovaj se termin vezuje za dve situacije u radnji *Johann's*-a u kojima učestvuju iste junakinje – Erimija, Katiste i Ksantija: prva je upad u sedište TAO-a i ulazak u koordinatorovu kancelariju, a druga je antikimenovanje botaničke bašte, a kasnije i čitavog dela Beograda tako što je pravljen isti ili njemu najsličniji, u kojem važe pravila onog ko ga je napravio i koji može biti izbrisan i poništen. Na taj način je Ksantija raskrinkana kao koordinatorka TAO-a i diafanovana, odnosno uništena zajedno sa ikumenom u koji je uvučena. Moguće da je „paradasija“ priprema za ono što tek treba da dođe, predviđanje događaja koji će uslediti prilikom (ili ako dođe do) poništavanja stvarnosti, megagona, u kojem neće biti mesta za sve ono što se tvorcima ikumena ne uklapa u vlastitu savršenu sliku. Ako je tako, onda u takvom svetu niko ne bi bio siguran:

> Tako se može ceo svet izmeniti, prepraviti ili pokvariti (zavisno od smera), i ne samo to, može se ceo svet poništiti, odreknuti ga onakav kakav je bio i dodeliti sebi i drugima sasvim novi.[35]

---

[32] Новаковић, *Johann's 501*: 270.
[33] Новаковић, *Johann's 501*: 284.
[34] Новаковић, *Johann's 501*: 301.
[35] Новаковић, *Johann's 501*: 370.

Pri čemu, nema garancije da bi taj i takav novi svet bio savršen ili makar bolji i da bi njegovi žitelji bili bez bola, lepši i zadovoljniji sobom. Jer, potreba za stvaranjem drugog sveta počiva u želji da se bude zadovoljan sobom i svojim mestom u društvu i da se kontroliše barem sopstveni život. Poricanjem svega što je bilo, uništenjem u megagonu i ulaskom u vatos, potpuno ništavilo na kojem će se antikimenovati deo po deo ikumena, ostaje se bez svega pređašnjeg, bez onoga što čoveka određuje, bez proživljenog, bez iskustva, a kada se i to novo potroši, neće ostati ništa, jer neće imati od čega da se pođe.

Da bi se funkcionisalo u jednom svetu, u jednoj kulturi, potrebno je razumeti ga, a „reči su osnovna kulturna artefakta jednog društva, budući da je razumevanje njihovog značenja put ka razumevanju kulturnih vrednosti i predstava uopšte".[36] Junaci romana Mirjane Novaković imaju različite razloge da razumeju šta znači menjanje sveta – jedni da bi ga sačuvali od promene, a drugi da bi u toj promeni sačuvali sebe. Revolucija, preokretanje i menjanje sveta uz uništavanje onog starog, posao je umetnika, a umetnik je obeležen bolom, nedovoljnošću i nesavršenošću:[37]

> ... pesma je za one koji se
> neće ni okrenuti,
> za odbačene, za prokazane, za tebe i mene,
> za sve što će biti
> i što ćemo podneti, ružni i odvratni
> i poslednji,
> nećemo biti lepi ili divni ili prvi,
> bićemo mi.[38]

Bibliografija

Бјелаковић, Исидора. *Терминологија у књижевним језицима Срба у 18. и 19. веку (астрономија)*. Нови Сад: Матица српска, 2022.

Бјелаковић, Исидора. *Терминологија код Срба у 18. и 19. веку (математичка географија и картографија).* Нови Сад: Два пера, 2017.

Бугарски, Ранко. *Лингвистика у примени. Сабрана дела, књ. 5*. Београд: Чигоја штампа, 2007.

[36] Wierzbicka 1996: 237, prema: Исидора Бјелаковић, *Терминологија у књижевним језицима Срба (астрономија)*, 141.

[37] U svojoj pripoveci „Priča o pilulama" (*Tajne priče*. Beograd: Laguna, 2016: 41–51) Mirjana Novaković kaže: „Kada bi postojale pilule protiv duševnog bola ne bi bilo priča. Nikoga ne bi bilo briga za priče. Niko ih ne bi pisao i niko ih ne bi čitao."

[38] Новаковић, *Johann's 501*: 338–339.

Врбавац, Јасмина. „Куда, када се прекорачи жанр?“. У: *Идентитет у процепу: критике и те-ве критике*: 155–158. Зрењанин: Агора, 2012.

Гордић-Петковић, Владислава. „Језичка инвенција у прози Мирјане Новаковић“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, LV/3 (2007): 595–600.

Гордић Петковић, Владислава С., Јаковљевић, Младен М. „Суочавање с паралелним световима у романима Вилијама Гибсона и Мирјане Новаковић“. У: *Наука без граница I*, *Изван оквира: међународни тематски зборник*, Мирјана Лончар-Вујновић и др., 27–44. Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини, 2018.

Гортан Премк, Даринка. *Полисемија и организација лексичког фонда у српском језику*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.

Гортан Премк, Даринка. „О терминолошким јединицама и њиховој обради у РСАНУ“, *Наш језик, XXIX/1–2* (1991), 49–54.

Гортан Премк, Даринка. „О месту термина у лексичком фонду“, *Научни састанак слависта у Вукове дане* 18/1 (1988), Београд–Нови Сад (1990): 15–21.

Грковић-Мејџор, Јасмина. „Из језичке баштине Словена: ’прав’ и ’крив’ као појмовне метафоре“. У: *Списи из историјске лингвистике*: 347–363. Ср. Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2007.

Драгићевић, Рајна. *Лексикологија српског језика*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2007.

Мацановић, Ана. *Српска језикословна термионологија у 19. веку*. Београд: Институт за српски језик САНУ, 2018.

Новаковић, Мирјана. *Johann’s 501*. Београд: Народна књига – Алфа, 2005.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана „Сан о певању које ствара свет – Мирјана Новаковић, *Johann’s 501*, ’Народна књига’/’Алфа’, Београд, 2005.”, рецензија књиге *Johann’s 501*, Мирјана Новаковић, *Летопис Матице српске*, 477/6 (2006): 1150–1155

РСАНУ – *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*. *Књига XI (кукутка–маква)*. Београд: Институт за српскохрватски језика, 1981.

Татаренко, Ала. „Право на обману, право на игру (Johann's 501 Мирјане Новаковић)“. У: *Место сусрета. Огледи о српској прози*: 127–133. Београд: Српски ПЕН Центар, 2008.

*

Gordić Petković, Vladislava. „Društveni okviri ženske slobode u prozi Mirjane Novaković“. U: *Lica i naličja društvene slobode*. Prir. Zorica Kuburić, Ljiljana Ćumura, Ana Zotova: 71–84, Novi Sad: CEIR, 2017.

Gordić Petković, Vladislava. „Jezičke inovacije u savremenoj srpskoj prozi: semantički potencijal imena i brendova“. *Primenjena lingvistika*, 16 (2015): 191–201

Mihaljević, Milica. *Terminološki priručnik*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 1998.

Novaković, Mirjana. *Tajne priče.* Beograd: Laguna, 2016.

Ray, Alain. *Essay of terminology*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins publishing company, 1995.

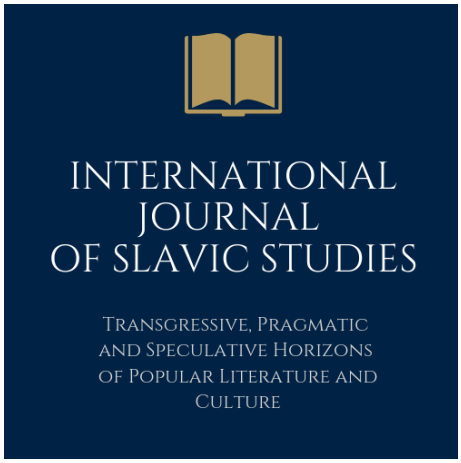
Pančić, Teofil. „S one strane istorije“. *Vreme*, 18.01.2006. Dostup 20.01.2024, https://vreme.com/kultura/s-one-strane-istorije/

Šipka, Danko. *Osnovi leksikologije i srodnih disciplina*. Novi Sad: Matica srpska, 2006.

Milena S. Zorić Latovljev (1980, Sombor) profesorka je na Visokoj školi strukovnih studija za obrazovanje vaspitača u Novom Sadu na predmetima Srpski jezik i Razvoj govora dece do 3 godine. Školske 2006/2007. i 2007/2008. godine radila je kao lektor srpskog jezika na Institutu za zapadne i južne slovenske jezike Varšavskog univerziteta, Poljska (Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej). Oblasti interesovanja: istorija srpskog književnog jezika (predstandardni period) i izdavanje transkribovanih dela pisaca tog perioda uz stručne komentare i rečnik, metodika razvoja govora i književnost za decu.. Autorka je monografije *Славенизми у раним драмама Јована Стерије Поповића* (2018). Priredila je monografije: Павле Кенгелац, *Јестествословије*; Јован Чокрљан, *Огледало добродетељи и верности или Жалосна прикљученија Драгољуба и Љубице* (са Маријаном Јелисавчић); Јован Мушкатировић, *Причте илити по простому пословице темже сентенције илити реченија*. Autorka više naučnih i stručnih radova.

Rafał Paliński
Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego
e-mail: rafaupalinski@gmail.com
ORCID: 0009-0001-9073-3384
https://doi.org/10.61827/07z4-3pv0

Nr: 5 (2023)
ISSN (on line) 2658-154X



Wampir serbskiego realizmu – w kręgu ludowych wyobrażeń i społecznych przemian

The vampire of Serbian realism – in the circle of folk imaginations and social changes

Abstract:

The topic of the article is the image of the vampire in Serbian literature of the realist era. The figure of the vampire, originating from Slavic demonology, was introduced into Serbian literature in the 19th century, appeared in the works of writers such as: Ilija Ognjanović, Vuk Vrčević and Milovan Glišić. Most of them based their vision on serbian folklore, especially on the description by Vuk Karadžić, quoted in the article, contained in the first Serbian dictionary.

The analysis was based on three short stories from this period: *Kako su vampiri nestali sa sveta* (1866) by Ilija Ognjanović, *Seoska osuda na smrt novoga vukodlaka* (1881) by Vuk Vrčević and the most famous Serbian piece on this topic – *Posle devedeset godina* (1880) by Milovan Glišić. In writing the article the most helpful were works of Serbian literary scholars – Ana Radin, Danil Trbojević, Marija Šarović and the Polish scholar Patrycjusz Pająk.

In the analyzed pieces, the character of vampire is part of the world of folk imagination, it symbolizes rural backwardness, and the fight against the vampire becomes, in the authors' intention, a symbol of progress and industrialization. In Ognjanovic's work he is placed in a Christian context and is defeated by the monks, in Vrčević's story the vampire does not actually exist, he functions only at the level of beliefs and as an attempt to hide human sin. In turn, the vampire of Glišić is an egoistic creature, ruining the life of the rural community, which eliminates him in a result of cooperation.

Key words: vampire; serbian literature; literary realism; 19th century literature; slavic studies.

Streszczenie:

Tematem artykułu jest wizerunek wampira w literaturze serbskiej doby realizmu. Pochodząca ze słowiańskiej demonologii figura wampira, wprowadzona do literatury serbskiej w XIX wieku, pojawiała się w dziełach twórców takich jak: Ilija Ognjanović, Vuk Vrčević, Milovan Glišić. Większość z nich opierała swoją wizję na przekazach ludowych, szczególnie na cytowanym w artykule opisie Vuka Karadžicia, zawartym w pierwszym słowniku języka serbskiego.

Podstawą analizy stały się trzy opowiadania z tego okresu: *Kako su vampiri nestali sa sveta* (1866) Iliji Ognjanovicia, *Seoska osuda na smrt novoga vukodlaka* (1881) Vuka Vrčevicia i najsłynniejszy serbski utwór w tej tematyce – *Posle devedeset godina* (1880) Milovana Glišicia. Przy powstawaniu artykułu pomocne były prace serbskich literaturoznawców – Any Radin, Danila Trbojevicia i Mariji Šarović oraz polskiego badacza, Patrycjusza Pająka.

W analizowanych utworach postać wampira jest częścią świata ludowych wyobrażeń, symbolizuje wiejskie zacofanie, a walka z nim staje się, w zamyśle autorów, symbolem postępu oraz industrializacji. U Ognjanovicia zostaje umieszczony w kontekście chrześcijańskim i zostaje pokonany przez mnichów, w utworze Vrčevicia wampir w rzeczywistości nie istnieje, funkcjonuje wyłącznie na poziomie wierzeń i jako próba ukrycia ludzkiego grzechu. Z kolei wampir Glišicia to istota egoistyczna, rujnująca życie wiejskiej społeczności, która eliminuje go w wyniku współdziałania.

Słowa kluczowe: wampir; literatura serbska; realizm; literatura dziewiętnastowieczna; slawistyka

Wampir, zajmujący istotne miejsce w słowiańskiej demonologii i folklorze, w szczególności serbskim, stał się w XIX wieku inspiracją dla licznych dzieł literackich. Podstawą dla utrwalonej w literaturze serbskiej wizji tej istoty jest opis, który znalazł się w spisanym w pierwszej połowie XIX wieku, pierwszym słowniku języka serbskiego autorstwa Vuka Karadžicia. Brzmi on następująco:

> Wilkołakiem[1] nazywa się człowieka, w którego (według podań ludowych) czterdzieści dni po śmierci wchodzi jakiś diabelski duch i ożywia go (wampirzy się[2]). Następnie wilkołak wychodzi nocą z grobu, dusi ludzi w domach i pije ich krew. Porządny człowiek nie może stać się wampirem, chyba, że nad martwym przeleci jakiś ptak lub przejdzie jakieś inne zwierzę, dlatego wszędzie (ludzie) pilnują martwego, żeby nic nad nim nie przeszło. Wilkołaki najczęściej pojawiają się zimą (od Wigilii Bożego Narodzenia do dnia Wniebowstąpienia Pańskiego). Gdy wielu ludzi na wsi umiera, zaczyna się mówić, że wilkołak jest w grobie (a dziewczęta opowiadają, że widziały go nocą z całunem na ramieniu) i wtedy próbują zgadnąć, kto się powampirzył. Biorą wówczas czarne źrebię bez znamion, zabierają go na cmentarz i przeprowadzają nad grobami, w których może być wilkołak, ponieważ mówi się, że takie źrebię nie przejdzie nad wilkołakiem. Jeżeli kogoś wykopią, zbierają się wszyscy mieszkańcy wsi z głogowym kołkiem (ponieważ [wampir] boi się tylko głogowego kołka [...]), następnie rozkopują grób i jeżeli znajdą w nim człowieka, którego ciało nie uległo rozkładowi, przebijają go kołkiem i palą go w ogniu. Mówią, że taki odkopany wilkołak staje się opuchnięty, nadyma się i czerwieni od ludzkiej krwi (<<czerwony jak wampir>>). Wilkołak przychodzi także i do swojej żony (zwłaszcza jeśli jest piękna i młoda), sypia z nią, a dziecko, które rodzi się ze związku z wilkołakiem, nie ma kości. W czasie głodu często pojawiają się w okolicy młynów, spichlerzy, gdzie trzyma się żyto lub magazynów z kukurydzą. Mówią też, że zawsze chodzą ze swoim całunem na ramieniu. [Wampir] może wejść do domu i przez najmniejszą dziurkę, dlatego nie chroni przed nim zamknięcie drzwi [...][3].

---

[1] Na terenach południowosłowiańskich wampir był często utożsamiany z wilkołakiem, stąd Karadžić używa go jako onimu podstawowego i stosuje wymiennie z wampirem.

[2] Serbski czasownik *povampiriti se* oznaczający proces przemiany w wampira nie posiada polskiego ekwiwalentu leksykalnego. Użyty zwrot jest autorską propozycją translatoryczną.

[3] Wszystkie cytaty z języka serbskiego użyte w artykule stanowią tłumaczenie własne autora artykułu. Oryginalny cytat: „Vukodlak se zove čovjek u koga (po pripovijetkama narodinjem) poslije smrti 40 dana uđe nekakav đavolski duh, i oživi ga (povampiri se). Po tom vukodlak izlazi noću iz groba i davi ljude po kućama i pije krv njihovu. Pošten se čovjek ne može povampiriti, već ako da preko njega mrtva preleti kakva tica, ili drugo kakvo živinče prijeđe: za to svagda čuvaju mrca da preko njega što ne prijeđe. Vukodlaci se najviše pojavljuju zimi

Warto zwrócić uwagę na obecny w tym opisie synkretyzm religijny – zarówno wilkołak, jak i wampir wywodzą się z przedchrześcijańskiej demonologii Słowian, jednak ich obecność determinują okresy pomiędzy chrześcijańskimi świętami. Ponadto, autor słownika wymienia cały szereg obecnych w późniejszej literaturze elementów: ludowe metody na odnalezienie grobu i pozbycie się monstrum, a także jego powiązanie z seksualnością i walką o dostęp do żywności.

Opis ten stał się podstawą dla wielu literatów sięgających po motyw wampira, który w literaturze serbskiej zaczął być na szerszą skalę eksplorowany w prozie realistycznej, powstającej w drugiej połowie XIX wieku. Serbska literatura realistyczna korzystała wielokrotnie z motywu wampira, przy czym należy wymienić autorów takich jak: Ilija Ognjanović[4], Vuk Vrčević, Milovan Glišić, Stjepan Mitrov Ljubiša, Milorad Popović Šapčanin. Ze względu na ograniczenia objętościowe, jak i pewną powtarzalność wykorzystanych motywów, analizie poddane zostaną utwory jedynie trzech pierwszych pisarzy.

Temat ten był dotychczas podstawą licznych badań serbskich historyków literatury, między innymi Any Radin, Danila Trbojevicia oraz Mariji Šarović, których prace przyczyniły się do powstania niniejszego artykułu. Były to przede wszystkim ustalenia Any Radin oraz zebrane przez nią w antologii *Priče o vampirima* utwory serbskich pisarzy z XIX i XX wieku, zawierające motyw wampiryczny, które Radin poddała analizie. Na ustalonym przez nią swoistym kanonie oparł się współczesny badacz, Danilo Trbojević, który dokonał ich obszernej analizy w dysertacji *Društvena i politička instrumentalizacija predstava o vampira na Balkanu: prilagodljivost besmrtnog motiva*. Pomocne były również badania Mariji Šarović, dotyczące kwestii temporalnych oraz przestrzennych w literaturze wampirycznej. Wśród polskich badaczy, tematem wampiryzmu w literaturze serbskiej zajmował się dotychczas jedynie Patrycjusz Pająk, autor artykułu na temat wprowadzonej przez Milovana Glišicia postaci wampira Savy Savanovicia.

Realizm w Serbii wiązał się przede wszystkim z tematyką wiejską; tematyka utworów odnosiła się do problemów wiejskich społeczności, miejscowego konserwatyzmu i zacofania wobec powolnie postępującej w kraju industrializacji i urbanizacji. W ten kontekst zostały wplecione ludowe opowiadania o wampirach. W większości tych utworów, wampir stał się uosobieniem zabobonu, tracąc swój nadprzyrodzony, demoniczny charakter[5] i służąc

(od Božića tako do Spasova dne). Kako počnu ljudi mnogo umirati po selu, onda počnu govoriti da je vukodlak u groblju (a gdjekoji počnu kazivati da su ga gdje noću vidjeli s pokrovom na ramenu), i stanu pogađati ko se po-vampirio. Kašto uzmu vrana ždrijepca bez biljege, pa ga odvedu na groblje i prevode preko grobova u kojima se boje da nije vukodlak: jer kažu da takovi žrdijebac ne će, niti smije, prijeći preko vukodlaka. Ako se o kom uvjere i dogodi se da ga iskopavaju, onda se skupe svi seljaci s glogovijem koljem (jer se on samo glogova koca boji [...]), pa raskopaju grob, i ako u njemu nađu čovjeka da se nije raspao, a oni ga izbodu onijem koljem, pa ga bace na vatru te izgori. Kažu da takovoga vukodlaka nađu u grobu a on se ugojio, naduo i pocrvenjeo od ljudske krvi („crven kao vampir"). Vukodlak dolazi kašto i svojoj ženi (a osobito ako mu je lijepa i mlada) te spava s njome; i kažu da ono dijete nema kostiju koje se rodi s vukodlakom. A u vrijeme gladi često da ga priviđaju oko vodenica, oko ambara žitnijeh i oko čardaka i koševa kukuruznijeh. Kažu da sve ide sa svojijem pokrovom preko ramena. On se može povući i kroz najmanju rupicu, za to ne pomaže od njega vrata zatvorati [...]". Vuk Karadžić, *Srpski rječnik*, (Wiedeń:)

[4] Alternatywna wersja nazwiska, przytaczana przez część badaczy brzmi *Ognjenović*.

[5] Ana Radin, „Kratka istorija vampirskih priča", w: *Priče o vampirima*, red. Ana Radin, (Belgrad: IP Prosveta, 1998), 14.

przede wszystkim podkreśleniu zacofania mieszkańców wsi. Historie te są umieszczane w opowiadaniach często na zasadzie szkatułkowej „opowieści w opowieści”[6]; zdarza się również, że sama postać wampira jest mistyfikacją służącą ukryciu rzeczywistych postępków ludzi. Sam sposób umieszczenia narracji o wampirze w strukturze utworu jest, jak zauważa Danilo Trbojević, istotny dla interpretacji motywu:

> Sposób w jaki wykorzystuje się motyw [wampira] w konstrukcji narracyjnej mówi nam dużo zarówno o społecznym kontekście, jak i autorze, który stoi za samym mitem/opowieścią. Obok „wampira” jako centralnej lub bocznej figury u utworze, musimy zwrócić uwagę na, z pozoru nieistotne, detale jednakowo ważne dla zaprezentowania narracji, która wykracza poza szkielet opowieści, a także mówi o społecznym kontekście, w odniesieniu do którego często tworzone są same narracje[7].

Serbski wampir nie musi być zatem centralną figurą utworu, jednakże jego obecność jest ważna ze względu na kontekst społeczny, w jakim się pojawia, co miało duże znaczenie dla pisarzy doby realizmu. W jednym z najstarszych utworów wykorzystujących ten motyw, *Kako su vampiri nestali sa sveta* (1866) (*Jak wampiry zniknęły ze świata*[8]), wampir pojawia się jedynie jako element wiejskiego wierzenia, umocowany jednak nie w źródle pogańskim, a chrześcijańskim wyobrażeniu o wampirze, który służy diabłu.

Akcja utworu rozgrywa się na terenach wiejskich, w okolicach leśnego cmentarza w bliżej nieokreślonej części Sremu (regionu północnej Serbii, z którego pochodził Ognjanović). Dwaj podróżujący mnisi, Ranko i Stevan, zostają zaatakowani w nocy przez wampira grasującego na pobliskim cmentarzu. Udaje im się jednak schwytać wampira, któremu grożą głogowymi kołkami i zmuszają do wypełnienia swojej woli. Jeden z mnichów mówi wampirowi, że wypuści go jeżeli ten przyniesie im magiczną czerwoną trawę – uniwersalne lekarstwo, znajdujące się w „diabelskim świecie”. Wampir zgadza się, jako zastaw, oddając mnichom swoją lewą rękę, po czym obmyśla sposób na oszukanie diabła i po trzech dniach wraca do ludzi ze swą zdobyczą. Ci oddają mu rękę, jednakże okradziony diabeł wpada w gniew i przeklina wszystkie wampiry na świecie:

> Łamię swe berło nad wszystkimi wilkołakami całego, szerokiego świata! Od teraz nie zamienię żadnego więcej nieboszczyka w wampira, żeby późniejsi potomkowie wilkołaków mogli się szczycić i chwalić tym, że jeden z ich dziadów oszukał samego mistrza i pana całego diabelskiego świata![9]

---

[6] Tamże, 16–17.

[7] Oryginalny cytat: „Način na koji se koriste motivi u konstrukciji narativa govori nam mnogo o socijalnom kontekstu ili autoru koji stoji iza samih mitova/priča. Pored „vampira“ kao centralne ili bočne figure u priči, moramo shvatiti i to da su mnogi drugi na prvi pogled, nevažni detalji jednako bitni za prezentaciju narativa koji prevazilazi kostur priče te takođe govori o socijalnom kontekstu, u odnosu na koju se narativi često i stvaraju”. Danilo Trbojević, *Društvena i politička instrumentalizacija predstava o vampira na Balkanu: prilagodljivost besmrtnog motiva* (rozprawa doktorska, Uniwersytet w Belgradzie, 2021), 306.

[8] Podawane w nawiasach polskojęzyczne wersje tytułów są moimi propozycjami przekładu, koniecznymi z racji na fakt, że żaden analizowanych w tekście utworów nie został przetłumaczony na język polski.

[9] Oryginalny cytat: „Prebijam prut moj nad svima vukodlacima vasceloga širokoga sveta! Ne ću više od sada ni jednoga mrtvaca u vampira pretvarati, jer bi se docniji potomci vukodlački ponosili i hvalili, kako je jedan od dedova njihovih prevario samoga majstora i gospodara nad celim paklenim svetom!”, Ilija Ognjanović, „Kako su vampiri nestali sa sveta”, w: *Priče o vampirima*, red. A. Radin, (Belgrad: IP Prosveta, 1998), 49.

Rezultatem diabelskiej klątwy jest zniknięcie wampirów ze świata. Sam utwór można zaklasyfikować do nurtu folklorystyczno-neoromantycznego, gdyż jego struktura oparta jest na baśniowym schemacie i korzysta z typowych dla tego gatunku rozwiązań. Wampir pojawia się w utworze jako element chrześcijańskiej eschatologii, sługa diabła, który jednak boi się zwykłych ludzi, uzbrojonych w głogowe kołki (typowe ludowe narzędzie do walki z wampirami). Trbojević charakteryzuje wampira jako surową i zwierzęcą istotę, z jednej strony służącą diabłu, z drugiej – bojącą się ludzi[10]. Co istotne, wampir Ognjanovicia posługuje się rozumem, potrafi mówić i dotrzymuje danego mnichom słowa, choć robi to wyłącznie po to, żeby ocalić życie. Jest to zmiana względem wcześniejszym ludowym wyobrażeniom, w których wampir wydawał się być bezrozumną, kierowaną instynktami krwiożerczą istotą[11].

Wampir przynależy do rzeczywistości wykreowanej w utworze, jednakże cała jego obecność zamyka się w świecie prostej ludowej duchowości i staje się elementem chrześcijańskiego dualizmu. Wampir jest zatem częścią wyobraźni wiejskiej; mnisi, którzy wcześniej spotkali innego wampira w jednym z klasztorów są częścią wiejskiej społeczności. Świat chrześcijański, który reprezentują jest w utworze nazwany „białym światem". Wampir przekracza granice między światami, ale nie wychodzi poza rustykalną przestrzeń.

Sama opowieść o wampirze zostaje wprowadzona w utworze w konstrukcji szkatułkowej: opowiada ją starzec, który wspomina zamierzchłe czasy, znane mu tylko z opowieści rodziców. W narracji zostaje wyraźnie zaznaczony dystans czasowy względem opisywanych wydarzeń, co tylko potęguje degradację wampira w obszar ludowych wierzeń jako istoty nierealistycznej. Trbojević zauważa, że „Ilija Ognjanović umieszcza akcję opowieści w nieokreślonej, niemal mitycznej przeszłości [...] ale nie daje konkretnej historycznej wskazówki[12]" co do czasu akcji. W wizji dziewiętnastowiecznego realisty, wierzenie w wampiry zostaje sprowadzone zatem do formy elementu ludowej baśni z jej najważniejszymi wyróżnikami.

Figura wampira wzbudzała jednak strach wśród mieszkańców Bałkanów, którzy wierzyli w jej istnienie, przy czym ważniejsza była sama wiara niż rzeczywista obecność demona. Ten motyw wykorzystał inny z serbskich realistów, pochodzący z Czarnogóry, Vuk Vrčević – językoznawca i przyjaciel Vuka Karadžicia, wraz z którym spisywał pieśni ludowe Serbów z różnych regionów[13]. Opublikowane w 1881 roku opowiadanie *Seoska osuda na smrt novoga vukodlaka* (*Wiejski wyrok śmierci na nowego wilkołaka*) oparte jest, według notatki autora, na ludowej przypowieści z Hercegowiny. Jako czas akcji zostaje wskazana połowa XVIII wieku – po raz kolejny literatura wampiryczna korzysta z chronologicznego dystansu względem opisywanych realiów.

---

[10] Trbojević, *Društvena i politička instrumentalizacija predstava o vampira na Balkanu: prilagodljivost besmrtnog motiva*, 318.

[11] Tamże, 323.

[12] Oryginalny cytat: „Ilija Ognjenović smešta radnju priče u nedefinisanu, gotovo mitsku prošlost [...] ali ne daje konkretnu istorijsku odrednicu". Tamże, 320.

[13] Należy zaznaczyć, że z racji na uwarunkowania historyczne i migracje Serbów, akcja wielu utworów, a także pochodzenie pisarzy, wiąże się niekiedy z regionami niewchodzącymi w skład współczesnego lub historycznych państw serbskich, jednakże zamieszkanymi przez ludność prawosławną, identyfikującą się jako Serbowie.

Akcja utworu Vrčevicia ogranicza się do wsi, w której mieszka Đurđa – młoda i piękna wdowa po Milutinie. Jej teściowie, Markiša i Kanda zauważają, że kobieta często znika z domu, co wzbudza ich podejrzenia. Swoimi obawami dzielą się z Jakovem, ojcem Đurđi, który mówi im, że jego córka jest prawdopodobnie w ciąży, choć od śmierci jej męża minął prawie rok. Gdy Jakov wzywa córkę i żąda, aby przyznała się do winy, ta mówi, że jej mąż powstał z grobu i nawiedza ją każdej nocy:

> Mój mąż nieboszczyk Milutin zamienił się w wilkołaka [...]; za każdym razem, gdy odchodzi ode mnie o świcie wraz z pianiem pierwszych kogutów, grozi mi: jeśli komuś powiesz, że przychodzę do ciebie, wiedz, że najpierw ciebie, a potem wszystkich twoich bliskich do dziewiątej kropli krwi, porżnę śmiertelną kosą[14].

Wyjaśnienie zostaje początkowo przyjęte, jednakże Markiša, zmartwiony faktem, że jego syn stał się wilkołakiem, udaje się po radę do lokalnego popa, Komnena. Ten proponuje zwołanie innych mężczyzn ze wsi i wspólne rozkopanie grobu Milutina, żeby sprawdzić, czy rzeczywiście jego ciało wykazuje oznaki wampiryzmu: jest nadęte, spęczniałe od krwi i ma czerwone oczy. Gdy okazuje się, że ciało nieboszczyka ulega zwyczajnemu rozkładowi, pop wzywa Đurđę, którą publicznie oskarża o obrazę honoru zmarłego męża i narażenie całej wsi na gniew boży.

Đurđa wie już, jaki będzie jej los i postanawia wyznać mieszkańcom wsi prawdę na temat swojej ciąży:

> Będziecie mnie kamienować, pozwólcie bym przed śmiercią wyspowiadała się przed Bogiem i ludem. Dowiedzcie i usłyszcie! Nasz sąsiad, Milovan Mrđenov [...] jeszcze za życia mojego męża nieboszczyka Milutina kręcił się wokół mnie jak Diabeł wokół krzyża [...]. Po śmierci mojego męża, chodził za mną rankami i wieczorami, w polu i w górach, nad wodą i we wsi, obiecując, że weźmie ze mną ślub. Młoda jeszcze jestem, a mówi się, że każda długowłosa kobieta mały ma rozum [...], popadliśmy w grzech; a kto zgrzeszy, pokutę musi wykonać [...]. Jesteśmy teraz oboje w waszych rękach[15].

Pomimo przyznania się do winy, kobieta oraz jej kochanek, zostają skazani przez *kneza* (naczelnika wsi) na ukamienowanie. Próbuje bronić ich pop, jednakże zostaje on zignorowany przez wiejską społeczność, która zabija Milovana, a następnie chce w podobny sposób ukarać Đurđę. Kobieta jednak sama pada martwa na ziemię, co pop interpretuje jako boskie przebaczenie, po czym grzebie ją po chrześcijańsku w okolicach cerkwi.

---

[14] Oryginalny cytat: „Moj pokojni muž Milutin pretvorio se u vukodlaka [...]; svaki put kad je od mene polazio u zoru kad prvi kokoti zapoju, zaprijetio bi mi: ako ikome kažeš da k tebe dolazim, znadi da ću najprije tebe pa sve tvoje, do devete kaplje krvi, smrtnom kosom požnjeti". Vuk Vrčević, „Seoska osuda na smrt novoga vukodlaka", w: *Priče o vampirima*, red. Ana Radin, (Belgrad: IP Prosveta, 1998), 54–55.

[15] Oryginalny cytat: „Imaćete me kad kamenovati, puštite me da se prije moje smrti ispovijedim Bogu i narodu. Znaj i čuj, narode! Naš komšija, Milovan Mrđenov [...] još pri životu pokojnog mi muža Milutina bijaše obrigao okolo mene kao Đavo oko krsta [...]. Pošto mi pok. muž umre, prijenu zamnom jutrom i večerom, u polju i u goru, na vodu i na sijelu, obećajući mi da će me vjenčati. Ja još godinama mlada, a veli se da je svaka žena dugokosa i kratkoumna [...] padosmo u grijeh; a ko grijeh uradi, red mu je i pokoru činiti [...]. Evo nas oboje u vašim rukama". Tamże, 56.

Wampir w opowiadaniu istnieje jedynie jako wierzenie, personifikacja ludzkiego strachu oraz wymówka dla niewiernej wdowy. Đurđa wykorzystuje wampira, jedną z najniebezpieczniejszych istot, żeby uwiarygodnić swoją wersję wydarzeń i przekonać wszystkich, że za jej ciążą stoi zmarły mąż. Wampiryzm łączy się zatem w tym utworze z seksualnością[16], jednakże nie jest to seksualność samego wampira, a człowieka, który przekracza granice, według których funkcjonuje wiejska społeczność. Kara ukamienowania, zgodna jest, jak pisze Trbojević z tradycją, ale nie z chrześcijaństwem:

> Interesujący jest tutaj konflikt pomiędzy tradycją, która nie jest chrześcijańska a przedstawicielem oficjalnej instytucji religijnej, konkretnie Cerkwi. Mianowicie, chociaż pop próbuje uratować nieszczęsną parę i chociaż odpuszcza im grzechy, cytując przy tym słowa Jezusa […] tłum i tak wykonuje karę[17].

Poprzez śmierć kochanków dokonuje się przywrócenie we wsi społecznego porządku, zaburzonego przez pozamałżeńską relację Đurđi i Milovana. Mieszkańcy wsi, którzy decydują o wyroku, stanowią jednolity, pozbawiony indywidualnego charakteru tłum, reprezentowany przez *kneza*. Sposób ich życia wyznacza tradycja, a sprzeniewierzenie się jej musi zostać ukarane w najsurowszy sposób. Tradycja konserwatywnej społeczności okazuje się być ważniejsza także od nakazów religijnych i chrześcijańskich zasad. Jak zauważa Patrycjusz Pająk, było to szerszą tendencją wśród ówczesnych serbskich pisarzy, którzy „przejmują schemat narracyjno-fabularny z opowiadań ludowych o wampiryzmie wraz z jego dydaktyczną wymową, lecz nie wiążą jej już z obroną religijnych podstaw porządku kulturowego[18]".

Zagrożeniem dla wspólnoty jest każde wyłamanie się z rządzących nią reguł. Nawet sama Đurđa nie jest od nich wolna: przyznaje się do winy i godzi się ze swoim losem, co pomaga jej w niewielkim stopniu. Pomimo przekroczenia obyczajowych i społecznych granic, nie wyłamuje się ze społeczności całkowicie i poddaje się jej woli.

Wampir nie jest zatem głównym bohaterem utworu, pojawia się jedynie w fałszywej opowieści kobiety, co jednak odpowiada przywołanej wcześniej obserwacji Trbojevicia. Obecność demona jest symboliczna, jednakże wierzą w niego zarówno chłopi, jak i pop, który przyjmuje rolę potencjalnego zabójcy wampira. Istnienie wampira, podobnie jak pozamałżeńskie relacje seksualne wdowy, burzy porządek społeczny, który należy jak najszybciej przywrócić. Pop przywołuje typowe, charakterystyczne dla serbskiej kultury ludowej cechy wampira oraz metody, którymi można się go pozbyć: rozkopanie grobu, przebicie ciała cierniowym kołkiem oraz podcięcie ścięgien pod kolanami, żeby nie mógł chodzić. Przedstawiciel religii staje się

---

[16] Trbojević, *Društvena i politička instrumentalizacija predstava o vampira na Balkanu: prilagodljivost besmrtnog motiva*, 314.

[17] Oryginalny cytat: „Zanimljivo da se već ovde naglašava sukob tradicije koja nije hrišćanska i predstavnika zvanične religijske institucije, odnosno crkve. Naime, iako pop pokušava da spasi nesrećni par i iako im oprašta grehove i citira Isusa [...], rulja ipak izvršava kaznu". Tamże, 328–329.

[18] Patrycjusz Pająk, „O literackiej kanonizacji wampira Savy Savanovicia na tle literatury wampirycznej XIX wieku", w: *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867-1918). Tom 2. Doświadczenia tekstu*, red. Ewa Paczoska, Izabela Poniatowska, Mateusz Chmurski, (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2017), 192.

strażnikiem porządku w przypadku konfliktu ze światem bytów demonicznych, jednakże nie jest już autorytetem w sprawach dotyczących ludzkiej moralności oraz obyczajowości.

Wykorzystanie motywu wampira w serbskiej prozie realistycznej osiągnęło swój szczyt w twórczości Milovana Glišicia, który korzystał z niego kilkukrotnie, między innymi w utworach *Brata mata*, *Nagraisao*, *Raspis* oraz *Posle devedeset godina*. Szczególnie istotny jest ostatni z wymienionych tekstów, jest to bowiem najbardziej rozpoznawalna opowieść o wampirze w literaturze serbskiej. Opowiadanie stało się źródłem inspiracji i nawiązań dla wielu późniejszych pisarzy, będąc swego rodzaju archetekstem dla literatury wampirycznej w tym kraju. Jako jeden z niewielu serbskich utworów tego typu, został zekranizowany w Jugosławii jako horror pod tytułem *Leptirica* (1973). Jest to też najbardziej dojrzały z wampirycznych tekstów Glišicia, gdyż wampir pojawia się w nim jako fizyczna inkarnacja, a nie jedynie symbol strachu przed tym, co nieznane i nierzeczywiste, tak jak we wcześniejszych utworach[19].

Opowiadanie, opublikowane w roku 1880, przedstawia historię uśmiercenia wampira Savy Savanovicia, nawiedzającego młyn wodny nad rzeką Rogačicą we wsi Zarožje w zachodniej Serbii[20]. Zaczerpnięta z lokalnej legendy postać stała się jednym z najbardziej znanych serbskich wampirów. Protagonistą utworu jest młodzieniec imieniem Strahinja, który przybywa do Zarožja z pobliskiej Ovčiny. Strahinja jest sierotą, wyrusza w świat, żeby zdobyć szacunek, uznanie oraz majątek, niezbędne do poślubienia ukochanej Radojki, której ojciec nie zgadza się na ich związek ze względu na niski status majątkowy i społeczny naszego bohatera.

W Zarožju Strahinja dowiaduje się od miejscowych o wampirze, który od dziewięćdziesięciu lat wstaje z grobu (sam tytuł opowiadania oznacza *Dziewięćdziesiąt lat później*) i każdej nocy nawiedza młyn na pobliskiej rzece, przez co wieś pozostaje dłuższy czas bez młynarza. Strahinja postanawia spędzić noc w młynie i stawić czoła demonowi:

> Przyszła cicha godzina. Nie słychać było ani lelka, ani sowy. Tylko żarna grzechotały monotonie, a woda leci po skałach pod młynem i... nic więcej. Aż w jednej chwili do młyna wszedł wysoki człowiek, bezgłośnie, jakby nawet nie otwierał drzwi. [...] Człowiek ten przysiadł obok ognia, spod oczu spojrzał na zakrytą kukłę. Posiedział tak chwilę, po czym powoli wstał, podszedł do kukły i mocno ją szarpnął. Szybko odskoczył i ustał, jakby coś go zaskoczyło. Stał tak i stał, aż krzyknął na cały młyn: „Ej, Savo Savanoviciu, dziewięćdziesiąt lat wampirzysz i nigdy jeszcze nie zostałeś bez wieczerzy, tak jak dzisiaj!”[21]

---

[19] Trbojević, *Društvena i politička instrumentalizacija predstava o vampira na Balkanu: prilagodljivost besmrtnog motiva*, 309.

[20] Wieś Zarožje istnieje w rzeczywistości, położona jest w okręgu zlatiborskim niedaleko granicy z Bośnią i Hercegowiną.

[21] Oryginalny cytat: „Nastade gluvo doba. Ne čuje se više ni zvonac ni sovica. Samo čeketalo čekće monotono, voda huji na omaji pod vodenicom i… ništa više. Dok ti na jedan mah uđe u vodenicu povisok čovek, uđe nečujno, rekao bi vrata se i ne otvoriše. [...] Onaj čovek prisede kraj vatre, pa sve ispod pogleda na onu pokrivenu kladu. Posedi tako malo, pa se diže polako, priđe onoj kladi i na jedan mah pritište je gnjaviti. Ali brzo odskoči i stade; rekao bi začudi se. Postaja tako, postaja, pa tek viknu da je sva vodenica odjeknula: Ej, Sava Savanoviću, devedeset godina vampiruješ i ne osta bez večere kao večeras!”. Milovan Glišić, „Posle devedeset godina”, w: *Priče o vampirima*, red. Ana Radin, (Belgrad: IP Prosveta, 1998), 123.

Ukryty w młynie Strahinja najpierw oszukał demona, któremu podstawił kukłę zamiast żywego człowieka jako ofiarę, a następnie postrzelił dwukrotnie wampira z pistoletu, tym samym przeganiając go z młyna. Sam mężczyzna spokojnie doczekał świtu w młynie, gdzie znaleźli go mieszkańcy Zarožja. Po wspólnej naradzie postanowiono o ostatecznym pozbyciu się wampira, do czego konieczne było odnalezienie jego grobu i przebicie ciała głogowym kołkiem. Do znalezienia grobu chłopi użyli, według ludowego podania, czarnego konia[22], który odnalazł właściwą mogiłę na cmentarzu. Po odkopaniu ciała Savanovicia i przebiciu go kołkiem, z jego ust wyleciał motyl, co, według ludowego wierzenia, oznaczało iż był to prawdziwy wampir.

Po zwycięstwie nad nieumarłym, Strahinja postanowił zostać we wsi jako młynarz. W dowód wdzięczności, zarožjanie udali się z nim do rodzinnej miejscowości i przekonali ojca Radojki, Živana Dušmana[23], żeby zgodził się na ślub pary zakochanych.

Nieskomplikowana fabuła utworu została wpisana, jak zauważył Pająk,

> w schemat romansu zbudowanego na ekonomiczno-społecznej nierówności zakochanych (biedny chłopak – dziewczyna z dobrego domu). Ów zabieg powoduje, że schemat fabularny opowiadania upodabnia się do schematu typowego dla legend o bohaterach z nizin społecznych, którym udaje się podnieść swój status dzięki zwycięskiej konfrontacji ze złem przyjmującym na przykład postać smoka, którego funkcję spełnia tu wampir. [...] W konsekwencji to, co na poziomie opisu wydaje się realistyczne, na poziomie znaczenia przywodzi na myśl legendę. Legendowość jest tu synonimem archaicznych i niezmiennych prawideł rządzących serbską wsią[24].

Wampir Glišicia występuje zatem w symbolicznej roli monstrum, które musi zostać pokonane przez głównego bohatera. Autor nie przekazuje zbyt wielu informacji na jego temat; nie jest znany jego wygląd, poza wzmianką o tym, że był nabrzmiały krwią. Wiadomo jedynie, jak się nazywa, że wampirem jest od dziewięćdziesięciu lat oraz, że wcześniej zamieszkiwał Zarožju. Glišić nie wyjaśnia dlaczego stał się nieumarłym demonem. Wampiryczna dusza Savanovicia po śmierci przemienia się w motyla, który, „jak mówią, długo dręczył małe dzieci w Zarožju, ale z czasem i on zniknął[25]". Polimorficzność demona, która jest częścią ludowego wyobrażenia, nie była jednak często wykorzystywana przez pisarzy serbskich, chociaż był to popularny motyw w literaturze zachodniej[26]. Sobowtórowa, zwierzęca forma wampira nie jest jednak szczególnie groźna, osłabiony i *de facto* umierający w ten sposób wampir może atakować jedynie dzieci, ale i im nie może wyrządzić większej krzywdy.

---

[22] Tej samej metody chcą użyć na elfim cmentarzu wieśniacy w powieści Andrzeja Sapkowskiego *Chrzest ognia*. O zwierzętach wrogich wampirowi wspomina Trbojević, *Društvena i politička instrumentalizacija predstava o vampira na Balkanu: prilagodljivost besmrtnog motiva*, 318–319.

[23] Nazwisko to można traktować jako znaczące, gdyż słowo *dušman*/*душман* oznacza po serbsku *wróg*.

[24] Pająk, „O literackiej kanonizacji wampira Savy Savanovicia na tle literatury wampirycznej XIX wieku", 196–197.

[25] Oryginalny cytat: „[...] dugo je, kažu, morio malu dečicu po Zarožju, pa je vremenom i njega nestalo", Glišić, „Posle devedeset godina", 130.

[26] Trbojević, *Društvena i politička instrumentalizacija predstava o vampira na Balkanu: prilagodljivost besmrtnog motiva*, 309.

Warto zwrócić uwagę na okoliczności wiążące się z uśmierceniem wampira. W tym celu, wieśniacy, ze Strahinją na czele, korzystają z ludowego instrumentarium narzędzi i metod walki z wampiryzmem, czyli głogowego kołka oraz konia, który wskazuje miejsce pochówku krwiopijcy. Co istotne, są to metody o czysto pogańskiej proweniencji, pomimo iż wieś jest chrześcijańska (znajduje się w niej cerkiew, jest także pop). Ciekawą kwestią jest również pochodzenie Strahinji, który nie jest rodowitym mieszkańcem Zarožja, jednakże wywodzi się, tak jak oni, z wiejskiej społeczności, a co za tym idzie, rozumie zarówno stosunki społeczne, jak i dzieli z zarožjanami światopogląd religijno-kulturowy.

Glišić w konstrukcji wampirycznego bohatera korzysta w dużej mierze z zakorzenionego w serbskiej tradycji wyobrażenia, o czym świadczy użycie archetypicznego dla tej postaci chronotopu. Autor korzysta z tradycyjnego motywu koguta, który swoim pianiem ogłasza świt i kres wampirycznej aktywności Savanovicia, który traci moc i musi wracać do swojego grobu[27]. Rozkopanie mogiły krwiopijcy odbywa się za dnia, jedynym człowiekiem aktywnym w nocy jest sam Strahinja, który jednak robi to wyłącznie w celu walki z demonem. Trbojević pisze, że

> tym, co charakteryzuje egzystencję żywego człowieka jest słoneczne ciepło i jasność dnia, [...] podczas, gdy noc jest przewidziana dla snu, dla zimnych i nieumarłych wampirów istotą egzystencji jest całkowite odwrócenie tego, co rozumiemy jako pożądane i ludzkie[28].

Kolejnym z elementów charakteryzujących wampira są miejsca, w których się on pojawia. Ana Radin określa je jako przestrzenie graniczne i wymienia wśród nich: próg, strzechę, bramę, źródło, rzekę, skrzyżowanie dróg lub młyn[29]; ten ostatni pojawia się w utworze Glišicia. Co istotne, jest to, typowy dla serbskiej wsi, młyn wodny (serb. *vodenica*/*воденица*), tradycyjnie położony w pewnym oddaleniu od centrum wsi. Jest to zatem przestrzeń peryferyjna, częściowo izolowana w ramach wiejskiego mikrokosmosu, powiązana zarówno z wodą, jak i z żywnością.

Z jednej strony, woda w postaci rzeki, strumienia jest sama w sobie granicą oddzielającą dwa fragmenty ziemi, z drugiej jednak nie zamyka to jej symbolicznego znaczenia. W dawnej mitologii słowiańskiej (a także innych ludów indoeuropejskich, np. Celtów) ciek lub zbiornik wodny pojawiają się jako symboliczna granica ze światem chtonicznym, zaświatami[30]. Wampir istnieje zawsze w kontakcie z ziemią – każdej nocy wychodzi z grobu, żeby znaleźć się w młynie, przy wodzie, co zbliża go do granicy zaświatów, którą wielokrotnie przekracza, nigdy jednak ostatecznie[31].

Symbolika młyna jest istotna jednak nie tylko ze względu na jego znaczenie przestrzenne, lecz także na funkcję, którą spełnia dla wiejskiej społeczności. Pająk łączy aktywność wampira

---

[27] Tamże, 318.

[28] Tamże.

[29] Radin, „Kratka istorija vampirskih priča", 10.

[30] O symbolicznym znaczeniu wody dla dawnych Słowian i powiązaniach ze światem chtonicznym piszą szerzej Aleksander Gieysztor w *Mitologii Słowian* oraz Kamil Kajkowski w książce *Mity, kult i rytuał. O duchowości nadbałtyckich Słowian*.

[31] Marija Šarović, „Tipovi hronotopa u prozi o vampirima", w: *Moć književnosti. In memoriam Ana Radin*, red. Mirjana Detelić, (Belgrad: Instytut Bałkanistyki SANU, 2009), 119.

i jego obecność w młynie z faktem, iż kieruje się on wyłącznie instynktem, który każe poszukiwać mu pożywienia[32], jednakże warto zauważyć, że jego pożywieniem jest nie tylko mąka, ale także (a może przede wszystkim) krew ludzi, którzy próbują przejąć kontrolę nad młynem. Nie byłaby to zatem walka wyłącznie o samo pożywienie, ale i o dominację, władzę nad zasobami żywności:

> Groźba przez niego uosabiana dotyczy nie tylko plagi głodu, ale i związanej z nią atawistycznej degeneracji ludzkiego zachowania. Konsumpcyjny stosunek wampira do ludzi obrazuje sytuację, w której człowiek pozbawiony pożywienia zamienia się w kanibala. Wampir symbolizuje zatem zagrożenie, jakie dla człowieka stanowią niezaspokojone ludzkie potrzeby[33].

Wampir zyskuje tym samym kontekst społeczno-antropologiczny, jego obecność jest dla wieśniaków zagrożeniem, niebezpieczeństwem, które godzi w relacje społeczne i utrwalony porządek. Podobnie jak u Vrčevicia, pokonanie wampira (nieistotne czy realnego, czy też całkowicie zmyślonego) decyduje o przywróceniu zaburzonego ładu. Strahinja, który napędza te działania, staje się dla mieszkańców Zarožja bohaterem, chociaż sam jest poniekąd ofiarą stosunków społecznych rządzących wiejską ekumeną (problem z poślubieniem ukochanej ze względu na niski status społeczny). Odnosi on jednak sukces działając na rzecz wspólnoty, nie wyłamuje się ze schematów na rzecz prywatnej korzyści, tak jak wdowa z opowiadania Vrčevicia, lecz działa w ramach obowiązujących schematów. Pająk zauważa jednak, że wiejska wspólnota jest jednak w gruncie rzeczy postępowa i demokratyczna[34]: problem Savanovicia rozwiązany zostaje wspólnie przez mieszkańców wsi, zaś Savanović i ojciec Radojki, Dušman, symbolizują tyranię jednostek, którym sprzeciwia się egalitarna większość.

Serbscy realiści, wśród nich Glišić, często wykorzystywali proste fabuły oparte na realnych sytuacjach z życia mieszkańców wsi do opisu panujących relacji społecznych, a także często ich krytyki. Wampir, pomimo tego, że jest istotą fantastyczną, pełni w utworze „rolę łącznika między realistycznym tekstem a jego legendowym kontekstem[35]" oraz „pozwala urealistycznić schemat fabularny legendy[36]" – zwłaszcza, że sama historia Savanovicia oparta jest na ludowym przekazie ustnym[37].

W utworze nie został również określony czas akcji, choć biorąc pod uwagę informację o dziewięćdziesięciu latach, które upłynęły od śmierci Savanovicia, musiał on żyć co najmniej w XVIII wieku. Fakt umieszczenia akcji utworu w przeszłości potęguje podkreślenie, że wampir jest wyłącznie ludowym wierzeniem, reliktem dawnych wyobrażeń, które przetrwać mogły jedynie w zacofanym środowisku wiejskim. Tym samym figura wampira została twórczo wykorzystana przez pisarzy realizujących ideowo-społeczny program modernizacji

---

[32] Pająk, „O literackiej kanonizacji wampira Savy Savanovicia na tle literatury wampirycznej XIX wieku", 199.
[33] Tamże, 200.
[34] Tamże, 201.
[35] Tamże, 198.
[36] Tamże, 198.
[37] Tamże, 193. Warto wspomnieć, że dla autora była to historia lokalna, gdyż sam pochodził z okolic miasta Valjevo, położonego około czterdziestu kilometrów od Zarožja.

i industrializacji Serbii. Opowiadanie Glišicia można uznać w tym wypadku za wzorcowy przykład literackiej inspiracji wampiryzmem ludowym[38].

W analizowanych utworach wampir jest zawsze istotą lokalną, podobnie jak w będących dla nich inspiracją opowieściach ludowych[39]. Nie przybywa z daleka, jak chociażby nawiedzający Londyn Drakula z powieści Stokera. Jak zauważa serbska badaczka, Marija Šarović:

> wampir z naszej literatury i tradycji nigdy nie przybywa z daleka, podczas gdy zachodnie przedstawienia wypadają tym lepiej, im kraj, z którego pochodzi, jest egzotyczny i nieznany czytelnikowi [...], większość serbskich literackich wampirów wpasowuje się w znane, lokalne środowisko [...][40].

Upiór serbskiego realizmu jest zarówno obcy, jak i jednocześnie miejscowy, a jego największym przewinieniem

> nie jest jednak krzywda, jaką wyrządza ludziom, lecz wielokrotne przekraczanie przez niego granicy między życiem a śmiercią. W taki sposób narusza prawo boskie, zgodnie z którym granicę tę śmiertelnik może przekroczyć tylko raz. [...] Opowieści ludowe z motywem wampirycznym wyrażają [...] nie tylko konserwatywny wiejski światopogląd, ale też wiarę, że śmierć nie jest końcem ludzkiego życia[41].

Dla wiejskiej społeczności przekroczenie granicy ontologicznej jest równocześnie przekroczeniem granicy społecznych norm i zasad, według których funkcjonuje, co musi spotkać się z karą ze strony ludzi – surowa kara spotyka zarówno wdowę Đurđę, jak i Savę Savanovicia, pomimo tego, że tylko w drugim przypadku mowa o prawdziwym wampirze. Jak zauważa Trbojević:

> w rodzimej [serbskiej] literaturze pojawienie się wampira jest często powiązane z moralnym omenem, tłumaczone jest jako kara za grzech człowieka lub jego przodków w stosunku do społeczności lub, częściej, religijnym, kościelnym, bożym, a w końcu także i ogólnym zasadom społecznym[42].

W tym kontekście interesująca jest osoba zabójcy wampira, strażnika ludowej sprawiedliwości. W analizowanych utworach Ognjanovicia oraz Vrčevicia z wampirem walczą (lub zamierzają to zrobić) osoby duchowne. Często dochodzi jednak do pewnego synkretyzmu: u Vrčevicia, a także w innym opowiadaniu Glišicia *Nagraisao* popi zwalczają wampira za pomocą środków całkowicie niechrześcijańskich. W drugim z utworów, pop świadomie odkłada Biblię jako nieprzydatną, a zamiast tego korzysta ze starej, prawdopodobnie pogańskiej księgi[43]. W żadnym z wypadków nie

---

[38] Tamże, 203.

[39] Šarović, „Tipovi hronotopa u prozi o vampirima", 131.

[40] Oryginalny cytat: „[...] vampir iz naše književnosti i tradicije nikada nije dolazio izdaleka, dok je zapadni onoliko uspešniji predstavljan ukoliko su krajevi iz kojih je dolazio bili egzotični i manje poznati čitaocu [...], čitav niz sprkish književnih vampira uklapa u poznatu domaću sredinu [...]". Tamże.

[41] Pająk, Pająk, „O literackiej kanonizacji wampira Savy Savanovicia na tle literatury wampirycznej XIX wieku", 190.

[42] Oryginlany cytat: „U domaćoj književnosti nastanak vampira je često povezivan sa moralnim predznakom, tumačen je kao kazna za greh čoveka ili čak njegovih predaka u odnosu na društvena ili češće, religiozna, crkvena i božija, a potom opšta socijana pravila". Trbojević, *Društvena i politička instrumentalizacija predstava o vampira na Balkanu: prilagodljivost besmrtnog motiva*, 312.

[43] Tamże, 329.

jest jednak używany krzyż, typowy artefakt obronny w literaturze zachodniej. Synkretyzm religii wydaje się być jednak tylko pozorny: pop czy mnich jest osobą duchowną, sprawującą władzę sakralną, nieistotna jest przy tym kwestia konkretnego wyznania, ważniejsze jest korzystanie z powszechnie przyjętych i akceptowanych metod walki z wampirem.

Wampir był więc dla pisarzy realizmu figurą symboliczną, za pomocą której ukazywali życie wiejskich wspólnot oraz szereg kulturowych opozycji: wieś–miasto, pogaństwo–chrześcijaństwo, konserwatyzm–progresywizm[44]. Wampir symbolizował wiejskie zacofanie, stawiane jako przeciwieństwo nowoczesności, symbolizowanej w tym czasie przez przestrzeń miejską[45]. Las, skrzyżowanie dróg czy młyn należały do elementów wiejskiej topografii, więc pasowały do realistycznej stylistyki utworów[46].

Bibliografia

Glišić, Milovan. „Posle devedeset godina". W: *Priče o vampirima*, red. Ana Radin, 117–130. Beograd: IP Prosveta, 1998.

Karadžić, Vuk Stefanović, *Srpski rječnik istolkovan njemačkim i latinskim riječima*. Beč – Wien, 1818.

Ognjanović, Ilija. „Kako su vampiri nestali sa sveta". W: *Priče o vampirima*, red. Ana Radin, 45–49. Beograd: IP Prosveta, 1998.

Pająk, Patrycjusz. „O literackiej kanonizacji wampira Savy Savanovicia na tle literatury wampirycznej XIX wieku". W: *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867-1918). Tom 2. Doświadczenia tekstu*, red. Ewa Paczoska, Izabela Poniatowska, Mateusz Chmurski, 187–205. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2017.

Radin, Ana. „Kratka istorija vampirskih priča". W: *Priče o vampirima*, red. Ana Radin, 7–41. Beograd: IP Prosveta, 1998.

Šarović, Marija. „Tipovi hronotopa u prozi o vampirima". W: *Moć književnosti, In memoriam Ana Radin*, red. Mirjana Detelić, 117–138. Beograd: Balkanološki institut SANU, 2009.

Trbojević, Danilo. *Društvena i politička instrumentalizacija predstava o vampira na Balkanu: prilagodljivost besmrtnog motiva*. Rozprawa doktorska, Uniwersytet w Belgradzie, 2021.

Vrčević, Vuk. „Seoska osuda na smrt novoga vukodlaka". W: *Priče o vampirima*, red. Ana Radin, 51–57. Beograd: IP Prosveta, 1998.

[44] Tamże, 327.
[45] Tamże.
[46] Šarović, „Tipovi hronotopa u prozi o vampirima", 117.

Rafał Paliński – mgr; absolwent slawistyki i filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim. Jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół szeroko pojętej tradycji literatury grozy i fantastyki ze szczególnym uwzględnieniem fantazmatu wampirycznego, a także slawistycznego literaturoznawstwa komparatystycznego (zwłaszcza na gruncie polsko-serbskim) oraz historii i kultury państw byłej Jugosławii.

Marijana Jelisavčić Karanović
Visoka škola strukovnih studija za obrazovanje vaspitača Novi Sad
e-mail: marijanajelisavcic11@gmail.com
ORCID: 0009-0006-0336-0978
https://doi.org/10.61827/wy24-yy2t

Nr: 5 (2023)
ISSN (on line) 2658-154X

INTERNATIONAL JOURNAL OF SLAVIC STUDIES
Transgressive, Pragmatic and Speculative Horizons of Popular Literature and Culture

Milovan Glišić, ubica vampira

Milovan Glišić, the Vampire Slayer

Abstract.
The paper discusses the postmodernist process of historiographical metafiction (with particular reference to the *writer-as-character* method) using the novel *Florentine Doublet*, written in four hands, by renowned representatives of Serbian literary fiction, Goran Skrobonja and Ivan Nešić as an example. The particular curiosity of their literary diptych is that they place Milovan Glišić, the progenitor of Serbian realism and at the same time the first writer who moved away from realistic exclusivity with his fantastically shaped stories, at the center of the event. The crown of Glišić's entire work is considered to be the vampire from Zarožje, Sava Savanović, the hero of the story „After Ninety Years", who in *Doublet* becomes a serial killer facing of against Glišić, who compiles the criminal's psychological profile. The enigmatic writing of two Renaissance masters, Leonardo and Michelangelo, the „holy grail of collectors", which starts the story in Belgrade in 1889 and leads all the way to the streets of London, where fear and mutilated bodies are sown by the sinister Jack the Ripper, served as a sort of McGuffin. The palette of colorful characters and their fates, which could be found in London at the end of the 19th century, helped the authors to shape the story as a genre amalgam, mixing elements of mystery, crime novels, horror and science fiction with components of detective novels and biographical passages. Special focus is placed on folklore stories and testimonies about vampires, which are incorporated in the novel in a special way and are key to figuring out the nature of entities that are trying to take over the world under the guise of vampires. *Queen Victoria's diaries*, *Tasa's diary: records of the first Serbian police officer*, *The Memoirs of a Balkan Diplomatist* written by Čedomilj Mijatović, materials on the case of Jack the Ripper, Milovan Glišić's documented correspondence and numerous biographical references about Bram Stoker and other characters and institutions inspired Skrobonja and Nešić to represent the vivid Victorian era on a macro and micro level, and at the same time give the theme of vampirism a new, never-before-seen look.

Keywords: vampire, Milovan Glišić, *Florentine Doublet*, historiographical metafiction, fantasy.

Sažetak.

U radu se razmatra postmodernistički postupak istoriografska metafikcija (s naročitim osvrtom na metodu *pisac-kao-lik*) na primeru duologije *Firentinski dublet*, pisane u četiri ruke, od strane renomiranih reprezenata srpske književne fantastike, Gorana Skrobonje i Ivana Nešića. Naročit kuriozitet njihovog literarnog diptiha jeste to što u centar zbivanja postavljaju Milovana Glišića, rodonačelnika srpskog realizma i ujedno prvog pisca koji se svojim fantastički oblikovanim pričama odmakao od realističke isključivosti. Krunom Glišićevog opusa smatra se zaroški vampir Sava Savanović, junak bajkolike pripovetke „Posle devedeset godina", koji u *Dubletu* postaje serijski ubica suočen sa Glišićem, sastavljačem psihološkog profila zločinca. Kao svojevrsni mekgafin poslužio je zagonetni spis dvojice renesansnih majstora, Leonarda i Mikelanđela, „sveti gral kolekcionara", koji priču pokreće u Beogradu 1889. i vodi sve do londonskih ulica, na kojima strah i unakažena tela seje zlokobni Džek Trbosek. Paleta živopisnih likova i njihovih sudbina, koji se jesu mogli zateći u Londonu koncem XIX veka, poslužila je autorima da priču oblikuju kao žanrovski amalgam, mešajući elemente misterije, krimi romana, horora i naučne fantastike sa komponentama detektivskog romana i biografskih pasaža. Naročit fokus postavljen je na folklorne priče i svedočanstva o vampirima, koji su na osoben način inkorporirani u roman i čine srž odgonetanja prirode entiteta koji pod maskom vampira pokušavaju da preuzmu svet. *Dnevnici kraljice Viktorije*, *Tasin dnevnik: zapisi prvog srpskog policajca*, *Uspomene balkanskog diplomate* Čedomilja Mijatovića, materijali o slučaju Džeka Trboseka, dokumentovana prepiska Milovana Glišića i brojni biografski navodi o Bremu Stokeru i drugim likovima i institucijama inspirisali su Skrobonju i Nešića da čitaocima predstave živopisno viktorijansko doba na makro i mikroplanu, i da pritom razradi teme vampirizma daju novo, dosad neviđeno ruho.

Ključne reči: vampir, Milovan Glišić, *Firentinski dublet*, istoriografska metafikcija, fantastika.

Odsustvo dokumentacije, ograničena svedočanstva i sporadične, neretko cenzurisane beleške odakle je moguće iščitati, makar u naznakama, potvrde o minulim događajima koji su pretili da prerastu u skandal i(li) intrigu, doprineli su razvoju istoriografske metafikcije. „Osamnaestovekovno interesovanje za laži i neistinitost postaje postmoderno interesovanje za višestrukost i rasipanje istine(a), istine(a) koja se odnosi na osobenost mesta i kulture"[1]. Linda Hačion istoriografsku metafikciju posmatra kao koncept koji nastoji da rekonstruiše istorijske događaje, dok istovremeno podriva ideju o jednom istorijskom referentu. Odnos prema istoriji menja se uvođenjem narativa u nove, dosad neistražene ravni, dok je ona opšteprihvaćena stavljena pod sumnju. „'Falsifikovanje' istorije je donekle prejak izraz za izvesne postupke u postmodernističkoj književnosti, ali ne smemo gubiti iz vida da postmodernizam u velikoj meri manipuliše istorijskom građom i daje joj neki novi smisao"[2], odnosno, pomera fokus dalje od izvora informacija u druge kulturnoistorijske domene. Postmodernistički autori dovode

[1] Linda Hačion, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, prev. Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković, (Novi Sad: Svetovi, 1996), 188.

[2] Јелена Симић, „Историографска метафикција у романима Горана Петровића 'Опсада цркве Светог Спаса' и 'Ситничарница Код срећне руке', у: Свет у књижевности – књижевност у свету, ур. Бојана Димитријевић (Ниш: Филозофски факултет, 2014), 35.

u pitanje granice između činjenica i fikcije, prekrajajući istorijsku prošlost putem novog fikcionalnog konteksta i pitanje je njihove odluke da li će „prekinuti bilo koju od svih veza sa istoriografijom“[3].

Aleid Fokema istoriografsku metafikciju naziva „igrom umetnosti i laži“[4], koja je u poslednjih nekoliko decenija doživela ekspanziju, naročito kada je reč o literarizovanju književnih delatnika (*pisac-kao-lik*), a njih je ovaj autor prepoznao kao osnovne likove postmodernizma. Nepoznanice i, naročito, intrigantni događaji u biografijama istorijskih ličnosti ili u epohama u kojima su te ličnosti živele[5], doprineli su bujanju ovakvih dela gde „maskiranje istorijske ličnosti fiktivnim pandanom signalizira odmak od istorije i daje autoru *carte blanche* da zamisli šta želi“[6]. Kako Džoana Harker Šo primećuje, *pisac-kao-lik* raskrsnica je istorijskog romana, biografije i umetničkog romana, a da pisanje autorovog života ne bi bila proizvoljnost zasnovana na nekoliko epizoda, važno je detaljno istražiti njegove knjige i dominantne stilske karakteristike.

U poslednjih nekoliko godina pored dela koja se smatraju kanonom srpske i svetske literature, objavljen je i niz knjiga o njihovim autorima kao junacima romana i priča savremenih pisaca. Nakon zbirki pripovedaka i romana o Milošu Crnjanskom, Ivi Andriću i Borislavu Pekiću[7], 2020. godine objavljen je prvi deo diptiha *Firentinski dublet. Sfumato* autora Gorana Skrobonje i Ivana Nešića. Drugi deo *Dubleta*, u podnaslovu nazvan *Kjaroskuro* izašao je godinu dana kasnije. Za razliku od autora koji su se oprobali u transponovanju najslavnijih srpskih pisaca dvadesetog veka u likove svojih pripovesti, Skrobonja i Nešić inspiraciju su našli u „dugom XIX veku“[8] i njegovim intrigantnim predstavnicima. Za glavnog junaka svoje široko razgranate i žanrovski sinkretične pripovesti, autori su izabrali srpskog realistu Milovana Glišića, preoblikovanog u lovca na nečastive entitete epohe. Kako neodvojiv pratilac Glišića kao glavnog junaka romana postaje njegova književna tvorevina – vampir Sava Savanović, sada preoblikovan u volšebnog zlikovca, nema sumnje da su Skrobonja i Nešić pisanju pristupili

---

[3] Ana Iris Marques Ramgrab, *Meet Jane Austen: The Author as Character in Contemporary Derivative Works* (Dissertation, Instituto de Letras de Porto Alegre, 2013), 14.

[4] Aleid Fokkema, „The Author: Postmodernism's Stock Character“, *The Author as a Character: Representing Historical Writers in Western Literature*, Paul Franssen, Tom Hoenselaars (London: Associated University Presses, 1999), 44.

[5] U literaturi novijeg datuma došlo je do nastanka osobenog štiva gde se u marketinške svrhe istorijska ličnost posmatra kroz prizmu trećeg lica koje je, poslovično, uticalo na njen rad i znalo njene tajne. Treće lice neretko je i stradalnik određenog istorijskog događaja. Reprezent ovakvih dela može se naći u izlogu svake knjižare (*Frojdova ljubavnica*, *Avijatičareva žena*, *Pukovnikova žena*, *Sestra Sigmunda Frojda*, *Tetovažer iz Aušvica*, *Rodenova ljubavnica*, *Staljinova ljubavnica*, *Antoanetina sestra* itd.).

[6] Joanna Harker Shaw, *Autumn Grieving, Leaves of Gold: A Novel of the Shelleys with When Authors Become Characters: A Critical Reflection on the Writer-as-Character in Biographical Fiction* (Dissertation, Institute of Theology and Liberal Arts of London, 2020), 14.

[7] Zbirke pripovedaka – o Ivi Andriću: Земаљски дугови (2012), Milošu Crnjanskom: Путник са далеког неба (2013), Borislavu Pekiću: *Pre vremena čuda* (2020); romani – o Ivi Andriću: *Kainov ožiljak* (Dejan Stojiljković i Vladimir Kecmanović, 2014), Milošu Crnjanskom: Омама (Slobodan Vladušić, 2021), Branku Miljkoviću: *Zvezda nad prazninom* (Dejan Stojiljković, 2023). Sve knjige objavila je Izdavačka kuća „Laguna“

[8] Erik Hobsbom, *Doba ekstrema: istorija kratkog dvadesetog veka (1914–1991)*, prev. Predrag Marković (Beograd: Dereta, 2002), 5.

sa intencijom da najpoznatijeg srpskog vampira još jače vežu za njegovog (pisanog) tvorca[9], spajajući ih na originalan i hvale vredan način. Da bismo odgovorili na pitanje kako je Milovan Glišić postao ubica vampira, važno je da najpre osvetlimo detalje vezane za njegov život, dela sa horor elementima i kontekst – koji su ga preporučili za književnog junaka.

Piščeva biografija ispunjena je prazninama koje su pogodno tle za dopisivanje njegovih vanknjiževnih aktivnosti. Milovan Glišić (1847–1908) potomak je slavnog hajduka Gligorija – Gliše[10], čije je ime poslužilo kao osnova za preimenovanje loze. Željan znanja, nakon završene osnovne škole napušta rodni valjevski kraj i gimnaziju upisuje u Beogradu, a potom Veliku školu, koja „od dolaska Svetozara Markovića u Srbiju postaje tribina nove nauke“[11]. Borbenost u njenoj promociji Glišića je koštala slobode, te je 1872. uhapšen. U tekstu „O idejnom liku Milovana Đ. Glišića“, njegov biograf Golub Dobrašinović navodi kako je nakon toga postao oprezniji:

> udaljavao se i udaljio od svojih mladalačkih uvjerenja, ako ne i naglo kao neki, a ono postepeno. Od borbenog ‘komunca’ iz 1871. g, koji zajeda i ujeda, koji napada sve što smatra da ne valja: i ljude i knjige, i slabosti društvene – on će sve više postajati dobroćudni čiča-Milovan, koji se slatko smije i zasmijava druge[12].

Ideološku epizodu iz Glišićevog životopisa važno je pomenuti pri analizi *Firentinskog dubleta*, s obzirom na to da je inicijator nosećih dešavanja romana srpski kralj Milan Obrenović, oponent Markovićev, te bi odluka da „posao za pažljivog i diskretnog čoveka“ poveri nekome u koga ne može imati poverenja bila neodrživa. Odnos sa kraljem u romanu nije bitno pomeren u odnosu na onaj u životu, budući da se u vremenskim tokovima koji tematizuje Skrobonjino i Nešićevo delo, i stvarni Glišić odmakao od svojih mladalačkih antidinastičkih ideja.

Od 1876. Glišić je radio u redakciji „Srpskih novina“, od 1878. bio je korektor Državne štamparije, od 1890. dramaturg Narodnog pozorišta u Beogradu, a 1900. postao je pomoćnik bibliotekara Narodne biblioteke[13].

> Za putovanja nije imao ni slobodnog vremena ni materijalnih sredstava. Njegova putovanja bila su samo kraće ekskurzije po Srbiji, i po koja retka šetnja po ‘Ćesariji’, kako je pisao, to jest od Zemuna do Pančeva, pa i tada ga je obuzimao ‘bol za otadžbinom’[14],

pisao je Uroš Džonić, ne sluteći da će pored hotela London i Nacional u kojima je stanovao, Milovan Glišić, kao junak jednog romana iz budućnosti, deo života provesti u Londonu,

---

[9] Imenom i nizom odlika ovaj lik je neposredno preuzet iz usmenog demonološkog predanja.

[10] Голуб Добрашиновић, „Милован Ђ. Глишић: живот и дело“, у: Милован Глишић, Сабрана дела I (Београд: Просвета, 1963), 9.

[11] Добрашиновић, „Милован Ђ. Глишић: живот и дело“, 17.

[12] Голуб Добрашиновић, „О идејном лику Милована Ђ. Глишића“, у: Милован Ђ. Глишић: споменица о 150-годишњици рођења (Ваљево: Ваљевска штампарија, 1997), 294.

[13] Za opširnije biografske podatke pogledati: Добрашиновић, „Милован Ђ. Глишић: живот и дело“, у: Милован Глишић, Сабрана дела I, 7–82; Милован Ђ. Глишић: споменица о 150-годишњици рођења.

[14] Урош Џонић, „Милован Ђ. Глишић: живот и рад“, у: Милован Ђ. Глишић: споменица о 150-годишњици рођења, 140.

„prestonici vaskolikog sveta“. Sažaljevajući njegovu bračnu kalvariju[15], brojni autori[16], osvrnuli su se na kratkotrajni brak piščev sa Kosarom Stefanović, „za koje vreme je svaki od supružnika terao svoje, po navikama devojačkim i momačkim“[17]. Jedno od poglavlja *Firentinskog dubleta* tematizuje ovu nesrećnu supružničku epizodu s velikom dozom verodostojnosti u detaljima i aktivira čitalačku empatiju u pogledu piščevog ljubavnog života. Za proces preobražaja istorijske ličnosti u fikcionalni lik ipak je od najvećeg značaja činjenica da je Glišić srpskoj (pisanoj) književnosti dao Savu Savanovića, dugovekog vampira koji zahvaljujući snalažljivosti protagoniste pripovetke „Posle devedeset godina“ i zajedničkim naporima zajednice, napokon biva upokojen.

„Svet fantastike postao je privlačan, ljudi su se umorili od istine“[18] i prepoznavši tu promenu, Glišić se okrenuo čoveku koji živi i radi u realnom vremenu i na realnom mestu, ali se svakodnevno susreće sa natprirodnim. Skicirao je obične ljude u dodiru sa neobičnim pojavama i svojim pričama dao paradoksalnu notu realno-fantastičnosti, što ga je proslavilo kao utemeljivača oba pravca[19]. Devetnaestovekovni junaci nisu prvi put nagraisali u pričama Milovana Glišića, ali su njegove tvorevine imale velikog uticaja na potonje autore. Zahvaljujući svom poznavanju folklorne fantastike, Glišić je otpočeo praksu pisanja, čitanja i poštovanja horor književnosti koja do dana današnjeg čeka proučavaoce da joj pristupe na pravi način. Fantastične paradigme iz usmene književnosti bile su temelj na kojem će Milovan Glišić sagraditi svoju pripovedačku kulu[20]. Radnja u njima fokusirana je na gluvo doba i opasnu noć u kojoj se kreće bestijarijum sačinjen od vampira, nakazne dece, vilinskih i džinovskih koła. Svet usmene tradicije, predanja i priče koje je verovatno slušao kao dete, Glišić je transponovao u umetničku prozu, čuvajući od zaborava pripovesti koje su bile odraz strahova i verovanja srpskog naroda. Sava Savanović, najpoznatiji srpski vampir[21], u potpunosti odgovara opisu koji je Vuk Karadžić pribeležio pod odrednicom *vukodlak*, preuzetom iz narodnog verovanja: ima beli pokrov, star je i naduven u licu, nalazi se blizu vodenice koja je htonsko mesto, a njegov

---

[15] Osim Radoslava Erakovića koji navodi da u svakom zlu ima nečeg dobrog: „Naime, pored toga što je obogatio našu književnost odličnim prevodima s francuskog jezika, propali brak Milovana Glišića imao je indirektan uticaj i na dotadašnji horizont očekivanja srpske čitalačke publike, kojoj su po po prvi put postala dostupna određena dela Žila Verna i Edgara Alana Poa“. Радослав Ераковић, Скице рубних простора књижевног наслеђа (Београд: Службени гласник, 2009), 124.

[16] U poglavlju o Stanki, sestri Milovana Glišića, Milan Jovanović Stojimirović nagađa zbog čega je moglo doći do razvoda između pisca i njegove „verovatno pretenciozne“ žene, dok u poglavlju koje je pronađeno u rukopisu i kao *Appendix* dodato knjizi, sa ubeđenošću piše saznanja o Kosari, njenim sestrama i kako se „bračna komedija morala završiti razlazom“. Милан Јовановић Стојимировић, Силуете старог Београда (Београд: Просвета, 2008), 473–478, 663–668.

[17] Борислав Вујић, „Несрећан брак Милована Глишића“, у: Милован Ђ. Глишић: споменица о 150-годишњици рођења, 80.

[18] Предраг Палавестра, „Критичке одлике српске фантастике“, у: Књига српске фантастике (Београд: СКЗ, 1985), 8.

[19] Највећи парадокс јесте то што је „један од отаца српског реализма био у ствари začetnik i pokretač otpora realističkoj isključivosti“. Предраг Палавестра, Историја модерне српске књижевности. Златно доба (1892–1918) (Београд: СКЗ, 1986), 338.

[20] Prva objavljena Glišićeva priča jeste *pripovetka iz narodnog verovanja* „Noć na mostu“ (1873).

[21] Sava Savanović naročito je popularan otkako je 1973. ponovo rođen na filmu *Leptirica* Đorđa Kadijevića.

grob može otkriti nepočišćeni/nekastrirani ždrebac bez belege[22]. Glišićev junak Strahinja uspeva da ubije vampira, predodređen time što je stranac i poseduje srebrni novac koji se može upotrebiti za upokojavanje. Reč „vampir“ smatra se autentičnom srpskom rečju, zabeleženom 1725. godine, kada se u Kiseljevu povampirio Petar Blagojević i izazvao epidemiju umiranja[23]. „Verovanje u vampira veoma je staro i poznato svim narodima, ali da li je reč u svetsku rečničku baštinu dospela upravo iz srpskog jezika, nije lako utvrditi“[24]. Ana Radin tvrdi da je „uostalom, kada je o samoj Srbiji reč, teško zamisliti da su vampiri ‘čekali’ sve do 1725. odnosno 1732. da se prvi put ‘pojave’ u zemlji gde se u njih verovalo od davnina“[25]. Starija definicija ovu nečistu silu uglavnom predstavlja kao demona, odnosno čoveka koji je umro pa počeo da dolazi među svet i ljudima nanosi nesreću i ubija ih sisajući im krv. Kod nas preovlađuje mlađe, animističko shvatanje po kom je „vampir nečista duša pretka koja se u liku pokojnika, kao mrtvac, pojavljuje među ljudima i obavlja mitske radnje“[26].

Vremenom se motiv usložnjavao[27], kako je broj dela nastalih na izvorištima vampirskih priča rastao, te „gubeći predznak seoske kulture, demonsko se zamenjuje ljudskim, a stvarnost fantastičnim“[28] i to tako da

> vampir može biti bilo ko ili bilo šta: ljudsko ili neljudsko biće, živo ili neživo, opipljivo ili neopipljivo. Viđan je svuda jer su u strahu (koji je njegov tvorac) velike oči: ako izuzmemo njegove najfantastičnije umetničke oblike, vampir se već u narodnom predanju javljao u broju formacija koje daleko prevazilaze književnu imaginaciju[29].

Ovo polazište poslužilo je Skrobonji i Nešiću da modifikuju vampira po sopstvenom nahođenju, a činjenica da je ta promena izvedena na opštepoznatom zaroškom krvopiji dodatno je aktivirala maštovitost autora. U središte priče postavljen je Milovan Glišić, autor pripovedaka „o izmišljenim događajima i stvorenjima o kojima je priprost svet voleo da zbori u njegovom kraju“[30] i dramaturg Narodnog pozorišta u Beogradu, u trenutku kada kralj zahteva njegovo angažovanje povodom „delikatne stvari“ (otmice vanbračne kćeri jedne od engleskih princeza i kralja Milana). Na samom početku diptiha opisano je Glišićevo ubojito

---

[22] Ана Радин, Мотив вампира у миту и књижевности (Београд: Просвета, 1996), 56.

[23] Godine 2018. na srpskom jeziku pojavila se knjiga *Vampiri u Srbiji u XVIII veku: knjiga i komentari* (Beograd: Službeni glasnik). „Dokument koji je Avgust Martini 1732. godine štampao u Lajpcigu, po prvi put je u celosti publikovan kod nas – koautorskim naporom koji su uložile dve profesorke sa Filozofskog fakulteta u Novom Sadu – u prevodu Nikoline Zobenice i uz komentare koje je dopisala Marija Kleut“. Маријана Јелисавчић, „Прве српске крвопије“, Летопис Матице српске 503/4 (2019): 523.

[24] Марија Шаровић, Метаморфозе вампира (Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008), 23.

[25] Ана Радин, „Како је реч ‘вампир’ из Србије отишла у свет? у: Из књижевности: поетика–критика–историја: зборник у част Предрага Палавестре, ур. Миодраг Матицки, (Београд: Чигоја штампа, 1997), 187.

[26] Радин, Мотив вампира у миту и књижевности, 19.

[27] „Vampiri u hororu i pisanoj književnosti mnogo više su naslednici bajronovskog lorda Rutvena nego vampira kao demona iz narodne mitologije“. Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, „Preko bele ograde. Rane priče Gorana Skrobonje“, u: *Od šapata do vriska* (Beograd: Laguna, 2024), u štampi.

[28] Danilo Trbojević, *Društvena i politička instrumentalizacija predstava o vampiru na Balkanu: prilagodljivost besmrtnog motiva* (Doktorska disertacija, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2011): 4.

[29] Шаровић, Метаморфозе вампира, 140.

[30] Goran Skrobonja, Ivan Nešić, *Firentinski dublet. Sfumato* (Beograd: Laguna, 2020): 17.

oružje, „parkerica“, dobijena od prijatelja Tase Milenkovića[31], glavnog srpskog policajca, nakon „zaroške frtutme“.

Skrobonja i Nešić sa glavnim narativnim tokom i misijom spašavanja vanbračne kraljeve ćerke prepliću deset godina staru reminescenciju na utamničenje Save Savanovića. Roman je naročito inovativan u građenju odnosa između pisca i vampira, koji je u stvarnom životu postao njegov najprepoznatljiviji književni junak. *Firentinski dublet* pravi interesantan odmak smeštajući Savu Savanovića u Srbiju s konca XIX veka, i to u vidu serijskog ubice:

> Već petu godinu neka đavolska pošast kreće da s proleća teroriše sela uzduž i popreko tromeđe Bajine Bašte, Kosjerića i Valjeva. Svake godine ista priča – kako bagrem izbaci pupoljke, eto ti njega – Zaroškog Krvoloka[32].

Navod o tome kako je prvi slučaj isisavanja krvi zabeležen u Zarožju kod mladog vodeničara (što je i dovelo do sumnji da se radi o vampiru), kog je obešenog za noge našao kmet Purko, aktivira paralelu s Glišićevom pričom „Posle devedeset godina“, ali samo do scene obračuna, koja ovde ima drugačiju završnicu. Još je intrigantnije to što je neko vodeničara okačio „kao svinjsku polutku, izvadivši mu srce praktično bez kapi prosute krvi“[33]. U studiji „Vampirizam u pričama Milovana Glišića“, prvi antologičar srpske fantastike Božo Vukadinović navodi kako je fenomen kanibalizma važan za tumačenje vampirskog motiva: „Vampirska uobraženja nisu bez realnog pokrića (...). Oni su znali da iskoriste priču o vampiru, možda i budu autori takvih priča, da bi onda, gotovo nekažnjivo, harali noću, davili, izvodili perverzne radnje“[34]. Za razliku od junaka Glišićevih priča, koji bi pošli po kolac ili zapis, Glišić iz *Dubleta* saglasan je sa razmišljanjima kritičara: „Vi imate posla sa ubilački nastrojenim pojedincem. Sve to sujeverje koje se verovatno širi od usta do usta ide mu u prilog jer stanovništvo traži nekakvog akrepa ustalog iz groba, a ne osobu u najboljim godinama“[35].

Književni junak Milovan Glišić izgledom, po naravi i statusu u društvu ne odgovara beleškama koje su o piscu sačuvane[36]. U romanu, „bratija“ iz „Dardanela“ za njega kaže da je „redak zver“ (aluzija na naslov kasnije Glišićeve pripovetke), kralj smatra da je vredan i vičan poslu, a nakon što ideju Laze Lazarevića da napiše priču o Zaroškom Krvoloku sprovede u delo i postane prvi srpski kriminalistički profajler, gotovo sve poveznice između junaka i istorijske ličnosti nestaju. Glišić daje ekspertizu o počiniocu kog smatra inteligentnim i snažnim, ali

---

[31] Prema Tasinim navodima, on ju je dobio na poklon nakon uspešno obavljene misije u Rusiji, a da je reč o istinitom putovanju, otkriva njegov dnevnik: „Mi smo izabrali vas. Putovaćete kao carsko-ruski kurir za granicu... Sobom ćete nositi vrlo važne papire...“. Танасије Таса Миленковић, Тасин дневник: записи првог српског полицајца (Београд: PortaLibris, 2023), 69.

[32] Skrobonja, Nešić, *Firentinski dublet. Sfumato*, 95.

[33] Skrobonja, Nešić, *Firentinski dublet. Sfumato*, 98.

[34] Божо Вукадиновић, „Вампиризам у причама Милована Глишића“, у: Милован Ђ. Глишић: споменица о 150-годишњици рођења, 392.

[35] Skrobonja, Nešić, *Firentinski dublet. Sfumato*, 103.

[36] „[...] živi bezazlenim životom mirne savesti kao dete u kolevci, čovek velikih zasluga i bez pretenzija, skroman i povučen“. Радоје Домановић, „Сећање на Милована Ђ. Глишића“, у: Милован Ђ. Глишић: споменица о 150-годишњици рођења, 686.

nedovoljno da bi sam radio. Smatra da je Krvolok naočit i ne izaziva podozrenje okoline, što mu olakšava kretanje – dok uzeti kao celina njegovi zapisi olakšavaju izolovanje sumnjivih ljudi sa prostora zapadne Srbije. Milovan Glišić je ubica vampira ne samo zato što je opisao do tančina karakteristike onog ko je svoja nepočinstva godinama skrivao pod maskom neupokojenog već i zbog toga što je svog krvoloka sapeo i stopirao njegove monstruozne delatnosti. Pravu eliminaciju izvršiće deset godina kasnije, kada u pušionici opijuma dođe do obračuna s još jednim poznatim neupokojenikom kog je istoriografija upamtila pod imenom Jure Grando.

> U putopisnoj knjizi *Die Ehre des Herzgothums Crain* (1689.) koja obiluje zemljopisnim, povijesnim i etnološkim podacima Janez Vajkard Valvasor donosi i prepričanu predaju o Juri Grandu koji se poslije smrti vraćao i uznemiravao svoju udovicu i druge suseljane te o načinu na koji su se suseljani, predvođeni županom Kringe, oslobodili njegova uznemiravanja[37].

Glišićeva uloga u privođenju Save Savanovića licu pravde odjeknula je daleko, naročito taj neobični metod „ulaženja u glavu ubici“, te je Metropoliten policija u piscu prepoznala savršenog konsultanta za svoja neumorna nastojanja da zatoči ozloglašenog ubicu Džeka Trboseka. Intrigantne ličnosti s kraja XIX veka udružile su se kako bi Skrobonji i Nešiću dale obilje materijala koji je, iskorišćen kao građa za obiman roman u dva toma, doprineo žanrovskoj raznolikosti dela. Krimi-romanu, trileru, hororu, drami i biografskim pasažima, kako o stvarnim tako i izmaštanim likovima, pred sam kraj zbivanja u Londonu 1889, pridružuje se i naučna fantastika, koja se otkriva kao savršeno vezivno tkivo cele priče. Inače, svi likovi umešani u razvejavanje misterije oko Trboseka i otmičara kraljeve vanbračne ćerke bili su savremenici sa stvarnom mogućnošću ukrštanja puteva, što je potencijal koji su autori *Dubleta* višestruko iskoristili. Devetostruki ministar Čedomilj Mijatović, kojeg „impozantno i na sve strane ostvareno delo čini [...] jednim od skrajnutih, ali najznačajnijih Srba u drugoj polovini XIX veka“[38], Glišićev je domaćin u Londonu. Mijatovićevi memoari u nekoliko navrata evociraju uspomenu na prijatelja Vilijema T. Steda[39], jednog od aktera *Firentinskog dubleta* i urednika lista *Pall Mall Gazette* – magazina o kom piše i istorijski Tasa Milenković u svojim uspomenama, i to povodom iste teme (maloletnička prostitucija). Čovek s kojim Glišić uspostavlja prijateljski odnos još u Orijent Ekspresu i kom osim srpske šljivovice daruje informacije o istrazi vampirizma koji su rezultirali izveštajem *Visum et repertum*, jeste Brem Stoker.

---

[37] Evelina Rudan Kapec, Josipa Tomašić, „Proizvodnja folklora ili kako se predaja iz 17. stoljeća probudila u 21. stoljeću“, *Bałkański folklor jako kod interkultorowy. Tom I*, Joanna Rękas (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2011), 539. Autorke navode kako su ključnu ulogu u oživljavanju priče o Juri Grandu imali mediji i da od tada eksploataciji motiva nema kraja. Ovaj navod dodatno se potvrđuje činjenicom da jedan od prvih rezultata internet pretrage o „najstarijem evropskom vampiru“ nudi zainteresovanima ekskluzivan apartman u Istri, koji je, verovatno zbog prostranosti, nazvan Jure Grando.

[38] Срђан Орсић, Лик странца у српском роману *XIX* века (Загреб: Српско културно друштво „Просвјета“, Даљ: Културни и научни центар „Милутин Миланковић“, 2018), 330. Mijatović je zaista boravio u Londonu 1889. Došao je krajem godine, nakon abdikacije kralja Milana. U romanu, on prepuštanje prestola dočekuje u Londonu.

[39] Чедомиљ Мијатовић, Успомене балканског дипломате, прев. Слободан Г. Марковић (Београд: РТС, 2008), 41.

Čini se da je, nakon puta po Transilvaniji i upoznavanja „čudnog naroda ispunjenog sujeverjem i sklonog jezivim legendama o staroj vlasteli“[40], upravnika Liceja na pisanje *Drakule* definitivno podstakao srpski pisac, ali odnos Glišića i Stokera u romanu je uzajamno podsticajan. Postavka svih Stokerovih romana, koju izdvaja Dejan Ognjanović: grupa džentlmena „udružena oko zajedničkog cilja, da naprezanjem svojih racionalnih umova reše niz zagonetki i tako, postepeno, raskrinkaju misteriju, pobede zlo“[41], realizuje se i u *Firentinskom dubletu* u razmeni sa Stokerom i kada Glišić počinje da radi s detektivima Aberlinom i Ridom[42]. Koliko je truda dvojac Skrobonja – Nešić uložio u istraživanje i verno oslikavanje viktorijanskog doba, svedoče detaljni prikazi svakog segmenta života i živopisno portretisanje upečatljivih likova epohe. Da su u delo ugrađeni brojni intertekstualni signali za čitaoce, pokazuju i imena likova koji promiču romanom gotovo neopaženo, pa Glišićeva stanodavka nosi prezime kao pionirka horor žanra u književnosti – Retklif, a kuvarica Stokerovih zove se Mina. Osim preuzetih jezičkih specifičnosti, karakterističnih za vreme i mesto odvijanja radnje, autori su se oslanjali na izvore iz kojih su crpeli neophodne podatke ili detalje zahvaljujući kojima su dali verodostojnost pripovedanom – poput dnevnika kraljice Viktorije, policajca Tanasija Tase Milenkovića, i, naročito, zapisa o vampirima.

Iako mudar i neustrašiv[43], pisac, kao ni junaci njegove proze, protiv pretećeg Drugog ne bi imao šanse bez pomoći i podrške zajednice, svoje „Družine svetla“, odnosno, „Ratnog saveta“. Iako nukleus priče počiva na odgonetanju prirode zlokobnog entiteta koji iz senke vodi svoju viševekovnu potragu za mekgafinom priče, beležnicama renesansnih umetnika Leonarda i Mikelanđela, na mikroplanu dešava se interesantna kontekstualizacija priče o vampiru. U drugom delu *Dubleta* otkriva se sadržaj razgovora Glišićevog i Savanovićevog, gde se „žderač pokrova“ predstavlja kao svedok događaja koji su prethodili čuvenoj Lajpciškoj debati, kada su učeni ljudi pokušavali da racionalno sagledaju i objasne slučajeve vampirenja po Srbiji. Otkrivajući pravi identitet, Johan Fridrih Baumgartner ispoveda tragičnu životnu istoriju isprepletanu sa detaljima o čuvenoj ekspediciji lekara Flikingera[44], u kojoj je učestvovao.

---

[40] Skrobonja, Nešić, *Firentinski dublet. Sfumato*, 77.

[41] Dejan Ognjanović, „Brem Stoker: u senci ‘Drakule’“, u: Brem Stoker, *Drakulin gost* (Novi Sad: Orfelin izdavaštvo, 2020), 195.

[42] Široka je lepeza interesantnih i intrigantnih ljudi s kojima na svom zadatku Glišić dolazi u kontakt (gotovo ih je nemoguće sve obuhvatiti). Neki od najživopisnijih jesu arheološkinja Žana Magr Djelafoa, koja u piscu „budi čuvstva“, doktor Alister Mur, čije su promene raspoloženja inspirisale Stivensona da napiše roman *Doktor Džekil i mister Hajd*, Džozef Merik – „čovek slon“, kraljica Viktorija, koja je čula da Glišić u Srbiji slovi za srpskog Dikensa, nadzornik carske riznice Jamagata – hrabri Japanac. Odgovor na pitanje zašto je ovaj izuzetni junak po nacionalnosti upravo Japanac, može se kriti u tekstu Miloša Mihailovića, gde je istražena veza između Skrobonje i Dena Simonsa, njegovog uzora do momenta kada je počeo da ispoljava elemente ideološke ostrašćenosti i ksenofobije, mašući u svojim delima pričom o „japanskoj zaveri koja je uništila Ameriku“. Милош Михаиловић, „Горан Скробоња и Ден Симонс: час имагологије“, Липар 76 (2021): 225.

[43] Japanski rizničar Jamagata Glišiću govori: „Iako umetnik, vi ste u duši ratnik“. Goran Skrobonja, Ivan Nešić, *Firentinski dublet. Kjaroskuro* (Beograd: Laguna, 2021), 409. Isto ga percepira i policajac Tasa Milenković, prepoznavajući u njemu „’ajdučku krv“ dede Gliše.

[44] Ekspedicija je, osim u Savanovićevom navođenju, detaljno prikazana u pomenutoj knjizi *Vampiri u Srbiji u XVIII veku*.

Visum et repertum, „zvanična potvrda učenih ljudi da vampiri u Srbiji nisu samo mit“[45] i Savanovićev udeo u njoj prethodili su tragičnom skončavanju i buđenju u novom obliku života. Interesantan je Glišićev odnos prema antagonisti – iako shvata „da je Savanović samo biće izuzetnih perceptivnih sposobnosti, nadasve inteligentan manipulant sposoban da retorikom obrlati sagovornika“[46], na trenutke je u opasnosti da mu poveruje. „Beznadežnost ludila i hladno zlo koje se nije moglo objasniti nikakvim ljudskim merilima, dovoljno samo sebi, sa ciljevima nedokučivim običnom, smrtnom čoveku“[47], što je poslednja od Glišićevih impresija o zaroškom zločincu. Ovo kulminira u konačnoj spoznaji o prirodi entiteta koji vuče konce čitavog zamešateljstva. Skrobonja i Nešić su neočekivano razrešenje oblikovali po uzusima naučne fantastike.

„Uloga tehnoloških elemenata u naučnofantastičnom diskursu je daleko veća nego što se obično u kritičkoj literaturi prihvata, a često i dominantna“[48], piše Milan Ćirković u tekstu o tuđinskoj tehnologiji i navodi kako je ona mnogo više od žanrovskog trika, tehno-blebetanja i narativnog ukrasa. Potvrda ove teze svoje mesto našla je u mini-romanu o princu Hašuru, koji je kao suma života sumerskog vampira starog četiri hiljade godina, tokom krvnog povezivanja sa protagonistom *Dubleta*, ispripovedan u drugom licu jednine. Kao motivacija njegovih viševekovnih nastojanja da do neophodnih artefakata dođe, u priču je uvedena drevna i genetski modifikovana boginja Inana[49], koja je u mitu ubijena, pa ponovo rođena[50] – što je finale kakvo očekuje njen ljubavnik, nanomašinama[51] oživljeni Hašur. Prema Inaninoj priči, ona je sa zvezda poslata da naseli svet, te je mladost provela proučavajući genetski inženjering:

> Tako su me... modifikovali. Moje je telo puno sićušnih, nevidljivih mašina: one mi jure krvotokom, prolaze kroz membrane mojih ćelija i neprestano proveravaju da li je sve u redu. One me čuvaju od entropije. Od smrti[52].

Biološka tehnologija iz njene krvi naseljava Hašurovo telo na samrti, uz obećanje da će ga nanomašine menjati do uspostavljanja genetskog savršenstva i Inaninog konačnog buđenja iz milenijumskog sna. Nanotehnologija premrežava i ranija dela Gorana Skrobonje, kao sve bolje iskorišćeni potencijal tehnološkog napretka ljudske vrste, naročito kada je reč o čudovišnoj

---

[45] Skrobonja, Nešić, *Firentinski dublet. Kjaroskuro*, 17.

[46] Skrobonja, Nešić, *Firentinski dublet. Kjaroskuro*, 23.

[47] Skrobonja, Nešić, *Firentinski dublet. Kjaroskuro*, 269.

[48] Milan M. Ćirković, „Tuđinska tehnologija u SF književnosti: interpretacija između Scile i Haribde“, *Književna fantastika* V (2018): 51.

[49] Inanin vavilonski ekvivalent je boginja Ištar, koju Skrobonja oživljava u priči „Crna tajna Belog brda“ (zbirka *Klopka*). „Ištar je samo jedan od modela čiji su atributi poslužili za stvaranje mita o Lilit. Sumersko--vavilonske priče o neposrednom poreklu ovog ambivalentnog bića [...] predstavljaju je kao ženskog vampira“. Маријана Јелисавчић, „Богови, зомбији и читаоци у клопци“, Кораци 55, 7/9 (2020), 149.

[50] Artur Koterel, Rejčel Storm, *Sveobuhvatna enciklopedija mitologije*, prev. Magdalena Reljić, Ljiljana Petrović, (Beograd: Alnari, 2004), 240.

[51] „Nanotehnologija definisana je kao opis aktivnosti na nivou atoma i molekula koji imaju primenu u stvarnom životu“. Nathan A. Weir et al, *A Review of Research in the Field of Nanorobotics*, dostup 30. 1. 2024. https://www.osti.gov/servlets/purl/875622

[52] Skrobonja, Nešić, *Firentinski dublet. Kjaroskuro*, 283.

futurističkoj korporaciji njegovog junaka Nikodija Marića. U *Dubletu* je element tuđinske tehnologije utkan u mitsku sliku o sjedinjavanju drevne boginje i njenog zemaljskog izabranika, u trenutku kada nastane velika tehnološka i civilizacijska promena. Čitava priča osnažena je vampirskim motivom, koji se u slučaju Hašura i njegovih sledbenika reflektuje na dva plana – prvi je prehranjivanje i podmlađivanje antagonista pijenjem krvi, a drugi je sredstvo za njihovo upokojavanje, koje su autori prepoznali u dokazanim sposobnostima srebrnog oružja[53].

U brojnim tekstovima o Goranu Skrobonji, Ljiljana Pešikan-Ljuštanović sublimirala je kao osnovne odlike njegove proze „svesno prekoračivanje 'zadatih' žanrovskih okvira i poigravanje sa njima"[54], „široku zahvaćenost umetnosti i kulture", činjenicu da „bitno dopunjava uobličenje predstave o vampiru"[55], kao i to da autor poseduje sposobnost da uoči i „kritički razmotri i efektno upotrebi miteme vlastite zajednice"[56]. Vampiri, koji su mnogo zlokobniji nego što čitalac očekuje susrećući se sa neupokojenim likovima *Dubleta*, inovativno uobličenje dobili su naporima dvojice fantastičara da motiv predstave u svom viđenju. Jezik, koji je, kako Filip Rogović pišući o Nešićevom romanu *Pod imelom* navodi, „za Nešića sasvim uobičajeno – živ, razigran i vrcav"[57], u diptihu pisanom u četiri ruke takođe je dinamičan, prošaran dosetkama protagoniste i na njegov račun, od kojih su najfrekventnije one o Glišićevoj lošoj transkripciji Poovog imena i komentari njegovih „divljih kovrdža i bradurine". Svi ovi elementi stavljeni su u službu što kvalitetnijeg oblikovanja širokog kruga ljudi i dešavanja tokom 1889. godine, kada se živopisno društvo uhvatilo u koštac sa vampirolikim stvorenjem, obdarenim ogromnom sposobnošću regeneracije što bitno umanjuje šanse za njegovu eliminaciju. Naročit značaj ovaj roman ima u uspostavljanju postmodernističkog postupka *pisac-kao-lik*[58] gde se u inverznom postupku junak otelotvorava kao (donekle) stvarno biće. Mistifikacije zasnovane na više stvarnih, književnih i fiktivnih događaja uspostavile su širok luk u koji su Goran Skrobonja i Ivan Nešić upisali svoju analizu jedne epohe i ličnosti koje su kroz nju koračale ostavljajući tragove, od kojih neke uočavamo i danas.

---

[53] Srebrni novac u formi oružja dolazi glave Glišićevom junaku Savi Savanoviću, ali i Kingovom klovnu Penivajzu iz romana *To*.

[54] Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Чар фантастичног приповедања", *Mons Aureus* 5/57 (2007): 51.

[55] Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, „Vreme žetve" u: Goran Skrobonja, Šilom u čelo (Beograd: Strahor, 2019), 318, 332.

[56] Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, „Klopka za čitaoca", u: Goran Skrobonja, *Klopka i druge priče* (Beograd: Laguna, 2020), 173.

[57] Filip Rogović, „Skeptik na meti natprirodnog", *Književna fantastika VIII* (2021): 177.

[58] Ili, preciznije rečeno, *pisci-kao-likovi*: Glišić, Stoker, Mijatović.

Bibliografija

Ćirković, Milan M. „Tuđinska tehnologija u SF književnosti: interpretacija između Scile i Haribde“. *Književna fantastika* V (2018): 51–65.

Fokkema, Aleid. „The Author: Postmodernism's Stock Character“. In: *The Author as a Character: Representing Historical Writers in Western Literature*. Paul Franssen, Tom Hoenselaars, 39–52. London: Associated University Presses, 1999.

Hačion, Linda. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Prev. Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković. Novi Sad: Svetovi, 1996.

Harker Shaw, Joanna. *Autumn Grieving, Leaves of Gold: A Novel of the Shelleys with When Authors Become Characters: A Critical Reflection on the Writer-as-Character in Biographical Fiction*. Dissertation, Institute of Theology and Liberal Arts of London, 2020.

Hobsbom. Erik. *Doba ekstrema: istorija kratkog dvadesetog veka (1914–1991)*. Prev. Predrag Marković. Beograd: Dereta, 2002.

Koterel Artur, Storm Rejčel. *Sveobuhvatna enciklopedija mitologije*. Prev. Magdalena Reljić, Ljiljana Petrović. Beograd: Alnari, 2004.

Marques Ramgrab, Ana Iris. *Meet Jane Austen: The Author as Character in Contemporary Derivative Works*. Dissertation, Instituto de Letras de Porto Alegre, 2013.

Ognjanović, Dejan. „Brem Stoker: u senci 'Drakule'“. U: Brem Stoker. *Drakulin gost*, 191–228. Novi Sad: Orfelin izdavaštvo, 2020.

Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana. „Klopka za čitaoca“. U: Goran Skrobonja. *Klopka i druge priče*, 253–273. Beograd: Laguna, 2020.

Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana. „Preko bele ograde. Rane priče Gorana Skrobonje“. U: Goran Skrobonja, *Od šapata do vriska* (Beograd: Laguna, 2024): u štampi.

Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana. „Vreme žetve“. U: Goran Skrobonja. Šilom u čelo, 317–343. Beograd: Strahor, 2019.

Rogović, Filip. „Skeptik na meti natprirodnog“. *Književna fantastika VIII* (2021): 176–179.

Rudan Kapec Evelina, Tomašić Josipa. „Proizvodnja folklora ili kako se predaja iz 17. stoljeća probudila u 21. stoljeću“. *Bałkański folklor jako kod interkultorowy. Tom I.* Joanna Rękas, 539–556. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2011.

Skrobonja, Goran, Nešić Ivan. *Firentinski dublet. Kjaroskuro*. Beograd: Laguna, 2021.

Skrobonja, Goran, Nešić, Ivan. *Firentinski dublet. Sfumato*. Beograd: Laguna, 2020.

Trbojević, Danilo. Društvena i politička instrumentalizacija predstava o vampiru na Balkanu: prilagodljivost besmrtnog motiva. Doktorska disertacija, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2011. Dostup. 30. 1. 2024. https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/id/76635/Disertacija_11527.pdf

Weir Nathan A., Sierra Dannelle P., Jones James F. *A Review of Research in the Field of Nanorobotics*. Dostup 30.01.2024. https://www.osti.gov/servlets/purl/875622

*

Вујић, Борислав. „Несрећан брак Милована Глишића“. У: *Милован Ђ. Глишић: споменица о 150-годишњици рођења*, 80–84. Ваљево: Ваљевска штампарија, 1997.

Вукадиновић, Божо. „Вампиризам у причама Милована Глишића“. У: *Милован Ђ. Глишић: споменица о 150-годишњици рођења*, 381–401. Ваљево: Ваљевска штампарија, 1997.

Добрашиновић, Голуб. „Милован Ђ. Глишић: живот и дело“. У: *Милован Глишић, Сабрана дела I*, 7–82. Београд: Просвета, 1963.

Добрашиновић, Голуб. „О идејном лику Милована Ђ. Глишића“. У: *Милован Ђ. Глишић: споменица о 150-годишњици рођења*, 293–305. Ваљево: Ваљевска штампарија, 1997.

Домановић, Радоје. „Сећање на Милована Ђ. Глишића“. У: *Милован Ђ. Глишић: споменица о 150-годишњици рођења*, 683–691. Ваљево: Ваљевска штампарија, 1997.

Ераковић, Радослав. *Скице рубних простора књижевног наслеђа*. Београд: Службени гласник, 2009.

Јелисавчић, Маријана. „Богови, зомбији и читаоци у клопци“. *Кораци* 55, 7/9 (2020): 149–154.

Јелисавчић, Маријана. „Прве српске крвопије“. *Летопис Матице српске* 503/4 (2019): 523–528.

Јовановић Стојимировић Милан. *Силуете старог Београда.* Београд: Просвета, 2008.

Клеут, Марија, Зобеница, Николина, ур. *Вампири у Србији у XVIII веку: књига и коментари*. Београд: Службени гласник, 2018.

Мијатовић, Чедомиљ. *Успомене балканског дипломате.* Прев. Слободан Г. Марковић. Београд: РТС, 2008.

Миленковић, Танасије Таса. *Тасин дневник: записи првог српског полицајца*. Београд: PortaLibris, 2023.

Михаиловић, Милош. „Горан Скробоња и Ден Симонс: час имагологије“. *Липар* 76 (2021): 217–228.

Орсић, Срђан. *Лик странца у српском роману XIX века*. Загреб: Српско културно друштво „Просвјета“, Даљ: Културни и научни центар „Милутин Миланковић“, 2018.

Палавестра, Предраг. „Критичке одлике српске фантастике“. У: *Књига српске фантастике*, VII–XLII. Београд: СКЗ, 1985.

Палавестра, Предраг. *Историја модерне српске књижевности*. Златно доба (1892–*1918)*. Београд: СКЗ, 1986.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Чар фантастичног приповедања“. *Mons Aureus* 5/57 (2007): 51–55.

Радин, Ана. „Како је реч ‘вампир’ из Србије отишла у свет? У: *Из књижевности: поетика–критика–историја: зборник у част Предрага Палавестре*. Ур. Миодраг Матицки, 187–197. Београд: Чигоја штампа, 1997.

Радин, Ана. *Мотив вампира у миту и књижевности*. Београд: Просвета, 1996.

Савић, Велибор Берко, прир. *Милован Ђ. Глишић: споменица о 150-годишњици рођења*. Ваљево: Ваљевска штампарија, 1997.

Симић, Јелена. „Историографска метафикција у романима Горана Петровића ‘Опсада цркве Светог Спаса’ и ‘Ситничарница Код срећне руке’. У: *Свет у књижевности – књижевност у свету*. Прир. Бојана Димитријевић, 34–47. Ниш: Филозофски факултет, 2014.

Џонић, Урош. „Милован Ђ. Глишић: живот и рад“. У: *Милован Ђ. Глишић: споменица о 150-годишњици рођења*, 133–147. Ваљево: Ваљевска штампарија, 1997.

Шаровић, Марија. *Метаморфозе вампира*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008.

Marijana Jelisavčić Karanović (1992. u Perućac), asistentkinja za užu naučnu oblast Srpska filologija i književnost na Visokoj školi strukovnih studija za obrazovanje vaspitača u Novom Sadu. Akademske studije srpske književnosti završila na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Za master rad „Elementi horor fantastike u romanu srpskog predromantizma”, dobila je Brankovu nagradu Matice srpske. Dobitnica je godišnje nagrade Filozofskog fakulteta u Novom Sadu za najboljeg mladog istraživača iz oblasti humanističkih nauka za 2020. godinu. Objavila je zbirku kratkih priča *Prihvati igru?*, rukopis koji je nagrađen od strane žirija Prve knjige Matice srpske. Na doktorskim studijama srpske književnosti u Novom Sadu prijavila je rad na temu „Horor fantastika u srpskoj prozi 19. veka“. Honorarni je saradnik u književnoj redakciji Kulturnog centra Novog Sada. Od januara 2024. sekretar je časopisa *Detinjstvo*. Objavila je više naučnih i stručnih radova u periodici.

Драгољуб Перић
Одсек за српску књижевност
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду
e-mail: dragoljub.peric@ff.uns.ac.rs
ORCID: 0000-0003-1077-3405
https://doi.org/10.61827/gs0d-349h

Nr: 5 (2023)
ISSN (on line) 2658-154X

INTERNATIONAL JOURNAL OF SLAVIC STUDIES
Transgressive, Pragmatic and Speculative Horizons of Popular Literature and Culture

Епистемолошка жеђ. Лик (вампира) Виловског у „Додатку“ романа *Судбина и коментари* Радослава Петковића

Abstract.
Character of Vilovsky, emerging in Appendix named „Fatal mrs Riznić and other destinies“ (as one of this destinies and privileged actant, as well as reflector and kind of thinker of this part) of novel *Destiny and its comments* by Radoslav Petković, represents a multi-feceted figure and one of the hermeneutic keys towards its interpretation. Motivated by literary reasons, this vampire (which is mentioned in earlier prose written by R. Petković) continues its existence by settling in the last and most recent part of this novel, opening at the same time multi-layered and multi-functional polylogue – both with the work itself and with its actors too. On that way, from the perspective of the mask of demon with almost unlimited anachronistic field of action, this novel self-referentially re-opens towards some new readings, that is, this narrative self-edits itself and re-interprets itself at the same time, getting one more dimension and one more semantic layer.
Key Words: vampire, novel, (pseudo)historical metafiction, self-reflexivity, narrative world, tromplay, perspective.

Сажетак.
Лик Виловског, који се појављује у додатку насловљеном „Фатална госпођа Ризнић и друге судбине“ (као једна од тих судбина и привилеговани актант, рефлектор и својеврсни резонер овог дела) романа *Судбина и коментари* Радослава Петковића, вишеструко је значајна фигура и један од херменеутичких кључева дела. Литерарним разлозима мотивисан, овај вампир (помињан у Петковићевим делима и раније) своју егзистенцију наставља настанивши се у последњој и најновијој целини романа, истовремено отварајући слојевити и мултифункционални полилог – како са самим делом, тако и с његовим актерима. Тако се, из перспективе демонске маске безмало неограниченог анахроног поља деловања, дело аутореференцијално отвара ка новим читањима, односно самоуређује и ре-интерпретира, добијајући још једну димензију и нови семантички слој.
Кључне речи: вампир, роман, (псеудо)историјска метафикција, ауторефлексивност, наративни свет, тромплеј, перспектива.

„Konačno, ponovno kazivanje povesti, čijom celinom upravlja završetak, stvara jednu drukčiju predstavu o vremenu: tu ono ne teče od prošlosti ka budućnosti, u skladu s opštepoznatom metaforom 'strele vremena'. Pre bi se reklo da tu sećanje preokreće 'prirodni' tok vremena. Učitavajući kraj u početak i početak u kraj, učimo da samo vreme čitamo naopačke, kao sagledavanje početnih okolnosti jedne radnje u njenim krajnjim posledicama" (Pol Riker)[1].

Један од најпопуларнијих романа српске постмодерне, *Судбина и коментари* (1993), недавно је добио – не наставак, чега су се прибојавали неки критичари[2], већ „Додатак", у коме се прича о Павелу Волкову из „Књиге прве", на особити начин надограђује, а роман у целини смислотворно заокружује, овим (формално издвојеним) наративним изданком, релативно самосталним у односу на претходно објављено трокњижје. Улогу хетеродијегетског наратора, који треба да доприча причу о љубави Павела Волкова и Катарине Ризнић, али и употпуни ламентацију над трагичношћу људске судбине, добио је једини карактер који показује индиферентан став како према човековој жудњи за егзистенцијалном употпуњеношћу и оствареношћу, тако и према човековој трагичној кратковекости и пролазности, дакле, и према смрти, биће које те људске тривијалије не дотичу, управо – вампир.

Када је о пандемонијуму српске литерарне фантастике реч, нису потребне неке велике синтезе, упоредне анализе, системске дескрипције и сл. како би се установило да је фигура вампира, мимо свих осталих фолклорних и литерарних фантастичних бића (попут духова, вештица, ђавола и сл.), добила своје привилеговано место. Притом, намера предстојећег рада и није да ово „показује" и „доказује" (будући да је из претходних антологија фантастике, а понајпре студија истраживача претходника, попут А. Радин или М. Шаровић то сада белодано јасно), нити то занима аутора или (евентуалног) читаоца. Оно што посебно интригира јесте изненађујућа констелација – да писац који се примарно поетички опредељује као писац *фикције*, а не фантастике (изузевши онирички), завршну реч у „Додатку романа" препушта најпопуларнијем *фантастичном* бићу српске прозе – вампиру!

У контексту овог великог „постмодерног историјског романа" (М. Пантић)[3], колико год овај назив деловао оксиморонски и изгледао на први поглед контрадикторно, „историјске метафикције" (А. Татаренко, Ј. Лукић, В. Павковић

---

[1] Pol Riker [Paul Riceour], *Vreme i priča. prvi tom,* (Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993), 91.

[2] „Да неким случајем живи у друкчијем (тржишном) типу културе, у којем је стваралачка имагинација већ одавно чврсто везана за хитмејкерске планове издавача, писац би можда подлегао искушењу писања евентуалног наставка *Судбине* (Слични наставци су, знамо, по правилу претенциозни и неуспешни, али зато врло комерцијални [...])." – МихајлоПантић, „Све што сам написао о Радославу Петковићу", у: *Сенке судбина. о књижевном стваралаштву Радослава Петковића,* (прир.) Михајло Пантић, (Београд: Библиотека града Београда, 2023), 283.

[3] Пантић, *Све што сам написао о Радославу Петковићу,* 280.

и др.)[4], односно романа сложене фактуре „који се наизменице дотиче жанрова историјског, пустоловног, шпијунског и љубавног романа“ (Т. Брајовић)[5] – или како год иначе именовали ово жанровски полиморфно дело у значајној мери фундирано на историји, такав поступак деловао би уметнички немотивисано, неочекивано, а у модусно-генолошком погледу – неоправдано.

Међутим, историја у роману *Судбина и коментари* има особити третман: прича о историјским дешавањима и њиховим актерима служи самосвојној стратегији постизања уверљивости, односно истинсличности (Stulli) као „стварносно-веродостојна“ позадина на којој ће бити покренута дебата у више гласова (и оличена у неколико репрезентативних судбина) о односу човека према историјском усуду, као и смислу човекове егзистенције у историји – као што ће пре тога, у *Сеобама*, чинити Црњански, а потом, романом *Страх и његов слуга* Мирјана Новаковић[6]. Будући да се Петковићево дело не уклапа без остатка ни у један од ових жанрова и непрестано се протејски самоуређује и трансформише, постајући, штавише, на моменте ближе романима магијског реализма неголи класичном (националном) историјском роману, следом својих мена, оно захвата врло широк жанровски опсег од историјске (мета) фикције преко антиисторијског романа (И. Перишић) све до фантастичног романа, при чему се деконструисање историјског жанра дешава на самим његовим основама, променом жанровских норми и модуса, приповедних перспектива, али и наративних персона, односно међусобним садејством укупних развојних трансформација структурно-морфолошких и смислотворних елемената, од узбудљиве и динамичне (псеудоисторијске) нарације о судбини појединца до егзистенцијално-метафизичких „коментара“, односно – запитаности о смислу људске егзистенције у историји – из перспективе нехуманог (ид)ентитета.[7]

---

[4] Уп. Ала Татаренко, *Поетика форме у поетици српског постмодернизма.* (Београд: Службени гласник, 2013), 128; Павковић, Васа, Континуитет идеја у романима *Пут у Двиград* и *Судбина и коментари Радослава Петковића*“, у: *Сенке судбина. о књижевном стваралаштву Радослава Петковића,* (прир.) Михајло Пантић, (Београд: Библиотека града Београда, 2023), 106. и др.

[5] Тихомир Брајовић, „*Судбина и коментари* или како укротити постмодерну“, у: *Сенке судбина. о књижевном стваралаштву Радослава Петковића,* (прир.) Михајло Пантић, (Београд: Библиотека града Београда, 2023), 146.

[6] Већ је уочавано, поводом поменутог романа ове ауторке, да “роман не трпи историју“ (Пешикан-Љуштановић), али и да, упркос томе, ово дело „то ‚трпљење историје’ у неким слојевима приповедања ипак подноси, а у другим игнорише“ – Марија Клеут, *Вампири у Србији у XVIII веку. књига и коментари.* (Београд: Службени гласник, 2013), 68. Слична запажања, у великој мери, важила би и за разматрани роман Р. Петковића.

[7] Ову наративну полифонију и њену поетичку и семантичку функционалност посматра Тихомир Брајовић. Разматрајући маску ауторског гласа, он уочава: „То што одликује овог рефлексивног приповедача јесте, дакле, нарочито разумевање релације између *приче*, овде схваћене и егзистенцијално и интелектуално, у смислу *животне ‚приче’* и *вербално артикулисане наративне структуре*, и времена као темпорално динамичког, и уз то комплексног односа хронолошки протежног јединства и *догађајно ‚одсечне’ мноштвености*“, истичући не само егзистенцијално ситуирање аукторијалног приповедача поткрај XX века (нпр. подсећањем читалаца на разарање Вуковара 1991), већ и интенционалним изменама у датовању догађаја чак и у (нај)ужем наративном прстену – „без зазора објављује аутор и/или приповедач своју хотимичну анахроност“ која постаје нека врста његовог ‚заштитног знака’“ – Брајовић, Тихомир. „*Судбина и коментари* или како укротити постмодерну“, 138, 139 (истакао Т. Б.).

Његова уметничка функционалност разумљива је у контексту укупног вишегласја, тачније неколиких репрезентативних фигура наратора, при чему трагику човековог усуда самериће најнеутралније неко ко сâм није подређен таквој судбини, док ће сазнајни хоризонт осталих наратора, рефлектора, фокализатора... бити ограничен партикуларношћу њихових увида. Вампир, биће вечне садашњости, није оптерећен прошлошћу (односно детерминисаношћу оквирима своје претходне, људске судбине), али исто тако – ни снатрењима о будућности. Његов егзистенцијални императив – живети, (себично) егзистирати у вечној садашњости – упркос историјским менама, пролазности, смрти... постаје недостајућа корективна перспектива у делу, комплементарна осталим ликовима, усмереним ка поновном исписивању (фабулирању) историје, измишљању племенитог порекла и(ли) утврђивању каузалне повезаности догађаја који нису били и не могу бити у вези. Исто тако, вампир као резонер и рефлектор контрастно осветљава лик Павела Волкова, док овај сања каријеру, љубав, успех... живећи од имагинирања будућности. Егзистенцијална ситуација Виловског разликује се и од оних који би, ескапистички, посредством магичног врта, хетеротопије која спаја и повезује паралелне стварности мултиверзума, да замене сопствену судбину неком другом, привлачнијом или барем сношљивијом. Ова три вида отпора судбинском детерминизму оличена су у три носеће фигуре романа: грофу Ђорђу Бранковићу, Павелу Волкову (заједно са његовим двадесетовековним alter-egom, Павлом Вуковићем), као и једном стрип-јунаку, Корту Малтежанину.

Парадигматски приповедач, опсесивна, центрипетална фигура дела и својеврсни „фикционализатор“ историје,[8] уједно и лик који се најодлучније супротставља диктатури судбине, с привилегованом улогом да изнесе завршну реч у роману, јесте гроф Ђорђе Бранковић („амблематски јунак и средишња крипто-симболичка фигура романа“,[9] али и херменеутички кључ за његово читање). Овај велики мистификатор (или градитељ?) сопственог идентитета фикцију проглашава за стварност, признајући за „праву“ једино ону историју коју је он креирао и саобразио сопственој вољи: „Општа и национална историја – тачније: параисторија [...] тако је доведена у блиску везу с личном, индивидуалном мотивацијом и потребом за причом и причањем, и то захваљујући измишљању и лагању који до нераспознавања стапају чињенице и фикцију, производећи потом далекосежне последице у стварности и животу јунака“.[10]

Нешто слично (премда мање претенциозно) чини, у побочном току средишње приче, Стојан Јованович, отац једног од главних јунака романа, Павела Волкова, измишљајући своје порекло и везујући га за архимистификатора – Ђорђа Бранковића,

---

[8] В. Гојко Божовић, „Прича и судбина у *Судбини и коментарима*“, у: *Сенке судбина. о књижевном стваралаштву Радослава Петковића,* (прир.) Михајло Пантић, (Београд: Библиотека града Београда, 2023), 197.

[9] Тихомир Брајовић, „*Судбина и коментари* или како укротити постмодерну“, 148.

[10] Тихомир Брајовић, Нав. дело, 149.

али и сам Волков, у својим литераризованим војним извештајима. Коначно, признату хронологију (али и литерарну представу о току времена) хотимично мистификује и сам аутор, укрштајући егзистенцијалне равни књижевних ликова (односно стрип-јунака) и реално постојећих особа, али и анахроно померајући биографско време и време деловања не само историјског прототипа својих (споредних) ликова, већ и датих књижевних јунака, при чему их, тако проширивши њихово анахроно поље (Клеут), доводи у везу с другим ликовима, од којих их може раздвајати и више деценија. Свим овим дискретним сигналима, као и одређеним аутореференцијалним и поетичким повезницама, Петковић инсистира на фикционалном карактеру своје нарације и њеној самосвојности[11], другим речима – не само на литерарности приказане стварности, већ и на аутотеличности света *Судбине и коментара*, историју доживљавајући као „алтернативну пројекцију догађаја из прошлости“[12], а њене актере као неке од потенцијалних улога у свету свог литерарног мултиверзума. Ти јунаци, мењајући „координатни систем“, односно стварности, селећи се из дела у дело, како је примећено, чезну „да промене ‘временско коло’ у коме живе; у литерарном свету у коме живе, несвесни да се непрекидно срећу управо са личностима које су већ промениле то коло, прешавши из једног имагинарног света у други“[13].

У том погледу, репрезентативан је лик поручника Волкова (поч. XIX века) који, схвативши сву илузорност каријерног напредовања, па и љубави, нашавши се у граничној ситуацији из које нема повратка, одлучује да ступи у неки други живот, закорачивши кроз поменути међудимензионални пролаз (портал), у (сневани венецијански) врт који мења причу: „Pavel Volkov zakorači na pesak“[14] Иступивши из сопствене наративне детерминисаности, судбине која се, попут клепсидре, улива без остатка у судбину Павла Вуковића, он се, попут трагичних јунака (привидно) супротставља свемоћи свога творца, одбијајући да учествује у наметнутој му причи:

---

[11] Том врстом интертекстовних релација – хотимичних анахронизама као обликотворних поетичких елемената овог романа – бавила се Тијана Обрадовић (Тропин), минуциозно издвајајући таква места, нпр. када у лику Наполеоновог барона Сорела препознаје „Стендалов најпознатији лик, Жилијана Сорела, али тридесетак година старијег него у Стендаловом роману *Црвено и црно*“. Сличан литерарно-хронолошки маневар она уочава и у помињању Жоржа Дандена као љубавника Катарине Ризнић, при чему је „Молијеров јунак, овог пута померен неких сто педесет година у будућност“ – в. „Интертекстуалност као поетички елемент у делима Радослава Петковића“, *Књижевна историја* XXXVI (2004): 124. Дати поступак аутор доследно примењује и када је реч о другим историјским личностима: „Војнович у роману завиди Сењавину на његовим успесима и на чину *контраадмирала*, док је историјски адмирал Војнович, *заповедник Црноморске флоте*, био надређени (историјском) капетану Сењавину.“ Дакле, анахронизам је, како уочава Ала Татаренко, системски спроведен, хотимичан и програмски: „Критичари, по правилу, не запажају ову игру с хронологијом у Петковићевом роману која је срачуната на ‚александријског’ читаоца. Историја у роману је условна, зато се хронолошки редослед развоја догађаја понекад нарушава. Семантизам ‚грешака’ (међу њима и анахронизама) [...] представља једну од особености постмодернистичке репрезентације историјске грађе и нашег знања о историји. Прича у делима ‚квазиисторијског’ жанра носи предиспозицију семантизације грешке.“ – Татаренко, *Поетика форме у поетици српског постмодернизма,* 136 (истакла А. Т.).

[12] Марко Недић, *Основа и прича. огледи о савременој српској прози.* (Београд: Филип Вишњић, 2004), 306.

[13] Обрадовић, „Интертекстуалност као поетички елемент у делима Радослава Петковића“, 127.

[14] Radoslav Petković, *Sudbina i komentari. peto, dopunjeno izdanje*, (Beograd: Laguna, 2022), 321.

> Ступивши на песак – на тло у чаробном врту – јунак мења своју причу, прелазећи у другу. […] Судбина официра Волкова „пресипа се“ у судбу историчара Вуковића, где се зрнца групишу другачије, али јунак такође не излази из граница свог књижевног света. Бирајући друкчију судбину, Волков стаје на песак, нестаје из ове приче и прелази у другу – у причу о судбини историчара Вуковића, који представља његову литерарну варијацију.[15]

Официр је храбрији од историчара: Павле Вуковић, такође, на(и)лази (на) врт, током совјетског освајања Будимпеште, али, за разлику од поручника (претходне литерарне инкарнације) не усуђује се да промени сопствену причу: „Нисам се усудио да ступим на песак“.[16] Пробудивши се с амнезијом из коме „средином новембра 1956“, Вуковић најпре евоцира успомене, а онда, посумњавши у њихову *истинитост*[17], одлучује да не прихвати протекло животно искуство као своје, а потом и да промени свој идентитет замонашивши се 1974, постајући монах Спиридон[18].

Препознатљива (пост)постмодерна (односно авант-поп) тенденција слободне литераризације елемената популарне културе уочава се у начину на који аутор уводи у свет свог дела већ постојећег (стрип-)јунака, Корта Малтезеа из *Приче о Венецији* Хуга Прата,[19] поново мењајући своју наративну стратегију и преузимајући не само лик и мотивски комплекс, већ и фабулативни потенцијал локуса магичног врта у коме актери, по сопственом нахођењу, а не по вољи аутора, уморни од приче која им је досадила, одлучују да је напусте и „ушетају“ у неку другу[20]. Баш као што је „навратио“ у Петковићев роман, најпре да би се укључио у заједничку авантуру на (симболично названом медијацијском) броду *Свети Никола* заједно с Волковим, или да би, потом, у тренуцима доколице, играо пикета и фараона са својим необичним цимером.

Вагабундо који се у Трсту с почетка XIX века појављује под маском „племенитог“ Виловског једини је лик у роману који активно интервенише у своју судбински задату детерминисаност, једноставно мењајући своје позорницу, отворивши „ново поглавље“, односно клишетирано речено, „исписујући нове странице“ свог живота на неком другом месту. Његов идентитет до краја не разоткривају ни његов ћутљиви цимер, ни Волков[21],

---

[15] Татаренко, *Поетика форме у поетици српског постмодернизма,* 137–138.

[16] Petković, *Sudbina i komentari*, 419.

[17] Уп. Petković, *Sudbina i komentari*, 420.

[18] Помен монаха Спиридона с краја треће књиге читаоцима хронолошки најближег слоја романа, несумњиво, евоцира лик јуродивог, са Свете Горе прогнаног монаха Спиридона с краја прве књиге романа.

[19] Више у – Обрадовић, „Интертекстуалност као поетички елемент у делима Радослава Петковића“, 124–125.

[20] „У питању је hortus conclusus – затворени врт, чаробно место у коме су укинута ограничења годишњих доба и климатских услова – дакле време и простор; у њему у немогућем складу расту постојеће, стварне биљке, али и неидентификовано, фантастично растиње. Волков у њему среће Ђорђа Бранковића“ – Обрадовић, *Нав. дело*, 125.

[21] „Volkov opet zaćuta pogledavši u Vilovskog u nedoumici; očigledno je razmišljao o starosti Vilovskog ali mu je bilo kakva procena uporno izmicala; bio je znatno stariji od njega, ali nije mogao odrediti koliko“ – Petković, *Sudbina i komentari*, 468.

зато што се он до краја ни не може спознати, будући тромплеј – биће опсене и варке[22]. На основу неких нехотичних временских маркера, рубом своје свести, официр наслућује да његов новостечени пријатељ егзистира необично дуго за човека, *без знакова старења*. Виловски нигде није добродошао. Не троши много, нити зарађује[23], може да поднесе непогоде, као и негостољубиве погледе гостионичара или картарошке клијентеле[24]. Као такав, он је најближи Бауманској метафори вагабунда[25], оличењу *другости* – чак и у таквој мултикултуралној средини, каква је био Трст почетком XIX века.

Паразитирање (додуше, само метафоричко, тј. економско – преживљавање на рачун саиграча, играњем карата „на сигурно", уз сјајно памћење) постоји, али не и тенденција „укорењивања", односно хронотопског везивања за неки завичајни локус (нпр. своје место, породицу, гроб...)[26], што је уједно и прво значајно одступање у односу на традиционалне представе о вампиру: Петковићев вампир је безгроби апатрид – премда преферира да прича на француском више неголи на неком другом језику (рецимо, на грчком, који говори мешајући савремени "sa aticističkim govorom obrazovanih ljudi *pokojne* Vizantije"[27]), а Париз му је омиљени град (све док не постане небезбедан по њега током Револуције). Условно бесмртан, он се мало чега прибојава, премда га плаши неумољива сигурност смрти услед декапитације гиљотинирањем[28] – једна од тековина Револуције. Као и спаљивање на ломачи, некада.[29] Ово, опет, не изненађује читаоца уколико му је познато да су спаљивање, као и одсецање главе, неки од најефикаснијих начина уништавања вампира[30].

---

[22] Више о тромплеју и одликама тромплејских бића у – Драгана Вукићевић, „Тромплејска бића фикције", *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Vol. 50/2 (2021): 163–172.

[23] „Vilovsky je lutao Evropom sa malo novca, u često neuspešnom traganju za krovom nad glavom, što mu se u uređenom svetu *ancien régimea* skoro nikada ranije nije desilo" – Petković, *Sudbina i komentari*, 437.

[24] Он много боље од осталих саиграча памти след карата да му то омогућава сигурно преживљавање на њихов рачун – све док га не нападну или разоткрију. А онда би поново морао да се сели. Ипак, ризиковаће.

[25] „Druga životna strategija je strategija vagabunda, koji su oduvek bili lutalice koje nisu nikome dobrodošle i kojih su se vlasti plašile i gadile. Vagabundi nigde ne ostaju dugo, ma kako to želeli, jer nigde nisu dobrodošli. Oni su putnici kojima se ne dozvoljava da ostanu na mestu niti da traže bolje mesto. Vagabundi su žrtve kapitala" – Jelena Đorđević, *Postkultura*, (Beograd: Clio, 2009), 365.

[26] Према Чајкановићевим речима, „област вампира, међутим, ограничена је: он је, као и вештица, првобитно припадао само једној породици (и то схватање врло је старинско [...]) или ужој локалној заједници" – Веселин Чајкановић, *Стара српске религија и митологија. Сабрана дела из српске религије и митологије, књ. 5*, (Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон, 1994), 206. Но, и традиција може бити противречна унутар себе: исто тако, забележена су веровања да: „понеки вампири не живе близу свог гроба, већ далеко, често врло далеко од њега, чак у другој или далекој земљи. Тамо раде као обични људи, баве се трговином, продајом ножева, сабаља или другог оруђа, или су касапи." – Тихомир Ђорђевић, *Вампир и друга бића у нашем народном веровању и предању*, (Београд: Српска академија наука, 1953), 15.

[27] Petković, *Sudbina i komentari*, 460. Притом, овај lapsus linguae уједно је дискретни сигнал – још један могући наговештај његове старости.

[28] „Ipak se od svih novina Vilovskom giljotina najmanje dopadala; u pitanju je bilo vrlo precizno i efikasno odsecanje glave koje je njega, *prirodno*, plašilo više nego drugi načini likvidacije krivih i sumnjivih" – Petković, *Sudbina i komentari*, 437 (истакао Д. П).

[29] Види: Petković, *Sudbina i komentari*, 445.

[30] Уп. Ђорђевић, *Вампир и друга бића...*, 56, 59, 63, 64; Клеут, *Вампири у Србији у XVIII веку,* 14, 29. и др.

Следствено томе, вампирске одлике Виловског (као и уметнички плодотворна одступања) најуочљивија су уколико се овај лик посматра у светлу традиционалних представа о вампиру. Први, евокативно призвани круг симболичких значења упућује на биће вечне садашњости, деструктивног егоизма и жеље за вечним животом.[31] Међутим, таква, на усменој традицији заснована карактеризација наратора, јунака и рефлектора „Додатка“, „племенитог“ Виловског – неутемељена је у контексту укупне креативне концептуализације овог лика Петковићевог романа. Виловски се нигде изричито не помиње као вампир нити испољава неке од типичних вампирских црта (нечисти покојник који борави у гробу током дана, а ноћу напада своје жртве и пије њихову крв, демонско биће које може, по нахођењу, мењати своје обличје, а чија се снага налази у његовом покрову и т.сл). Каже се само да овај необични странац буди радозналост знатижељника, способних да на моменте завире иза маске и наслуте *другост* иза вела илузије; али његова права, неухватљива природа тромплеја измиче смртницима.

Оно што је о овом лику познато јесте то да се он у Додатку не јавља први пут у Петковићевом опусу; саодносно ауторовој концепцији неухватљивог лика који непрекидно мења идентитете („svoja imena je ostavljao za sobom kao zmija svlak“)[32] раније се појављује као Филарион[33] у *Савршеном сећању на смрт*[34], потом ће, „седам година касније свој живот наставити у лику Виловског, главног јунака Петковићевог прозног фрагмента ‘Мала комедија забуне’, а касније и у додатку романа *Судбина и коментари*“[35]. Овај аутоцитатни моменат аутор лако уклапа у представу о лику под маском, карактеру с безбројним идентитетима изузетних мимикричких способности, коме је свако проницање испод маске својеврсни сигнал за узбуну[36].

Стога је његово зближавање с другима условљено немогућношћу потпуног отварања, потребом да се маска сачува пред свима, па тако и пред Волковим[37], упркос уоченим сличностима, ставовима и заједничким цртама које их повезују – посредством филозофије и књижевности (нпр. поводом читања Монтења)[38] – као што су стално

---

[31] Весна Марјановић, „Представе о вампиру“, у: Весна Марјановић, Дејан Стојиљковић, *Живи покојник*, (Београд: Службени гласник, 2012), 29.

[32] Petković, *Sudbina i komentari*, 434.

[33] „Kako je vreme prolazilo, njegovo sećanje na vreme kada se zvao Filarion bivalo je sve mutnije, mada je to ime, razumljivo, odlično pamtio, za razliku od bezbrojnih drugih“ – Petković, *Sudbina i komentari*, 459–460.

[34] Нина Живковић, *Поетика прозе Радослава Петковића* (докторска дисертација), Филолошки факултет Универзитета у Феограду, 2023а, 110.

[35] Нина Живковић, „Радослав Петковић – увод у читање“, у: *Сенке судбина. о књижевном стваралаштву Радослава Петковића,* (прир.) Михајло Пантић, (Београд: Библиотека града Београда, 2023б), 88.

[36] Нпр. у сусрету с књижаром који процењује да би њега могле интересовати књиге са списка забрањених књига осећа се изложеним: „on se jako trudio da se bez ostatka uklopi u bezličnu masu ljudi poslušnih i Bogu i caru“, да би, у оквирима приповедног времена радње *Додатка* „ovaj prodor ispod maske, kroz linije zaštite, Vilovsky [je], u poslednje vreme, naročito osećao u susretima s Cortom“ – Petković, *Sudbina i komentari*, 462.

[37] „Bilo mu je žao što Volkov oseća kako mera iskrenosti, ispovednosti, nije jednaka kod njih dvojice i bio bi iskreno nesrećan ako bi ovo Volkova povredilo“ – Petković, *Sudbina i komentari*, 467.

[38] Petković, *Sudbina i komentari*, 467.

преиспитивање, односно запитаност над смислом сопственог постојања („i Vilovsky je bio u stalnim preispitivanjima“[39]).

Други тип идентификације остварује се у односу Виловског са Малтежанином:

> U Cortu je slutio nešto vanremeno [...] I ovo je Corta, u očima Vilovskog, činilo dopadljivijim, istovremeno zagonetnijim, poput nekog *lika koji se, iznenada, iz književnog ili operetskog sveta, obreo u ovom vetrovitom svetu* na krajnjem severu Jadrana (истакао Д. П.)[40].

Следствено томе, и авантуриста Корто наслућује некакву неодређену повезаност с овим тајанственим странцем[41]. Реч је, заправо, о препознавању међусобно сличних – бића двосмислене егзистенције, односно „бивалентног онтолошког статуса“.[42] Једно је дводимензионални лик стрипа, Корто, који напушта своју причу, односно прелази из свог примарног универзума – архитекста стрипа у мултиверзум Петковићевог наратива. Као што и Виловски прелази из народних веровања и из књижевности најпре у Петковићево *Савршено сећање на смрт,* а онда и на странице додатка романа *Судбина и коментари*.

Вампирске одлике у роману пројављују се, најчешће, као намерна двосмисленост,[43] вишак текста, логичка грешка (која, наизглед, делује као lapsus memoriae и анахронизам) или лаж, нехотични гест или необичност у понашању:

> Nije se previše razmetao svojim navodnim godinama, tek bi ponekad i usput pričao kako je, za vreme koncila u Trentu, večerao sa crkvenim velikodostojnicima. Inače se rado odazivao na večere, *ali ga niko nikada nije video da jede;* ni *Vilovskom hrana nije bila preterano potrebna*, kušao je samo da ne bi na sebe skretao pažnju a katkad i zbog lepih ukusa, a mogao je bez napora gladovati mesecima.[44] (Истакао Д. П.)

Његова егзистенција својеврсна је варка, неухватљивост ока и измицање могућности процене.[45] Смрт га се не дотиче,[46] иако ће у два наврата „једва извући живу главу“[47]. Он је влада великом, чак „изузетном снагом која би непријатно изненадила сваког

---

[39] Petković, *Sudbina i komentari*, 467.

[40] Petković, *Sudbina i komentari*, 448.

[41] „Ali i Corto je bio zanimljiv Vilovskom, i ovaj je oko njega nešto njušio, ni sam ne znajući šta. Vilovsky se, prirodno, naučio krajnjem oprezu kada priča o sebi, pogotovo svojoj prošlosti i svojim uspomenama; dugo je i živeo, i opstajao, u svetu kojem bi i sitne omaške, koje bi mogle pobuditi sumnju kod iole podozrivijeg slušaoca, bile bi *dobar put ka lomači.*“ – Petković, *Sudbina i komentari*, 447–448 (Истакао Д. П.).

[42] Вукићевић, „Тромплејска бића фикције“, 164.

[43] Говорећи о његовој „другој, стеченој природи“, аутор напомиње да он „sve uči, zapravo *upija*, brzo i lako: počev od jezika nadalje, te je tako *hitro na sebe primio lik* graničarskog oficira“ – Petković, *Sudbina i komentari*, 441 (истакао Д. П.). Ненаметљиво, ово „упијање“ знања конотира у свом полисемичном регистру – на вампирски облик храњења, с једне стране, док би (Ековог) „идеалног читаоца“ могло подсећати на Стокерово концептуализовање Дракулиног лика – као дивље биће које непрекидно учи (енглески језик, политичку економију, прати друштвене прилике и т. сл).

[44] Petković, *Sudbina i komentari*, 448.

[45] Волков, рецимо размишља „o starosti Vilovskog, ali mu je bilo kakva procena uporno izmicala; bio je siguran da je Vilovsky znatno stariji od njega, ali nije mogao da odredi koliko; star čovek koji se dobro drži, ili mlađi koji je suviše toga prošao pa je ostavilo traga na njemu“ – Petković, *Sudbina i komentari*, 468.

[46] Petković, *Sudbina i komentari*, 454.

[47] Petković, *Sudbina i komentari*, 441.

нападача“[48], саодносно лику вампира у усменим предањима[49]. Уопште, он је биће *по врсти* различито од људи, као што је „добро срођена машина у предности над људским телом и он, попут других *припадника његовог рода*, може бити задовољан због ове разлике у односу на људе; тако је био лишен бројних проблема који су *они*, *припадници људског рода* […] имали, али и бројних задовољстава“ (Истакао Д. П.)[50]. У том контексту, вампир се самоактуелизује као *други*, у односу на припаднике људског света – као, завршена, тј. савршена развојна фаза метаморфозе човека (ларве), преко мртваца (лутке) у вампира – крајњег развојног степена и бића повишене моћи.

У свом ланцу литерарног преображаја, везаном не само за промену референтног кодовног система, већ и за прелазак из једног света из други, али и миграције из једног дела у друго, Петковићев вампир дестабилизује границе светова, укидајући рампу како према стварности[51], тако и према другим делима овог писца и трпећи притом и сâм извесне промене: нестаје тако потреба периодичног храњења крвљу (па и храњења уопште); нема ограничења у погледу дневне активности (Виловски се тако, без проблема, креће и током дана) или везаности за гробно место, нема ни иконографски препознатљивих (баналних) детаља: руменила лица, оштрих зуба, преобраћања у вук[одлак]а, лептира или какву другу животињу и т. сл. Виловски, такође, не носи покров са собом, а потоњи попкултурни рецидив покрова – плашт, претвара се у широки огртач, испод кога крије он два пиштоља (а у чизми – нож за одбрану)[52].

Насупрот минус-ознакама вампиризма или њиховим (једва уочљивим) трансформационим рецидивима, стоји истицање различитости *по врсти* (његово и „припадника његовог рода“)[53]. Поред тога, Петковићевог вампира одликује и једно – искључиво литерарно – својство: не постоји забрана уласка у цркву (заједнички именитељ неких демонских бића), премда његово појављивање на том месту прати једна необична околност – у његовој близини експлодирају свеће.[54] Ова differentia specifica, која важи само за вампира Виловског, истовремено је и дискретни сигнал – не толико лелујавог, „тромплејског универзума“ који дестабилизује свест о (нашој, привилегованој) емпиријској стварности читалаца,[55] већ и ауторефеpенцијални маркер особитости (замисливог) наративног света Петковићеве (псеудо)историјске метафикције.[56]

---

[48] Petković, *Sudbina i komentari*, 458.

[49] Прича се, рецимо, да вампир изазива „најјаче момке на двобој“ – Ђорђевић, *Вампир и друга бића*..., 29.

[50] Petković, *Sudbina i komentari*, 466.

[51] У „фаталну госпођу Ризнић“ заљубљује се Пушкин – писац из „нашег“ универзума (уз један мањи, али важан маневар: Петковићева *femme fatale* – кобна љубавница Волкова, али и маскирана „Весталка“, опасни саиграч Виловског у партији фараона у роману од које он „страховито“ губи, помиње се у роману као Катарина Ризнић, док се Пушкинова дивна дама звала *Амалија* Ризнић).

[52] Petković, *Sudbina i komentari*, 458.

[53] Petković, *Sudbina i komentari*, 466.

[54] Уп. Petković, *Sudbina i komentari*, 445.

[55] Уп. Вукићевић, *Тромплејска бића фикције*, 166.

[56] Више о наративним световима у: Umberto Eko, *Granice tumačenja,* (Beograd, Paideia, 2001), 192–210.

Укупно узев, овај атипични вампир (ни налик маскултурној фигури савременог конзумеристизма, а тако различит и од хтонског демона усмене традиције), биће је које мења и заборавља своја имена и идентитете, док ентропијски претвара своје искуство у знање. Он је глас вечне садашњости, онеобичена тачка са које се самерава (конкретна људска) судбина (оличена у Волковљевој спознаји о бесмислености „своје службе и своје среће“[57]). Он је и оличење *другости*, некима одбојно и неприхватљиво, а другима занимљиво управо због те различитости, али и литерарна хипостаза епистемолошке глади – неутаживе радозналости, потребе да се упозна *други*, а онда тим упознавањем оплемени и сопствено биће. Напосе, он је и литерарно мотивисана (мета)фигура, један од херменеутичких кључева *Судбине и коментара* (најновији), похрањен у самом делу (иако је постојао и пре њега), а чије увођење аутору раскриљује, хронолошки посматрано, велики маневарски простор интертекстовне проходности: могућност да реконтекстуализује и ре-креира своју нарацију, са становишта још једне (ре)интерпретације већ испиричане приче, из које неки ликови одлазе, бунећи се против (свемоћи) аутора и намењене им судбине, а други долазе, привучени попут лептира – њеним семантичко-симболички исијавањима, или потребом за игром са сопственом творевином, пре неголи јасном интенцијом аутора.

Библиографија

Божовић, Гојко. „Прича и судбина у *Судбини и коментарима*“, у: *Сенке судбина. о књижевном стваралаштву Радослава Петковића,* (прир.) Михајло Пантић, 174–205. Београд: Библиотека града Београда, 2023.

Брајовић, Тихомир. „*Судбина и коментари* или како укротити постмодерну“, у: *Сенке судбина. о књижевном стваралаштву Радослава Петковића,* (прир.) Михајло Пантић, Београд: Библиотека града Београда, 2023, 136–173.

Вукићевић, Драгана. „Тромплеј**с**ка бића фикције“, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Vol. 50/2 (2021): 163–172.

Ђорђевић, Тихомир. *Вампир и друга бића у нашем народном веровању и предању*, Београд: Српска академија наука, 1953.

Живковић, Нина. *Поетика прозе Радослава Петковића* (докторска дисертација), Филолошки факултет Универзитета у Феограду, 2023а.

Живковић, Нина „Радослав Петковић – увод у читање“, у: *Сенке судбина. о књижевном стваралаштву Радослава Петковића,* (прир.) Михајло Пантић, 65–97. Београд: Библиотека града Београда, 2023б.

[57] Petković, *Sudbina i komentari*, 467.

Клеут, Марија. *Вампири у Србији у XVIII веку. књига и коментари.* Београд: Службени гласник, 2013.

Марјановић, Весна. „Представе о вампиру“, У: Весна Марјановић, Дејан Стојиљковић, *Живи покојник*, 7–52, Београд: Службени гласник, 2012.

Недић, Марко. *Основа и прича. огледи о савременој српској прози.* Београд: Филип Вишњић, 2004, 290–307.

Обрадовић, Тијана. „Интертекстуалност као поетички елемент у делима Радослава Петковића“, *Књижевна историја* XXXVI (2004): 105–128.

Павковић, Васа, „Континуитет идеја у романима *Пут у Двиград* и *Судбина и коментари Радослава Петковића*“, у: *Сенке судбина. о књижевном стваралаштву Радослава Петковића,* (прир.) Михајло Пантић, Београд: Библиотека града Београда, 2023, 98–111.

Татаренко, Ала. *Поетика форме у поетици српског постмодернизма.* Београд: Службени гласник, 2013.

Чајкановић, Веселин. *Стара српске религија и митологија. Сабрана дела из српске религије и митологије, књ. 5*, (Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон, 1994).

*

Eko, Umberto. *Granice tumačenja,* Beograd: Paideia, 2001.

Đorđević, Jelena. *Postkultura*, Beograd: Clio, 2009.

Riker, Pol. *Vreme i priča. prvi tom,* Slavica Miletić i Ana Moralić, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993.

Драгољуб Ж. Перић (Смедерево, 3. 12. 1976) ванредни је професор на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду, где предаје *Усмену књижевност* и сродну групу предмета. Примарна област истраживања му је фолклористика. Бави се поетиком усмене књижевности, методологијом и сакупљањем вербалног фолклора и нетлора, књижевношћу за децу, епском и хорор фантастиком, као и методиком наставе српског језика и књижевности. Управник је Центра за истраживање српског фолклора Филозофског факултета у Новом Саду. Аутор је четири монографије (*Трагом древне приче,* Нови Сад: Матица српска, 2006, *Териоморфни јунаци словенске епике: Волх Всеславјевич и Змај Огњени Вук – компаративно типолошка анализа*, Београд: Београдска књига, 2008, *Поетика времена усмених епских песама,* Нови Сад: Академска књига, 2020. и *Прамен магле поље притиснуо*, Нови Сад: Академска књига, 2022) и преко стотину научних радова. Освојене награде: „Прва књига Матице српске“ за 2005, прва награда за критику

на књижевном конкурсу „Андра Гавриловић“ за 2008. и награда Вукове задужбине за науку за 2022. годину за књигу *Прамен магле поље притиснуо: необични јунаци српске усмене епике* (2022).

Aleksandra Wojtaszek
Instytut Filologii Słowiańskiej
Uniwersytetu Jagiellońskiego
e-mail: aleksandra.wojtaszek@uj.edu.pl
ORCID: 0000-0001-9246-9655
https://doi.org/10.61827/jx24-li74

Nr: 5 (2023)
ISSN (on line) 2658-154X

INTERNATIONAL JOURNAL OF SLAVIC STUDIES
Transgressive, Pragmatic and Speculative Horizons of Popular Literature and Culture

Wampir, który zmienił bieg historii. Serbska fantastyka gatunkowa w XXI wieku

Vampire who has changed history. Serbian speculative fiction in the XXI century

Abstract.
Speculative fiction has become a prominent and influential genre within the Serbian literary scene. The paper delves into the realm of Serbian contemporary speculative fiction with a particular focus on narratives that grapple with the complexities of Serbia's historical past. Through an analysis of chosen literary works of three popular authors (Aleksandar Tešić, Dejan Stojiljković and Goran Skrobonja) the study explores how Serbian speculative fiction engages with and reimagines historical events, characters, and trajectories, shedding light on how speculative fiction, particularly within genres like fantasy and alternative history, serves as a powerful tool for discussing perspectives on history. Imagining different ways in which history could unfold in Serbian contemporary speculative fiction seems to be more often escapist and compensatory, providing alternative narratives that address historical gaps or injustices, rather than critical, fostering a nuanced understanding of the past and present. It is visible that nowadays the fantastic genres are primarily embraced as popular literature for entertainment.
Key words: speculative fiction, Serbia literature, alternative history, fantasy.

Streszczenie.
Celem niniejszego tekstu jest zarysowanie pewnych ogólnych tendencji w szeroko obecnym w Serbii nurcie, jakim jest fantastyka gatunkowa, na podstawie wybranych dzieł trzech uznanych współczesnych autorów: Aleksandra Tešicia, Dejana Stojiljkovicia i Gorana Skrobonji. Punktem wyjścia dla rozważań jest rozpoznanie, że w serbskiej fantastyce szczególną popularność zyskał nurt lokalny, osadzony w znanym czytelnikowi kontekście, zaś najczęściej podejmowanym w utworach zagadnieniem jest kwestia namysłu nad serbską historią, zarówno nieodległą, jak i dawną. Wyobrażenia odmiennych dróg rozwojowych serbskich dziejów wydają się mieć jednak przede wszystkim charakter kompensacyjny i eskapistyczny, w duchu literatury popularnej, rzadziej zaś omawiane utwory proponują krytyczny namysł i subwersywny stosunek wobec istniejących w świadomości społecznej narracji o historii.
Słowa kluczowe: fantastyka gatunkowa, literatura serbska, historia alternatywna, fantasy.

W tekście zatytułowanym *Dlaczego literatura popularna jest popularna?* Agnieszka Fulińska daje trzy odpowiedzi na postawione w tytule pytanie. Jej zdaniem, popularność

takiej twórczości bierze się ze związku literatury popularnej z kluczowymi archetypami, a także z jej klasycznej formy narracyjnej oraz widocznego w utworach namysłu nad istotnymi problemami współczesności. Spośród odwiecznych mitów, do których mniej lub bardziej świadomie odwołują się twórcy, szczególnie istotne okazują się dwa: walka dobra ze złem i próba przywrócenia ładu w świecie opanowanym przez chaos[1].

Dokładnie te same archetypy możemy uznać za kluczowe w konstrukcji fabuły klasycznej post-tolkienowskiej *fantasy*, o czym piszą między innymi Tomasz Majkowski i Zoran Kravar. Ten ostatni postuluje nawet uznanie *fantasy* za gatunek ucieleśniający tendencje antymodernistyczne poprzez negację idei postępu: w fantastycznym świecie zmiany powodują zazwyczaj regres i entropię, natomiast bohater zobowiązany jest, aby przywrócić istniejący niegdyś porządek[2]. Klasyczność formy narracyjnej w *fantasy* nie wydaje się wymagać szczególnych omówień: w swojej typowej postaci dzieła tego gatunku stanowią epicką opowieść snutą przy pomocy typowych narzędzi narracyjnych. Fulińska zauważa także, że to właśnie *fantasy*, pomimo swojego rozrywkowego i pozornie eskapistycznego charakteru, stanowi często komentarz wobec otaczającej czytelnika rzeczywistości. W przypadku namysłu nad kondycją dzisiejszego świata decydującą rolę odgrywa jednak inny gatunek fantastyczny – fantastyka naukowa i jej podtypy, choćby popularna dziś w literaturze i kinie dystopia.

Moglibyśmy zatem powiedzieć, że fantastyka gatunkowa wydaje się konwencją niejako „skazaną" na sukces rynkowy i popularność wśród czytelników. Obserwacja półek księgarni i rozmaitych list bestsellerów potwierdza te rozpoznania. Jednocześnie, niegdysiejsze podziały gatunkowe – choćby na fantastykę naukową, *fantasy* i horror – przestały dziś obowiązywać. Twórcy łączą różnorodne konwencje w ramach jednego utworu lub też stwarzają kolejne, coraz bardziej wyspecjalizowane podgatunki, mające trafiać w gust odbiorcy szukającego lektury podobnej do tej, którą czytał już wielokrotnie.

O przyczynach obecnej popularności fantastyki można by rozprawiać długo, jest to jednak przede wszystkim zadanie dla psychologów i socjologów literatury. Badaczka pamięci Astrid Erll zwraca uwagę, że w niestabilnych czasach autorzy chętniej sięgają po silnie skonwencjonalizowane gatunki, które mają im „dostarczyć znanych i sensowych paradygmatów reprezentowania doświadczeń"[3]. Choć dzieła fantastyczne, nieograniczone wymogami realizmu i koniecznością mimetycznego odwzorowywania świata znanego czytelnikowi z empirii, mogą być utworami o niezwykłej inwencji, warto jednak zauważyć, że duża część obecnej produkcji powiela wielokroć już wykorzystywane klisze, a niezwykłą popularność zyskało w ostatnich latach chociażby połączenie *fantasy* i romansu[4].

---

[1] Agnieszka Fulińska, „Dlaczego literatura popularna jest popularna?", *Teksty Drugie* 4 (2003), 60.

[2] Tamże, 47.

[3] Astrid Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, tłum. Agata Teperek, (Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2018), 229-230.

[4] Za dowód niech posłuży fakt, że najpopularniejszy polski portal służący do oceniania książek, Lubimyczytać.pl, organizując doroczny konkurs na książkę roku, w 2024 roku postanowił obok kategorii takich jak „literatura faktu" czy „science fiction" dodać nową kategorię: „romantasy".

Trend popularności fantastyki gatunkowej nie ominął bynajmniej Serbii – obecnie dociera ona tam do szerokiego grona odbiorców, pojawia się nie tylko na listach najlepiej sprzedających się książek, ale i wśród nominacji do najbardziej prestiżowych nagród literackich. Nie jest to jednak w tym kraju zjawisko zupełnie nowe i związane jedynie z tendencjami widocznymi na światowym rynku książki – serbska fantastyka gatunkowa od końca lat osiemdziesiątych konsekwentnie przenika do głównego nurtu literackiego. Ruch ten odbywa się w obu kierunkach: pisarze fantastyki czerpią z literatury wysokoartystycznej, tworząc dzieła odkrywcze i trudne do jednoznacznego zaklasyfikowania gatunkowego (za przykład niech posłużą choćby Dragan Filipović i Aleksandar Marković), podczas gdy pisarze głównonurtowi chętnie sięgają po elementy fantastyki gatunkowej, co najbardziej widoczne jest w twórczości Borislava Pekicia, Svetislava Basary czy Gorana Petrovicia.

Najnowsza serbska fantastyka gatunkowa stanowi niewątpliwie niezwykle interesujące zjawisko, domagające się analizy głębszej niż tylko krytycznoliteracka. Jednocześnie jednak, jako twórczość literacka *in statu nascendi* wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom. Celem niniejszego tekstu jest zarysowanie pewnych ogólnych tendencji w serbskiej fantastyce gatunkowej XXI wieku na podstawie wybranych dzieł trzech niezwykle popularnych autorów: Aleksandra Tešicia, Dejana Stojiljkovicia i Gorana Skrobonji.

Za jeden z przełomowych momentów w dziejach najnowszej serbskiej fantastyki gatunkowej możemy uznać 1999 rok, kiedy wydana została powieści Mirjany Novaković *Strah i njegov sluga*, inspirowana przede wszystkim konwencją horroru i powieści gotyckiej. Utwór ten doczekał się uznania zarówno krytyków (nagroda Isidora Sekulić, finał nagrody NIN), jak i publiczności. Jeśli rok 1999 umownie moglibyśmy nazwać datą ostatecznego wkroczenia fantastyki gatunkowej do głównego nurtu literatury serbskiej, rok 2008 byłby z kolei symbolicznym momentem, w którym serbska fantastyka gatunkowa stała się literaturą o niezwykłej popularności wśród czytelników. To *wówczas* ukazała się pierwsza część bestsellerowej trylogii Aleksandra Tešicia *Kosingas* zatytułowana *Red zmaja*[5].

Powieść Tešicia stanowi klasyczną dla gatunku *fantasy* realizację motywu wybrańca, który musi dorosnąć do swojej misji, zdobyć kolejne atrybuty, a następnie rzucić się do walki z siłami zła. To wzorcowy przykład tzw. *fantasy* magii i miecza, zwanego także *heroic fantasy*, a w Serbii najczęściej opisywanego jako *epska fantastika*. W utworze widać wyraźne inspiracje tekstem kanonicznym dla całego gatunku, czyli *Władcą Pierścieni* J. R. R. Tolkiena. To jednak także utwór silnie umocowany w tutejszym kontekście historycznym: akcja utworu dzieje się na terytorium Serbii i opowiada o serbskiej przeszłości, do której autor dosztukowuje nadprzyrodzone postaci i zjawiska. Podczas gdy na świecie triumfy święci przede wszystkim fantastyka oparta o wzorce i motywy anglosaskie, w Serbii niezwykłą popularność zyskał nurt lokalny, osadzony w kontekście znanym czytelnikowi z empirii lub podręczników historii.

[5] Książka doczekała się przekładu na język polski – ukazała się w wydawnictwie Prószyński i S-ka jako *Zakon smoka*, w tłumaczeniu Roberta Małeckiego z języka angielskiego. Aby nie mnożyć w tekście obcojęzycznych fragmentów, posłużę się tym wydaniem w cytatach.

Wyraźnie widoczną w serbskiej fantastyce tendencj*ą, w którą wpisuje się powieść Tešicia,* jest kwestia namysłu nad serbską historią, zarówno nieodległą, jak i dawną.

W latach osiemdziesiątych Zoran Živković sformułował ironiczne prawo odnoszące się do serbskiej fantastyki: „latające spodki nie lądują w Lajkovacu". Miało ono wyśmiewać prowincjonalizm ówczesnych utworów, których akcja rozgrywała się wyłącznie w egzotycznych lokalizacjach, a wszelkie wydarzenia i postaci wyabstrahowane były od lokalnego kontekstu[6]. Tymczasem próba analizy bieżącej sceny fantastyki gatunkowej w Serbii przynosi wrażenie diametralnie odmienne: wydaje się, że wszystkie latające spodki postanowiły wylądować w Lajkovacu, to tutaj także rodzi się najwięcej wampirów.

We wstępie do *Zakonu smoka* Aleksandar Tešić tłumaczy się ze swojej decyzji polegającej na umieszczeniu akcji w czternastowiecznej Serbii. Jego zdaniem, wykorzystana w utworze mitologia, choć przekazywana jedynie ustnie, w niczym nie ustępuje znacznie szerzej znanej mitologii greckiej. Jak zaznacza pisarz, mitologia serbska jest wyjątkowa również dlatego, że jej obecność daje się wyczuć aż po dziś dzień w różnorodnych wierzeniach i obyczajach. Choć w powieści *Zakon smoka* występują niezwykłe monstra, magiczne artefakty i czary, autor deklaruje przywiązanie do faktografii, przede wszystkim serbskiej topografii: „opisane w powieści miejsca i krainy są autentyczne, a ich przedstawienie sprawiło mi wielką przyjemność, jako że wraz ze znajomymi odwiedziłem je wszystkie, naocznie przekonując się o ich pięknie i emanującej z nich magii"[7]. Kreując postać królewicza Marka, głównego bohatera trylogii, nawiązuje z kolei do funkcjonujących na jego temat legend i motywów obecnych w pieśniach ludowych. Nie jest więc Marko rycerzem bez skazy i zmazy, ale – parafrazując Ivana Čolovicia – to bohater żywotny i przywiązany do rozmaitych aspektów egzystencji[8]. Także w książce Tešicia jest on postacią z krwi i kości: lubi długo spać, wypić garniec wina, ucztować, bywa ironiczny i początkowo jest scpetyczny wobec swojego przeznaczenia.

Na podstawie różnych teorii *fantasy*, Grzegorz Trębicki podkreśla jako kluczowy aspekt tego gatunku egzomimetyczność[9]. Autorzy starają się stworzyć spójny świat, alternatywny wobec tego znanego czytelnikowi z empirii, a następnie osadzają w nim fabułę utworu. W przypadku tekstu Tešicia mamy jednak do czynienia z już istniejącą topografią, a także postaciami i wydarzeniami, które wydarzyły się w naszym świecie, takimi jak choćby wojna turecko-serbska i bitwa na Kosowym Polu. Aktywność światotwórcza, którą Krzysztof Maj także uznaje za fundamentalną dla fantastyki (w odróżnieniu od fabuło- czy postacio-centryczności typowej dla innych gatunków)[10], nadal pozostaje jednak centralna dla konstrukcji tekstu. Zarówno wydarzenia, jak i bohaterzy przedstawieni są dość schematycznie – utwór skonstruowany jest jako dziennik mnicha Gabriela, w którym skrupulatnie opisuje on wszystkie przygody bohaterów, od przebudzenia (powtarzający się

---

[6] Nebojša Grujičić, „*Žanrovska književnost: Svraćaju li Marsovci u Lajkovac*", *Vreme* 579 (2002), dostęp 28.12.2023, https://www.vreme.com/cms/view.php?id=307318.

[7] Aleksandar Tešić, *Zakon smoka*, tłum. Jakub Małecki, (Warszawa: Prószyński Media, 2012), 11.

[8] Ivan Čolović, *Polityka symboli*, tłum. Magdalena Petryńska, (Kraków: Universitas, Kraków, 2001), 75.

[9] Grzegorz Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, (Kraków: Universitas, 2007), 16-20.

[10] Krzysztof Maj, *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*, (Kraków: Universitas, 2015), 21.

motyw budzenia śpiącego kamiennym snem Marka) aż po udanie się na spoczynek. Akcja wydaje się pretekstowa – bohaterowie przenoszą się z punktu do punktu i wypełniają kolejne zadania niczym w grach komputerowych lub RPG. Taki sposób konstrukcji opowieści umożliwia jednak autorowi przedstawienie najbardziej interesujących go elementów fabuły: wierzeń i obyczajów miejscowej ludności, a także konfliktu „starych" słowiańskich bogów z nową religią, czyli prawosławiem. W przedstawieniu tego starcia widoczna jest zresztą pewna ambiwalencja – z jednej strony, chrześcijaństwo próbuje zmusić Serbów do odejścia od dawnych obyczajów i bogów, z drugiej stanowi także o ich wyjątkowości: „Czasami myślę, że Matka celowo zesłała na was, Serbów, los taki, a nie inni i umieściła was w pobliżu największego Węzła. Jesteście prawosławni, a jednocześnie silnie naznaczeni starą wiarą, wasze męstwo zaś zrodziło się z wytrwałości i oporu"[11]. Wspomniane węzły są istotnym elementem konstrukcji świata przedstawionego, stanowią bowiem rodzaj portalu, przez których świat fantastyczny (potwory z Hadesu) łączy się ze światem bohaterów zbudowanym na podobieństwo średniowiecznej empirii czy też pewnych o niej wyobrażeń. Powracającym w powieści motywem jest jednak przede wszystkim przekonanie o wyjątkowej roli i pozycji Serbów.

Kolejnym autorem fantastyki, który zyskał w ostatnich latach dużą popularność, jest Dejan Stojiljković, twórca takich powieści jak *Konstantinovo raskršće* (2009), *Duge noći i crne zastave* (2012), *Znamenje anđela* (2013), *Olujni bedem* (2017) *Dukat Lađara* (2020) czy *Senka i san* (2022), a także kilku zbiorów opowiadań. Pisarz zyskał sobie uznanie nie tylko czytelników, ale także krytyków, czego dowodem przyznanie mu nagrody Miloš Crnjanski w 2009 roku za *Konstantinovo raskršće*, powieść gatunkowo osadzoną na pograniczu historii alternatywnej i horroru, której akcja toczy się w trakcie II wojny światowej.

Miodrag Milovanović opisuje dzieła Stojiljkovicia nie jako *fantasy* czy horror, ale „pseudohistoryczną powieść fantastyczną", dodając przy tym, że tendencja do udziwniania wydarzeń z bliższej i dalszej historii narodziła się na fali popularności powieści Dana Browna[12]. Rzeczywiście, o utworach Stojiljkovicia trudno mówić jako o typowej fantastyce gatunkowej, wykorzystuje on raczej pewne charakterystyczne dla tej konwencji „ikony" – motywy czy postaci. Fabuła utworów jest osadzona w dość szczegółowo odwzorowanym, konkretnym okresie historycznym, często nieodległym. W znane czytelnikowi z lekcji historii wydarzenia ingerują tajemnicze, obdarzone niezwykłymi mocami artefakty albo bohaterowie o nie do końca jasnym statusie ontologicznym, ostatecznie nie zmieniają one jednak biegu dziejów. W przypadku utworów rozgrywających się w XX wieku pisarz chętnie wykorzystuje postać majora Nemanji Lukicia: ten serbski oficer zamieszany w wiele kluczowych dla lokalnej i regionalnej historii wydarzeń jest jednocześnie wampirem, który swoje nadprzyrodzone zdolności wykorzystuje zwykle w służbie ojczyźnie.

Charakterystyczne dla twórczości Stojiljkovicia tendencje dobrze widoczne są w dwóch opowiadaniach zamieszczonych w tomie *Kišni psi* z 2015 roku. Akcja opowiadania pod tytułem *Pucanj* toczy się podczas I wojny światowej, w 1915 roku, a w retrospektywnych

[11] Tešić, *Zakon smoka*, 39.
[12] Miodrag Milovanović, *Srpska naučna fantastika*, (Beograd: Everest Media, 2016), 110.

fragmentach wraca do zamachu w Sarajewie na arcyksięcia Ferdynanda, a także przewrotu majowego z 1903 roku i zabójstwa króla Aleksandra Obrenovicia. Pojawia się tu szereg postaci historycznych, także drugoplanowych: nie tylko Gavrilo Princip czy Dragutin Dimitrijević Apis, ale także serbski oficer Velimir Vemić czy Nedeljko Čabrinović. Pisarz stara się jak najwierniej odtworzyć realia historyczne, a na dużą część fabuły składają się rozmowy tematyzujące sam przebieg dziejów: bohaterowie dyskutują o słuszności zamachów i ich konsekwencji dla losów Serbii. Elementy fantastyki właściwie nie występują w tekście – jedyną postacią fikcyjną jest major Nemanja Lukić, o którym umierający Gavrilo Princip, mówi: „ti si čudovište", a zdanie to powraca w opowiadaniu niczym refren. Czytelnik znający inne dzieła autora albo pozostałe opowiadania ze zbioru wie, że major Nemanja Lukić stanie się niebawem wampirem.

Kolejne opowiadanie osadzone w tym samym świecie nosi tytuł *Mrtve stvari*, a jego akcja dzieje się wczesną jesienią 1939 roku i opowiada o spotkaniu Nemanji Lukicia z Ivo Andriciem, wówczas jugosłowiańskim ambasadorem w Berlinie. Andrić jest zdeterminowany, aby uratować swojego kolegę, żydowskiego profesora, zwraca się więc do Lukicia o pomoc. Ich tropem podąża jednak dawny znajomy, dziś gestapowiec. Ostatecznie, Nemanja będzie musiał wykorzystać swoją nadludzką siłę wampira, aby ocalić profesora, i ten aspekt stanowi właściwie jedyny element tekstu przynależny fantastyce gatunkowej. Ontologiczna ambiwalentność postaci Nemanji wyraża się także w skierowanych do Andricia słowach: „Nit su mrtve stvari tako mrtve kao što se živima čini, nit su svi živi uvek tako živi kao što misle da jesu. Verujte mi na reč, gospodine Andriću. Ja to vrlo dobro znam... Ja sam pomalo jedno i drugo"[13]. To oczywista intertekstualna gra z czytelnikiem sugerująca, że to własnie postać i słowa Lukicia stały się inspiracją dla pisarza przy pisaniu kolejnego utworu. Stojiljković chętnie pozwala sobie na takie aluzje, nie jest to jednak skomplikowana i erudycyjna zabaw z czytelnikiem: aluzje najczęściej wyrażane są wprost, jak w przypadku tytułu całego zbioru i motta pochodzącego z piosenki Toma Waitsa *Rain dogs*, którego główną funkcją jest nakreślenie atmosfery panującej w opowiadaniach. To, co wydaje się dla pisarza szczególnie istotne, to dyskusja nad pewnymi momentami, wydarzeniami i postaciami z serbskiej i jugosłowiańskiej historii. Opowiadanie o Andriciu ryzykującym karierę, a może i życie, aby uratować swojego żydowskiego kolegę, jest oczywistym zabraniem głosu w sporze o (nie)zaangażowanie noblisty podczas II wojny światowej i jego sympatie wobec faszystowskiej władzy.

Na podstawie lektury tekstów pisarza wydaje się, że bardziej niż fantastyka i spekulacje nad możliwymi ścieżkami rozwoju przeszłości i współczesności, interesuje go faktyczny przebieg dziejów. Elementy czy postacie fantastyczne stanowią w utworach pisarza przede wszystkim zabieg uatrakcyjniający akcję – postać obdarzonego nadprzyrodzonymi mocami wampira pozwala autorowi na rozwiązania fabularne niemożliwe do zastosowania w przypadku pisarstwa neomimetycznego, a jego bohater może bez przeszkód pojawiać się w różnych miejscach i czasie. W krytycznych recenzjach dzieł Stojiljkovicia pojawiały się zarzuty o rewizjonizm historyczny[14],

[13] Dejan Stojiljković, *Kišni psi*, (Beograd: Laguna, 2015), 70.
[14] Zob. Irena Javorski, „Izbacite uljeza", *Beton* 92 (2010), II.

jednak autor nie stara się zmienić tego, co już wiemy na temat przebiegu dziejów. Jest to raczej dyskurs narodowych mitologii i wizji historii, uwikłany zatem niemal automatycznie w narodowe kompleksy, i jest pokłosiem nie tyle refleksji nad możliwym (alternatywnym) przebiegiem historii, co kolejnymi próbami odczytania i odnalezienia sensu w minionych wydarzeniach.

Do początków dwudziestego wieku przenosi nas także Goran Skrobonja w swojej powieści *Čovek koji je ubio Teslu*. Skrobonja już od połowy lat osiemdziesiątych związany jest ze sceną fantastyki gatunkowej, początkowo przede wszystkim jako autor i wydawca horrorów. W tym przypadku mamy do czynienia z klasyczną historią alternatywną, w której na skutek nawet niewielkiej zmiany dziejów historia rozwija się w sposób odrębny od tego znanego nam z empirii – w powiesci Skrobonji takim wydarzeniem jest zmiana trajektorii pocisku: przypadkowe zastrzelenie przez Annie Oakley cesarza Wilhelma II zamiast zestrzelenia popiołu z jego cygara. W rezultacie, I wojna światowa nie wybucha, a do Belgradu powraca z USA Nikola Tesla – między innymi na skutek jego odkryć i wynalazków, Serbia staje się dobrze rozwiniętym, nowoczesnym i bogatym państwem. Widzimy zatem wyraźnie, że zmiana dziejowa zaowocowała optymistycznym scenariuszem. Jak twierdzi Gavriel Rosenfeld, historie alternatywne prowadzące do dystopii legitymizują teraźniejszość, podczas gdy te owocujące eutopią stanowią krytykę współczesności[15]. Wydaje się jednak, że w przypadku powieści Skrobonji krytyka współczesności nie jest aż tak istotna – jest to raczej fantazja o pewnym bardziej korzystnym dla Serbii zbiegu historycznych okoliczności, a zatem możemy mówić o zawartym w powieści sporym ładunku kompensacyjnym.

Jednocześnie, Skrobonja jest pisarzem bardziej ambitnym. Nie poprzestaje jedynie na stworzeniu alternatywnej wersji historii, ale wykorzystuje chętnie eksplorowaną we współczesnej kulturze koncepcje *multiwersum*. Z roku 1920 przenosimy się do współczesności autora i czytelników, do świata znacznie bardziej podobnego do naszej empirii. Poznajemy kontrowersyjnego serbskiego multimiliardera, który podobnie jak Tesla, prowadzi eksperymenty nad możliwością przemieszczania się z jednej czasoprzestrzeni do innej. Skrobonja, pisarz świetnie zaznajomiony z konwencjami fantastyki gatunkowej, zręcznie radzi sobie z niezbędną w przypadku kreowania alternatywnych światów i historii ekspozycją. W części opowiadającej o roku 1920 po tamtejszym świecie oprowadza nas poprzez swój dziennik młody naukowiec, przyjęty właśnie do pracy jako prawa ręka Tesli. W roku 2020 w zaznajomieniu się ze stworzonym przez pisarza światem i bohaterem pomaga wątek młodej dziennikarki prowadzącej wywiad z biznesmanem. Pisarz pozwala sobie także na pewne autotematyczne nawiązania, wprowadzając do utworu, obok wielu innych osób związanych z historią i kulturą międzywojnia, postać Lazara Komarčicia, uważanego za protoplastę serbskiej powieści fantastycznonaukowej.

Z punktu widzenia niniejszych rozważań niezwykle istotne jest zakończenie powieści. Choć wydaje się, że przebieg dziejów w świecie stworzonym przez Skrobonję jest znacznie odmienny od tego znanego nam z empirii, ostatecznie te dwie linie dziejów coraz bardziej się do siebie zbliżają: w Belgradzie dochodzi do zamachu na arcyksięcia Ferdynanda i księżną Zofię,

[15] Gavriel Rosenfeld, „Dlaczego pytamy >>Co by było, gdyby…?<<. Uwagi na temat funkcji historii alternatywnej", tłum. Magdalena Wąsowicz, *Creatio Fantastica* 2 (2019), 12.

Nikola Tesla zostaje zamordowany, Serbia jest na progu wojny z Austro-Węgrami i Bułgarią. Możemy więc mówić o pewnym determinizmie dziejowym, w którym określone wydarzenia są nieuniknione, a serbski naród ostatecznie skazany jest na cierpienie. Ten punkt widzenia podkreśla w swojej wypowiedzi wspomniany miliarder, który przenosi się do alternatywnego 1920 roku: „U proteklih nekoliko dana sve se to rušilo i vraćalo sumornom istorijskom toku koji je Nikodiju bio itekako dobro poznat. *Vreme smrti*. Zar je ono uistinu suđeno narodu koji nastanjuje ove zlosrećne prostore? Zar se nemilosrdna istorija ama baš nikako ne može obmanuti i savladati?”[16].

Goran Skrobonja w swoim świecie nazywanym przez krytyków *Teslaversum* umieścił akcję kolejnej powieści *Sva Teslina deca* oraz innych opowiadań. Pozostali pisarze także niechętnie porzucają wymyślone przez siebie światy: *Red zmaja* doczekał się kontynuacji w postaci dwóch kolejnych powieści wchodzących w skład trylogii *Kosingas*, Dejan Stojiljković historię Andricia jako ambasadora Królestwa Jugosławii w nazistowskich Niemczech wykorzystał w napisanej wspólnie z Vladimirem Kecmanoviciem powieści *Kainov ožiljak*. Nawet na podstawie tych kilku przykładów możemy dostrzec pewną wyraźnie widoczną we współczesnej serbskiej fantastyce gatunkowej tendencję – wzmożone zainteresowanie lokalną historią, ale także historiozofią. Oczywiste są tu paralele z głównym nurtem literatury – już od lat osiemdziesiątych w literaturze serbskiej bardzo silnie obecny jest gatunek, który posługując się określeniem Lindy Hutcheon można nazwać metaprozą historiograficzną.

Nie jest to także bynajmniej zjawisko nowe, historia stanowi przedmiot zainteresowania pisarzy serbskiej fantastyki gatunkowej już od kilku dekad. Wydaje się jednak, że pod koniec XX wieku pisarze częściej przedstawiali historię i mitologię narodową w sposób subwersywny i krytyczny wobec obowiązujących dyskursów. Przykładowo, w swojej powieści *Crni cvet* z 1993 roku Boban Knežević, podobnie jak Aleksandar Tešić, wykorzystał postać królewicza Marka[17]. Zdemitologizował jednak wyobrażenie o tym bohaterze znane z legend: uczynił go tchórzem, człowiekiem podstępnym, odczuwającym nieustannie poczucie winy, lęk i brak nadziei. Dekonstrukcji uległ w powieści nie tylko obraz samego bohatera, ale także Serbów jako niewinnego narodu skazanego na wieczne cierpienie w wyniku zbiegu okoliczności lub cudzych decyzji. Przeklęty wojownik terroryzujący serbski lud miast być kolejną emanacją klątwy niezawinionych cierpień i niezasłużonej kary, okazał się rezultatem pogromu tatarskiej wsi dokonanego przez wojów Dušana. W takim krytycznym ujęciu fantastyka gatunkowa oddala się jednak od opisanego na początku tekstu schematu typowego dla literatury popularnej, która ma przede wszystkim, jak pisał Umberto Eco, dostarczać czytelnikowi pocieszenia[18]. Dzieła Tešicia, Skrobonji i Stojiljkovicia, choć pisane z różnymi literackimi ambicjami i w różnym stopniu nawiązujące do tradycji fantastyki gatunkowej, starają się dostarczyć czytelnikowi przede wszystkim rozrywki poprzez kompensujące, ale także do pewnego stopnia eskapistyczne, choć osadzone w lokalnym kontekście narracje.

---

[16] Goran Skrobonja, *Čovjek koji je ubio Teslu*, (Beograd: Laguna, 2010), 316.

[17] Boban Knežević, *Crni cvet* (Beograd: Everest Media, 2008).

[18] Umberto Eco*, Problem kontra pocieszenie*, w: *Superman w kulturze masowej*, tłum. Joanna Ugniewska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1996).

Bibliografia

Čolović Ivan. *Polityka symboli*. Tłum. Magdalena Petryńska. Kraków: Universitas, Kraków, 2001.

Eco Umberto. *Problem kontra pocieszenie*, w: *Superman w kulturze masowej*. Tłum. Joanna Ugniewska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1996.

Erll Astrid. *Kultura pamięci. Wprowadzenie*. Tłum. Agata Teperek. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2018.

Fulińska Agnieszka. „Dlaczego literatura popularna jest popularna?". *Teksty Drugie* 4 (2003), 55-66.

Grujičić Nebojša. „*Žanrovska književnost: Svraćaju li Marsovci u Lajkovac"*, *Vreme* 579 (2002), dostęp 28.12.2023, https://www.vreme.com/cms/view.php?id=307318.

Javorski Irena. „Izbacite uljeza". *Beton* 92 (2010), II.

Knežević Boban. *Crni cvet*. Beograd: Everest Media, 2008.

Maj Krzysztof. *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*. Kraków: Universitas, 2015.

Milovanović Miodrag. *Srpska naučna fantastika*. Beograd: Everest Media, 2016.

Rosenfeld Gavriel. „Dlaczego pytamy >>Co by było, gdyby…?<<. Uwagi na temat funkcji historii alternatywnej". Tłum. Magdalena Wąsowicz. *Creatio Fantastica* 2 (2019), 9-26.

Skrobonja Goran. *Čovjek koji je ubio Teslu*. Beograd: Laguna, 2010.

Stojiljković Dejan. *Kišni psi*. Beograd: Laguna, 2015.

Tešić Aleksandar. *Zakon smoka*. Tłum. Jakub Małecki. Warszawa: Prószyński Media, 2012.

Trębicki Grzegorz. *Fantasy. Ewolucja gatunku*. Kraków: Universitas, 2007.

Aleksandra Wojtaszek (ur. 1991) – doktor literaturoznawstwa, wykłada w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książki naukowej *Topografie przestrzeni wyobrażonych. Serbska i chorwacka fantastyka gatunkowa* oraz książki reporterskiej *Fjaka. Sezon na Chorwację.* Stypendystka międzynarodowego programu Connecting Emerging Literary Artists 2019–2023, laureatka Nagrody Krakowa Miasta Literatury UNESCO oraz Nagrody im. prof. Jerzego Skowronka. Dziedzina nauk humanistycznych: literaturoznawstwo.

Jolanta Dziuba
Wydział Filologiczny
Uniwersytetu Gdańskiego
e-mail: jolanta.dziuba@ug.edu.pl
ORCID: 0000-0002-7734-3867
https://doi.org/10.61827/htah-xze6

Nr: 5 (2023)
ISSN (on line) 2658-154X

INTERNATIONAL JOURNAL OF SLAVIC STUDIES
Transgressive, Pragmatic and Speculative Horizons of Popular Literature and Culture

Imaginaria fikcji politycznej w serbskiej prozie pseudohistorycznej (Isidora Bjelica, Svetislav Basara, Vule Žurić)

Имагинарији политичке фикције у српској псеудоисторијској прози (Исидора Бјелица, Светислав Басара, Вуле Журић)

Сажетак.

Употреба политичке фикције у одабраним конструкцијама српске постмодерне псеудоисторијске прозе одвија се и онтолошки и жанровски. Средства преношења језика популарне културе, њен модел размишљања о стварности и стилски облици њеног изражавања уводе у књижевност различите субверзивне праксе: деканонизацију културног канона, замагљивање националног и културног идентитета, фрагментацију културних дискура. Трикови лудичке стратегије (парафраза, пародија, тривијализација) као начин савременог „управљања историјом“ коришћени су за стварање слике о политичком и културном преображају Југославије/Србије. „Заверенички” трикови у књижевним праксама Исидоре Бјелице, Светислава Басаре и Вулета Журића саставница су еклектичног лудичког наратива у митологизовању историје и њеном „ремитологизовању”: „декласификацији тајни“ (у Бјеличиној прози), потки о „Балкану на путу тајни“ (у Басариној прози) и деградацији тајни (у Журићевој прози).

Кључне речи: фантомска биографија, политичка фикција, гео(би)ографија, фантомска географија, имагинаријум.

Streszczenie.

W artykule przedstawiam triki kreowania alternatywnej historii jugosfery (Jugosławii/Serbii) na przykładzie wybranych fabuł powieściowych serbskich autorów prozy pseudohistorycznej. Dla kreacji obrazu polityczno-kulturowej przemiany Jugosławii/Serbii serbscy pisarze stosują konwencję fikcji politycznej, której towarzyszą strategie ludyczne (parafraza, parodia, trywializacja). Analiza współczesnego „zarządzania historią” z zastosowaniem „myślenia spiskowego” w aranżacjach literackich Isidory Bjelicy, Svetislava Basary i Vule Žuricia, pokazuje triki mitologizowania historii oraz jej „remitologizowania”. Rozmaicie realizowane w serbskiej prozie postmodernistycznej praktyki subwersji: dekanonizacja kanonu kultury, zacieranie tożsamości narodowo-kulturowej, czy rozdrobnienie dyskursów kultury - są środkiem transmisji do literatury języków kultury popularnej, jej modelu myślenia o rzeczywistości i form stylistycznych jego wyrażania.

Słowa kluczowe: biografia fantomowa, fikcja polityczna, geo(bio)grafia, geografia fantomowa, imaginarium.

Artykuł prezentuje zabiegi stylistyczno-semantyczne political fiction w serbskiej prozie postmodernistycznej z perspektywy geo(bio)grafii (Rybicka 2014). Triki kreowania alternatywnej historii jugosfery (Jugosławii/Serbii) przedstawiam w analizie niektórych wątków heroicznego mitu politycznego.

Użycie fikcji politycznej w wybranych konstrukcjach serbskiej postmodernistycznej prozy pseudohistorycznej ma miejsce tak w wymiarze ontologii, jak i gatunku. Środkiem transmisji do literatury języków kultury popularnej, jej modelu myślenia o rzeczywistości i form stylistycznych jego wyrażania, są w serbskiej prozie postmodernistycznej rozmaicie realizowane praktyki subwersji: dekanonizacja kanonu kultury, zacieranie tożsamości narodowo-kulturowej, rozdrobnienie dyskursów kultury. Triki ludyczne (parafraza, parodia, trywializacja) jako sposób na współczesne „zarządzanie historią", zostały zastosowane dla kreacji obrazu polityczno-kulturowej przemiany Jugosławii/Serbii. „Myślenie spiskowe" w praktykach literackich Isidory Bjelicy, Svetislava Basary i Vule Žuricia, to składnik eklektycznej narracji ludycznej autorów serbskiej prozy pseudobiograficznej, mitologizowania historii oraz jej „remitologizowania". Spiskowe strategie narracyjne serbskich autorów: „odtajniania tajemnic" (w prozie Bjelicy), „Bałkanów na ścieżce tajemnic" (w prozie Basary) oraz degradacji tajemnic (w prozie Žuricia), są formą komunikacji ze „wspólnotą poinformowanych" w manierze „ujawniania przez zaciemnianie".

(Krajewski 2005).

Historia w procesie re-interpretacji

> Paradoksalną konsekwencją popkulturowego przypominania i powtarzania tego, co już raz się wydarzyło, jest coraz głębsze zanurzenie w teraźniejszości[1]

Tożsamość postjugosłowiańska przedstawiana w serbskiej literaturze pseudohistorycznej jako efekt reinterpretacji historii w kreacjach biograficznych[2] stanowi przejaw popkulturowej transgresji postępującej pod wpływem kultury repetycji (Krajewski 2005). Strategie narracyjne prezentowanych tu autorów pokazują formy pamięci w odwołaniach do popularnych odruchów percepcji (traktowania przeszłości w sposób pozahistoryczny, emancypacji od tyranii historii, czy intencji kontr-nostalgicznej), a więc według praktyk pamięci kulturowej (Assman 2019). Strategia Isidory Bjelicy odsłaniania tajemnic historii przez operacje dokonywane na mitologii narodowej, legendzie ludowej i fantazmatach mass-mediów, jest pochodną popkulturowego marketingu. Ujawnianie sekretów w powieściach osnutych wokół tajemnic osób znanych (*Tajni život Srpkinja, Kraljice serbske, Tajne vladara serbskih*, *Tajna Titovog kreveta, Tajna knjiga,*

[1] Marek Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005, 242.

[2] Na temat operacji biograficznych we współczesnej prozie postjugosłowiańskiej, por. Jolanta Dziuba, *Ars epistolandi a literackie profile prozy pamięci* (*Rukoljub* Pavao Pavličicia, *Pisma srpskim piscima* Miroslava Josicia Viśnjicia), w: *Języki i kultura Słowian*, red. A. Gostomska, D. Żyłko, Gdańsk 2018.

Apostoli urbanog Beograda), może być atrakcyjnym chwytem literackim, ponieważ „tajemnica jest zawsze specyficznym stosunkiem społecznym, łączącym silnymi więzami tych, którzy znają prawdę, i równie silnie oddzielających tych, którzy prawdy nie znają”[3]. Strategia narracyjna Svetislava Basary użycia wątków politycznych machinacji, dokonywanych w imię historii jako operacje na narodowej mitologii politycznej (*Nova srpska trilogija*), przedstawia jugosferę z pozycji kultury transparencji, która nie wyjaśnia świata, ale modyfikuje doświadczenie, ramy poznawcze i obraz świata[4]. Świat współczesny pisarz interpretuje zgodnie z mitem Upadku (Cambell 1994), a życie w tym świecie (i zgodnie z jego regułami), to tylko fantazmat. Upadek człowieka potęguje „płynność” świata, jest to zatem upadek niedefinitywny, postępujący od wieku XIX do XXI. Aprobowana w powszechnym zainteresowaniu przeszłością, popkulturowa narracja spiskowa (quasi-filozoficzna i quasi-religijna, uprawniająca racjonalność subiektywną, myślenie w kategoriach sensacji i mitologizację jako odruch zbieżny z myśleniem quasi-religijnym)[5], przybiera w prozie Basary ”filozoficzne” uzasadnienie, iż człowiek ma tylko przeszłość i nie ma przyszłości.[6] Pisarz marginalizuje biografię referencyjną (Białek 2016); biografię ujmuje metaforycznie, to sztuczna zastępcza egzystencja, iluzja zniewolonego umysłu. Spór Basary z historią Jugosławii/Serbii (i jej bohaterami) potwierdza jego diagnozę, iż „cele historii są mgliste i nigdy się nie urzeczywistniają” (Basara 2005:190); stąd szafowanie „tajemnicą” i odwołania do ludyczności jako gry oficjalnością/jawnością. Satyryczna strategia narracyjna Vule Žuricia polega na zastosowaniu fantazmatów popkultury dla reinterpretacji historii Jugosławii (jej legendy bohaterskiej i literackiej) i przedstawianiu realiów postjugosłowiańskiej kultury Serbii w formach homogenizacji wulgaryzującej (Kłoskowska 1981). Biografie fantomowe „bohaterów” sceny politycznej titowskiej Jugosławii (okresu komunizmu heroicznego: Tity, Milovana Đilasa, Moše Pijade, Ivo Loli Ribara) oraz znanych pisarzy jugosłowiańskiej sceny literackiej (min. Vladimira Nazora, Miloša Crnjanskiego, Ivo Andricia, Branko Ćopicia), są w prozie Žuricia relokowane z historii (historii literatury) i reinterpretowane ze względu na ich popkulturową atrakcyjność (*Crne ćurke: kiosk-roman/Druga knjiga crnih ćurki, Republika Ćopić: narodnooslobodilački roman u devet ofanziva, Narodnjakova smrt. Melo(s)drama, Tigrero. Roman(i) s protezom*).

Modyfikacje interpretacji w serbskiej prozie pseudohistorycznej to praktyka relatywizmu poznawczego; uprawniają dowolne transgresje narracji historycznej, wprowadzają niezliczone imaginaria historii/polityki/kultury i zasilają „krążenie” narracji w popkulturze Serbii postjugosłowiańskiej. Manipulacje narracjami historii i ośmieszenie jej przez wątek spisko-

---

[3] Krajewski, *Kultury kultury popularnej,* 174.

[4] Krajewski, 176.

[5] Odwołuję się do rozumienia konspiracjonizmu przedstawionego przez Janusza Guzowskiego, Psychologiczne źródła teorii spiskowych*, Hybris* 2016, nr 33.

[6] W eseju *Biografija koja ubija* Svetislav Basara przedstawia koncepcję „biografii fantomowej”: ”Moja biografia znajduje się w przeszłości, ale przeszłość nie jest czymś martwym, czymś utraconym; już nie odnosi się do mnie – w teraźniejszości, ale jest w tej samej mierze rzeczywista w teraźniejszości, co w wieczności” Svetislav Basara, *Drvo istorije i drugi eseji*, Beograd 2005. Przekł. JD.

wy, w twórczości Isidory Bjelicy wynikają z motywacji psychologicznej. Taka popkulturowa „historiozofia" obejmuje użycie biografistyki i quasi-genealogii dla (re)kreacji fantazmatów geo(bio)grafii (w tej funkcji np. mit Tity) i symulowania publicznej debaty aluzyjnie do mechanizmów imagologii. Z kolei użycie imaginariów fantastyki spekulatywnej z wątkiem narracji spiskowej, czym szafuje proza pseudohistoryczna Svetislava Basary i Vule Žuricia, to gra literacka z wieloma repetycjami.

Popkulturowe „kodowanie pamięci"

Proces i praktyki reinterpretacji historii w prozie przedstawianych tu autorów postjugosłowiańskich są szczególnie widoczne ze względu na „pamięć polityki", projektowaną według kodów popkultury. Poddana narracyjnej hybrydyzacji historia polityczna (np. mit jugo-komunizmu), to operacja „miksowania" form pamięci konkretnej, która przechowuje wyobrażenia, z formami pamięci abstrakcyjnej, która przechowuje pojęcia[7]. Parodiowanie rodzimej narracji historycznej można obserwować w praktykach redukcji pamięci historii Serbii/Jugosławii utrwalonej w micie narodowym, przez formy pokrewne pamięci – legendę, czy mit (Assmann 2019). W powieściach nawiązujących do mitów lokalnej geo(bio)grafii znalazła zastosowanie geografia historii: topografia i biografia fantomowa, rezonujące w pamięci o wielkich bohaterach, których monumentalizuje kultura ludowa, a współczesna kultura popularna trywializuje w kodzie przygodowym, sensacyjnym i spiskowym. Pod wpływem parodii zbiorowa pamięć politycznej „legendy" Serbii/Jugosławii (wydarzenia historyczne dawnej i nowszej historii, np. heroiczna walka Serbów z Turkami, powstania narodowe XIX wieku, czy walki narodowowyzwoleńcze I i II wojny światowej) oraz symbolizujących tę legendę bohaterów (np. partyzantów Tity), ale również współczesnych polityków Serbii, przez powiązanie z tradycją polityki Jugosławii, prowadzi do popkulturowej indoktrynacji pamięci politycznej (por. fantazmat Tity jako szpiega i konspiracjonisty w powieściach Bjelicy, Basary i Žuricia).

W imaginarium postmodernistycznej historiozofii Isidory Bjelicy

> Zainteresowanie życiem prywatnym osób publicznych jest nie tyle fascynacją ich osobowością, czy działaniami, ile raczej zaciekawieniem tajemnicą, która uczyniła ich powszechnie znanymi[8]

Strategia Isidory Bjelicy jako mediatora w planie komunikacji, to chwyt marketingu kultury popularnej. Trik „ujawniania sekretów" w powieściach pseudo-biograficznych znanych osób[9] (*Tajna knjiga*, *Tajna Titovog kreveta, Apostoli urbanog Beograda*), jest wspólnym

---

[7] Antoni Podsiad, *Słownik terminów filozoficznych*, Warszawa 2000, 606.

[8] M. Krajewski, op. cit., 183.

[9] Na temat powieści Isidory Bjelicy *Tajni život P.P. Njegoša ili vladika i džentelmen* (2007) oraz *Srpkinja* (2009), por. M. Koch, *Ikony serbskiego romantyzmu jako bohaterowie współczesnej literatury popularnej*, „Po-

kodem w komunikacji popkultury.[10] Narracja spiskowa została przez Bjelicę ukazana w relatywizacji: manipulacje historyczne dokonywane według teorii spisowych, nagłaśniając efekt kulturowy – proces popkulturowej hybrydyzacji narracji tożsamościowej, uprawniają powstawanie subwersywnych imaginariów politycznych. Są one aplikowane w „sensacyjnych" biografiach fantomowych władców i władczyń Serbii średniowiecznej (osnutych na tajemnicach dynastycznych), czy współczesnych polityków (np. Tity) i stanowią „reinterpretację" ich politycznej hagiografii, ale w tej strategii atrakcyjna jest również „spiskowo" ukazywana, geografia fantomowa Półwyspu Bałkańskiego (Serbia średniowieczna na mapie geopolityki Bałkanów, Bałkany w pojałtańskim układzie politycznym, Serbia jugosłowiańska i postjugosłowiańska, mit Belgradu). Strategia historiozoficzna Isidory Bjelicy, przy zachowaniu pozorów oficjalnej historiografii linearnej (serbskiej historiografii średniowiecznej ukształtowanej w lokalnej tradycji latopisarskiej, genealogicznej i hagiograficznej, czy nowożytnej tradycji historiograficznej Serbii/Jugosławii), to zabieg fikcji historiozoficznej, inspirowanej narracją spiskową.

> Niezmienne, uznane i uszanowane przez kulturę, (chociaż JD) niewiarygodne, podanie ludowe utrwalone w naszej epice, jest najczęściej źródłem dwuznacznych kłamstw historycznych, podstępów i mistyfikacji[11]

Zastosowana przez pisarkę konwencja prozy pseudohistorycznej jako sposób racjonalizacji historii i parodiowanie mitu heroicznego Serbów w narracji „na pograniczu" historiografii i filozofii historii**,** służy ośmieszeniu mitologiczno-folklorystycznego rozumienia historii (i destrukcji mitu narodowego). Podważanie podstaw tożsamości Serbii średniowiecznej przez rewizję mitu „złotej epoki" dynastii Nemanjiciów (*Kraljice serbske, Tajne vladara serbskih)*, czy dezawuowanie „tajemnic" nowszej historii Jugosławii i Serbii (*Tajna Titovog kreveta*, *Tajna knjiga*), to prowokacyjny „powrót do przeszłości" w celu jej zanegowania. Destrukcja legendy w praktykach literackich pisarki polega na dociekaniu tajemnicy w procesie reinterpretacji mechanizmów kształtowania narodowego serbskiego misterium. Wątek spiskowy, ważny segment tego procesu, jej powieści często rozwijają w konwencji genealogicznej: domniemane tajemnice władców serbskiej dynastii narodowej (ostatnich XIX-wiecznych i XX-wiecznych potomków Nemanjiciów), są formą literackiej popkulturowej „biografii fantomowej", rywalizującej w przestrzeni popkultury z biografią oficjalną. Mistyfikacje pseudohistoryczne zachowują tu formalny związek z dokumentacją historyczną, lecz dopuszczają wtręty psychologii popularnej (np. wątek szaleństwa). Tak więc zmodyfikowana genealogia Lazareviciów i Brankoviciów, to

znańskie studia slawistyczne", Poznań 2011.

[10] „Nieważne jest, o czym jesteśmy informowani, jaka jest waga i istotność tajemnic, które są nam zdradzane, ale poczucie, iż należymy do wspólnoty tych, którzy wiedzą, przekonanie, że inni wiedzą tyle, ile wiem ja", M. Krajewski, op. cit., 168.

[11] I. Bjelica, *Tajne vladara serbskih,* Beogrd, 2002, 77.

z jednej strony rewizja kulisów bitwy kosowskiej (dezawuowanie negatywnej legendy „zdrajcy jako bohatera"),[12] czy „uzupełnianie" kanonu serbskiej epiki bohaterskiej (biografie fantomowe kobiet u szczytów władzy), z drugiej - postępujące podważanie oddziaływania legendy narodowej. Tezy „projektowania historii" w prozie pseudohistorycznej Bjelicy: *Tajni život slavnih Srpkinja, Kraljice serbske, Tajne vladara serbskih*[13] (w których relatywizuje dzieje Serbii i Serbów w parodii legendy narodu i przez odniesienia do legend ludowych, latopisarstwa i hagiografii), osnute są na fantazmacie o domniemanym życiu Serbów w sporze z własnym losem historyczno-metafizycznym.

Dezawuowanie mitu bitwy kosowskiej jako konstytutywnego elementu konstruowania tożsamości narodowej Serbów (klęska militarna i moralne zwycięstwo) oraz „wiecznej pamięci" o własnej tożsamości z przesłaniem dla współczesnych, dokonuje się tu przez praktyki (re)mitologizacji. Użycie narracji legendarnej jako konwencji pseudohistorycznej to swoiste „alibi" dla manipulacji prawdą historyczną; pisarka równoważy ją strategią naukową archiwistki, dokumentalistki i badaczki historii. Obnażanie serbskich dziejów od czasów średniowiecza (przez „analizę" ustnych podań przedstawianych jako odsłanianie „tajemnic rodu Nemanjiciów, Hrebeljanoviciów, Obrenoviciów i Karađorđeviciów"), służy jako przekaz dla współczesności, gdy z perspektywy obiektywnej, z dystansu historycznego i na podstawie odkrytych dokumentów, dokonuje się „odkłamywanie" rodzimej historii przez ujawnienie „wersji nieznanej". To trik popkulturowego „zastąpienia" wersji oficjalnej zdarzeń, przez dostęp do innych źródeł. Proces ten został zaprojektowany jako zaprzeczanie legendzie językiem legendy, ale jest to równocześnie uprawnianie myślenia legendarnego w nowych formach (i przez związek z myśleniem spiskowym). W centrum tego projektu znajduje się legenda tożsamościowa Serbów (serbskości), przedstawiana w aspekcie ajtjologii i aksjologii, dla celów współczesnej komunikacji i w służbie (współczesnej) polityki.[14] Dlatego legendzie kosowskiej konstytuującej serbskie legendarium narodowe i wspólnotę wartości (Zieliński 1998), proza pseudohistoryczna Bjelicy przeciwstawia legendę negatywną.

---

[12] Mit kosowski Bjelica nazywa „spiskiem nad spiskami''. W powieści *Tajne vladara serbskih* autorka „obnaża" spisek nauki w konfrontacji z serbską literaturą epoki średniowiecza, odpowiedzialną za mitologię narodową utrwaloną w „dokumentach" n.t wydarzeń bitwy kosowskiej: Żywot św. Stefana despota serbskiego**,** Słowo miłości księżnej Jefrosinji, Słowo pochwalne księciu Lazarowi mniszki Jefemiji, Napis na słupie kosowskim oraz Napis na zasłonie monasteru Hilandar. Wymowę dokumentów pisanych uzupełniają cytowane tu żywoty średniowiecznych arhiepiskopów i patriarchów serbskich. Weryfikacja historyczna literackich źródeł mitu kosowskiego, por. Bogusław Zieliński, *Serbska powieść historyczna: studia nad źródłami, ideami i kierunkami* rozwoju*,* Poznań 1998.

[13] We wstępie do powieści narratorka deklaruje, iż jest to „alternatywna refleksja" o bitwie kosowskiej i epoce, która po niej nastąpiła (Bjelica 2002: 7).

[14] Sytuację polityczną w Serbii schyłku lat 90. XX wieku proza Isidory Bjelicy sprowadza do sporu historii z mitologią. Jej diagnoza aktualnej sceny politycznej („nieustannie w podziałach, w sporach"), polega na rozstrzyganiu, kto jest „Obiliciem", a kto „Vukiem Brankoviciem**"** (*Tajne vladara serbskih,* 2002): „Realistyczna ocena epoki kosowskiej i pokosowskiej (w dziejach Serbii JD) jest równie skomplikowana, jak zrozumienie, kto jest zdrajcą, a kto bohaterem, czy Miloszewić, czy Kosztunica, czy Đinđić to good, czy bad gay?" (*Kraljice serbske*, 2001, 19); „Dzisiaj, kiedy w internecie można przeczytać rozprawy na temat tego, czy Miloszewić to „król Lazar", czy „Vuk Branković", i czy Đinđić w ciągu nocy dał radę przekształcić Miloszewicia z „Vuka" w „Lazara", a siebie w „Vuka", stało się jasne, na ile symplifikacja przeszłości doprowadziła do symplifikacji przez nas, naszej współczesnej sceny politycznej i jej aktorów, a także do tego, że z trudem znajdujemy wyjście z nekrofilskiego labiryntu, w który nas wtrącono (*Tajne vladara serbskih,* 2002, 8-9). Cytaty w przekł. JD.

W instrukcji literackiej „obsługi rzeczywistości" Isidora Bjelica stosuje prowokacje popkulturowe: szczegóły obyczajowe w powieści *Kraljice serbske* (2001), służą szokowaniu „prawdą" rodzimej historii i podważaniu ustnej interpretacji serbskiej heroiki. W kontrze do „tradycji ludowej" powieść wprowadza fantastykę historyczną; historii zmitologizowanej przez legendę folkloru przeciwstawia konwencję pseudo-monarchiczną ujawnianych medialnie „tajemnic royalsów." Negatywne legendarium skandalicznych tajemnic dynastycznych (dezawuowanie mitów politycznych w porządku genealogii), inicjuje legenda ludowa o niegodnym króla pochodzeniu Lazara, a dalsze „ujawnianie tajemnic" Nemanjiciów to podważanie mitu założycielskiego serbskiej dynastii narodowej (kulisów koronowania pierwszego serbskiego króla, Stefana Pierwokoronowanego i pozbawienia władzy króla Vukana; oślepiania bliskich krewnych, pretendentów do tronu serbskiego, np. Stefana Deczańskiego oślepionego przez króla Milutina; „skandalicznej" miłości Rastka Nemanjicia, Sawy serbskiego do bratowej, królowej Eudokii; motywów rywalizacji wielmożów serbskich o sukcesję jako przyczynach rozdrobnienia terytorium średniowiecznej Serbii i ujawniania międzynarodowych kontekstów polityki Serbii okresu średniowiecza). Antidotum na „niewłaściwą" biografię polityczną serbskich królów, stanowią biografie fantomowe królowych na serbskim tronie. Tu również ważną rolę odgrywa legenda negatywna (np. legenda „znienawidzonych przez naród" serbskich władczyń, czy fama o cudownym macierzyństwie królowej Jeleny i jej nielegalnym pobycie na górze Athos), ponieważ gdyby nie ukryte motywy biograficzne (polityczne), „historia, a być może i serbska cerkiew, wyglądałaby zupełnie inaczej" (Bjelica 2001: 52).

Redefinicję myślenia mitycznego kontynuuje powieść *Tajne vladara serbskih* (2002), przez „korektę" mitu o rzekomej zdradzie króla Lazara przez Vuka Brankovicia podczas bitwy na Polu Kosowym i upowszechnienie „prawdy" o tym, że był on jedynym zwycięzcą w tej bitwie (wskutek (re)interpretacji Branković ma się stać celebrytą, współczesną serbską super star). „Odkłamanie" historii dokonuje się przez kompleksową analizę ustnego przekazu o bitwie kosowskiej i rozróżnienie w nim „substratu" historycznego, mitycznego i teologicznego. Tak rozumiana rekonstrukcja ma być rzetelną analizą procedur myślenia spiskowego (por. Gutowski 2016). Przez odwołanie do źródeł historycznych narratorka-badaczka historii, podaje obszerny kontekst dla wyjaśnienia sytuacji w państwie serbskim XIII wieku i okoliczności przygotowań do bitwy (przedstawione w tzw. epice kosowskiej), które szeroko komentuje i wyjaśnia, i którym jednocześnie zaprzecza i ośmiesza je, m.in. przez odwołania do legend tureckich. To trik na użytek współczesnego serbskiego audytorium, które „wydaje osąd" powierzchownie, przez analogię do podań ludowych, okazjonalnych przemówień na świętego Vita i etykiet na bombonierkach[15]. Dane genealogiczne (czerpane z latopisarstwa) traktuje się jako wprowadzenie do rozważań na temat psychologii narodu i odsłaniania kulisów „narodowej" racji stanu.

Taktyka ponownego naukowego analizowania źródeł do tematyki kosowskiej polega tu także na dezawuowaniu rzekomego „spisku historyków" (wątek ten narracja rozwija i obszer-

[15] Bjelica 2002, 14

nie dezawuuje, jako kluczowy „przyczynek" do mentalności Serbów). Ponownie jednak ponad historiografią dominuje tu historiozofia: w oparciu o opiniowanie Serbów w źródłach tureckich, narratorka materiał porównawczy „weryfikuje" negatywnie, a nawet formułuje tezę o fałszowaniu faktów historycznych przez oficjalną serbską historiografię pod wpływem podań ludowych (przejaw myślenia spiskowego). Bjelica prowadzi swoją prezentację tematu stylem popularno-naukowym, nad „naukowością" góruje komunikacyjność i „informacyjność medialna" (a więc formy racjonalności subiektywnej), to oczywista imitacja fabularyzacji źródeł (Zieliński 1998).[16]

W studium pseudonaukowym *Potencjalny potomek Obilicia* („Mogući potomak Obilićev"), fantastyka historycznopolityczna Isidory Bjelicy przemawia językiem famy. W tej „najdziwniejszej opowieści o potomku Obilicia", gdzie tajemnica ostatniego Hrebeljanovicia została rozwinięta w sensacyjny wątek o następcach ostatniego suwerennego władcy Serbii średniowiecznej, Bjelica parodiuje mit serbskiej genealogii opartej na heroiczności, którą opowiadanie przedstawia według schematu śledztwa prowadzonego *ad absurdum*. W centrum domniemań n.t. serbskiej genealogii dynastycznej znajduje się (zagubiony, odnaleziony i tragicznie zgładzony na serbskiej prowincji) „nowy Obilić", Stefan Uroševič, August Waleczny von Lazar. (Nie)prawdopodobieństwo wiekopomnego odkrycia „zmistyfikowanej" linii genealogicznej europejskiej arystokracji w osobie „serbskiego księcia" Eugena (Lazar) de Černuki-Lazarević-Hrebeljanović, który jako porucznik Černuki dokumentuje swoje pretensje do tronu zaświadczeniem psychiatry, zostaje ostatecznie potwierdzone**.** Ponownie narracja w stylu sensacyjno-szpiegowskim, operuje genealogią ośmieszającą: o autentyczności rzekomych potomków zaświadcza strywializowane kryterium genealogiczne (nadawanie imion według serbskiej tradycji dynastycznej). Tak więc, odziedziczony po przodkach i „umiędzynarodowiony" wizerunek Serbii XX-wiecznej, wystylizowany zgodnie z iluzjami imagologii w pop-kulturowej „rekonstrukcji" obyczajów następców serbskiego tronu, nagłośnionej w europejskiej recepcji Serbii, genealogicznie obciąża ją i kompromituje jej pretensje do europejskości (aluzja do narracji plotkarskiej z użyciem mitu bohaterów kosowskich Miloša Obilicia i księcia Lazara oraz skandalizującej narracji o Serbii jako Rurytanii).

Popkulturowa gra konwencją „powrotu do przeszłości", polegająca na korygowaniu (destruowaniu) legendarnej geo(bio)grafii Serbów w powieściach pseudohistorycznych: *Tajni život slavnih Srpkinja* (1997), *Kraljice serbske* (2001) oraz *Tajne serbskih vladara* (2002),

---

[16] Autorka obszernie „rekonstruuje" proces dyfamacji Vuka Brankovicia w odwołaniach do latopisarstwa, chronografii i genealogii rodów serbskich władców oraz opracowań uznanych historyków rodzimych i obcych, również przez cytaty literatury serbskiej (epiki bohaterskiej i powieściopisarstwa historycznego), por. weryfikację pamięci kulturowej o Vuku Brankoviciu w serbskiej literaturze, Zieliński 1998. Użycie mitu kosowskiego dla diagnozowania współczesnej polityki w Serbii to dalsza mitologizacja mitem; w odniesieniach do serbskiej epiki bohaterskiej Bjelica ośmiesza „legendarne" pochodzenie i „myślenie folklorystyczne" Serbów: „nasz naród bardziej wierzył i wierzy w podanie ustne niż w pisany dokument, w plotkę niż w fakt. Ufa raczej „kronice wypadków" niż poważnym tekstom historycznym" (Bjelica 2002: 11). Wątek infamii Vuka Brankovicia, władcy historycznego Kosova, Bjelica łączy ze współczesną geopolityką: „możliwe, że jego terytoria (stale będące w centrum kryzysu) dziś są oderwane (od Serbii JD), dopóki nie zostanie naprawiona wobec niego historyczna i narodowa niesprawiedliwość" (Bjelica 2002: 232). Taka aluzja do Kosowa jako dzielnicy państwa serbskiego, to klisza myślenia populistycznego, medialnie „gorący temat".

podlega dalszym transformacjom(deformacjom) historii, zmarginalizowanej i sparodiowanej również w kolejnych powieściach Isidory Bjelicy – zlokalizowanych we współczesności (*Tajna knjiga, Tajna Titovog kreveta*).

Polityczne archiwum X

> Naród ma swoje priorytety, a to oznacza ochronę jego najważniejszych, najbardziej wpływowych i najzdolniejszych synów i córek, którzy słusznie otrzymują miejsce w alei zasłużonych obywateli, pomniki, po których pstrzą gołębie, i szerokie ulice nazywane ich imieniem[17]

Powieści Isidory Bjelicy zafiksowane na teoriach spiskowych przyniosły autorce znaczną rozpoznawalność, a jej twórczości - popularność. W dobie transformacji ustroju i rozrachunków politycznych w Serbii postjugosłowiańskiej, fabuły operujące chwytami „białej księgi", dziennikarskiego śledztwa, ujawniającego „przecieki" z dokumentacji jugosłowiańskiej Służby Bezpieczeństwa n.t. danych wrażliwych komunistycznych „celebrytów" (*Tajna knjiga*), czy obnażanie jugosłowiańskich inspiracji europejskich spisków i zamachów politycznych (*Tajna Titovog kreveta*), stanowią uzasadnienie podjęcia tematów tabu i popkulturowego stylu narracji serbskiej pisarki. W repertuarze zabiegów fantastyki (geo)politycznej Bjelicy znalazła się podróż do przeszłości europejskiego ruchu komunistycznego, podjęta na tropie zmistyfikowanej biografii Tity i powiązana z imaginarium nowszej historii politycznej komunistycznej Jugosławii. W powieści *Tajna Titovog kreveta* (2009), sensacyjno-(szpiegowsko)kryminalna fabuła, osnuta na motywach powieści Agaty Christie *Zabójstwo w Orient-ekspresie*, zlokalizowana w Stambule (sypialnia Tity w stambulskim hotelu Pera palace), „dezawuuje" matactwa polityczne bałkańskiej polityki okresu I i II wojny światowej: fałszowanie dokumentów dyplomatycznych, „ujawnianie" materiałów szpiegowskich, domniemanej prywatnej korespondencji, czy doniesień „świadków". Literackie śledztwo na tropie spreparowanej biografii Tity (w modelu bałkańskiego barbarogeniusza, asa międzynarodowego wywiadu i mistrza wizerunku), uprawnia zastosowanie wątków kryminalno-sensacyjnych: fantomowej biografii politycznej w procesie rekonstrukcji oraz odsłanianie kulisów operacji dokonywanych na faktografii.

Zabieg dezawuowania mitów nowszej polityki Jugosławii/Serbii w konwencji rekonstrukcji „prawdziwej biografii", został również użyty w narracji spiskowej w powieści *Tajna knjiga* (2008). Opowieść sensacyjno-kryminalną zapowiada chwyt otwierania archiwum jugosłowiańskiej Służby Bezpieczeństwa. Otwarte *dossier* intelektualnej elity Jugosławii od II wojny światowej do czasów jej politycznej transformacji, to zalążek „nowej mitologii politycznej". *Tajna księga* Bjelicy ujawnia kulisy narodowej mitologizacji Tity, politycznego awansu komu-

[17] I. Bjelica, *Tajna knjiga*, Beograd 2008, 73.

nistycznych partyzantów Josipa Broza, kompromitujące tajemnice zarządców socjalistycznej kultury i karier na styku władzy i biznesu: „To jest księga tajemnic i księga prawdy, która była dostępna tylko nielicznym, w ten sposób tajemnice wkraczają do jawności”[18]. Ponownie zastosowana przez Bjelicę-dziennikarkę „informacyjność medialna”: brutalne kadrowanie dla efektu prowokacji i kulisy publicznego ujawniania w mediach danych wrażliwych, czy procedur kariery jugosłowiańskich „resortowych dzieci”, mają oswajać publiczność z miejscową „dramaturgią sukcesu”. Dla zwiększenia atrakcyjności swych dziennikarskich rewelacji, Bjelica upozowała narrację według klisz językowych pokultury.

Popkulturowe „wyzwolenie z polityki”

> Zainteresowanie życiem prywatnym osób publicznych jest nie tyle fascynacją ich osobowością, czy działaniami, ile raczej zaciekawieniem tajemnicą, która uczyniła ich powszechnie znanymi[19]

W powieści *Apostoli urbanog Beograda* (2001), Isidora Bjelica proponuje „powrót do przeszłości” Jugosławii pod auspicjami prozy fenomenologicznej. Pisarka przedstawia stolicę federacyjnej Jugosławii w konwencji „zamerykanizowanej”, jako socjalistyczne centrum kultury.[20] Autorka „z pamięci” kompletuje leksykon popkultury, ponowoczesną powieść ułatwiającą interpretację nowszej historii Jugosławii przez opisanie „miejskiej geografii” Belgradu i odsłonienie jego popkulturowej ezoterii. Ujawniając kulisy modernizacji jugosłowiańskiej stolicy, „rówieśniczka epoki” ukazuje rzeczywistość alternatywną Belgradu; świat paralelny do amerykańskiego i upozowany na uwielbiany model, „lepszy Belgrad” ze wspomnień celebrytów i uprzywilejowanych.

Prezentując kody kultury „Belgradu jako Jugosławii” u schyłku lat 90. XX wieku, powieść ewokuje nowoczesną stolicę sztuki, a chwyt narracji dziennikarskiej (wywiad z celebrytami), przedstawia miasto tropem tajemnic znanych belgradzkiej „złotej młodzieży”. Patronat idola popkultury Andy Warhola oraz Paula Morriseya, reżysera studia filmowego ART Factory, gwiazdy amerykańskiego pop-artu i symbolu kontestacji amerykańskiego establishmentu, staje się literackim „projektem” Bjelicy ukazania nowoczesności jugosłowiańskiej sztuki, językiem popkulturowej intersemiotyczności (muzyka-film-performans). Świat YU-popkultury przedstawiany w konwencji „globalnej wioski” to świat anegdot i plotek o celebrytach.[21] Dominuje

---

[18] Bjelica, *Tajna knjiga*, 17.

[19] M. Krajewski, op. cit., 183.

[20] Tekst belgradzki miasta jako centrum jugosłowiańskiej kultury okresu międzywojennego, por. J. Sujecka, *Ikona domu*, Warszawa 2001. Imaginarium Belgradu, wystylizowanego na jugosłowiańską metropolię sztuki czasów Tity, por. m.in. J. Denegri *Devedesete: teme srpske umetnosti 1990-1999*, Novi Sad 1999; R. Vučetić, *Koka-kola socijalizam. Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka,* Beograd 2012; D. Đorđević, *Ideje konceptualne umetnosti u savremenoj srpskoj književnosti 1960-2010*, Beograd 2016.

[21] Językiem globalnych klisz popkulturowych powieść Bjelicy przedstawia trop „Belgradu dla uprzywilejowanych”, gdy celebryci różnych nurtów muzycznych przeprowadzają rewolucję w wymiarze

tu narracja o scenie muzycznej titowskiej Jugosławii, gdy „muzyka zastąpiła kościół", a rock and roll obalił tabu obyczajowe i brawurowo wyzwolił energię młodości. Sensacyjna konwencja narracyjna („bez incydentów nie ma sensacji, a bez sensacji nie ma luksusu", s. 37), odpowiada strategii tabloidowego opisania Jugosławii i Belgradu w procesie tranzycji „ze wsi do miasta", której symbolem stały się centra młodzieżowej kontrkultury i muzyczna nowa fala w Jugosławii (z głośnymi nazwiskami celebrytów Olivera Mandicia, czy Gorana Bregovicia oraz elektryzującymi publiczność zespołami: Maljčiki, Električni orgazam, „jugo-Bitelsi" Idoli, czy Bijelo Dugme).

Rekonstrukcja sceny kultury ówczesnej Jugosławii (fascynacja filmem, fotografią, happeningiem, pop-artem, body-artem), stanowi swoisty kontrapunkt do rzeczywistości politycznej czasów jugo-komunizmu ukazanej stylem „informacyjności medialnej". Chwytem agresywnego dziennikarstwa schyłku lat 90. XX wieku, narratorka - dziennikarka muzyczna (porte-parole Bjelicy) w tle wywiadu z celebrytami, pokazuje „podszewkę" skandali w Jugosławii epoki Tity. To szczególnie wyraźne w stylu narracji: skracaniu dystansu (strategia „ze światem na ty"), użyciu trików tabloidowych (plotki, anegdoty, ekscesy) i języka angielskiego jako kodu pokoleniowo-środowiskowego belgradzkiego high-lifu.

W imaginarium *political fiction*: transgresje narracji spiskowej w prozie pseudohistorycznej Svetislava Basary

> Nasza historia została utkana z kłamstwa. Na początku to kłamstwo nas (po)łączyło. Dało nam ogromną siłę. Ale z czasem, ponieważ zgromadziliśmy się wokół czegoś, co nie istnieje, zaczęliśmy się rozchodzić. Dzielić się. Rozpadać się.[22]

Twórczość Svetislava Basary przedstawia region Bałkanów (Serbię/Jugosławię) jako określony model geo-historii, gdzie geografią polityczną „zarządza" geografia fantastyczna przez permanentną re- i dekonstrukcję oficjalnych diagnoz geopolityki. W powieściach zaaranżowanych antyutopijnie (m.in. *Fama o biciklistima, Ukleta zemlja, Srce zemlje, Uspon i pad Parkinsonove bolesti, Mein Kampf, Dnevnik Marte Koen*), w metaforycznie wystylizowanych konstrukcjach rzeczywistości świata, pozach i poglądach bohaterów, czy komentarzach narracyjnych, a szczególnie w imaginariach Bałkanów, pisarz stosuje triki konspiracjonizmu i serbski los przedstawia jako „przekleństwo narodu serbskiego" (powieść *Početak bune protiv dahija* to „sarkastyczno-ironiczna saga o przekleństwie narodu serbskiego"). Geopolityczne fantazmaty jugosfery (I, II i III Jugosławii, Serbii jugosłowiańskiej i postjugosłowiańskiej),

lokalnym i na szczyt popularności pną się: „geniusz muzyczny" Oliver Mandić, Srle Panker, „Bajron serbskiej postmoderny", Srđan Saper, „serbski Lenon", czy Kosta Bunuševac, „Don Juan belgradzkiego Hollywoodu". Rekonstrukcja sceny kultury Jugosławii obejmuje również trop literacki, intertekstualny i autointertekstualny (jako forma popkulturowej autoprezentacji).

[22] S. Basara, *Dnevnik Marte Koen,* w: idem*, Nova srpska trilogija*, Beograd 2016, 188.

przez które narrator ukazuje wiecznie żywy wpływ bałkańskiej mitologii na świat realny Bałkanów,[23] zwykle umieszcza rzekomo w „innej przestrzeni" (Foucault 2005), a alternatywny obraz świata wiąże z możliwościami literackiego kreowania rzeczywistości, w której iluzję i realność łączy trzecia iluzja - interpretacja (Basara 1995: 160). Do takiej wizji świata uprawniają współczesne teorie spiskowe.

Adaptacji narracji kultury popularnej w postaci spopularyzowanych przez nią wątków dyskursu politycznego, w prozie pseudohistorycznej Svetislava Basary sprzyja zastosowanie odpowiednio zaaranżowanych chwytów fantastyki spekulatywnej, zgodnie z mechanizmami myślenia spiskowego (oficjalność/nieoficjalność, jawność/niejawność), dla postmodernistycznych kreacji form myśli politycznej: ufantastastycznienia rzeczywistości politycznej, mitologizacji mitu politycznego, czy biograficzności interpretowanej jako biografia fantomowa. Teorie polityczne pisarz modeluje w tezach stylizowanych filozoficznie i quasi-religijnie, które służą podkreślaniu popularnych znaczeń apokaliptycznych, odnoszonych do regionu bałkańskiego (np. w obrazach zagrożenia, chaosu, wojny, upadku).[24] Geopolityka staje się „nową serbską mitologią" w projekcie geo(bio)grafii rozpisanej na trzy pseudohistoryczne powieści heroiczne Basary (*Početak bune protiv dahija, Uspon i pad Parkinsonove bolesti, Dnevnik Marte Koen*), gdzie do ewokowania popkulturowej fikcji politycznej zostały zaaranżowane geografia i biografia fantomowa, fantazmaty pseudomitologii i imaginaria *political fiction*. *Nova srpska trilogija* (2016), ze względu na odniesienia intertekstualne,[25] może być interpretowana jako „projekt polityczny", definiowanie nowego kanonu „Serbii jako projektu politycznego." Imaginaria serbskiej geografii politycznej w formach hybrydycznych: utopii/antyutopii/dystopii, zostały przeredagowane jako nowa chronologia, nowa wykładnia historii i nowa redakcja pseudo-historycznego dyskursu o „serbskim losie". W fantazmatach historii Serbii XIX-wiecznej (*Početak bune protiv dahija*) oraz rekonstrukcji/dekonstrukcji mitu komunistycznej Jugosławii (*Uspon i pad Parkinsonove bolesti* i *Dnevnik Marte Koen*), projekt Basary podważa serbską „tradycję heroiczną" (narodowy mit polityczny), a przez manipulacje teoriami spiskowymi (triki „biografii, która zabija", ruchomość przestrzeni,[26] koncepcję literatury jako wykład geopolityki w ruchu), dokonuje się przemodelowanie i utrwalenie obrazu kraju w posthistorii.

---

[23] Por. J. Dziuba, „Bałkany wiecznie żywe". *Kulturowo-polityczny obraz Bałkanów w dramaturgii i teatrze Svetislava Basary*, w: *Bałkany w Europie od starożytności po współczesność*, red. A. Marchewka, D. Paździerski, Gdańsk 2024.

[24] K. Kowalski, *Europa: mity, modele, symbole*, Kraków 2002.

[25] „Nowa serbska trylogia" Basary włącza się w szereg intertekstualny serbskiej prozy wojennej i politycznej, modelującej mit heroiczny, m.in. *Srpska trilogija* (1937) oraz *Velika zabuna* (1952) Stefana Jakovljevicia, *Srbija jača od smrti: druga srpska trilogija* Dragutina Dimitrijevicia Apisa (1970), czy *Srpska trilogija: babilonijada* Vule Žuricia (2012). Polityczne konteksty powieści Basary *Wzlot i upadek choroby Parkinsona* przedstawiła Sylwia Nowak-Bajcar, *Języki kryzysu. Patografie w najnowszej prozie serbskiej,* „Porównania" 2021.

[26] „Zawsze znajdujemy się w konkretnej przestrzeni, to znaczy w miejscu, w którym jesteśmy, uwzględniając też jego horyzont. Ale właśnie ta realna przestrzeń skazana jest na łaskę przypadku, ponieważ starania służby bezpieczeństwa koncentrują się na systemie wirtualnej teorii, która obowiązuje tylko na mapach geograficznych i nigdzie indziej", Svetislav Basara, *Uspon i pad Parkinsonove bolest*i, Beograd 2016, s. 91.

Rozpisana na trzy „traktaty" pseudo-historyczne, „nowa serbska trylogia" w parodystycznych odwołaniach do serbskiej mitologii narodowej, kontestuje oficjalną chronologię historyczną[27] ustanawiając prymat chronologii historyczno-literackiej serbskiej literatury (jako nowelizowanie kulturowo-literackiego kanonu przez jego parodię).[28] Poszczególne powieści trylogii (wydane wcześniej jako oddzielne utwory), aktualnie stanowią swoisty kontrapunkt do współczesności Serbii przełomu XX i XXI wieku. Przedstawiając serbskie powstanie przeciw Turkom początków XIX wieku zgodzie z autorytetem mitologii ludowej (ustnej matrycy literackiej serbskiej epiki bohaterskiej) jako nowy „początek dziejów" Serbii, jej nową „mitologię narodową", powieść *Početak* inicjuje pokulturowy remix rodzimej historii. Literacka wersja „buntu przeciw uzurpatorom" to historia alternatywna; strategia retrospekcji i aluzyjnie zaaranżowanej "współczesności historii", zostały użyte dla pointowania serbskiej mentalności jako „uwięzienia w historii". Legenda heroiczna wprowadza w powieści „retusz" rodzimej historii i operuje **c**hwytem nieoficjalności(niejawności), który pisarz powtórzy w kolejnych częściach trylogii. W procesie postmodernistycznej korekty „przeszłości w przyszłości" i jej dezaktualizacji przez dezawuowanie mitów epoki XIX, XX i początków XXI wieku, powieść *Uspon i pad Parkinsonove bolesti*, stosuje reinterpretację jednego z ważniejszych mitów politycznych (powracających w „spiskowo" zorientowanej twórczości Basary); przedstawia dzieje komunizmu w Jugosławii jako „wzlot i upadek" ideologii **t**itoizmu (jednocześnie „wzlot i upadek" mitu). Trzecia powieść trylogii, powieść *Dnevnik Marte Koen*, to popkulturowa „rekonstrukcja" mitu jugosłowiańskiego komunizmu. Jako jego „geneza" i „postscriptum", stanowi odniesienie do mitu jugo-komunizmu, równie destruktywnego dla terytorium jugosłowiańskiego, jak dla Serbii jej mit heroiczny. Repetycja historyczna rewolty politycznej Serbii/Jugosławii XIX-XXI wieku ma określone uzasadnienie literackie: projektowana w powieści *Početak bune protiv dahija* geografia pseudohistoryczna Serbii jako terytorium powstań narodowych, to nie tylko „rewizja" mitów powstańczych XIX w, ale również swoisty literacki „imprinting" lokalnej geopolityki: „pamięć historyczna" powstań narodowych odżywa w wojnie lat 90. XX wieku, jako IV powstanie narodowe. Umożliwia to obserwację terytorium Jugosławii w planie geopolityki Europy XX-wiecznej oraz obrazu I i II wojny jako walki o jej suwerenność w nowym światowym ładzie politycznym.[29]

---

[27] Ciekawa jest chronologia edytorska powieści należących do „nowej serbskiej trylogii": *Uspon i pad Parkinsonove bolesti* (2006), *Dnevnik Marte Koen* (2008), *Početak bune protiv dahija* (2009).

[28] Na ten temat, por. Maria Dąbrowska-Partyka, *Tradycja, klasycy, kanon. O współczesnych rewizjach wartości w obrębie literatury serbskiej,* w: *W poszukiwaniu nowego kanonu. Reinterpretacje tradycji kulturalnej w krajach postjugosłowiańskich po 1995 roku*, red. M. Dąbrowska-Partyka, Kraków 2005; Dorota Gil, *Prawosławie, historia, naród: miejsce kultury duchowej w serbskiej tradycji i współczesności*, Kraków 2005.

[29] Historyczne, polityczne, etniczne i mentalne procesy dyspersji państwa jugosłowiańskiego oraz jego transformacji w mitologii narodów bałkańskich przedstawił Trajan Stojanović. Pisarz dezawuuje sytuację polityczną regionu bałkańskiego w geopolitycznej strategii „odkrywania Bałkanów" i analizuje formy „ruchomej" geopolityki regionu w percepcji Europy, por. T. Stojanović, *Balkanski svetovi: prva i poslednja Evropa*, Beograd 1995.

Z imaginarium mitologii narodowej: gry biograficzne w prozie Vule Žuricia[30]

Zabiegi biograficzne w prozie Vule Žuricia służą (dez)informacyjności śledczej; ujawnianiu motywów politycznych i obnażaniu archetypów jugosłowiańskich gier wojennych. Przy użyciu fabuł z odniesieniami politycznymi, lokowanymi w rozbudowanym kontekście kulturowo-literackim, serbski pisarz dokonuje wtajemniczenia w kulisy tego, „kto jest kim w beczce prochu pod domem na gościńcu".[31]

Biografia fantomowa Tity, superbohatera narodów i narodowości Jugosławii

> Na wyspie wiecznego lata, na kawałku kamienia, ziemi i lasu, otoczonym zawsze spokojnym morzem, notorycznymi obserwatorami byli strażnicy[32]

W powieściowej retro-narracji Vule Žuricia wyróżnia się popkulturowa remitologizacja titowskiej Jugosławii (mit polityczny Tity), którą serbski pisarz przedstawia w imaginariach zbiorowej wyobraźni, np. jako sensacyjną biografię bohatera.[33] Biografia fantomowa Tity modelowana w warunkach walki ustrojowej w Jugosławii podtrzymuje mit wojownika narodu (z użyciem partyzanckich kryptonimów i pseudonimów Tity), który w wielu powieściach Žuricia staje się wątkiem wędrownym.[34] Tak też funkcjonuje popkulturowo wystylizowany wycinek (super)biografii Tity, bohatera „supernarodowego" w powieściach: *Crne ćurke: kiosk-roman/ Druga knjiga crnih ćurki, Republika Ćopić: narodnooslobodilački roman u devet ofanziva, Narodnjakova smrt. Melo(s)drama, Tigrero. Roman(i) s protezom* i in.

Trop popkulturowej polemiki z oficjalną biografią Tity kontekstualnie rozwija dwuczę-

---

[30] Gry biograficzne Žuricia charakteryzuje Ala Tatarenko, Blizanci, dvojnici, imenjaci: provid sličnosti i različitosti, *Polja* 2011, br. 472.

[31] V. Žurić, *Tigrero, roman(i) s protezom*, Beograd 2005, 53. Cytat jest kontaminacją znanych fraz na temat Bałkanów, skrótowo ukazujących negatywne skojarzenia z regionem.

[32] V. Žurić, *Crne ćurke: kiosk-roman*, Beograd 2006, 139.

[33] Proza Žuricia rozwija wątek sensacyjno-spiskowy w różnych formach biograficznych, m.in. fantazmat partyzanta Nikoletiny Bursacia, literackiego bohatera prozy wojennej Ćopicia, jako alter ego pisarza w powieści *Republika Ćopić* (2015), z kolei powieść *Nedelja pacova: partizanski krimić* (2010) wprowadza „kryminalno-gangsterską" relację o tajemniczym zabójstwie partyzanta Nikoletiny Bursacia w miejscowości Jajce, wojennej bazie jugosłowiańskiej partyzantki komunistycznej Tity. W powieści *Narodnjakova smrt* (2009), biografia Miladina Bursacia została pokazana w konwencji telenoweli.

[34] Wydarzenia polityczne Jugosławii czasów Tity, pisarz rekonstruuje w tomie opowiadań *Tajna crvenog zamka* (2015). Tajemnice epoki w opowiadaniach z politycznym wątkiem jugosłowiańskim autor przedstawia w wymiarze biografii fantomowych bohaterów jugo-komunizmu zarówno czasów heroizmu partyzanckiego z udziałem Tity i jego towarzyszy broni, jak i okresu przemiany ustrojowej w Serbii postjugosłowiańskiej. Tytułowe opowiadanie przedstawia ideę „czerwonych zamków" jako metaforę instalowania władzy komunistycznej i nowego ustroju. Podobnie „rewolucyjny" charakter ma biografia fantomowa komunistów (m.in. Tity, Aleksandra Rankovicia, Veselina Masleśy) oraz komisarzy ludowych Jugosławii (*Đilasov broj*). Na tle wojenno-rewolucyjnych dokonań komunistów Jugosławii wyróżnia się biografia Josipa Broza – Tity (*Sretna Nova 41*). Biografię polityczną Tity z perspektywy resentymentów politycznych schyłkowej Jugosławii, przedstawia opowiadanie z wątkiem gułagu na Nagiej Wyspie (*Pelno me sam*). Konteksty polityczne Jugosławii międzywojennej (z ideą jugosłowiańską w tle) zostały rozpisane w biografiach fantomowych znanych jugosłowiańskich pisarzy: Miroslava Krleży, Ivo Andricia, Sandora Gjalskiego, Bory Stankovicia, Stanislava Vinavera (*Agramerski domino* oraz *Gavrilov princip*). Z kolei wątki politycznych rozrachunków okresu rozpadu Jugosławii podejmuje „turizmoreska" *Mladić na Tasosu*.

ściowa powieść-fantasmagoria *Crne ćurke*: kiosk-roman/*Nova knjiga crnih ćurki* (2006). Wizerunek Marszałka, tak popularny w życiu Jugosławii i jej „narodów i narodowości", został spleciony z wątkiem spiskowym (szpiegowski fantazmat o przywódcy zagrożonym przez międzynarodowy terroryzm). Również powieściowa kontynuacja *Druga knjiga crnih ćurki* przedstawia wątek biografii Tity językiem popkulturowej trywializacji, jako popularny fantazmat osnuty na odniesieniach do publicznych aktywności Tity i Jovanki Broz (udział w przedstawieniach teatralnych, festiwalach folkloru, koncertach został w powieści spleciony z wątkiem zamachu). W biografii politycznej Tity, w opozycji do biografii oficjalnej, Vule Žurić przedstawia również kontrowersyjny wątek jego politycznej rozprawy z opozycją ustrojową. Zatarte dane geograficzne i nazwiska znaczące w powieści *Crne ćurke* (tajemnica pochodzenia bohatera i politycznej działalności jego ojca, przywódcy oddziału Crne ćurke), to zawoalowany trop do okrytego tajemnicą, właściwego sensu opowieści: osadzonego w realiach oficjalnej Jugosławii (chociaż w nich ukrytego), wątku jugosłowiańskiego Gułagu (Goli otok). Zabieg fabularnego suspensu uzasadnia trik literackiego aneksu do powieści (wątek niejasny w narracji I części powieści zostaje wyjaśniony w II części, przez incydent z życia bohatera; wkroczenie w polityczną aktywność zakazanego oddziału, kiedy „uciekając ze Złotej Zatoki, trafia na Goli otok", *Crne ćurke*, s. 128).

Biografia fantomowa artysty narodowego

Gdzie jest naród? Naród ogląda telewizję[35]

Proces kształtowania się świadomości popkulturowej w Serbii postjugosłowiańskiej, twórczość Vule Žuricia przedstawia językiem homogenizacji wulgaryzującej (Kłoskowska 1981). Parodystyczne stylizacje oraz pozycja obserwatora/detektywa to elementy strategii kultury popularnej jako „kultury okrucieństwa" (Krajewski 2005). Stałe w tej prozie elementy narracyjne zorientowane na „informacyjność medialną" (typu shockumentary), współgrają z popkulturową percepcją oraz kopiowaniem narracji gatunków rozrywkowych (westernu, powieści detektywistycznej, sensacyjno-kryminalnej i politycznej).

Polityczno-obyczajową transformację kraju ironicznie diagnozuje powieść *Narodnjakova smrt. Melo(s)drama* (2009). W konsumpcyjnie modernizującej się postjugosłowiańskiej kulturze Serbii, w procesie jej „sociolingwistyczno-geopolitycznej" przemiany, dominuje język popkulturowej estrady muzycznej z podtekstami politycznymi i erotycznymi („Teraz każdy się lansuje, jak i kiedy zechce).[36] Prawa rynku nowej rzeczywistości ustrojowej naśladuje kultura; permisywizm obyczajów na tle symboliki jugosłowiańskiej popkultury lat 80. i 90. XX służy jako zwierciadło rzeczywistości Serbii postjugosłowiańskiej (Serbii „definitywnie na Wscho-

[35] V. Žurić, *Narodnjakova smrt. Melo(s)drama,* Beograd 2009, 89.
[36] V. Žurić, *Narodnjakova smrt,* op. cit., 21.

dzie"). Elementy fabularne zostały w narracji wystylizowane według uproszczonych wyobrażeń o świecie sponsorowanej kultury (związki biznesu i mafii) i biografii fantomowej idola estrady. Biografia „żywej encyklopedii eks-Jugosławii" (nowoczesny gęślarz, pupil zwolenników neo-folkloru, Ikar popkultury), motywowana jest politycznym wątkiem sensacyjno-spiskowym; artysta zafiksowany na biografii fantomowej jugosłowiańskiego partyzanta i komunisty Ivo Loli Ribara, podtrzymuje jego autorytet w formach przestylizowanych na pop-kulturowy kult jednostki (w ogrodzie popularnego pieśniarza znajduje się rzeźba „martwych bohaterów" - rewolucyjnego idola i siedmiu SKOJ-owców). Telenowela z podtekstami politycznymi to parodystyczna ilustracja życia kodowanego popkulturowo według scenariusza mitologii politycznej (której motywem przewodnim jest turbofolk komponowany na matrycy serbskiej epiki bohaterskiej, czy stypa improwizowana w wersji psychodelicznej „pieśni o śmierci bojownika rewolucji"). Do politycznego kontekstu jugosłowiańskiego powieść aplikuje strywializowany "filmowy" wątek spiskowy z odniesieniami do wojennej biografii Tity (zamach szpiegowski w Kairze na zlecenie Winstona Churchilla jako aluzja do międzynarodowych powiązań komunistycznej partyzantki Tity).

Biografia fantomowa ulubionego pisarza narodu

> W literaturze przedstawiam te wszystkie wysiłki, ofiary i szlachetne dokonania, jakie nasz naród podjął podczas swej chwalebnej walki narodowowyzwoleńczej[37]

W powieści biograficznej *Republika Ćopić; narodnooslobodilački roman u devet ofanziva,* (2015), Vule Žurić przedstawia biografię fantomową Branko Ćopicia przez rekonstrukcję jego biografii literackiej w systemie literatury jugosławiańskiej (odwołanie do uproszczonego modelu „narodowej" literatury socjalistycznej). Literackie imaginarium jest więc pochodną twórczości „ulubionego pisarza narodu", a wizerunek „najpopularniejszego pisarza titowskiej Jugosławii" to fantazmat prozy wojennej Ćopicia, patetycznej pozy socjalistycznego monumentalizmu. Z imitacją maniery literackiej Branko Ćopicia, mistrza serbskiej prozy wojennej i ludowego narratora, który interpretuje rzeczywistość ze względu na „wieczną pamięć" o czasach junackich, współgra psychologia biograficzna: reminiscencje historyczne i symbolika narodowo-patriotyczna. „Epoka jugosłowiańska" to okres kariery literackiej Branko Ćopicia, jako oficjalny pisarz socjalistycznej Jugosławii staje się „pupilem władzy", ale również „ofiarą" zbrodniczego systemu. W powieści Jugosławia czasów Tity jest repetycją biografii pisarza (idee titowskiego komunizmu zostały ukazane w telegraficznym biograficzno-literackim skrócie pamięci kulturowej), gdy jugo-komunizm jest kontekstualnie „wiecznie żywy" w życiu Ćopicia. Powieść Vule Žuricia, pastisz wojennej twórczości Branko Ćopicia (powieści *Prolom, Junak pod Grmečom, Bihać, Doživljaji Niko-*

[37]V. Žurić, *Republika Ćopić*: *narodnooslobodilački roman u devet ofanziva,* Beograd 2015, 131.

letine Bursaća), wystylizowana na filozofię życia jako „junacki bój", to aluzja do wydarzeń w wichrach i na zapleczu wojny (segmenty nazwane ofensywami są rozdziałami z kroniki rodzinnej Ćopiciów i „ilustracją" dramatycznego losu pisarza). Patronat literacki jest w powieści Žuricia ostentacyjny, wskazuje sytuację pisarza udręczonego przez własną biografię. Biografia fantomowa pisarza profiluje akcenty polityczne epoki: sytuację pisarza pod obserwacją jugosłowiańskiej krytyki literackiej i systemu politycznego państwa**.** W tej fantazmatycznej opowieści biograficznej splatają się „klimaty literackie" epok i stylów, literackich fascynacji Ćopicia, świadka XX wieku; serbska tradycja epicka, poezja romantyczna oraz proza realizmu XIX wieku to swoista konfrontacja dla „nowego realizmu" jugosłowiańskiej literatury socjalistycznej w Jugosławii.

Biografia wojenna

Poluję, gdyż sam jestem zwierzyną łowną[38]

Powieściowe narracje wojenne Vule Žuricia, inspirowane dziejami przed- i powojennej Jugosławii, to permanentne uruchamianie analogii do kodów „kultury okrucieństwa" (Krajewski 2005). Fabuła powieści *Tigrero. Roman(i) s protezom* (2005, pokazuje że współcześnie w tym regionie Europy rzeczywistość wojny i pokoju projektowana w narracji mediów, staje się konstrukcją propagandowo-tabloidową i przemawia językiem Orwella. „Wariacje wojenne" z odwołaniami do jugosłowiańskiej literatury politycznej okresu I i II wojny św. oraz szczególnie - do wojny na Bałkanach lat 90. XX wieku, ukazują Jugosławię jako terytorium zmitologizowane: „A gdy się zaczęło, wydarzył się cud: nikt już nie był tym, kim był wcześniej!" (Žurić 2005: 60). Chaos epoki jugosłowiańskiej i postjugosłowiańskiej został ukazany metaforycznie, przez opowieść ludową „pogoń za bestią"; to symbolicznie zwierciadło serbskiego losu i powojennych rozliczeń politycznych w Serbii postjugosłowiańskiej (Serbia/Jugosławia/Serbia). Fantomowa biografia wojenna, nieustannie odtwarzająca ciąg i logikę wojen regionu Bałkanów („młodzi chłopcy powracający z okrutnych wojen"), jest w powieści Žuricia metaforą dziejów Jugosławii, utrwalonej w „rotacyjnej" pamięci kulturowej: „wszystko było tak samo, tyle że *wszystko było inaczej"* (Žurić 2005: 49).

Zakończenie

Użycie fikcji politycznej w wybranych konstrukcjach serbskiej postmodernistycznej prozy pseudohistorycznej ma miejsce tak w wymiarze ontologii, jak i gatunku. Środkiem transmisji do literatury języków kultury popularnej, jej modelu myślenia o rzeczywistości i form stylistycznych jego wyrażania, są w serbskiej prozie postmodernistycznej rozmaicie realizowane praktyki subwersji: dekanonizacja kanonu kultury, zacieranie tożsamości narodowo-kul-

[38] V. Žurić, *Tigrero. Roman(i) s protezom*, Beograd 2005, 218.

turowej, rozdrobnienie dyskursów kultury. Triki ludyczne (parafraza, parodia, trywializacja) jako sposób na współczesne „zarządzanie historią", zostały zastosowane dla kreacji obrazu polityczno-kulturowej przemiany Jugosławii/Serbii. „Myślenie spiskowe" w praktykach literackich Isidory Bjelicy, Svetislava Basary i Vule Žuricia, to składnik eklektycznej narracji ludycznej autorów serbskiej prozy pseudobiograficznej, mitologizowania historii oraz jej „remitologizowania". Spiskowe strategie narracyjne serbskich autorów: „odtajniania tajemnic" (w prozie Bjelicy), „Bałkanów na ścieżce tajemnic" (w prozie Basary) oraz degradacji tajemnic (w prozie Žuricia), są formą komunikacji ze „wspólnotą poinformowanych" w manierze „ujawniania przez zaciemnianie" (Krajewski 2005).

Bibliografia

Assmann, Aleida. *Wprowadzenie do kulturoznawstwa: podstawowe terminy, problemy, pytania*, przeł. A. Artwińska, K. Różańska, Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje, 2015.

Basara, Svetislav. *Drvo istorije i drugi eseji*. Beograd: Službeni glasnik, 2005.

Basara, Svetislav. *Nova srpska trilogija.* Beograd: Službeni glasnik, 2016.

Bauman, Zygmunt. *Kultura w płynnej nowoczesności.* Warszawa: Agora, 2011.

Bjelica, Isidora. *Kraljice serbske.* Beograd: Knjiga-komerc, 2001.

Bjelica, Isidora. *Apostoli urbanog Beograda*. Beograd: Laguna, 2001.

Bjelica, Isidora. *Tajne vladara serbskih*. Beograd: Knjiga-komerc, 2002.

Bjelica, Isidora. *Tajna knjiga.* Beograd: Laguna, 2008.

Bjelica, Isidora. *Tajna Titovog kreveta.* Beograd: Draganić, 2009.

Całek, Anita. „Biografia jako reprezentacja". *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis*. *Studia Poetica* 4 (2016): 25-41.

Campbell, Joseph. *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, przeł. I. Kania. Kraków: Signum, 1994.

Dąbrowska-Partyka, Maria. Tradycja, klasycy, kanon. O współczesnych rewizjach wartości w obrębie literatury serbskiej. w: *W poszukiwaniu nowego kanonu. Reinterpretacje tradycji kulturalnej w krajach postjugosłowiańskich po 1995 roku*, red. M. Dąbrowska-Partyka. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.

Dziuba, Jolanta. *Ars epistolandi* a literackie profile prozy pamięci (*Rukoljub* Pavao Pavličicia, *Pisma srpskim piscima* Miroslava Josicia Viśnjicia), w: *Języki i kultura Słowian*, red. A. Gostomska, D. Żyłko, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2018.

Dziuba, Jolanta. „Bałkany wiecznie żywe". Kulturowo-polityczny obraz Bałkanów w dramaturgii i teatrze Svetislava Basary. w: *Bałkany w Europie od starożytności po współczesność*, red. A. Marchewka, D. Paździerski, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2024.

Foucault, Michel. „Inne przestrzenie", przeł. A. Rejniak-Majewska, *Teksty Drugie*, nr 2, 2005.

Gil, Dorota. *Prawosławie, historia, naród: miejsce kultury duchowej w serbskiej tradycji i współczesności*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.

Guzowski, Janusz. „Psychologiczne źródła teorii spiskowych". *Hybris* nr 33 (2016): 87-100.

Kłoskowska, Antonina. *Socjologia kultury*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981.

Koch, Magdalena. „Ikony serbskiego romantyzmu jako bohaterowie współczesnej literatury popularnej". *Poznańskie studia slawistyczne* (2011): 127-144.

Kowalski, Krzysztof. *Europa: mity, modele, symbole*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2002.

Krajewski, Marek. *Kultury kultury popularnej*, Poznań, Seria Socjologia, nr 34, 2005. dostęp: kultury_kultury_popularnej.pdf

Nowak-Bajcar, Sylwia. „Języki kryzysu. Patografie w najnowszej prozie serbskiej", *Porównania*, nr 3 (30) (2021): 345-366.

Podsiad, Antoni. *Słownik terminów filozoficznych*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 2000.

Rybicka, Elżbieta. *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: „Universitas", 2014.

Stojanović, Trajan. *Balkanski svetovi: prva i poslednja Evropa*. Beograd, 1995.

Tatarenko, Alla. „Blizanci, dvojnici, imenjaci: provid slicnosti i razlicitosti". *Polja* br. 472 (2011): 197–203.

Zieliński, Bogusław. *Serbska powieść historyczna: studia nad źródłami, ideami i kierunkami rozwoju*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1998.

Žurić, Vule. *Tigrero. Roman(i) s protezom*. Beograd: Fabrika knjiga, 2005.

Žurić, Vule. *Crne ćurke*: *kiosk-roman/Nova knjiga crnih ćurki*. Beograd: Fabrika knjiga, 2006.

Žurić, Vule. *Narodnjakova smrt. Melo(s)drama*. Beograd: Laguna, 2009.

Žurić, Vule. *Republika Ćopić: narodnooslobodilački roman u osam ofanziva.* Beograd: Službeni glasnik, 2015.

Žurić, Vule. *Tajna crvenog zamka.* Beograd: Laguna, 2015.

Jolanta Dziuba doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie studiów klasycznych i slawistyki Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego, literaturoznawczyni, serbistka i kroatystka. Autorka monografii *Chorwacka psychodrama. Dramurgia pokolenia „Prologu" 1968-1995* (Gdańsk 2000) oraz 50 artykułów naukowych na temat współczesnej literatury serbskiej i chorwackiej. Jej zainteresowania badawcze obejmują współczesny dramat i teatr słowiański oraz zagadnienia postmodernizmu w literaturach południowosłowiańskich. Współredaktorka monografii wieloautorskiej *Słowianie w podróży t.1* (Gdańsk 2016), *Slawistyka z widokiem na morze* (Gdańsk 2020).

Ивана Мијић Немет
Академија уметности
Универзитет у Новом Саду
e-mail: mijic.nemet@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6700-5429
https://doi.org/10.61827/wvxz-o65b

Nr: 5 (2023)
ISSN (on line) 2658-154X

INTERNATIONAL JOURNAL OF SLAVIC STUDIES
Transgressive, Pragmatic and Speculative Horizons of Popular Literature and Culture

Конструкција младости и старости у трилогији *Вирови* Мине Д. Тодоровић

Constructions of Youth and Senescence in Mina D. Todorović's trilogy *Virovi*

Сажетак.
У раду се истражују начини на које се конструишу различити узрасни идентитети у трилогији *Вирови* Мине Д. Тодоровић. Анализа се фокусира на конструкције младих и старих јунака као и на специфичне међугенерацијске односе. Теоријско-методолошки апарат ослања се на досадашња истраживања књижевности за децу и младе и фантастичне књижевности.
Кључне речи: Мина Д. Тодоровић, фантазијска књижевност, узрасни идентитет, младост, старост, међугенерацијски односи

Abstract.
Drawing on previous research on children's and young adult fantasy literature for a theoretical and methodological framework, the paper proposes to explore types of representation of young and old characters in fantasy trilogy *Virovi* by Mina D. Todorović. By focusing on constructions of age, particularly youth and senescence, paper will also demonstrate how complex constructions of younger and older characters might aid in overall depictions of intergenerational relationships.
Key words: Mina D. Todorović, fantasy literature, age, youth, senescence, intergenerational relationships

Увод

Трилогија *Вирови* (*Вир светова*, 2003; *Гамиж* 2012; *Магма*, 2016) Мине Д. Тодоровић (1964) унела је неколико новина у српску књижевност. Пре свега, реч је о серијалу у којем се укрштају два сижејна обрасца карактеристична за жанр фантазије (*fantasy*): напуштање примарног окружења, пролазак кроз портал и потрага у секундарном

свету[1]. Фантазијски серијал, као специфично компонован наратив који битно утиче на обликовање фантастичних елемената, на домаћој књижевној сцени је заживео тек у 21. веку, при чему су *Вирови* међу првим делима која су показала његове семантичке и естетске могућности (В. Мијић Немет 2022). Осим тога, важно је напоменути да док многи савремени српски фантазијски романи, како они за децу и младе, тако и они намењени одраслим читаоцима, поседују елементе портала и потраге, *Вирови* представљају редак пример порталне фантастике у ужем смислу (В. Тропин 2015).

Британска теоретичарка Фара Менделсон (Farah Mendlesohn), која је понудила једноставан и користан модел класификације фантастичне књижевности на фантастику портала и потраге (*portal-quest fantasy*), имерзивну фантастику (*immersive fantasy*), интрузивну фантастику (*intrusion fantasy*) и лиминалну фантастику (*liminal fantasy*), мотиве портала и потраге углавном везује за прозу намењену деци и омладини (B. Mendlesohn 2008). Судећи према паратекстуалним назнакама (укупна опрема и дизајн књига, пре свега илустрације на насловницама и изводи из рецензија на задњим корицама), *Вирови* адресирају управо младе читаоце и љубитеље фантазијске књижевности[2]. То је истакнуто и у досадашњој критичкој и научној рецепцији у којој се углавном подвлачи сличност трилогије са англофоном фантазијом, на првом месту са Толкином (J. R. R. Tolkien) и К. С. Луисом (C. S. Lewis), словенском митологијом и усменом књижевношћу (В. Пешикан-Љуштановић 2014, 2021; Тропин 2012, 2015; Bajić 2013; Burić 2003). Као инспирацију за трилогију, сама ауторка наводи *Хобита* и *Господара прстенова*, словенску митологију, усмене бајке и предања[3], док пажљива анализа открива да серијал на свеж начин приступа устаљеним мотивима, те да његово значење често произлази из поигравања очекиваним матрицама. О томе, поред осталог, сведочи галерија ликова и мотив дружине који у српској фантазијској књижевности за децу и младе није често обрађиван[4].

Чак и летимичан преглед приказа трилогије у новинама (*Блиц, Борба, Време, Политика, Сити магазин* [City Magazine]) и на књижевним сајтовима (Арт-Анима, Гудридс [Goodreads]) показује да је управо дружина сачињена од пензионисаних ботаничара, носатих писова, вештице и чаробњака један од кључних елемената који је

---

[1] У овом раду фантастична књижевност се поима као модус унутар којег се издвајају три основна жанра, специфичнија и ужа од модуса – фантазија, научна фантастика и хорор – која се даље могу делити на поджанрове, нпр. мач и магија у оквиру фантазије, приче о духовима у оквиру хорора и сл. Фантазијска књижевност се често назива и епском фантастиком, с тим да до данас нема критичког консезуса око прецизне дефиниције и опсега ова два термина.

[2] *Вирове* су до данас објавила четири издавача: широко профилисана „Чигоја штампа", жанровски усмерени „Еверест медиа" и „Порталибрис" и „Клет" који има дугогодишњу традицију у издавању школских уџбеника. Комплетирана трилогија се појавила само у издању „Порталибриса" и „Клета".

[3] https://www.art-anima.com/mina-d-todorovic/, доступ 25.1.2024.

[4] Дружина се појављује у једном од раних фантазијских дела за децу код нас – роману Копља у води (2008) Драгане Абрамовић, с тим да је то самостално дело, док Вирови представљају заокружен серијал. Већина наслова која се последњих година појавила из пера домаћих писаца у фокусу има усамљеног појединца, што се може сматрати одликом савременог устројавања приповедања за децу и омладину.

Вировима донео трајну популарност. Домаћи истраживачи, такође, посвећују пажњу ликовима, пре свега, главним јунацима Добрици Ж и Љути Чичку, пензионерима који проласком кроз вир светова постају петнаестогодишњаци, а потом и осталим члановима дружине и припадницима различитих раса – писовима, чаробњацима, вилењацима, вештицама, рабр-аграфајима итд. Тијана Тропин сматра да су прикази фантастичних бића у трилогији „разрађенији и самосталнији у односу на стандардне 'расе' које настањују англофони фентези – виле, патуљке и чаробњаке" (Тропин 2012: 117). Драгољуб Перић истиче да су ликови у великој мери условљени оквирима жанра. Једна од конвенција фантазијске прозе јесте да су јунаци млади, те су тако и протагонисти *Вирова* „старци који наново проживљавају младост" (Перић 2014: 183). Љиљана Пешикан-Љуштановић повратак јунака у властиту рану младост подвлачи као суштински важан догађај, по функцији близак времеплову, који им даје „могућност да поново проживе све што у њиховом реалном одрастању није постојало" (Пешикан-Љуштановић 2018а: 26).

У литератури је, дакле, трансформација јунака из пензионера у адолесценте препозната као важан и вишезначан догађај, с тим да начини конструисања различитих узрасних идентитета нису детаљније анализирани. То је донекле разумљиво с обзиром на то да су *Вирови* досад сагледавани претежно у контексту проучавања простора, времена и жанровских одлика епске фантастике у савременом српском фантастичном роману. Поред тога, критичко разматрање одређених животних фаза, као што је старост, у домаћој, али и западноевропској науци о дечјој и омладинској књижевности је подзаступљено у односу на критичка промишљања детињства, адолесценције или родних идентитета (B. Joosen 2018). Овај рад је стога усмерен на анализу конструкција младих и старих јунака, као и на специфичне међугенерацијске односе испољене унутар дружине. У средишту интереса су приповедне стратегије којима се преносе информације о различитим животним фазама и њихове опште одлике, док је само истраживање смештено унутар досадашњих истраживања књижевности за децу и младе и фантастичне књижевности.

„Канда смо, грешком, упали у неку бајку": жанровске одлике

У складу са формом порталне фантастике, радњу у првом делу серијала, *Виру светова*, покреће прелазак дугогодишњих пријатеља и њихових животиња, пса Дроњка и мачке Ђубрице, из примарног у секундарни свет. Пролазак кроз портал – дивовски храст који функционише као праг између светова – може се, према томе, сматрати „покретачким инцидентом", тј. кључним догађајем који радикално ремети равнотежу у животу протагониста. Аутори *Енциклопедије фантастике* сматрају да портал у фантазијској књижевности увек сигнализира неку врсту измештања – то може бити прелаз „између овог и оног света; између нашег времена и другог времена; између живота и смрти; између претходног узрасног статуса и стања одраслости" итд. (Clute – Grant 1997: 776). Промену наративног простора у *Виру светова* прати драстична промена узрасног статуса јунака – захваљујући чистом ваздуху и неупрљаној земљи са друге стране вира Добрица

и Љута се подмлађују за педесетак година и постају тинејџери. Исто се дешава и са њиховим остарелим љубимцима.

Добрица и Љута у радњу улазе као шездесетпетогодишњаци што их јасно издваја међу јунацима српске књижевности за децу и младе. Ликови зреле доби, иначе, нису реткост у дечјој и омладинској књижевности, међутим, иако њихов удео у укупном броју ликова није занемарљив, они се углавном налазе у улогама антагониста или помоћника/даривалаца и веома ретко су главни носиоци радње. То произилази из фокуса на тзв. „младалачке заплете" чији су носиоци претежно деца или млади, дакле они који су узрастом блиски узрасту имплицитног читаоца. И у основи жанра фантазије налази се прича о младости и сазревању која прати јунака од младалачке збуњености и несигурности на путу према друштвеној афирмацији и интеграцији. Структура *Вира светова*, такође, одражава сазревање и индивидуацију, али уз специфичан обрт – јунаци су стари, угледни ботаничари, „срце и душа Института за биологију" (Тодоровић 2012а: 6), истргнути из пензионерске свакодневице и пребачени у адолесцентско доба.

Драгољуб Перић (2014) је добро уочио да је чудесна трансформација у складу са конвенцијама жанра, међутим, ту констатацију је потребно разрадити. Према Енциклопедији фантастике, оно што фантазију издваја из целокупног фантастичног корпуса јесте темељна архетипска структура – готово сва књижевност жанра је темељена на архетиповима, на причи чије се значење не исцрпљује понављањем, а може се довести у везу са висококонвенционалним облицима попут мита и усмене бајке (B. Clute – Grant 1997: 339). Међутим, иако се традиционално везује за немогуће и нестварно, фантазијска књижевност заузима граничан простор између мита и мимезе тако да елементи стварности чине њен саставни део. На то је указао и Толкин: „Вероватно сваки писац док ствара секундарни свет, фантазију, сваки субкреатор, жели у извесној мери да буде и прави створитељ, или се нада да ће му поћи за руком да се приближи стварности: нада се да то посебно својство секундарног света (ако већ не и сви детаљи) потиче из Стварности или се из ње прелива" (Толкин 1993: 79–80). Модерна фантазија, према томе, произлази из укрштања фантастичног и миметичног модуса, док њени ликови представљају комбинацију реалистичне и бајковне карактеризације – на почетку могу бити индивидуализовани, а потом сведени на функцију у причи. Брајан Атебери (Brian Attebery), амерички теоретичар фантастике, у есеју *Фантазија и наративне конвенције: лик* процес померања тежишта са мимезе на причу објашњава на примеру ликова из *Господара прстенова*. Фродо Багинс се на почетку јуначке потраге налази у улози актера која је обликована реалистички[5] и независно од улоге узвишеног јунака-спаситеља коју прича по својој природи захтева. Његов преображај у актанта, у херојску фигуру, почиње благом провидношћу, а потом и исијавањем светла као последицом рањавања моргулском

[5] Знамо које су му навике, шта воли, шта не воли, знамо да је љубазан, храбар, понекад ситничав и лењ, што ће рећи да на почетку приче није одређен само својом улогом у радњи, већ постоји и изван догађања.

оштрицом. И остали ликови се мењају: Гандалф постаје Бели чаробњак, а Мери и Пипин су дословно нарасли након што су попили пиће које им је дао Дрвобради. „Толкинови хероји су увек високи и светли", наглашава Атебери, „што нису одлике лика, већ маркери улоге" (Attebery 1992: 72).

Фантазија је изразито конвенционалан жанр чији текстови различитим поступцима и знаковима сигнализирају да припадају „свету приче", а не „свету мимезе"[6]. У случају *Вирова* то је назначено драстичним подмлађивањем јунака. То је управо оно што прича захтева, што јој је неопходно да би била испричана – њен јунак је млад, не стар или средовечан (B. Hourihan 1997: 71–75; Kembel 2004). Добрица и Љута зато морају постати адолесценти. Додуше, за разлику од Фрода Багинса, који једном када уђе у херојски наратив трајно остаје у њему, јунаци *Вирова* не губе свој идентитет у потпуности. Пролазак кроз вир мења их у физичком смислу, с тим да и у секундарном свету они остају верни својим карактерима: рационалан, достојанствен и озбиљан Добрица у прво време мисли да је читава ситуација немогућа[7], док непосредан, ведар и детињаст Љута ужива у свему што им се дешава[8]. Осим тога, у првој књизи серијала присутна је и свест о митској потки приче: „Канда смо, грешком, упали у неку бајку", каже Добрица покушавајући да унесе логику у хаотична дешавања (Тодоровић 2012а: 21).

Занимљива паралела може се повући између *Вира светова* и *Хауловог покретног замка* Дајане Вин Џоунс (Dianna Wynne Jones). Реч је о фантазијском роману у ком се митски образац пародира и проблематизује. Свесна свих конвенција жанра унутар којег пише, ауторка их вешто изврће – њена протагонисткиња осамнаестогодишња Софија Шеширџија из земље Ингарије, „у којој стварно постоје такве ствари као што су чизме од седам миља и невидљиви плаштови" (Vin Džouns 2008: 7), тек након трансформације у старицу постаје истинска јунакиња приче. Поступак је, дакле, обрнут у односу на *Вирове*, што је у складу са пародичним третирањем фантазијских конвенција – Софијино јуначко путовање такође понавља митски образац, али тек у изневеравању очекиваног настаје његово право значење.

Из наведених примера се види колико је важно да се ликови тумаче у жанровском кључу. Њихова комплексност је углавном примерена жанру – у бајци су, на пример, осећања ликова непродубљена и немотивисана, те мађеха мрзи пасторку због саме своје функције и семантике свог лика, баш као што се и дејство натприродних противника подразумева и не тражи додатну мотивацију. За бајку је, осим тога, посебно важна старост јунака – јунак/јунакиња је, по правилу, у адолесценцији, док се старост везује за споредне ликове (В. Радуловић 2009: 170–196). Будући да је фантазијска књижевност

---

[6] На сличан начин иницијалне и завршне формуле у бајкама најављују „битне сижејне и жанровске јединице (типски ликови, далека прошлост, апстрактност простора, битан удео фантастике, али и неверица у истинитост предстојећих авантура)" (Самарџија 2011: 127–128).

[7] „Чуда се не дешавају! За сваку, на први поглед необјашњиву појаву, постоји разумно објашњење" (Тодоровић 2012а: 24).

[8] „Свих ових година веровао је у чуда и сада се и њему једно догодило" (Тодоровић 2012а: 19).

добрим делом наследила бајковни начин конфигурације ликова, њена основна линија радње је чврсто повезана с одређеним категоријама јунака – поред уобичајеног типског лика младог јунака или јунакиње, у делокругу фантазијског романа појављују се и ликови пошиљалаца/ментора, помоћника, даривалаца и противника, при чему је сваки од ових типова одређен својим специфичним делокругом. У фигури ментора се тако препознаје архетип мудрог старца, што, на пример, читања која не узимају у обзир специфичну поетику и законитости жанра могу тумачити као пропагирање тзв. позитивног ејџизма који године доводи у везу са мудрошћу, памећу, искуством. Међутим, као што се мађеха у бајци не може сагледавати одвојено од улоге коју има у покретању и усмеравању радње, тако се и старац који у фантазијском роману поседује магијска средства и/или саветује јунака мора посматрати не само у светлу могућих стереотипа које отеловљује већ и као покретач радње и носилац одређених функција.

Да бисмо избегли једнострана тумачења, у анализи ликова и различитих узрасних идентитета у трилогији Мине Д. Тодоровић применићемо комбинацију миметичког и семиотичког приступа – младе и старе јунаке сагледаваћемо и као ликове у пуном смислу речи и као фигуре, односно средства за развој радње.

„Врло ми је непријатна идеја да сам поново у обличју једног балавца": *puer senex* мотив

У све три књиге које сачињавају трилогију у највећем броју су заступљени млади и стари јунаци, док се мала деца и одрасли налазе у улогама од мање важности за радњу. Под појмовима младих и старих јунака разумемо оне ликове који су носиоци једног или више обележја младости, односно старости. У обзир смо узели следеће индикаторе младости и старости: хронолошки узраст, физички изглед, статус унутар заједнице и лингвистичке сигнале (директне или индиректне референце на узраст и различите знакове одрастања / старења).

Начине приказа различитих старосних група истражићемо најпре на примеру Добрице и Љуте, пензионера који се преображавају у адолесценте. При том ћемо се водити тиме да фантастични преображаји ликова у бајкама означавају места преокрета – то су места на којима је магија активна и утиче на ток радње (В. Радуловић 2009: 152), док у фантазијским романима неретко служе за пропитивање граница личног идентитета, процеса одрастања, промена и Фукоовски схваћених дискурса моћи (B. Lehtonen 2013).

Вир светова отвара сцена прославе шездесет петог рођендана и свечаног испраћаја у пензију главних јунака. Иако старење код различитих особа наступа у различитом добу, што зависи од генетике, услова живота и низа других фактора, одлазак у пензију се у савременом друштву опажа као важан елемент урбаног фолклора, ритуал који означава промену друштвеног статуса појединца, из статуса запосленог у статус пензионера, и дефинитиван прелаз из зрелог доба у старост (В. Братић 1984). Старење је сложен и изразито индивидуалан процес који утиче на човекове биолошке, когнитивне, социјалне и

духовне карактеристике, при чему се с једне стране доводи у везу са слабошћу и болешћу, а са друге са искуством, мудрошћу и знањем. Старост као биолошка категорија, према томе, може бити вреднована из позитивног или негативног угла, што увелико зависи од епохе и доминантног погледа на свет. У *Виру светова*, али и у трилогији као целини, старији се углавном перципирају као мудре, самосталне, продуктивне особе те стога вредни чланови друштва. Нетрпељивост према старијима у првом делу романа испољава само тридесетогодишњи возач који Љуту назива излапелим маторцем, а његову мачку мрцином, међутим, истакнуто је да је реч о непријатном, грубом и гневном човеку чиме је овакав начин опхођења према старијој популацији аутоматски проблематизован. Свеже пензионисаног Љуту, иначе, красе „срдачност, неуништива позитивна енергија, ведрина и несебичност" (Тодоровић 2012а: 7), а Добрица, „који је чак и у овим годинама задржао нешто од изузетне лепоте што га је красила у младости" (Тодоровић 2012а: 8), ужива у својим пензионерским данима – финансијски је ситуиран и време проводи у својој новој кући, удаљеној од града, у идиличном крајолику цветних ливада и зелених, питомих брда. Једине назнаке слабости, немоћи и болести везане су за њихове љубимце, Добричиног пса Дрњка и Љутину мачку Ђубрицу, који имају преко двадесет година и видно су онемоћали.

Пролазак кроз земљани вир јунаке и њихове животиње враћа у рану младост – у секундарном свету Дрњак постаје рундаво куче, Ђубрица млада мачкица, а Љута и Добрица попримају тинејџерску физиономију. Ова промена посебно тешко пада Добрици. Њега је „помисао да се може десити да поново преживљава детињство и рану младост, оно омражено доба када ти се свако обраћа са ти, када те одрасли лупкају по образима, а ти још мораш да будеш учтив (...) мучила и више него само питање где се налазе" (Тодоровић 2012а: 19). Нервира се зато што изгледа „као какво дерле" (Тодоровић 2012а: 19) и не жели да га ословљавају са „дечаче" јер му је врло непријатна идеја да је поново „у обличју једног балавца", а и даље се осећа као „стар и релативно поштован господин" (Тодоровић 2012а: 30). Истовремено, Љута нови изглед прихвата са лакоћом што се може довести у везу са његовом авантуристичком природом пре него са губљењем атрибута старења и глорификацијом младости. Он је срећан зато што су Дрњак и Ђубрица повратили снагу и здравље, али и зато што му се пружила прилика да учествује у догађајима о којима је цео живот са усхићењем читао и маштао.

У савременој култури, која изнад свега цени младост и у којој је дискриминација на основу старости једна од најзаступљенијих (B. Kite – Wagner 2002), перцепција поодмаклог доба и процеса старења коју пружају *Вирови* посебно је занимљива. Старост у овој трилогији није стигматизирана и сведена на слабљење телесних и менталних активности, већ су прикази старијих особа изузетно позитивно интонирани и призивају бројне позитивне асоцијације попут искуства, мудрости и самопоуздања. То не иде на уштрб приказивања младих, баш напротив, инсистира се на узајамном уважавању и својеврсној хармонији младог и старог принципа. То је, пре свега, видљиво на примеру

Добрице и Љуте који у секундарном свету уче како да ускладе архетипове дечака (*Puer*) и старца (*Senex*)[9]. Тек балансирањем оба архетипа и прихватањем свих делова себе, јунаци постижу пуну психолошку зрелост.

Према Сани Литонен (Sanna Lehtonen), телесни преображаји су кључни за усвајање различитих перспектива и стицање емпатије. Када је реч о преображајима који подразумевају старосну промену (*age-shift*), тела различитих узраста могу функционисати као ограничавајући фактор, али истовремено могу омогућити и нове форме активизма (добар пример је јунакиња *Хауловог покретног замка* – тек у телу старице Софија стиче слободу да ради оно што жели и говори оно што мисли) (B. Lehtonen 2013). Код Добрице младо тело временом доводи до постепеног буђења дечачке ведрине и животне радости – до краја првог дела трилогије његова размишљања постају усклађена са његовом новом спољашношћу – трчкара кроз шуму и пика каменчиће, игра фудбал, смеје се без разлога: „Више је неизводљиво понашати се као да ми је шездесет пет година, када и изгледам, па, и осећам се као да ми је око петнаест" (Тодоровић 2012а: 239). Истовремено код Љуте долази до јачања вере у сопствене способности – Љута, који у примарном свету није умео да се свађа, постао је свађалица, макар само са одређеним члановима дружине. Ова особина се показала нарочито корисном на крају *Вира светова* када се осветио бахатом возачу са почетка приче. Осим тога, на крају другог дела серијала, користећи своје новостечене чаробњачке вештине успео је да савлада локалне снагаторе. Реч је о јасним развојним помацима који обухватају и постајање вилењаком и чаробњаком – након што су захватили са извора Свемоћне воде, Добрица поприма одлике вилењака, а Љута постаје чаробњак од лозе Рандорове, чију је појаву најавило пророчанство. Тиме се у коначници имплицира да су јунаци попримили најважније одлике фантазијског хероја – не само што су млади, већ поседују и повећане моћи (дуговекост, здравље) које упућују на судбинску предодређеност за велике подвиге.

„Ако ти трипут у истом дану кажу да те воле, очекуј и четврти пут": динамика дружине

Први становници другог света са којима Добрица и Љута долазе у контакт уједно су и потпуно оригинално конципирани ликови – реч је о припадницима расе носатих писова, која се не може наћи у устаљеном каталогу фантазијских раса, у које обично спадају чаробњаци, патуљци, вилењаци и сл. Носати писови су најстарија раса Обојеног света, посвећени су уметности, здравом животу и немају ни трунку злобе у себи. Природа ових бића и природа простора у којем се налазе подударају се у високој мери: „У њиховој земљи нема зла. Када на њу крочи неко рђав, одасвуд – из дрвећа, цвећа, ваздуха, река, птица, па и из саме земље – чују се тихи јауци" (Тодоровић 2012а: 39). Високи једва

[9] Варијанте *puer senex* мотива у књижевности за децу Ванеса Јосен (Vanessa Joosen) препознаје у ликовима госпође Ван Амерсфорт из *Књиге свих ствари* Хиса Кајера (Guus Kuijer) и госпође Бартоломју из *Томовог поноћног врта* Филипе Пирс (Philippa Pearce) (Joosen 2018: 190–195).

метар и тешки око осамдесет килограма, крушколике, здепасте грађе, дуге браде, косе и позамашних носева, на које су посебно поносни, носати писови се одликују и потпуним изостанком фацијалне експресије. Премда дубоко емпатични, мушкарци не изражавају осећања, а равнодушан израз лица одржавају дисциплином и снагом воље. Истовремено, њихове мудре, племените жене се смеју, плачу и могу да се изненаде. Осим тога, оне су трајно везане за своје партнере тако да кад једно од њих добије бесмртност, исто важи и за друго, а уколико једно од њих погине, друго умире у року од три месеца. Важан елемент заплета представља чињеница да су Добрица и Љута појели последња два зрна лилибале која је требало да донесу бесмртност најмлађим писовима, Аносу и Носелу и њиховим вереницама. Писови могу да стекну бесмртност и уколико попију гутљај Свемоћне воде, што функционише као мотивација за формирање дружине и полазак на пут. У поређењу са осталим члановима дружине, Анос и Носел су прилично плошни и статично профилисани и до краја авантуре готово да се неће мењати. Њихова дискретна промена се очитује у томе што је Добрица успео да их згране, растужи и насмеје, односно у томе што су осетили снажне емоције.

Са представником чаробњачке расе Обојеног света Добрица и Љута се први пут сусрећу у четвртом поглављу *Вира светова*. Млади чаробњак Мине Д. Тодоровић (има „само" петсто педесет шест година) обликован је у складу са правилима жанра, с тим да повременим извртањем конвенција и приказом карактера у развоју ауторка успева да избегне предвидљив, стереотипан лик. Равилус је весео и енергичан чаробњак–почетник, висок, витак, црне косе и очију, одевен у љубичасту пелерину и црне чизме. Да је реч о уобичајеној представи чаробњака сведочи утисак Љуте Чичка: „Он је много читао о чаробњацима, мада их је замишљао нешто другачије. Прво, мислио је да морају да буду старији, да свакако носе шешире који им сенче лице и да уз себе морају да имају чаробну палицу. Ако се занемари непостојање тих детаља у Равилусовој појави, Чичак је био сасвим задовољан свим осталим" (Тодоровић 2012а: 37). Књижевна конвенција је јака сила, те Чичак упоређује Равилуса са иконографски препознатљивим ликом чаробњака из артуријанских легенди (Мерлин) и фантазијских романа (Гандалф). Равилус се, међутим, више уклапа у тип неискусног чаробњака у обуци, који прилази чаробњаштву уз младалачки ентузијазам и самопоуздање. Реч је о веома старом мотиву, који у Арне-Томпсоновом каталогу носи ознаку ATU 325 (*Чаробњак и његов ученик* [*The Magician and his Pupil*]) и ATU 325* (*Чаробњаков шегрт и духови* [*The Apprentice and the Ghosts*]), а делом дечје и омладинске књижевности постаје захваљујући популарности Гримових бајки у 19. веку и Дизнијевог (Walt Disney) анимираног филма *Фантазија* (*Fantasia*) из 1940. године[10]. Џек Зајпс (Jack Zipes) разликује два основна типа овог мотива: понижени шегрт (*the humiliated apprentice*) и бунтовни шегрт (*the rebellious apprentice*).

[10] У новије време је планетарни успех серијала о Харију Потеру обновио интерес за обраду овог мотива у књижевности и на филму.

Обе варијанте се могу посматрати као прича о потешкоћама које прате младу особу на путу индивидуације, и о томе да је нужан део сазревања и одрастања управо сукоб са ауторитетом, најчешће родитељском или менторском фигуром (B. Zipes 2017). Равилус се по својим кључним карактеристикама уклапа у тип бунтовног шегрта: сања о томе да постане Велики Маг, оглушује се о савете најстаријег и најмоћнијег чаробњака Древног и креће на опасно путовање ка извору Свемоћне воде. Осим тога, импулсиван је, нагао, несмотрен и младалачки самоуверен те га љути помисао на то да га Древни сматра дететом којем је потребна заштита. Истовремено је искрено заљубљен у Русалику, најлепшу воденвилу, пожртвован је пријатељ и одан члан дружине. Након суочавања са највећим искушењем и одолевања зову Свемоћне, креће у нови циклус приче, у великој мери, мада не и у потпуности, ослобођен илузија и надобудности.

Последња која се прикључује дружини јесте мала вештица Микуш. Будући да су становници Обојеног света дуговеки, ова педесет деветогодишњакиња изгледа, понаша се и мисли као тинејџерка и тиме се одваја од уобичајене представе вештице у домаћој књижевности за децу и младе, где су вештице махом приказане као старе и ружне бабе[11] или младе, привлачне жене[12]. Реч је о два физички најупечатљивија типа вештице – одбојна старица и привлачна девојка (В. Шаровић 2018) – што је најчешће истакнуто у тексту и/или на пропратним илустрацијама. Истовремено је Микушин опис сачињен од самих општих места, односно, стереотипних вештичјих одлика (не воли да се купа, неуредна је, штрокава и пргава, носи црни шпицасти шеширић и шиљате црне ципелице на шнирање, њен домен деловања је магија биљем, окупља животиње). Овај опис се не уклапа у Вукову дефиницију вештице из Српског рјечника[13], већ је део западноевропског фолклорног наслеђа транспонованог путем књижевности, играних и анимираних филмова. Тривијалност је избегнута тиме што је Микуш изванредно стилско-језички окарактерисан лик. Њен специфичан, неправилан, „вештичји” говор[14], путем којег испољава своју напраситу, радозналу и емотивну природу, функционише као извор смеха чиме се у потпуности укида могућност да је други појме као претеће демонско биће. Преображавање вештице помоћу хумора или гротеске и одузимање њених најмрачнијих црта најчешће су стратегије помоћу којих аутори у 20. и 21. веку адаптирају овај лик у складу са конвенцијама дечје и омладинске књижевности (В. Шаранчић Чутура

[11] Бајка из буџака (2005) Миодрага Зупанца; Пролеће (2018) Милоша Петковића; Тајна светог копља (2018) Тодета Николетића.

[12] Трилогија Бајка над бајкама (2013–2020) Ненада Гајића; Весела вештица Ника (2017) Леле Стојановић; Лето, Јесен и Зима (2018) Милоша Петковића.

[13] У Вуковој дефиницији вештица је стара жена (баба) опседнута ђаволским духом, која лети ноћу, претворена у лептира, кокош или ћурку, изједа људе, посебно децу, доноси болест или оздрављење, служи се магијским предметима попут штапа и помасти (В. Караџић 1985).

[14] „Ћем исецкам теб на ситни комадићи с овај овди нож: цака – цака – цака...” (Тодоровић 2012а: 60); „Ћеш умреш пре нег видиш мен се квасим с мокар вода!” (Тодоровић 2012а: 68); „Ша се фаташ за камен кад врљав јеси?!” (Тодоровић 2012а: 264); „Сам окупо себ, ево чист и све миришим, ко цвећов неки” (Тодоровић 2012а: 284).

2012). Осим тога, док се вештице у књижевности за децу и младе углавном налазе у улогама противника и/или дариваоца, Микуш постаје равноправан члан дружине и у интеракцији с другим ликовима учи се солидарности, пријатељству, љубави, и прихвата своју дуалну природу – она је уједно и вештица и чаробница. Њена мајка је некадашња моћна чаробница Рени, коју је жеља за апсолутном моћи преобразила у опаку вештицу Врвешин, а она сама је одрасла међу вешцима и одликују је многе њихове особине, попут невероватне брзине, одличног њуха, познавања биља и накарадног говора. Мина Тодоровић обликује Микуш као комплексну, психолошки продубљену личност, која се не може окарактерисати у оквирима црно-беле дихотомије, чинећи тиме јасан отклон од уврежених, стереотипних представа које долазе из словенског и европског фолклорног наслеђа и популарне културе.

У Гамижу, другом делу серијала, ударна шесторка се окупља око новог задатка и бори се против зла, с тим да је тежиште на новим ликовима – насловном чудовишту Гамижу, чаробници Расејаној Ранаји и научници Лидији Сергејевној.

Гамиж је младунче рабр-аграфаја, интелигентних, сурових, чудовишних створења која успостављају посебну, енергетску везу са својим пленом и исисавају животну енергију онога на кога су прикопчани[15]. За сагледавање међугенерацијских односа на ширем плану посебно је индикативна веза између женки рабр-аграфаја и њиховог подмлатка – сваки младунац након навршене треће године, да би остао у животу, мора убити своју мајку, или она њега – што се може тумачити као субверзивна метафора материнства: „Веза између детета и мајке животодавна је али и смртоносна ако се не прекине на време, и читава повест о Гамижу тако се може посматрати као прича о опасностима које собом носи одгајање детета, како за мајку тако и за дете, и о томе да је нужан део сазревања управо раздвајање детета и мајке, њихово осамостаљивање" (Тропин 2012: 117). Проблем који се доводи у везу са чудовиштем тако постаје проблем људске природе и друштва, а само чудовиште постаје отелотоворење људских страхова и својеврсни палимпсест на који се наведени проблеми уписују (B. Cohen 1996). Насупрот реалистично приказаним животињама које прате јунаке (пас Дрињак, мачке Ђубрица и Ђоњаја, вук Михајло, орао Мали Птичиц), рабр-аграфаји се одликују одређеним антропоморфним цртама (имају способност телепатске комуникације и њихова функција је тројака – они су непријатељи главних јунака, њихови помоћници и пријатељи). Самим тим што доводи Микуш у смртну опасност, прикопчавајући се на њу, Гамиж се налази у улози противника, а дружина се окупља и полази на путовање како би га вратила кући, у пустињу Хоаб. Његова позиција се, међутим, током путовања драстично мења. Овај млади представник фантастичног бестијарија временом успоставља енергетску, али и емотивну везу са свим члановима групе, учи се емпатији и усваја основе њиховог морално-етичког система. До

[15] О њима се у трилогији континуирано говори као о „најружнијим животињама", „најодвратнијим зверима", „најзлоћуднијим и најкрволочнијим бићима" и „зверима с разумом".

краја авантуре Гамиж постаје искрено привржен својим доскорашњим „жртвама” и та промена битно утиче на расплет радње.

Чаробница Расејана Ранаја прати јунаке од почетка до краја авантуре, с тим да њена улога пре потпада под категорију ментора него равноправног члана дружине. Колико су менторске фигуре устаљена појава у фантазијским романима сведочи Водич кроз фантазијску земљу Дајане Вин Џоунс, у коме се набрајају и пародирају најучесталији клишеи, топоси и мотиви фантазијске књижевности. Према *Водичу*, ментор је мушкарац дуге беле браде, стар више хиљада година, чиме оправдава своју тајновитост, склоност филозофирању и наредбодавном понашању (B. Wynne Jones 1996: 42). Ранаја се, додуше, у дати модел уклапа само по годинама – ова чаробница је веома стара, после Древног, она је најстарија, али је уједно и заборавна, смушена, непоуздана, често несхватљивог понашања и поступака: „Већ на први поглед примећивало се да је, благо речено – необична. Онако дугачка и танка, обавијена чаробњачким огртачем неодређене боје, пре налик на гомилу крпа, још са округлим штитом на леђима и огромном тканом торбом о рамену, више је личила на жену која је изгубила разум но на чаробницу (...) Према њој су најнеповерљивији били заштићени чаробњаци, поготово деца, али и сви млађи припадници овог народа” (Тодоровић 2012б: 25–26). Такав опис чини је ближом врачарама из Земљоморја Урсуле Легвин, него великим и моћним чаробњацима, попут Мерлина и Гандалфа. Сама Ранаја до краја књиге остаје статично профилисан лик – она се не развија и не мења. Оно што се мења јесте начин на који је чланови дружине доживљавају: док је првобитно виде као смушену, безазлену старицу, која није вична озбиљној, моћној магији, јунаци ће постепено увидети њену изузетну моћ, снагу воље, велику мудрост и истинску доброту, којом се надасве успешно супротставља силама зла.

Вредан додатак дружини у другој књизи серијала представља појава научнице Лидије Сергејевне. Проласком кроз вир, стара Добричина и Чичкова познаница, неустрашива заштитница дивљине и сибирских тигрова, такође се подмлађује и чудним сплетом околности покреће ток збивања: управо је она донела јаје из пустиње Хоаб из којег се излегао Гамиж. Лидија Сергејевна је комплексан, динамичан лик – она је племенита и пожртвована научница која ступа у савез са Црним Магом и пристаје да размени животе својих пријатеља за обећање да ће њени сибирски тигрови бити поштеђени. Захваљујући подмлађивању и животу у дружини, Лидија добија прилику да се искупи за своје поступке и спозна нове радости попут кувања и искреног пријатељства, које јој је у реалном животу недостајало. Видљиви развојни помаци симболизовани су и добијањем новог имена – Лидија постаје Татјана – Тања, чиме је њен нови идентитет заокружен. Повратак у младост тако функционише као фантастични конструкт који јунацима омогућава да „поправе оно што је са становишта реалне људске судбине непоправљиво” (Пешикан-Љуштановић 2021: 43).

За разлику од Вира светова и Гамижа, у којима квалитет односа између чланова дружине почива на солидарности и осећају симпатије који гаје једни према другима, у

Магми је особена динамика тог односа комплекснија. Највећи део завршнице серијала се бави испитивањем дубоких жеља и потреба главне шесторке, али и ликова који се уводе у другој књизи, Лидије Сергејевне и Расејане Ранаје, као и нових чланова дружине – чаробњака Древног и Равилусовог брата Равала од Драта.

Древни се у Магми, попут Ранаје у Гамижу, налази у улози ментора који прати и саветује дружину, активно суделујући у њеним догодовштинама. Реч је о конвенционално обликованом лику чији се опис, истоветан од Вира светова, у великој мери подудара са садржајем одредница чаробњак (*wizard*) и ментор (*mentor*) из Водича Дајане Вин Џоунс и Енциклопедије Џона Клута и Џона Гранта. У Вировима нема значајнијег пародирања нити извртања устаљене слике о чаробњацима па се тако Древни или Оргамион, што му је право чаробњачко име, сматра најмоћнијим и најпоштованијим међу чаробњацима, стар је више хиљада година, обучен у љубичасту тунику, браде уплетене у дванаест дугих плетеница златастог одсјаја[16], живи усамљеничким животом под сводовима најстаријег живог бића – планине Ор, где проучава магију, учесник је многих догађаја у историји Обојеног света, о чему сведоче пословице[17] и изреке[18] расуте кроз серијал, заштитнички се односи према својим штићеницима, одише добротом и љубављу, али уме да буде и прилично незгодне нарави (у Микушиној интерпретацији – „матор намћор"). Посебан елемент комичног представља интеракција између Древног и Микуш – мала вештица/чаробица упорно се супротставља Најстаријем, одбацујући његове савете и општеприхваћене социјалне норме којима настоји да је подучи. Тај однос, међутим, ниједног тренутка не клизи у дидактику. Знање у *Вировима* није само привилегија зрелости те Микушина импулсивност и интуитивно поступање често надилазе мудрост и разумевање Древног. Тиме се наговештава да равнотежа није могућа ни без најстаријег ни без најмлађег[19].

Заповедник људи-ратника Равал од Драта, иако физички налик Равилусу, по свему осталом је сушта супротност свом брату близанцу: озбиљан, одмерен, достојанствене појаве и трагичне судбине јер је као бесмртник осуђен на то да губи људе које воли[20]. Равал лако и брзо прихвата динамику групе и постаје њен равноправан члан да би одиграо кључну улогу у преломном тренутку, несебично се жртвујући зарад спасења дружине и њихових светова. Премда не утиче на сам заплет, веома је важна емотивна веза коју Равал успоставља са Тањом, некадашњом научницом Лидијом Сергејевном.

---

[16] У Обојеном свету чаробњаци се рангирају према дужини и боји браде, односно према броју и дужини плетеница у бради. Да би брада добила златасти одсјај, потребно је да прође више хиљада година. (В. Тодоровић 2012а: 82–83).

[17] Нпр. „Никада се не подсмевај чаробњаку, јер ти то може доћи носа" (Тодоровић 2012а: 36).

[18] Нпр. „Ако међу зидинама твог града тумара чаробњак, пази добро да му не згазиш на жуљ" (Тодоровић 2012а: 146).

[19] Љиљана Пешикан-Љуштановић показује да на сличан начин функционише однос између учитеља и ученика у усменим епским песмама Вукове збирке (Пешикан-Љуштановић 2018б).

[20] Овај мотив су код нас обрадиле Гроздана Олујић у бајци *Огледало* и Ивана Нешић у роману *Зеленбабини дарови*.

Прихватањем љубави и препуштањем емоцијама постигнуто је постепено психолошко усложњавање оба лика.

На специфичан начин, без идеализације и дидактизма, у трилогији се обликују ликови деце – Згужвона у Нечује, припаднике народа шакастих, осуђених на кратак и несрећан живот у нехуманом окружењу Очајног света, и зломалих – одраслих криминалаца са људског света, који пролазећи кроз портал постају деца, али задржавају своју злу природу, као и лик детета са сметњама у развоју – дечака Мурсана који својом племенитошћу и добротом успева да „излечи" једног зломалог. Иако податни за анализу, ликови ове деце остају суштински изван колектива, те се нећемо њима подробније бавити. За детаљније поређење узрасних идентитета чланова дружине и представника различитих фантастичних бића, укључујући и најстарији ентитет – живу планину Ор, такође нема простора у оквирима овог рада.

Закључак

Дружина у трилогији Мине Д. Тодоровић потпада под тип *седам самураја*[21]: њени чланови савлађују просторне препреке (Голу висораван, Црну шуму, Снежне горе, Дивљину, Планину смрти, пустињу Хоаб, Очајни свет) и различите противнике (вешце, зле вилењаке, стенолике, шумолике, демоне, дусине, Црног Мага, Магма змајку) уједињени, уз заједнички напор и складну сарадњу. Поред заједничког циља, њих обједињује простор у ком се налазе, време које проводе заједно, игре, шале, свађе и вредности које деле. Осим тога, њихове особине се међусобно надопуњују – сваки члан даје свој врло особан допринос, односно, има неку своју јаку или слабу страну, која одређује његов однос према осталима и његову функцију. Реч је о више засебних, психолошки нијансираних ликова, различитог узраста (Добрица, Љута и Лидија су подмлађени старци, Микуш се може сматрати адолесценткињом, писови, Равилус и Равал су нешто старијег узраста, у добу пред женидбом, Ранаја и Древни имају више хиљада година), међу којима не постоји права хијерархија и нема снажно истакнутог лика вође, као што нема ни изражених родних стереотипа. Однос између младих и старих у трилогији обележен је узајамним поштовањем, нежношћу и топлином при чему ниједан узраст није привилегован у односу на остале. Управо спој старости и младости, оличен у вештом преплитању позитивних и негативних стереотипа о овим узрасним идентитетима, „јесте оно што унапређује и спасава фантастичне светове Мине Тодоровић" (Пешикан-Љуштановић 2018а: 28). Фантазијски серијали попут *Вирова* тако у коначници доприносе подстицању позитивних

[21] Термин седам самураја, инспирисан култним филмом (*Shichinin no Samurai*, 1954) Акире Куросаве (Akira Kurosawa), означава групу окупљену из несебичних побуда, у којој нема хијерархије, већ су сви чланови једнако важни, солидарни, самопожртвовани и посвећени задатку. Иако често управо задатак представља кохезијски фактор због којег дружина постоји, у већини романа овај тип дружине наставља да функционише и након што је задатак извршен, тако да кохезијски фактор постају везе између самих чланова, које иду изнад обичне верности и лојалности, а развијају се у контексту акције у којој заједно учествују (B. Clute – Grant 1997: 853).

приказа међугенерацијских односа.

Извори

Тодоровић, Мина Д. *Вир светова*. Београд: Everest media, 2012а.

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

Тодоровић, Мина Д. *Магма*. Београд: PortaLibris, 2016.

Vin Džouns, Dajana. *Haulov pokretni zamak*. Beograd: Laguna, 2008.

Литература

Братић, Добрила. Церемонија испраћања радника у пензију. *Етнолошке свеске*, 5 (1984), 99–104.

Караџић, Вук Стефановић. *Српски рјечник (1818)*. Приредио Павле Ивић. Београд: Просвета: Нолит, 1985.

Мијић Немет, Ивана. Феномен серијала у фантастичној књижевности за децу. У: *Маргинални и маргинализовани жанрови у књижевности*. Бојан Јовић, Тијана Тропин (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, 2022, 73–101.

Перић, Драгољуб. Аспектуализација српског романа тзв. епске фантастике у новом миленијуму: у појмовно-терминолошкој магли или о (не)конвенционалном жанровском одређењу српске епске фантастике. У: *Књижевност за децу у науци и настави*. Виолета Јовановић, Тиодор Росић (ур.). Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 2014, 173–193.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Простор у фантастичном роману за децу – нацрт типологије на примерима из савремене српске прозе. У: *Књижевност за децу у науци и настави*. Виолета Јовановић, Тиодор Росић (ур.). Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 2014, 11–34.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Привилеговано време одрастања у савременом српском фантастичном роману за децу. У: *Књижевност за децу у науци и настави*, Виолета Јовановић, Бранко Илић (ур.). Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 2018а, 21–47.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Санак снио самоуче ђаче". Лик и функција ђака у усменим епским песмама Вукове збирке. *Детињство*, 1 (2018б), 3–13.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Иза Алисиног огледала. Типолошки огледи о фантастичном роману за децу*. Андрићград – Вишеград: Андрићев институт, 2021.

Радуловић, Немања. *Слика света у српским народним бајкама*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2009.

Самарџија, Снежана. *Облици усмене прозе*. Београд: Службени гласник, 2011.

Толкин, Џон Роналд Рејел. *Дрво и Лист*. Превод с енглеског, препев и поговор Невена Пајовић. Београд: Српска књижевна задруга, 1993.

Тропин, Тијана. Чедождерна чудовишта или Гамиж. *Детињство*, 3–4 (2012), 117–118.

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

Шаранчић Чутура, Снежана. Демонска бића књижевности за децу – поглед из родне перспективе. *Детињство*, 1 (2012), 48–58.

Шаровић, Марија. *Вештица: културно-историјски контекст*. Београд: Институт за књижевности уметност, 2018.

*

Attebery, Brian. *Strategies of Fantasy*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

Bajić, Đorđe. Od Hobita do Gamiža (i natrag). *Popboks*, dostup 25.1.2024, https://www.popboks.com/article/9334

Burić, Maja. Majstor bajke. *Borba*, 219 (2003), 20.

Clute, John, John Grant (eds.). *The Encyclopedia of Fantasy*. New York: St. Martin's Griffin, 1997.

Cohen, Jeffrey Jerome (ed.). *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Hourihan, Margery. *Deconstructing the hero*. New York: Routledge, 1997.

Joosen, Vanessa. *Adulthood in Children's Literature*. London: Bloomsbury Academic, 2018.

Kembel, Džozef. *Heroj sa hiljadu lica*. Preveo s engleskog Branislav Kovačević. Novi Sad: Stylos, 2004.

Kite, M. E. & Wagner, L. S. Attitudes Toward Older Adults. In: *Ageism: Stereotyping and Prejudice Against Older Persons*. Todd D. Nelson (ed.). Cambridge: The MIT Press, 2002, 129–161.

Lehtonen, Sanna. *Girls Transforming: Invisibility and Age-Shifting in Children's Fantasy Fiction since the 1970s*. Jefferson: McFarland & Company, 2013.

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

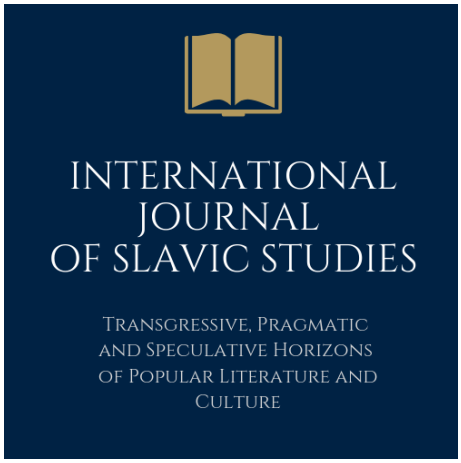
Wynne Jones, Diana. *The Tough Guide To Fantasyland*. London: Vista Books, 1996.

Zipes, Jack. *The Sorcerer's Apprentice: An Anthology of Magical Tales*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2017.

Ивана Р. Мијић Немет (1982) дипломирала је, мастерирала и докторирала на Филозофском факултету у Новом Саду. Њена научна интересовања усмерена су на књижевност за децу и младе и фантастику. Пише есеје, студије и књижевну критику, објављује у тематским зборницима и научним часописима. Излагала је на домаћим и међународним научним конференцијама, усавршавала се на међународној летњој школи књижевности за децу у Антверпу и у Интернационалној омладинској библиотеци у Минхену.

Kamil Kleszczyński
Uniwersytet Zielonogórski
https://doi.org/10.61827/m1yk-vafg

Nr: 5 (2023)
ISSN (on line) 2658-154X



The Ambiguity of Ludonarrative Dissonance: the Transhumanist Aspect of Agency in the *BioShock*

Abstract

This article addresses the ambiguity of ludonarrative dissonance. It is an attempt to reflect on the permissibility of an interpretation of this phenomenon other than the negative one, still derived from its first conceptualisation proposed by Clint Hocking, who critiqued *BioShock* in this context. In this text, the case analysed will be the same game, but I will focus not on Objectivist philosophy itself, but on the transhumanist aspect of agency embedded in its context. I will point out how it is supported in the mechanical layer and how it is simultaneously negated in the narrative layer, and I will try to show that the effect of this dissonance is not necessarily to lower the quality of the game, but to give it a new critical dimension. In this way, this article aims to show how digital game developers are able to problematise complex issues by exploiting the ludonarrative potential of the medium.

Keywords: agency, ludonarrative dissonance, transhumanism, Ayn Rand's Objectivism, *BioShock*

Introduction

The game *BioShock* is a first-person shooter with RPG and survival horror elements. It was developed by Ken Levine of 2K Boston (now Irrational Games) and released by 2K Games in 2007 for PC and Xbox 360, and a year later also for PlayStation 3. It is the first in a series of games. Subsequent parts are 2010's *BioShock 2* and 2013's *BioShock Infinite*. In preparing this article, I played the 2016 *Remastered* version, released on PC.

The game tells the story of Jack, a survivor of a plane crash who, in the 1960s, in the middle of the ocean, discovers the entrance to the underwater city of Rapture. It turns out to be a metropolis that business magnate Jack Ryan began building in 1946. Rapture was designed to be completely self-sufficient, with electricity, water purification, defence systems and food production. Ryan's goal was to create a city where the economy, science and the arts could thrive unhindered by government or religion. However, the player arrives in a now collapsed metropolis, which is overrun by mutated people who murder each other. During the course of the game, we discover the events that led to this state of affairs.

The game is the subject of much analysis because of its philosophical background. It is based on the philosophy of Ayn Rand, an American philosopher and writer, born in 1905 in Russia as Alissa Zinovievna Rosenbaum. Her philosophical doctrine of Objectivism is summarised by Jakub Krogulec: Rand's philosophical doctrine relies on four main principles: reality as a metaphysical foundation, reason as an epistemological base, self-interest as a leading ethical notion and capitalism as the primary political idea[1].

The developers of the *BioShock* were particularly inspired by two of Rand's books – these are *The Fountainhead* from 1943 and *Atlas Shrugged* from 1957[2]. As Celina Strzelecka notes: „almost every character, motif, behaviour, spoken word and even computer graphics allude to" Rand's literary work[3]. As a result of this interesting background, but also because BioShock is simply a great, critically acclaimed game, the production has received numerous studies in the field of game studies, including a very important article introducing the category of ludonarrative dissonance.

Ludonarrative dissonance

I am referring to the 2007 text by well-known game developer Clint Hocking's *Ludonarrative Dissonance in BioShock*[4]. In it, the author criticised the discrepancy between the story and the mechanics of the *BioShock* game. He argued that there is a huge dissonance between what this production is as a game and what it is as a story, making it unable to be simultaneously satisfying in both layers. The dissonance lies in the fact that *BioShock* offers the player two conflicting contracts. The ludic contract can be formulated as follows: „seek power and you will progress". This contract therefore assumes that the player will do what is best for him or herself, without regard for others. This is entirely in keeping with the standard attitude of the player in single-player games, where most characters are hostile, but it is also in keeping with Randian objectivity. That is to say, as Hocking argues, that the developers

[1] Jakub Krogulec, „Popular culture's take on modern philosophy: Video game Bioshock as a criticism of Ayn Rand's objectivism", *Literatura i Kultura Popularna* XIX (2013), 80.

[2] Ayn Rand, *Źródło*, tłum. Iwona Michałowska, (Poznań: Zysk i S-ka, 2002); eadem, *Atlas zbuntowany,* tłum. Iwona Michałowska-Gabrych, (Poznań: Zysk i S-ka, 2015).

[3] Celina Strzelecka, „Gra komputerowa BioShock jako przykład chylącej się ku upadkowi utopii", in: *Dyskursy gier wideo* Michał Kłosiński, Krzysztof M. Maj (Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, 2019), 404.

[4] Clint Hocking, „Ludonarrative Dissonance in Bioshock", *Well played* 1 (2009), 255-260.

are trying to reconcile the mechanical and story layers of the game in order to provide the experience of adopting a particular social philosophy. Unfortunately, they fail to realise this aspect, the game falls apart, when we consider the narrative contract, which is contained in the formulation: „help Atlas and you will progress”[5]. A caveat is worth making at this point. Reading Hocking’s text may present some difficulties in terms of clearly separating the layers of game structure under discussion. The distinction between premise and story, proposed by Tracy Fullerton and Chris Swain as part of the FDD analytical structure they developed, is useful in this context. The premise is the basic story of the game world around which the rest of the game is constructed. The story is the plot of the game, and therefore the actual narrative unfolding in the course of it and within the premise[6]. In this context, Hocking’s claim should be formulated as follows: game developers try to reconcile the game’s mechanics and story with its premise (a vision constructed on objectivist assumptions), but in terms of the game’s story (the narrative contract) they fail.

The author points out three problems with reconciling the two contracts. First, helping someone is compatible with the narrative contract, but contrary to Randian rational self-interest and the mechanics that support it. Secondly, helping Atlas means opposing Ryan, who embodies the Objectivist philosophy that is the guiding principle of the mechanics. Thirdly, despite both of the above problems, the plot makes it so that the player does not get to choose a side in the conflict, he has to support Atlas against Ryan, even though at this point he is misappropriating the Objectivist philosophy realised through the mechanics. Hocking notes that the mechanics of the game provide the opportunity to accept or reject the principles of Objectivism. This includes encounters with the Little Sisters, which the player can save or sacrifice in order to gain more of the desired substance, which I will describe in more detail later in the article. The game’s plot, however, nullifies this choice by forcing the player to take a particular stance[7].

The phenomenon thus described, Hocking calls ludonarrative dissonance, which he judges strongly negatively, as shattering the coherence of the game and even making a mockery of the player who has suspended disbelief and believed in the premise conveyed by the game. Despite this, he points out that *BioShock* is a game with a great deal of merit, and that the problem he describes in the game’s structure is quite complex and will probably be imperceptible or at least negligible to the layman. However, he argues that video games have not lived up to their masterpiece, a production that would be to the medium what *Citizen Kane* is to cinema, and *BioShock* seems very close to reaching that level. Its in-depth critique is therefore intended to serve the achievement of excellence by its successors. It also draws attention to the limitations of the conceptual apparatus for games and the fact that in describing a new phenomenon, it moves in a hazy reality[8].

---

[5] Ibidem, 256-257.

[6] Tracy Fullerton, *Game Design Workshkop: A Playcentric Approach to Creating Innovative Games*, (Boca Raton: CRC Press, 2014), 105-115.

[7] Clint Hocking, „Ludonarrative Dissonance in Bioshock”, 257.

[8] Ibidem, 257-259.

In retrospect, it can be judged that Hocking's conceptualisation was definitely successful, and the notion of ludonarrative dissonance is widely used wherever a game's plot is incompatible with its mechanics, which can manifest itself in a variety of ways. I agree with Hocking's core claim that *BioShock* is, at the narrative level, a critique of the Objectivist philosophy and, at the mechanical level, largely a praise of that philosophy. I do not, therefore, question the existence of what the author has aptly called ludonarrative dissonance in the game. The conceptualisation of this phenomenon is a very important moment in the history of game studies, as it represents one of the first elements of knowledge about digital games, constructed on the basis of the recognition of the necessity of a dynamic relationship between the different layers of this extremely complex medium. It is therefore the point at which the limitations underpinning the dispute between ludologists and narrativists are actually raised and the focus is on the study of the properties of the digital game as a whole.

However, I don't think, as Hocking suggests, that ludonarrative dissonance is necessarily something negative and diminishes the quality of a game, and that a kind of holy grail of game design is to be ludonarrative coherence. It is true that ludonarrative dissonance often has a negative impact on the player experience. This happens, for example, when a particular mechanic is illogical and unbelievable from the point of view of the storyline, or directly contradicts it. A well-known example of this is in *The Witcher 3*, where the main character Geralt is cast ashore on an island as a castaway after the ship he was travelling on crashes, but when he uses the mechanic of summoning a mount by whistling, the horse appears on the beach as if nothing had happened. Such dissonances can be described, following Piotr Kubiński, as incidental emersion factors, causing technical disilusion of the game[9]. They are often ridiculed by the satirical group Viva La Dirt, popular among gamers, which creates videos published on YouTube showing situations such as a guard setting off an alarm, who has just been silently eliminated by the player, but having noticed him for a split second beforehand[10]. But dissonances can also be positive, for example when they become a stimulus for moral reflection. This happens when the player acts in a certain way, natural from the point of view of the game mechanics, and the story context provides a kind of critique of this behaviour. In this way, the digital game realises its potential by simulating real life practice. Often, after all, our behaviour is diametrically opposed to our declared and sometimes even professed value system. I believe that this kind of ludonarrative dissonance was already present in the *BioShock* described by Hocking, as I will try to demonstrate.

Agency and transhumanism

Two categories should be introduced beforehand. The first of these, the category of agency, refers to the broad sense of influence that a player can have in the game world. Jannet Murray defines this concept as follows: „the satisfying power to take meaningful action and see the results

[9] Piotr Kubiński, „Emersja – antyiluzyjny wymiar gier wideo", *Nowe Media* 4 (2014), 164.
[10] Viva La Dirt channel, https://www.youtube.com/watch?v=r_vdVCyN-hY.

of our decisions and choices"[11]. Agency is positively valorised; it is widely believed that the more a player can do in a game, the more immersive it is. Agency in a given game can be realised in many different ways; designers can provide seemingly insignificant gameplay mechanics, such as turning on the tap or kicking a ball lying in the street, but also seemingly unlimited ways of completing a quest or carrying out a storyline. Marcin Chojnacki divides the types of agency at a basic level, distinguishing three fundamental levels, of which two are particularly important in the case under analysis: the plane of narration and the plane of simulation. The simulation plane is the level that deals with „all the mechanisms and media properties that determine the course of player-simulation interaction. It is noteworthy that it is always the first area for learning, testing and enforcing the basic mechanics of agency"[12]. Agency on the narrative level in *BioShock* does not generally function, according to the Hocking study cited above.

The second category is transhumanism, which is a contemporary philosophical trend centred around the idea of improving humans through the use of science and technology. Although the potential benefit of eliminating biological limitations is obvious, transhumanism raises a number of concerns of various kinds, e.g. relating to possible dangers or violations of the integrity of the human being, however differently it is understood. The category of player's agency fits perfectly in this context, as transhumanism is nothing other than the pursuit of a continuous expansion of the field of human possibilities, and therefore de facto agency. In *BioShock*, agency is realised by providing the player with various ways of solving a given problem thanks to technological or – above all – biotechnological enhancements, such as winning a fight thanks to plasmid and tonic mechanics, which allow the player to set fire to an enemy, freeze him, throw a can of food at him, use remote-controlled drones against him, shoot him thanks to artificially enhanced shooting skills, or launch a surprise attack, and so on. The mechanics undoubtedly encourage the use of such enhancements, providing the player with new, often very attractive, opportunities to interact with the game world, and sometimes outright forcing the player to use them. We know that – in the light of the concept of procedural rhetoric – computer games „can convey content through the system of rules used by the player"[13]. As such, this impact of the mechanics should be interpreted as a deliberate effort to promote a particular stance, in this case transhumanist. Moreover, this complexity provided by the game mechanics is undoubtedly one of *BioShock's* greatest strengths.

Due to the linearity of the game's storyline, it is not possible to consider it in terms of agency. However, on the assumption outlined above that the agency realised with biotechnological enhancements is a practical reflection of the theoretical assumptions of transhumanism, by following its representation in the narrative layer of the game it is possible to confirm or negate the existence of ludonarrative dissonance in this regard. The presentation of transhumanism

---

[11] Jannet Murray, *Hamlet on the Holodeck. The Future Narrative in Cyberspace*, (Free Press, 2016), 157.

[12] Marcin Chojnacki, *Estetyka sprawczości w grach wideo*, (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022), 144.

[13] Marcin Petrowicz, „Ludo-narratywizm, czyli proceduralizm Bogosta na tle sporu ludologii z narratologią", *Replay. The Polish Journal of Game Studies* 1 (2014), 89.

in *BioShock's* narrative layer, although somewhat overshadowed by Objectivism, nevertheless seems clearly negative.

Transhumanism in *BioShock*

Most of the texts on the philosophical significance of the *BioShock* game focus primarily on the relationship with Ayn Rand's views and the problematic of the possibility of utopia. The other philosophical context of the game, transhumanism, is much less well recognised. One exception to this is the work of Simon Ledder, in which the author describes the transhumanist themes of *BioShock* in an ethical context.[14]. What is lacking in this text, however, is the embedding of transhumanist issues in the context of Rand's philosophy, except for some minor comments. Meanwhile, this very connection is a key element of the game under discussion.

Transhumanist enhancements in BioShock come in the form of genetic engineering, the rapid development of which took place in Rapture as a result of Dr Brigid Tenenbaum discovering a new species of sea snail and extracting stem cells from them to genetically modify humans. As a result, two substances were developed. The first, ADAM, is a mutagen on which an industry has been based to produce agents that offer a variety of possibilities, from curing baldness to regenerating damaged organs to supernatural abilities such as telekinesis. These agents are divided into two types: passive, called tonics, which permanently modify the user, and active, called plasmids, which are a type of weapon in the game. The second substance, EVE, is a kind of fuel for plasmids, and at the level of game mechanics resembles mana from role-playing games. Plasmids and tonics are essentially necessary for completing the game. The first ones are, for example, *Telekinesis*, allowing the player to move objects without touching them, or *Incinerate!*, allowing objects or enemies to be set on fire. The second ones are, for example, the *Booze Hound*, making drinking alcohol regenerate EVE's level, or *Natural Camouflage*, making the player invisible.

It is worth mentioning here that the very implementation of such enhancements in digital games is quite common, to point to such productions as the cyberpunk series *Deus Ex*, where the protagonist can be modified through special implants, or the *Witcher* series of games, where the title character undergoes mutations that give new abilities. However, setting these enhancements in the context of Objectivist philosophy is what makes BioShock unique. Crucial to the overall functioning of this transhumanist layer of the game are the anthropological, social and economic aspects, stemming directly from Ayn Rand's philosophy.

Anthropological aspects of genetic enhancements in *BioShock*

The anthropological aspect is revealed primarily in the accepted understanding of the variability of human nature. There are two fundamental views on this subject. In the first, the

[14] Simon Ledder, „Evolve today!" 'Human Enhancement Technologies' in the BioShock Universe", in: *BioShock and Philosophy: Irrational Game, Rational Book* Luke Cuddy, (Hoboken: John Wiley & Sons. 2015).

static one, it is assumed that man is a finite being. This thinking characterises, for example, those religions which recognise that man was created by God. This is quite the opposite approach to transhumanism, in which human beings can transform themselves with the help of technology. This coincides, for example, with Nietzschean philosophy, in which man is a rope stretched between animal and Superman, and whose influence can be seen in Ayn Rand's anthropological conception. The world depicted in *BioShock* is based on just such thinking. The inhabitants of Rapture are encouraged to bring their own evolution under control by creating plasmids. *Evolve Today* – this is the slogan we encounter on posters advertising plasmids.

The philosophy of Objectivism also comes into play where humanity becomes a moral issue. Well, one of the more controversial elements of Ayn Rand's philosophy is the establishment of egoism as the most appropriate attitude of the individual. In an extreme development, this can lead to treating human beings as a means to a given end. This is portrayed extremely eloquently in the game in the form of the Little Sisters. To increase the production of ADAM, Dr Brigid Tenenbaum developed a procedure to implant sea slugs into the stomachs of human carriers. These became little girls who were gathered – initially in secret – at the Little Sisters Orphanage, founded by Frank Fontaine, which in fact acted as an ADAM factory. The game's creators have created a particularly eerie impression, as the Little Sisters still behave like children – playing, laughing, singing. Over time, they have also been adapted to extract Adam from the bodies of the fallen during the war that broke out in Rapture. Accompanying them in this work are the Big Daddies: created through genetic modification, the Sisters' heavily armoured bodyguards and also the most powerful opponents in the game. Both character types are some of the most recognisable elements of the game. They provide the stimulus to reflect on the possible threat posed by the technological enhancement of humans. Won't it become the case that, under certain circumstances, it is not technology that serves human development, but the other way around?

The game mechanics allow the player to give way to this issue. The character he controls has a plasmid, allowing him to cleanse the Little Sisters of their mutations and restore them to their normal form. The alternative is to kill them. The latter is more profitable, as it gives more ADAM.

Economic aspects of genetic enhancements in *BioShock*

Rapture was strictly laissez-faire in nature, which is fully in line with Ayn Rand's philosophy. This led to a huge boom in commerce during the city's heyday. The majority of the city's most important residents ran extensive businesses. The lack of any control over business activity led to the rise of Frank Fontaine's business. This talented conman and seasoned criminal, created a smuggling empire under the guise of the fishing industry. Indeed, it was he who enabled the development of genetic engineering in Rapture. When Dr Tenenbaum sought a sponsor to fund her research, she was ridiculed. Only Fontaine believed in the new discovery, and he agreed to fund the research on the condition that he would receive full rights to future profits from the new technology.

The availability of transhumanist technology in a distribution devoid of any control is credibly conveyed in the game mechanics. The main means of obtaining plasmids, tonics and EVE is by purchasing them from vending machines. Other resources, such as ammunition or photographic film, are also obtained in this way. While games often feature traders, the use of unsupervised trading in *BioShock* is important in that it not only emphasises the uncontrolled availability of genetic enhancements, but also corresponds to actual trends already evident in an increasing number of branches of trade.

The lack of any regulation of the market or reflection on the far-reaching effects of the technology quickly led to the city's economy becoming completely dependent on the raw material needed to produce plasmids, ADAM. When the civil war broke out and the scarcity of the substance became critical, all moral brakes were let go: the Little Sisters were modified physically and mentally prepared to collect ADAM from now on also from the bodies of the fallen. To increase the Little Sisters' numbers, they also began to kidnap children from their parents. To offset the public's disgust, Rayn used the city's superbly developed advertising industry, previously a powerful support for trade, for propaganda purposes. Toy dolls depicting the Little Sisters began to be produced, and their images found their way onto vending machines.

Social aspects of genetic enhancements in *BioShock*

The social aspects of transhumanism in *BioShock* illustrate the classic clash between utopia and reality, in which problems arise from a system that does not count with reality and become apparent primarily in two ways. Firstly, the basing of the Rapture system on the philosophy of Objectivism from the very beginning of the metropolis led to a social split and consequent conflict. The city's population consisted of migrants from all over the world, whom Ryan considered to be the best examples of humanity. However, his plans did not take into account the creation of jobs for construction workers, who became largely useless once the underwater construction was completed. Many were left unemployed in leaky, overcrowded temporary accommodation. Ryan and the Central Council, which he led, paid no attention to the destitute and ignored the problem, assuming, in line with the Objectivist philosophy, that they would manage to find their own way to prosperity. Dr Sophie Lamb, a psychiatrist who professed an altruistic morality, tried to help these people. Although she gained many supporters, her ideals stood in stark contrast to those professed by Ryan. This led to the first conflict in Rapture, part of a sequence of events leading to the subsequent Civil War. Its outbreak meant that new genetic technology, rather than being used for human evolution, was used as a weapon.

Secondly, the primacy of absolute individual freedom has led to a complete ignoring of possible social problems such as addiction. In the game, this problem is highlighted by the ubiquity of cigarettes and bottles of alcohol that the player can find. The lack of any prevention against addiction and the free access to the fruits of the new technology led to the rapid onset of the problem of mass ADAM addiction. Its abuse led to uncontrollable mutations that turned people into Splicers – the main opponents in the game.

Conclusion

It is therefore clear that the transhumanist enhancements, as positive as they may be from a game mechanics point of view, have been strongly criticised in the narrative layer. Focusing on slightly different aspects than Hocking, I also pointed out the contradiction that exists between the mechanical layer and the narrative layer in *BioShock*, but I don't get the impression that the game is mocking the player. Rather, I think that what we have here is a situation where the player can use ever newer mechanics that develop their abilities, based on the transhumanist biotechnology developed thanks to Objectivism. In the narrative layer, however, he can simultaneously observe what this development has led to. Thus, the game takes on a deeper critical dimension, in which the narrative becomes a commentary on the player's actions, and by reflecting on this commentary, the player can fully enjoy the game, not just having fun, but becoming a more conscious human being. This is where ludonarrative dissonance becomes fully coherent with the concept of which it was a variation, namely cognitive dissonance, which, according to its original meaning, operates in two phases. As Leon Festinger wrote: „I. The existence of dissonance, being psychologicially uncomfortable, will motivate the person to try to reduce the dissonance and achieve consonance. II. When dissonance is present, in addition to trying to reduce it, the person will actively avoid situations and information which would likely increase the dissonance"[15]. Hocking thus seems to have stopped at the first phase of the unpleasant experience of cognitive dissonance, ignoring its cognitive potential. Even in this reduced sense, the category he proposed still did an excellent job in describing actual functioning design problems, as they are probably the cause of most ludonarrative dissonances. However, enriching the understanding of this concept with a positive dimension can help digital game developers and researchers to see new possibilities of expression in this wonderfully versatile medium. After all, the constant ludonarrative tension, i.e. the dynamic relationship occurring between the mechanics and narrative of a digital game, is one of its fundamental features, being at the same time the ground of many design or research difficulties related to it, as well as a potentially unlimited treasure trove of possibilities for artistic creation. I think that an interesting direction for further research is to determine the scope of possible realisations of ludonarrative dissonance in its extended meaning.

Literature and references

Chojnacki Marcin, *Estetyka sprawczości w grach wideo*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022.

Festinger Leon, *A Theory of Cognitive Dissonance*, Stanford: Stanford University Press, 1957.

[15] Leon Festinger, *A Theory of Cognitive Dissonance*, (Stanford: Stanford University Press, 1957), 3.

Fullerton Tracy, *Game Design Workshkop: A Playcentric Approach to Creating Innovative Games*, Boca Raton: CRC Press, 2014.

Hocking Clint, „Ludonarrative Dissonance in Bioshock", *Well played* 1 (2009), 255-260.

Krogulec Jakub, „Popular culture's take on modern philosophy: Video game Bioshock as a criticism of Ayn Rand's objectivism", *Literatura i Kultura Popularna* XIX (2013), s. 79-91.

Kubiński Piotr, „Emersja – antyiluzyjny wymiar gier wideo", *Nowe Media* 4 (2014), 161-176.

Ledder Simon, „Evolve today!" 'Human Enhancement Technologies' in the BioShock Universe", in: *BioShock and Philosophy: Irrational Game, Rational Book* Luke Cuddy, Hoboken: John Wiley & Sons. 2015.

Murray Jannet, *Hamlet on the Holodeck. The Future Narrative in Cyberspace*, Free Press, 2016.

Petrowicz Marcin, „Ludo-narratywizm, czyli proceduralizm Bogosta na tle sporu ludologii z narratologią", *Replay. The Polish Journal of Game Studies* 1 (2014), 81-91.

Rand Ayn, *Atlas zbuntowany*, tłum. Iwona Michałowska-Gabrych, Poznań: Zysk i S-ka, 2015.

Rand Ayn, *Źródło*, tłum. Iwona Michałowska, Poznań: Zysk i S-ka, 2002.

Strzelecka Celina, „Gra komputerowa BioShock jako przykład chylącej się ku upadkowi utopii", in: *Dyskursy gier wideo* Michał Kłosiński, Krzysztof M. Maj, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, 2019.

Viva La Dirt channel, https://www.youtube.com/watch?v=r_vdVCyN-hY.