

Ивана Р. Мијић Немет
Висока школа струковних студија
за образовање васпитача
Нови Сад

УДК 821.163.41.09-93-31 Петровић У.
305-055.1

ДЕЧАЦИ КАО ДИВЉА СТВОРЕЊА: ПРИКАЗИ МУШКИХ ПРОТАГОНИСТА У РОМАНИМА ЗА ДЕЦУ УРОША ПЕТРОВИЋА

Ајсџраки: Циљ овог рада јесте да истражи начине приказа мушких протагониста у романима за децу Уроша Петровића: *Авен и јазојас у Земљи Ваука*, *Пејши лејџир*, *Деца Бесџрајџе* и *Караван чудеса*. Ослањајући се на достигнућа руских формалиста, француских структуралиста, Фрајеву архетипску критику, Кембелову теорију мономита и истраживања родних студија, у анализи ћу се фокусирати на проблематику мушког идентитета, механизме дефинисања мушког пола и утицај стеротипа мушкости – нарочито мита „праве мушкости” – у четири савремена фантастична романа за децу.

Кључне речи: фантастични роман за децу, Урош Петровић, родне улоге, мушки идентитет, стереотипи.

Романи за децу Уроша Петровића у досадашњој научној рецепцији већ су препознати као наглашено маскулини. Љиљана Пешикан-Љуштановић примећује да се радња у романима *Авен и јазојас у Земљи Ваука*, *Пејши лејџир* и *Деца Бесџрајџе* у потпуности гради деловањем мушких ликова, као и да је најновије остварење, *Караван чудеса*, такође на првом месту прича о одрастању и сазревању једног дечака¹. Међутим, док у својим радовима скреће пажњу на родне стереотипе, како негативне тако и позитивне, у складу с којим су обликовани женски ликови у поменутих романима², Пешикан-Љуштановић се не осврће детаљније на стереотипе везане за мушке протагонисте. Она, додуше, главне јунаке прва два романа маркира као „иницијаторе и вође”, као „динамичне и радознале” и „способне да се посвете општем интересу” (Пешикан-Љуштановић 2012а: 99–100), док јунака *Каравана чудеса* препознаје као лик „обликован у духу стереотипа о мушкарцу – вечитом дечаку” (Пешикан-Љуштановић 2017: 32). Највећи отклон у грађењу мушких ликова ауторка открива у *Деци Бесџрајџе*, где носећи лик у приповедање улази као девојчица, да би се испоставило да је јунакиња

1 Видети: Пешикан-Љуштановић 2012а; Pešikan-Ljuštanović 2013; Pešikan-Ljuštanović 2016.

2 Видети: Пешикан-Љуштановић 2012а: 100; Пешикан-Љуштановић 2017: 32.

заправо јунак – дечак који постепено спознаје сопствени родни идентитет (Pešikan-Ljuštanović 2013: 159). Иначе, да се приметити да су домаћи истраживачи веома посвећени деконструисању стереотипа у вези са женским идентитетом, али и да не посвећују једнаку пажњу критичком промишљању репрезентација маскулинитета у књижевности за децу³. Ово истраживање је стога осмишљено као критички дијалог са доминантним представама мушкости у романескном опусу једног од наших најчитанијих писаца за децу на почетку 21. века. Полазећи од тога да у свим романима за децу Уроша Петровића доминира свет дечака и мушкараца, у раду се анализирају начини дефинисања мушког пола, карактеризација мушких протагониста и њихово позиционирање у књижевном тексту. Будући да ниједан књижевно-теоријски правац не нуди универзалну теорију лика, у истраживању се примењује интегративан приступ. Теоријски оквир заснован је на достигнућима руских формалиста, француских структуралиста, Фрајевој архетипској критички, Кембеловој теорији мономита и истраживањима родних студија, при чему се све основне поставке сагледавају кроз сочиво књижевности за децу.

Први роман Уроша Петровића, *Авен и јазојас у Земљи Ваука*, написан је у маниру епске фантастике и показује добро познавање овог жанровског модела и његових конвенција. О томе сведочи како структура заплета која се ослања на образац потраге, тако и главни јунак од чијих пустиловина зависи судбина света. Авен је дечак предодређен за велика дела, јунак потраге и спаситељска фигура. Другим речима, Авен је добро познати лик, један од оних који су у књижевности присутни од самих почетака и који се, чини се, не исцрпљују понављањем. То је лик који у најчистијем виду налазимо у раним митовима, затим у великим античким и средњовековним еповима, народним бајкама, али и у савременој жанровској књижевности (епска и научна фантастика, љубавни роман, детективски роман) и књижевности за децу. Митолог Џозеф Кембел (Joseph Campbell) у свом делу *Херој са хиљаду лица* основни облик овог лика назива јунаком мономита. Анализирајући митове о божанском јунаку из различитих култура, Кембел даје нацрт основних одлика митског хероја и укратко сажима и своди митолошку пустиловину на формулу која се појављује и у обредима прелаза: одвајање – иницијација – повратак (Kembel 2004: 39). Иако донекле дискутабилан због селективног корпуса и пренаглашеног психологизирања⁴, Кембелов опис

3 О неравнотежи у погледу третирања ове тематике сведоче и радови изложени на Саветовању о књижевности за децу одржаном 2012. године под кривном темом *Књижевности за децу у родној јерсијиву*. Од 26 радова ниједан није у целости посвећен карактеризацији мушких ликова, већ се њоме баве са циљем осветљавања женских идентитета и представа о женском (Видети: *Детинњство XXXVIII/1* (2012) и *Детинњство XXXVIII/2* (2012)).

4 „Combining the structuralist analyses of Lord Raglan and Vladimir Propp with the psychoanalytical systems of both Freud and Jung, the monomyth reduces all mythic texts (including fairy tales) to a single plot. According to Campbell in *The Hero with a Thousand Faces*, every hero

мономита је наишао на широку примену у радовима бројних проучавалаца књижевности склоних да поменути формулу користе као калуп, те да сваком авантуристички настројеном јунаку изузетних способности припишу особине иницијанта и митског хероја. Оно што је у овом приступу проблематично јесте превиђање чињенице да мит у чистом облику не постоји, већ да се као многолика праприча отеловљује у различитим књижевним облицима и прилагођава њиховим садржинским и формално-стилским моделима изражавања. Тај поступак архетипски критичар Нортроп Фрај (Northrop Frye) у књизи *Анаџиомија кријџике* назива *премештањем* (*displacement*). Према степену премештености мита, Фрај књижевност дели на пет модуса – мит, романса, високомиметски, нискомиметски и иронијски модус – при чему разврставање врши према јунаковој моћи деловања „која може бити већа од наше, мања или отприлике једнака” (Frye 1979: 45). Наиме, како примећује Фрај, књижевност током историје „*спушта своје гравитацијско средиште*” тако да „(m)итови о боговима прелазе у легенде о јунацима; легенде о јунацима прелазе у fabule tragedija i komedija; fabule tragedija i komedija прелазе у fabule више или мање реалистичке књижевности” (Frye 1979: 46, 65), што значи да јунаци који се у митском модусу појављују у непремештеном облику, у осталим се модусима преображавају и постепено губе митску свемоћ, али добијају људски колорит.

Као прича о боговима, културним херојима, постању или пропасти света, класичан мит никад није био део књижевности за децу, а разлог томе је што се ова врста литературе конституисала кад је систем митова већ одавно изгубио сваку везу са религијом и постао чисто књижевни систем (Nikolajeva 2002: 28). Међутим, како је мит „у наше време безмерно проширио своје значење, обухватајући скоро сваку причу која на овај или онај начин стреми казивању о судбоносном” (Љуштановић 2004: 7), књижевност за децу, која симболички приказује процес сазревања, условно речено, јесте митотворачка. У том смислу и сви њени јунаци, који на путу одрастања пролазе кроз различите трансформације, у основи чувају сећање на исконског митског хероја. Авен није изузетак, нарочито кад имамо у виду да „(н)аглашено аисторијским смештањем јунака (...) у фантастичне екосистеме праконтинента Гондване, Петровић суочава читаоце с временом тако далеким од њиховог властитог искуства да се оно својом хипотетичном древношћу у суштини изједначава с митским временом прастварања”

has a similar mysterious birth and childhood, is called to adventure, is sent across a threshold into a magical dreamlike realm, undergoes trials, confronts a monstrous opponent, and returns to the daylight world with some sort of boon for mankind. The problem with Campbell's monomyth as an analytical tool is that it always works because it simplifies every story to the point where nothing but the monomyth is left. It ignores the many mythic stories that do not have questing heroes, and it leaves out the culturally defined values and symbols that make each tradition unique” (Attebery 2014: 83).

(Пешикан-Љуштановић 2017: 19). Овај дечак је уз то и месијанска фигура, личност изузетних способности одабрана да уједини људски род и обнови нарушену природну равнотежу. Петровићев јунак је, према томе, тек један корак од непремештене митске слике бога који доноси обнову природи. Посматрано у оквиру Фрајевог система, то значи да је Авен по много чему типичан јунак романсе – није бесмртник, али је надмоћан у односу на друге људе и своју околину⁵.

Што је романса ближа миту то јунак има више божанских обележја, а самим тим се и његово понашање више уклапа у оно које је устаљено прописано мушком роду. Традиционални митови о херојима су мушкоцентрични и, премда нас историја учи да „(н)ишта није тако нестално као појам мушкости” (Шмале 2011: 9), одређене одлике маскулиног модела понашања могу се подичити светском распрострањеношћу и трајношћу у времену. Авен је, како сазнајемо већ на првим страницама романа, од малена био некако посебан: „Za razliku od ostalih bio je sjajno belokos, uz to i građen malo grublje od dečaka svoga uzrasta (...) Uostalom, jedini se on osećao teskobno i sputano u dolini (...) Jedini je pitao za svoje roditelje, što je u selu bilo najstrože zabranjeno. (Negovali su kult zajedničke dece.) Da se birao najdivljiji ili najmudriji dečak, oba puta bi to bio upravo on. U samovolji je malo preterivao, ali je, zahvaljujući tome, rano naučio da se sasvim pristojno brine o sebi” (Petrović 2012a: 14)⁶. Најбољи пријатељ овог дванаестогодишњака био је јазопас Горд, иначе опака подземна звер, док је омиљено средство за игру пронашао у смртоносном лишћу уклетог дрвета *Varaba mortarium*. И у томе је био јединствен у Долини без хоризонта, услед чега је „seose pomalo zaziralo od dečaka” (14). Осим тога, Авен је веровао „u sasvim drugačiju sudbinu od bezbrižnog života u dolini”, а будући да „nije bio dečak koji bi jednostavno čekaо da se nešto desi samo od sebe, već je događaje vrlo rado pokretao” (16), једног дана се отиснуо из оазе у којој је рођен и кренуо на опасно путовање непознатим пределима. Иако се, дакле, од самог почетка подвлачи Авенова посебност у односу на средину којој припада, све наведене појединости у суштини промовишу добро познате одлике „праве” мушкости: физичку снагу, храброст, одважност, независност, радозналост, авантуристички дух, спремност на преузимање ризика. И премда је свако инсистирање на томе да постоји „прави” мушкарац, односно само један, исправан и пожељан начин да се буде мушкарац, проблематично, чињеница је да се поруке о природној повезаности мушкости

5 „Junak romanse kreće se u svijetu u kojemu su uobičajeni zakoni prirode unekoliko ukinuti: čuda hrabrosti i izdržljivosti, za nas neprirodna, za nj su prirodna; a začarano oružje, životinje koje govore, strašni ispolini i vještice i čudotvorne amajlice ne narušuju pravilo vjerodostojnosti nakon što se ustvrde postulate romanse. Ovdje iz mita, primjereno nazvanoga tim nazivom, prelazimo u narodnu priču, legendu, märchen i njihove književne srodnike i derivate” (Frye 1979: 45–46).

6 У даљем тексту ће уз наводе из романа *Авен и јазојас у Земљи Ваука* стајати само број странице на којој се налази цитирани део.

и храбрости, снаге и чврстоће још увек свакодневно упућују дечацима, младићима и мушкарцима⁷. Пери Ноделман (Perry Nodelman) управо у фокусирању дечје књижевности на усамљену мушку фигуру која се храбро супротставља опасности(ма) препознаје један од начина којим се ова врста литературе, често веома конзервативна у својим ставовима, служи у пласирању и пропагирању идеја „праве” мушкости⁸. Авен на судбоносно путовање креће само у друштву свог јазопса. Он напушта познато окружење, сферу приватног и залази у јавни простор који савладава ослањајући се на сопствену храброст и снажљивост, вештину лова и добро познавање дивљег биља. Својим подвизима у борби против крволочних непријатеља улази у „legendu o ljudskom mladuncu bele kose koji seje smrt među Vaucima svojim letećim sečivima” (102), а гостопримство и поштовање му указују припадници свих племена на која током свог лутања наилази, између осталог и зато што му се у „očima videla ratnička sudbina” док су „sveži ožiljci govorili o prolasku kroz mnoge nevolje” (104). Паралела се може повући са процесом индивидуације који подразумева одвајање појединца од друштва и одбацивање друштвених норми – тај процес се симболички у митовима и легендама приказује као потрага, путовање, пустоловина. Потрага је важан сегмент структуре и у Петровићевом роману, она јунака издваја из заједнице и води у непознато и неизвесно, а напослетку обележава и сажима цео његов живот. Овај сегмент романа је уједно и сасвим традиционално представљен и у њему препознајемо обликовање класичног, хетеронормативног маскулинитета који велича милитарну мушку улогу, вештину употребе оружја, као и способност да се спроведе закон јачег.

Поједини елементи се, међутим, не уклапају у овај модел идентитета. То су све оне ситуације у којима Авен није прибран, рационалан и фокусиран на свој задатак, већ се препушта емоцијама – плаче кад мисли да је изгубио свог јазопса („On je bio izuzetno jak dečak, ali je ovo bilo više nego što je mogao da izdrži” (19–20)), збуњен је у друштву девојчице Улисе („Viluskinja je u njemu izazivala do tada nepoznato stanje, nejasno trojstvo stida, straha i, iznad svega, uzvišene prijatnosti koje je osećao na obrazima” (135)), забринут је за судбину пријатеља („Aven je bio očajan i izgubljen, Sve na svetu bi dao za vesti sa zapada” (158)), несигуран је у себе и своје способности („Možda ja nisam dovoljno veliki da obavim sve što se od mene očekuje” (188)) или се, пак, извињава дрвешу зато што га повређује („Izvini, veliko drvo, ali nemam drugog izlaza...” (204)).

7 Видети: Grdešić 2015.

8 „In the course of my teaching about masculinity in the last while, my students and I have discovered a range of ways in which fiction for children seems to imply and reinforce ideas about masculinity (...) First, as I’ve suggested, a number of children’s books focus on a separate and solitary male bravely confronting danger and being considered a hero as a result of it. Such books put a large premium on separation and detachment (...)” (Nodelman 2002: 11).

Брижност, нежност или осећајност у традиционалном систему вредности сматрају се претежно женским карактеристикама, супротним маскулином идеалу снаге и активности. То би значило да „(d)јевојчиче смју плакати јер су слабе, осјетљиве и осјећајне, а дјеџаци не смју. Мушкарци не смју показати слабост и страх. Од њих се не очекује да буду нјежни, драги, пристојни, отворени, залjublјени, ранјиви, осјетљиви. Очекује се да увјек буду прибрани, јаки, продорни, рационални, да контролирају ствари” (Grdešić 2015). Иако се Авен у највећем делу романа конформира маскулином моделу понашања, када је и најближи идеалу митског хероја, спорадична одступања од тог обрасца значајно доприносе комплексности лика бојећи га, пре свега, људскошћу. Класичан митски херој је данас присутан готово искључиво у жанровској књижевности, тако да на овај начин (делимично) деконструисан митски образац усложњава приказ Петровићевог јунака и чини га комбинацијом јунака романсе и нискомиметског јунака⁹.

Други Петровићев роман, *Пеџи леџџир*, по много чему је супротстављен Авену: прича о домцу Алекси садржи несумњиве елементе хорора, чиме се јасно издваја у оквиру наше књижевности за децу¹⁰, док се у репрезентацији њеног протагонисте преплићу елементи иронијског/нискомиметског модуса и модуса романсе. Роман започиње нагло, исказом да је главни јунак сироче које нико не може да усвоји пошто се не зна ко су му родитељи. Он је „најусамљенији од свих”, „ромало непослушан али добар и паметан деџак” који одраста у дому за незбринуту децу, окружен проблематичним дечацима међу којима је било и оних који су „Aleksu udarali bez razloga, cepali mu dnevnik i šutirali ranac” (Petrović 2012b: 7–8)¹¹. Често би га заокупљале мучне мисли, често би плакао, а у тренуцима превелике туге и усамљености изводио је свој „тајни Ritual Utehe” (12) – чешљао се утрнулом руком замишљајући да то чини његова мајка. Алексин свет, према томе, обележава осећај немоћи, спутаности и безнађа, на који већина читалаца гледа са сажаљењем, будући да се налази на позицији веће слободе и моћи деловања. Према Фрају, то су одлике петог, иронијског модуса који оставља утисак да жртва несрећних околности није имала среће и да није заслужила оно што јој се догађа¹².

9 „Ако није надмоћан ни другим људима ни својој околини, јунак је један од нас; ми реагирамо на његову обичну људскост и од pjesnika заhtijevamo iste kanone vjerodostojnosti koje nalazimo u vlastitu iskustvu. To nam daje junaka *niskomimetskog* modusa, većine komedija i realističke proze” (Frye 1979: 46).

10 Видети: Пешикан-Љуштановић 2012б: 117–119.

11 У даљем тексту ће уз наводе из романа *Пеџи леџџир* стајати само број странице на којој се налази цитирани део.

12 „Ако је својом моћи или интелигенцијом слабији од нас те осјећамо као да гледамо prizor зарobljenosti, frustracije или апсурда, јунак припада иронијском модусу. То вриједи и када читатељ осјећа да се и сам налази или би се могао налазити у истој истуацији, будући да се та ситуација просуђује normama веће слободе” (Frye 1979: 46).

До преокрета долази кад Алекса напуни дванаест година и реши „*da sam učini nešto za svoju sudbinu*” (8), односно да побегне из дома и потражи родитеље. Попут Авена, који у истом узрасту такође напушта своју сигурну, предвидиву свакодневицу, Алекса овим поступком покреће читав низ узбудљивих, напетих, али и сабласних збивања, која ће до краја романа одредити његово место у свету. Управо бег у непознато, без неког конкретног плана и јасне представе о томе шта чинити, отвара комуникацију са светом духова и у Алексин живот уводи онострано. Дечак, међутим, није случајно одабран – испоставља се да је рођен у Међустаници, граничној зони између живота и смрти, и да је његова судбина условљена везом са овим натприродним простором. Са овим открићем Петровићев протагониста поприма одлике јунака романсе – иако веза са оностраним дечака доводи у истинску опасност, истовремено га оснажује и чини надмоћним у односу на остале људе који га окружују, али и у односу на зло које га прогони. Попут јунака усмене бајке, у којој је ова врста јунака највише заступљена, Алекса не побеђује сам, већ свој живот и слободу дугује крајње неочекиваним помагачима – домским дечама, духовима, калуђерима и загонетним Злодолцима. Осим у бајкама, овај тип јунака је веома чест у „тривијалним” књижевним жанровима за одрасле и у фантастичној књижевности за децу, где је један од најпознатијих примера Хари Потер – сироче које на свој једанаести рођендан открива да поседује неограничену моћ, да му прети смртна опасност, али и да је окружен читавом групом пријатеља и заштитника. Хари Потер се, међутим, баш као ни Алекса, не може сматрати јунаком Суперменовог калибра, он је такође усамљен, уплашен, несигуран, недостају му родитељи, тако да се и у његовом приказу могу препознати укрштени елементи иронијског/нискомиметског јунака и јунака романсе, што је карактеристично за фантастичну књижевност каква се пише у другој половини двадесетог века и која је склона иронизирању класичног хероја¹³.

Упркос свим разликама између првог и другог романа, очито је да се специфично третирање тематике дечачког сазревања и одрастања провлачи као константа у Петровићевом писању. И Авен и Алекса свој пуни мушки потенцијал досежу тек кад се одвоје од заштићене, статичне, унутарње сфере, која традиционално припада жени, и упусте у освајање јавног простора оличеног у напуштеним људским стаништима и дивљим, тешко проходним природним екосистемима. Алекса, који и на самом почетку романа испољава „типично” дечачко понашање и интересовања – бежи из дома, обија врата напуштене радионице, носи у ранцу стварчице попут магнета, лупе, металног метра и шибица – тек после оствареног контакта с оностраним и преспаване ноћи у напуштеном стану постаје истински одважан, храбар и неустрашив, другим речима постаје носилац добро познатих врлина

13 Видети: Nikolajeva 2002: 32–33.

мушкости које се траже у свакој традиционалној мушкој заједници. Повиновање друштвено прихваћеним идејама о томе шта значи бити мушко Алекси, при том, веома импонује: „Nije mogao da shvati da se toliko promenio za samo nekoliko dana (...) ‘U šta se to pretvaram?’ pomisli i ponovo se iznenadi zbog nekakvog novootkrivenog ponosa, koji je čudno pratio tu misao” (59). До праве трансформације дечака и његових другова из дома, међутим, долази тек на планини, међу вуковима, медведима, дивљим свињама, у постепеном освајању простора столетне шуме, планинског потока, пећине и огромне вртаче. Анкица Вучковић добро примећује да је „(с)ам пут кроз Тару за дечаке (је) био својеврсни испит мушкости. С тим у вези, гледано из задњег плана, изузетно је духовита и врцава сцена када Алекса као ‘једини невини’ баца камен на Вука – наравно, тај хитац је слабашан и промашује мету, али је довољан да изгуби детињу чедност. Ипак, све што се њему, Влади и Гордану догађало није било ни најмање наивно, о чему сведоче и задобијене повреде – између обронака Таре и манастира у подножју, они су прошли кроз неку врсту граничног стања, чега се не сећају, јер су вероватно, изгубивши свест, заспали у једном, а пробудили се у другом облику (њихова снага не потиче само од оздрављења, већ од стицања храбрости и нове телесности)” (Вучковић 2016: 265).

Повезивање дечаштва и дивљине, при чему се освајање потенцијално опасне природе поистовећује са својеврсном иницијацијом дечака у свет одраслих мушкараца, честа је тема књижевности за децу. У класицима попут *Приче о Петру Зецу* (*The Tale of Peter Rabbit*, 1902) Беатрикс Потер (Beatrix Potter) и *Тамо где су дивља створења* (*Where the Wild Things Are*, 1963) Мориса Сендака (Maurice Sendak) главни јунаци се налазе у раном дечачком узрасту, док је тежиште радње на освајању слободе далеко ван родитељског или цивилизацијског домашаја. И Петар Зец и Сендаков Макс својим се несташлуцима супротстављају родитељским правилима која, премда из перспективе одраслих читалаца делују разумно и разборито, ови дечаки сматрају дубоко репресивним и спутавајућим. Петар се тако директно оглушује о мајчина наређења и пролази кроз читав низ пустоловина у забрањеном врту фармера МекГрегора, док се Макс, ког је мајка послала у кревет без виче, фрустрације и беса ослобађа у фантастичном свету где пушта на вољу дивљој страни своје личности и постаје краљ свих дивљих створења. Следећи конвенционалну структуру дечје књижевности, обе сликовнице говоре о одласку јунака у свет и његовом повратку кући. Путања коју Петар и Макс том приликом прелазе може се представити наративном кружницом. На почетку својих авантура они се налазе у нискомиметском модусу, затим, у средишњем делу, у ком се тријумфално ослобађају зависности од родитеља, попримају одлике хероја, да би се на крају вратили у почетну нискомиметску позицију – опет су само деца чије животе у великој мери одређују

и/или ограничавају одрасли. Петровићеви романи, са друге стране, уместо кружнице описују спиралу или отворену кружницу, што значи да за његове јунаке нема правог повратка на старо, јер ни они више нису они стари – наговештено је да ће Авен постати велики друид и вођа људи, док ће се Алекса, након коначног прекида везе са Међустаницом, посветити стварима којима се нико пре њега није бавио. Промена је посебно видљива у Алексином случају јер је очито да овог дечака после збивања на Тари више није могуће перципирати као рањиву категорију којој је потребна заштита.

Сазревањем и самоспознајом дечака у окриљу природе Петровић се позабавио и у трећем роману, *Деца Бесџираије*. У причи о „fantastičnoj sudbini i promenama glavnog junaka Srne/Bezimenog/Oblaka i njegovim čudnim (i čudesnim) vršnjacima – Jaudu, Cikavcu, Čaratanu” (Pešikan-Ljuštanović 2013: 158) аутор не само да наставља једну од својих кључних тематских преокупација, већ је додатно шири и развија. На почетку приповедачке авантуре носећи лик живи као девојчица у идиличном амбијенту Букове планине. Међутим, у идиличном пределу немогуће је доживети пустоловину, а да би се уопште могао отиснути у њу, јунак мора бити посебан, изузетан, мора се издвајати из околине. Како се испоставља, Срна је вишеструко обележена – она је заправо дечак који је женским именом и дугом косом заштићен од турских харачлија, а осим тога и једино дете које је за живота ујео бели јеж који васкрсава умрле. Наглим одсецањем плетенице уз речи: „Ti nisi devojčica. Ti si muško. Ti si dečak. Ovo ti više nije potrebno” (Petrović 2013: 18)¹⁴, Петровићев јунак напушта стари, безбрижни живот на планини и креће у непознато „menjajući tako i vlastitu prirodu i prostor koji ga okružuje” (Pešikan-Ljuštanović 2013: 158–159). Слични развојни помаци и преображаји јунака уочљиви су и у претходна два романа, али новина коју *Деца Бесџираије* доносе јесте специфично поигравање родним идентитетом и његова постепена спознаја. Као и у досадашњем Петровићевом стваралаштву, и у овом делу је доминантна друштвено прихватљива, идеалтипска слика мушкарца, међутим, аутор се први пут озбиљније позабавио проблематизовањем родних улога, то јест оним што би један мушкарац требало да буде и представља у друштву. Безимени дечак тако најпре има потешкоћа да прихвати свој новооткривени мушки идентитет: „Srna mu je nedostajala! Još uvek nije jasno shvatao šta joj se dogodilo. Nije bio siguran ni šta je to žensko, ni šta muške čini pristalim tom neženskom zvanju” (24). „Pokušavao je da se ponaša muški, a nije bio siguran kako se to radi” (34). Једино је осећао, и то инстинктивно, да сад више није у реду да плаче, да се препушта емоцијама. Сузе су почеле да изазивају „neki neodređeni stid i nelagodu” (69). Зато се суздржавао. Доласком у тајновити, дивљи простор Бестрагије, „mesto iz snova progonjenih begunaca i izgnanika”

14 У даљем тексту ће уз наводе из романа *Деца Бесџираије* стајати само број странице на којој се налази цитирани део.

(112), Безимени постаје Облак и добија нешто конкретнија упутства како се понаша „прави” мушкарац. Најпре је уследила добродошлица у виду батинања коју су му приредили будући другари, васкрсли дечаџи Цикавац и Чаратан. Занимљива је, при том, опаска свезнајућег приповедача да је бестрагијски пас, Рес Медај, читав приказ мирно посматрао „kao da u sukobu деџака препознаје древне rituale џорора, уобичајене kada se u њега prima нови џлан” (65). Дечаџи су, дакле, представљени као дивља створења, што је широко распрострањени родни стереотип, те стога не чуди да је и у претходно разматраним класицима дечје књижевности Петар антропоморфна животиња, док Сендаков Макс носи вучји костим и постаје господар шумских чудовишта. Паралела се може повући и са романом *Госјодар мува* (*The Lord of the Flies*, 1954) Вилијема Голдинга (William Golding) у ком се група дечака, на пустом острву, без одраслих, препушта својим животињским нагонима и напушта све цивилизацијске норме. Међутим, за разлику од Голдингових јунака, бестрагијски дечаџи нису сасвим препуштени животу без одраслих и без правила. Под брижним надзором мудраца Валтазара, а потом и загонетног Тасе С Лопатом, „деџаци су ковали своје посвећено детинство, kaleћи га суровим вежбама и стогим правилима, племенећи га неодолјивим укусима слободe, kakvi se samo одрастанјем у дивљини могу искусити” (114). Баш као и у *Авену...*, тако се и у *Деџи Бестрагије* поред дубоког поштовања природе и њених законитости посебно вреднују ратнички менталитет и умешност бататања оружјем, интересовања достојна „правог” мушкараца – сваки дечак влада специфичном борбеном вештином: дрвена вијача у Облаковим рукама постаје моћно оружје, Чаратан и Цикавац изузетно су спретни у борби штаповима, док је Јауд мајстор сабље.

Ако су пре живота у Бестрагији дечаџи били налик нама, једни од нас, инфицираност смрћу и боравак у овом загонетном, дивљем простору их је уздигао на ниво истинских хероја. То је, пре свега, видљиво у завршном сегменту романа који доноси напету и неизвесну борбу дечака и Неура, ратничког племена са Истока, али и у наговештају њихове будуће егзистенције унутар „tajног jezgra Matice Zlodolaca, која, eto, u tmini istorije i šaputanoj slavi, traje i deluje do дана данашњег” (152). Тако се открива ко су тајанствени Злодолци из *Пејој лейишира*, Алексини моћни помагачи који су се зарад вере – вере одрекли. И у овом Петровићевом роману крај изневерава уобичајену сижејну схему дечје књижевности – правог повратка нема: „Срна заувек (п) остаје Облак, заробљена новоосвојеним родним идентитетом и простором Бестрагије (...) Јунак прелази границу, осваја нови животни простор, проналази љубав и успева, уз помоћ дружине, да савлада (објективно јачег) непријатеља. Поочим Рафајло је (неповратно) мртав, кућа у којој је провео претходни део живота спаљена је, тако да, с једне стране, и да хоће, нема где да се врати” (Перић 2014: 188). Деџа Бестрагије, према томе, остају у неком виду

трајне заточености у модусу романсе.

Отвореном кружницом се може представити и сужејни ток најновијег Петровићевог романа, *Караван чудеса*. Прича о дечаку Адаму, која функционише као „simbolična parabola o odrastanju i sazrevanju” (Pešikan-Ljuštanović 2016: 137), свог јунака такође измешта из иронијског/нискомиметског модуса у модус романсе. Адам је презаштићено дете из грађанске породице чији идентитет и степен (не)моћи у великој мери варира у зависности од тога како га родитељи конструишу. Пре свега његова мајка, али и отац, но-сиоци су представе о детињству као добу рањивости, зависности и неспособности, из чега произлази низ забрана које постављају пред дечака – не сме да се удаљава од зграде, да баца папирне авиончиће у стану, да једе рукама, да иде на игралиште, да вози бицикл, излази на кров зграде или самостално прелази улицу. Иако су концепти детета и детињства веома разнолики, „za mnogu decu raznih kultura i klasa, dominantno obeležje detinjstva je nedostatak moći i kontrole nad onim što im se dešava (...) Sama činjenica njihove fizičke slabosti, nezrelosti, nedostatka znanja i iskustva, čini decu zavisnom od odraslih iz njihove okoline (...) Deca su, uz to, ranjiva i usled potpunog nedostatka političke i ekonomske moći i građanskih prava u našem društvu” (Lensdaun 2004: 186–187). Дечја књижевност и њени јунаци, самим тим, посве природно припадају иронијском и нискомиметском модусу. Међутим, за ову врсту литературе је такође карактеристично то да њени писци своје јунаке често изводе из ограниченог, рањивог положаја и на различите начине чине супериорним. Петровић, без много објашњења, већ после првих пар страница романа, Адама смешта у непознати, ненасељени свет и простор дивље природе у којем је препуштен сам себи¹⁵. Суочен са светом без људи и забрана, дечак проживљава „infantilni san o svetu u kojem je sve dozvoljeno” (Pešikan-Ljuštanović 2016: 131), од неспутаних дана проведених у игри па све до успостављања сопствених правила и мерила вредности. Готово истоветан мотив обрађен је у класику *Пале сâм на свећу* (*Palle alene i Verden*, 1942) данског аутора и дечјег психолога Јенса Сигзгарда (Jens Sigsgaard). Прича о дечаку који се буди и открива да је сам у кући, а потом и у граду у којем живи, инспирисана је психолошком студијом о дечјим тајним сновима и жељама. Читав град постаје Палово игралиште, привлачан простор лишен ограничења која постављају одрасли, у којем се слободно и без устезања препушта својим нагонима – узима чоколаде и воће из продавнице, новац из банке, вози трамвај, ватрогасна кола, авион – да би, када му већ све досади и пожели се маме, тате, пријатеља, схватио (са олакшањем) да је све само сањао. Наративна

15 Пешикан-Љуштановић уочава да „nedečija’ okrutnost sveta u kome se junak našao” повезује овај роман са *Децом Бесипраије*, а да се „Bestragija kao divlji, opasni, ali i zavodljivi prostor netaknute prirode proširuje u *Karavanu čudesa* na čitav svet, na Zemlju bez ljudi” (Pešikan-Ljuštanović 2016: 133).

кружница је описана и јунак је враћен у почетни статус. Петровић, међутим, као и у претходним романима, свог јунака доводи до одређене позиције моћи и ту га оставља. Адам је сам на целом свету и може да ради све што му се прохте, да узме све што пожели и, напослетку, да самостално дефинише ризике и опасности и да њима управља. Апсолутна слобода која му је дарована лишена је ауторитета, а, на почетку, и сваке одговорности. У тако постављеној ситуацији аутор наставља да развија концепт „праве” мушкости и још експлицитније проговара о дечачким склоностима и страховима. У Адаму, као и у свим до сада разматраним Петровићевим протагонистима, чучи дубоко запретино дивље створење – док је разбијао керамичке тањире „(u) dečaku se probudi nešto što odvajkada čuči u svim mužjacima” (Petrović 2016: 24)¹⁶, а пас Хаув је почео да га посматра „као моћно биће које у *besu* уме да *priredi* neizdrživ, nesnosan pakao за čula. Vođa čopora беће *izabran*” (27). То је објашњено тиме да „(s)vaki dečak u sebi krije izvesne sklonosti i nagone, rožude nekažnjive samo dok su sputane” (38). Једна од тих скривених пожуда је и фасцинација ратничким играма и оружјем. Адама је тако највише узбудио проналазак револвера са осам метака, а касније и пушке са снајперским нишаном јер „(k)ao i skoro sve dečake, oružje ga je magično privlačilo” (65). Осим тога, он „(s)amuje, besni, tuguje, traga” (67) и у том сплету емоција препушта се властитим деструктивним импулсима, разбија, пали, гази, кида, руши, уништава, али и убрзано одраста, те своје дечје играчке (плишаног коалу Утотоа) замењује „играчкама” за одрасле мушкарце – осим револвера и пушке, набавља швајцарски перорез, нож са резбареном дршком, шрафцигер, чекић, упаљач, а напослетку и сопствени цип, „*paјveću i najskuplju igračku u istoriji dečашtva*” (57). Наведени примери промовишу хетеросексуалност¹⁷, херојство, сналажљивост, одважност и агресивност, добро познате карактеристике хегемонског маскулинитета који „структурише начине на који се мушкост практично одређује у једном друштву” (Шмале 2011: 162) и представља норму, односно идеал мушкости коме треба тежити.

Иако родни предлогак Петровићевог стваралаштва намењеног деци до сада није био предмет систематског проучавања, целокупни ауторов романескни опус отвара се за родна ишчитавања. Као писац којег је друштво довело у склад са одређеним биолошким полом, Петровић специфично полно обележава своје текстове и у начину репрезентације мушких и женских ликова остварује низ стереотипа повезаних са мушким, односно женским полом. Будући да су домаћи истраживачи већ указали на одређене стереотипе везане за женске ликове у његовим романима, овај рад се усредсредило на

16 У даљем тексту ће уз наводе из романа *Караван чудеса* стајати само број странице на којој се налази цитирани део.

17 Адамову хетеросексуалну оријентацију, поред већ наведених особина и интересовања, открива и његова љубав према Еви као и немир који осећа када га Абха/Лилит негује.

проучавање проблематике мушког идентитета и утврђивање семантичких поља створених око мушких протагониста. Резултати истраживања показују да је у разматраним текстовима присутна класична расподела наративних мушко/женских улога – чак и кад је присутна, видљива, жена у Петровићевим романима суштински не заузима активну позицију (једини отклон у том смислу представљају женски ликови *Каравана чудеса*), док су, са друге стране, дечаџи оличење активизма, испитују свет око себе, истражују, сазревају и одрастају, чиме се сугерише да је свет авантура која је традиционално резервисана за мушке субјекте. Из тог уверења произлазе и родни стереотипи о повезаности мушкарца и јавног простора, који је код Петровића актуелизован као простор дивље, негостољубиве, „недечије” природе, док су дечаџи представљени као дивља створења која тек у таквом, одговарајућем амбијенту могу спознати своју праву суштину. Код овог аутора нема велике драме и кризе маскулинитета, његови се јунаци не одричу привилегија маскулиних позиција моћи и њихово понашање у принципу не одступа од оног устаљено прописаног мушком роду. Варијације које смо уочили у репрезентацији мушких протагониста тичу се, пре свега, варирања ауторове склоности да приповеда о ликовима који могу све (*Авен и јазојас у Земљи Ваука*) до склоности да исприча веродостојну или вероватну причу (*Пејши лејџир, Деџа Бестрајџе, Караван чудеса*). Његови јунаци, при том, прелазе путању од недовољно комплексних хероја до психолошки знатно диференцираних карактера.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Атебери (2014): Brian Attebery, *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth*, New York: Oxford University Press.
- Вучковић (2016): Анкиџа Вучковић, *Српски роман за децу на почетку 21. века у светлу књижевних најага (2001–2010)*, Докторска дисертација, Нови Сад: Филозофски факултет.
- Грдешић (2015): Маја Грдешић, *О „правим” мушкарцима*, Muf. Retrieved in August 2017 from <http://muf.com.hr/2015/10/16/o-pravim-muskarcima/>
- Кембел (2004): Džozef Kembel, *Heroj sa hiljadu lica*, Novi Sad: Stylos.
- Ленсдаун (2004): Gerison Lensdaun, *Деџа права, Sociologija detinjstva*, prir. Smiljka Tomanović, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 185–198.
- Љуштановић (2004): Јован Љуштановић, *Црвенкаја триџка вука*, Нови Сад: Дневник: Змајеве деџе игре.
- Николајева (2002): Maria Nikolajeva, *The rhetoric of character in children's literature*, Lanham, Maryland: Scarecrow Press, Inc.
- Ноделман (2002): Perry Nodelman, *Making Boys Appear: The Masculinity of Children's Fiction, Ways of Being Male: Representing Masculinities in Children's Literature and Film*, ed. John Stephens, New York: Routledge, 1–14.

- Перић (2014): Драгољуб Перић, Аспектуализација српског романа тзв. епске фантастике у новом миленијуму, у: Виолета Јовановић, Тиодор Росић (ур.), *Књижевност за децу у науци и насјави*, Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 173–193.
- Петровић (2012а): Uroš Petrović, *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*, Beograd: Laguna.
- Петровић(2012b): Uroš Petrović, *Peti leptir*, Beograd: Laguna.
- Петровић (2013): Uroš Petrović, *Deca Bestragije*, Beograd: Laguna.
- Петровић (2016): Uroš Petrović, *Karavan čudesa*, Beograd: Laguna.
- Пешикан-Љуштановић (2012а): Љиљана Пешикан-Љуштановић, Од заштићеног до заштитника. О неким питањима типологије фантастичног романа за децу, *Госпођи Алисиној десној ноzi*, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 99–111.
- Пешикан-Љуштановић (2012б): Љиљана Пешикан-Љуштановић, Фантастични свет у стваралаштву Уроша Петровића – између хорора и хумора, *Госпођи Алисиној десној ноzi*, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 113–125.
- Пешикан-Љуштановић (2013): Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, *Neugasla čarolija pustolovine*, Beograd: Laguna, 155–162.
- Пешикан-Љуштановић (2016): Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, *Avantura odrastanja*, Beograd: Laguna, 129–138.
- Пешикан-Љуштановић (2017): Љиљана Пешикан-Љуштановић, Моћ искона и непоновљива чаролија одрастања, *Дейиньсџиво*, XLIII/2, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 18–37.
- Фрај(1979): Northrop Frye, *Anatomija kritike*, Zagreb: Naprijed.
- Шмале (2011): Волфганг Шмале, *Историја мушкости у Европи (1450–2000)*, Београд: Clio.

Ivana R. Mijić Nemet
Preschool Teacher Training College
Novi Sad

BOYS AS WILD CREATURES: REPRESENTATION OF MALE PROTAGONISTS IN NOVELS FOR CHILDREN BY UROŠ PETROVIĆ

Summary: The goal of this paper is to analyse the ways in which male protagonists are represented in novels for children written by Uroš Petrović: *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*, *Peti leptir*, *Deca Bestragije* and *Karavan čudesa*. The analysis relies on Russian formalism, French structuralism, Frye's Archetypal literary criticism, Campbell's Monomyth theory and gender roles research works, focusing on the problematics of male identity and its characteristics, as well as the influence of the stereotype of masculinity – especially the myth of "real" masculinity – in four contemporary fantastic novels for children.

Key words: fantastic novel for children, Uroš Petrović, gender roles, male identity, stereotype.