

СЛИКА ДРУГОГ У РОМАНИМА ЗА ДЈЕЦУ РАДИСАВА МИЛИЋА

Ајсџиракиј: У раду се, комбинацијом наратолошког и имаголошког приступа књижевном дјелу, анализира слика *Друјој* у романима за дјецу *Чаробњак из Сумраковца* и *Љубав има укус еурокрема* аутора Радисава Милића¹. Предметне романе карактерише немали број кохезивних поетичких елемената због којих они чине исту ширу цјелину, иако дјелује да су по много чему различити. Оквирни хронотоп је исти, а различити микролокалитети се међусобно употпуњују као носиоци одређене врсте менталитета и слике свијета. Ликови су разноврсни како бројем и типовима обликовања, тако и својом друштвеном и менталитетском усидреношћу. Један од најснажнијих кохезивних чинилаца ова два романа је имплицитна *Друјосџи* која је противтежа експлицитној *Друјосџи*, а обје се примарно рефлектују кроз наративну ситуацију. Укрштање и сусретање аутоимажа и хетероимажа, обојено високо квалитетним хумором, кулминира катарзичким трансформационим процесом унутар ликова.

Кључне ријечи: Радисав Милић, роман за дјецу, слика *Друјој*, менталитет.

¹ Радисав Милић (1966, Куршумлија) српски је pjesник и романописац који ствара за дјецу и за одрасле. Дипломирао је на Филолошком факултету у Београду на Одсеку за југословенску књижевност и српски језик. Активно се бави књижевним радом. Објавио је девет књига поезије и прозе, велики број есеја и књижевних критика. Двоструки је добитник награде „Смедеревски Орфеј”. Добитник је југословенске награде за поезију „Прва књига” за збирку *Реч о речима* (1998). За pjesничку збирку *Сејач реч сеје* (2001) добио је награду часописа *Седмица*. Збирку приповиједака *Миловање ожиљака* објавио је 2004. године. Објавио је и два романа за одрасле – *Киша и млеко* 2017. године (за њега је добио 3. награду на конкурс „Златна сова” Завода за уџбенике Републике Српске) и *У крују* 2020. године (за њега је добио прву награду на конкурс „Златна сова” Завода за уџбенике Републике Српске). Објавио је четири романа за дјецу – *Дружина џокварене славине* 2006. године (овај роман се налази у изборној лектури у Републици Српској), *Чаробњак из Сумраковца* 2016. године, *Кад су се њиви њије развели моји родитељи* 2017. године (овај роман побиједио је на првом Читалачком маратону издавачке куће Klett) и *Љубав има укус еурокрема* 2022. године. Сви његови романи за дјецу доживјели су више издања. Радисав Милић живи у Смедереву и ради у Београду.

1. Слика *Друїої* или представа о *Друїом* (народу, култури) налази се у књижевнотеоријским темељима на којима је саздано имаголошко² тумачење књижевних текстова. „У средишту имаголошке пажње јесте нарација о *Друїом*, усвојена у одређеном времену и на одређеном простору. Приче које себи причамо о другима променљиве су, условљене емпиријском реалношћу, културним приликама, идеологијом, па је централни задатак имагологије истраживање тих слика, услова њиховог настанка, прилика у којима оне постају могуће, њихове рецепције и утицаја” (Ахметагић 2018: 16). Читање *друїосїи* неријетко се налази у опасности од ригидног „излиставања” литеарних слика једног народа у књижевности другог народа и од заборављања на шири контекст у којем је *Друїо* и другачије и оно што припада различитим дијалектима једног те истог народа и менталитета (Ле Гоф 2002; Константиновић 2006а). Читање *друїосїи* које је мање ригидно додатно бива „прошарано” литераризацијом питања идентитета (Константиновић 1986), алтеритета (Константиновић 1984, 1986) и менталитета, те преобликовања ликова. Тада и различити слојеви литераризације менталитета, посебно када се ради не само о сусрету него и о преплитању културолошких алтеритета у оквирима једног истог нација, постају основа за истраживање перцепције *Друїої*. Она су посебно изазовна када је у питању књижевност за дјецу, а предмет овог рада је слика *Друїої* у романима за дјецу Радисава Милића, који обилују сликама другости проистеклих из идентитетске укотвљености, јер у дјетињству, да бисмо били, потребно нам је *друїо* које нисмо, од којег се разликујемо и у којем се огледамо како бисмо спознали оно што јесмо, своје сопство, своје бивство.

Дјеца своје когнитивне спознаје неријетко заснивају на категоријама „ја” и „не-ја”, посебно у ситуацијама када бивају измјештена из своје зоне

² „Imagologija ima pomalo neobičan status u nauci o književnosti: proučavaoci je nazivaju posebnom naučnom disciplinom (Sekeruš 2011: 51), poddisciplinom komparatistike (Konstantinović 1986; Dyserinck 2003), i to 'suženom varijantom tematologije' (Dukić 2003: 17), novom paradigmom komparativnih studija (Ivon 2008: 39), ali i značajnim metodološkim usmerenjem (Gvozden 2001: 211), tj. 'interdisciplinarnom metodologijom' (Милановић 2012а: 35). Nastajući u okviru komparatistike, imagologija je – usmerena na proučavanje slike jedne nacije u književnosti druge i predstave o stranim zemljama u književnosti – posejala seme sumnje prema nacionalnim filologijama. Tako je osnaživala kritičko mišljenje i dezideologizacijske tendencije u nauci o književnosti i predstavljala je značajnu opoziciju etnocentrizmu. Sa svog prosvetiteljsko-racionalističkog pogleda na svet, izraženog zahtevom za nadnacionalnim istraživačkim stanovištem, ona je bila kritična prema tradicionalnom proučavanju generičkih i tipoloških srodnosti i veza dvaju ili više literatura, prema 'komparatističkim aspiracijama nacionalne filologije' (Dukić 2003: 5), a kasnije i prema interkulturalnim istraživanjima recepcije, smatrajući da su u službi 'nacionalne kulturne propagande' (Dukić 2003: 5)” (Ахметагић 2018: 13-14).

комфора. У предметним романима, ово измјештање је литераризовано кроз нарушавање граница повлаштеног простора ликова. Када повлаштени простор неког лика буде нарушен, било његовом одлуком било због стицаја животних околности, он бива измјештен из система у којем има своју „уиграну“ улогу и у којем су му улоге свих осталих актера познате. Таква ситуација није ријетка у књижевности, а у романима Радисава Милића које у овом раду анализирамо дата је уз обиље хуморних сегмената и уз умјетнички веома квалитетан катарзични завршетак који има и велики васпитни потенцијал. Темељно полазиште у овом раду чини претпоставка да су ликови у романима *Чаробњак из Сумраковца* и *Љубав има укусу еурокрема* изграђени великим дијелом кроз слику њихове доживљене и исказане представе или слике *друїої*, што постаје доминантан дио оквира за тумачење не само њихове карактеризације, него и свеукупне имплицитне поетике оба та књижевна дјела.

2. Сви романи за дјецу Радисава Милића баве се животом дјетета у нашем савременом добу које је све више лишено блискости, човјекољубља, емпатије и бриге за ближњег, а испуњено је затварањем у оквиру различитих екрана и комуникацију која је сведена махом на свијет виртуелног. Књижевни јунаци овога писца нису означени било каквим драстичним дистинктивним обиљежјима која би их јасно издвајала из вршњачког окружења, напротив – то су „обични“ дјечааци и дјевојчице које живот и околности на које не могу да утичу доводе у ситуације у којима се суочавају са собом (својим страховима, карактерним особинама, наученим облицима понашања), свијетом који их окружује (а који се, иако наизглед стабилан, веома лако промијени), вршњацима, одраслима и на крају са властитим одрастањем и сазријевањем. Баш та њихова „уобичајеност“ чини да их млади читаоци доживљавају блиским себи, да се у њима лако препознају и да радо читају романе у којима ови ликови „живе“. Томе свакако доприноси критичка димензија Милићеве слике свијета која кроз хумор вјешто наглашава жаришне тачке одрастања, посебно тинејџерства, да би затим ликове провела кроз готово непримјетан пут ка личној и генерацијској катарзи као најузвишенијем осјећању које књижевност у нама буди. Писати за дјецу о обичним стварима на узвишен начин и о узвишеним темама на једноставан начин често је непремостив захтјев за оне који желе да им се литерарно обрати из перспективе одраслог човјека. Ријетко та жеља обострано уроди плодом, и за писца и за, што је још важније, младог читаоца. Управо је у овој сфери Милићево романескно стваралаштво за дјецу не само умјетнички вриједно,

него и веома читалачки актуелно и сврховито³ јер у себи спаја једноставност и узвишеност као комплементарне.

За потребе овог рада бавићемо се двама романима за дјецу овог аутора – *Чаробњак из Сумраковца* и *Љубав има укусу еурокрема*. Оба су исприповиједана из интерне нараторске позиције, при чему је у сваком од њих наратор и активни учесник догађаја а не само њихов свједок. У оба случаја наратори су дјечаци у тинејџерском узрасту. Хронотопски, оба романа су омеђена Србијом двадесет првог вијека, али се микролокалитети у њима унеколико разликују. У роману *Чаробњак из Сумраковца* спацијални оквир се помјера из Београда ка селу Сумраковац⁴, а у роману *Љубав има укусу еурокрема* нема таквог помјерања. Оба наратора крећу се у кругу својих породица и вршњака. Временски однос између наратије и догађаја у сижеу је ултериорни⁵, али се, због употребе презента и футура у наратији, често чини да је у питању интеркалативни однос (Мацура 2018: 89–90), што доприноси интензивирању наративног утиска. Како је вријеме наратије тако постављено да је наративно вријеме дио прошлости, ишчекивање и динамизам се постижу тиме да наратори, у оба случаја, приповиједају као да су се догађаји нетом одиграли или још увијек трају.

³ Сви романи за дјецу Радисава Милића доживјели су више високотиражних издања. Посебну популарност стекао је роман *Дружина ђокварене слаvine* који је у Србији имао до сада шест издања, а у Републици Српској је за свега двије године постао омиљена основношколска тинејџерска лектира.

⁴ Сумраковац је насеље у Србији које припада општини Бољевац у Тимочној Крајини. Становништво (око 350 душа) чине Срби и Власи.

⁵ У својим сагледавањима односа темпоралне ситуираности наратије и догађаја у причи/сижеу, Шломит Римон-Кенан наводи „четири основна типа наведених односа: *ulterior narration* (after the events), *anterior narration* (before the events), *simultaneous narration* (during the events) и *intercalated narration* (narration and events alternate, e.g. in epistolary novels). 1. Ултериорна наратија обухвата догађаје који су се већ десили и најчешћи је вид наратије. Примјери у српској књижевности су бројни – *На Дрини ћуприја* Иве Андрића, *Нечисти крв* Боре Станковића и др. 2. Антериорна наратија је веома ријетка, јер обухвата догађаје који се још нису десили и претходи им. Формулисана је у футуру, рјеђе у презенту и постављена је као нека врста предсказања будућих догађаја. У савременој књижевности је ријетка, и обично се јавља у виду снова, клетви или чак пророчанстава (зато је честа у Библији). У српској књижевности примјер налазимо у приповиједи „Аникина времена” Иве Андрића, јер клетва која је изговорена оквирно приказује будуће догађаје, те у роману *Понорница* Скендера Куленовића, када Мухамедбег, прије но што ступи у интимне односе с кметицом Зорком, каже да ће тада настати син који ће, иако ће му он бити отац, одрасти као кмет. Свака анахронија која води у будућност, звали је ми пролепса, антиципација или *flashforward*, примјер је антериорне наратије... 3. Симултана је она наратија која је истовремена с догађајима. Честа је у дневничким записима или у случајевима када се наратор обраћа сам себи у другом лицу јединине... 4. Интеркалативна (уметнута) наратија временски је смјештена између два дјелатна тренутка. Настаје када наратија и акција нису истовремене, него се међусобно смјењују. Карактеристична је за епистоларне романе и наративе у облику дневника или писама” (Мацура 2018: 89–90).

3. Да би у књижевности дошло до појаве слике или представе *Друјої* па самим тим и њене литераризације, неопходно је постојање опозитних парова. У овим романима то су опозити село – град, Срби – Власи, Срби – Роми, дефинисани идентитет – флуентни идентитет. Наведени опозити нису једнако доминантни у оба романа. У *Чаробњаку из Сумраковца* доминирају опозити село – град, Срби – Власи, дефинисани идентитет – флуентни идентитет, а у роману *Љубав има укус еурокрема* доминантни су опозити Срби – Роми, дефинисани идентитет – флуентни идентитет.

Сиже романа *Чаробњак из Сумраковца* је наизглед једноставан – породица Стојановић (отац Саво – поријеклом из Сумраковца, мајка Надежда – рођена Београђанка с Дорћола и син Петар – тинејџер с београдског асфалта) сели се из Београда у село Сумраковац након Савине напрасне жеље за животом у природи. Тамо их дочекују Савини рођаци (нерођени брат и снаха), те Ханибал Хантер, син Савиног другог нерођеног брата, Петров вршњак, који се сасвим случајно зове и презива као најпопуларнији јунак дјечијих романа о чаробњаштву. Дјечаци доживљавају авантуру у којој Петар Ханибала убиједи да је чаробњак и „обезбједи“ му часове код локалне влашке „вјештице“ како би овај развио и побољшао своје чаробњачке вјештине. Из свијета шале и заваривања рођака те магије, рађа се дубоко дјечачко пријатељство, а Петар схвата да живот на селу није тако страшан како је он то на почетку мислио.

Слика *Друјої* која припада опозиту село – град налази се већ и у првој реченици овога романа:

Када смо стигли у ту селендру, лице мора да ми је било надувено као вашарски балон. Прво сам плакао, па ридао, па запомагао... Узалуд. Мој отац Сава је био неумољив: – Селимо се на село. Идемо да живимо у нетакнутој природи, здравим сеоским животом. Већ на улазу у „наше село“ Сумраковац, видео сам да је природа далеко од нетакнуте, да је врло такнута [...] Надежда, моја доживотно збуњена мајка, гутала је припремљен врисак уверена да ће нас Савино удисање мириса пољског цвећа одвести право у неки „нетакнути“ јарак. На лицу јој се видео очај неописивих размера. Још се није освестила од Савине судбинске одлуке да је, као рођену Београђанку, Дорћолку, одведе далеко од Кнез Михаилове, галерија, ресторана и излога бутика [...] Ником није било јасно како се овај бегунац из родног краја и „нетакнуте природе“ тако наједном претворио у заљубљеника у цврнут птица и жубор потока (Милић 2023: 5–6).

У наведеном одломку, који је у роману интерлудијске природе, јасно су успостављени носиоци двају менталитета, градског (наратор Петар и његова мајка Надежда) и сеоског (нараторов отац Саво). Као дистинктивни

елеменат употребљена је синтагма „нетакнута природа” која у интерпретацији двојца (мајка и Петар) не значи исто што и у интерпретацији оца. За њих двоје, који су у овом случају обједињени у нараторско „ми”, та синтагма означава сву негативност ситуације у којој су се нашли након што је Саво продао стан у Београду и одлучио да породицу пресели у неку забит. За Саву, она је хиперболисани знак свега од чега је некада подјегао и чему се сада покајнички и врло ентузијастично враћа. То нараторско „ми” је флуентно јер се касније, током ручка код рођака, наратор Петар „престројава” у нараторско „ми” са оцем:

Ми смо јели као да смо доведени из концентрационог логора. Саву је мама Надежда неколико пута мунула испод стола ногом, промашивши га једном тако да сам и сам био нехотице опоменут да избегнем да се удавим у храни [...] Надежда је грицкала углавном нокте и тек помало храну. Јела је као да се у храни налази камуфлирани отров који ће је претворити у сељанку [...] [а Сава] почео је и физички да се прилагођава селу (Милић 2023: 10).

На тај начин слика *Друјој* се усложњава јер наратор Петар, као примарни фокализатор, све што перципира чулима износи из екстерне позиције, мијењајући своју идентификацију с једним, па с другим родитељем. Оштра граница која између Надежде и Саве постоји у вези с перцепцијом села бива прекорачивана код Петра и поприма флуентну природу. Петар је поново „ми” с мајком када је у питању однос према кући у коју се усељавају јер она изгледа „као сценографија за неки хорор филм са много мртвих и рањених”, па њих двоје спавају „на једном комадићу тог кревета загрљени као да се опраштамо једно од другог, а заједно од живота [...] Први дан је прошао као последњи дан пред смак света и нестанак човечанства. Требало је кућу страве претворити у идилични дом Стојановића”, а и само кретање постаје компликовано: „Био сам прилично ненавикнут на гажење по трави, тако да ми је ходање више личило на саплитање” (Милић 2023: 8, 15–16). Како је наратор један од ликова, писац је ускраћен за могућност да као фокализаторе користи остале ликове. Стога је слика *Друјој*, тј. Београђана, из перспективе сељака дата индиректно, путем преношења дијалога у којем, на пример, стриц Београд назива џунглом, а синтагма „гутање књига” захтијева „дешифровање београдског говора на сумраковачки речник”, јер је Парадајз згранут тиме да због неког књижевног јунака, „гутају деца књиге” (Милић 2023: 13). Учесници наредних догађаја су Петрови стриц, стрина и њихова дјеца (дјечак Петар звани Бебан и дјевојчица Јана), те Ханибал Хантер, син другог стрица који живи у Њемачкој. Њихова слика дата је епитетски и дјелимично

карикатурално. Тако је стриц назван Парадајзом и Црвеним Питоном због „невероватно црвеног лица [...] боје презрелог или трулог парадајза” обогашеног „мирисом белог лука и домаће ракије и ручерди”, стрина је „црвено-коса дебељуца” која куха енормне количине хране и која здравом исхраном сматра ону базирану на четвороножним животињама и крофнама (Милић 2023: 9-11). Посебно је маркирана слика Ханибала Хантера, јединственог поријекла, имена и презимена и физичког изгледа, за којег Београђани знају да је идентично као код књижевног јунака тада најпопуларнијег свјетског циклуса романа о дјечаку чаробњаку⁶, а рођаци са села никада нису ни чули за то.

Био је то дечак потпуно необичне спољашњости. Сасвим мршав, као дугачка игла за плетење џемпера. Коса му је била густа попут четке, а испод предугачких шишица сијале су невероватно зелене очи [...] Један прамен косе био му је потпуно бео и некако је бежао у страну. Носио је превелике наочаре које су му давале изглед неког лудог младог научника (Милић 2023: 18).

Упознавање Ханибала Хантера преломна је тачка у Петровој слици села. Оно му више није извор досаде, страха и ишчуђавања, већ постаје полигон за забаву и истраживање, јер Петар одлучи да Ханибала наговори да крене на часове чаробњаштва. Како се Сумраковац налази у дијелу Србије у којем живе и Власи, у селу је веома живо вјеровање у моћи влашке магије. Њеним основним извором сматра се „вјештица” Зорула, која живи на тешко приступачном, удаљеном мјесту унутар шуме. Прије или касније, за њеним чинима завапе сви житељи села, неко због неузвраћене љубави, неко због љубоморе, а неко због жељеног напредовања. Због чега год да дођу код Зоруле, слика која их затекне тако је сугестивна да у њу одмах повјерују. То је сасвим различита слика *Друјої* од свих осталих, јер није у питању доживљај припадника неког менталитета, културе или народа, већ сасвим езотеричног свијета од којег свакога ко није његов дио подилазе жмарци ужаса.

После неколико минута могао сам да назрем кућицу која се налазила усред шуме. Из ње се пушило на све стране. Дим је излазио и из крова и из зидова, а тек помало и из димњака. Осећао се ужасан смрад, који се повећавао како смо се приближавали њеној страћари. Подилазили су ме жмарци, а кад сам видео да изнад врата виси нека осушена птица, већ су ми ноге кренуле назад. Мало је и недостајало да збришем без трага када сам чуо њен крештав глас који цепа

⁶ Овдје се у роману алудира на циклус романа о Харију Потеру, само што се овдје главни јунак који унутар дјечијих романа које Петар и Ханибал читају живи у Енглеској и јаше метлу зове Ханибал Хантер.

бубне опне [...] Изгледала је као да је скинута са неке насловне стране књиге о вештицама. Са врата нас је посматрала мршава, јако стара жена, помало грбава и искривљених ногу као да је по цео дан јахала буре уместо метле. Испод невероватно дугог орловског носа имала је дркове као неки мушкарац, а помало чак и браду. Потпуно седа коса била је у потпуном неред. Чешаљ никада није ни близу пришао. То је била невероватна слика. Зорула је могла бити капитен репрезентације вештица. Ништа јој није фалило, осим можда метле на млазни погон. [...] Стајали смо испред ње као Ивица и Ивица који су Марице оставили код куће да играју монопол, па уместо њих дошли да буду скувани сутра за ручак. [...] Зуби су јој били жути и углавном кварни. Личили су на згариште неког села на које је пала атомска бомба (Милић 2023: 56-58).

Та и таква „вјештица” у уплашеним збуњеним дјецацима види добре „муштерије” и извор зараде, посебно када схвати да од ње желе подуку у враћању и чарању за Хантера. Веома промућурна и проницљива, она је деценијама „владала” страховима, жељама и сујевјерјем становника Сумраковца. Њен идентитет био је стопљен са појавним елементима њеног хабитуса (ентеријера и екстеријера) и ње саме. Њен аутоимаж (слика о себи самој) директно је утицао на пројектовани, жељени хетероимаж, ту њену слику у очима сељана, којом је манипулисала свима који би дошли код ње. За њу, сви *Друји* су предмет искориштавања, оруђе којим сазнаје детаље из живота осталих сељана, што користи када јој они дођу као „муштерије”. Њен идентитет је дефинисан појавом, понашањем и сликом у очима *Друи*х, док је идентитет њених „клијената” подложен трансформисању путем психолошке манипулације и често је флуентан (што се види на примјеру стрица Саве који долази код ње по помоћ). Ова Петрова игра у којој је Ханибала навео на то да повјерује како је књижевни јунак лично и како треба да учи магију позорница је за поступак трансформације управо његовог лика. Како је он и наратор, ту трансформацију можемо да пратимо преко интерне фокализације: „Схватио сам да волим тог дечака, али да ме његова лудост већ боли и физички и душевно [...] Дрхтао сам као прут гледајући његове очи пуне суза. Тражио сам праве речи...” (Милић 2023: 115). Како Петар и Хантер пролазе кроз трансформацију (в. Мацура 2018: 136-152), тако се она дешава и Надежди. Почетна слика села као нечега обиљеженог неприхватљивом *друиошћу* полако нестаје и уступа мјесто слици у којој њен почетни дефинисани идентитет постаје флуентан и под утицајем емоција чак прилагодљив животним околностима. Опозити се приближавају и до краја романа нестаје непомирљивост између грађана и села. Полако се сусрећу и преплићу дефинисани и флуентни металитети који, опет под утицајем емоција, престају да буду опозитни један другом. Чак и слика влашке вјештице,

изразито маркирана у већем дијелу романа, под утицајем њеног отварања и буђења повјерења и емоција у дјечацима престаје да буде опозитна традиционалној слици из перспективе Срба. Други и другачији пролазе кроз међусобни процес другојачења из којег излазе много ближи једни другима и оплемењени емоцијама лишеним себичности. Потпуно брисање граница долази на самом крају романа на којем Надежда каже Петру: „Где ти је љубав, тамо си и ти. Ми можемо живети на многим местима, али наше срце само на једном”, на шта Петар закључује у мислима: „Можда је то Сумраковац” (Милић 2023: 160).

Сиже романа *Љубав има укус еурокрема* плете се око љубавне приче између четрнаестогодишњег дјечака Лазара Филиповића Белог, Србина, и његове вршњакиње Лејле која је Ромкиња. Пратимо их од њиховог првог сусрета, у пекари, током којег је Лазар у гужви неспретно успио да еурокремом из кроасана упрља Лејлину бијелу мајицу и да се истовремено смртно и доживотно заљуби у њу. На путу ка остварењу своје љубави, Лазар и Лејла морају да се изборе са предрасудама околине и својих породица, да надвладају јаз који их дијели вишеструко – и национално, и социјално, и менталитетски. Крај романа ситуиран је у времену након овога у којем живимо и приказује будућност Лејле и Филипа у њиховом одраслом добу обиљеженом љубављу.

И у овом роману, слика свијета дата је из перспективе наратора тинејџера који креће у завршни разред основне школе. Основа његовог опозитног пара односи се на свијет дјеце и свијет одраслих, тј. на дефинисани идентитет одраслих наспрам оног флуентног дјечијег. Разлика између ова два романа постоји у узрасној обојености наративног гласа, јер је он доживљајни у *Чаробњаку из Сумраковца* (исприповиједан из перспективе четрнаестогодишњака), а у роману *Љубав има укус еурокрема* одрастао човјек приповиједа о својој прошлости и првој љубави. То доводи и до разлике у типу дискурса, па текст са својим читаоцем комуницира на нешто другачијем, „озбиљнијем” нивоу. У слици свијета постоји доза носталгије за минулим временима и узрастом који је са собом носио дозу безбрижности. Смјењују се представе дате из перспективе доживљајног „ја”:

Њено лице било је најлепше лице девојчице које сам икада видео. Иако намрштено, љуто, помало и бесно, било је другачије лепо и насмејано негде изнутра. [...] Остао сам сам са слепљеним кроасанима, са мајицом умазаном као што је била и њена и... заљубљен (Милић 2022: 8-9),

и оне дате из перспективе наративног „ја”:

Било је то њено лице, лице судбине. [...] Одрастање некада и није било тако лако и тако јасно. Некада је болело, а некада доносило радост. Некада је изгледало лако и ведро, а некада тешко, сурово и горко. Учили су ме кући да човек сам бира свој пут, а мени се чинило да понекад и пут бира човека. Деда ми је говорио да је „човек сам ковач своје среће”, а мени се чешће чинило да тај чекић уме да распали по глави самог ковача. [...] Умро је драги деда који ме је научио да се борим за оно што осећам. Изгубио је прву и последњу битку у животу баш оног дана када сам Лејлу први пут пољубио на обали и када смо поделили онај кроасан који је чувала за нас (Милић 2022: 8, 69, 162).

У првој је доминантан свијет дјетета за којег су одрасли *Дрући* и другачији, дио свијета који га не разумије, осим када је у питању дјед Богдан. Слика тог свијета из перспективе наратора Лазара дата је кроз низ комичних али веома озбиљних ситуација, од оне у женском фризерском салону која је права мала студија женског менталитета (фризерски салон је сауна препуна жена које „све причају истовремено о свему”, а фризерка „да су највећи проналазак после ватре и точка управо фризерске маказе” (Милић 2022: 69)), преко односа наставника према Лазару када се он заинтересује за Пирона, утемељивача античког скептицизма, због чега се нађе и на „рапорту” код педагога:

(Значи пре више од две хиљаде и кусур година неко је окупио друштво сумњиваца, сео пред продавницу, пио ладно пиво и сумњао у све. [...] Слушај ти, паметњаковићу. Ја, на пример, сумњам, да си ти полудео када сумњаш у Насине извештаје, а верујеш у фантазије неког пијаног чиче из Антике. У ствари, могли би да зовемо ове из Насе и да им кажемо да си ти мало резервисан према тим подацима и да би требало то да размотре (Милић 2022: 21)),

до неразумијевања укућана који заљубљеност не примјећују као такву, него Лазарово понашање које она изазива тумаче као поремећај због којег би да га воде код психолога. Тај јаз бива премоштен тек онда када Лазара његов отац схвати веома озбиљно у намјери да освоји и задржи дјевојку која је Ромкиња, да истраје и не дозволи било чему ни било коме да тој њиховој љубави стане на пут. А изазови су многобројни и тичу се управо слике једног народа у очима другог народа додатно допуњене разликом у финансијском и друштвеном статусу. Први ко се с тим суочава је Лазаров друг Вукан, који му, након договорене истраге о дјевојчици с кроасаном и еурокремом, доноси информације. Саопштавање онога што је најављено као „лоша вест” тече у слојевима, почевши од тога да се дјевојчица чију је мајицу у пекари Лазар

умазао еурокремом зове Лејла, да је одличан ђак, да је „чак и такмичар из математике о којој ти [тј. Лазар, оп. С. М.] појма немаш”, да је „омиљен лик и веома је добра са свима”, да нема мана, док их Лазар има „милион и шест преко тога”, до онога што је суштина свих будућих проблема:

– Живи у Картонцу.⁷ [...]

– Не баш у Картонцу, него мало испред, у оним кућама. Новим, што су направљене пре десетак година на пољанама где смо се играли и понекад тукли са Циганима.

– Иди, бре, ја сам помислио да живи у Картонцу и да је...

– Јесте.

– Шта, Вукане, јесте?

– То.

– Које то?

– Па Циганка. Или Ромкиња, како се већ правилно каже, немам појма.

– Лејла је...?

– Циганка, брате! Шта си забаговао?!

У тренутку сам изгубио све мисли у глави. Видео сам њено лице, насмејано испред оног смрдљивог кабинета, онај низ белих зуба, праменове коврца које лете по врату, њену кожу... Промуцао сам једва, као да су ме сопствене речи некако гушиле:

– Али њена кожа, боја коже...? (Милић 2022: 38).

Лазарова прва реакција на ту информацију била је драстична, чак је и мајци, која је ушла у собу чувши викање, рекао да је „сазнао неку лошу вест од Вукана” (Милић 2022: 39). Одмах затим слиједи дијалог између њега и Вукана у којем је јасно да би та информација о Лејлиној националној/расној припадности могла све да промијени, док се Лазар ломи „у хиљаду комадића” (Милић 2022: 41) које мора тек да састави. У том дугом, тешком „састављању”, Лазар евоцира своја искуства с Ромима с којима се тукао, „псовао им мајку Циг...” (Милић 2022: 42), испитује другове о томе да ли је могуће мрзити некога кога не познајеш само због тога што тај неко јесте оно што ти ниси, али је одговор који добија низање присјећања на све ружне ситуације с Ромима и закључак: „То смо ми и то су они” (Милић 2022: 51) – *Друји*, другачији, то су два неподударна свијета која се само могу мимоилазити чак и када се случајно сусретну. Лазар чак одлази до насеља Картонац не би ли

⁷ Картонац је ромско насеље (С. М.).

себи олакшао доношење одлуке, али само бива додатно узнемирен оним што тамо види и доживи. Ипак, довољан је само један сусрет с Лејлом да из Лазара ишчиле све могуће *друјости* које укључују у себе слику Рома и Картонца:

Гледао сам за њом, опијен сликом њене лепоте коју нисам могао да склоним испред очију, некако осећајући да лебдим. Био сам изнад земље, високо изнад. Чинило ми се да ми небо никада није било ближе, а људи и њихове грађевине даљи. Заиста сам се осећао као да сам под тешким дрогама. Срце ми је куцало као лудо, могли су га чути и пролазници. Могли су га чути и на другој страни улице (Милић 2022: 57-58).

Оно што у роману не постоји, због по писца ограничавајуће интерне позиције наратора који је и лик и примарни наративни глас, јесте слика *Друјој* у Лејлиним очима. Тада би било могуће укрстити ове двије слике и пратити трансформацију дефинисаних у флуидне идентитете и код Лазара и код Лејле. Овако, та трансформација је нужно ограничена на његову, премда укључује и трансформацију ставова његове околине и породице. Можемо само нагађати какве су се мисли ројиле у Лејлиној глави, да ли је њена веза са Србином наишла на осуду или одобравање унутар породице и пријатеља. С друге стране, та лакуна омогућава читаоцу да активно учествује у самом тексту и да оно чега нема сам домисли. Епилог романа томе додатно помаже. Као што је већ речено, тај епилог је смјештен у неку далеку будућност (у наративном времену постоји ајфон, дакле потпуно је савремен) из које Лазар приповиједа:

Не треба ти храброст да волиш Циганчицу, треба ти храброст да победиш предрасуде и људе који их носе. За све што желиш, треба ти само љубав. [...] Желео сам, дуго сам желео да осетим какав ће укус у ствари имати тај први пољубац, какав укус уопште има та љубав. И онда сам сазнао, а памтим и знам и сада док посматрам нашу црно-белу децу док трчкарају око мене, и прекидају ми сећања: љубав има укус еурокрема. Нарочито када се помеша црно и бело. Тако је најслађе (Милић 2022: 162).

Баш као и у роману *Чаробњак из Сумраковца*, *Друјој* и другачији пролазе кроз процес другојачења из којег излазе блиски једни другима и испуњени племенитим емоцијама. Поново на крају романа долази до потпуног брисања граница између опозита и све што остаје је љубав.

4. У овом раду смо, комбинацијом наратолошког и имаголошког приступа књижевном дјелу, анализирали слику *Друјој* у романима за дјецу *Чаробњак из Сумраковца* и *Љубав има укус еурокрема*. Установили смо да

предметне романе карактерише немали број кохезивних поетичких елемената, иако дјелује да су они по много чему различити. Оквирни хронотоп је исти (савремена Србија), а различити микролокалитети (Београд и Сумраковац) се међусобно употпуњују као носиоци одређене врсте менталитета и слике свијета. Ликови су разноврсни како бројем и типовима обликовања, тако и својом друштвеном и менталитетском усидреношћу. Сви су сконцентрисани у породични и пријатељски круг наратора који је у оба случаја дјечак, ученик завршног разреда основне школе. Оба та наратора (истовремено и главна јунака) пролазе кроз процес у којем су измјештени изван свог повлаштеног простора унутар којег јасно знају све улоге, и своје и осталих. Петар бива измјештен сеобом породице из Београда у село Сумраковац и сусретом са потпуно новим менталитетом – сеоским и с идентитетом који припада кругу влашке магије. Уз то се као примарни споредни лик појављује Петров нерођени брат, Ханибал Хантер, који је репрезент потпуне издвојености и из свијета урбаног и из свијета руралног и који својом наивношћу, доминантном маштом која преузима примат од реалне слике свијета и беспоговорним повјерењем у све који га окружују формира сасвим издвојен хетероимажни круг. Лазар бива измјештен из своје зоне комфора тиме што се заљубљује у Ромкињу, што у њему и у његовим ближњима отвара низ самопреиспитивања и самосагледавања кроз слику коју имају о ономе што је *Друїо* и другачије. Један од најснажнијих кохезивних чинилаца ова два романа је имплицитна Другост која је противтежа експлицитној Другости, а обје се примарно рефлектују кроз наративну ситуацију. Укрштање и сусретање аутоимажа и хетероимажа, обојено високо квалитетним хумором, кулминира катарзичким трансформационим процесом унутар ликова. У оба случаја долази до приближавања елемената опозитних парова, дефинисани идентитети постају флуентни, слика о *Друїом* се трансформише и тиме изнедри једну нову слику о себи самом, а цјелокупан тај процес код сваког од ликова почива на узвишеној емоцији љубави. Њоме се оба романа⁸ и завршавају – љубав је оно што побеђује сваку другост и чини је блиском сопству, и то не било каква љубав, него она из античких времена, обједињена ријечју „филија”.

⁸ И роман *Дружина ђокварене славине* завршава се ријечима: „Можда љубав увек и сачека као награда за савладани страх, претрпљени стид, побеђену слабост” (Милић 2020: 151).

ИЗВОРИ

Милић (2020): Р. Милић, *Дружина ђокварене славине*, Источно Ново Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.

Милић (2022): Р. Милић, *Љубав има укус еурокрема*, Ваљево: Интелекта.

Милић (2023): Р. Милић, *Чаробњак из Сумраковца*, Источно Ново Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.

ЛИТЕРАТУРА

Ахметагић (2018): Ј. Ahmetagić, Teorijsko-metodološke pretpostavke imagologije i njeno preoblikovanje, *Башићина*, Приштина – Лепосавић, 44, 13–24.

Дукић (2009): D. Dukić, Predgovor: O imagologiji, u: D. Dukić, Z. Blažević, L. Plejić Poje, I. Brković (ur.), *Kako vidimo strane zemlje: Uvod u imagologiju*, Zagreb: Srednja Evropa, 5–22.

Гвозден (2001): В. Гвозден, Полазишта и циљеви имаголошког проучавања књижевности, *Зборник Маџице српске за књижевност и језик*, књ. 49, 1–2, 211–224.

Константиновић (1984): З. Константиновић, *Увод у уџоредно проучавање књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.

Константиновић (1986): Z. Konstantinović, Od imagologije do istraživanja mentaliteta: o jednom značajnom kretanju u savremenoj metodološkoj misli, *Umjetnost riječi*, XXX/2, 137–142.

Константиновић (2006): З. Константиновић, Компаративна имагологија балканског и средњеевропског простора, у: *Свој и њуј*, *Слика другој у балканским и средњоевројским књижевностима* (зборник радова), Београд: Институт за књижевност и уметност, 11–17.

Константиновић (2006а): З. Константиновић, *Литерарно дело и национални менталијети*, Београд: Народна књига / Алфа.

Ле Гоф (2002): Ж. Ле Гоф, Менталитети – Двосмислена историја (са француског превео М. Шукало), *Крајина*, Бања Лука, бр. 2.

Мацура (2015): С. Мацура, Слика Другог у романима Ранка Рисојевића, у: М. Ковачевић (ур.), *Наука и слобода*, зборник радова, Пале: Филозофски факултет, 747–762.

Мацура (2018): С. Мацура, *Наративни лавиринт – Улазак*, Бања Лука: Народна и универзитетска библиотека РС.

Мацура (2019): С. Мацура, Слика Србије у двоструком огледалу Бранка

Топића, у: М. Ковачевић (ур.), *Значај српској језика и књижевности за очување идентитетних Републике Српске V: Српски језик и књижевност у БиХ и Србији*, зборник радова, Пале: Филозофски факултет, 165–177.

Римон-Кенан(2002):S.Rimmon-Kenan,*Narrative Fiction*,second edition,Routledge,<http://books.google.ba/books?id=P03WGZtED7oC&pg=PA90&lpg=PA90&dq=ulterior+narration&source=bl&ots=aP4p9E0XpT&sig=TOZiMWmyW09krr6ldyZ0NkPTWo&hl=s-r&sa=X&ei=WtC4UM7eFsvCtAaT8IHICg#v=onepage&q=ulterior%20narration&f=false>.

Sanja Đ. Macura

University of Banja Luka

Faculty of Philology

Department of Serbian Language and Literature

THE IMAGE OF THE *OTHER* IN RADISAV MILIĆ'S NOVELS FOR CHILDREN

Summary: The paper analyses the image of the *Other* in Radisav Milić's novels for children *Čarobnjak iz Sumrakovca* and *Ljubav ima ukus eurokrema*, from the perspective of narratology and imagology. The novels are characterised by a number of cohesive poetic features, which makes them homogeneous although they differ in many ways. The main chronotope is the same in both novels, while different complementary microlocations represent different mentalities and images of the world. The characters differ in number and type, as well as in their social background and mentality. One of the strongest cohesive factors of the two novels is the implicit Otherness that counterbalances the explicit Otherness; both are primarily reflected through the narrative situation. Auto-images and hetero-images overlap in the novels, seasoned with high level humour, and culminating with cathartic process of transformation of the characters.

Keywords: Radisav Milić, novels for children, image of the Other, mentality.