

## **Мотив Аркадије у дечјој књижевности**

*Увод: одређење теме*

Овај рад ограничиће се на истраживање аркадијског мотива у дечјој књижевности у прози, у првом реду стога што проза јасније одражава промене пасторално-идиличног хронотопа; основна теза овог рада је да аркадијски мотив у прози за децу не може опстати у свом класичном облику јер се сукобљава са наративним захтевима текстова намењених деци. Насупрот томе, у лирици за децу класични аркадијски мотив присутан је све до данас, али уопштеност и, често, стереотипност његове обраде овде су много присутнији него у прозној дечјој књижевности.

Надаље, оквири овог рада превише су узани за свеобухватан, потпун преглед дела у којима се аркадијски мотив појављује у некој од својих варијанти. Уместо тога, неколико репрезентативних дела биће издвојено и подробније анализирано. У питању су *Алиса у земљи чуда* и *Алиса са оне стране огледала* Чарлса Доџсона (Луиса Керола), *За леђима северног ветра* Џорџа Мекдоналда, *Хајди* Јохане Шпири, *Тајни врт* Френсис Хоџсон Бернет, *Ветар у врбаку* Кенета Грејема, *Петар Пан* Џемса Метјуа Барија, *Зачарани замак* Едит Незбит, *Вини Пу* и *Кућа на Пуовом углу* А. А. Милна, *Лав, вештица и орман*, прва књига *Хроника Нарније* К. С. Луиса, *Томов поноћни врт* Филипе Пирс, *Деца из Булербија* и *Браћа Лавље срце* Астрид Линдгрен, *Бескрајна прича* Михаела Ендеа и *Ћилибарски дурбин*, трећа књига трилогије Филипа Пулмана *Његови тамни материјали*. Одређивање идеолошких и/или религијских обележја различитих текстова у овом раду не води вредновању, нити је такво успостављање хијерархије његов циљ; покушаће да покаже на који начин стари мотиви бивају преображени новим садржајем, док се њихово значење коренито мења, тако да и најконзервативнија, „најбезбеднија“ књижевност, она намењена деци, одражава литерарне, етичке и социјалне промене свога доба.

*Одређење мотива*

Аркадија као мотив тесно је повезана са митом о златном добу човечанства, о „детињству човека“ када је живот био лак, радостан и у складу са

природом.<sup>1</sup> Основне црте Е. Р. Курцијус налази већ код Хесиода, али тек Вергилије дефинитивно уобличује тај мотив и смешта га у – тада – географски јасно одређену грчку провинцију Аркадију, за римског песника довољно удаљену да буде могућа идеализација, стварање безвременог питомог простора у коме, лако и радосно, живе безазлени пастири и пастирице. Шилер, који је у свом спису „О наивном и сентименталном песништву” најјезгровитије дефинисао предуслове за појаву идиле, Вергилија би свакако сврстао у сентименталне песнике, оне који опевају природу јер више нису део ње.<sup>2</sup> Да би настала Аркадија, потребно је да друштво коме песник припада досегне степен урбанизације када је раздаљина до ратарског и пастирског живота довољно велика да ови почну да делују примамљиво, пријатно и једноставно у односу на градски живот. Да би се на тај начин уживало у „првобитном стању човека“, потребан је изврстан релативно висок цивилизацијски ниво. Да бисмо зажалили за детињством, морамо бити одрасли.<sup>3</sup>

Прва и основна уметничка врста која се бави аркадијским мотивом јесте идила; њен први представник и узор доцнијим песницима је Теокрит, а најважнији је, свакако, Вергилије.<sup>4</sup> Током времена, међутим, класична идила и пасторална поезија су се мењале: Аркадија постаје све апстрактнија, правила

---

<sup>1</sup> Преовлађујућа емоција у књижевним обрадама овог мотива јесте носталгија (*Heimweh*), чежња за завичајем, али и, шире гледано, за било чиме што је временски и/или просторно толико удаљено да се може посматрати као заувек изгубљено. Како наводи Тони Воткинс, цитирајући Брајана Тарнера, „Чини се да је носталгија трајна одлика западне културе, а повезује се са губитком руралне једноставности, традиционалне стабилности и културне интегрисаности услед утицаја индустријске, урбане капиталистичке културе на феудално друштвено устројство.” У овом веку, носталгија се може посматрати као део реакције на 'динамичну природу модерности, усмерену на будућност', која је довела до измештања, обезвређивања и непривлачности свакодневног живота.“ Watkins, Tony: *Reconstructing the Homeland: Loss and Hope in the English Landscape*, у: Nikolajeva, Maria, ed.: *Aspects and Issues in the History of Children's Literature*. Westport, Conn. Greenwood Press, 1995, стр. 167.

<sup>2</sup> „Песник [...] или *јесте* природа, или ће је *тражити*. Прво чини наивног, друго сентименталног песника.“ Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Stuttgart, Reclam, 1952, стр. 34. Сви цитати из *О наивном и сентименталном песништву* дати су према овом издању.

<sup>3</sup> Немачки научник Фојерлихт је још тридесетих година у психоаналитичком кључу као централни момент идиличног песништва означио повратак детињству. Видети: Renate Böschenstein-Schäfer, *Idylle*, Metzler, Stuttgart, 1977, стр. 17-18.

<sup>4</sup> *Речник књижевних термина* (Романов, Бања Лука, 2001) пружа две основне дефиниције идиле: „Краћа лирско-епска песма у коју монолози или дијалози често уносе и један драмски елемент“ и: „Епска пјесничка форма с неким елементима драматског (дијалогизирање), служи подробном описивању мирнога, сретног и задовољног живота непоковарених људи, у узоритим, а малим скупинама, далеко од градске вреве и бурних проживљавања (жанр-слика)“. Уз овако широко обухваћене формалне могућности, јасно је да се припадност идили одређује пре свега према тематици, присуству одређеног мотивског комплекса: „Отуда термин *идила*, са придевом идиличан, обележава све што пружа слику мирног и једноставног, складног и 'природног' живота у скромним приликама и оквирима.“ Наглашава се и могућност да се идилична атмосфера појављује епизодично, у фрагментима већих епских дела.

њеног структурирања све формалнија и празнија. Курцијус већ код латинских песника лако издваја основне, неопходне црте *locus*-а *amoenus*-а: цветна ливада, вода (извор или река), листопадно дрвеће, питоме животиње, пролеће као једино годишње доба.

*Locus amoenus* (место уживања) [...] је, као што смо видели, леп, сеновит део природе. Минимум његове опреме састоји се од једног стабла (или дрвећа), ливаде и извора или потока. Томе се могу придружити пој птица и цвеће. Најбогатија изведба томе додаје и поветарац.<sup>5</sup>

Ти елементи се ни касније неће мењати. Промениће се само пастири, чија ће стилизација све даље напредовати; преко ренесансних идила Торквата Таса и Филипа Сиднија па до Фоса и Геснера, пред све блеђим и папирнатијим кулисама одиграваће се све истрошенији љубавни заплети између преобучених дворана, док се прича не заврши играријама Марије Антоанете у Тријанону.<sup>6</sup>

Аркадијски мотив и идилична и пасторална атмосфера ће, нешто измењени, наставити да живе у другим уметничким формама. Када Ренате Бешенштајн-Шефер помиње Фиеторово разликовање дела која номинално припадају неком роду, али га при томе напуштају, и оних која по структури припадају жанру, иако их аутор није тако означио, и о потреби да се анализирају обе врсте дела, она закључује: „Код идиле је чешћи други случај; али одлука је отежана тиме што жанр не поседује јасно одређену ‚структуру‘, већ је пре обележен низом мотива и формалних одлика, који, међутим, скоро никад нису сабрани у једном делу.“<sup>7</sup> У овом случају, предмет истраживања биће само преношење једног мотива тј. мотивског комплекса који можемо назвати мотивом Аркадије.

Губитак невиности почиње стицањем свести о њеном постојању. Једна нова врста осећајности ће, међутим, у том истом фриволном XVIII веку у коме је изумрла класична пасторална и буколичка поезија, дати нов значај описима нетакнуте природе и примитивног живота; пастир Карденио замењен је племенитим дивљаком, Грчка – америчким острвима. Шатобријанова дела *Атала* и *Рене* су најпознатији представници те моде.

<sup>5</sup> E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Bern, 1948, стр. 200.

<sup>6</sup> Висока мода с краја осамнаестог века укључивала је одећу у пасторалном стилу; Марија Антоанета се са својим љубимцима повремено повлачила у Тријанон и тамо уживала у рококо стилизацији једноставног пастирског живота.

<sup>7</sup> Renate Böschenstein-Schäfer, *Idylle*, Stuttgart, Metzler, 1977, стр. 2.

Почеци дечје књижевности падају управо у XVIII век, упоредо са коначним формирањем поимања детињства као засебног животног периода. Ханс-Хајно Еверс указује на дихотомну природу дечје књижевности која се може дефинисати истовремено као оно што се пише за децу и као оно што деца читају: та два скупа литерарних дела само се делимично преклапају, како и Еверс истиче. Он закључује да не постоји јединствени критеријум за формирање корпуса дечје књижевности, али да се тај корпус приближно може разграничити установљавањем пресека различитих поља: фактичке лектире деце и омладине и интенционалне дечје књижевности (појам који се у теорији дечје књижевности појавио шездесетих година прошлог века).<sup>8</sup>

Даље, дечја књижевност се не може одредити жанровски, тематиком коју обрађује – то је одваја од жанрова попут научне фантастике или криминалистичког романа, са којима иначе дели нижи статус у односу на „праву“ књижевност.<sup>9</sup> Ствари се компликују тиме што поједина дела, па и читави опуси извесних писаца, током времена мењају статус – Валтер Скот и Фенимор Купер, који су писали за одраслу публику, данас се реципирају првенствено као писци за децу и омладину; слична судбина задесила је и Дефоовог *Робинсона Крусое* и *Гуливерова путовања* Џонатана Свифта, дело која већина читалаца данас познаје само у екстремно скраћеним и прерађеним верзијама. Обратно, поједини писци за децу доживели су неочекивану популарност међу одраслима (најчистији пример је вероватно А. А. Милн са *Винијем Пуом*; дела Луиса Керола, Толкина и Сент-Егзиперија доживела су култни статус, а у најновије време су Филип Пулман и Џоана К. Роулинг на размеђи између дечје књижевности и књижевности за одрасле). Дечја књижевност је у јединственој позицији – корпус дела одређен је не толико инхерентним одликама текстова које обухвата, колико циљном групом за коју су настали/која их реципира. Та необична, нестална, нефиксирана позиција омогућује нам да са великом прецизношћу утврдимо како се од краја XVIII века до данас мења однос писаца према дечјим читаоцима, схватање деце и

<sup>8</sup> Hans-Heino Ewers, *Literatur für Kinder und Jugendliche, eine Einführung*. Wilhelm Fink Verlag, München, 2000, стр. 15 – 31.

<sup>9</sup> Често долази до преклапања ових група, у жанровској књижевности писаној за децу: рецимо, детективски романи Инид Блајтон из циклуса *Пет пријатеља* и један део опуса научнофантастичног писца Роберта Хајнлајна који је експлицитно намењен деци (најпознатији су свакако романи *The Space Cadet*, код нас преведен 1952. као *Патрола свемира*, и *Have spacesuit, will travel*).

детињства, функције дечје књижевности и начин на који аутори спајају у својим делима *prodesse* и *delectare*, забаву са васпитном наменом – укратко, како се у књижевним делима мири оно што дете *јесте* и што оно само жели са оним што дете *треба* да буде и што *треба* да постане. Ова напетост се у делима писаним за децу испољава другачије и очигледније него у оним делима писаним за одрасле у којима примећујемо исту опозицију користи и разоноде. Теме књижевности за децу, такође, представљају област чије се границе непрекидно мењају: одређене табу-теме, насиље и сексуалност, биле су потпуно забрањене до половине двадесетог века, а тек од краја шездесетих година – прецизније, од 1968. године – постају легитимни мотиви за књижевну обраду.

### *Аркадија и рај*

Вратимо се Аркадији. Постоји област која користи исту сценографију, од тачке до тачке, као *locus amoenus*: то је хришћанско приказивање врта Едена – окружен је са четири реке, обрастао плодним дрвећем а у њему влада вечито пролеће. Хришћански писци су одувек неуморно прилагођавали Вергилија својим потребама. У иконографији се рај приказује као ограђени врт, *hortus conclusus*, али у њему се и даље налазе исти елементи и, наравно, природа је нетакнута, нема чак ни земљорадње којом су се људи почели бавити тек након изгона из раја; приказивање неба, као и Аркадије, ослања се на *Буколике* а не на *Георгије*. Деца, међутим, врло дуго у том простору не заузимају никакво истакнуто место. Зато одрасли овде имају све особине које се касније повезују са детињством: још увек неразвијена полност, невиност, одсуство смрти, болести и физичког бола, непостојање рада. Како је показао Филип Аријес, деца се за сада још не повезују са овим комплексом представа; чак ни чувени јеванђеоски навод „Пустите дјецу да долазе к мени, и не спречавајте их; јер таквих је Царство Божије“, <sup>10</sup> који је касније употребљаван у поистовећивању детињских особина са хришћанским врлинама, још није задобио значај који ће касније имати. <sup>11</sup> У средњем веку и ренесанси не постоји појам детињства у

---

<sup>10</sup> Јеванђеље по Луки, 18, 16. Цитирано према преводу архијерејског синода српске православне цркве: *Свето писмо/Нови завет*, Свети архијерејски синод српске православне цркве, Београд, 2002, стр. 160.

<sup>11</sup> Филип Аријес у својој *Историји детињства* детаљно приказује настанак и развој појма детињства. Види: Aries, Philippe: *Geschichte der Kindheit (L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime)*. Übersetzt von Caroline Neubaur und Karin Kersten. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2000.

садашњем смислу; он се развија упоредо са грађанским друштвом и данашњом концепцијом нуклеуса породице (само родитељи и деца), и у том процесу стиче специфичну позитивну конотацију. Особине рајског бивствовања деци ће бити приписиване тек од ренесансе наовамо, а пун замах ће то поистовећивање достићи тек крајем XVIII и у XIX веку, паралелно са процватом дечје књижевности.

Рај, дакле, поседује све одлике *locus-a amoenus*-а. Пада у очи, међутим, постојање ограде; рајска варијанта Аркадије је затворена, заштићена од продора споља, и истовремено не само неосквнута природа већ и брижљиво негован Божји врт;<sup>12</sup> већ само због тога јасно је да се у ствари не може замислити већа супротност романтичарском појму природе чија лепота потиче отуда што је препуштена сама себи, као дивљаци, као Русоова деца. „Отворени“ простор романтичара, њихове врлети, клисуре, олује и буре, далеко су од рајског врта. У западној иконографији затворен врт без изузетка се тумачи као слика Богородичиног девичанства; тако рај постаје слика материце, првобитно спокојство *non plus ultra*, све мање представа оног што нас чека након смрти, а све више слика места на коме смо били до рођења.

### *Романтичарско повезивање детета и Аркадије*

Два основна модуса појављивања идеализоване природе у дечјој књижевности су, дакле, Аркадија као „природно“ окружење детета у коме се оно може потпуно развити – нагласак се ускоро премешта са развијања у одраслу, зрелу особу на потпуно коришћење потенцијала детињства; и Аркадија као награда за добру децу, више не полазна тачка него место повратка, често смештена у фантастични, секундарни свет. Ти модалитети почивају на истом преокрету: детињство се више не посматра као етапа у развоју личности, већ идеално стање, слично Адамовом пре пада. Шилер још увек наглашава потребу да песник буде окренут будућности, а не прошлости. За њега су важне бесконачне могућности које су за дете још увек отворене, слобода коју

---

<sup>12</sup> „Тако се кроз романтичарску представу детињства провлачи противречност: у залагању за природу детета истовремено треба уплашено предупредити опасност да та природа развије анархичне силе уснуле у њој, и тиме умакне правилима одраслих. Већ код Хердера говор о рају детињства има противречно значење. [...] Унапред је одређено како рај треба да изгледа – то мора бити негован врт, а не дивљина.“ Dieter Richter, *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters*. Fischer, Frankfurt a.M. 1987, стр. 260.

детињство симболизује, а не љупкост дечје наивности и неискуства.<sup>13</sup> Права идила, по њему, не сме бити регресивна, већ мора приказивати напредовање до вишег степена људског развоја, „више хармоније“,<sup>14</sup> а детињство је важно утолико што свако појединачно дете изнова отвара могућност остварења идеала. Као што само сентиментални песник може стварати идиле, тако само одрасли умеју да цене вредност детињства – не због предности које оно пружа, већ због потенцијала који представља.<sup>15</sup> Ово схватање детињства се, заједно са визионарском улогом песништва, тако значајном за ране романтичаре, ускоро повлачи у други план, заједно са бунтовничким карактером њихове поезије. Доцнији прикази Аркадије ретко ће бити у складу са Шилеровим захтевом.

Аркадија и рај деле одлике *locus-a amoenus*-а, али им је значење потпуно различито. Марија Николајева, ослањајући се на радове Елијадеа и Нортропа Фраја,<sup>16</sup> наглашава постојање цикличног и линеарног времена у дечјој књижевности. Грубо говорећи, линеарно време повезује се са Фрајевим апокалиптичким модусом, тј. завршава се смаком света и настајањем Небеског Јерусалима; циклично време, опет, непрекидно се понавља, враћајући се у

---

<sup>13</sup> „Дете је за нас стога оличење идеала, додуше не оствареног, већ оног кога смо се одрекли, и стога нас уопште не дира представа о његовој немоћи и ограничењима, већ, напротив, представа о његовој чистој и слободној снази, његовом интегритету, његовој бесконачности.“ Шилер, стр. 8.

<sup>14</sup> Шилер, стр. 83.

<sup>15</sup> „У слици природног детињства исказује се дијалектика грађанске револуције, сукоб између могућности задовољења потреба и неограниченог развоја људских моћи и способности с једне стране, и онога што у грађанској свакодневици преостаје од тога са друге стране: детињство као утопијско место које нам представља могућности, али га изолују или потискују околности, такве какве већ јесу. Сећање на обиље које је живот некада обећавао а потом га није остварио чува и ово обећање, а не само неуспех.“ Dieter Richter, *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters*. Fischer, Frankfurt a. M., 1987, стр. 254.

<sup>16</sup> Фрај пасторалу и аркадијски мотив у књижевности повезује са другом фазом животног циклуса, „летом“, и са цикличним временом: „Друга фаза доводи нас до невиности младости јунака, раздобља које нам је најпознатије из приче о Адаму и Еви у еденском врту прије пада. У књижевности та фаза приказује пасторални и аркадијски свијет...“ (Стр. 226) Истовремено, он наглашава разлику између природе времена у еденском/аркадијском окружењу и у рају после човековог пада: „Рајски врт и стабло живота припадају у апокалиптичку структуру, као што смо видјели, али сам еденски врт, какав је приказан у Библији и у Милтона, више припада овамо (у цикличку структуру, прим. Т. О.), а Данте га смјешта одмах испод свога раја“ (стр. 176) „Будући да су структуре чисте метафоричке истовјетности, апокалиптички и демонски свијет сугерирају вјечну непромјенљивост и врло се приправно подају томе да их се бивствено пројигира као небо и пакао, у којима постоји сталан живот али не и процес живота. Аналогije невиности и искуства представљају прилагодну мита природи: оне нам не дају град као такав и врт као такав у коначну испуњењу људске визије, него процес градње и сађења. Темељни облик процеса јест цикличко кретање, смјењивање успјеха и пада, напора и починка, живота и смрти, што је ритам процеса. Стога се наших седам категорија пјесничких слика такођер могу мотрити као различити облици кружног или цикличног кретања.“ (стр. 180-181) У: Фрај, Нортроп: *Анатомија критике*, превела Гига Грачан, Напријед, Загреб, 1979.

златни век.<sup>17</sup> Класична варијанта Аркадије одговара овој другој представи (још Бахтин је повезао идилични хронотоп са цикличним временом),<sup>18</sup> док нововековна русоовско-романтичарска Аркадија и рај користе концепт линеарног времена.

Кроз сав XIX век ове две представе постоје упоредо, али се осећа извесно супарништво између њих. Прикази раја постепено су потиснути из „високе књижевности“ световнијим темама и могу се наћи, утолико бројнији, у ликовним уметностима; Аркадија из апстрактне грчке провинције прелази у не мање апстрактну област америчког континента. Савремени песници и писци очигледно осећају да је неопходно извршити још радикалније измештање у времену као и у простору; више ниједна Аркадија није довољно далеко, неопходно је да се, као златни век, у потпуности налази ван нашег домашаја, да неповратно припада прошлости. У доба све интензивније индустријализације природа је за становнике градова све даља и све пожељнија; сеоско окружење и даље је истозначно са здравим, чистим, једноставним животом, али се буди свест, први пут, о његовој угрожености; и паралелно са слабљењем религиозности, ишчезавањем есхатолошких тонова у корист сентименталности, аркадијски мотиви поново оживљавају ноту чежње за златним добом. Та развојна линија у књижевности за децу до пуног израза долази крајем XIX века, у романима Кенета Грејема.

Овде се налази и прва назнака о томе шта повезује Аркадију и детињство. Шилер већ повлачи аналогију између развоја појединца и целих народа. Што је за појединца сопствено детињство, за народ је аркадијски период његовог постојања.<sup>19</sup> Русо детињство још увек посматра као увод и припрему за зрелост, „у детету види човека“, али му признаје одређену меру привлачности, претпоставља неискварено дете исквареном одраслом и на себи својствен начин велича одсуство сексуалности из чисто практичних разлога. У његовим

---

<sup>17</sup> Maria Nikolajeva, *From mythic to linear. Time in children's literature*. Lanham, Md., Scarecrow, 2000, стр. 1 – 11. Николајева такође сматра да су „колективни протагониста“ и свезнајући, ауторитетни приповедач неопходни за идилу, односно Аркадију. Ово ће бити од значаја доцније, приликом анализе *Тајног врта*.

<sup>18</sup> „То јединство места условљава ублажавање свих временских граница и стварно доприноси стварању цикличне ритмичности времена која је карактеристична за идилу.“ „Облици времена и хронотопа у роману“, у: Михаил Бахтин, *О роману*. Нолит, Београд, 1989, стр. 353.

<sup>19</sup> „Сви народи који имају историју имају рај, стање невиности, златно доба; да, сваки поједини човек има свој рај, своје златно доба, кога се, зависно од тога има ли више или мање поетског у својој природи, сећа са више или мање одушевљења.“ Шилер, стр. 77.

*Исповестима* видимо да се акценат понешто помера, детињство је раздобље кога се са чежњом сећа.

Аркадијски мотив, тако, у делима писаним за децу има специфично место. Аркадија је у XVIII и раном XIX веку природно повезивана са стањем људског духа у детињству; обрнуто, чест је и топос о златном веку као „детињству човечанства“.

Нека нас он не одведе назад у наше детињство, како бисмо најскупоценијим достигнућима разума купили мир који не може потрајати дуже од сна наших духовних моћи, већ нека нас одведе напред, до нашег пунолетства, како бисмо осетили вишу хармонију која награђује борца, која усређује победника. Нека он себи у задатак стави идилу која ће спровести ону пастирску невиност и у субјектима културе и под свим условима најснажнијег, најватренијег живота, најраспрострањенијег мишљења, најрафинираније уметности, највише друштвене отмености, која ће, једном речју, одвести човека, кад се већ не може вратити у Аркадију, напред у *Јелисејска поља*.<sup>20</sup>

Шилер овде изричито повезује симболичку употребу Аркадије са детињством, али као задатак идиле одређује његову супротност – приказ Јелисејских поља, односно будућег раја. Већ овако рано, Шилер је био свестан дихотомије присутне у савременој употреби аркадијског мотива и могућности да претегне било ескапистички, било побуњенички елемент који он повезује са Јелисејским пољима, дакле са античким загробним животом, и посредно са елементима хришћанске религије (али који је доцније прешао у област фантастичне књижевности).

За просветитеље, аркадијски пејзаж је идеално окружење за васпитање деце, и у својим делима они често конструишу идилични простор, класични аркадијски хронотоп у коме деца живе и стичу прва знања о свету.

Стегоноша нове осећајности која представља наличје просветитељског разума, Жан-Жак Русо, учинио је понајвише за стварање „племенитог дивљака“, у *Расправи о неједнакости* и *Емилу*, делу посвећеном правилном васпитању деце, које дивљака користи као мерило за успешност тог васпитања. Већина одлика племенитог дивљака – његова једноставност, неисквареност цивилизацијом, здрав разум – може се наћи у *Емилу*, где га Русо пореди и изједначава са *природно*, односно *правилно* васпитаним дететом. Дете је дивљак који расте у складу са природом, „природније“ од изопачених одраслих; за ову

---

<sup>20</sup> Шилер, стр. 82-3.

слику умногоне имамо да захвалимо Русоу.<sup>21</sup> Њему, такође, можемо захвалити и на првој типичној децјој књижевности коју су стварали његови следбеници (Марија Едворт, Томас Деј), писаној искључиво/изричито за децу и – бар донекле, бар у намери – прилагођеној децјим способностима и потребама. Посматрано из овог угла, није важно што се Русо противио томе да дете пре петнаесте године чита ишта сем *Робинсона Крузоа*, као ни то што своје педагошке методе није испробао ни на једном свом детету. Ове књиге, заједно са теоретским разматрањима Хердера<sup>22</sup> и Русоа, касније можда више нису читане, али су и посредним путем извршиле велики утицај на развој децје књижевности. Педагошке методе које је Русо прописивао у већини случајева нису доследно спровођене, али његове основне идеје, заједно са утицајем Шилерових списа – превасходно *О наивном и сентименталном песништву*, али и његових *Писама о естетском васпитању човека* – покренуле су стварање модерне слике детета и детињства, и отварање простора за њихово повезивање са Аркадијом. Чисто функционална улога аркадијског мотива овде не оставља могућност за његову дубљу анализу; у питању је само сценографија за механичко пребацивање општих места просветитељске филозофије у неку приповедну верзију. Међутим, тај тренутак, у коме се зачиње књижевност за децу, поклапа се са последњом фазом у историјском развоју идиле, средином осамнаестог века: као што је, према Ренате Бешенштајн-Шефер, приметио још Г. Кајзер,<sup>23</sup> идила се могла реализовати само ван граница жанра које су постале тесне и круте. Идилична атмосфера – или, уже посматрано, аркадијски мотив – појављује се, од сада, често у епизодичном облику, у већим делима епског карактера, или у наративним делима која описују далеке, непознате земље. Михаил Бахтин описује ту промену идиличног хронотопа и русоовско

---

<sup>21</sup> „За Русоа као и за Хердера дете коме је допуштено да буде дете јесте отелотворење дивљака, а детињство ревокација природног стања одн. децјег стања човечанства; али, обојица у дивљаку одн. детињском човеку виде потпуно различита бића.“ Hans – Heino Ewers, *Romantik: Vorgeschichte und Voraussetzungen*. У: *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, hsg. Reiner Wild, Metzler, Stuttgart, 1990, стр. 100.

<sup>22</sup> „Јасно је да су добру деценију по објављивању *Емила* у Хердеровој антропологији детета већ присутни сви елементи романтичарске слике детињства: жестока емоционалност, активна моћ уобразиље и разобручена машта, недостатак трезвености и мањкав смисао за стварност, анимистичко виђење света и антропоморфизација природе, социјална приврженост и смисао за ауторитет, лаковерност и брзо подлагање утиску.“ Hans – Heino Ewers, *Romantik: Vorgeschichte und Voraussetzungen*. У: *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, hsg. Reiner Wild, Metzler, Stuttgart, 1990, стр. 101.

<sup>23</sup> „Кајзер с правом наглашава да се идеја идиле може потпуно остварити само ван граница жанра, који је ограничен тесним оквирима и теретом традиционалних топоса.“ Renate Böschenstein-Schäfer, *Idylle*, Metzler, Stuttgart, 1977, стр. 30.

преусмеравање идиле на будућност уместо на прошлост, у коме се могу открити јаке паралеле са шилеровским схватањем идиле.<sup>24</sup>

Овај модус са дечјом књижевношћу повезује нови жанр, *робинзонијада*. Логично је било да први ватрени русоовци, попут Кампеа, реше да дораде Дефоов роман и прилагоде га сопственим педагошким потребама: *Робинсон Млађи* Кампеа и Висова *Швајцарска породица Робинсон* најпознатији су примери робинзонијаде, жанра који се развија све до у позни XX век. У почетку су писане као уџбеници који треба да привуку дечју пажњу: робинзонијада код Кампеа представља галиматијас лекција из свих наука, од теологије преко биологије до географије и епистографије кад наратор подстиче децу да пишу Робинсону. Ускоро робинзонијаде почињу да наглашавају идиличност овог острва и Божју промисао која је све тако складно удесила, а дидактичне црте се свде на подуче из географије и биологије, док наратија преузима одлике путописа и авантуристичке приповетке. Овај наративни модел може се препознати чак и у вестерн-верзијама (*Залутали караван* Томаса Мајна Рида), а Мишел Турније је сам обрадио за децу свој роман *Петко или лимбови Пацифика*. Постоји и друга линија робинзонијаде, о групи деце, без одраслих, на пустом острву, која већ спада у авантуристичку литературу – Вернове *Две године распуста* и Балантајново *Корално острво*, али та традиција је нагло и брутално окончана са Голдинговим *Господарем мува*. Своје мрачно виђење људске природе, карактеристично за књижевност у периоду после Другог светског рата, аутор је најпотпуније исказао у овом роману, приказу групе деце која после авионске несреће остају на пустом острву, без одраслих, и стварају

---

24 „Далеко је суштинскија прерада идиличног времена и идиличних суседстава код Русоа и код његових каснијих сродника. Та прерада одвија се у два правца: прво, основни елементи древног комплекса – природа, љубав, породица и рађање деце, смрт – одвајају се и сублимишу на високом филозофском плану као неке вечне, велике и мудре снаге светског живота; друго, ти елементи дају се за одељену појединачну свест и са гледишта те свести као силе коју ту свест лече, прочишћују и умирују, силе којима он мора да се преда, мора да им се покори, са којима мора да се сједини.

Овде су, на тај начин, фолклорно време и древна суседства дати са гледишта савременог (савременог Русоу и другим представницима тога типа) ступња развоја друштва и свести, за који они постају изгубљено идеално стање људског живота. Неопходно је поновно враћање том идеалном стању, али сада на новом ступњу развоја.“ И, нешто даље: „Русоовска линија имала је веома прогресиван значај. Она је лишена ограничености регионализма. Овде нема безнадежних тежњи да се сачувају умирући остаци патријархалних (провинцијских) микросветова (још и веома идеализованих) – напротив, русоовска линија, дајући филозофску сублимацију древног интегритета, од њега ствара идеал за будућност и у њему, пре свега, види основу и норму за критику стања друштва у садашњости.“ „Облици времена и хронотопа у роману“, у: Михаил Бахтин, *О роману*. Нолит, Београд, 1989, стр. 357-8.

примитивно племенско уређење, напуштајући, једну по једну, све цивилизацијске нормe.

Прво значајно појављивање деце у аркадијском окружењу налазимо у роману *Павле и Виргинија* Бернарденa де Сент-Пјера, намењеном одраслима. (Исти писац је аутор и недовршеног романа *Аркадија*, објављеног постхумно.) Ова у своје време изузетно популарна књига, писана под јаким Русоовим утицајем, приповеда о одрастању двоје деце чије су се мајке, одбачене од друштва, населиле на Мадагаскару. Павле и Виргинија живе у идилично сликаном окружењу, баве се идеализованим физичким радом (који ипак већином обављају њихови верни, племенити робови) а истовремено им мајке пружају и класично грађанско образовање. Цивилизација ипак фигурира као страни и претеће присуство, њени представници раздвајају невинe љубавнике и посредно доводе до њихове смрти – Виргинија гине у бродолому приликом повратка на острво, а Павле потом умире од туге.

У Русоових следбеника све је видљивије одступање од прописаних норми васпитања деце у корист сентименталне идеализације детињства. Ако су писци попут Томаса Деја и Марије Едворт и даље строго дидактични, у доба романтизма настаје поплава дела која директно величају детињство.<sup>25</sup> То је најупадљивије код немачких романтичара (Новалис, Тик) који се ослањају на Хердерово поимање детињства и даље га развијају у каткад магловите визије детета као својеврсног божанства. Романтичарима исто тако треба захвалити и на првој отворено недидактичној дечјој књижевности: њихова дела својом маштовитошћу и узбудљивошћу одударују од сувопарних текстова просветитеља. Њихове *Kunstmärchen* (уметничке бајке), међутим, писане су првенствено за одрасле<sup>26</sup> (прва бајка намењена деци требало би, по општем

---

<sup>25</sup> „Романтичарска слика детињства у почетку делује као контраст просветитељској, а и сама себе тако схвата. Педагошки покрет је у детету видео несавршеног човека, романтичарски поглед у њему спознаје бољег, чак савршеног човека. Додуше, романтичарска шема тумачења сведочи о већем уживљавању у дечју спонтаност и структуру нагона него просветитељска. Али и ово тумачење ствара дете према сопственој слици, не може да изађе на крај без предрасуда. Свакако, слави *природу*, једну природу поткресану на одређен начин: племениту, неговану природу (која је пандан 'племенитом дивљаку'). Није случајно што се овде стално појављују представе о *чистом* и *невином* детињству (склоност која се посебно јасно истиче крајем 19. века.)“ Dieter Richter, *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters*. Fischer, Frankfurt a.M., 1987, стр. 259.

<sup>26</sup> „Из таквог става се у првом реду не развија подстрек за књижевност за *децу*, већ за књижевност о *детињству*: одрасли гаје жељу да сами себи поетски, тј. литерарно, предоче детињство. [...] Књижевност о детињству и народски-детињаста књижевност у оквирима раног романтизма испуњавају упоредиву функцију у књижевности за одрасле: они испуњавају

уверењу, да буде тек Хофманов *Крцко Орашчић и краљ мишева*); са појавом *Бајки* браће Грим, фолклорна дела преузимају неприкосновено првенство у немачкој дечјој књижевности све до краја XIX века.<sup>27</sup> Дечја књижевност ће много већи углед стећи у Енглеској; један од ретких истинских настављача Новалиса је Шкот Џорџ Мекдоналд.

Детињство постаје не само засебно стање човека и кључна етапа у његовом развоју, већ и период у коме, захваљујући свом „невином“, „рајском“ стању, деца имају непосреднији контакт како са небом, свим оностраним, тако и са природом; она лакше прозиру конвенције света одраслих. Класичан пример је бајка Е. Т. А. Хофмана *Чудно дете* где се стапају две различите струје – тајанствено дете је очигледно алегоријски приказ „малог Исуса”,<sup>28</sup> али типично је да се одрасли не сећају сопствених игара са дететом док не дођу у непосредну близину смрти. Истовремено, деца се са њим срећу у природи и, навикнута на лепше и занимљивије игре, исмевају и кваре урбане играчке које им нуде гости из града. Те сложене механичке направе, за одрасле статусни симбол и показатељ богатства и напретка индустрије, достизање природе, за децу остају смешно, неуспело подражавање правих предмета/бића.

Фраза „истина из дечјих уста“ у романтизму добија ново значење. Учвршћује се и поређење уметника са дететом – свежина његовог виђења и неисквареност реакција, естетска невиност која се за невољу изједначује са сексуалном. Детињство постаје златни век појединца, опште место у образовном роману, често са аркадијским призвуком, а дете функционални еквивалент пастира или примитивног човека, једначина коју је још Русо исписао. Дете може

---

потребу одраслог који пати од своје метафизичке бездомности да успоменама поврати детињство. “ Hans – Heino Ewers, *Romantik: Vorgeschichte und Voraussetzungen. У: Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, hsg. Reiner Wild, Metzler, Stuttgart, 1990, стр. 104.

<sup>27</sup> „... модерна књижевност за децу, која артикулише прва дечја искуства модерности. Она тематизује супротност између романтично дефинисаног детињства и света одраслих који га окружује, коју деца од одређеног тренутка безусловно спознају. Она се бави дечјим иритацијама и сукобима свести који проистичу одатле; она увежбава дечје читаоце у комплекснијем односу према стварности, показује им могућности сналажења у дво- и вишедимензионалном, расцепљеном свету. Тиме се тематски и функционално отвара књижевни простор за игру, који се у књижевноисторијском погледу испоставља као простор захтевне модерне грађанске приче за децу 19. и 20. века. Она има бајковиту, фантастичну и реалистичну варијанту, при чему средња, фантастична, не само да поседује виши значај, него је постигла и већу класичност. У сваком случају, њој припада већина класичних приповести за децу 19. и 20. века: од *Алисе у земљи чуда* преко *Мери Попинс до Бескрајне приче*. Међутим, као творца приповедног модела модерне фантастичне приповести за децу – одавно распрострањеног широм света – треба посматрати песника *Крцка Орашчића и краља мишева*.” Hans – Heino Ewers, *Romantik: Vorgeschichte und Voraussetzungen. У: Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, hsg. Reiner Wild, Metzler, Stuttgart, 1990, стр. 128.

<sup>28</sup> Такође „дете Исус”, уобичајена сентиментализована представа Исуса Христа као детета у западној иконографији.

на другом нивоу – и ово је видљиво у поменутој Хофмановој причи – представљати Христа: овај комплекс мотива се тек повремено додирује са аркадијским, али је изузетно распрострањен („анђеоска деца“); патње невиних и рано умирање добијају ново тумачење и вредновање. У том контексту цитат о деци и царству небеском добија већи одјек, постаје типичан за нововековно западно/хришћанско схватање деце и детињства.

У истински модерној дечјој књижевности, од Луиса Керола надаље, аркадијски мотив присутан је од самог почетка, и то изокренут. „Права“ Аркадија је код просветитеља била статични мотив, позадина за радњу, неопходна али сувопарно изведена и једнозначна. У недидактичкој дечјој књижевности овај мотив се задржава, али постаје динамички, мења се зависно од ауторске интенције, личности писца и епохе у којој дело настаје, одражавајући разна схватања детињства и дечје психе, али и симболичке нивое њиховог поимања, јасније него иједан други мотив. Већ чињеница да се нагласак са *prodesse* дефинитивно премешта на *delectare* уноси динамику у мотив Аркадије. Видљива је тежња да се Аркадија приближи деци; парадоксално, овај задатак је тежак упркос томе што се полази од становишта да је основни карактер детињства идиличан. Луис Керол је свакако најбољи пример за овај став.

#### *Златни век енглеске књижевности за децу*

Већ при првом погледу на списак дела обрађених у овом раду примећује се преовладавање писаца са енглеског говорног подручја – њих десеторо, према двоје писаца немачког језика и једној Швеђанки. Штавише, мада су ова дела објављивана у периоду од 1863. до 2001. године, чак петоро писаца (од Бернетове до Милна) написало је ове текстове у сразмерно кратком периоду крајем деветнаестог и почетком двадесетог века. Од тих петоро, четворо – Бернетова, Грејем, Бари и Милн – спадају у оно што бисмо за потребе овог рада могли назвати аркадијским *cluster*-ом, јер њихова дела показују најизразитије варијанте аркадијског мотива. Није случајно што су у питању британски (осим у случају Бернетове, натурализоване Американке) писци овог периода, у историји енглеске књижевности за децу познатог под називом „Златно доба“.

Позновикторијанска и едвардијанска Британија неговала је како култ детета тако и култ природе, а књижевност за децу имала је знатно виши статус него у

другим националним књижевностима. Стога се „дечја“ варијација аркадијског мотива до крајности искристалисала управо у овим делима.

У три књиге од ове четири налазимо фигуру са одређеним елементима Пана, најјасније у *Ветру у врбаку* који је и класичан пример аркадијске прозе (није случајно што књига Питера Ханта о *Ветру* има поднаслов *Фрагментисана Аркадија*). Као што је показала Патриша Меривејл у својој студији о представама Пана у модерној уметности<sup>29</sup>, ово грчко божанство, одувек нераскидиво повезано са представама Аркадије, било је изузетно популарно међу енглеским писцима едвардијанског доба, дакле крајем XIX и почетком XX века. Разлози за тај нагли пораст занимања могу се поистоветити са узроцима бујања аркадијског мотива: институционално хришћанство је запало у дуго порицану клиничку смрт, викторијански морал је почео да се угиба под теретом својих двоструких критеријума а *fin-de-siècle* уметност је процветала; индустријализам је превладао а аристократија дефинитивно постала реликт прошлог доба. Природно, конзервативнији енглески писци су се са жаром окренули могућим сурогатима за религију: култ детињства и култ природе постали су средства компензације и бекства од непријатне стварности. Питер Грин пружа кратко али убедљиво поређење услова за настајање литерарног неопаганизма, популарног међу енглеским књижевницима с краја XIX века, са културним условима под којима су у позном хеленизму настале најтипичније идиле. „Ти бледи Сиракужани и Александринци завидели су једноставном животу који је и даље трајао у 'аркадијској' унутрашњости, али нису сами могли њиме живети; дали су све од себе када су писали буколичке елегије.“<sup>30</sup> Античка варијанта аркадијског мотива доживела је још један, последњи процват.

Први светски рат је, уз све остале друштвене и културне преокрете које је донео, уништио и склоп околности који је довео до „Златног доба“. Од краја I

---

<sup>29</sup> Merivale, Patricia: *Pan the Goat-god; his myth in modern times*. Harvard University, Cambridge, 1969. „Доброћудни Пан у уметничкој прози био је једноставно логични наставак целе пасторалне, аркадијске традиције у енглеској књижевности – њен последњи, ако не и најбољи, плод.“ (стр. 134) Такође: „Аркадијска традиција је у корену свих прича о доброћудном Пану.“ (стр. 152). Патриша Меривејл не наводи Дикона као фигуру Пана, будући да није изричито идентификован са овим божанством. Међутим, добар део поглавља *The Benevolent Pan in Prose Fiction* посвећен је Грејемовом Пану, уз кратак осврт на Баријевог Петра Пана. Ауторка у неколико реченица којима сажима став Грејемовог биографа Питера Грина износи једно и данас прихватљиво тумачење викторијанског Пана: „Грин сматра Панове у Грејемовом делу валидним симболима за једну половину Грејемове сопствене подељене природе, у којој су зов „природног“ и неодговорног живота ратовали са захтевима респектабилности и људског друштва. Грин изједначава овај расцеп са сличним расцепом у викторијанској свести у целини, који приписује порасту урбане ружноће и пуританским захтевима тржишта.“ Стр. 135.

<sup>30</sup> Peter Green, *Kenneth Grahame*. Murray, London, 1959, стр. 143.

светског рата – а у још већој мери после 1945. године – аркадијски мотив ће се у дечјој књижевности појављивати на потпуно други начин, са све чешће присутном атмосфером страха, и све изразитијим утопијско-фантастичним обележјима.

### *Смрт у Аркадији*

Бернарден де Сент-Пјер овде је дао основну црту за читав један родослов дечјих ликова у књижевности XIX века; то су „анђеоска“ деца која редовно умиру на прагу пубертета како би њихова невиност била заштићена од сексуалности. Ти ликови, испрва чести и у књижевности за децу и ту, по природи ствари, у додиру са аркадијским мотивом, ускоро (са смањивањем дидактичности) бивају потиснути у други план и замењени отпорнијим јунацима. Занимљиво, самртничке постеље деце-протагониста, тако радо и исцрпно приказиване у књижевности за одрасле (сетимо се само Дикенсове *Мале Нел*), овде су у почетку заступљене због своје васпитно-моралне функције, а потом се нагло губе, без обзира на популарност њихове сентименталне вредности код одраслих. Треба напоменути да се ни у ком случају не ради о „заштити“ деце од потресних призора; при рати дечје смртности у XVIII и XIX веку и нескривеном уживању викторијанаца у погребним церемонијама, такво тумачење било би апсурдно. Са јачањем идилично-аркадијских тонова у дечјој књижевности, смрт се повлачи из ње као непримерена. Убудуће, кад се буде појављивала, биће приказивана на изразито религиозан начин, стилизована и ублажена у ступање у други живот, често коришћена као наративно средство прелажења у секундарни, фантастични и неретко аркадијски свет; зачетак тог поступка видимо већ код Чарлса Кингслија, у *Воденим бебама*, а касније ће га користити К. С. Луис (*Хронике Нарније*) и, зачудо, Астрид Линдгрен (*Браћа Лавље срце*), о чему ће касније бити више речи.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> До периода након Другог светског рата ретки су изузеци од овог правила. Када су у питању књиге попут наведених, у којима је смрт најчешће приказана симболично, питање о границама приказивања још увек је начелно; када, међутим, говоримо о опису самог умирања, овај проблем се радикално заоштрава. Изузетно је тешко пронаћи праву меру за приказивање потресних призора у дечјој књижевности; и данас писци који за децу пишу о смрти тешко налазе праву позицију између патетичне сентименталности и грубог натурализма – са једне стране је крајња стилизација Астрид Линдгрен, а са друге Гудрун Паузеваг која у роману *Облак (Die Wolke)* подробно описује ефекте радијације на главну јунакињу.

Аркадија (циклично време) и рај (линеарно време), две варијанте аркадијског мотива у дечјој књижевности, и поред великих сличности, за собом повлаче различите тематске, религијске и мотивске комплексе. Не мора се наглашавати да апокалиптички модус у дечјој књижевности, нарочито фантастичној, води до дела каква су Луисове *Хронике о Нарнији* и *Браћа Лавље срце* Астрид Линдгрен.

Разлика између ове две варијанте могла би се симболично приказати разликом између два простора у делима Астрид Линдгрен – Булербија у *Деци из Булербија* и Нангијале из *Браће Лавље срце*, или, на ширем плану, као разлика између послератне књижевности за децу и литературе која је почела да се појављује крајем шездесетих година прошлог века.

### *После 1945. и после 1968.*

Немачки историчари дечје књижевности одавно су регистровали тежњу за књижевним стварањем „здравог/целовитог света” (*heile Welt*), нарочито присутну непосредно по завршетку II светског рата и током педесетих година; било је то доба идеализације породице, уздизања породичних вредности и строгог ограничења тема „подесних” за децу. „Проблемска” проза, која се бави озбиљним тешкоћама свакодневног живота, а у Немачкој и свођење рачуна са нацистичком прошлошћу, појавила се тек средином шездесетих, уз талас левичарски оријентисаних критичара. Мада је Астрид Линдгрен далеко од радикалне шездесетосмашке идеологије, њена дела ипак одражавају тај помак у дечјој књижевности; увек треба имати на уму да су њене најпознатије књиге, о Пипи Дугој Чарапи, прве представиле модерно виђење слободног, самосвесног, срећног и *неваспитаног* детета. Њена познија дела губе на ведрини у поређењу са књигама о Пипи, тематизујући насиље и смрт. Мотив Аркадије више се не може третирати у чистом облику, постаје неизбежно наглашавање нестабилности ове хармоније. Више није у питању само природни процес одрастања (као код Милна, Филипе Пирс или Јиржија Трнке чији јунаци, одраставши, напуштају аркадијско окружење), који Пипи спречава чаробном пилулом, него и коренито другачије схватање Аркадије.

Овде се крије и објашњење за незаступљеност дечје књижевности на српском језику у овом раду. Аркадијски мотив се готово и не појављује у српској прозној књижевности за децу; након Другог светског рата, она најчешће

има ратну тематику, док су, рецимо, приче једног од најзначајнијих писаца за децу, Бранка Ђопића, увек дубоко реалистичне, јер Ђопићев Грмеч никада, чак ни у његовим бајкама о животињама, није довољно стилизован да би представљао Аркадију. Ђопићеве приче су географски и временски јасно лоциране, ни најмање пасторално идеализоване, писац много пажње посвећује друштвеним односима који су далеко од идиличних, а његова најпознатија дела (*Орлови рано лете*, *Магареће године*) смештена су у период непосредно пред рат и прожета мрачним и тескобним наговештајима будућности.

### *Аркадија као фантастични мотив у савременој децјој књижевности*

На почетку овог поглавља ваљало би се на тренутак задржати на тексту који тематски заправо не спада у овај рад. *Мали принц* Антоана де Сент-Егзиперија (објављен 1943) не уклапа се у прописане оквире идиле: приповедач се све време налази у пустињи, а мали принц, чије доживљаје он приповеда, путује са звезде на звезду, од једног астероида до другог; једино место које за малог принца представља дом управо је такав астероид на коме има места за нешто растиња (велико дрво попут баобаба уништило би ово сићушно небеско тело) и три вулкана који дечаку досежу до колена. Значајно је да Сент-Егзипери не пориче скученост и усамљеност таквог живота; међутим, малом принцу његов завичај пружа неизмерну радост управо због своје сведености. Сваки појединачни предмет на његовој планети за малог принца има несразмерно велику важност – свака младица баобаба, угашени вулкан, а нарочито његова ружа. Када после дугих лутања по пустињским областима Земље мали принц коначно наиђе на врт, велики ружичњак, он уместо дивљења осећа само горко разочарање што његова ружа није јединствен живи створ. Сент-Егзипери овде разбија границе идиле: вртови више не поседују моћ исцељења па чак ни врхунске лепоте, ниједан *locus amoenus* више није важан сам по себи – битна су осећања, однос малог принца према његовој ружи и његовом малом свету, јер тек његова љубав и пажња *стварају* њихову јединственост. Мали принц то схвата прекасно. Напуштена је и последња нада да се класична Аркадија може очувати, наћи или створити у дословном смислу речи. Сент-Егзипери је први гласник другачијег доживљаја детињства и, у складу с тим, другачијег приступа Аркадији.

Свет је након 1945. био (и још увек је) угрожен претњом атомског рата, али и све агресивнијом индустријализацијом; тако се представа Аркадије почела повезивати са осећањем страха, радикалне опасности, а у њеним уметничким приказима све је чешћи, и све отвореније дидактичан, еколошки елемент. Са тим се може повезати и нагла популарност фантастичне књижевности за децу; аркадијски мотив се сада скоро увек појављује у фантастичним текстовима.

Структура секундарних, фантастичних светова у књижевности за децу таква је да се не прекорачују одређене границе – нема агресивног, вулгарног језика, детаљног приказивања сексуалности нити упечатљиво приказаног насиља; такође, пожељно је да дело има оптимистичан тон и срећан завршетак, али не и обавезно. Протагонисте оваквих наратива најчешће су деца која на неки начин (путем магије или научно-фантастичних помагала) доспевају из примарног у секундарни свет. Као што примећује Марија Николајева у *The Magic Code*, та путовања су већином кружна, завршавају се повратком у примарни свет.<sup>32</sup> Постоје, међутим, и значајни изузеци (попут већ помињаних *Браће Лавље срце* Астрид Линдгрен и *Хроника Нарније* К. С. Луиса).

Повезивањем Аркадије са мотивом путовања у секундарни свет може се, бар делимично, објаснити нагла и темељна промена аркадијског мотива у књижевности за децу овог периода. Аркадија више није идеално затворени и заокружени свет Винија Пуа или Кртице и Пацова, који не само да је ван домаћа примарног света (света одраслих, света људи) већ и блажено несвестан његовог постојања; сада је веза са примарним светом очигледна и лако се може претворити у претњу по опстанак Аркадије. Дечја књижевност се, разумљиво, усредсређује на тренутке највећег ризика – путовање главних јунака и њихово спасавање аркадијског секундарног света.

Један од најпознатијих фантастичних романа за децу, најтипичнији и скоро општеприхватљив са својом *New Age* филозофијом, свакако је *Бескрајна прича* (објављена 1979), предводник новог таласа фантастичне књижевности у Западној Немачкој; Михаел Енде описује свет у много чему сличан Баријевој Недођији, али његова Фантазија је бескрајна, и много креативније, целовитије и озбиљније конципирана. Кључна разлика у односу на Баријев секундарни свет јесте чврста повезаност Фантазије са нашим примарним светом: њено физичко нестајање напредује паралелно са моралним пропадањем нашег друштва – ови

---

<sup>32</sup> Nikolajeva, Maria: *The Magic Code – The use of magical patterns in fantasy for children*. Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1988.

процеси се узајамно подстичу.<sup>33</sup> Оба света могу излечити људска деца, уз помоћ маште. Енде претвара низање пустиловина у пут ка самоспознаји главног јунака. Дечак Бастијан добија чаробни талисман Ауриин који му испуњава све жеље, добре као и лоше, стварајући нове пределе и жива бића у Фантазији; Бастијан се при томе руководи геслом урезаним у Ауриин, *Чини оно што желиш* – фразом која је настала као девиза Раблеове Телемске опатије, али је до Ендеа стигла преко Алистера Кроулија.

За роман Михаела Ендеа је, као и за добар део других фантастичних романа за децу и омладину у другој половини двадесетог века, карактеристично да је аркадијски мотив најчешће одсутан или потиснут у позадину другим интертекстуалним утицајима. Наративи су све чешће оријентисани на акцију, остаје све мање простора за успостављање аркадијског расположења. Ипак, и даље често искрсава мотив врта или неке друге мале и прецизно омеђене области (долина, шума) у којој влада идилични мир. Такву улогу имају вилинска долина Ривендал и шума Тома Бомбадила у Толкиновом *Хобиту* и *Господару прстенова*, као и Нојева долина у *Хроникама Придејна* Лојда Александра или чаробни врт у *Хроникама Нарније*. У *Бескрајној причи*, идиличан, аркадијски живот води племе зеленокожаца коме припада један од главних јунака, Атреј. Али, као и у свим поменутих делима, Аркадија је овде тек место-функција, где позитивни јунаци могу наћи привремено одмор од борбе против зла, уколико опсег дела дозвољава такву ретардацију радње. Чест циљ у овим делима јесте коначно претварање фантастичног секундарног света у Аркадију, али сви ти текстови морају садржати извесне елементе неспојиве са пасторалном атмосфером – зло, опасност, и пре свега непрекидну напетост.

Фантастична књижевност за децу је током одређених периода у појединим земљама критикована и чак активно сузбијана из идеолошких разлога (земље Источног блока у периоду ждановизма, али и западна Европа). У последњих двадесетак година, напротив, доживела је невероватан успон како на комерцијалном тако и на критичком плану.<sup>34</sup> Тренутно је једна од

---

<sup>33</sup> Та концепција остаће на снази у многим другоразредним, епигонским делима попут романа Волфганга и Хајке Холбајн (*Märchenmond, Elfentanz*).

<sup>34</sup> У свом делу *Zauberkreide* Г. Матенклот наводи податке према којима је проценат фантастичних дела у књижевности за децу са 5% у 1970. порастао на 60% у 1981. години. (Mattenklotz, Gundel: *Zauberkreide: Kinderliteratur seit 1945*. Fischer, Frankfurt am Main, 1994. str.39)

најпопуларнијих светских списатељица Џоана К. Роулинг, позната управо по фантастичној серији о Харију Потеру.

Једна од главних критика упућиваних фантастици одувек је била та да одваја читаоце од „стварности“, нудећи им јевтини ескапизам. У књижевности за децу ова се тенденција могла сматрати нарочито опасном, будући да је, према критичарима, могла навићи децу да не траже решења за своје конкретне проблеме, већ да се повлаче у сопствене имагинарне светове у којима су тешкоће из стварности или унапред решене или једноставно прећутане. Ерик Рабкин у својој књизи *The Fantastic in Literature* посвећује читаво поглавље фантастичном и бекству, закључујући да „ако познајемо свет у који неки читалац бежи, онда познајемо свет из ког долази“.<sup>35</sup> Од шездесетих година датира својеврстан обрт у проучавању и писању књижевности за децу, на сцену ступају радикално лево оријентисани теоретичари који захтевају њено преосмишљавање, нове текстове који неће одражавати старо виђење света већ ће децу подстицати на самостално размишљање и делање. Упоредо са тим, појављује се низ књига које одговарају новим условима и које би раније биле незамисливе – рецимо, *Конрад из конзерве* Кристине Нестлингер, у којој фабрика деце заинтересованима испоручује конзерве са већ развијеном, образованом и лепо васпитаном децом. Главни јунак, Конрад, успева да се избави од родитеља којима је намењен управо стицањем здраве дозе непослушности и самосталности.

Упадљиво је да су у савременој књижевној продукцији овакве књиге мањина. Већина секундарних светова у последњих двадесетак година има заједнички именитељ – слабо прикривену носталгију за преиндустријским добом и стабилним, конзервативним друштвом. Огромна већина савремених књижевних дела за децу која постулирају имагинарне светове припада жанру епске фантастике. Ти секундарни светови су ретко када урбани, описивана друштва углавном подсећају на (западно)европски средњи век, што се делимично може приписати томе што користе мотиве и опште реквизите бајки. Најутицајнија су свакако дела Џ. Р. Р. Толкина, који је стварао светове са великим отклоном ка англосаксонском наслеђу, покушавајући, према сопственим исказима, да синтетише енглеску псеудомитологију. Од средине педесетих година, у књижевности на енглеском говорном подручју, а касније

---

<sup>35</sup> Rabkin, Eric S.: *The Fantastic in Literature*, Princeton University Press, Princeton, 1976, str. 73.

под њеном превлашћу и другде, постоји стални ток књига са мање-више истим толкиновским репертоаром чудесног, и бићима преузетим из нордијске и келтске митологије (вилењаци, тролови, змајеви итд.), која се до бесвести рециклирају.

Извесно освежење је наступило када се негде крајем осамдесетих година, најпре у научној фантастици, развио поджанр *steampunk*, да би касније, преко дела попут романа Филипа Пулмана, ушао и у књижевност за децу. Писци *steampunk*-а углавном постулирају алтернативне светове у којима се технологија развијала другим путем а фосилна горива нису потиснула пару као погонско средство (одатле и назив поджанра). Временски – или би правилније било рећи стилски – ова дела су углавном смештена у мање или више препознатљиво позно викторијанско доба крајем XIX века, на први поглед далеко од уобичајеног средњовековног миљеа. Јасно је да важну улогу има привидна временска и културна удаљеност од савременог света. Тиме се бар делимично може објаснити и нагла популарност *steampunk*-а: смештен је у епоху која из данашње перспективе може да се посматра (и приказује) као јединствено, целовито раздобље са карактеристично стабилним друштвеним односима и моралним нормама; такође, за популарну књижевност XIX века је, у целини гледано, типичан технолошки оптимизам у стилу Жила Верна – напредак технике се поистовећује са напретком човечанства у целини. *Steampunk* преузима то становиште и/или приказује алтернативне моделе технолошког развоја, засноване на еколошки нешкодљивијој пари; чести су врло детаљни описи економије и технологије алтернативних светова (Кит Робертс, *Паване*). На нешто сложенији, заобилазнији начин, и ови текстови нуде својим одраслим читаоцима осећање непроменљивости и стабилности које им недостаје у савременом свету; класичну идилу заменила је раноиндустријска идила, из доба пре широке употребе електричне енергије.

Овако профилисана дела углавном нису писана хуморним тоном, нити су њихови писци склони језичким и логичким играма. Потиснула су на маргину нонсенс-књижевност, какву негују писци попут Паула Мара, и која је ближа Кероловој традицији. Очигледно је да се релативно мало цени језичка креативност, модерни фрагментисани наративи, као и аутентичност секундарних светова.

Када би се најпознатији наслови тренутно на тржишту анализирали према познатој Тодоровљевој подели фантастичне књижевности на чудно, чудесно и фантастично, огромну већину бисмо без оклевања могли сврстати у чудесно:

“У случају чудесног, натприродни чиниоци не изазивају никакву посебну реакцију, ни код јунака, ни код подразумеваног читаоца. Чудесно није одлика односа према испречаним догађајима, већ својство саме природе тих догађаја.”<sup>36</sup>

Већина приказа фантастичних бића и светова, дакле, није усмерена на то да читаоце изненади нечим новим и непознатим, већ чак рачуна са препознавањем фантастичних елемената и са унапред задатом реакцијом. Мада на први поглед могу деловати „отуђено“, појаве и нарочито друштвени и породични односи у фантастичној књижевности за децу заправо су само танко прерушене околности које затичемо у савременом друштву, понешто стилизоване и неретко идеализоване. Најбољи пример за то представљају управо изузетно успешни романи Џоане Роулинг. Што је још важније, тиме се предупредује било каква озбиљнија друштвена критика – књиге попут *Чоколадног рата* Роберта Кормијеа постале су крајње ретке.

### *Закључак*

Мотив Аркадије се тако мења током времена, одражавајући како ставове писца који га употребљава, тако и промене у концепцији детињства, децје књижевности уопште; управо његова изузетна дуговечност чини га погодним за овакву врсту истраживања. Аркадије Михаела Ендеа, Астрид Линдгрен и Филипа Пулмана одражавају промену у схватању света и детињства. Култ детињства је ишчезао, бар кад је у питању његов мистично-романтичарски карактер и религијске конотације које је појам детињства задржао до у XX век.

Представа раја је успешно повезивала мотиве детињства, детета и Аркадије. У позном XX веку, када је ескапистички аспект без прикривања избио у први план, бекство је пожељно и за одрасле и за децу, али се појављује свест о томе да детињство није идилично доба живота каквим су га представљали. Јунаци Астрид Линдгрен и Михаела Ендеа имају озбиљне проблеме, попут одраслих. Као и Колин у *Тајном врту*, Ендеов Бастијан пати јер га отац занемарује после мајчине смрти; Вил се стара о шизофреној мајци. Али ове

---

<sup>36</sup> Тодоров, Цветан: *Увод у фантастичну књижевност*, Рад, Београд, 1987, стр. 58

спољне околности нису основна карактеристика новог става према књижевности за децу, која је одувек обиловала несрећним догађајима, недаћама врлине и сирочићима без игде икога. Нов је приказ детета као комплексне личности, способне за сложене, противуречне осећаје, мотивације и поступке. Ликови у савременој књижевности за децу нису једноставно црно-бели, нити се промене своде на прелажење са једног краја спектра на други: у упозоравајућим причама (*Warngeschichten*) о деци која почињу од малих престапа да би одмах настрадала или завршила као одрасли злочинци, и о деци која на време увиде своје грехове и покају се – Мери Ленокс и Колин само су знатно савршеније, истанчаније варијанте овог преокрета. Код Пулмана ствари више нису тако једноставне.

Може се тврдити, без жеље да се генерализује, да крај двадесетог века доноси стапање двеју модела Аркадије у књижевности за децу: религиозног и русоовског. Све суморнији пејзажи, све условније утопије, све чешће угрожене, све више дистопија чак и у књижевности за најмлађе – мада ту углавном долази до очекиваног преокрета набоље и оптимистичног разрешења. Еколошки акценти су појачани, претворени у топос, често уз употребу топоса „племенитог дивљака“ – од северноамеричких Индијанаца до мулефа; Аркадија је преживела чак и премештање у научнофантастични жанр, али уз радикално мењање значења овог мотива. Испод паничних порука о пропасти наше екосфере, искрених или подстакнутих исплативошћу, и савремених теорија о суштинској отуђености живота у великим градовима којој се супротставља примитивна блискост природи, и даље се крије жеља за златним добом, и његова идентификација са детињством. Мотив Аркадије претрпео је многе промене, али је његова суштина, једном формулисана, и даље иста.

## II

### *Алиса у земљи чуда и Водене бебе*

Од самог почетка је јасно да се не могу успостављати крути модели развоја Аркадије у дечјој књижевности. Књига која обележава почетак модерне књижевности за децу је, наравно, *Алиса у земљи чуда*, објављена 1865; две

године раније појавиле су се, додуше, *Водене бебе* Чарлса Кингслија, али та књига се данас чита искључиво као куриозитет.

Атмосфера која влада у овим делима свакако није идилична. У *Воденим бебама*, реч је пре свега о крутој религиозној алегорији, обогаћеној политичком сатиром и ауторовим неортодоксним идејама, испод којих провирује потиснута – и успут немало первертирана – чулност. Кингслија у овом раду вреди поменути пре свега јер је добар као пример за традицију приказивања загробног живота у књижевности за децу; његов модел укључује пут кроз чистилице, прочишћење јунака и његов пут ка рају. Већ код овог сразмерно раног писца присутно је стапање и прекрајање различитих постојећих мотива; Кингсли описује кратки живот Тома, дечака-оцачара, кога округни мајстор злоставља све док се дечак несрећним случајем не удави. Том, у новом облику „водене бебе“, сићушног, прозирног створења, креће низ реку ка мору, путем прочишћења<sup>37</sup> и окајања грехова, уз мноштво дидактичних епизода у којима се Кингслијеви погледи на биологију и веронауку преплићу на врло неуобичајен начин. И поред одређених литерарних квалитета, ова књига је данас добрим делом нечитљива, нараторови коментари су преобимни и заморни и често се растачу у раблеовско-стерновским набрајањима. Па ипак, *Водене бебе* су очигледно дело професионалног писца који своје световне и религиозне назоре износи у облику прихватљивом за децу, или бар тежи ка томе.

Код Луиса Керола (Чарлса Лутвица Доцсона) лако можемо запазити и сличности и разлике у односу на Кингслија. За разлику од свог претходника, Керол није био професионални писац, већ професор математике који је мање-више случајно зашао у област књижевности; али основа Керолових прича потиче од контакта са истинским дететом, Алисом Лидел. Можда због тога књиге о Алиси нису оптерећене подтекстом као *Водене бебе* или Керолов позни роман за децу *Силвија и Бруно*. Нема ни непрекидног снисходљивог обраћања читаоцима, поучни тон се потпуно изгубио. И овде постоје кодиране поруке

---

<sup>37</sup> Прочишћење започиње изврсном поствареном метафором о Томовом даљењу: „Tom was quite alive, and cleaner, and merrier than he ever had been. The fairies had washed him, you see, in the swift river, so thoroughly, that not only his dirt, but his whole husk and shell had been washed quite off him, and the pretty little real Tom was washed out of the inside of it, and swam away...“ (Том је био сасвим жив, и чистији и веселији него што је икада био. Видите, виле су га опрале у брзој реци, тако темељно да су са њега у потпуности спрале не само његову прљавштину, већ читаву његову љуску и љуштуру, и љупки мали прави Том је испран из њене унутрашњости, и отпливао...) Тело се овде изједначује са прљавштином коју треба спрати. Charles Kingsley, *The Water Babies*, Penguin, London, 1995. Стр. 76.

упућене одраслима, попут пародирања популарне лирике,<sup>38</sup> али очигледно је да су намењене деци, која овде први пут могу уживати у недидактичној нонсенс-прози која не спада у традицију фолклорних прича из енглеских *chapbooks*, јевтиних „књига за народ“ које су због једноставног стила и илустрација могла читати и деца. У енглеској књижевности за децу, Керол је начинио пресудни корак од дидактичне прозе ка уметничком делу.

Земља чуда као Аркадија на први поглед делује мало вероватно. Али већ је Емпсон у својој књизи *Неке верзије пасторале* посветио једно поглавље *Алиси*, под примереним називом „Дете као пастир“, уз коментар о премештању пасторалне традиције у литерарне приказе деце.<sup>39</sup> (Емпсоново узорно фројдистичко тумачење, са марксистичким присенцима, повремено такође прелази у читање *Алисе* као алегорије.) Задивљујуће је колико је изражено одступање и пародирање узора у овако раном примеру Аркадије у дечјој књижевности. Керолов обрт у постављању Аркадије је фасцинантан: хронолошки на самом почетку савремене дечје књижевности, он разграђује овај мотив и пародира дотадашњу, строго морализаторску књижевност у духу Исака Вотса. Није чудно што ће бити потребно много времена да се појави било шта упоредиво са књигама о Алиси и што ће мотив Аркадије све до дубоко у XX век бити много традиционалније интегрисан у различите текстове.

Околина у којој се Алиса затекне након уласка у зечју рупу или проласка кроз огледало није, по атмосфери, ни најмање пасторална – предели, предмети и, условно речено, жива бића подједнако су оживљени и сви једнако претећи. Формални елементи су, међутим, добро познати и стандардизовани хришћански симболи: ту је затворени врт са кључем који је надхват руке, али Алиса не може допрети до њега док се не окупа у сопственим сузама; постоји шума у којој Алиса губи свој идентитет и свест о туђим идентитетима, и стога може да успостави контакт са ланетом; раскошни ружичњак.

---

<sup>38</sup> Постоји изврсно издање Мартина Гарнера, *The Annotated Alice*, у коме уредник детаљно коментарише текст обе књиге о Алиси, испитујући алузије на постојеће личности, пародије познатих песама, однос Тенијелових илустрација и Кероловог текста, али и импликације математичких и логичких игара у којима Керол ужива. Током времена, рецепција Керолових песама се знатно изменила; будући да већина читалаца данас више није упозната са делима која Керол пародира, нарочито ако се са књигама о Алиси упознају путем неког од многобројних превода, те песме се најчешће доживљавају као самостална нонсенс-лирика.

<sup>39</sup> „Основна идеја која се крије иза ове књиге је премештање опскурне традиције пасторале на дете, што није измислио сам Доцсон.“ [...] (Нешто даље, о Кероловој верзији пасторале:) „Одиста, рекао бих да је ова верзија била отворенија за неурозу него оне старије; има мање наде и више представља повратак себи самом.“ Empson, William: *Some Versions of Pastoral*. Harmondsworth, Penguin, 1966. Стр. 203.

Сам Керол, биготни верник англиканске цркве, као да није примећивао своје извртање религиозних мотива. Кад Алиса коначно уђе у затворени врт, неће се наћи у идиличном свету, већ у заједници којом тирански влада Краљица Срце, и тамо најпре наилази на баштоване који, у страху од краљичине казне, панично боје беле руже у црвене, какве је краљица захтевала: биљке се морају развијати у складу са краљичиним апсурдним захтевима или преобликовати према њима. По артифицијелности, овакав врт асоцира на „француске паркове“ (попут Версаја), у којима је природа строго контролисана, а биљке су распоређене у геометријски правилне алеје или, попут шимширових жбунова, и саме поткресане у жељени облик. Краљичино опредмећивање живих бића, њихово претварање у употребне предмете, прелази у гротескно – када она игра крикет, живи фламингоси служе уместо штапова а карте-војници уместо лукова. Ово је још упадљивије јер Керол ефекат гротескног најчешће постиже обрнутим поступком, антропоморфизовањем животиња и „оживљавањем“ предмета – карата у првој и шаховских фигура у другој књизи. У *Алиси са оне стране огледала*, у сцени у башти (иначе пародији Тенисонове поеме *Мод*), живи цветови су понашањем и говором јасно одређени као типичне представнице викторијанског друштва више класе; оне критикују Алисине манире и оговарају једне друге – кинески љиљан (Цветко Шаренко у коришћеном преводу) и Ружа, као цветови са највишим статусом, могу да се обрецну на традиционално повучену љубичицу кад она покуша да се укључи у разговор о Алиси.

- Прекини, брбљушо једна! – повика Цветко Шаренко. – Причам ти причу, као да си ми ти па видела богзна шта за свога живота. Затуриш ту своју главицу међ' лишће и дремаш. Баш ти знаш шта се догађа у свету. Знаш исто колико и пупољак!<sup>40</sup>

Башта иза огледала пре је карикатура Кероловог окружења него приказ рајског врта. Исто тако, основно осећање које преовлађује у шуми без имена јесте страх, не блаженство, мада само у том тренутку Алиса улази у заиста аркадијско окружење – кад зађе у шуму у којој ствари и бића немају имена. Пошто шума делује и на Алису, девојчица се у њој враћа у стање првобитне

---

<sup>40</sup> Луис Керол, *Алиса у свету с оне стране огледала (и шта је све тамо доживела)*, Просвета и БИГЗ, Београд, 1979, стр. 29, превод Иване Миланков. У оригиналу: “Hold YOUR tongue!” cried the Tiger-lily. ‘As if YOU ever saw anybody! You keep your head under the leaves, and snore away there, till you know no more what's going on in the world, than if you were a bud!’”: Carroll, Lewis: *Through the Looking-Glass. V: The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*, Chancellor Press, London, 1984, стр. 139. Сви цитати из *Алисе у свету с оне стране огледала* биће пренети према овом издању.

човекове невиности, пре Адамовог пада, и убрзо заборавља ко је и шта је; придружује јој се Лане и заједно са њом излази из шуме. Истог тренутка кад поврате своје идентитете, лане бежи у страху од „човечјег детета“:

И тако су они даље наставили кроз шуму. Дивно је било видети Лане и Алису са рукама нежно повијеним око његовог врата, све док пред њима није пукло поље. А онда се Лане изненада истргнуло из Алисиних руку.

- Ја сам Лане! – повикало је оно усхићено. – Ох, тешко мени! Па ти си човеково дете!

Кроз те дивне мрке очице проломио се неизрециви страх. И за трен Лане је појурило као громом потерано.<sup>41</sup>

Од свих антропоморфизованих животиња које Алиса сусреће, само ће се ова уплашити од ње. Очигледно, у питању је нешто за Керола врло значајно, што заслужује детаљнију анализу – Лане није комичан лик, у овој епизоди нема уобичајених игара речима, а Алисом и Ланетом подједнако влада страх од њихове околине: не налазе се ни у каквој непосредној опасности, али Алиса реагује интензивније него и у једном другом тренутку, сем кад посумња у свој идентитет у кући Белог Зеца. Осећање да јој је одузета личност најгоре је што јој се може десити у Кероловом свету. Да би се постигло потпуно јединство са природом, морамо се одрећи људскости, јер чак ни невино дете не може бити у присној вези са Ланетом, оличењем чистоте и благице (Керол другде и саму Алису пореди са ланетом), већ и само због тога што већ има свест о себи као о индивидуи, припаднику људског рода. Код Керола не постоји могућност Аркадије као предела, само њених изобличених одраза у огледалу. Једино детињство, које спаја људскост са невиношћу и слободом од конвенција, може бити истинска Аркадија.

Нема ни трага природности, миру или урођеној једнакости, док Алиса у необузданом темпу из једне пустоловине прелази у другу; не смењују се толико ситуације колико пејзажи – Алиса се непрекидно сукобљава са светом који је извртута слика њеног сопственог, чија су правила дијаметрално супротна Алисиним, али не само у сфери физичких закона већ и што се тиче друштвених норми – тако је Алисино класично лепо васпитање стално на мети презривих

---

<sup>41</sup> Ibid, стр. 47. У оригиналу: “So they walked on together though the wood, Alice with her arms clasped lovingly round the soft neck of the Fawn, till they came out into another open field, and here the Fawn gave a sudden bound into the air, and shook itself free from Alice's arms. 'I'm a Fawn!' it cried out in a voice of delight, 'and, dear me! you're a human child!' A sudden look of alarm came into its beautiful brown eyes, and in another moment it had darted away at full speed.” (стр. 155)

коментара. Том свету Алиса се може одупрети једино користећи свој дечји здрав разум и разоткривајући бесмисленост његових конвенција; за одраслог читаоца, надохват руке је и сазнање о идентичној испразности „наших“ друштвених норми. Алиса тиме постаје прави представник Аркадије, племенити дивљак који објективно посматра непознат свет, чудећи се његовој лудости. Њој су супротстављени кључни елементи друштва из кога је дошла, али стилизовани и обесмишљени. Симптоматично, голубица, класични симбол Светог духа, оптужује Алису да је змија (Керол користи ређи израз, *serpent*, који се употребљава за библијску змију која је завела Еву) и са подсмехом дочекује њену несигурну тврдњу да је девојчица. У овом изокренутом рајском врту дете, оличење невиности, заузима место резервисано за ђавола: оно све доводи у питање.

Овакво инвертирање аркадијског мотива, његово претварање у критику савременог друштва, пружа нам једно од објашњења за његово често повезивање са дечјом књижевношћу. На први поглед збуњује то што Алисино окружење није усклађено са њом и треба се присетити околности настанка прве књиге о Алиси: на излету чамцем са три кћери Лиделових, Керол почиње да прича девојчицама причу о авантурама најмлађе, Алисе. Почетак и крај књиге јасно описују пасторално расположење које у сунчане дане може владати на обали Темзе, и још јасније статичност и досаду које тај идилични мир представља за живихну седмогодишњу девојчицу.

Алиси је већ било досадило да седи на обали крај своје сестре и да ништа не ради. (...) Зато она поче да премишља (уколико је могла, јер је дан био тако топао да је била просто жива заспала) има ли смисла да убере мало белих рада и сплете венчић, кад одједном, један Бели Зец, црвенкастих очију, протрча поред Алисе.<sup>42</sup>

Дете, будући да је становник и власник сопствене Аркадије, не осећа чежњу за њом, већ жељу за променом, пустоловином, чак опасношћу – под условом да ни у једном тренутку не буде збиља угрожено. Одрасли му то могу

---

<sup>42</sup> Керол, Луис: *Алиса у Земљи чуда*, Нолит, Просвета, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1978, превела Јасминка Рибар. Стр. 5. У оригиналу: “Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank, and of having nothing to do (...) So she was considering in her own mind (as well as she could, for the hot day made her feel very sleepy and stupid), whether the pleasure of making a daisy-chain would be worth the trouble of getting up and picking the daisies, when suddenly a White Rabbit with pink eyes ran close by her.” Carroll, Lewis: *Alice's Adventures in Wonderland*. Penguin, London, 1994, стр. 11-12. Сви цитати из *Алисе у земљи чуда* биће дати према овом издању.

приуштити приповедајући; истовремено Керол, користећи то што приповеда не само детету већ и о детету, ствара идеализовану, типизирану слику детета и детињства.

Керолови први читаоци можда нису били свесни једног другачијег контраста који се данас лако примећује – стармала, лепо васпитана, скроз-наскроз малограђанска Алиса у бујној, раскошној, често аморалној и потпуно непредвидљивој Земљи чуда која представља ако не баш испуњење дечјих жеља, а оно свакако карневалски изврнути свет. Већ овде се појављује напетост између претпостављене дечје жеље и њеног практичног остварења које имплицитно указује на свест о другој жељи. Као што Алиса, покушавајући да рецитије дидактичну поезију Исака Вотса, „спонтано“ изговара неке од најбољих нонсенс-песамa на енглеском језику, Луис Керол, замишљајући идеално игралиште за њу, ствара сасвим другачији, наопаки свет који често поприма претеће и мрачне тонове. Он тај динамични свет, у непрекидној промени, гради око своје јунакиње – сама Алиса је жариште Земље чуда, и не мења се као личност упркос физичким променама које непрекидно доживљава (смањивање, увећавање) а које у њој изазивају осећање несигурности у погледу свог идентитета. Стога је разумљив интензиван страх који у другој књизи захвата Алису када сазна да би могла бити сан Црног краља. Дотле се подразумева да је она та која сања и према чијим несвесним жељама се организује целокупно устројство Земље иза огледала. Одиста, Алиса је стабилна тачка око које се конституише Керолов изокренути свет: он је изокренут у односу на Алису, и то ради њеног задовољства; општа места дечје књижевности Кероловог доба наглавце се изврћу како би се девојчици приуштило задовољство науштрб подуке. Алиса је већ „васпитана“, и Керол јој не нуди даље лекције, већ пародира уобичајено пропитивање ђака: постављају јој бесмислена питања и загонетке („Зашто је гавран као писаћи сто?“) на које не постоје прави одговори. Девојчица више не мора да буде послушна према старијима, јер је аутор смешта у окружење у коме су чак и краљеви и краљице умно подређени Алиси и физички слабији од ње. Аркадија је саграђена око Алисе, и на правилима игре, макар то била строга правила игре шаха.

Керол углавном не описује подробно ниједан од бројних амбијената у Земљи чуда, само их назначује у основним цртама. Алисини доживљаји, сасвим

природно, дијаметрално су супротни књизи коју чита њена сестра, „без слика и разговора“; састоје се већином од управног говора (дијалогски су формулисани и Алисини унутрашњи монолози) и у оригиналу су конгенијално допуњени Тенијеловим илустрацијама. Управо та сажетост и релативно једноставна синтакса чине *Алису* приступачном данашњој деци: што су веће празнине остављене читаоцу на попуњавање, то ће лакше читалац/дете моћи да прилагоди штиво себи. Та особина стила, један од најмањих заједничких именитеља успешне дечје књижевности, у оштрој је супротности са уобичајеним начином на који се обрађује аркадијски мотив – опширни дескриптивни пасажии и лирски екскурси, честе ретардације радње – што неретко додатно отежава његову идентификацију, као у *Деци из Булербија* Астрид Линдгрен.

Уобичајену слику Аркадије можемо препознати у оквирној причи и, још упадљивије, у Кероловој уводној песми за прву књигу; све је ту, топли пролећни дан, пасторални звуци крава и жаба, слатка доколица у којој се могу читати књиге без слика и разговора, и дете. На крају прве књиге, у једином сегменту у коме Алиса није фокализатор, приповедачка свест, њена старија сестра размишља о томе како ће Алиса једном одрасти, у пролепси – искораку у будућност радње – која садашњем тренутку већ намеће статус „златне прошлости”.

На крају, замишљала је како ће та њена мала сестра, кад прођу године, расти и одрасти; како ће, кад буде већ одрасла, сачувати безазлено и нежно срце из свог детињства; како ће окупљати око себе децу, малу као што је она била, и причати им многе чудновате приче, од којих ће им се зажагрити очи и успламетети срца, а вероватно ће им испричати и овај свој сан о Земљи чуда. Она ће разумети све њихове мале јаде и уживати у њиховим безазленим радостима, сећајући се срећних летњих дана из свог детињства.<sup>43</sup>

Керол је био свестан краткотрајности детињства, за њега најпривлачнијег и најдрагоценијег доба у људском животу; томе треба додати и свест да ће се његова присност са три Лиделове девојчице завршити њиховим сазревањем и меланхолија посвете постаје лако разумљива:

Алиса, прими бајку ову,

---

<sup>43</sup> Керол, Луис: *Алиса у Земљи чуда*, стр. 142-143. У оригиналу: “Lastly, she pictured to herself how this same little sister of hers would, in the after-time, be herself a grown woman; and how she would keep, through all her riper years, the simple and loving heart of her childhood: and how she would gather about her other little children, and make their eyes bright and eager with many a strange tale, perhaps even with the dream of Wonderland of long ago: and how she would feel with all their simple sorrows, and find a pleasure in all their simple joys, remembering her own child-life, and the happy summer days.” Стр. 148-9.

Нек' те прати срећа!  
У мислима нек' те вазда  
На детињство сећа,  
Као давно узабрани  
Мали букет цвећа.<sup>44</sup>

За нас је важније поређење детињства са далеком и блаженом земљом  
Аркадије.<sup>45</sup>

### Џорџ Мекдоналд

Другачији писац од Луиса Керола, знатно мање популаран и утицајан само у границама Енглеске (касније, кад будемо говорили о К. С. Луису, биће више речи о томе) био је Џорџ Мекдоналд, његов близак пријатељ. Свештеник који је због својих неортодоксних погледа био рано принуђен да се одрекне активне службе, имао је живот и каријеру савршено различите од Керолових: био је срећно ожењен отац велике породице, који се због својих напредних убеђења није најбоље уклапао у конзервативну околину, и писац који се издржавао писањем (што се повремено одражавало на квалитет његових дела).<sup>46</sup> Мекдоналдова деца су прва читала рукописну верзију *Алисе*, и њихова одушевљена реакција подстакла је Доцсона на штампање дела.

---

<sup>44</sup> Керол, Луис: *Алиса у земљи чуда*, Младо Поколење, Београд, 1964. Превео Лука Семеновић. Стр. 7. У оригиналу: Alice! A childish story take./And with a gentle hand/Lay it where Childhood's dreams are twined/In Memory's mystic band,/Like pilgrim's wither'd wreath of flowers/Pluck'd in a far-off land. ” Стр. 10.

<sup>45</sup> Тумачење било ког детаља из обе књиге о Алиси може бити врло незахвално. Не иду сви тако далеко као научник који је сваком поједином лику приписао идентитет неког Кероловог савременика или црквене/универзитетске групе; али чак и углавном поуздани Емпсон тумачи “Кавкаску трку” истовремено као приказ еволуције и пара-класне поделе живих бића: „Дају јој њен сопствени елегантни напрстак, симбол њеног рада, јер је и она победила, и јер ће највиши од свих вас бити свачији слуга. Ово је солидан симболизам; политички настројени научници који проповедају напредак путем 'селекције' и *laissez-faire* суочени су са Христовом потпуном анархијом.“ (Емпсон, наведено дело, стр. 204.) При томе се потпуно губи из вида *комика* чињенице да Алиса као награду добија сопствени напрстак. Он не мора нужно симболизовати рад, на крају крајева, код Барија се изједначаје са пољупцем, постаје знак за Вендину развијенију сексуалност – додуше, ни психоаналитичка критика често не може да се похвали разноврсношћу и инвентивношћу својих тумачења.

<sup>46</sup> Као што се могло приметити већ код Кингслија, писци за децу често су се том пољу списатељске делатности окретали првенствено из материјалних побуда; далеко од тога да се њихова мотивација увек негативно одражавала на њихову продукцију (Астрид Линдгрен је можда најсветлији пример), али је често доводила до 'штанцовања', преобилне производње квалитативно неједнаког и репетитивног материјала, чак и код талентованих писаца попут Мекдоналда.

Мекдоналд је писао много и разноврсно – расправе и проповеди на религијске теме, реалистичне романе о шкотском животу, лирику и фантастичне повести; ове последње се отприлике могу поделити на оне за одрасле и оне за децу, мада је та подела несигурна, нарочито кад су краће бајке у питању. На Мекдоналда су, наиме, много јачи утицај извршили немачки романтичари, посебно уметничке бајке (*Kunstmärchen*) Лудвига Тика и Новалиса, него писци до тада постојеће енглеске књижевности за децу: могу се издвојити само поједини аспекти преузети од Керола, као, у раној фази, склоност ка језичкој инвентивности, игри речима на којој се заснива основни заплет непреводиве бајке *The Light Princess* (лака/лакомислена принцеза); па ипак, Џорџ Мекдоналд остаје оригиналан писац чак и тамо где су туђи утицаји најочигледнији – у бајци *Cross Purposes* (Керол) и у бајкама смештеним у роман *Адела Каткарт*, које се одигравају у Немачкој и носе сва типична обележја позног немачког романтизма, склоност ка претераној драматичности и емотивности.

Крајолици у Мекдоналдовим бајкама и романима за децу врло су разнолики, али можемо установити две основне варијанте које се у његовим текстовима често смењују упоредо са развојем радње. Он у почетку често може описивати ‘реалистичан’ предео – који је онда углавном препознатљиво шкотски, са изузетком Лондона у *За леђима северног ветра*. Потом најчешће прелази у приказивање фантастичних предела који своју узнемирујућу упечатљивост дугују не само томе што су богати симболичким значењима већ и томе што, попут Бошових слика или Кафкиних параболо, ти симболи немају једно и очигледно значење; како често евоцирају чистишиште или рај, Мекдоналд се мудро уздржава од подробних описа који не би успели да изазову жељено осећање страха или дивљења и прибегава старом трику „неописивости“, неисказивости крајности лепог или ружног.<sup>47</sup> У роману *За леђима северног ветра*, дечак Дијамант, током дуге болести, сања да борави у Хипербореји, или је заиста тамо пренет, али не уме да је опише:

„Да ли је тамо хладно?“

„Не.“

„Да ли је вруће?“

„Не.“

„Како је, онда?“

---

<sup>47</sup> Видети код Mattenklott, Gundel: *Zauberkreide, Kinderliteratur seit 1945*. Fischer, Frankfurt am Main, 1994. стр. 251-252.

Тако се дескриптивни пасажи у Мекдоналдовим делима никад не осамостаљују, остају строго функционални; па ипак, аркадијски елементи у његовим делима – нарочито „Северцу“ – знатно су израженији него код Керола, и такође религиозно обојени (заједничка им је јака вера која се код Доцсона граничи са биготеријом). Могло би се рећи да Аркадија код Мекдоналда представља корак уназад, традиционалније уобличавање овог мотива које не скреће у пародију; Мекдоналд се, осим тога, придржава фолклорних модела бајке тешње него немачки романтичари. Одступа од њих утолико што је, при свој стилизованости, место збивања у романима за децу *Принцеза и баук* и *Принцеза и Курди* заправо понешто преиначена и митологизирана Шкотска. Та митска земља није, међутим, идеализована: испод сунчаних планина људи налази се мрачно и окрутно царство баука. Даље, док се у првом делу чини да су искључиво бауци представници зла у иначе блаженом, преиндустријском свету (упркос томе што су и Курди и његов отац рудари), у другом делу, током Курдијевог тегобног путовања, постаје јасно да је и „горњи“ свет настањен психичким и моралним наказама; песимистични епилог, у коме краљевина Ирене и Курдија пропада након њихове смрти, као да одриче могућност спасења на овом свету. Такво расположење је, уопште узев, ипак ретко код Мекдоналда.

Он, у начелу, више цени раднике од аристократа (мада је плава крв предуслов за његове јунаке, па и Курдија) а природа и тежак али једноставан физички рад за њега представљају лек од моралних зала. Амбијенти у којима се остварује такво лечење појављују се у више прича, али њихов највиши представник је свакако представа земље иза Северног ветра у коју стиже Дијамант и која се може описати само негативима. У њој нема ни рада ни доколице, среће ни жалости, већ нечег „бољег од обојег“. На своју представу раја Мекдоналд примењује стари топос квалификовања Бога преко негатива. Па ипак, остаје довољно одлика да се овај предео може одредити као аркадијски: травњаци, дрвеће, поточићи и цвеће, све идеално лепо и углавном са натприродним моћима; одсуство технике и развијеније људске делатности.

---

<sup>48</sup> “Is it cold there?” “No.” “Is it hot?” “No.” “What is it then?” “You never think about such things there.” MacDonald, George: *At the Back of the North Wind*, <http://www.gutenberg.org/etext/225> Линк од 21. 3. 2005. Сви цитати биће наведени према овој верзији текста.

Мекдоналд се позива на два сведока која су се вратила одатле: на пастирицу Килкени и Дантеа.

„Описујући је, Дуранте каже да је тло свуда слатко мирисало, и да је благ, равномеран ветар, који никада није дувао брже или спорије, пирио у његово лице док је ходао, окрећући све лишће на једну страну, не тако да узнемири птице у крошњама дрвећа, већ, напротив, звучећи као подлога за њихов пој. Такође описује речицу тако пуну да су њени таласићи, док је хитала низводно, повијали траву, пуну црвеног и жутог цвећа, кроз коју је текла. Он каже да би најчистија вода на свету поред ове изгледала као да је помешана са нечим што јој не припада, иако је увек текла у смеђим сенкама дрвећа, а ни сунце ни месец нису могли да је обасјају. Он као да наговештава да је у тој земљи увек месец мај. Овде би било непримерено описивати предивне ствари које је видео, јер је њихова музика у другом кључу од музике ове приче, и стога ћу из извештаја овог путника додати још само да су тамошњи људи тако слободни и толико праведни и здрави, да свако од њих носи круну попут краља и митру попут свештеника. (...)

Сам Северац се нигде није могао видети. Нити је игде на виду било трага од снега или леда. И сунце је нестало; али то није било битно, јер је било много неке непомичне светлости, без зрака. Никада није открио одакле она допире; али мислио је да она припада самој тој земљи. Понекад је мислио да допире од цвећа, које је било врло сјајно, али није имало јаких боја. Рекао је да је река – јер сви се слажу да тамо постоји једна река – није текла само кроз, већ и преко траве: њено корито, уместо да буде од стена, камења, облутака, песка или било чега другог, било је од чисте ливадске траве, не претерано дуге. [...] Није могао рећи да је тамо био изузетно срећан, јер ни отац ни мајка нису били са њим, али се осећао тако мирно и тихо и стрпљиво и задовољно, да је то, што се тиче самог осећања, било боље од обичне среће. Ништа није било погрешно за леђима Северца. Ништа није било ни сасвим како треба, мислио је он. Само што ће једног дана све бити добро.“ (Превод Т. О.)<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> „In describing it, Durante says that the ground everywhere smelt sweetly, and that a gentle, even-tempered wind, which never blew faster or slower, breathed in his face as he went, making all the leaves point one way, not so as to disturb the birds in the tops of the trees, but, on the contrary, sounding a bass to their song. He describes also a little river which was so full that its little waves, as it hurried along, bent the grass, full of red and yellow flowers, through which it flowed. He says that the purest stream in the world beside this one would look as if it were mixed with something that did not belong to it, even although it was flowing ever in the brown shadow of the trees, and neither sun nor moon could shine upon it. He seems to imply that it is always the month of May in that country. It would be out of place to describe here the wonderful sights he saw, for the music of them is in another key from that of this story, and I shall therefore only add from the account of this traveller, that the people there are so free and so just and so healthy, that every one of them has a crown like a king and a mitre like a priest. (...)

North Wind herself was nowhere to be seen. Neither was there a vestige of snow or of ice within sight. The sun too had vanished; but that was no matter, for there was plenty of a certain still rayless light. Where it came from he never found out; but he thought it belonged to the country itself. Sometimes he thought it came out of the flowers, which were very bright, but had no strong colour. He said the river - for all agree that there is a river there - flowed not only through, but over grass: its channel, instead of being rock, stones, pebbles, sand, or anything else, was of pure meadow grass, not over long. [...] He could not say he was very happy there, for he had neither his father nor mother with him, but he felt so still and quiet and patient and contented, that, as far as the mere feeling went, it was something better

У Дијамантовом сну, дечак сусреће анђеле-дечаке који обављају вртларски посао на небу; међутим, биљке о којима се старају заправо су звезде.

Мекдоналдови пејсажи су стварнији, ближи нашој реалности од Керолових, доследнији, мање апсурдни, свакако мање маштовити, традиционалније и подробније описани: али то доводи и до парадоксалног резултата да их доживљавамо као „отуђеније“, лакше уочавамо ониричне елементе или традиционалне фолклорне мотиве и религијске симболе пребачене у шкотска брда и пројектоване на реалистичан приказ стварних области. Дијамант стиже у Хипербореју из Лондона, фактографски не мање (или више) верног стварном Лондону од Дикенсовог града, али густина и квалитет Дикенсовог стила потпуно су ван Мекдоналдовог домашаја. Са друге стране, и Дијамант и Оливер Твист у једном тренутку из Лондона одлазе на село, али док Дикенс исписује стереотипну химну чарима сеоског живота, Мекдоналдов опис задржава се искључиво на појединим функционалним елементима:

„Дозеф и његова жена живели су у малој колиби недалеко од куће. Била је то права колиба, са кровом од дебеле сламе, који је, у јуну и јулу, ветар посипао црвеним и белим латицама отресеним са лабавих горњих изданака ружиних стабала која су се пела уз зидове.“<sup>50</sup>

Ћутке прелазећи преко општих места и радије се, у наставку, усредсређује на утицај те околине на ликове. За Дијаманта, село је, насупрот граду, идеално окружење, а његова питомост и наивност поново долазе до пуног изражаја – за разлику од друге градске деце, он се не плаши непознатих ствари, животиња или невремена. „Обичну“ децу представљају његови пријатељи, сирочићи Нени и Џим, које Дијамант доводи са собом из града. Мада се они често ругају Дијаманту због његове припростости и зазиру од појава на које нису навикли у граду, Дијамантово пријатељство, заједно са боравком у природи, врши благотворан утицај на њих. Аркадијски мотив је овде традиционалније уобличен него у већини других Мекдоналдових дела. Нема религиозне, фантастичне обојености овог хронотопа, као у приказу Хипербореје; једино

---

than mere happiness. Nothing went wrong at the back of the north wind. Neither was anything quite right, he thought. Only everything was going to be right some day.“

<sup>50</sup> Joseph and his wife lived in a little cottage a short way from the house. It was a real cottage, with a roof of thick thatch, which, in June and July, the wind sprinkled with the red and white petals it shook from the loose topmost sprays of the rose-trees climbing the walls.

Дијамантов лик повезује руралну идилу са срећом у земљи за леђима Северног ветра.

До сада је већ постало очигледно да се Аркадија чврсто повезује са децом; мотив „изгубљеног раја“ се такође издашно користи, и утицај немачких романтичара, а преко њих Хердера и Шилера, изузетно је битан. Међутим, са појавом бајки браће Грим, у немачкој књижевности уметничке бајке бивају скоро потпуно потиснуте њиховим поетичким захтевима. Нова књижевност за децу мора имати што више одлика фолклорне бајке, њену једноставност и непосредност, а бајке романтичара нису удовољавале тим условима. Књижевна продукција за децу и даље се већином састоји од протореалистичних, поучних прича за децу сумњивог квалитета, а средиште цењене књижевности за децу дефинитивно се премешта у Енглеску. Андерсенове бајке, премда најчешће реципиране као бајке за децу, заправо су, као што је и сам Андерсен наглашавао, приче за одрасле, често са јаким сатиричним подтекстом, и овде их нећу разматрати.

### *Хајди*

1879. године се појављује *Хајди*, прва значајна књига за децу са иоле не-фантастичном варијантом аркадијског мотива: нема магије, нема примарних и секундарних светова, али је контраст између планине и града довољан за успостављање одстојања између два окружења. Јохана Шпири меша јаке русоистичке акценте са сентименталним бидермајерским протестантизмом, али, што је много важније, прва уводи реалистичне дечје ликове. Хајди је живахно, самосвесно, радознано и паметно дете, једини дечак (Петар козар) није јој раван ни по памети нити по храбрости и снази воље; Клара преузима пасивну улогу која је дотле припадала главним ликовима и спутавала их.

Јохана Шпири повезује позитивне Хајдине особине са амбијентом у ком одраста, швајцарским Алпима, овде приказаним крајње идеализовано. Чак се и рурални, затворени свет Селца доживљава као нека врста супротности „истинском“ животу који води Чика с Планине. Хајди његове обичаје и назоре спонтано прихвата као најбоље могуће – што и није тешко, јер у Чикине навике спадају спавање на сену, једноставна и здрава исхрана, изолованост од људи богато надокнађена присношћу са природом. Дуги дескриптивни пасажии у првом делу замењују конкретна дешавања, и то успешно, јер Шпиријева као

приповедачку свест користи Хајди, којој све – залазак сунца, планинске ливаде, понашање коза – представља новину и узбудљив доживљај.

„Хајди је опет седела на земљи и задовољно посматрала јагорчевину и ружице које су блистале на златном сјају вечери, а и сва трава изгледала је као попрскана златом, док су се високе стене руменеле и сијале. Тада Хајди нагло скочи и поче да виче:

- Петре, Петре! Гори, гори! Сва брда горе и велики снег тамо гори, и небо! Погледај, погледај, оне су се стене већ ужариле. О, што је леп ватрени снег!“<sup>51</sup>

Овако идеализован живот – ни Чика ни Хајди не трпе глад ни хладноћу, не болују нити су отупели, све те реалистичне црте пребачене су на Петра и његову породицу – поседује све одлике Аркадије. Чикина свакодневица се мало разликује од живота Вергилијевих пастира.

Није довољно, међутим, приказати Алпе у најбољем светлу, треба показати и њихове предности у односу на град.<sup>52</sup> Та потреба природно води у други и трећи део књиге, где се најпре описује Хајдин прелазак у Франкфурт и њено несналажење у градској околини; приповедање се раставља у углавном заокружене епизоде које описују Хајдино здраворазумско чуђење пред лепим манирима, извештаченошћу и апсурдношћу градског живота средње класе; вреди запазити да је Хајди као посматрач на позицији обрнутој од Алисине – она је у Алисином примарном свету, али без њеног стеченог искуства које би Кероловој јунакињи омогућило да се сјајно снађе у Франкфурту. Последице одрастања у граду овде су сликовито приказане описом Клариног стања и скором Хајдином болешћу. Лек је једноставан – повратак на планину, чији здрав ваздух, заједно са једноставном храном (превасходно козје млеко), може излечити чак и непокретну Клару.

Та околина не утиче само на физичко здравље; Хајдин пријатељ, стари доктор, овде налази спокојство и утеху након смрти жене и детета. Јохана Шпири овде важну улогу даје и једноставној, непољуљаној Хајдиној вери, којом ће она вратити Богу чак и свог деду човекомрца. Додуше, главни лик који подстиче и води Хајдино образовање, верско и световно, јесте Кларина бака, а

<sup>51</sup> Јохана Шпири, *Хајди*. Младост, Загреб 1980, стр. 32. Превео Живојин Вукадиновић.

<sup>52</sup> „Важно је колико је, кад се погледа изблиза, мало 'здрав' свет у роману у целини. Ни Хајди није, како каже површан поглед на књигу, 'здрavo' дете, потекло из недирнутог 'природног крајолика', уместо тога, она је од почетка повређено дете коме је за живот неопходна стална 'лековита клима'.“ Wilkending, Gisela: *Mädchenliteratur von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum ersten Weltkrieg*, у: *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, hsg. Reiner Wild, Metzler, Stuttgart, 1990, стр. 245.

Хајдино описмењавање и први часови веронауке одигравају се у Франкфурту, али Хајдина дечја вера, мада потпомаже њено немо подношење чежње за домом, не доприноси активном разрешењу проблема; њена функција је интегрисање у друштво (најпре Хајди у Франкфурту, а потом Чика у Селцу), а не одржавање аркадијског стања. Аркадија је код Шпиријеве датост, чињеница, и приступ у њу може се лако добити уз посредовање детета, складне, ведре и уравнотежене личности, по праву становника Аркадије.

Занимљиво је да, посебно у почетку, постоји јасна раздвојеност између живота у складу са природом и живота међу људима. Овлашно оцртани становници Селца склони су оговарању, често злонамерном, Дета, служавка у граду, и сама радо препричава скандалозне детаље Чикине биографије, али се не устручава да му на старање преда петогодишње дете. Насупрот томе, живот у планини је спокојан и драгоцен не само због лепоте планина и задовољења свих потреба – Хајди ни у граду не гладује – већ првенствено због слободе коју човек ужива и за коју је, бар према Чикином првобитном тумачењу, неопходна потпуна самоћа; то најбоље изражава његово тумачење крика птице грабљивице. „Руга се људима доле што су се сабили по својим селима и један другоме о злу мисле. Руга им се и виче: Кад бисте се разишли и свако се својим путем попео у висину као ја, боље би вам било!“<sup>53</sup>

У првом делу књиге успостављена је идилична ситуација која функционише независно од припадности друштву: Хајди и њен деда одржавају контакт једино са Петровом породицом, па и то само на Хајдин захтев, и ни у ком погледу не зависе од њих – напротив, Чика поправља старемајчину колибу. Наизглед, ова крња породица састављена од деде и унуке целовита је и самодоволна, али будући сукоб се назначује посетом локалног пароха<sup>54</sup> који покушава да издејствује Хајдино похађање школе. Деда то одлучно одбија „Дете ће да расте и да се развија са козама и птицама. Ту је малој добро. Од њих никакво зло неће научити.“<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> стр. 33 f.

<sup>54</sup> У коришћеном преводу учитељ. Вукадиновићев превод, први и за сада једини на српском говорном подручју, објављен је 1943. године. Прво послератно издање је темељно језички прерађено и цензурирано; делови текста који се односе на религију су избачени или прерађени. Сва каснија издања преносе цензурисану верзију *Haјdi*. Сви цитати су упоређени са оригиналом и, тамо где је било неопходно, усклађени са њим.

<sup>55</sup> стр. 49. У оригиналу: “Es wächst und gedeiht mit den Geißen und den Vögeln; bei denen ist es ihm wohl, und es lernt nichts Böses von ihnen.“

Парох на то одвраћа: „Али дете није ни јаре ни птичица, него људско биће. Ако ништа зло не научи од тих својих другова, ни добро заиста неће. А дете већ треба да учи. Крајње је време.“<sup>56</sup>

Овде није у питању само сукоб између бидермајерски разводњеног русоизма и рационализма протестантског кова, то је у суштини борба за социјализацију, за Хајдино постепено уклапање у друштво које је на наративном плану представљено Селцетом. Религија је овде истовремено агенс одржавања друштва, његово оправдање и оружје које сад први пут долази до изражаја: „Како вам је живети овде у самоћи, огорченом на Бога и људе!“<sup>57</sup> каже парох, и, нешто касније, „Биће ми жао ако буде требало да вас приморавам. Дајте ми сада руку и обећајте да ћете сићи с планине и да ћете опет међу нама живети, измирени са Богом и људима!“<sup>58</sup>

Са становишта заједнице, дакле, живот на планини је безвредан упркос свим позитивним одликама које има за појединца (Чику): парох чак и лепоти планинских ливада и зимзелених шума ових идеализованих Алпа (где, сем симболичне грабљивице, нема никаквих дивљих нити опасних животиња, фауна је сведена на птице и козе) супротставља реалистичнију слику оштре зиме која се тешко може пребродити без узајамне помоћи. Слобода, неспутаност, а пре свега самодовољност, овде су приказани као привидни, а опстанак као зајемчен само у заједници. Али у ствари је споредно да ли је заједница неопходна појединцу: битно је да друштво самосталну индивидуу осећа као претњу, и тежи да је подреди себи и интегрише, макар и силом. Парох, као позитиван лик, само наговештава могућност принуде, док Дета, нешто касније, отворено прети, како би могла да одведе Хајди у Франкфурт. Аркадија сада делује као идилично место *самоће*, отворено супротстављено религијском и социјалном поретку.

Нема, ипак, простора да се у ову варијанту Аркадије читавају револуционарни, иконокластични елементи. То постаје видљиво у преокрету који наступа у другом делу књиге. Хајди је у првом делу оличење свих стереотипних сеоских врлина – здравље, доброта, искреност, једноставност,

---

<sup>56</sup> Стр. 49. У оригиналу: „Aber das Kind ist keine Geiß und kein Vogel, es ist ein Menschenkind. Wenn es nichts Böses lernt von diesen seinen Kameraden, so lernt es auch sonst nichts von ihnen; es soll aber etwas lernen, und die Zeit dazu ist da.“

<sup>57</sup> Стр. 49. У оригиналу: “Was ist das für ein Leben hier oben, allein und verbittert gegen Gott und Menschen!“

<sup>58</sup> Стр. 50. У оригиналу: „Es würde mir großen Kummer machen, wenn Zwang gegen Euch angewandt werden müßte; gebt mir jetzt die Hand darauf, daß Ihr herunterkommt und wieder unter uns leben wollt, ausgesöhnt mit Gott und Menschen!“

здрав разум, уз то потпуна необавештеност. Али, узорна аркадијска пастирица премештена је у страну средину. Гђица Ротенмајер је изузетно разочарана Хајдином појавом и пружа нам сопствени опис идеалних планинских житеља: „Мислила сам на неко нежно, узвишено створење које живи у високим чистим планинским регионима и које пролази крај нас само као дашак ветра“,<sup>59</sup> а коме се Шпири неупадљиво руга преко господина Сеземана: њена стилизација је у другом, неромантичарском кључу, Хајди није „дашак ветра“ већ обично дете, али у Франкфурту убрзо добија препознатљиве одлике овог старијег типа јунакиње: нежна грађа, склоност ка месечарењу и депресији, наслеђене од мајке. Постаје јасно да је за дететово психичко и физичко здравље потребна планинска клима, али Јохана Шпири уводи и друге елементе – монотонију градског живота, ограничење кретања, насилно потискивање дечјих емоција, а пре свега непријатне ауторитативне ликове, госпођицу Ротенмајер и Тинету, које Хајди цене према њеном (не)познавању правила понашања; нарочито госпођица Ротенмајер са ужасом и гађењем реагује на сваки нови доказ Хајдине активности или могући контакт са природом, најочигледније у епизоди у којој се открива њен страх од мачића, „страшних животиња“ и „малих гнусоба“.<sup>60</sup>

Ма колико боравак у граду шкодио Хајди, са наративне тачке гледишта је неопходан. У Франкфурту упознаје баку, кључну личност која износи најважније ставове и упознаје Хајди са основама религије. Тек након што је научила, не само да чита и пише, већ и да се моли Богу и да без роптања подноси судбину, Хајди може да се врати на планину. Боравак у граду пресудно утиче на формирање њене личности и покреће низ догађаја који у крајњој линији доводе до Чикиног повратка људима, Клариног оздрављења, Петровог описмењавања и Докторовог настањивања на планини. Шпиријева неуморно наглашава да „Бог чини оно што је добро за нас“: у складу са тим, Хајдиним путовањем заправо започиње најбољи могући след догађаја. Девојчица стиче прву другарицу, Клару, и упознаје баку. Гђа Сеземан у реалистичном модусу задржава особине Мекдоналдових „мудрих жена“: она подстиче Хајди да научи читање и писање, мотивишући је библијским причама, теши је и упознаје са основама веронауке, усрдно понављајући ставове саме Јохане Шпири; али активна помоћ за Хајди потећи ће тек од доктора, који ће издејствовати њен повратак на Алпе.

---

<sup>59</sup> Стр. 90

<sup>60</sup> Стр. 76. и 81.

Тим повратком се отвара простор за апотеозу аркадијског живљења и успостављање потпуне хармоније: Чика с Планине се враћа у окриље заједнице/религије, уз наглашену паралелу са параболом о повратку блудног сина. Пријатељи које је Хајди стекла у граду такође долазе на планину, најпре доктор, који ће се ту и трајно настанити, а потом Клара, чије оздрављење Јохана Шпири не тумачи само чистим ваздухом и једноставном, здравом храном: Клара је први пут мотивисана да хода, жели да удовољи Чикином благом наваљивању „да покуша“, да пређе из једног дела ливаде у други. Рађање жеље за самосталним и активним животом Шпиријева приказује у једном од ретких интроспективних пасажа са Кларом као фокализатором, непосредно пре него што прохода уз Хајдину и Петрову помоћ:

„Велика жеља појави се у њој да једном и она буде свој човек, да и она може другоме да помогне, а не да увек други њој помажу. И Клари сад падоше на памет многе мисли које никад раније није мислила, па осети непознату жељу да и даље живи на лепој светлости сунца, и да ради нешто што ће некоме причинити радост као што јој се сада Белка радује.“<sup>61</sup>

Та жеља за кретањем и делањем и напор да хода сама образложени су и губитком инвалидских колица која Петар гурне низбрдо у психолошки брижљиво припремљеном нападу љубоморе. Као и увек код Шпиријевог, међутим, све што се дешава дешава се ради вишег добра, и без Петрове злонамерности Клара не би проходила. Петар је, уосталом, још један од оних којима Хајди помаже, и то пре на духовном него на материјалном плану, приморавајући га да научи да чита – мада он, за разлику од девојчице, из тога не извлачи никакву моралну корист. Шпиријева и овде наглашава потребу за интегрисањем у заједницу, повезујући је са образовањем. „Природан“ живот није довољан да се развије нечији интелект и осећај за морал; мада су Петрови поступци – бежање из школе, комична љубомора на доктора и озбиљна на Клару – разумљиви, у крајњој линији нимало шкодљиви, и мада их Јохана Шпири, заједно са баком, благонаклоно опрашта, јасно је да је Петар запуштени мали дивљак каквом је госпођица Ротенмајер сматрала Хајди. Шпиријева је овде изненађујуће реалистична – Петра неће просветлити ни побожне химне из бабине песмарице.

---

<sup>61</sup> Стр. 212

Хајди ствара сопствену микрозаједницу на месту где је срећа једино могућа. Вреди напоменути да су сви учесници чланови крњих породица – Чика и Хајди, Петар и Бригита, чак и Клара и њен отац, са докторем удовцем; у овој заједници нема брачних парова. Јохана Шпири ствара слику савршено срећне велике породице, али без традиционалног нуклеуса отац-мајка-дете, групе која је, посредовањем детета, успешно интегрисана у друштвени поредак, али ужива и предности пасторалног живота; њена Аркадија је идеализовани компромис.

### *Тајни врт*

Следећа књига смештена је у сасвим други миље – то је *Тајни врт*<sup>62</sup> Френсис Хоџсон Бернет. Ипак, основни заплет ове књиге показује велику сличност са другим делом *Хајди* а констелација дејјих ликова Мери – Дикон – Колин може се упоредити са групом Хајди – Петар – Клара.

Овде би требало разјаснити концепт „колективног протагонисте“ који Марија Николајева користи у својој књизи о митском времену у књижевности за децу. Центар радње у овом случају не представља појединац, већ група личности које међусобно могу бити диференциране у мањем или већем степену, али заправо представљају различите аспекте исте личности. За Николајеву, та особеност карактеристична је како за идиличну књижевност, тако и за књижевност за децу.<sup>63</sup> Та претпоставка се може употребити и за упоређивање

---

<sup>62</sup> Код нас преведен као *Тајна напуштеног врта*. Сви цитати су на српском наведени према следећем издању: *Тајна напуштеног врта*. Написала Френсис Хоџсон Бернет. Просвета, Београд, 1981. Превела Гордана Вучићевић. У оригиналу, наведени су према: Francis Hodgson Burnett, *The Secret Garden*. Penguin, London, 1995.

<sup>63</sup> “Постоје два чисто наративна аспекта које сматрам пресудним за идиличне текстове а које су врло ретко (или уопште не) помињали други научници: 10) превасходно колективни протагониста; 11) превасходно свезнајући приповедач. Идилични текстови користе колективне протагонисте у знатно већој мери него друга фикција. Рај је колективно искуство; у њему се може уживати само заједно са групом сродних душа. Али то је само један аспект. Идилични наративи врло ретко излазе ван оквира површног приказивања догађаја; не описује се унутрашњи живот ликова. За такав спољни наратив колективни протагониста нуди огромне могућности. Значајно је што су колективни протагонисти типична одлика књижевности за децу уопште, а да се ретко појављују у књижевности за одрасле, сем у чисто експерименталном роману. Може постојати више разлога за ово. Колективни протагонисти пружају предмет идентификације читаоцима оба пола и различитих узраста. Колективни ликови могу се искористити да представе опипљивије различите аспекте људске природе: на пример, једно дете у групи може бити приказано као похлепно и себично, друго као безбрижно и неодговорно, и тако даље. У суштини, колективни протагониста је уметнички поступак који се користи у педагошке сврхе.” Nikolajeva, Maria: *From mythic to linear. Time in children's literature*. Lanham, Md., Scarecrow, 2000. Стр. 35

ликова из *Врта* и из *Хајди*. Објављена 1879, на енглески преведена 1884, *Хајди* је извесно била доступна Бернетовој пре публикације *Врта*, у 1911. Хемфри Карпентер пореди односе њених личности са љубавним троуглом из *Орканских висова* Емили Бронте, Кети-Линдон-Хитклиф<sup>64</sup>, али односи дечјих протагониста лишени су разорних страсти одраслих. Карпентер не изводи поређење до краја (мада Колин лако може да се упореди са отменим, али слабим Линдоном), и уместо тога наглашава неоригиналност заплета и списатељску невештину Бернетове.

*Тајни врт* говори о оздрављењу непокретног детета и духовном опоравку подстакнутом боравком у природи, али и о усклађивању егоцентричне особе са њеном околином, описује повратак оца и његово зближавање са дететом: застрашујућа фигура постаје добротинитељска. Као и у *Хајди*, све промене изазване су доласком осиротеле девојчице код новог старатеља.

Основна разлика између Шпиријеве и Бернетове видљива је у лику главне јунакиње. За разлику од Хајди, Мери Ленокс није природно љупка и доброћудна девојчица, већ размажена, ружњикава и усамљена. Простор у коме се одиграва радња такође је врло различит од Алпа – висораван Јоркшира – и од самог почетка у знаку затварања, интимизирања простора: Мери долази у Енглеску из Индије, где су јој родитељи умрли од колере, из окружења у коме јој је све било дозвољено али нико није марио за њу, из куће са великим бројем углавном неидентификованих слугу, у Мистлтвејт Менор, кућу са малобројним укућанима, строго утврђеним правилима понашања и ограничењима на која Мери није навикла.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> „Други детаљи као да су успут покупљени из zgodних извора. Доста се алудира на ветар који „оркански“ завија око куће; сеоски дечко Дикон, који постаје Мерин пријатељ и помагач, ј нека врста позитивног Хитклифа; а Колин, грбавчев син везан за кревет, сакривен у удаљеној спаваћој соби, откривен је након што је Мери зачула крик попут крика гђе Рочестер у *Цејн Ејп*.“ Carpenter, Humphrey: *Secret Gardens, A Study of the Golden Age of Children's Literature*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1985, стр. 188-189.

„Гђа Бернет неспособна је да схвати да није потребна магија да се објасни моћ Тајног врта. Али, Врт, само Зачарано место, је симбол који су већи писци за децу од ње обрађивали са крајњом деликатношћу, наговештавајући га и посежући за њим уместо да га обухвате. Није чудно што она, кад га узме у руку, није потпуно сигурна шта држи.

*Тајни врт* је последња књига која са таквом самоувереношћу користи аркадијски мотив. То је последња прилика у којој се срећемо са чистом утопијом. У следећој, и заиста последњој појави Зачараног места у овој традицији писања, визија Аркадије користи се за изражавање знатно другачијег система вредности о човечанству уопште и деци понаособ.“ Carpenter, стр. 190.

<sup>65</sup> Марија Николајева пореди почетак књиге са изгоном из раја – али игнорише чињеницу да је то истовремено прелаз из инертног положаја невољеног детета у активну позицију девојчице која учи да ствара емотивне везе.

Та на први поглед непријатељска околина, са новим и непознатим стегома, ипак има позитиван утицај на Мери: принуђена је да се према служавки Марти односи као равноправном људском бићу, први пут почиње да цени наклоност других и покушава да је стекне. Бернетова прича о постепеном сазревању и социјализацији неприлагођеног, невољеног детета, користећи на први поглед једноставан симбол затвореног врта који Мери враћа у живот, и током тог подухвата и сама постаје здравија и боља. Али структура романа је комплекснија од описа паралелног развоја врта и детета: Бернетова уводи још два дечја лика, Колина и Дикона.

Колин је пандан Кларе у *Хајди*, болесно, непокретно дете - али, као и Мери, он је ћудљиво, размажено дериште, које својим хистеричним нападима може да управља читавим имањем, а коренито преваспитавање му је потребно колико и физичко здравље. Мери је у стању да му се супротстави јер обоје имају исте особине и исте мане: њена дечја себичност и равнодушност према другима равни су Колиновим.

Описи Мери у почетку су готово сасвим у знаку њене тврдоглавости и ината, било да су у питању свађе са другом децом, одбојни став према свим одраслима без разлике или шетње по пустари, док се бори против ветра. Постепено, међутим, Мери почиње да се навикава на своју нову околину и чак развија пријатељски однос са Мартом. Вреди приметити да сваки прелаз у следећи стадијум њеног развоја одговара некој промени у крајолику или кући, који постепено добијају све питомије, пријатније црте, и заузврат изазивају следећу промену у Мери. Први сусрет са пустаром се дешава ноћу, док се вози кочијом према Миселтвејт Менору, и застрашеној девојчици се чини

...Да је широка суморна пустара заправо широко простанство црног океана које она преваљује преко трачице копна. (Стр. 26)<sup>66</sup>

Већ следећег јутра, видик са њеног прозора је мање страхан, али и даље одбојан:

... видела је стрми комад земљишта на коме као да не беше дрвећа, тако да је био налик на бескрајно, монотono, пурпурно море. (стр. 29)<sup>67</sup>

<sup>66</sup> "The wide, bleak moor was a wide expanse of black ocean through which she was passing on a strip of dry land." Стр. 25.

<sup>67</sup> „... she could see a great climbing stretch of land which seemed to have no trees on it, and to look rather like an endless, dull, purplish sea.“ Стр. 27.

Карактеристичан је њен однос према старом баштовану Бену

Ведерстафу: након почетне узајамне одбојности, њих двоје се спријатељују преко Мариног занимања за црвендаћа и за баште око имања. То отвара пут за Марино проналажење тајног врта а управо црвендаћ ће, у једном потезу који роман доводи на руб фантастичног, довести Мери до скривених врата и закопаног кључа. Френсис Бернет овде, вероватно несвесно, гомила симболе који у хришћанској иконографији означавају Богородицу или се на други начин доводе са њом у везу, почев од Мариног имена (Марија), па преко затвореног врта (*hortus conclusus*), ружичњака, до црвендаћа, по традицији Богородичине птице. Одмах потом им, знатно очигледније, супротставља оличење Дикона, сеоског дечака кога Мери упознаје. Дикон има скоро натприродну способност за споразумевање са животињама, он је „добри пастир“ који храни и негује изгубљено јагње, али поседује и неке црте грчког Пана – свира у фрулу и кроти и лечи животиње. Ипак, као и у епизоди са црвендаћем, Бернет се задржава у реалистичном модусу писања, мада науштрб вероватноће. Дикон није само „дивље“, „природно“ дете романтичара, обликован одрастањем у Аркадији и стога безазлен, наиван и срдчан насупрот мргдној и себичној Мери: он је прва од фигура Пана на које ћемо још више пута наилазити у овом периоду енглеске дечје књижевности. (О томе ће нешто касније бити још речи.)

У складу са приповедачким стилем Френсис Бернет, Дикон је, додуше, у појединим аспектима наглашено реалистичан лик, припрост и неписмен, али се истовремено наглашавају његове неуобичајене способности и дар за неговање свега живог. Он се спријатељује са Мери са истом лакоћом и спонтаношћу са којом око себе окупља животиње – његово прво појављивање је пажљиво припремљено Мериним разговорима са Мартом и Беном и представља типичан аркадијски приказ у коме фигурира Пан: Дикон свира у фрулу под дрветом, док око њега птице и дивље животиње мирују као опчињене. „...чинио се, у ствари, као да су се сви збили да гледају у њега и слушају онај необични, ниски, тихи зов његове свирале.“ (Стр. 98)<sup>68</sup>

Дикон прихвата Мери не само као себи равну, већ са истим осећањем одговорности као према птицама о којима се стара; он је прва особа са којом се она може зближити и којој се може поверити. Заједничка тајна и рад на

<sup>68</sup> „... and actually it appeared as if they were all drawing near to watch him and listen to the strange low little call his pipe seemed to make.“ Стр. 93.

оживљавању врта још више их зближавају а преко коментара старијих, Марте и Бена, видимо да то позитивно утиче на Мери. Да би се спознале праве размере промене коју девојчица доживљава и њена новостечена способност да саосећа са другима, и истовремено било пружено рационално објашњење тајне врта, у радњу се уводи Колин. Дечакова мајка је несрећним случајем погинула у башти а отац је потом затворио врт и напустио имање, занемарујући болешљиво дете. Мери ће му помоћи да изађе из свог изолованог света. Она и њему поверава тајну врта и успева да га умири током једног од напада – не нежношћу већ, како Бернетова уверљиво приказује, супротстављајући му се сопственом тврдоглавошћу и остатком старе себичности: „Ако још једном будеш вриснуо – и ја ћу – а ја могу да вриштим гласније него ти, па ћу ја тебе уплашити – уплашићу те!“ (стр. 177)<sup>69</sup> Колин је принуђен да увиди да му нису сви потчињени.

Ово је увод у спектакуларно излечење у стилу Кларе Сеземан: све троје деце се усрдно посвећује заједничком раду у врту, Колин се бави вежбама, здрав ваздух и боља исхрана чине своје. Бернетова, међутим, овде својевољно излази из дотле усвојеног реалистичног проседеа: на сцену ступа Магија, њена лична варијанта пантеизма, свеприсутна исцелитељска сила која се у тексту појављује рано и сразмерно неупадљиво, у коментару приповедача када црвендаћ слети на баштованову мотику. У завршним поглављима врт више није само симбол обнављања живота већ и поприште својеврсног чуда, што данашњем читаоцу, ако није склон *New Age* синкретизму, може и засметати (с друге стране, сцијентолози управо стога високо цене ову књигу). Фантастичне и псеудорелигиозне елементе карактерише продор слаткастог стила својственог неким ранијим књигама Бернетове, пре свега *Малом лорду Фаунтлероју*. Ти сегменти грубо одударују од првог дела *Тајног врта* и врхунац достижу при крају књиге, када деца заједно са Диконовом мајком и Беном певају религиозну химну. Тај аспект је (једва) избалансиран позитивним квалитетима романа, неуобичајено реалистичним дечјим ликовима (Мери и Колина), и спокојним, несентименталним приповедањем које преовлађује у првом делу књиге; многим новијим критичарима<sup>70</sup> засметало је премештање фокуса са Мери на Колина,

<sup>69</sup> „’If you scream another scream, I’ll scream too – and I can scream louder than you can and I’ll frighten you, I’ll frighten you!’ “ Стр. 165.

<sup>70</sup> Пре свега због тога што су га читали као „истискивање“ Мери из позиције главне јунакиње. Линда Парсонс и Адријан Гунтер наводе неколико феминистичких критика у својим текстовима, истовремено се залажући за позитивну реevaluацију књиге. „Елизабет Ленокс

које наступа заједно са променом тона, и донекле је објашњава – Колин је склон претеривању и ствара сопствену неодређену религију здравља и животне снаге, а аукторијални приповедач подржава његово становиште. Марија Николајева решава проблем премештања фокуса увођењем „колективног протагонисте“, третирајући групу ликова као један ентитет а не као више засебних карактера; сваки појединац представља неку другу фацету „колективног протагонисте“. Тако је наративни помак са једне личности на другу, тврди она, само привидан. Мада је та теза одржива кад су у питању неки други текстови попут, рецимо, *Деце из Булербија* Астрид Линдгрен, где су деца-протагонисти неиздиференцирана, слична и увек делују као група, овде ју је већ теже одбрани, а у истински комплексном штиву (какво представљају романи о Муминима Туве Јансон) постаје неодрживо тумачење читаве заједнице као јединственог протагонисте чије различите фазе развоја представљају поједини ликови. У *Тајном врту* противречност није у тој мери изражена, али остаје помало нејасно зашто би „колективни протагониста“ два пута заредом пролазио кроз исту фазу развоја, најпре као Мери а потом као Колин. Међутим, ако посматрамо Мери као центар радње, Колиново ослобађање од телесних и духовних мана служе томе да истакну њену стечену зрелост и несебичност уместо да је потисну у позадину.

Аркадијски елементи су очигледни, могло би се чак образлагати становиште да их Ф. Бернет свесно уводи у наратију. Бернетова, и поред занесених и идеализованих описа пустаре у пролеће, делимично датих у јоркширском дијалекту кроз описе Марте и Колина, смешта свој *locus amoenus* у најјаснији и најтежни могући оквир: то је врт окружен зидом и, премда има привид дивљине, он је дело људских руку, у симбиотичној вези са Мери и Колином. У својеврсној повратној спрези, деца оздрављају и навикавају се једно на друго играјући се у врту и негујући биљке. Наравно, међу цвећем преовлађују руже; крај књиге, у коме се Арчибалд Крејвен враћа на свој посед и затиче врт отворен и препун ружа, подсећа на крај *Трнове ружице* где се након скидања клетве отвара пут према замку а трње процвета ружама.

---

Кајзер сматра да Мери „све више клизи у позадину, све док потпуно не нестане у последњем поглављу“ (1983, стр. 9). Она такође тврди да, док Колин достиже мужевност, Мери је принуђена да ступи у ћутање и потчињеност женствености.“ Види: Parsons, Linda T: „‘Otherways’ into the Garden: Re-Visioning the Feminine in The Secret Garden.“ У: *Children's Literature in Education*; Dec2002, Vol. 33 бр. 4, стр. 247-268

Идеални пејзаж тако има оштро повучене границе, он је место магије и стога доступан само изабранима: деци, Бену баштовану, Крејвену – и Сузан Соверби. Светилиште унутар Аркадије и њено врхунско отеловљење које спаја цивилизацију и дивљину унутар тесних зидова: премда је боравак у њему Колинову мајку коштао живота, врт враћа здравље и животну радост њеном мужу и њиховом сину. Премда се често помиње шира околина имања и мада је живот јоркширских сељака описан као стање идиличног сиромаштва, само се Дикон неспутано креће пустарама. Једини други лик без просторних ограничења је Крејвен, али његов боравак у иностранству се, као и Мерин у Индији, вреднује негативно и служи само неуспешном потискивању болних успомена.

Осећај измештености у времену *Тајног врта* појачава се просторном изолованошћу Миселтвејт Менора, за сваку нову ствар потребни су компликовани преговори са људима који ће је донети из суседног места или Лондона. Мери долази возом у Јоркшир, али прелази у кочије да би стигла на имање.

Други концепт Николајеве, заснован на појму цикличног времена преузетом од Мирчеа Елијадеа, може се јасно посматрати на примеру овог романа – и доброг дела других које ћемо обрадити. Николајева постулира теорију о различитим врстама наративног времена, којом се у књижевној критици служио још Фрај: у идили влада циклично време, подређено ритму годишњих доба, увек исто, ванисторијско, без трајне промене и без линеарног тока. На крају сваког циклуса поново се враћамо на почетак.

Дотле је све у реду: међутим, посебне варијанте линеарног развоја такође се могу уклопити у аркадијско окружење – под условом да остану неизречене. То у највећој мери важи за сексуално сазревање. Једно од најважнијих „белих места“, табуа дечје књижевности, јесте изостављање сексуалности. Књиге из којих се могу ишчитати сексуална значења, или које отворено говоре о сексу, и даље се углавном третирају као неподобне за децу; дечја сексуалност као таква представљала је неизрециво и била утолико присутнија између редова многих штива о деци и за децу. Више није занимљиво писати о Кероловим фотографијама голих девојчица нити психоанализирати Баријеву *Белу птичицу* и *Петра Пана* у светлу његовог неуспелог брака. Важно је, ипак, поменути да је и овде присутна веза између еротског и смрти. Деца која умиру како би на небо

стигла у неокаљаној невиности често су приказана као предмети жеље.<sup>71</sup> Смрт, напротив, у XIX веку ни издалека није забрањена тема, о њој се распреда нашироко и са уживањем које је другде ускраћено, често се користи језик крцат еротским метафорама а доживљај смрти је редовно крајње еротизован.<sup>72</sup>

Бернетова, међутим, говори о смрти повремено и олако, а о животу много чешће и страственије: врло упадљива промена односа ако је упоредимо са нешто старијим савременицима попут Шарлоте Јанг.<sup>73</sup> У њеној Аркадији, смрт је далека успомена или празна претња, и у чаробном свету врта Колин се може винути до узвика „Живећу довека-довека-довека!“<sup>74</sup> На први поглед, секс је као и смрт прогнан ван граница врта, ниједно од троје деце није ни на прагу пубертета, и Николајева то има на уму када говори о приватном рају Мери Ленокс и њеној конзервацији у стању вечитог детињства, али тако превиђа експлицитне изјаве ауторке о Мериним психичким и физичким променама.

Мери није имала времена да се много бави променама на свом лицу. Знала је само то да изгледа „друкчије“, да има, канда, много више косе и да јој ова расте веома брзо. (Стр. 274)<sup>75</sup>

У *Тајном врту*, завршна фаза одрастања је изостављена, али процес сазревања није заустављен већ подстакнут. Не реметећи правила Аркадије, Бернетова је, за разлику од Грејема, Барија, и донекле Милна, оставила отворена врата кроз која ће проћи доцнија аркадијска проза.

### *Пан у енглеској књижевности за децу*

*Тајни врт* је једна од четири кључне књиге за аркадијски мотив у енглеској дечјој књижевности – у тој групи су још *Ветар у врбаку*, *Вини Пу* и *Петар Пан*. Као што је већ поменуто, у три књиге од ове четири налазимо

---

<sup>71</sup> Тиме се бавила Emer O'Sullivan: *Thanatos und Eros: Die Darstellung sterbender Kinder in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. У: *Kinder- und Jugendliteraturforschung* 1990/2000. Hgg. Hans-Heino Ewers et al. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, стр. 26-39

<sup>72</sup> Ова традиција има сјајне узорке у сентименталној књижевности XVIII века – рецимо, умирање Ричардсонове Кларисе Харлоу. Смрт деце у књижевности је засебна тема којој се овде не може посветити достојна пажња, али довољно је подсетити на бројне епизоде те врсте код Дикенса.

<sup>73</sup> Списатељица за децу позната по бројним, врло сентименталним сценама умирања дечјих ликова.

<sup>74</sup> Стр. 253. енглеског издања, стр. 269. српског.

<sup>75</sup> „Mary had not had time to pay much attention to her changing face. She had only known that she looked "different" and seemed to have a great deal more hair and that it was growing very fast.” Стр. 257.

фигуру са одређеним елементима Пана, најизричитије именовану у *Ветру у врбаку*.

Хришћанска симболика је, мада суштински обесмишљена, и даље била неприступачна, забрањен простор за иоле световнију експлоатацију; антички пантеон је, међутим, у себи спајао више предности – како је припадао мртвој религији, био је верски непроблематичан, његова употреба није изазивала никакав сукоб са званичном црквом; истовремено, захваљујући благодети класичног образовања, грчки и римски богови били су општепознати међу читаоцима више и средње класе и при руци за свакодневну употребу.

Тако је, рецимо, по фрули, папцима и роговима било врло лако препознати полуживотињско божанство – Пана. Његове основне одлике су старање о животињама, улога „пастира“ дивљачи, бдење над нецивилизованом, неаграрном природом, и неспутана слободна сексуалност. Лако је разумљиво да је Пан у аркадијском контексту, поготово у књигама писаним за децу, брижљиво десексуализован и стилизован у безбедног, неагресивног чувара дивљих животиња и деце. У овом књижевном раздобљу, најпознатија је свакако Грејемова верзија овог бога; у својим есејима он пише о „руралном Пану” приказујући га на идентичан начин као у *Ветру у врбаку*. Друга, тамнија страна – бар са гледишта викторијанаца и едвардијанаца – демонизована је и успешно експлоатисана у тривијалној литератури тог времена: најпознатија и најквалитетнија вероватно је новела Артура Мејчена, *Велики бог Пан*. Пан се и овде креће питомим крајолицима Енглеске, али са собом носи смрт и лудило. Патриша Меривејл анализира читав низ минорних писаца који користе овај лик, али и неколико прворазредних стваралаца попут Д. Х. Лоренса.

Розмари Сатклиф је у свом историјском роману за децу *Прашни братац*<sup>76</sup> пронашла изванредан начин да уведе Пана у свој наратив а да притом не пређе границе реалистичног приповедања: тајанствени странац, познат само по надимку Фрулаш, има традиционалне особине аркадијског Пана – лута по дивљини и ослобађа животиње ухваћене у замке, свира опчињавајуће мелодије на својој фрули, сва жива бића му прилазе без страха. Међутим, нема очигледно фантастичних елемената: Фрулаш се са Паном не повезује експлицитно, већ посредно, преко приче коју у поглављу *Пан и звијезда* приповеда један од

---

<sup>76</sup> Sutcliff, Rosemary: *Prašni bratac*, Znanje, Zagreb, 1987, превео Зденко Новачки. Роман иначе нема никаквих додира са аркадијским мотивом; представља доживљаје дечака и његовог пса који се, током владавине краљице Елизабете, прикључују путујућој глумачкој дружини.

ликова. Према њој, Пан у божићној ноћи сазнаје да се родио „мали Краљ“, али већи од њега, посећује малог Исуса у штали и међу пастирске поклоне оставља и своју фрулу: „ја ћу му оставити дар за глазбу, то јест за душу“.<sup>77</sup>

Помирљивост и дискретни артизам са којим Розмари Сатклиф спаја хришћанску и паганску традицију још су упадљивији кад се упореде са К. С. Луисом који у истом тренутку (почетак педесетих година двадесетог века) пише своју милитантно хришћанску алегорију. Додуше, Сатклифова се у овој краткој причи стилски ослања пре свега на Вајлдове бајке, а не на традиционалне моделе за децу попут Едит Незбит, коју Луис углавном следи, и који у великој мери смањују лирске елементе или их потпуно избацују из наратије.

### *Ветар у врбаку*

Овим стижемо до најчистијег описа Аркадије у дечјој књижевности, Кенета Грејема и његовог *Ветра у врбаку*. Повучени банкарски чиновник са наклоношћу према уметности, Грејем је објавио мали број дела. Након прве књиге есеја, *Пагански списи (The Pagan Papers)*, издао је две изузетно популарне а данас скоро заборављене књиге, *Златно доба (The Golden Age)* и *Дане снова (Dream Days)*, у великој мери аутобиографске: обе приповедају о групи деце (три дечака и две девојчице) која одрастају под не претерано строгом паском старијих рођака, на имању на обали Темзе. Приказ сеоског живота и дечји ликови у тим делима извршили су јак утицај на позније писце за децу, нарочито на Едит Незбит и, у мањој мери, на А. А. Милна, али номинално не спадају у дечју књижевност. Међутим, ове књиге показују изразите пасторалне црте, које ће Грејем, заједно са крајоликом, пренети у свој следећи и последњи роман, *Ветар у врбаку*.

Ово дело се бави доживљајима неколико животиња настањених на обали Реке која је очигледно Темза, али подражавање стварности завршава се на подробним дескриптивним пасајима пуним љубави према том крају. Грејемове животиње антропоморфизоване су до крајњег степена и у том погледу превазилазе чак и Киплингове поетично стилизоване вукове из *Књиге о џунгли*. Његов Жабац је припадник локалне аристократије са манијом за тркачким

---

<sup>77</sup> Стр. 88.

колима, све животиње носе одећу и имају удобно намештене домове (у Кртичином се налази, између осталог, и Гарибалдијева биста), који су, додуше, зоолошки тачно локализовани (под земљом, у случају Кртице и Јазавца, а на обали реке када је у питању Водени Пацов) и повремено помињани као „јазбине“. Њихови манири, интересовања и исхрана одговарају манирима, интересовањима и исхрани више средње класе у Енглеској Грејемовог доба, са једним значајним одступањем: животиње нису запослене, ни за једну од њих не сазнајемо како зарађује за живот – само Жабац је, као потомак богатих родитеља, у стању да пружи објашњење о томе.

Свакако, идилични тонови преовлађују у првом делу књиге, заједно са извесном статичношћу радње, да би се нарација постепено усредредила на Жапчеве доживљаје. Овде није згорег поближе анализирати структуру *Ветра*. Као што је показало обимно истраживање Грејемовог биографа Питера Грина,<sup>78</sup> језгро књиге обликовано је разрадом „прича пред спавање“ којима је Кенет забављао свог сина Алистера и шаљивих писама која му је слао, углавном о Жапцу. На то су се надовезале мирније и претежно атмосферичне приче о пријатељству Кртице и Пацова и, на крају, две епизоде које стилем и тематиком упадљиво одударају од ова два тока приповедања, мада се формално баве Кртицом и Пацовом (*Свирач у освит зоре* и *Путници*).<sup>79</sup> Структура текста не одражава редослед настајања појединих епизода:<sup>80</sup> роман почиње поглављима о Кртици и Пацову, уз повремено уплитање Жапца, и после првих пет глава прелази се на Жапчеве подвиге – али након прва два њему посвећена поглавља следе две поменуте епизоде о Кртици и Пацову, а онда се Жапчев ток без прекидања наставља до краја романа. Грејем као да покушава да уравни темпо и промену амбијента догађајима који поседују отворено мистичан квалитет – и управо у њима се показују све одлике аркадијског

---

<sup>78</sup> Green, Peter: *Kenneth Grahame*. Muggay, London, 1959.

<sup>79</sup> Сви преведени цитати и називи поглавља навођени су према преводу Босиљке Петровић – Кенет Грејем, *Ветар у врбаку*, Рад, Београд, 1990. Мора се приметити да је иначе одличан превод проблематичан утолико што је Босиљка Петровић, управљајући се према граматичком роду српске именице *кртица*, у читавом тексту доследно изменила пол једног од главних јунака. Сличну судбину доживео је још један Грејемов јунак, главна личност истоимене приче *Снебивљиви змај*; Дизнијева адаптација ове приче синхронизирана је на српском језику тако да је змај постао снебивљива *аждаја*.

<sup>80</sup> Питер Хант је посветио читаву књигу анализирању *Ветра у врбаку* путем различитих методолошких приступа (*The Wind in the Willows: A fragmented Arcadia*. Twayne/Macmillan, New York, 1994). Он наглашава необичну *литерарност* писама Алистеру; после првих неколико писама, Грејем је почео да изоставља свако обраћање сину, а његов стил, у складу с тим, постаје све сложенији, као да не пише детету.

живота, заострене и пречишћене, и са болном, носталгичном нотом која је скоро потпуно одсутна из остатка књиге.

Први део књиге описује Кртичино напуштање јазбине током њеног пролећног чишћења и њен први сусрет са реком, екстатично усхићење слободом и природом, помало неочекивано од стране једне дивље животиње. Кртица се спријатељује са Воденим Пацовом: следи описивање низа удобних, кућевних доживљаја: путовање чамцем, излети са Жапцем, domestikација у безбрижном, идиличном свету. Мада се нигде не помиње зарађивање нити икакав посао (изузев пролећног чишћења) који би Пацов и Кртица морали обављати, а Видра лови и на лицу места једе свој плен, ликови се служе новцем и упознати су са технички напредним машинама индустријског доба; главни ликови једу људску храну. Ту негде почиње осетљива граница између Аркадије и реалног света. На обали Реке људи као да не постоје – Грејем прећуткује немилосрдан лов на ситну дивљач који је у његово доба ревносно упражњаван.<sup>81</sup> Људска бића не обитавају ни у следећем појасу, Дивљој шуми, која већ нема аркадијска обележја и представља место страха и опасности. Људи живе иза ње, у Широком свету, али се ни о томе не говори отворено. Пацов каже Кртици:

„Иза Дивље Шуме је широки и бескрајни свет. А то је оно што се не тиче ни тебе, ни мене. Нисам никада био тамо и нећу никада ни ићи, нећеш ни ти ако имаш и труни памети. Молим те, немој ми то више спомињати.“ (стр. 12)<sup>82</sup>

Занимљиво је да се сва интеракција животиња са људима одвија поводом – или преко – Жапца, почев од сусрета са излетницима у аутомобилу. Жабац је једини који се отискује у Широки свет, једини који чезне за индустријализацијом своје околине, за модерним колима и возом. Грејемова стилизација ликова и овде варира у забрињавајућим размерама. Врло је тешко – у ствари, немогуће – утврдити степен Жапчеве антропоморфизације и његову праву величину током његових пустоловина у свету људи: у једном тренутку се, додуше прерушен, може успешно представљати као праља, а у следећем га кормиларка као обичну жабу завитла с дереглије. При крају романа, Жабац се у једној сцени *чешља*. Таквих наративних инцидената има, мада знатно мање, и у

<sup>81</sup> Види Green, Peter: *Kenneth Grahame*. Murray, London, 1959, стр. 241.

<sup>82</sup> “ ‘Beyond the Wild Wood comes the Wide World,’ said the Rat. ‘And that’s something that doesn’t matter, either to you or me. I’ve never been there, and I’m never going, nor you either, if you’ve got any sense at all. Don’t ever refer to it again, please.’ ” Grahame, Kenneth: *The Wind in the Willows*, Penguin, London, 1994, стр. 15. Сви оригинални цитати дати су према овом издању.

Жапчевом родном крају на обали реке, где су све животиње, па и ласице, несумњиво антропоморфизирани. На обали реке животиње су неприкосновени владари, њихови контакти са људима посредни и искључиво на равној ноzi.

Све животиње представљају одрасле, самосталне људе; међутим, у овој Аркадији, скројеној по „дечјој“ мери према представама позних викторијанаца, нема еротске љубави, што је лако разумљиво, али нема ни породице нити женских ликова уопште: једине јунакиње су кључарева кћи и жена с дереглије, обе људска бића која Жабац среће у Широком свету заједно са другим опасностима. Чак и у епизоди о Пану, где се говори о нестанку Видриног сина, не појављује се мајка, већ само забринуту оца Видра. Као да ниједан од главних ликова нема родитеље, помиње се једино Жапчев отац о коме не сазнајемо скоро ништа, сем да је Жапцу оставио своје богатство. У Грејемовој Аркадији нема никаквих веза осим пријатељских – ни породичних, ни љубавних.

Становници Грејемовог света вечно могу уживати у једноставним сеоским радостима, возњи чамцем, пикницима, излетима, а пре свега доброј и обилној храни (која, изненађујуће, укључује и чисто урбане производе попут конзерви паштете од гушчје цигерике), али уз одређену цену – вољну изолацију од свега модерног, и потпуно одрицање од другачијих искустава оличених у представи о Широком свету: као што Водени пацов сазнаје од Морског, упознавање са далеким крајевима њему би одузело уживање у миру на обали Реке. Аркадија се може очувати само обуздавањем – макар и насилним – оних који, као Жабац, желе да уведу модерне машине (овде пре свега аутомобил) и тиме разоре пасторалну идилу. То би, наговештава Грејем, имало за последицу продирање становника Дивље шуме у овај питоми свет, и његово уништење. Жабац је, сходно томе, исмејан, његове страсти приказане као детињасте и будаласте а моторне машине којима је опседнут су смешне, недостојне отмених животиња, бескорисне и пре свега ружне и бучне, у нескладу са идилом Реке. Игноришући надирање технолошког напретка, Грејем књигу завршава повратком у идилично стање с почетка и, чак, проширењем безбедног, истински аркадијског подручја – након потпуне победе над ласицама и творовима из Дивље шуме, Јазавац и његови пријатељи се могу безбрижно кретати куда год желе, Шума постаје саставни део Аркадије. За Грејема, Аркадија је првенствено предео носталгије; он је први писац за децу који супротставља аркадијски

предео индустријализованом окружењу, и макар наговештава да је модернизација активан непријатељ аркадијског живота.

Утисак затворености и статичности још се појачава приказима домова главних јунака. Пацов и Кртица изузетно много полагају на своје јазбине, уређене с љубављу (и са наглашено малограђанским укусом). Јазавац живи у великој, влажној, старој јазбини, заправо преуређеном људском станишту, која је већ генерацијама у власништву његове породице, а Жабац живи у замку. Дом је важан симбол у овој књизи; напуштање дома или жеља да се он напусти представљају почетне импулсе скоро свих „пустоловина“ које доживљавају Грејемови јунаци. Тако, први део књиге започиње Кртичиним бунтовничким напуштањем дома усред пролећног чишћења. Међутим, упркос свим примамљивим и лепим стварима које доживљава на обали реке, она се пред Божић са великим олакшањем враћа у свој дом; прошао је читав циклус годишњих доба и Кртица се мора вратити тамо одакле је дошла. Жапчево радикалније напуштање дома, везано са одвраћањем од старих вредности, мора бити примерно кажњено – и тако куне и ласице запоседају Жапчев Дворац. Свакако, то стање је само привремено, и на крају преобраћени Жабац победоносно отвара банкет у свом дому. Сва збивања су циклична и често одражавају смену годишњих доба, путовања се без изузетка завршавају на месту полазишта, све остаје без трајних последица, Жабац је стога безопасан и задржава своје карактеристичне особине, хвалисавост, себичност и пренагљеност.

Тај идилични живот има, међутим, у себи нечег загушљивог. Жабац се враћа кући попут Одисеја (Грејем и насловом поглавља, *Одисејев повратак*, наглашава ту класичну паралелу), поново задобија свој племићки дом, али је принуђен да се одрекне својих смешних амбиција. У поглављу *Мили дом*, Кртица се враћа у своју напуштenu јазбину за којом осећа носталгију. Најдрастичнији пример је, свакако, поглавље *Путници*, где Пацов, под хипнотичким утицајем старог Морског Пацова (Грејемове верзије Колрицовог Старог морнара), покушава да напусти свој удобни затворени свет и крене у лутање. Кртица је принуђена да га силом задржи; на крају поглавља видимо Пацова како, на путу излечења од жеље за путовањем, пише песме. Његова је поезија само корисна разонода, метод прочишћења од опаснијих порива и, парадоксално, интензивнијег размишљања. Кртица га овако саветује: „Покушај

вечерас да напишеш неку песму, уместо што – да, уместо што размишљаш тако много о којечему.<sup>83</sup> (стр. 147) У томе се може препознати лек Кенета Грејема, банкарског чиновника, за чежњу за пустоловинама: писање о њима.

Рекло би се да је основна порука овог поглавља да постоје искушења на која бива стављена свака осетљива особа (нарочито Пацов као песник): чежња за далеким светом, за интензивнијим животом, духовним или телесним – али се њима треба одупрети. Попуштање зову природе/даљине/цивилизације – било чега изван узаног круга света крај реке – било би погубно за тај удобни, буржујски живот. Последице које Грејем слика, нарушено здравље Морског Пацова и запуштени Жапчев Дворац, не угрожавају само појединца који је изневерио свој завичај, него и читаву заједницу. Аркадија може бити вечна, али по цену самоспуштавања, приклањања безопасном и непроменљивом животу. Тако се и Жабац мора обуздати, иначе ће идилична равнотежа света крај реке бити доведена у питање. Јазавац то најоштрије формулише:

Независност је добра ствар, али ми, животиње, никад не можемо допустити својим пријатељима да у својим будалаштинама прекораче границу; а ти си стигао до те границе. (стр. 86)<sup>84</sup>

Типичан за овакав приступ је начин на који Грејем обрађује најважнији догађај у роману, у поглављу *Свирач у освит зоре*. Током потраге за изгубљеним Видриним сином, Кртица и Пацов, пловећи у чамцу, зачују чудесну музику; Пацов, будући песник, разазнаје и речи. Пробијајући се кроз шипраг, стижу до тајанственог свирача: дозива их сам Бог Пан, чувар дивљих животиња, а под његовим окриљем је и мала видра. Животиње му се занесено клањају, испуњене мешавином страха и љубави, доживљавајући неку врсту религиозног откровења. Али Пан им одузима сећање на тај сусрет како не би патиле од неутаживе чежње за њим:

„Ово је највећи дар којим љубазни полубог обдарује оне којима се покаже: дар заборава. Дарује заборава, да не би болно сећање остало и расло и бацало сенку на радости и уживања, па да мучна успомена загорча сав будући живот малим животињама, којима он

<sup>83</sup> У оригиналу: “ ‘You might have a try at it this evening, instead of – well, brooding over things so much.’” Стр. 159.

<sup>84</sup> У оригиналу: “Independence is all very well, but we animals never allow our friends to make fools of themselves beyond a certain limit; and that limit you've reached.” Стр. 94.

помаже у тешкоћама; дарује им заборав да би њихов живот био срећан и весео као раније.“  
(стр. 107)<sup>85</sup>

Натприродно се, као и у лику Дикона код Ф. Х. Бернет, описује као безазлено и добронамерно: мрачна страна Пана, његова сексуална енергија и необузданост која прелази у агресивност, остављене су за Сакија и Артура Мејчена. Ово поглавље је хваљено (Патриша Меривејл пореди Грејемовог Пана са Лонговим)<sup>86</sup> или ниподаштавано као сентиментално и испразно (Нил Филип Грејемовог Пана назива „шумском дадиљом“).<sup>87</sup>

Због чега је у ствари Грејем увео Пана у свој роман? Ово поглавље, мање-више успешно изоловано од остатка књиге, ремети њену рецепцију као дечје књиге. Животиње-протагонисти, иначе забављене ситним, свакодневним пословима и радостима, ступају у нову област. Чак и Кртичин неопрезни излет у Дивљу шуму делује безазлено у поређењу са овим; довољна је појава Пацова да се распрше неименовани прогонитељи а предмет што вреба у снегу разоткривен је као безопасни стругач за ципеле, симбол уређеног и пријатељског Јазавчевог дома. Пред Паном, међутим, мада нема никакве опасности, Пацов и Кртица уз занос осећају снажан бол и страх. Није у питању само одбијање да се пробије круг понављања и напусти Аркадија, да се одрасте, као у *Путницима*, јер овде ликовима и није понуђен такав избор, уместо тога им је пружен потпун заборав, овај доживљај не ремети њихово „детињство“ нити уноси било какву промену у њихов свет, никакав нов развој догађаја. Читаво поглавље остаје слепа мрља романа – ничим не унапређује радњу. Међутим, оно много говори о Грејемовој концепцији Аркадије. Да би се уживало у овом идеалном свету, потребно је одрећи се узлета било какве врсте, не само Жапчевих авантура са напредном технологијом, контакта са људском врстом, или песничких и опасних лутања којим Морски Пацов мами Воденог Пацова. И истинско религијско откривење,

---

<sup>85</sup> У оригиналу: “For this is the last best gift that the kindly demigod is careful to bestow on those to whom he has revealed himself in their helping: the gift of forgetfulness. Lest the awful remembrance should remain and grow, and overshadow mirth and pleasure, and the great haunting memory should spoil all the after-lives of little animals helped out of difficulties, in order that they should be happy and lighthearted as before.” Стр. 117.

<sup>86</sup> Merivale, Patricia: *Pan the Goat-god, his myth in modern times*. Harvard University, Cambridge, 1969, стр. 140.

<sup>87</sup> Према Hunt, Peter: *The Wind in the Willows. A Fragmented Arcadia*. Twayne/Macmillan, New York, 1994. стр. 101.

какво је за Пацова и Кртицу сусрет са Паном, могло би унети немир у њихово самозадовољно, овоземаљско постојање.

За Грејема је идеалан живот онај који нема ни велике патње ни велике радости, никаквих јаких потреса нити дубоких страсти: тихо, пријатно, површно бивствовање. Добра индикација оваквог става је речник који писац користи у поглављу *Путници* да супротстави животе Морског Пацова, луталице, и стално настањеног Воденог Пацова: Морски Пацов у описима својих доживљаја прича о „сјајним данима“, „бурном животу“, „чарима јужних лука“ и „галантним подухватима“; користи придеве „величанствен“, „диван“ и „чаробан“. Придев „пријатан“ се појављује само једном, и то са значајним ограничењем: „о пријатном животу који сам водио – бар је за мене био пријатан“ (стр. 141).<sup>88</sup> Са друге стране, „пријатан“ је главни квалификатив који се користи у опису живота Воденог Пацова, заједно са речима сродне конотације „тих“, „благ“, „утуткан“, али сам Водени Пацов признаје: „осећам данас да је мој живот некако скучен и ограничен“ (стр. 138).<sup>89</sup> Аркадија коју Грејем нуди супротставља се свакој врсти развоја, интензивне делатности или снажних емоција. Носталгија којом Грејем боји кључне слике и догађаје у роману одраз је свести о немогућности очувања овог затвореног света вечног детињства.

### *Петар Пан*

Једну сасвим другачију врсту секундарног, фантастичног света приказује Џемс Метју Бари у делима у којима фигурира Петар Пан.<sup>90</sup> Ти светови су много дубље обележени дечјим очекивањима и прохтевима, обликовани по узору на најпопуларнију књижевност за дечаке тог доба – међу често помињаним Баријевим узорима налазе се Меријет (*Бродолом Пацифика*), Балантајн (*Корално острво*) и Стивенсон (*Острво с благом*). Као ни у *Алиси*, ни овде не постоји чиста идила, али Бари, за разлику од Керола, не користи уобичајене симболе раја нити општа места пасторале да би их пародирао – он ствара свет

<sup>88</sup> У оригиналу: “The pleasant life I lead – at least, it is very pleasant to me...” Стр. 152.

<sup>89</sup> У оригиналу се користе изрази *pleasant, softly, quiet, snug*; Пацовљев исказ гласи “...my life (...) feels to me today somewhat narrow and circumscribed.” Стр. 149.

<sup>90</sup> Коришћена су следећа издања – хрватско: Barrie, J. M. *Петар Пан*, Загреб, 1982, Младост, превод Марије Салечић; и енглеско: Barrie, J. M: *Peter Pan*, Penguin, London, 1995.

којим владају правила дечје игре, предели одговарају дечјој, поједностављеној верзији егзотичних крајева а личности су гротескне карикатуре сведене на једну или две основне црте. Није, међутим, у питању само приближавање деци, јер се приповедач у роману *Петар Пан и Венди*, много наметљивији од Кероловог, непрекидно обраћа одраслима кроз опаске наизглед намењене деци читаоцима.

Свакако, било би врло примамљиво тумачити Баријеве текстове уз ослањање на ауторову биографију: Бари је од детињства себе сматрао незадовољавајућом заменом за старијег брата који је умро као дечак и „никада није одрастао“; његово пријатељство са децом породице Луелин-Дејвис је у знаку привлачности коју су за Барија поседовали дечаци. Ипак, за проучавање аркадијских елемената у причама о Петру Пану није од пресудне важности Баријев психолошки профил колико околности које су га створиле и, са друге стране, начин на који је он то преобликовао у својим делима.

Као што Џеклин Роуз истиче<sup>91</sup>, Бари као да има проблема са записивањем, утврђивањем коначног текста о Пану. Постоје бар три основне верзије те приче – најстарији је део књиге *Бела птичица* у коме се Петар први пут појављује, и који се данас често објављује самостално, под називом *Петар Пан у Кенсингтон парку*; потом текст позоришне представе *Петар Пан*, који је мењан и дорађиван током постављања праизведбе, уз много глумачких импровизација које су доцније унете у коначни текст; и на крају роман *Петар и Венди* који се углавном, али не сасвим, држи радње комада, и данас често појављује под насловом *Петар Пан*, што не уноси много реда у општу збрку.

Кључна разлика између ове две основне варијанте јесте место дешавања. У *Белој птичици*, безимени наратор приповеда свом познанику, дечаку Дејвиду, причу о Кенсингтон парку којим се шетају свакога дана. У том уоквиреном наративу, Кенсингтон је стилизован у бајковити предео чија се топографија умногоме разликује од стварне и у коме живе виле и Петар. Бари се упушта у дуго објашњење о томе како је Петар доспео на острвце у језеру Кенсингтон парка. Сва деца су, каже он, била птице пре него што су постала људска бића, и у најранијем детињству још увек умеју да лете, док не схвате да су се претворила у људе. Петар је ускоро по рођењу излетео кроз прозор дечје собе и мада је, сусревши се са птицама на острву, схватио да је дете, било је прекасно –

---

<sup>91</sup> *The Case of Peter Pan* (Macmillan, London, 1994) се на специфичан начин бави трансгресијама у тексту и нуди савремено читање у кључу деконструкције, често натегнуто, али повремено врло корисно.

није могао да се врати. Псеудоаркадијски простор Кенсингтон парка је не само клаустрофобично мали, чак и у односу на Грејемов, већ и затворен на један ексклузиван, агресиван начин са којим се до сада нисмо сусрели. Рецимо, да би Дејвиду објаснио постојање миљоказа у парку, наратор смишља морбидну причу: миљокази су у ствари сићушни надгробни споменици деце коју су родитељи заборавили у парку и која су умрла у њему. И сам Петар је двоструко заробљеник бајковитог света: не само што не може да напусти острво кад жели већ, када му то коначно пође за руком, открива да више не може да се врати кући – на прозору су решетке а у његовом кревету спава други дечак. Он није само дете које не жели да одрасте, већ и дечак коме је то силом ускраћено. Фантастично и на први поглед идилично окружење слаба је компензација за топли дом и мајчинско окриље, а виле су ћудљиви старатељи, хировите и често злочесте.

*Бела птичица* није књига за децу већ роман о детињству, са наглашено аутобиографским сегментима у оквирној приповести,<sup>92</sup> и у њој се још могу препознати пасторални елементи, сада тесно повезани са викторијанском представом детињства, и смештени у контекст који код данашњег читаоца неминовно изазива нелагодност. Принуђен да заувек остане на острву, Петар се спријатељује са птицама и вилама, свира на фрули, у једној нејасној референци помиње се и коза – и то су сва формална обележја која га повезују са Паном; да није имена, било би их лако превидети. Ипак, Бари је свесно изабрао акценте који ће подсетити на аркадијско божанство. Петар је задржао понешто од Панове аморалности и лукавости, а касније, у *Петру и Венди*, привлачи све жене које среће – Звончицу, Венди и Тигрицу Лили, чак му и гђа Дарлинг даје пољубац који је увек чувала у углу усана.<sup>93</sup> Оне га воле упркос његовој асексуалности или управо због ње, због његовог несхватања природе породичних и љубавних односа, незнања очекиваног од сваког лепо васпитаног викторијанског детета. На другом месту, Бари одређује врхунско лепо понашање као оно које се врши несвесно, уздижући незнање до врлине; Петар све заборавља, непрекидно обнављајући своју дечју невиност, своју врхунску

---

<sup>92</sup> *Бела птичица* у суштини представља фикционализован приказ почетка Баријевог пријатељства са већ помињаном породицом Луелин-Дејвис. Видети код Џеки Вулшлегер.

<sup>93</sup> Бари, сасвим у Петровом духу, коментарише: „Прилично је равнодушно примио тај пољубац који нитко прије њега није могао добити. Чудно. Али изгледа да га је она схватила.“ (стр. 146) У оригиналу: “The kiss that had been for no one else Peter took quite easily. Funny. But she seemed satisfied.” (стр. 176) Предуслов за добијање последњег пољупца маме Дарлинг и јесте равнодушност према њему.

врлину. Задржавање невиности повлачи за собом и друге, мање привлачне дечје особине које Бари вредно запажа, али их очигледно сматра пожељним већ самим тим што су дечје. У *Петру Пану* те црте постају доминантне и конституишу нови мит „вечног дечака“: деца су, према Барију, „безбрижна, наивна и бездушна“ (стр. 153).

Окружење које погодује овом схватању детета више није, нити може бити пасторално. Идила се у *Белој птичици* непосредно повезује са смрћу: осим миљоказа-надгробних споменика, ту је и прича о имагинарном сину приповедача, Тимотију, и његовој имагинарној али детаљно и са уживањем описаној смрти; приповедач непрекидно повлачи поређења између Тимотија и Дејвида, науштрб живог дечака. Ипак, Баријев Кенсингтон није рај већ место које омогућава вечно продужавање детињства, ни мање ни више. Недођија је попут пачворка састављеног од представа из популарне литературе намењене деци, са Индијанцима, гусарима, сиренама и вилама у шареној збрци коју Бари на почетку књиге описује као производ дечје маште. Недођија је екстернализација њихових жеља и снова, често наивно крволочних (Мајкл, најмлађи и најнезрелији, комично је поносан што је убио гусара). Истовремено, Бари читаоцима пружа и јасне наговештаје да је реч о земљи мртвих: Вендина мајка, гђа Дарлинг, нејасно се сећа да су се о Петру „проносиле необичне приче, да иде с дјецом један дио пута кад умру како се не би бојала“ (стр. 10),<sup>94</sup> а Изгубљени дечаци су деца испала из својих колица – еуфемизам за рану смрт.

Бари је, на врло идиосинкратичан начин, достигао последњи степен у спајању мотива Аркадије са сликом детета/детињства, структурирајући околину према детету какво је замишљао и укидајући неке њене основне елементе. У овој Аркадији нико се не бави земљорадњом нити сточарством, њени становници су деца и карикатуре одраслих посматраних са дечјег становишта. Нема ни мирног живота: највише што Изгубљени дечаци и Петар могу постићи јесте претварање, са Венди као сурогат-мајком. Додуше, она сама осећа недовољност те игре, и њено незадовољство претварањем и Петровим одбијањем да одрасте подстичу је да напусти Недођију и сама сазри. Бари то коментарише на чудно противречан начин: „Њу не треба жалити. Била је од

---

<sup>94</sup> У оригиналу: “There were odd stories about him; as that when children died he went part of the way with them, so that they should not be frightened.” Стр. 8.

оних које желе одрасти.“ (стр. 147)<sup>95</sup> Постаје јасно да се не може говорити о цикличном времену, јер оно доноси и смену генерација. Насупрот томе, Петар се налази у замрзнутом тренутку који се не креће већ стоји, и није свестан чак ни протока годишњих доба: на крају романа, Венди сваког пролећа чека Петра у складу са њиховим договором, а он безбрижно пушта да прође и по неколико година између његових посета. Тај затворени, регресивни простор не омогућава никакав излаз, нити би то Бари желео. Он наглашава да одрастање за собом повлачи старење и смрт; само је Петар поштеђен одрастања и икаквог бола повезаног са тим – он олако заборавља Звончицу и брка остарелу Венди са њеном ћерком и, касније, унуком.

Општа духовна ситуација у Британији крајем XIX и почетком XX века пружа нека објашњења за настанак оваквих текстова. До 1908. године, у време излажења *Ветра у врбаку* и праизведбе *Петра Пана*, хришћанство се претворило у празну љуштуру цркве као институције. Писци енглеског језика ће ускоро почети са очајничким покушајима да се извуку из духовног теснаца: неки позивајући на обнову вере, неки живо се залажући за атеизам (попут Џојса), поједини, као Елиот, прелазећи у католичанство, неки развијајући сопствене „природне религије“, од Д. Х. Лоренса до Алистера Кроулија и његових сатаниста. Грејем је ту празнину покушао да испуни користећи формуле грчке митологије, усклађене са хришћанским етичким назорима, али сада везане првенствено за јединство човека и природе – питоме, аркадијске природе, према чијим је параметрима подешавао и своју вољену обалу Темзе. Пан је свакако био логичан избор, мада се његов озбиљни карактер и митолошко порекло не слажу са осталим ликовима, комично приказаним и безбедним животињама. У Петру Пану је чежња за превазилажењем наметнутих граница преобразена; Бари је свеснији од Грејема чега се у ствари плаши и за чим жуди. „Умријети, то је права пустоловина“, каже Петар Пан (стр. 84). Као и Грејем, а касније и Луис, Бари у своју шарену пачворк-Аркадију уводи више елемената из различитих митологија и парамитолошких система – Петров лик може имати грчке одблеске, али Звончица је вила, викторијански стилизован нордијски демон, а Индијанци и пирати карикирани стереотипи из тадашње авантуристичке литературе.

---

<sup>95</sup> У оригиналу: “You need not be sorry for her. She was one of the kind that likes to grow up.” Стр. 178.

Култ природе и култ детета, неговани у енглеској књижевности још од времена Вордсворта, овде добијају свој коначни облик. Али њихова валидност поткопана је управо чињеницом да су и Грејем и Бари писали књиге за децу. У *Петру Пану*, као и у *Врбаку*, очигледни су потези које писци повлаче да би били ближи, примеренији својим дечјим читаоцима; истовремено су видљиве и шале упућене старијим, зрелијим читаоцима на рачун деце, посебно код Барија. Његов манир писања, аукторијални приповедач који са нама широкогрудо дели своје безгранично знање, на дуже стазе може бити врло иритирајући за дечје читаоце, да не говоримо о кључној изјави да су деца по природи „безбрижна, наивна и бездушна“.<sup>96</sup> Ма колико детињство за њега било пожељно, Бари га посматра – а са њим и своје ликове и Недођију – са велике даљине, а носталгија се меша са снисходљивошћу и извесном дозом презира. За Барија стварно дете, какво гледа позоришни комад или чита његову књигу, није занимљиво већ због тога што ће неизбежно одрасти. Петар Пан представља бекство од суочавања са сопственим ликом, замену за спознају а његова главна одлика је, као и код Грејемовог Пана, заборав: Петар заборавља и пријатеље и непријатеље подједнако брзо чим одрасту или умру.

### *Едит Незбит*

Још један аутор користи грчке богове и аркадијско окружење у свом делу: Едит Незбит. Она не спада у главну групу аркадијских писаца, али се дотиче мотива Аркадије. Под јаким утицајем Грејемовог *Златног доба* које више пута помиње у својим књигама, а са своје стране утичући на К. С. Луиса и многе друге, Незбит у својим бројним књигама за децу, како фантастичним тако и реалистичним, стално варира исту причу – група деце, редовно ван школе и у малом провинцијалном месту, пролази кроз низ забавних и безопасних пустоловина. Основни покретач радње може бити нека озбиљна ситуација, као одлазак оца у затвор у *Деци железнице* или сиромаштво у првој књизи о породици Бастабл, *Трагачи за благом*, и *Хардинговој срећи*. Међутим, те поставке не утичу на безбрижну атмосферу књига у којима је унапред зајемчен срећан крај.

---

<sup>96</sup> Ову тврдњу, као последњу реченицу у роману, Бари износи као услов Петровог постојања, цикличног понављања његовог односа према Венди са другим девојчицама.

У једном од својих познијих романа за децу, *Зачараном замку*, Незбитова описује групу деце која распуст проводе у интернату и њихове доживљаје усредсређене око оближњег замка окруженог великим парком са мноштвом кипова античких богова. Ускоро се испоставља да статуе ноћу оживљавају а деца, захваљујући проналаску чаробног прстена који испуњава жеље, могу да проведу неко време у њиховом друштву.

Едит Незбит је мотив деце која због непромишљених и лоше формулисаних жеља често западају у незгодне ситуације најконсеквентније (и најдидактичније) разрадила у серији књига о Псамеади.<sup>97</sup> У *Зачараном замку* она, неуобичајено, посвећује доста пажње линеарном заплету који се не своди на низање мање-више самосталних епизода; пустоловине се нижу са извесном градацијом, постајући све комплексније, а јединство дела Незбитова појачава и уводећи стереотипну љубавну причу у којој фигурирају дечја наставница француског и млади господар замка. Магија у замку, што даље прича одмиче а љубавници све више добијају на важности, постаје све озбиљнија, неподесна за дечју игру, и кулминира ритуалом који укида моћ прстена и за све учеснике представља мистично искуство. На почетку, међутим, неко време Незбитова изузетно успешно балансира приповедање на граници између дечје игре и фантастике, тако да читаоцима, као ни ликовима, није до краја јасно да ли је тајанствена девојчица коју затичу у врту заиста принцеза, како тврди; касније истовремено сазнајемо да се Мејбел само игра принцезе, а у ствари је сестричина кућепазитељке, али и да њен прстен стварно поседује чаробне моћи. Чаролије које прстен врши, међутим, и даље имају карактер дечје игре у којој треба извршавати формалне, сложене и бесмислене задатке.

Врт око замка је, откривамо, недвосмислено магичан, затворени свет на који време не утиче и у коме је могуће вечно уживање. Разоноде „богова“ уклапају се у уобичајене аркадијске делатности, а деца их доживљавају као сличне сопственим играма и уживају у лоптању, прављењу цветних венаца и јелу са боговима: „Био је то небески пикник”<sup>98</sup> реченица је која уз тихи хумор спаја божанско и прозаично.

---

<sup>97</sup> *Петоро деце и оно; Феникс и ћилим; Прича о амулету*. Незбит извлачи максимум комичног и повремено благо застрашујућег ефекта тако што описује незгоде у које деца западају због тога што им вилинско биће, Псамеада („нимфа песка“), *дословно* испуњава жеље.

<sup>98</sup> „It was a celestial picnic.” Превод Т. О. Сви цитати наведени су према: Nesbit, Edith: *The Enchanted Castle*. <http://www.gutenberg.org/etext/3536> Линк од 21. 3. 2005.

*Зачарани замак* је многе критичаре одбио својим лавирањем између пародије и озбиљне фантастике. Незбитова, као и у другим књигама, извучи комичне ефекте из сукоба чаролије и савремене свакодневице, али комичне ситуације у које деца западају због чаробног прстена смењују се са сентименталном причом о раздвојеним љубавницима. Аполон и Хермес нису права божанства већ „само“ оживљени кипови, без праве моћи, подесни другови у игри. „Био је ужасно учтив и љубазан”<sup>99</sup>, каже Кетлин о Аполону. Нешто касније, Мејбел овако прихвата Аполонову понуду да се претвори у статуу како би се придружила осталима у игри: „Добро, хоћу. Али најпре ћу изути ципеле и чарапе. Мраморне чизме изгледају просто грозно – посебно пертле. А тек зарозана мраморна чарапа – а моје спадају!”<sup>100</sup> Пародично снижавање божанских атрибута иде укорак са пародично сниженим доживљајем чаролије: девојчица се не брине зато што ће се претворити у камени кип, већ због тога што њена одећа не приличи уобичајеном изгледу статуа.

Нагласак, међутим, није на природи већ управо на артифицијелности свега – чаролије, врта, богова. Идила коју Едит Незбит овде описује граничи се са кичем и спасава је само хуморна употреба дечјег становишта. Потпуно је немогуће доживљавати ова митолошка бића озбиљно, као код Грејема – али списатељица стога свесно и постојано уноси пародијске моменте, што је више него што се може рећи за познијег Луиса чији је комични фаун у болном нескладу са другим митолошким ликовима.

На даљој страни језера била је велика група људи, тако бела да се чинило да су направили велику белу рупу у дрвећу. У групи је било неких двадесет или тридесет прилика, сви кипови, и сви живи. Неки су умочили своја бела стопала међу златне и сребрне рибе, и слали таласиће преко лица седам месеци. Неки су се гађали ружама – ружама тако миришљавим да су их девојчице могле осетити чак и преко језера. Други су се држали за руке и плесали у колу, а двоје је седело на степеницама и играло коларићу-панићу – што је једна одиста древна игра – једном нити од белог мермера.<sup>101</sup>

<sup>99</sup> „He was most awfully polite and nice.”

<sup>100</sup> „Very well, I will. But first I'll take off my shoes and stockings. Marble boots look simply awful – especially the laces. And a marble stocking that's coming down – and mine do!”

<sup>101</sup> On the further side of the pool was a large group, so white that it seemed to make a great white hole in the trees. Some twenty or thirty figures there were in the group all statues and all alive. Some were dipping their white feet among the gold and silver fish, and sending ripples across the faces of the seven moons. Some were pelting each other with roses – roses so sweet that the girls could smell them even across the pool. Others were holding hands and dancing in a ring, and two were sitting on the steps playing cat's-cradle – which is a very ancient game indeed – with a thread of white marble.

То „савршено“ стање Незбитова не приказује као природно, оно је за њу (и за њене дечје ликове) игра, краткотрајна промена, нарушавање равнотеже, и да би на крају завладао склад, чаролија мора бити укинута. Наставница француског употребиће прстен да би отклонила сва дејства чаролије и одузела му сваку моћ сем да веже њу и њеног вереника; и мада то доводи до нестанка свих кипова и доброг дела замка, створеног чаролијом, њена одлука је исправна. Неопходно је отворити затворени простор, макар и по цену укидања његове посебности, да би се могло сазрети и одрасти; овај закључак је имплицитан јер промена не погађа децу већ само љубавнике као њихове заступнике – коначно ће моћи да се венчају – те се, на први поглед, за децу све враћа на почетну тачку; па ипак, Мејбел је такође симболички ослобођена, више је не спутавају границе врта, а њена тетка јој посвећује више пажње.<sup>102</sup> У *Зачараном замку* варирају се различити наративни модели и мотиви које препознајемо у другим књигама, рецимо *Тајном врту* (усамљена девојчица у тајанственој башти) или Грејемовом *Златном добу* и *Данима снова* који на сличан начин (али у строго реалистичним оквирима) спајају дечју игру и стварност; међутим, мора се признати да у лакоћи са којом Незбитова барата својим текстом, уносећи ове елементе, има много површности. Нити су одлике пасторале и идиле довољно бројне и карактеристичне да би се могло говорити о „чистом“ аркадијском мотиву у њеним делима, нити осећање натприродног у њеним књигама икада достиже интензитет неопходан да остави дубљи утисак на читаоца.

Мада нигде не приказује типичну Аркадију, Незбитова у више текстова ствара многобројне секундарне светове, вешто се користећи различитим литерарним топосима и триковима. Њени јунаци често путују кроз време, и у *Причи о амулету* секундарни светови истовремено служе за лекције из историје Египта и Рима, социјалну сатиру када јунаци случајно доведу вавилонску царицу у савремени Лондон, и социјалну утопију када отпутују у Енглеску будућности; у *Чаробном граду* Земља играчака има црте Дембелије. Функције њених разноликих секундарних светова већ покривају читав спектар „употребе“ секундарних светова у данашњој књижевности за децу.

У свом најпопуларнијем делу, *Деци железнице*, и у другој књизи о Бастабловима, *The Wouldbegoods*, Незбитова са много љубави описује енглеску

---

<sup>102</sup> Чаробни прстен, наима – мада се Незбитова тог својства тек овлаш дотиче – свом власнику одузима љубав његових сродника; тако је нагло буђење теткине привржености мотивисано губитком моћи прстена.

провинцију и њене становнике, стилем који повремено подсећа на једног опуштенијег Грејема. Није случајно што њени јунаци воле и читају *Златно доба*: „једну књигу... било је то *Златно доба*, које је пет плус, осим тамо где је помешано са глупостима одраслих“.<sup>103</sup> Грејемове приповетке, њихов стил и пре свега реалистични ликови деце, извршили су јак утицај на Незбитову. Њено сопствено детињство није било ни изблиза тако идилично као Грејемово – док је он одрастао крај Темзе са браћом и сестрама и без строгог надзора, првих десетак година живота Едит Незбит протекло је у непрестаним сеобама из једног интерната у други. Очигледна је њена љубав према сеоском окружењу наспрам градског, посебно у књигама о Бастабловима где деца повезују сиромаштво са животом у граду. У *Деци железнице*, где се иста тема – окрњена породица у новчаним неприликама – варира на сентименталан начин, мајка одводи децу у мало место где и поред оскудице влада савршена идилична атмосфера: заједница је интактна, мештани се међусобно помажу а деца са лакоћом решавају све проблеме на које наиђу. Као и увек код Едит Незбит, описи природе су рудиментарни, скоро искључиво у функцији заплета, али и тако често имају идиличне црте.

### *Вини Пу*

Код Незбитове, као и код многих других старијих писаца фантастике за децу (рецимо Карла Колодија), секундарни свет је не само прилагођен дечјим писцима већ потпуно скројен по њиховој мери, нека врста земље Дембелије, углавном са нагласком на потпуној слободи – деца имају неограничен приступ храни, крећу се и играју слободно, нема школе, доступне су им све могуће играчке, често се на различите начине испуњавају жеље неостварене у реалном, примарном свету. Може се отићи и један корак даље и, спајајући остварења *претпостављених* дечјих жеља са *претпостављеним* производима њихове маште, населити секундарни свет оживљеним играчкама. Тај поступак увео је Хофман у првој немачкој уметничкој бајци писаној за децу, *Крцку Орашчићу*: мала Марија игра се уклетом, живом крцкалицом за орахе, њене играчке ноћу оживљавају и боре се против војске пацова, а на крају бајке Крцко, ослобођен

---

<sup>103</sup> „...a book – it was *The Golden Age* and is A1 except where it gets mixed with grown-up nonsense.“  
Превод Т. О. Према: Nesbit, Edith: *The Wouldbegoods*. <http://www.gutenberg.org/etext/794> Линк од 21. 3. 2005.

клетве, одводи Марију у своје царство играчака и слаткиша. Карло Колоди у *Пиноквију* спаја мотив оживљене лутке са описом Земље будала у коме дидактички показује шта се дешава са лењом и неваљалом децом – претварају се у магарце које други немилосрдно искоришћавају. Земља Оз Френка Л. Баума такође поседује одлике те традиције – Дороти и њени сапутници, између осталог, наилазе на порцелански град чији су становници керамичке лутке и могу се лепити када се разбију. Хофманова фасцинација аутоматима и луткама, њиховом параљудскошћу, деградирана је у досетку и коришћена у десетинама другоразредних прича за децу. Тек ће шездесетих година XX века Расел Хобан, у роману *Миш и његово дете*, поново успоставити застрашујућу двојност играчака. Миш и његово дете, мишић, у ствари су играчка на навијање и поседују сва ограничења реалних предмета, укључујући непокретност, али су способни да мисле и осећају, па тако и да пате због своје немоћи. Већи део књиге протиче у њиховим покушајима да открију начин да сами навијају свој механизам, како би могли да се крећу по својој вољи. Хобан је причу о играчкама претворио у мрачну параболу о људском постојању.

Најпознатија и најпопуларнија књига о живим играчкама, међутим, написана је у много ведрijем тону: то је *Вини Пу* А. А. Милна заједно са наставком, *Кућом на Пуовом углу*. Веселост ових књига добрим делом потиче из потпуне слободе коју играчке Кристофера Робина уживају у свом секундарном свету који је са примарним повезан Кристоферовом дечјом собом. Играчке су све одреда „животиње“, антропоморфизоване као и Грејемови ликови, али далеко наивније, безазленије и „млађе“, будући да су на интелектуалном нивоу увек за корак иза свог власника. Чак и када ликови као Сова или Зекхоп полагају право на извесну зрелост, ауторитет или образовање, ускоро бивају разоткривени – у питању је игра и претварање.

Последња књига у аркадијском *cluster*-у, *Вини Пу* се у многоме разликује од претходних: објављен је двадесетак година касније, после Првог светског рата, и у сасвим другачијој духовној клими. У тренутку објављивања Милн је, као раније Грејем и Бари, био популаран писац за одрасле, хумориста, драматичар – и писац поезије за децу. Осим тога, био је обожавалац Кенета Грејема и адаптирао је *Ветар у врбаку* за позориште. Карактеристично је да у Милновој адаптацији Жабац влада радњом, нагласак је на његовим комичним

доживљајима, а сви елементи који би могли бити неразумљиви деци – пре свих поглавље *Свирач у освит зоре* – брижљиво су уклоњени.

На сличан начин је и свет Винија Пуа пречишћен, потпуно безопасан, идеално игралиште за дечака из више класе, бајковито проширење његове дечје собе. У првој књизи, *Вини Пу*, све време се преплићу два наративна тока упућена различитим адресатима – наратор имплицитном (и вероватно одраслом) читаоцу приповеда о томе како приповеда Кристоферу Робину – и, истовремено, имплицитним дечјим читаоцима – о доживљајима његовог плишаног медведа Винија Пуа. Обраћање одраслом имплицитном читаоцу, са шалама на рачун детета-јунака и детета-читаоца, постепено се потискује у други план али никад не нестаје у потпуности, тако да смо непрекидно свесни артифицијелне природе Пуовог завичаја. Овај секундарни свет је оличење удобности и безбедности, ликови немају никакву свест о примарном свету, не постоји ништа што би их угрожавало, нема еквивалента Грејемовог Широког света. Права Аркадија у којој, како примећује Николајева, теку „мед и (кондензовано) млеко“. То је, међутим, и коначни уступак стварности: прикривено признање да је савршен свет могућ само као измишљен, да идила не може бити смештена у „реалистичан“ секундарни свет већ само у заштићену дечју собу. Ова књига стога представља једну од кључних тачака у развоју аркадијског мотива – Милн га у потпуности развија, и то без тамних, неуротичних страна Грејемовог или Баријевог дела, али *Вини Пу* истовремено представља последње значајно дело за децу у коме је Аркадија вечна и ничим угрожена. Временски размак између појављивања *Тајног врта* (1911) и *Винија Пуа* (1926), као што је већ поменуто, обухвата корениту промену британског друштва и читалачке публике; међутим, следеће књиге са изразитим пасторално-аркадијским обележјима појавиће се тек средином педесетих година XX века, после још једног светског рата, а Аркадије приказане у енглеској дечјој књижевности (код Луиса и Пирсове) биће проблематизоване на начин незамислив за Милна. Чињеница је да је у свом времену Милн већ припадао старомодним, преживљеним писцима; исте особине које су му омогућиле да напише *Винија Пуа* и *Кућу на Пуовом углу* биле су одговорне за релативан неуспех његових познијих драма и романа намењених одраслима.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> „Али Милн је представљао корак уназад и није имао ничег заједничког са модернизмом двадесетих година XX века, и невероватно је да се Пу појавио после *Уликса* и *Пусте земље*. Од самог почетка је било нечег неуаутентичног и књигама о Пуу, а критичари су то ускоро

Стилске и тематске разлике између Милна и послератних енглеских писаца за децу толико су упадљиве, да повремено скрећу пажњу са не мање важне чињенице да су Милнови јунаци исто толико различити од својих претходника – Грејемових *одраслих* животиња и дечјих ликова Барија и Бернетове, који се носе са озбиљним проблемима. Карактеристично је да животиње у Столетној шуми погађају неке свакодневне незгоде, али прилагођене дечјем начину размишљања, сведених размера и лако решиве. Не поставља се питање како ће се изненада искрсли Тигр хранити, ко ће га издржавати и бити одговоран за њега, већ *шта* Тигр воли да једе, и, типично за Милна, након дуге потраге која сваком лику пружа могућност да реагује у свом стилу, сазнајемо да Тигр воли да једе „лек“ мале Ру. Тиме је истовремено решено и питање његовог смештаја – живеће са Ру и мајчински настројеном Кенгу; упркос величини и застрашујућој „скакутавости“, Тигр је потпуно инфантилан, поводљив, незналица несигурна чак и кад су у питању његове сопствене особине и склоности, и мирољубиво склон сирупу пре него свежем месу.

У обе књиге, покушаји животиња да се снабдеју храном приказани су као смешни и детињастии, и, што је најважније, углавном неуспешни.

„Значи“, рече Пу, „ако ја посадим пред својом кућом саће, онда ће да ми израсте кошница.“

Праслин није био сасвим сигуран у то.

„Или парченце саћа“, рече Пу, „да не бих страћио сувише саћа. Само, у том случају могао бих да добијем само једно парче кошнице, а могло би да се деси и да то буде погрешно парче, оно где пчеле само зује а не остављају мед. Којешта!“

Праслин се сложи с њиме да би то било доста незгодно. „Сем тога, Пу, врло је тешко садити ако не знаш како се то ради“, рекао је. И спустио је жир у рупу коју је направио, и покрио га земљом и почео да скаче по њој.<sup>105</sup>

---

приметили.“ Wullschläger, Jackie: *Inventing Wonderland: The Lives and fantasies of Lewis Carroll, Edward Lear, J. M. Barrie, Kenneth Grahame and A. A. Milne*. Methuen, London, 1995, стр. 197.

<sup>105</sup> Милн, Александер Алан: *Кућа на Пуовом углу*, Плато, Београд, 1999. Превео Лука

Семеновић. Стр. 62. Сви цитати биће наведени према овом издању. У оригиналу:

„Well“, said Pooh, „if I plant a honeycomb outside my house, then it will grow up into a beehive.“ Piglet wasn't quite sure about this.

„Or a piece of a honeycomb,“ said Pooh, „so as not to waste too much. Only then I might only get a piece of a beehive, and it might be the wrong piece, where the bees were buzzing and not hunnying. Bother.“

Piglet agreed that that would be rather bothering.

„Besides, Pooh, it's a very difficult thing, planting unless you know how to do it,“ he said; and he put the acorn in the hole he had made, and covered it up with earth, and jumped on it.

Према: Milne, A. A: *The Complete Winnie-the-Pooh*, Dean, London, 2002.

Праслин сади жвир, Пу дрангољуб, а медвед уз то покушава да украде мед од пчела претварајући се да је облак. Очигледно је да се не снабдевају храном лично, ћупови меда као да се сами појављују у Пуовој остави; црта која одражава дечју незаинтересованост за порекло хране, али истовремено и одјек мита о златном добу када је мед капао са грана. Још радикалније него код Грејема, питање робноновчане размене се ни у једном тренутку не поставља озбиљно, ниједна животиња не може бити угрожена остајући без хране или станишта.

Милн нема ни Грејемову опсесивну везаност за дом и родно огњиште. Иар, додуше, нема кућу, али се сналази и без ње док му је Пу и Праслин не саграде, а када се Сова пресели у Праслинову кућу, он без икаквих приговора (мада је свестан племенитости свог поступка) одлази код Пуа. Уопште узев, Милнова Аркадија је светло место без граница, без негативних ликова, и без родитељског ауторитета: улогу свемогуће одрасле особе преузима Кристофер Робин и, мада га животиње безгранично обожавају, Милн одрасле читаоце обилато снабдева сигналама о Кристоферовој несавршености. За Пуа и Праслина, он је неприкосновени вођа који може да реши сваку тешкоћу, али наратор нам недвосмислено показује да је Кристофер Робин дете од шест или седам година које је тек кренуло у школу и не влада правописом баш најбоље. Једина реално одрасла особа и јесте наратор који приповеда Кристоферу Робину, и који је увек ту да нам укаже на детињастост свих ликова, рецимо у приказу „експотиције“ на Северни пол.

Постоји једно једино ограничење: само Кристофер Робин може да долази у Столетну шуму и да одлази из ње, сви остали ни не помишљају на то, нити Милн помиње међе Столетне шуме; пролаз из примарног у секундарни свет очито води кроз кућу Кристофера Робина тј. његову дечју собу. Столетна шума је свет по његовој мери, у коме увек може бити у праву.

Природно је што се књига завршава напуштањем света играчака и коначним преласком у окружење одраслих. Милн, међутим, чежњиво ствара слику дечака и медведа који се вечито играју у Галијином крилу, издижући је на псеудомитски ниво. За то је потребно и да се Галијино крило издвоји од остатка

шуме као зачарано место – али Милн, лукаво, не користи озбиљну реторику Бернетове и Грејема већ читаву ствар умањује до скоро баналних размера.

Кристофер Робин је знао да је то место зачарано, јер нико никад није могао да изброји да ли има шездесет и три или шездесет и четири дрвета, чак ни кад је завезао парче канапа око сваког дрвета које је избројао. Пошто је зачарано, по њему не расте, као у Шуми, бодљикави коров, папрат и врес, него густа трава, мирна, права и зелена. То је било једино место у шуми где си могао без бриге да седнеш, а да не устанеш скоро истог тренутка и тражиш неко друго место.<sup>106</sup>

Крај детињства отворено се повезује са напуштањем Аркадије и престанком играња. Али, нема никаквих наговештаја о томе како ће изгледати „спољни“ свет Кристофера Робина; све што Милн пружа читаоцу јесу Пуова не много инструктивна нагађања. То се подудара са променом приповедања у другој књизи, *Кући на Пуовом углу* – док је *Вини Пу* приповедан непосредно Кристоферу Робину, а радња прекидана његовим питањима и интервенцијама, овде тај оквир нестаје, аукторијални приповедач обраћа се неодређеним читаоцима, радња је конзистентнија а самим тим и место збивања постаје за трунку стварније; Милнов конгенијални илустратор, Ернест Шепард, чак је нацртао и мапу Столетне шуме.<sup>107</sup> Пуов свет постаје све независнији од Робинове дечје собе и његових плишаних играчака које су Милну послужиле као модели, мада се и даље појављују ликови попут Александра Бубе, који су фигурирали и у Милновим збиркама дечје лирике *When we were very young* и *Now we are six*.

Утисак о мирољубивости и идиличности Пуовог света потиче пре свега од његових становника. Милнови ћудљиви, духовити, површни дескриптивни пасажии углавном имају Пуа или Праслина као фокализаторе, природне појаве су антропоморфизоване („распевушен дан“)<sup>108</sup> а време је најчешће лепо, сунчано пролеће. И онда када то није случај – док пада снег, приликом поплава или

---

<sup>106</sup> Наведено издање, стр. 168. У оригиналу: „... and Christopher Robin knew that it was enchanted because nobody had ever been able to count whether it was sixty-three or sixty-four, not even when he tied a piece of string round each tree after he had counted it. Being enchanted, its floor was not like the floor of the Forest, gorse and bracken and heather, but close-set grass, quiet and smooth and green. It was the only place in the Forest where you could sit down carelessly, without getting up again almost at once and looking for somewhere else.“ Стр. 312.

<sup>107</sup> Вреди упоредити Шепардове илустрације са Тенијеловим илустрацијама за Керолову Алису, насталим шездесетак година раније. Природа књига о Алиси не би дозволила смислену мапу Земље Чуда или Земље иза огледала; за разлику од Столетне шуме, то су места која се, у складу са ониричном логиком, непрекидно мењају и немају утешни, вечити карактер Пуовог света. Тенијелове илустрације успешно одражавају несталност и, на махове, опасност Земље чуда.  
<sup>108</sup>

магле – можемо се поуздати у то да нико неће настрадати нити ће бити веће штете. Једини изузетак је рушење Совине куће, које, зачудо, не уноси нимало неспокојства у општу атмосферу; без обзира на Совино непрекидно помињање породице и породичних вредности, она није везана за своје пребивалиште, нити његов губитак може да јој критично умањи друштвени статус, као Грејемовом Жапцу. Осећа се да су Милнови јунаци безбедни не само у својим домовима, већ свуда у овом малом, удобном свету чију равнотежу, наизглед, ништа не може нарушити. Чак ни одлазак Кристофера Робина не повлачи за собом нестанак ове Аркадије – све је у апсолутној стабилности и непомичности: нема динамичног развоја личности као код Мери Ленокс, нема физичке промене (оздрављења) као код Кларе Сеземан и Колина Крејвена, нема спољних претњи идили па чак ни актуелизованих супротности које су заједничке свима до сада описаним књигама. Пуов свет је савршено самодовољан, а кад га напусти Кристофер постаће и потпуно затворен у себе. Он нема „лековит“ или васпитни утицај на своје становнике, али то није ни потребно јер су сви они срећни и безбедни. Нико не смета што је Иар мрзовољно гунђало а Зекхоп помпезни „организатор“. Упадљиво је да се придошлице интегришу у ово толерантно друштво без већих проблема и без икаквог прилагођавања попуштања већини: Кенгу, Ру и Тигр, придошлице и егзотичне, неенглеске животиње, могу да задрже сопствене особине и навике чак и кад, рецимо, сметају Зекхопу, који је од свих Милнових личности најближи „гласу ауторитета“. Насупрот Грејемовом Јазавцу, који приморава Жапца да се повинује животињским правилима понашања, Зекхоп претрпи потпуни неуспех када покуша да одвикне Тигра од скакутања и, уместо тога, прихвата Тигрову „скакутавост“ као позитивну особину. Друштво које Милн описује суштински је пермисивно, без притиска на појединца – тако Пу и Праслин Тигра стрпљиво воде од једне врсте хране до друге, не приморавајући га да се одлучи, не намећу му општеприхваћене обрасце понашања.

Пуов свет је савршена Аркадија; мали, заокружени, безбедно пасторални свет. Са значајним изузетком Кристофера Робина (свемоћног, али добронамерног, често одсутног и углавном благо комичног владара ове Аркадије), не постоји свест о линеарном времену, нити неопозивости промена које би протицање времена могло донети – нико други од ликова не расте нити сазрева (са евентуалним изузетком Праслина), а заједница животиња је, по свим

видљивим особинама, утопијско друштво у коме влада равноправност. Милн је у књигама о Пуу постигао потпуну равнотежу идиле, која никада више није обновљена.

### *Хронике Нарније*

К. С. Луис умногоме штрчи из ове групе „аркадијских“ писаца – он је једини који у својим белетристичким делима користи симболе свесно, једнозначно и наглашено дидактички.

Луис је био професор на оксфордском Магдален Колеџу, и припадао је, заједно са Џ. Р. Р. Толкином, неформалној групи *The Inklings* чији су се чланови окупљали да би једни другима читали своје научне и белетристичке радове и сарађивали на њима. Са Толкином га је везивало блиско пријатељство; Толкин је утицао на његово прелажење у веру. Ма колико блиски по назорима и ставовима и сличних каријера, њих двојица су творци потпуно различитих књига.

Било је неизбежно да на Луисове уметничке текстове утиче његова апологетска пракса. У књизи *Скрјутејнова писма* комбиновао је разматрања о практичној страни вере са бриљантном сатиром (Скрјутејп је ђаво који упућује свог младог рођака у умеће навођења на грех), а своје верске назоре износио је у научно-фантастичном штиву (у трилогији *Переландрија*) и у књигама за децу (у *Хроникама Нарније*). *Хронике Нарније* су, заправо, циклус од шест књига које описују доживљаје деце из породице Певенси, а касније и њихових рођака и пријатеља, у чаробној земљи Нарнији. Луис књиге није писао редом који одређује њихова унутрашња хронологија; најпре је написана друга књига у низу, *Лав, вештица и орман*, у којој Певенсијеви први пут долазе у Нарнију и учествују у њеном ослобађању од власти Беле вештице.

Мора се рећи да многи аспекти Луисових књига, а посебно ликови, трпе због постојаног уплитања алегорије. Ликови су сликани црно-бело, њихове особине сведене на пар најосновнијих, а њихова слобода одлучивања је озбиљно ограничена вечитим присуством Аслана, лава који влада Нарнијом и оличење је хришћанског Бога. Свемоћни Аслан усмерава и контролише радњу, упућујући и често критикујући дечје јунаке.

У складу са брзим наративним ритмом који Луис одржава, идилични интервали су сразмерно кратки а скоро сва митолошка бића стилизована у безазлене, питоме, кичасте створове, сличне Дизнијевим кентаурима у *Фантазији*. У универзуму у коме постоји Аслан, нема више места за достојанственог Грејемовог Пана, већ само за комичног г. Тумнуса, фауна. Постоји само један, али значајан изузетак: сусрет са Силеном и Дионисом у *Принцу Каспијану*, уз коментар да би, без Аслановог присуства, Дионис и Силен могло бити опасни по људе. Луис се прибојава дионисијског као нечег спутаног, али и даље претећег. Аркадија постаје место сталних искушења за којима следе казне и награде, и упркос површинским паралелама са античком митологијом губи „класични“ карактер.

Аркадија у Луисовом опусу за децу специфична је из више разлога. Као прво, најважнија функција *Хроника Нарније* јесте дидактична. То је један од главних разлога што су *Хронике* на енглеском говорном подручју и даље истовремено изузетно популарне, али и жестоко оспораване. (За Филипа Пулмана, чије ћемо текстове ускоро разматрати, К. С. Луис представља главни антитетички утицај.) Бар три књиге овог циклуса конципиране су првенствено као алегоричне верзије кључних хришћанских догађаја, прилагођене деци. *Лав, вештица и орман* описује распеће и васкрсење Христа, *Чаробњак и сестрић* постање света, а *Последња битка* Страшни суд.

Као друго, већ је поменуто да Луис свесно користи елементе грчке митологије и на више начина повезује Нарнију са класичном Аркадијом. Ове две чињенице одражавају се на стил и структуру књига које мање-више успешно обитавају на граници између забавног и поучног. Међу писцима чија су дела обрађена у овом тексту, Луис се издваја и деривативношћу својих романа. Он се, наиме (посебно у *Лаву, вештици и орману*), не обазире на усклађеност разнородних елемената, што је засметало неким коментаторима. На истој наративној равни срећемо фаунове, даброве који говоре, Божић Бату и свемоћног лава Аслана, Луисову нарнијску верзију Христа. Иронијски помак који је очигледан, рецимо, у опису г. Тумнуса, незамислив је када је у питању Аслан. Постоји извештан несклад између природе различитих ликова, нарочито у првој књизи, који Луис касније избегава, пречишћавајући каталог личности у следећим књигама.

Слична конфузија постоји и у доживљају простора. Деца-јунаци *Лава* доживљавају низ измештања из свог нормалног окружења. Као прво, током II светског рата због ваздушних напада одлазе из Лондона у унутрашњост, и усељавају се у необичну стару кућу.<sup>109</sup> То подсећа на *Тајни врт* Бернетове и на *Чаробни врт* Едит Незбит. Деца одлазак у професорову кућу доживљавају не само као сигурност од бомби (што се прећуткује у тексту) већ и као могућност да доживљавају авантуре на распусту:

„Пала нам је секира у мед, нема шта“, рекао је Питер. „Ово ће бити просто сјајно. Овај стари момак ће нас пустити да радимо шта хоћемо.“<sup>110</sup>

На почетку би се могла очекивати приповест слична књигама Едит Незбит или Инид Блајтон, о безазленим летњим доживљајима. То очекивање бива оповргнуто следећим измештањем у секундарни свет.

Улаз у њега проналази Луси, најмлађа, у великом орману са бундама. Свет који девојчица открије када, пробивши се кроз крзнене огртаче, изађе у непознату шуму, не делује аркадијски: у њему влада вечита зима. Такође, пун је упадљивих противречности: први предмет који привуче Лусину пажњу јесте упаљени улични фењер који се налази усред шуме, а прво живо биће на које наилази је шумски фаун – али врло урбанизован: г. Тумнус носи шал, кишобран и пакете „као да купује божићне поклоне“ што је значајан наративни сигнал: римско митолошко биће се имплицитно повезује са хришћанством, и представља као савремено и „припитомљено“. Следећи такав сигнал је и Тумнусов усклик када угледа Луси: „*Goodness gracious me!*“, коме у српском приближно одговара фраза „Боже благи“, и чије је хришћанско порекло пригушено, али видљиво.

Нарнија је, сазнајемо убрзо, под влашћу Беле Вештице која у њој одржава вечиту зиму – али Божић никада не стиже, и то за становнике Нарније представља још већу несрећу. Нема краткодневице, тако да се годишња доба не смењују на уобичајен начин, као да је и само време замрзнуто.

И поред фантастичне околине, Луси не показује никакав страх, само изненађење пред фауном. У његовом дому се осећа пријатно: пећина г. Тумнуса је типичан стан неког припадника енглеске средње класе, са извесним

<sup>109</sup> Lewis, C. S.: *The Lion, the Witch, and the Wardrobe*. Harper Collins, London, s. a. Стр. 9 – 10. Сви цитати биће наведени према овом издању.

<sup>110</sup> Превод Т. О. У оригиналу: „We've fallen on our feet and no mistake,“ said Peter. „This is going to be perfectly splendid. That old chap will let us do anything we like.“ Стр. 9.

пародијским елементима попут портрета старог фауна – Тумнусовог оца. Луисово поетизовање удобности и поподневног чаја немало подсећа на Грејема и домове Кртице и Пацова. За разлику од њега, Луис конкретизује реципрочан однос између људи и становника Нарније, приказујући најпре Тумнусову неверицу када сретне људско биће, а потом наводећи наслове његових књига попут: *Да ли је човек мит?* или *Људи, монаси и ловочувари; студија о популарним легендама*.<sup>111</sup>

Слична је ситуација и у кући „правих“, не-митолошких животиња, брачног пара Даброва. Упадљива је разлика у класном статусу: Даброви очигледно припадају радничкој класи, немају књига ни слика, већ шиваћу машину, а тканина на столу је „врло чиста, али врло груба“.<sup>112</sup> Ипак, оба дома су подједнако топла и идеализована. У опису господина и госпође Дабар, Луисова иронија је знатно слабија него кад приказује Тумнуса и његов дом, али је очигледан његов покровитељски однос према ликовима из ниже класе (све док знају где им је место).

Након Аслановог повратка слабе чини Беле Вештице и Нарнија се показује у правом светлу: наступа пролеће.

А до сада су чак престали да говоре једни другима: „Погледајте! Ено једног водомара,“ или „Види, звончићи!“ или „Шта је то тако дивно замирисало?“ или „Слушајте само тог дрозда!“ Ходали су ћутке, упијајући све то, пролазећи преко крпица топле сунчеве светлости у прохладне, зелене честаре и опет напоље на широке пропланке покривене маховином, где су високи брестови правили лиснати кров далеко над њиховим главама, а онда у збијене масе процветале рибизле и међу глогово жбуње, где је слатки мирис био скоро омамљујући. (превод Т. О.)<sup>113</sup>

Аслан, као што је предсказано,<sup>114</sup> доноси са собом препород природе, враћајући своје царство у првобитно, аркадијско стање. Његово појављивање је увод у догађај који представља тежиште *Лава, вештице и ормана*: Аслан преузима на себе казну намењену Едмунду због његовог издајства, бива

<sup>111</sup> Наведено дело, стр. 19.

<sup>112</sup> У оригиналу: „And the cloth on the table, though very clean, was very rough.“ Стр. 70.

<sup>113</sup> У оригиналу: „And by now they had even stopped saying to one another, 'Look! There's a kingfisher,' or 'I say, bluebells!' or 'What was that lovely smell?' or 'Just listen to that trush!' They walked on in silence drinking it all in, passing through patches of warm sunlight into cool, green thickets and out again into wide mossy glades where tall elms raised the leafy roof far overhead, and then into dense masses of flowering currant and among hawthorn bushes where the sweet smell was almost overpowering.“ Стр. 113.

<sup>114</sup> „When he bares his teeth, winter meets its death,/And when he shakes his mane, we shall have spring again.“ Стр. 74.

ритуално убијен на Каменом столу, и васкрсава следећег јутра. Камени сто пуца на два дела а Аслан објављује да је „Смрт почела да ради уназад“ у очигледној паралели са Христовим распећем и васкрсењем. Постоје и финије појединости које појачавају сличност са Јеванђељима – Асланова усамљеност пред жртвовање и сцена мучења која доследно прати опис ругања Христу.

Након победе над Белом Вештицом, Аслан се повлачи остављајући четворо Певенсијевих да владају Нарнијом, која опет постаје идеална преиндустријска држава у којој су „млади патуљци и млади сатири ослобођени школе“. Деца заборављају своје порекло и одрастају у краљеве и краљице сличне ликовима из Малоријеве „Смрти Артурове“, или, пре, ликовима из књига за децу које су подражавале Малоријев стил. Ипак, налазе пут натраг, у примарни свет, наизглед случајно, током лова на белог јелена. (Мотив који је К. С. Луис такође преузео из артуријанских романа.) Али, пошто је то онај исти јелен који, како Гумнус прича Луси у другом поглављу, испуњава жеље, може се закључити да се Певенсијевима остварује потајна жеља да се врате кући, у примарни свет.

Аркадијско/рајски елементи јаснији су у хроници као целини, а нарочито су упадљиви у *Чаробњаковом сестрићу* и *Последњој бици*, али у основи су исти као у *Лаву*, *вештици* и *орману*. Нарнија у *Коњу и његовом дечаку* и у *Последњој бици* функционише као несавршени примарни свет, али ту се сусрећемо са платонистичким концептом „праве“ Нарније и „праве“ Енглеске у коју заслужни јунаци стижу после смрти; Луисова визија раја јесте идеализована и прочишћена Енглеска његовог доба, из које су експлицитно искључени сви непожељни елементи: рационалистички (које у тексту представљају материјалистички настројени патуљци), нехришћански (поклоници бога Таша, који имају многе црте стереотипно стилизованих оријенталних ликова и које традиционалне илустрације Полин Бејнс поистовећују са Арапима) и еротски (Сузан је, једина од свих Певенсијевих, одсутна из Нарније-раја, по свему судећи јер се одлучила за сексуално сазревање – остали са неодобравањем помињу њено шминкање и занимање за младиће).

Парадоксално, Луис свако „отварање“, свако измештање у слободан простор, постиже затварањем ликова у све тешње оквире – орман у *Лаву*, *вештици* и *орману* или слику у *Путовању Јутарњег путника*. Исто тако, најидиличнији делови Нарније су затворени, попут чаробних вртова у

*Чаробњаковом сестрићу и Коњу и његовом дечаку*. То се може повезати са односом примарног, „нашег света“ и Нарније, где је очигледно присуство Бога, али и сва ограничења слободе воље која, за Луиса, проистичу из тога. Писац пропагира етички систем крутих и строгих норми, и није чудо што се до свих аркадијских предела долази тешко и по високој цени. У *Путовању Јутарњег путника* мишу Рипичипу дозвољено је да оде у непознати предео иза краја света, али уз свест о томе да никада неће моћи да се врати.

Могло би се рећи да најочљивију разлику између Луисових романа и претходно обрађиваних текстова представља то што су досадашњи аркадијски предели места слободе која иде и до анархије, док је све у Нарнији потчињено Аслану; он контролише ток радње и одређује понашање осталих ликова: одступање од његових налога бива строго кажњено (*Принц Каспијан, Путовање Јутарњег путника, Сребрна столица*). Асланово опресивно присуство кочи нарацију колико и развој ликова. Луис се труди да његов симболизам буде лако уочљив и јасан, и понекад то чини науштрб кохеренције текста, када гради заплет на танко прерушеним верским догмама. У *Сребрној столици*, јунакиња Цил током опасног путовања мора да понавља Асланова упутства сваког јутра, као молитву, и када то занемари, скреће са правог пута и доводи себе и своје сапутнике у озбиљну опасност. Ово осећање дужности, извршавање наметнутих задатака и придржавање строгих правила супротни су слободи инхерентној појму Аркадије.

Даље, митолошки и фолклорни мотиви које Луис користи нису усклађени јер их он употребљава на различите начине. Супротност између разнородних митолошких бића Луис решава тако што је заобилази. Ипак, карактеристично је да у *Принцу Каспијану* помиње Асланово укротитељско дејство на Баха, Силена и Сатире: његова надмоћ је очигледна. Фаун Тумнус нема ничег заједничког са Грејемовим Паном; много је сличнији Кртици, будући доброћудно и инфантилно створење које, на помисао о свом неваљалству, бризне у плач тако да је Луси принуђена да га теши као мало дете. Попут Кртице и Пацова, он води удобан, малограђански живот, и само именом подсећа на римског фауна. Насупрот томе, Божић Бата има величину коју је изгубио у нашем примарном свету:

Сви су га препознали, јер, мада само у Нарнији виђате људе његове врсте, чак и у нашем свету видите њихове слике и слушате како се прича о њима – у свету са ове стране врата ормана. Али када их стварно угледате у Нарнији, то је знатно другачије. На

неким од слика Божић бате у нашем свету, он делује само смешно и весело. Али сада када су деца одиста стајала пред њим и гледала га, нису се баш тако осећала. Он је био тако велики, и тако радостан, и тако стваран, да су се сви они потпуно умирили. Били су врло радосни, али и свечано расположени.<sup>115</sup>

У суштини, у овом одломку Божић Бата има скоро исту функцију као Пан у *Ветру у врбаку* (Аслан има много важнију улогу од Грејемовог полубога и стога их овде нећемо поредити). Луис покушава да створи мистичну атмосферу љубави и страхопоштовања сличну оној којом Грејем окружује свог Пана, али му то не полази за руком – преваходно због другачијег стила, прилагођенијег деци и сведенијег, због брзине смењивања догађаја која Луису не дозвољава да се дуже задржи на овој релативно статичној епизоди, али и због чињенице да је Божић Бата неизбежно банализован комерцијалном злоупотребом.

Свесна употреба аркадијских и пасторалних елемената у *Хроникама Нарније* тако има знатно слабији ефекат него код Грејема и Милна. Луис је, у свом ослањању на старије писце (алузија на Бастаблове у *Чаробњаковом сестрићу*), касни представник исцрпљене традиције коју је хитно требало обновити. Тони Воткинс помиње конституисање идеалног „дома“, односно завичаја (*Heimat*), и као пример наводи Кенета Грејема;<sup>116</sup> Луис (као и, на другачији начин, Толкин) наставља да негује мит о „правој“ Енглеској, али код њега је очигледнија свест о њеном крају и израженији негативан однос према садашњости. Носталгија која је код Грејема још прикривена – јер, на крају крајева, његова Аркадија на крају *Ветра* остаје недирнута – код Луиса је знатно израженија, али има и специфичан, неуобичајен призив, будући да не само да је комбинована са отворено реакционарним ставовима, већ је и допуњена милитантним предлозима за повратак старог поретка; ауторове хришћанске алегорије смењују се са критикама савременог друштва и носталгичним похвалама старог уређења.

---

<sup>115</sup> Превела Т. О. У оригиналу: „Everyone knew him because, though you see people of his sort only in Narnia, you see pictures of them and hear them talked about even in our world – the world on this side of the wardrobe door. But when you really see them in Narnia it is rather different. Some of the pictures of Father Christmas in our world make him look only funny and jolly. But now that the children actually stood looking at him they didn't find it quite like that. He was so big, and so glad, and so real, that they all became quite still. They felt very glad, but also solemn.“ Стр. 99.

<sup>116</sup> „Грејемов роман у малом обухвата слику Енглеске која се развила крајем XIX века. Према овом миту, 'права' Енглеска је рурална Аркадија (...) Овај мит о 'правој Енглеској' је моћан и дуготрајан: још увек снажно обликује британски осећај идентитета и образује важну струју сликовности у британској књижевности за децу.“ Tony Watkins, „Cultural Studies, New Historicism and Children's Literature“, у: Hunt, Peter, ed.: *Literature for Children – Contemporary Criticism*. Routledge, London, 1992, стр. 191-2.

Након *Последње битке* било је неопходно наћи ново упориште и нови тон за савремену дечју књижевност. Један од најбољих путоказа, и роман у коме се одражава прелом између традиционалне и модерне књижевности за децу, јесте *Томов поноћни врт* Филипе Пирс.

### *Томов поноћни врт*

*Томов поноћни врт* објављен је 1958, само две године након завршетка *Хроника Нарније*. У питању је текст много сложенији и захтевнији од Луисових романа, који се ослања на једну другу традицију енглеске прозе: *Врт* повремено делује као викторијански роман о духовима изврнут на наличје.

Као и у *Елидору* Алана Гарнера објављеном скоро истовремено са *Томовим поноћним вртом*, енглески град из педесетих година прошлог века приказан је као сиво, тмурно место неподесно за децу, без игралишта, без зеленила; што је још важније у овом случају, без саиграча. Код Гарнера и даље, у складу са тезом Марије Николајеве, имамо четворо деце као „групног протагонисту“, али код Филипе Пирс радњу покреће управо усамљеност главног јунака. Том Лонг је одвојен од брата да се не би заразио шарлахом: родитељи га шаљу код тетке и тече који су без деце и живе у малом стану, без врта, само са бетонираним стражњим двориштем. Ускоро по свом доласку, Том открива да се ноћу, кад стари сат у приземљу откуца тринаест пута, двориште – и читава кућа са њим – преображава у викторијанско имање са огромним вртом у коме је скоро увек дан и лето. Дечак почиње да се сваке ноћи искрада у башту у којој га нико не примећује, осим девојчице Хети која га сматра духом, али га прихвата као друга у игри. Време за Хети протиче другим темпом него за Тома, много брже; када она одрасте – за Тома се то одвија у року од неколико недеља – врт престаје да се преображава ноћу. На крају свог боравка код рођака, Том открива да је Хети сада госпођа Бартоломју, стара власница куће.

Филипа Пирс не пружа јасно, одређено објашњење за фантастичну појаву која чини средиште њене књиге, не позива се на магију нити отписује све као сан. За њу, усамљеност Хети као девојчице и као старице, заједно са Томовом усамљеношћу, довољна је да васкрсне врт као безвремено место за игру. Постоји један значајан наговештај на почетку, када супротставља слику успаване старице и Томов улазак у врт:

Она је спокојно лежала у кревету: њени лажни зуби, у чаши воде поред кревета, непријатно су се церили на месечини, али њена упала уста су се извила у осмех због лаког, лепог сна. Сањала је призоре из свог детињства.

А велики часовник је наставио да одбија сате, као да је изгубио сваки рачун о времену; и док је он одбијао, Том је, са радошћу у срцу, повукао резу, окренуо кваку, отворио врата и ишетао у свој врт, који је, он је знао, чекао на њега. (стр. 25)<sup>117</sup>

Упадљиво је то што је ауторка довољно самопоуздана да не уведе никакву врсту магије нити псеудорационално објашњење о путовању кроз време – ова књига је једна од ретких које се уклапају у Тодоровљево категорију фантастичног.<sup>118</sup> Једини условно „магични“ предмет је велики старински сат који, важно је запазити, не управља променом у времену (њом је немогуће свесно манипулисати), већ је само означава откуцавајући тринаести сат. Пирсова преко сата директно уводи Библију у свој текст и цитира Откривење Јованово,<sup>119</sup> 10, 1-6 (стр. 109), у почетку наводи цитат само као необичну фразу, да би касније цитирала дужи пасаж, тако да постаје јасан апокалиптички контекст овог укидања времена.

Тег којим се клатно завршавало био је пљоснат, округли метални диск, и то позлаћен: сијао је као сунце док се њихао лево-десно. Том је видео да је нешто исписано на позлати; док се клатно још њихало, успео је да прочита шта пише на њему: 'Времена неће бити'.<sup>120</sup>

---

<sup>117</sup> У оригиналу: „She was lying tranquilly in bed: her false teeth, in a glass of water by the bedside, grinned unpleasantly in the moonlight, but her indrawn mouth was curved in a smile of easy, sweet-dreaming sleep. She was dreaming of the scenes of her childhood.

And the grandfather clock still went on striking, as if it had lost all count of time; and, while it struck, Tom, with joy in his heart, drew the bolt, turned the door-handle, opened the door and walked out into his garden, that he knew was waiting for him.” (Превод Т. О.) Сви цитати наведени су према: Pearce, Phillipa Anne: *Tom's Midnight Garden*. Oxford Univ. Pr., London, 1972.

<sup>118</sup> Цветан Тодоров, у свом *Уводу у фантастичну књижевност*, разликује три категорије фантастичног у ширем смислу: чудно (неуобичајени догађаји који добијају рационално објашњење), чудесно (неуобичајени догађаји за које се испоставља да су недвосмислено натприродног карактера), и фантастично у ужем смислу – описани догађаји се не могу дефинисати поуздано ни као свакодневни ни као натприродни. Најважнији пример који Тодоров наводи за чисто фантастично јесте појава духова у новели *Окретај завртња* Хенрија Џемса.

<sup>119</sup> „1. И видех другог анђела јаког где силази с неба, који беше обучен у облак, и дуга беше на глави његовој, и лице његово беше као сунце, и ноге његове као стубови огњени; 2. и имаше у руци својој књижицу отворену, и метну ногу своју десну на море, а леву на земљу. 3. И повика гласом великим, као лав кад риче; и кад он повика, говораше седам громава гласове своје. 4. И кад говорише седам громава гласове своје, хтедох да пишем, и чух глас с неба који ми говори: Запечатати шта говорише седам громава, и ово не пиши. 5. И анђеол ког видех где стоји на мору и на земљи, подиже руку своју к небу, 6. И закле се Оним који живи ва век века, који сазда небо и шта је на њему, и земљу и шта је на њој, и море и шта је у њему, да времена већ неће бити...” Откривење светог Јована Богослова, 10, 1-6.

<sup>120</sup> „The bob that ended the pendulum was a flat, round disc of metal, gilded: it shone like a sun as it moved to and fro. Tom saw that there was a flourish of lettering across the gilt; even as the bob swung, he could make out what was written there: ‘Time no longer’.” (превод Т. О.)

Фраза „времена више нема“, *Time no longer*, првобитно је требало да буде и наслов романа, а и само име Тома Лонга је одјек те реченице.

Значајна је промена тона у описивању чаробног места. Мада је врт за Тома идеално игралиште, Филипа Пирс даје детаљан и реалистичан опис имања, не изостављајући ни прозаични повртњак нити гуске. За Хети, искључену из игара њених рођака, башта је самотно место и нека врста затвора из кога се може ослободити само одраставши – али управо је њена изолација у врту спречава да оствари блиски контакт са својим вршњацима и да сазри. Том то не схвата, али за нас то постаје очигледно најкасније током разговора Хетине старатељке и њеног сина Џемса.

‘Хети је млада за своје године’, рече Џемс. ‘Можда то потиче одатле што је толико сама – игра се сама – увек у врту.’ [...] ‘И сигурно, Мајко, сад када је почела да расте, требало би да види више од света него што јој ова кућа и овај врт могу показати.’ [...] ‘Она не жели да одрасте; она жели само свој врт.’<sup>121</sup>

Сцена у којој се Хети коначно ослобађа стега, клизајући се по залеђеној реци, истовремено је једина сцена у роману у којој Том са њом напушта имање и једина у којој неко други из Томовог времена пређе у њено. То је и тренутак у коме је Том први пут сагледа као одраслу девојку и њихово последње виђење у Хетином времену: Хети, срећно заљубљена, више није сама и нема потребу за Томом. Одрасла је, што онемогућава – и чини излишним – њихов даљи контакт. Индикативно је што једна особа у Хетином свету, баштован Ејбел, може видети Тома. Не добијамо никакво објашњење те појаве, али о Ејбелу сазнајемо да је дубоко религиозан и безазлен попут детета. Он сматра Тома демоном или проклетом душом, и тек кад га буде видео како са Хети чита Откривење, прихватиће могућност да Том не наводи Хети на зло.

Као и у *Елидору*, тежиште приче умерено је на становнике секундарног света, деца-јунаци из примарног света (садашњости) више немају повлашћен статус као, на пример, Певенсијеви, спасиоци Нарније. Затворен врт више не представља, као за Мери Ленокс, чаробно место оздрављења; он за Тома може, бар у почетку, представљати привремену слободу, савршен начин да се проведе

---

<sup>121</sup> ‘Hatty is young for her age’, said James. ‘Perhaps it comes from her being by herself so much – playing alone – always in the garden.’ [...] ‘And surely, Mother, now she is growing up, she should see more of the world than this house and this garden can show her.’ [...] ‘She doesn’t want to grow up; she wants only her garden.’ (превод Т. О.) (стр. 95-96)

распуст, али за Хети он је затвор, и тек много касније, као старица, она почиње да се сећа баште као симбола изгубљеног и идеализованог детињства. Филипа Пирс у потпуности је одбацила наивну црно-белу поделу на добро и зло, каква је до тада била уобичајена у књижевности за децу, и врт, централни симбол, код ње добија вишеструко, противречно значење.

*Томов поноћни врт* указује, меланхолично али у крајњој линији афирмативно, на нужно привремену и релативну природу аркадијског детињства и на пожељност одрастања. До сада је детињство било идилично стање које су могле упрљати само спољне околности; овде се први пут проговара о усамљености деце у врту, о жељи да се пређу његове границе како би се ступило у свет. За разлику од Кристофера Робина, Хети без жаљења напушта своје „царство“ кога ће се сетити тек као удовица. Ни за Тома овај доживљај није само пролазна летња пустоловина која се уклапа у оквире представе о вечном детињству, и после које је јунак спреман за даље пустоловине у истом кључу: важност коју он придаје разјашњењу појма времена и суочавање са одраслом и остарелом Хети чине његов боравак у поноћној башти важним делом одрастања и стварања свести о пролазности и променљивости.<sup>122</sup>

Хетина прича приказана је са Томовог становишта, и то је онеобичава. Томове игре у башти га у почетку наизглед затварају у свет имагинарног, бесконачног, заштићеног детињства, као Мери Ленокс. Али редослед којим се нижу његове посете башти доводи дечака до новог поимања времена, више не цикличног и бесконачног, већ линеарног, као што тврди и Николајева. Филипа Пирс, међутим, одлази и корак даље, до наговештаја апсолутног, апокалиптичног укидања времена, у цитату Откровења. Томова молба течи да

---

<sup>122</sup> И овом особином *Томов поноћни врт* одудара од доброг дела књижевне продукције за децу. Легендарно успешне књиге Инид Блајтон, које је ова плодна списатељица избацивала у серијама (најпознатија је вероватно *Пет пријатеља*), стално се враћају истој групи деце која не расту, не показују никакве знаке одрастања ни сазревања, вечито су на распусту и никада не прелазе у више разреде, а њихови родитељи су увек погодно одсутни: путују, болесни су, или без икаквог противљења дозвољавају деци да сама оду на пут. У књигама Инид Блајтон као да увек траје једна иста ситуација, један исти тренутак, ликови су замрзнути у времену са својим оскудно оцртаним личностима и фиксираним особеностима. Могло би се рећи да је ова списатељица створила једну крајње скучену Аркадију за своје ликове и за своје читаоце, уписујући је у оквире изузетног стицаја околности који се механички понавља у свим њеним делима о пет пријатеља. Код ње је свакако ова појава *несазревања* достигла највиши степен, али и код других писаца који пишу серије романа са истим личностима, видљив је напор да завршна ситуација дела увек на неки начин поново успоставља почетно стање, без јунговске хармоније на вишем степену (Марија Николајева).

му објасни време не доводи до задовољавајућег објашњења, али искрсава слика бесконачности:

„Касније је затражио од Тома да замисли сликара који стоји у неком крајолику и слика га, и другог сликара који долази за њим и слика исти крајолик, али са сликом крајолика првог сликара, и трећег сликара који долази и слика исти крајолик са сликом крајолика првог сликара, а онда четвртог сликара...“<sup>123</sup>

На тај начин функционише и повратна спрега међусобног одражавања Хетиних и Томових осећања, која доводи до поништавања временске линеарности и сједињавања два различита временска тренутка. Игра одраза је и потврда истоветности девојчице и старице, континуитета личности;<sup>124</sup> Том донекле представља Хетино „нађено време“ (стр. 152).

Том рече: ‘Обоје смо стварни; Тада и Сада. То је баш као што је анђео рекао: Времена неће бити.’<sup>125</sup>

Аркадија Филипе Пирс вишеслојна је и крајње комплексна, у сталном дијалогу са више различитих класичних романа. *Томов поноћни врт* је, формално, само нова обрада старе теме о сирочету са бездушним рођацима (од енглеских узора довољно је навести *Мансфилд парк* Џејн Остин или чак *Џејн Ејр*) али померањем фокализације на Хети претворио би се у роман о духовима, налик Џемсовом *Окретају завртња*. Насупрот Џемсовој недоумици око стварног постојања духова, Филипа Пирс понавља Алисино питање „ко кога сања“, доводећи тако у неизвесност и Хети, која, са Томове тачке гледишта, заједно са вртом ишчезава преко дана, и Тома, који је у Хетином свету провидан и невидљив за све осим за њу. Стрепња коју постављање овог питања изазива код Хети и Тома много је јача него Алисина недоумица, јер се њих двоје налазе у ситуацији која је описана реалистичније од иједне Алисине пустоловине; могуће је да је неко од њих двоје дух, а да то и не зна. У почетку обоје узимају здраво за готово да је оно друго одавно мртво, и не узбуђују се много због тога, али у тренутку када почну да се препиру око тога, Хети, која се живо сећа смрти

<sup>123</sup> „Later he asked Tom to imagine a painter standing in a landscape and painting it, and a second painter coming behind him and painting the same landscape with the first painter’s picture of the landscape in it, and yet a third painter coming up and painting the same landscape with the first painter’s picture of the landscape, and then a fourth painter...“ (стр. 114)

<sup>124</sup> Пенелопа Лајвли, *Дух Томаса Кемпа*, (Београд, 1991) постиже сличан ефекат, знатно касније: дечак, након читања старог дневника о другом дечаку, проналази његов портрет у средовекомној добу.

<sup>125</sup> „Tom said: ‘We’re both real; Then and Now. It’s as the angel said: Time No Longer.’“

својих родитеља, постаје скоро хистерична. Добар део књиге посвећен је Томовим напорима да установи праву природу Хети и поноћног врта; списатељица у оригиналном заокрету повезује две стварности, један простор у два различита времена.

Врт је реално место пуно недостатака за Хети, а у исто време је нестваран и идеалан за Тома. Урбаном сивилу бетонског дворишта супротстављен је исто тако прецизно временски и просторно одређен викторијански врт. Он функционише и као симбол детињства које се напушта након сазревања<sup>126</sup> и као релативизована идила, али и као Еден. Наслов првог поглавља у књизи, *Изгнанство*, посредно указује на изгнанство из раја. Слика на старом сату, заједно са цитатом из Откривења на који упућује, важна је јер доприноси схватању природе постојања Томовог и Хетиног врта, и карактеристична је за поступак Пирсове, њено истовремено суптилно и неприкривено упућивање на библијске мотиве. Такво је и непосредно поређење баштована Ејбела са његовим старозаветним имењаком преко Хетине приче.

‘Имао је само једног брата, и једног дана су били заједно у пољу – то је било баш пре него што је Ејбел постао наш баштован. Његов брат је био врло љубоморан на њега, и једног дана, на пољу, они су се потукли. Па, у ствари, Ејбелов брат га је тек тако напао – оружјем – убилачки.’ [...] ‘Он је убио Ејбела – то јест, наравно, скоро да га је убио.’<sup>127</sup>

Овај одломак истовремено служи томе да боље упознамо Хети, свет који је створила за себе, да објасни њено хладнокрвно прихватање Томовог присуства, и да пробуди асоцијацију на Авеља. На нешто прикривенији начин, љубомора Ејбеловог брата повезује се са његовим запослењем у поноћном врту; за малу Хети, као и за Тома, неограничени боравак у врту представља срећу без премца, достојну зависти.

На сличан начин се уводи и веза са викторијанским романима у разговору између Џемса и његове мајке, када се помене могућност удаје Хети за Џемса,<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> Идентична употреба овог мотива налази се и у сјајној књизи чешког луткара Јиржија Трнке, *Тајанствени врт*, чија анализа, нажалост, излази ван оквира овог рада. Дечаци који сваког дана улазе у чаробни врт и у њему доживљавају најразличитије пустоловине, губе приступ од дана када обуку дуге панталоне, знак одрастања.

<sup>127</sup> „He had just one brother, and they were together in the fields one day – it was just before Abel became gardener here. His brother was very jealous of him, and one day, in the fields, they fought. Well, really, his brother just attacked Abel – with a weapon – murderously.’ [...] ‘He killed Abel – that is, of course, he very nearly killed him.’“ (стр. 55)

<sup>128</sup> Овде је свакако најочитија веза са *Мансфилд Парком* Џејн Остин, у коме се тиха и повучена Фани Прајс, која је детињство и младост провела међу равнодушним, богатим рођацима, удаје за вољеног брата од стрица.

али Пирсова свесно одступа од понуђеног модела који Том очекује, а са њим, на другачијем нивоу, и читаоци. Хети ће се удати за „младог Бартија“, који припада свету ван врта, и дефинитивно раскинути са својим детињством. Врт, и Томове посете, испунили су до краја своју улогу у Хетином животу. Даље продужавање боравка у врту значило би заустављање; Хети никада не би одрасла.

Прво и последње Хетино виђење са Томом не подударују се са хронолошком целином: први сусрет, када је Хети сасвим мала девојчица, служи као објашњење њеног подређеног статуса у породици, а други, на самом почетку Томовог истраживања врта, јесте једна од ретких Томових посета врту које се одигравају ноћу и пада непосредно пред Хетину свадбу и напуштање породичног имања.

*Астрид Линдгрен: Деца из Булербија и Браћа Лавље срце*

Астрид Линдгрен заступљена је у овом раду са две потпуно различите књиге, *Деца из Булербија* и *Браћа Лавље срце*. По много чему супротне, ове две књиге осликавају распон могућности у којима се може појављивати аркадијски мотив.

|        | <i>Деца из Булербија</i> | <i>Браћа Лавље Срце</i> |
|--------|--------------------------|-------------------------|
| Ликови | 7-8 година               | 12-13 година (пубертет) |
| Место  | Реално место             | Секундарни свет         |
| мотиви | Дечје игре               | Болест, смрт, зло       |

*Деца из Булербија* истовремено су и последња књига у овом раду у којој је Аркадија смештена у наш свет, приказана као реално могућа. Она је типична за један врло обиман корпус литературе за децу настао у првом раздобљу после Другог светског рата: то је књижевност у којој се описује „здрави свет“, целовит и срећан, у коме се мрачна страна свакодневице и недавни рат доследно прећуткују или стилизују. Књижевност педесетих година XX века показује полако одумирање представе о „дечјој невиности“ коју треба заштитити и према којој се текст обликује. Увођење мотива из савременог живота у дечју

књижевност текло је врло споро. На пример, роман Ериха Кестнера, *Близнакиње* (*Das doppelte Lottchen*), прва је значајна књига за децу која помиње развод родитеља. У тренутку њеног објављивања (1949) та област је у књижевности за децу била неистражена (и прећутно забрањена) у толикој мери да је Кестнер сматрао неопходним да у роман унапред укључи и објашњење због чега се бави овом темом.

Нигде у тексту *Деце из Булербија* не постоји директна алузија на Аркадију – у овој књизи Астрид Линдгрен не оперише са истим симболима као енглески писци. Идила је савршена јер не постоји чак ни свест о томе да би се било шта могло променити нагоре. То и не представља велико изненађење кад се узме у обзир да *Децу из Булербија* приповеда седмогодишња Лиса. Почетак прве књиге (од три) одређује тон читаве трилогије:

Понекад мама каже: „Па ти си моја велика девојчица, зато данас можеш да ми помогнеш при прању судова.“

А понекад Ласе и Босе кажу: „Мале девојчице не смеју да се играју Индијанаца са нама. Ти си премала.“

Стога не знам да ли сам у ствари велика или мала. Ако једни сматрају да си велика, а други да си мала, можда си таман како треба.<sup>129</sup>

Овај помирљиви, оптимистични став исти је у све три књиге, објављене у периоду од 1947. до 1952. године – *Alla vi barn i Bullerbyn*, *Mera om oss barn i Bullerbyn* и *Bara roligt i Bullerbyn*. Деца са три имања у Булербију (Лиса и њена браћа, сестре Брита и Инга и јединац Оле) међусобно се друже, свађе су кратке и безазлене, одрасли остављају деци пуну слободу, озбиљних проблема и нема. Временски оквир сваке књиге одређен је описивањем једног годишњег циклуса, и делатностима које се смењују у зависности од доба године. Не постоји заплет који би „носио“ цео текст, поједини делови се могу читати мање-више самостално, што је довело до прерађених издања на енглеском и немачком у којима се збивања из све три књиге стапају у једну, при чему се приређивачи нису руководили хронолошким следом, већ су груписали догађаје према годишњим добима у којима се одвијају; тиме је грубо измењен аутентични

---

<sup>129</sup> Astrid Lindgren, *Die Kinder aus Bullerbü*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2002, стр. 9. На немачки превели Else von Hollander-Lossow и Karl Kurt Peters; превод са немачког Т. О. На несрећу, није објављен превод ниједне од *Булерби* књига на српски/хрватски, а није било могуће користити оригинални, шведски текст.

облик текста, али чињеница да је тако радикалан захват уопште био могућ показује како су слабо повезане различите епизоде Лисине приповести.

Линдгренова користи Лисину визуру да приповест приближи деци, пре свега језички, користећи кратке и једноставне реченице, али и да ненаметљиво изврши селекцију приповеданог: изостављају се све ствари „незанимљиве“ за децу, као финансијски проблеми или тежак рад одраслих, и табу-теме смрти и сексуалности. У Булербију нико не умире, не пружа се нити захтева неко посебно објашњење за то што Оле добија сестру. Оле је, као јединац, био помало усамљен, и рођење сестре као да је искључиво тиме и условљено. Мада девојчице разговарају о томе за кога ће се од дечака једном удати, не постоје неке изразитије наклоности међу њима. Уопште узев, ово је једна од ретких књига које се идеално уклапају у схему Марије Николајеве о колективном протагонисти, дечји ликови су такорећи међусобно заменљиви, изузев пар спољних карактеристика: Оле пати што је једино дете, Босе скупља птичја јаја, Ласе увек изиграва вођу. И поред смене годишњих доба, деца не расту много нити се упадљиво мењају; њихови односи са осталом децом, као и односи са одраслим ликовима, такође су од почетка утврђени и, са једним изузетком (кројач Фини, пијаница) топли и пуни поверења. У Булербију нема правих свађа нити већих сукоба, кошкање на линији девојчице-дечаци ни сама деца не схватају озбиљно. Ни Фини није опасан, мада деца зазиру од њега: прима их у кућу током међаве а једном приликом их, не знајући да је у питању игра а не права опасност, „спасава“ преносећи их преко баре.

Авантуре које Астрид Линдгрен овде описује практично не излазе из оквира сеоских дечјих игара и излета; врхунце напетости представљају самостално продавање набраних трешања или ноћење у штали. Све озбиљније теме ограничене су на малобројне назнаке које никада не потичу од саме Лисе (нису део њеног искуства), већ од других ликова, као када деци служавка Агда саопштава да је кројач Фини пијаница или када се у дединим новинама појављују наслови о рату. На сличан начин, сазнајемо да је Кристин сиромашна по томе што јој деца сваке године носе на поклон корпу са храном, али то се нигде експлицитно не каже – за Лису, то је само забавна традиција. Овај степен идеализације редак је чак и код саме Астрид Линдгрен, али је изузетно вешто мотивисан (ограничењима Лисине приповедачке свести) и беспрекорно одржан

кроз све три књиге о деци из Булербија. Са друге стране, управо због Лисиног приповедања, његове свежине и непосредности, ове књиге увек задржавају довољну дозу реалистичности да не прекораче границу ка сладуњавости и сентименталности; тиме се не могу похвалити ни много виртуознији приповедачи. Лисин свет је упио мноштво успомена на детињство Астрид Линдгрен; шведска ауторка имала је срећније, безбрижније детињство од већине писаца своје генерације (додуше, та безбрижност и радост одударају већ и од њеног каснијег живота неудате и самохране мајке), и њена визија аркадијске идиле у *Деци из Булербија* нема ни најмањег призвука мистицизма, оностраног, нема никаквог апстраховања идиле или детињства. Лиса не може ни замислити да би овај савршени и наизглед вечни живот могао бити другачији или да би се чак могао завршити.

*Браћа Лавље срце* потпуно су другачија књига од *Деце из Булербија*, намењена нешто старијој читалачкој публици, што се одражава и на старост јунака. Ако упоредимо два приказана дела Астрид Линдгрен, као прво нам пада у очи разлика између два приповедача у првом лицу: Карл Лав није много старији од Лисе, али је знатно зрелији, комплекснији и у крајњој линији непозданији приповедач, опседнут сумњом у себе. У Лисиној свести никад нема ни трага самооптуживању, као што се не појављују ни табу-теме насиља и смрти којима се Карл често бави. Насупрот томе, одсуство сексуалне зрелости се код Карла прећутно подразумева (од женских ликова присутне су само две материнске фигуре, мајка и Софија), а код Лисе се експлицитно и комично демонстрира њеним наивним изјавама о браку: „Видеће они већ, удаћемо се за њих хтели то они или не” (стр. 324). У Булербију је све безазлено, рат и смрт само су далеки одјек и лако се заборављају, док су у Нангијали зло, насиље и смрт увек близу, мада се не приказују одвише упечатљиво (типичан за ово је приказ јавног погубљења, када приповедач у последњем тренутку скрене поглед). По Линдгреновој, могло би се рећи, идила може опстати само у свести мале деце, само код њих се може изоловати од свих мучних аспеката живота.

Свет приказан у роману *Браћа Лавље срце* много је мрачнији, а смрт је присутна од самог почетка – Гундел Матенклот критикује овај роман пре свега

због величања смрти.<sup>130</sup> Одиста, у аркадијски свет Нангијалу доспева се само умирући, као што туберкулозни Карл сазнаје од свог старијег брата:

„Нангијала?“ упиташ. „Где је то?“

Јонатан је рекао да није сасвим сигуран, али да је вероватно негде на другој страни иза звезда. (...) „Тамо су још времена логорских ватри и сага“, рече, „и то ће ти се свидети. Све су саге дошле из Нангијале, јер тамо се догађа тако нешто, и одеш ли тамо, могао би да учествујеш у пустоловинама од јутра до вечери, па и ноћу.“ (Стр. 8-9)<sup>131</sup>

Аркадијски мотиви су овде сви одреда присутни, а идилична атмосфера – у почетку – наглашено заокружена; експлицитно се успоставља веза са златним добом.

Онда је Јонатан рекао да у Нангијали нема времена у оном смислу као што га имамо ми на земљи. Па чак и кад би живео деведесет година, треба да знам да неће проћи више од два дана до његовог доласка. Тако је то кад нема правога времена. (Стр. 12)

А онда сам, најзад, видео, Трешњеву долину! О, та долина белела се од трешњевог цвета свуда унаоколо. У ствари, била је бела и зелена, са трешњевим цветом и зеленилом, зеленом травом. И кроз све то зелено и бело река је вијугала као сребрна трака. Како то раније нисам приметио? Зар нисам видео ништа друго осим Јонатана? Али сам сада стајао потпуно мирно на стази и видео колико је то лепо, рекао сам Јонатану:

„Ово је, мора бити, најлепша долина на земљи.“

„Јесте, али не на земљи“, рече Јонатан, а онда сам се сетио да сам у Нангијали.

Свуда око Трешњеве долине уздизале су се планине, па је и то било лепо. А доле, у подножју планина, потоци и водопади сливали су се у долину, што је подсећало на песму, било је пролеће. (Стр. 22)

„Мора бити да је ово време у коме сада живимо у Нангијали страховито старо, зар не?“

„Па, у извесном смислу би и могао тако да кажеш“, рече Јонатан. „То су за нас заиста стара времена. Али могао би, такође, рећи како су то и млади дани.“

За тренутак се замислио.

„Да, тако је“, рече. „Млади, здрави и добри дани, у којима је лако и једноставно живети.“

(...) А онда изјашеш, ох, изјашеш, а на трави је још роса, која свуда унаоколо још трепери и сија се, а осе и пчеле зује у трешњевим цветовима, твој коњ галопира, а ти и не страхујеш да би то могло изненада да се заврши, као што се обично и завршава све што је пријатно. Не у Нангијали! (Стр. 28 – 29)

<sup>130</sup> Gundel Mattenklott, *Zauberkreide, Kinderliteratur seit 1945*. Fischer, Frankfurt am Main, 1994.

<sup>131</sup> Астрид Линдгрен, *Браћа Лавље срце*. Превод са шведског: Чедомир Цветковић. Београд, 1978. Сви наводи дати према овом издању.

Ускоро, међутим, сазнајемо да постоји и долина Дивље руже, у којој влада тиранин Тенгил, и изненада се све мења: питоми пејзаж замењују претеће и неплодне планине, пријатељски ликови добијају злослутне, сумњиве црте. Испоставља се да је пренаглашена идилична атмосфера само привид: ова Аркадија није безгранична нити неповредива, угрожава је спољни непријатељ, али и међу њеним становницима има издајника. Други део књиге претвара се у напет приказ борбе за ослобођење од тиранина. Рат се завршава уз изненађујући преокрет: заједно са Карлом, сазнајемо да Нангијала није последњи свет мртвих. Следећа у низу је Нангилима, приказана као још лепша и, такорећи, „идиличнија”:

Али Јонатан је рекао да у Нангилими није доба оних свирепих сага, већ дани који су радосни и пуни игара. Људи су тамо играли; и радили су, наравно, и једни другима помагали у свему, али много су играли, певали и причали приче, рекао је. (Стр. 190)

Проблематична тврдња, са обзиром на то да смо исто већ чули о Нангијали. Није чудно што Гундел Матенклот са жестином оспорава квалитете ове књиге и говори о „жудњи за смрћу”, све што сазнајемо о идиличности живота после смрти је нелогично.<sup>132</sup> Додуше, сама Астрид Линдгрен понудила је ингениозно објашњење које се наводи у њеној биографији<sup>133</sup> – да је скоро цела књига, од доласка у Нангијалу до преласка у Нангилиму, само Карлов самртнички делиријум и специфично мирење са предстојећом смрћу. Међутим, сама књига не пружа текстуално упориште за такво тумачење, које би је, због таквог наративног оквира, ставило у исти ред са знатно захтевнијим делима попут *Пинчера Мартина* Вилијема Голдинга или *Последњег Христовог искушења* Никоса Казанцакиса. Линдгренова покушава да разреши проблем старе дихотомије коју смо могли запазити још код Керола: идилични свет мора бити угрожен, мора доћи до сукоба, не само због захтева књижевних конвенција већ и због суштине приповедања – приповеда се увек о промени, нарација је динамичне а не статичне природе. Међутим, упућивање на Нангилиму као следећи, савршенији – *још савршенији* – свет инхерентно је лажно; и Нангијала

---

<sup>132</sup> „... о прочишћењу уопште не може бити речи, оба брата су од почетка добра, рђави пропадају непрочишћени, а нови почетак води само у нову смрт. Ова прича пуна је жудње за смрћу.“ Gündel Mattenklott, *Zauberkreide, Kinderliteratur seit 1945*. Fischer, Frankfurt am Main, 1994, стр. 250.

<sup>133</sup> Edström, Vivi: *Astrid Lindgren – Im Land der Märchen und Abenteuer* (Astrid Lindgren – Vildtoring och lägereld), deutsch von Astrid Surmatz. Hamburg, 1997.

је у почетку представљена као савршена идила чија би даља градација била немогућа.

Ако боравак у Нангијали посматрамо као Карлову предсмртну фантазију, установићемо да је књига тиме добила на кохерентности и, парадоксално, на вероватноћи: симболична паралела жртвовања Јонатана за Карла и Карла за Јонатана више не делује неуверљиво, ако имамо на уму да је у питању машта дечака оптерећеног кривицом због братовљеве смрти; такође, могу се повући паралеле са другим делима Астрид Линдгрен (пре свега романом *Мио, мој Мио* и причом *Сунчана долина*).<sup>134</sup>

Идила је у познијим делима Астрид Линдгрен нестабилна, привремена, а секундарни свет у који је смештена вишекратно се поистовећује са загробним светом. Изненађује раскорак између њених дела за најмлађе и оних за нешто старије читаоце; као да се ради о различитим ауторима. Линдгренова се више не усредсређује на децу која живе у идеалним/идиличним условима, на селу, окружена породицом и пријатељима. Карл нема оца и живи у граду; карактеристично је и значајно да ни у Нангијали не затиче оца, он и Јонатан су сами на имању, у позицији одраслих, Јонатан се и понаша зрело попут одрасле особе. Само Карл задржава беспомоћност и пасивност које га одликују и у примарном свету.

Нангијала је много ближа представи Аркадије него представи раја: представљена је као преиндустријско друштво без наглашене класне поделе, оријентисано на земљорадњу која је у питомој клими Трешњеве долине вероватно лака. Нема упадљивих натприродних елемената нити интензивних емотивних промена какве, рецимо, доживљава Дијамант за леђима Северног ветра: Карл је, додуше, физички излечен, али психички није нимало измењен искуством преласка у Нангијалу, не постоји религијски аспект загробног живота који Кингсли, Мекдоналд и К. С. Луис наглашавају. Међутим, Тенгилова тиранија и њене последице – рат и загађивање околине, њено насилно и бесмислено мењање – систематски смењују и потискују у позадину све аркадијске одлике нангијалског живота. Приметно је да, док описује становнике

---

<sup>134</sup> Прича *Сунчана долина*, код нас објављена у збирци *Храбра Кајса*, посебно је значајна јер сажето репродукује тему романа *Браће Лавље срце* и *Мио, мој Мио*, бекство несрећног и усамљеног детета у секундарни, бајколики свет који се мање-више експлицитно изједначава са смрћу (Линдгрен користи централни мотив чаробног врта у коме је вечито пролеће). Штавише, завршетак приче, затварање врата врта која више нико неће моћи да отвори, може се читати као самоубиство двоје деце.

Долине дивље руже и њихову борбу за ослобођење, Линдгренова испушта из вида да се ради о људима који за собом већ имају искуство умирања; њихово закључивање и поступци потпуно су овоземаљски.

Успостављање равнотеже искључено је из оквира романа јер је, у тренутку победе, Карл принуђен да напусти свет који ће, претпостављамо, поново постати идиличан.

*Браћа Лавље срце* су књига која у себе интегрише искуство II светског рата, али искључиво на митском нивоу, као доживљај сталне, свеопште опасности. Са тим се може повезати чињеница да не добијамо никакво објашњење за сиромаштво мајке браће Лав, да није пружена никаква мотивација Тенгилових поступака нити икакав приказ његове личности – он остаје апстрактно оличење зла. Сви ти елементи постају разумљиви ако се роман *Браћа Лавље срце* посматра као класична бајка. Одиста, Нангијала функционише искључиво ако је посматрамо као секундарни свет који нема везе са загробним животом. Осим оба главна јунака, нико други не говори о свом претходном животу: у Долини дивље руже, штавише, постоје класичне породичне везе (брак и родитељство); критеријуми по којима се доспева у ове наглашено мале заједнице такође су нејасни (очигледно је само да није у питању ни припадност некој религији нити награда за врлину).

Разлика између Булербија и Нангијале могла би се схватити симболично, као разлика између послератне књижевности за децу и литературе која је почела да се појављује крајем шездесетих година прошлог века и која одражава савремене друштвене и културне промене. Промене у стваралаштву Астрид Линдгрен симптоматичне су за промене у децјој књижевности какве су, у крајњој линији, довеле до књига попут трилогије *Његова мрачна ткања* Филипа Пулмана.

*Филип Пулман: Његова мрачна ткања*

Величање смрти у књигама писаним за децу наилази на подељен пријем: критика се (са склоношћу ка томе да буде изразито негативна или изразито позитивна) усредсређује на присуство религијских елемената, а не на књижевне квалитете ових текстова. Острашћеност појединих критичара, неуобичајена за децју књижевност, правда се позитивним или негативним утицајем ових

текстова на децу. Полемичност је видљива и у самим делима: тако Пулман у својој трилогији *Његова мрачна ткања* нуди лично виђење загробног постојања, отворено супротстављено хришћанском; може се говорити о полемисању са хришћанским односом према смрти, али само уз ово ограничење: оно што Пулман назива хришћанством, и против чега се бори, много би се тачније могло назвати визијом хришћанства К. С. Луиса.

Филип Пулман је у својој трилогији *Његова мрачна ткања (Северна светлост, Чудотворни нож, Тилибарски дурбин)* свакако начинио нов пробој у књижевности за децу. Ова трилогија заслужује подробнију анализу већ због фасцинантне промене у концепцији секундарних светова у свакој књизи; радикалног захвата који Пулман покушава да изврши у књижевности за децу, у отвореном сукобу са апологетском традицијом К. С. Луиса; иконокластичког односа према хришћанској религији; и – што нас овде највише занима – оригиналних и далекосежних промена у употреби аркадијског мотива.

Као што је већ помињано, Аркадија је у новије време најчешће читана у површно еколошком кључу, помодном и прихватљивијем од, рецимо, комунистичке визије бескласног друштва.<sup>135</sup> Насупрот томе, Пулманово цинично виђење људског рода у целини и хришћанске етике напосе доводи до радикално нове Аркадије. Наиме, не само да се његова Аркадија налази у секундарном свету, него и има становнике који уопште не припадају људској раси: мулефе су четвороношци-преживари, најсличнији говедима. Та раса има развијену културу са свим аркадијским обележјима.

Тако, мулефе живе у природном окружењу које подсећа на стилизовану америчку прерију:

Богата златна светлост и бескрајне прерије или саване, неслично било чему што је видела у свом свету. За почетак, иако је тло углавном било обрасло кратком травом безбројних жућкасто-смеђе-зелено-окер-жуто-златних нијанси и благо таласасто, што се јасно видело под дугим сенкама вечерњег сунца, прерија као да је била избраздана нечим што је личило на камене реке светлосиве површине.

Друго, ту и тамо расла су највиша стабла која је Мери икада видела. Једном је, присуствујући конференцији о физици високе енергије у Калифорнији, нашла времена да погледа огромне секвоје и да им се диви; али ово дрвеће, које год било, било је бар за половину више од највиших секвоја. Лишће му је било густо и тамнозелено, а огромна дебла златноцрвена у густој вечерњој светлости.

---

<sup>135</sup> Типичан пример површне комбинације екологије и бајке су, рецимо, *Мачак који је научио галеба да лети* Луиса Сепулведе и позни *Пунч жеља* Михаела Ендеа.

Најзад, стадо неких бића, предалеко да би се јасно видело, пасло је по прерији. У њиховом кретању било је нечег чудног, што није могла сасвим да докучи.<sup>136</sup>

Баве се сточарством и земљорадњом, живе у мирољубивим, чврсто повезаним заједницама – симболично, не користе метал који Пулман повезује са агресивном технологијом:

Технологија мулефа је мало користила метал. Правили су чуда од камена, дрвета, конопца, шкољки и рогова, али оно мало метала што су имали исковано је из природних зрнаца бакра и других метала које би нашли у песку поред реке и нису га користили за прављење оруђа. (стр. 162)<sup>137</sup>

Упућени су једни на друге до крајње границе, јер уместо руку користе сурле и тако, на пример, бар две мулефе морају сарађивати да би везале чвор. Пулман ту међузависност наглашава као позитиван аспект, средство против самоће. Опис рада мулефа функционише истовремено као симбол истинског заједништва и као реалистички детаљ којим нам приповедач приближује ова страна створења и њихов начин живота.

Кад је видела како раде, не сами него по двоје, заједнички везујући сурлама чворове на мрежама, схватила је колико су их чудиле њене руке, јер она је, наравно, могла сама да везује чворове. У прво време мислила је да је то предност – није јој требао нико други – али онда је схватила колико је то одсеца од осталих. Можда су сва људска бића таква. (стр. 97)<sup>138</sup>

---

<sup>136</sup> Пулман, Филип: *Ћилибарски дурбин*, Београд, Лагуна, 2002, стр. 66. Превео Ненад Дропулић Сви цитати биће наведени према овом издању. У оригиналу:

„Wide golden light, and an endless prairie or savannah, like nothing she had ever seen in her own world. To begin with, although most of it was covered in short grass in an infinite variety of buff-brown-green-ochre-yellow-golden shades, and undulating very gently in a way that the long evening light showed up clearly, the prairie seemed to be laced through and through with what looked like rivers of rock with a light grey surface.

And secondly, here and there on the plain were stands of the tallest trees Mary had ever seen. Attending a high-energy physics conference once in California she had taken time out to look at the great redwood trees, and marvelled: but whatever these trees were, they would have overtopped the redwoods by half again at least. Their foliage was dense and dark green, their vast trunks gold-red in the heavy evening light.

And finally, herds of creatures, too far off to see distinctly, grazed on the prairie. There was a strangeness about their movement which she couldn't quite work out. “ Pullman, Philip: *His Dark Materials. The Amber Spyglass*. Scholastic Press 2001. Стр. 664.

<sup>137</sup> „ Mulefa technology had little use for metal. They did extraordinary things with stone and wood and cord and shell and horn, but what metals they had were hammered from native nuggets of copper and other metals which they found in the sand of the river, and they were never used for tool-making. “ Стр. 775.

<sup>138</sup> „ When she saw how they worked, not on their own but two by two, working their trunks together to tie a knot, she realized how astonished they'd been by her hands, because of course she could tie knots on her own. At first she felt that this gave her an advantage – she needed no one else; and then she realized how it cut her off from others. Perhaps all human beings were like that. “ Стр. 701.

Уживала је да их посматра јер су расправљали без свађе, сарађивали не сметајући једни другима, а осим тога њихови поступци сечења, резања и спајања дрвета били су елегантни и делотворни. (стр. 263)<sup>139</sup>

Прво људско биће у својој средини, Мери Малоун, мулефе дочекују са добродошлицом и неагресивном, пријатељском радозналошћу. У овом приповедном току који описује њен боравак код мулефа, наглашава се њихова мирољубивост и склад са природом; чврста веза са природном околином симболизована је симбиозом мулефа и дрвећа – и поново, овај детаљ, до алегоричности јасна метафора о томе колико је неопходна блискост са природом чак и за цивилизована жива бића, истовремено је и оригинална спекулација о могућностима еволуције.

Без пажње мулефа дрвећа би нестало. Свака врста зависила је од других, а осим тога, то је било могуће захваљујући уљу. (стр. 98)<sup>140</sup>

Мулефе су, заправо, модернизована варијанта „племенитих дивљака”: женка мулефа са којом се Мери Малоун спријатељује зове се Атал, што представља јасну алузију на Шатобријанову Аталу. Не-хуманоидност мулефа (у питању су четвороношци са ромбоидним скелетом, без кичменог стуба) карактеристична је за Пулманово дубоко укорењено неповерење према идеји о урођеној доброту људског рода: идиличан живот могу водити само нељудска интелигентна створења. Много говори њихова спретност са природним материјалима (дрво, камен) који, за разлику од метала, не захтевају потпуну прераду, не добијају се мукотрпним радом и не повезују се са стварањем оружја. Опис насеобине мулефа и њихових предмета лако се повезује са уобичајеним представама о предметима тзв. примитивних култура (Ескимима, индијанска племена Северне Америке) и њиховој естетици, прилагођавање уметника материјалу уместо обрнуто:

Колиба је било тридесетак, поређаних угрубо округ; биле су начињене – морала је да заклони очи од сунца да би видела – од дрвених греда прекривених преплетеним

---

<sup>139</sup> „She enjoyed watching them, because they could discuss without quarrelling and co-operate without getting in each other’s way, and because their techniques of splitting and cutting and joining wood were so elegant and effective.“ Стр. 890.

<sup>140</sup> „Without the mulefa’s attention, the trees would all die. Each species depended on the other, and furthermore, it was the oil that made it possible.“ Стр. 702.

гранана олепљеним блатом и покривене сламом. Нека створења на точковима су радила – поправљала кровове, извлачила мреже из воде, доносила грање за потпалу. (стр. 94)<sup>141</sup>

Неке куће су биле старе, а неке сасвим нове, али су све биле саграђене на исти начин, од дрвета, глине и сламе. Нису биле ружне: свака врата, прозорски оквир и греда били су украшени финим шарама, али оне нису биле изрезбарене у дрвету; изгледале су као да је неко убедио дрво да природно расте у том облику. (стр. 313)<sup>142</sup>

Веродостојна Аркадија, место где сва жива бића живе у заједништву, претворила се у простор у коме не сме бити људи, јер га већ њихов посредни утицај доводи на руб пропасти. Чак и ова бескрајно далека Аркадија угрожена је људским немаром, напретком технологије коју људи користе за незајажљиво гомилање материјалних добара, не обазирјући се на штету коју тиме наносе свом свету и себи.

*Нешто са светом није у реду. Већи део од тридесет три хиљаде година колико постоје мулефе бринули смо се о земљи. Све је било у равнотежи. Дрвеће је напредовало, стада су била здрава, а чак и кад би понекад дошли туалати, наши и њихов број остајао је сталан.*

*Али пре триста година дрвеће је почело да побољева. Посматрали смо га са зебњом и бринули се о њему, али оно је ипак рађало мање чаура, лишће му је опадало у невреме, а понеко је и умирало, што се не памти. У читавом нашем сећању не умемо да нађемо разлог за ово. (стр. 170 – 171)<sup>143</sup>*

Пулман почетак пропадања света мулефа повезује са људским проналаском чудотворног ножа, који омогућава путовање између светова, али тиме црпи енергију из њих. Наиме, нож у Виловом поседу отвара врата између светова, али тиме настаје одливање животворног праха/прашине; ремети се

---

<sup>141</sup> „There were twenty or thirty huts, roughly grouped in a circle, made of - she had to shade her eyes against the sun to see – wooden beams covered with a kind of wattle-and-daub mixture on the walls and thatch on the roofs. Other wheeled creatures were working: some repairing the roofs, others hauling a net out of the river, others bringing brushwood for a fire.“ Стр. 697.

<sup>142</sup> „Some of the houses were very old and some quite new, but they were all built in much the same way out of wood and clay and thatch. There was nothing crude about them; each door and window-frame and lintel was covered in subtle patterns, but patterns that weren't carved in the wood: it was as if they'd persuaded the wood to grow in that shape naturally.“ Стр. 946.

<sup>143</sup> „Something has gone wrong with the world. For most of the thirty-three thousand years that there have been mulefa, we have taken care of the earth. Everything balanced. The trees prospered, the grazers were healthy, and even if once in a while the tualapi came, our numbers and theirs remained constant.

*But three hundred years ago the trees began to sicken. We watched them anxiously and tended them with care and still we found them producing fewer seed-pods, and dropping their leaves out of season, and some of them died outright, which had never been known. All our memory could not find a cause for this“ Стр. 785.*

равнотежа самог постојања. Пулман ствара упечатљиву параболу у којој спаја различита читања Аркадије – еколошко, (анти)религијско, социолошко и пре свега етичко. Аутор позитивне, несебичне јунаке који се боре за здрав и слободан свет без врхунског ауторитета супротставља негативним ликовима који жуде за влашћу. То ни по чему не би било ново или неуобичајено кад Пулманови негативни ликови не би били представници црквене власти, анђели и сам Бог. Филип Пулман се у својој трилогији отворено побунио против хришћанског (пре свега протестантске варијанте хришћанства) става о грешности телесног и верске усмерености на загробни живот, уз ниподаштавање свега овоземаљског. Тако, када Вил и Лајра сиђу у подземље свог света, затичу бестелесне сенке у суморном, бесконачном мраку; приказ много ближи Тартару него Јелисејским пољима. Пулман ту визију загробног постојања као статичног стања, застрашујућег у својој вечној непроменљивости, непосредно супротставља Луисовој визији „стварне Нарније” и „стварне Енглеске” у коју Певенсијеви ступају после своје смрти, а чије образце К. С. Луис експлицитно преузима од Платона. Једна од побожних душа, супротстављајући се Вилу и Лајри, тврди да истински верници обитавају у рају који грешници не могу спознати; Пулман овде успоставља намерну паралелу са патуљцима-материјалистима који нису у стању да спознају рај у Луисовој *Последњој бици*. Насупрот бесмисленом постојању сени, Пулман као позитивно решење нуди атеистичко схватање смрти као дефинитивног и успокојавајућег нестанка личности. Вил и Лајра, у паралели са Исусовим проласком кроз пакао код Милтона, ослобађају душе и омогућују им одлазак у непостојање.

Ипак, аутор проповеда инхерентно хришћанске етичке назоре. Његов напад усмерен је пре свега на старозаветни врховни ауторитет Бога и на (увелико превазиђену у савременом друштву) одбојност према телу. Сам Пулман изјашњава се као настављач традиције Милтона и Блејка – чувена је његова изјава да је своју трилогију планирао као *Изгубљени рај* за децу.

За домаће читаоце заостреност ставова овог писца може бити помало збуњујућа, али овај писац се разрачунава пре свега са *Хроникама Нарније*, и даље изузетно популарним на енглеском говорном подручју, и са Луисовим назорима како их Пулман схвата: дакле, ускогрудо схватање религије, са загробним животом у коме ће се награде и казне делити у зависности од нечије

вероисповести, одрицање од овоземаљских, телесних радости због обећања раја, и пре свега – стална и потпуна покорност владару Аслану.

Пулман у више својих књига не узмиче пред „тужним крајем”, па ни овде. Видљив је помак у узрасту имплицитног читаоца – прва књига, *Северна светлост*, писана је за децу од 10-11 година, а друга и трећа прихватљиве су тек за читаоце у пубертетском узрасту, дакле од 13-14 година и навише – за читаоце који се већ могу ухватити укоштац са потенцијално узнемирујућим темама (сексуалним сазревањем протагониста и смрћу већег броја ликова), сложеним заплетом са много паралелних токова радње са и још комплекснијим идејама које Пулман излаже. Место тог прелома у тексту налази се на самом крају прве књиге: *Северна светлост* завршава се привременим поразом Лајре, главне јунакиње, и смрћу њеног пријатеља. Будући да се заплет прве књиге заснива баш на њеној потрази за несталим другом, трагичан исход може представљати прави шок за читаоце навикнуте на уобичајено срећне или бар помирљиве завршетке књига за децу.

Тони Воткинс, представник новог историзма у теорији књижевности за децу, наглашава бунтовничку позицију Филипа Пулмана у енглеској књижевности за децу, прихватајући Пулманову аналогију са Милтоном и Блејком.<sup>144</sup> Ипак, Пулманови романи су оптерећени његовом књижевним амбицијом и програмски формулисаним начелима, а пре свега, баш као и књиге Џоане К. Роулинг, раскораком између захтева класичне дечје књижевности, поштовања табуа, сразмерне једноставности ликова и радње, срећног краја – и, са друге стране, своје жеље за неспутаним обрађивањем *свих* тема и рушењем табуа. То условљава поједина незграпна наративна решења, посебно у трећој књизи, и лоше обликоване ликове који су или идеализовани преко сваке мере, као Вил, или, уместо да буду комплексни, само недоследни (гђа Коултер). Коначна победа над „Ауторитетом” је проблематична и неверљива; овде Пулман греши на исти начин као и Луис – пренаглашавајући своје ставове. Може се рећи да је овај писац претерано амбициозан и да је поставио себи

---

<sup>144</sup> „Пулман повезује своју трилогију са отпадничком религијском традицијом у коју спадају Џон Милтон и Вилијем Блејк, кога он сматра 'једним од оснивача републике Неба'.” Watkins, Tony: *Fantastic Kingdoms: Lands of Hope? U: INIS, the Children's Books Ireland Magazine*, Autumn 2002, no. 2, str. 18 – 20

превисок циљ, али у данашњој књижевној продукцији за децу то свакако представља извесно освежење.

Пулман експлицитно поистовећује љубав Лајре и Вила и њихово прво еротско буђење са Евиним и Адамовим кушањем јабуке,<sup>145</sup> али његово вредновање Лајриног/Евиног поступка драстично се разликује од традиционалног: за њега, губитак невиности не повлачи за собом губитак раја, већ стицање новог идентитета, који омогућава креативан, испуњен живот одрасле особе. Штавише, деца-љубавници ће самом спознајом своје љубави спасити свет мулефа, привлачећи животодавну Прашину. Филип Пулман први је писац за децу који је реинтегрисао еротску компоненту у своју варијанту аркадијског мотива, и то у много озбиљнијем виду него, рецимо, идиличари осамнаестог века код којих љубав има прециозан, у најбољем случају интиман карактер; код Пулмана, дечје откривање љубави је од космичког значаја.

Нема потребе; знала је шта је видела – изгледали би као живо злато. Изгледали би као слике онога што би људска бића увек могла да буду када преузму своје наследство.

Прах који пада са звезда поново је нашао свој живи дом, а ова деца – не више деца, препуна љубави, су то омогућила. (стр. 339)<sup>146</sup>

Јасно је да у оваквом контексту неке Лајрине особине, које се традиционално вреднују негативно – попут њене склоности ка лагању, тврдоглавости и непослушности – треба посматрати као израз слободне личности, креативне и самосталне, која сама може да одлучи на који ће начин употребити своје знање и способности. Пулман је против лаких и очигледних избора, и његова Аркадија одражава схватање (традиционалније него што је, изгледа, и сам Пулман свестан) да се срећа мора заслужити тешким радом и одрицањем. Лајра и Вил напуштају Аркадију мулефа и растају се, јер су пред њима важне, опште обавезе којима морају подредити своје личне жеље. На сличан начин као и Бастијан Балтазар Букс, они могу да исцеле оба света, примарни и секундарни, и да изграде нову Аркадију, у новом златном веку.

---

<sup>145</sup> Мулефе познају причу о Адаму и Еви, али је њено тумачење потпуно измењено, и једнако са Пулмановим виђењем приче о спознаји добра и зла. Стр. 777-8.

<sup>146</sup> „There was no need for the glass; she knew what she would see; they would seem to be made of living gold. They would seem the true image of what human beings always could be, once they had come into their inheritance.

The Dust pouring down from the stars had found a living home again, and these children-no-longer-children, saturated with love, were the cause of it all.“ Стр. 975-6.

## Резиме: Мотив Аркадије у дечјој књижевности

Уобичајене теме дечје књижевности су дечји развој, сазревање, сукоб деце са одраслима, прилагођавање деце њиховој околини и осамостаљивање, истраживање новог, обазриво посредовање знања о смрти и сексуалности. Пада у очи да многи писци при томе употребљавају мотив Аркадије. Од почетака дечје књижевности се чинило логичним да се обрађивање изабране проблематике пребаца у неки идилични, целовит свет, како би се лакше пронашло срећно решење примерено деци.

Аркадијски мотив је преламан на разне начине, зависно од пишчевог талента, његовог циља и погледа на свет. Често је био изразито хришћански обојен и онда без изузетка повезан са представом о рају, најчешће уз употребу појма *hortus conclusus*, затвореног, забрањеног врта. У исто време са зачецима књижевности за децу пада и ширење русоовске представе о “рајској природи”, са којом деца још увек чине јединство у које одрасли немају приступа. Овим двема представама у најновије доба се придружује и еколошка визија природе коју угрожавају људи и чија је супротност модерни велеград. Основна теза овог рада је да аркадијски мотив у прози за децу не може опстати у свом класичном облику, јер се сукобљава са наративним захтевима текстова намењених деци.

Развој овог мотива анализиран је у следећим делима: *Алиса у земљи чуда* и *Алиса са оне стране огледала* Чарлса Доцсона (Луиса Керола), *За леђима северног ветра* Џорџа Мекдоналда, *Хајди* Јохане Шпири, *Тајни врт* Френсис Хоцсон Бернет, *Ветар у врбаку* Кенета Грејема, *Петар Пан* Џемса Метјуа Барија, *Зачарани замак* Едит Незбит, *Вини Пу* и *Кућа на Пуовом углу* А. А. Милна, *Лав, вештица и орман*, прва књига *Хроника Нарније* К. С. Луиса, *Томов поноћни врт* Филипе Пирс, *Деца из Булербџија* и *Браћа Лавље срце* Астрид Линдгрен, *Бескрајна прича* Михаела Ендеа и *Ћилибарски дурбин*, трећа књига трилогије Филипа Пулмана *Његови тамни материјали*.

Кључне речи: Дечја књижевност, Аркадија

## Abstract: The Arcadian Motif in Children's Literature

The usual themes of children's literature are the development of children, growing up, conflicts between children and adults, children adjusting to their environment and gaining independency, exploring, and cautious informing about death and sexuality. Remarkably, many writers use the image of Arcadia when dealing with these issues. Ever since the beginnings of children's literature it seemed logical to transfer the chosen problems to an idyllic, whole world, in order to facilitate the finding of a happy, children-appropriate solution.

The Arcadian motif has been changed in different ways, according to the writers' talent, their aims and their worldviews. It was often explicitly Christian, and in those cases it was without fail connected to the paradisaical image, most often with the use of the term *hortus conclusus*, the sealed, forbidden garden. The beginnings of children's literature coincide with the spreading of the Rousseau-image of children who are one with the "paradisaical nature", forming a unity inaccessible for the adults. These two notions were recently joined by the ecological vision of a nature endangered by humans, and opposed by the modern city. The basic theses of this text is that the Arcadian motif cannot survive in its original form in prose written for children, because it opposes the narrative demands of texts intended for a children's audience.

The evolution of this motif has been traced by analyzing the following books: *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass* by Charles Dodgson (Lewis Carroll), *At the Back of the North Wind* by George MacDonald, *Heidi* by Johanna Spyri, *The Secret Garden* by Francis Hodgson Burnett, *The Wind in the Willows* by Kenneth Grahame, *Peter Pan* by James Matthew Barrie, *The Enchanted Castle* by Edith Nesbit, *Winnie-the-Pooh* and *the House at Pooh's Corner* by A. A. Milne, *The Lion, the Witch, and the Wardrobe*, by C. S. Lewis, *Tom's Midnight Garden* by Phillipa Anne Pearce, *The children of Bullerby* and *The Brothers Lionheart* by Astrid Lindgren, *The Neverending Story* by Michael Ende and *The Amber Spyglass* by Philip Pullman.

Keywords: children's literature, Arcadia

## Примарна библиографија

1. Barrie, J. M.: *Peter Pan*. Penguin, London, 1995.
2. Barrie, J. M.: *Петар Пан*. Младост, Загреб, 1982, превела Марија Салечић.
3. Burnett, Francis Hodgson: *The Secret Garden*. Penguin, London, 1995.
4. Бернет, Френсис Хоџсон: *Тајна напуштеног врта*. Просвета, Београд, 1981, превела Гордана Вучићевић.
5. Grahame, Kenneth: *The Wind in the Willows*. Penguin, London, 1994.
6. Грејем, Кенет: *Ветар у врбаку*. Рад, Београд, 1990, превела Босиљка Петровић
7. Ende, Michael: *Die unendliche Geschichte*. Thienemann, Stuttgart, 1979.
8. Енде, Михаел: *Бескрајна прича*. Просвета, Београд, 1985, превела Мирјана Поповић.
9. Carroll, Lewis: *Alice's Adventures in Wonderland*. Penguin, London, 1994.
10. Carroll, Lewis: *Through the Looking-Glass. У: The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*, Chancellor Press, London, 1984.
11. Керол, Луис: *Алиса у Земљи чуда*. Нолит, Просвета, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1978, превела Јасминка Рибар
12. Керол, Луис: *Алиса у земљи чуда*, Младо Поколење, Београд, 1964. Превоо Лука Семеновић.
13. Керол, Луис: *Алиса у свету с оне стране огледала (и шта је све тамо доживела)*. Просвета и БИГЗ, Београд, 1979, превод Иване Миланков.
14. Kingsley, Charles: *The Water Babies*. Penguin, London, 1995.
15. Lewis, C. S.: *The Lion, the Witch, and the Wardrobe*. Harper Collins, London, s. a.
16. Lindgren, Astrid: *Die Kinder aus Bullerbü*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2002, на немачки превели Else von Hollander-Lossow и Karl Kurt Peters.
17. Линдгрен, Астрид: *Браћа Лавље срце*. Београд, 1978. Превоо Чедомир Цветковић.
18. MacDonald, George: *At the Back of the North Wind*.  
<http://www.gutenberg.org/etext/225> Линк од 21. 3. 2005.
19. Macdonald, George: *The Complete Fairy Tales*. Ed. U. C. Knoepfelmacher. Penguin, Harmondsworth, 1999.

20. Milne, A. A: *The Complete Winnie-the-Pooh*. Dean, London, 2002.
21. Милн, Александер Алан: *Вини Пу*. Плато, Београд, 2000. Превео Лука Семеновић.
22. Милн, Александер Алан: *Кућа на Пуовом углу*. Плато, Београд, 1999. Превео Лука Семеновић.
23. Nesbit, Edith: *The Enchanted Castle*. <http://www.gutenberg.org/etext/3536> Линк од 21. 3. 2005.
24. Nesbit, Edith: *The Railway Children*. <http://www.gutenberg.org/etext/1874> Линк од 21. 3. 2005.
25. Nesbit, Edith: *Five Children and It*. <http://www.gutenberg.org/etext/778> Линк од 21. 3. 2005.
26. Nesbit, Edith: *The Phoenix and the Carpet*. <http://www.gutenberg.org/etext/836> Линк од 21. 3. 2005.
27. Nesbit, Edith: *The Story of the Amulet*. <http://www.gutenberg.org/etext/837> Линк од 21. 3. 2005.
28. Nesbit, Edith: *The Story of the Treasure Seekers*. <http://www.gutenberg.org/etext/770> Линк од 21. 3. 2005.
29. Nesbit, Edith: *The Wouldbegoods*. <http://www.gutenberg.org/etext/794> Линк од 21. 3. 2005.
30. Pearce, Phillipa Anne: *Tom's Midnight Garden*. Oxford Univ. Pr., London, 1972.
31. Pullman, Philip: *His Dark Materials. The Amber Spyglass*. Scholastic Press, 2001.
32. Пулман, Филип: *Ћилибарски дурбин*. Лагуна, Београд, 2002, превео Ненад Дропулић.
33. Сруги, Јоханна: *Heidi*. Dausien, Nanau, 1978.
34. Шпири, Јохана: *Хајди*. Младост, Загреб, 1980, превео Живојин Вукадиновић
35. Sutcliff, Rosemary: *Prašni bratac*. Znanje, Zagreb, 1987, превео Зденко Новачки.

36. Aries, Philippe: *Geschichte der Kindheit (L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime)*. Übersetzt von Caroline Neubaur und Karin Kersten. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2000.
37. Бахтин, Михаил: *О роману*. Полит, Београд, 1989.
38. Bell, Anthea; Green, Roger Lancelyn; Nesbitt, Elisabeth: *Three Bodley Head Monographs. E. Nesbit. Lewis Carroll. Howard Pyle*. Bodley Head, London, 1968.
39. Bert, Paul und Surmartz, Astrid, ed.: *Astrid Lindgren, Zum Donnerdrummel! Ein Werkporträt*. Rogner und Bernhard, Hamburg, 2001.
40. Böschenstein-Schäfer, Renate: *Idylle*. Metzler, Stuttgart, 1977.
41. Butler, Francelia and Rotert, Richard (ed.): *Reflections on Literature for Children*. Library Professional Publications, Hamden, 1984.
42. Carpenter, Humphrey and Prichard, Mari: *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford University Press, Oxford-New York, 1984.
43. Carpenter, Humphrey: *Secret Gardens. A study of the Golden Age of Children's Literature*. Houghton Mifflin, Boston, 1985.
44. Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Francke, Bern, 1948.
45. Edström, Vivi: *Astrid Lindgren – Im Land der Märchen und Abenteuer (Astrid Lindgren – Vildtoring och lägereld)*. Deutsch von Astrid Surmartz. Oetinger, Hamburg, 1997.
46. Empson, William: *Some Versions of Pastoral*. Harmondsworth, Penguin, 1966.
47. Ewers, Hans-Heino und Miele, Myriam (ed.): *Kinder- und Jugendliteratur von der Gründerzeit bis zum Ersten Weltkrieg*. Reclam, Stuttgart, 1994.
48. Ewers, Hans-Heino, ed.: *Kinder- und Jugendliteratur der Romantik*. Reclam, Stuttgart, 1994.
49. Ewers, Hans-Heino: *Kindheit als poetische Daseinsform – Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert*. Fink, München, 1989.
50. Ewers, Hans-Heino: *Literatur für Kinder und Jugendliche, eine Einführung*. Wilhelm Fink Verlag, München, 2000.
51. Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur*. Kröner, Stuttgart, 1988.

52. Frey, Charles and Griffith, John: *The Literary Heritage of Childhood*. Greenwood Press, New York, 1987.
53. Green, Peter: *Kenneth Grahame*. Murray, London, 1959.
54. Gunther, Adrian: *The Secret Garden Revisited*. Y: Children's Literature in Education; Sep94, Vol. 25 Issue 3, p159-168, 10p
55. Hocke, Roman und Kraft, Thomas: *Michael Ende und seine phantastische Welt*. Weitbrecht, Stuttgart-Wien-Bern, 1997.
56. Hunt, Peter and Millicent Lenz: *Alternative Worlds in Fantasy Fiction (Ursula Le Guin, Terry Pratchett, Philip Pullman and others)*. Continuum International Publishing Group, London and New York, 2001.
57. Hunt, Peter, ed.: *Children's Literature – the Development of Criticism*. (Paul, Lissa: Enigma variations: What Feminist Theory Knows About Children's Literature) Routledge, London, 1990.
58. Hunt, Peter, ed.: *Literature for Children – Contemporary Criticism*. Routledge, London, 1992.
59. Hunt, Peter: *An Introduction to Children's Literature*. Oxford University Press, Oxford, 1994.
60. Hunt, Peter: *Children's Literature*. London, 2001.
61. Hunt, Peter: *Criticism, Theory, and Children's Literature*. Basil Blackwell, Oxford, 1991.
62. Hunt, Peter: *The Wind in the Willows. A Fragmented Arcadia*. Twayne/Macmillan, New York, 1994.
63. Lurie, Alison: *Don't Tell the Grown-ups. Subversive Children's Literature*. Little, Brown and Co., Boston, 1990.
64. Maisak, Petra: *Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt*. Frankfurt am Main, 1981.
65. Mattenklott, Gundel: *Zauberkreide. Kinderliteratur seit 1945*. Fischer, Frankfurt am Main, 1994.
66. Mc Gillis, Roderick: *The Nimble Reader. Literary Theory and Children's Literature*. Twayne, New York, 1996.
67. Merivale, Patricia: *Pan the Goat-god, his myth in modern times*. Harvard University, Cambridge, 1969.
68. Nassen, Ulrich, ed.: *Naturkind. Landkind. Stadtkind: Literarische Bilderwelten kindlicher Umwelt*. Fink, München, 1995. (Ulrich, Anna Katharina: Natur als

- Erziehungskullisse: Mutterbilder im Vaterwort s. 9-25 & Rutschmann, Verena: Natur und Zivilisation oder Fortschritt und Heimweh in der Schweizer Kinder- und Jugendliteratur)
69. Nikolajeva, Maria, ed.: *Aspects and Issues in the History of Children's Literature*. (Watkins, Tony: *Reconstructing the Homeland: Loss and Hope in the English Landscape & Plotz, Judith: Literary Ways of Killing a Child: The 19<sup>th</sup> Century Practice*, pp.1 - 27) Westport, Conn. Greenwood Press, 1995.
  70. Nikolajeva, Maria: *From mythic to linear. Time in children's literature*. Lanham, Md., Scarecrow, 2000.
  71. Nikolajeva, Maria: *The Magic Code – The use of magical patterns in fantasy for children*, Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1988.
  72. O'Sullivan, Emer: *Thanatos und Eros: Die Darstellung sterbender Kinder in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Y: Kinder- und Jugendliteraturforschung 1990/2000*. Hgg. Hans-Heino Ewers et al. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, ctp. 26-39
  73. Pape, Walter: *Das literarische Kinderbuch – Studien zur Entstehung und Typologie*. De Gruyter, Berlin, 1981.
  74. Parsons, Linda T: „‘Otherways’ into the Garden: Re-Visioning the Feminine in The Secret Garden.“ *Y: Children's Literature in Education*; Dec2002, Vol. 33 6p. 4
  75. Patterson, Sylvia W.: *Rousseau's Émile and Early Children's Literature*, Metuchen, 1971.
  76. Pech, Klaus-Ulrich, ed.: *Kinder- und Jugendliteratur bis zum Realismus*. Reclam, Stuttgart, 1985.
  77. Phillips, Robert, ed.: *Aspects of Alice – Lewis Carroll's Dreamchild as Seen Through the Critics' Looking Glasses 1865 -1971*. Gollancz, London. 1972.
  78. Prichett, Stephen: *Victorian Fantasy*. Harvester, Hassochs, 1979.
  79. Rabkin, Eric S.: *The Fantastic in Literature*, Princeton University Press, Princeton, 1976.
  80. Raecke, Renate und Baumann, Ute D. Hg.: *Zwischen Bullerbü und Schewenborn – Auf Spurensuche in 40 Jahren deutschsprachiger Kinder- und Jugendliteratur*. (Ewers, Hans-Heino: *Die Emanzipation der Kinderliteratur. Anmerkungen zum kinderliterarischen Funktionswandel seit Ende der 60er Jahre*. S 16 – 28) Arbeitskreis für Jugendliteratur, München, 1995.

81. Richter, Dieter: *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters*. Fischer, Frankfurt am Main, 1987.
82. Rose, Jacqueline: *The case of Peter Pan or the Impossibility of Children's Fiction*. Macmillan, London, 1994.
83. Sandner, David: *The Fantastic Sublime – Romanticism and Transcendence in Nineteenth-Century Children's Fantasy Literature*. Greenwood, Westport, 1996.
84. Schiller, Friedrich: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Reclam, Stuttgart, 1952.
85. Shavit, Zohar: *Poetics of Children's Literature*. University of Georgia, Athens, 1986.
86. Thwaite, Ann: *A. A. Milne – His Life*. Faber & Faber, London, 1990.
87. Тодоров, Цветан: *Увод у фантастичну књижевност*, Рад, Београд, 1987.
88. Townsend, John Rowe: *Written for Children, An outline of English children's literature*. Garnet Miller, London, 1965.
89. Voßkamp, Wilhelm, Hrsg. *Utopieforschung 1- 3*. Suhrkamp, 1985.
90. Watkins, Tony: *Fantastic Kingdoms: Lands of Hope? In: INIS, The Children's Books Ireland Magazine*. Autumn 2002. No 2, p. 18 – 20
91. Wedewer, Rolf, и Jensen, Jens Christian (Hrsg.) *Die Idylle. Eine Bildform im Wandel. Zwischen Hoffnung und Wirklichkeit 1750 – 1930*. Du Mont, Köln, 1986.
92. Wild, Reiner, ed.: *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Metzler, Stuttgart, 1990.
93. Wilson, A. N.: *C. S. Lewis, A Biography*. Collins, London, 1991.
94. Wullschläger, Jackie: *Inventing Wonderland: The Lives and fantasies of Lewis Carroll, Edward Lear, J. M. Barrie, Kenneth Grahame and A. A. Milne*. Methuen, London, 1995.
95. *Свето писмо/Нови завјет*, Свети архијерејски синод српске православне цркве, Београд, 2002.

## Садржај

|  |     |
|--|-----|
| Увод: одређење теме .....  | 2   |
| Одређење мотива .....  | 2   |
| Одређење књижевности за децу .....                                   | 5   |
| Аркадија и рај .....   | 6   |
| Романтичарско повезивање детета и Аркадије .....                     | 7   |
| Златни век енглеске књижевности за децу .....                        | 15  |
| Смрт у Аркадији .....  | 17  |
| После 1945. и после 1968. ....                                       | 18  |
| Аркадија као фантастични мотив у савременој дечјој књижевности ..... | 19  |
| Закључак .....   | 24  |
| Алиса у земљи чуда и Водене бебе .....                               | 25  |
| Џорџ Мекдоналд .....   | 33  |
| Хајди .....  | 38  |
| Тајни врт .....  | 44  |
| Пан у енглеској књижевности за децу .....                            | 51  |
| Ветар у врбаку .....   | 53  |
| Петар Пан .....  | 60  |
| Едит Незбит .....  | 65  |
| Вини Пу .....  | 69  |
| Хронике Нарније .....  | 76  |
| Томов поноћни врт .....  | 83  |
| Астрид Линдгрен: Деца из Булербија и Браћа Лавље срце .....          | 89  |
| Филип Пулман: Његова мрачна ткања .....                              | 96  |
| Резиме: Мотив Аркадије у дечјој књижевности .....                    | 104 |
| Abstract: The Arcadian Motif in Children's Literature .....          | 105 |
| Примарна библиографија .....   | 106 |
| Секундарна библиографија .....                                       | 108 |
| Садржај .....  | 112 |
| Индекс имена .....   | 113 |
| Индекс појмова .....   | 118 |

*Индекс имена*

- Александер, Лојд (Alexander, Lloyd) 21  
Андерсен, Ханс Кристијан (Andersen, Hans Christian) 38  
Аријес, Филип (Aries, Philippe) 6  
Балантајн, Роберт Мајкл (Ballantyne, Robert Michael) 12, 60  
Бари, Џемс Метју (Barrie, James Matthew) 2, 15, 20, 50f, 60-65, 70-72, 104  
Баум, Френк Л. (Baum, Frank L.) 70  
Бахтин, Михаил (Бахтин, Михаил Михайлович) 9, 11  
Бејнс, Полин (Pauline Banes) 80  
Бернет, Френсис Хоџсон (Burnett, Francis Hodgson) 2, 15, 44-51, 59, 72, 74, 78, 104  
Бешенштајн-Шефер, Ренате (Böschenstein-Schäfer, Renate) 4, 11  
Блајтон, Инид (Blyton Enid) 5, 78, 86  
Блејк, Вилијем (Blake, William) 101, 102  
Бош, Хијеронимус (Bosch, Hieronymus) 34  
Бронте, Емили (Brontë, Emily) 45  
Бронте, Шарлота (Brontë, Charlotte) 45, 87  
Вајлд, Оскар (Wilde, Oscar) 53  
Вергилије Марон, Публије (Vergilius Maro, Publius) 3, 6, 39  
Верн, Жил (Verne, Jules) 12, 23  
Вилкендинг, Гизела (Wilkending, Gisela) 39  
Вис, Јохан Давид (Wyss, Johann David) 12  
Вордсворт, Вилијем (Wordsworth, William) 65  
Воткинс, Тони (Watkins, Tony) 3, 82, 102  
Вотс, Исак (Watts, Isaac) 27, 31  
Вукадиновић, Живојин 40  
Вулшлегер, Џеки (Wullschläger, Jackie) 62, 72  
Гарибалди, Ђузепе (Garibaldi, Giuseppe) 54  
Гарнер, Алан (Garner, Alan) 83  
Гарнер, Мартин (Garner, Martin) 27  
Геснер, Саломон (Gessner, Salomon) 4  
Голдинг, Вилијем (Golding, William) 12, 94  
Грејем, Алистер (Grahame, Alastair) 54

Грејем, Кенет (Grahame, Kenneth) 2, 9, 15, 51-60, 62, 64, 65, 67-75, 77, 79, 81, 82,  
104  
Грим, Вилхелм (Grimm, Wilhelm) и  
Грим, Јакоб (Grimm, Jacob) 14, 38  
Грин, Питер (Green, Peter) 16, 54  
Гунтер, Адријан (Gunther, Adrian) 48  
Алигијери, Данте (Alighieri, Dante) 8, 36  
Деј, Томас (Day, Thomas) 11, 13  
Дефо, Данијел (Defoe, Daniel) 5, 12  
Дизни, Волт (Disney, Walt) 54, 77  
Дикенс, Чарлс (Dickens Charles) 17, 37, 51  
Еверс, Ханс-Хајно (Ewers, Hans-Heino) 5, 11, 14, 51  
Едстрем, Виви (Edström, Vivi) 94  
Елијаде, Мирче (Eliade, Mircea) 8, 50  
Елиот, Т. С. (Eliot, Thomas Stearns) 64  
Емпсон, Вилијем (Empson, William) 27, 33  
Енде, Михаел (Ende, Michael) 2, 20, 21, 24, 97, 104  
Еџворт, Марија (Edgeworth, Maria) 11, 13  
Јанг, Шарлота (Yonge, Charlotte) 51  
Јансон, Туве (Jansson, Tove) 49  
Казанцакис, Никос (Καζαντζάκης, Νίκος) 94  
Кајзер, Г. (Kaiser, G) 11  
Кампе, Јоахим Хајнрих (Campe, Joachim Heinrich) 12  
Карпенгер, Хемфри (Carpenter, Humphrey) 45  
Кафка, Франц (Kafka, Franz) 34  
Керол, Луис (Доџсон, Чарлс) (Carroll, Lewis; Dodgson, Charles) 2, 5, 15, 23, 25-35,  
37, 39, 50, 60, 61, 74, 94, 104  
Кестнер, Ерих (Kästner, Erich) 90  
Кингсли, Чарлс (Kingsley, Charles) 17, 25, 26, 33, 95  
Киплинг, Радјард (Kipling, Rudyard) 53  
Колоди, Карло (Карло Лоренцини) (Collodi, Carlo; Lorenzini, Carlo) 69, 70  
Колриџ, Семјуел Тејлор (Coleridge, Samuel Taylor) 57  
Кормије, Роберт (Cormier, Robert) 24  
Кроули, Алистер (Crowley, Aleister) 21, 64

Купер, Џејмс Фенимор (Cooper, James Fenimore) 5  
Курцијус, Е. Р. (Curtius, Ernst Robert) 3, 4  
Лајвли, Пенелопа (Lively, Penelope) 87  
Ленокс Кајзер, Елизабет (Lennox Kaiser, Elisabeth) 48  
Лидел, Алиса (Liddell, Alice) 26, 30, 32  
Линдгрен, Астрид (Lindgren, Astrid) 2, 17, 18, 20, 24, 32, 33, 49, 89-96, 104  
Лонго (Λόγγος) 59  
Лоренс, Д. Х. (Lawrence, David Herbert) 52, 64  
Луелин-Дејвис (Llewelyn-Davies) 61, 62  
Луис, Клајв Стејплс (Lewis, Clive Staples) 2, 17, 18, 20, 33, 53, 64, 65, 67, 71, 76-83, 95, 97, 101, 102, 104  
Малори, сер Томас (Malory, sir Thomas) 80  
Мар, Паул (Maar, Paul) 23  
Марија Антоанета (Marie Antoinette) 4  
Матенклот, Гундел (Mattenklott, Gundel) 21, 92, 94  
Мејчен, Артур (Machen, Arthur) 52, 59  
Мекдоналд, Џорџ (Macdonald, George) 2, 14, 33-38, 42, 95, 104  
Меривејл, Патриша (Merivale, Patricia) 16, 52, 59  
Меријет, Фредерик (Marryat, Frederick) 60  
Милн, А. А. (Milne, Alan Alexander) 2, 5, 15, 18, 51, 53, 70-76, 82, 104  
Милтон, Џон (Milton, John) 101, 102  
Незбит, Едит (Nesbit, Edith) 2, 53, 65-69, 78, 104  
Нестлингер, Кристина (Nöstlinger, Christine) 22  
Николајева, Марија (Nikolajeva, Maria) 8, 9, 20, 44, 45, 49-51, 71, 83, 86, 91  
Новалис (Харденберг, Фридрих) (Novalis; Hardenberg, Friedrich) 13, 14, 34  
О'Саливен, Имер (O'Sullivan, Emer) 51  
Остин, Џејн (Austin, Jane) 87, 88  
Парсонс, Линда (Parsons, Linda) 48  
Паузеванг, Гудрун (Pausewang, Gudrun) 11  
Пирс, Филипа (Pearce, Phillipa Anne) 2, 18, 71, 83-89, 104  
Платон (Πλάτων) 101  
Пулман, Филип (Pullman, Philip) 2, 5, 23-25, 77, 96-104  
Рабкин, Ерик (Rabkin, Eric) 22  
Рабле, Франсоа (François Rabelais) 21

Рид, Томас Мајн (Reid, Thomas Mayne) 12  
Рихтер, Дитер (Richter, Dieter) 7, 8, 13  
Ричардсон, Семјуел (Richardson, Samuel) 51  
Робертс, Кит (Roberts, Keith) 23  
Роуз, Џеклин (Rose, Jacqueline) 61  
Роулинг, Џоана К. (Rowling, Joanne K.) 5, 22, 24, 102  
Русо, Жан-Жак (Rousseau, Jean-Jacques) 7, 9-11, 13, 14  
Саки (Хектор Хју Манро) (Saki; Munro, Hector Hugh) 59  
Сатклиф, Розмари (Sutcliff, Rosemary) 52, 53  
Свифт, Џонатан (Swift, Jonathan) 5  
Сент-Егзипери, Антоан де (Saint-Exupéry, Antoine de) 5, 19  
Сент-Пјер, Бернарден де (Bernardin de Saint-Pierre) 13, 17  
Сепулведа, Луис (Sepúlveda Luis) 97  
Сидни, Филип (Sidney, Sir Philip) 4  
Скот, Валтер (Scott, Walter) 5  
Стивенсон, Роберт Луис (Stevenson, Robert Louis) 60  
Тарнер, Брајан (Turner, Brian) 3  
Тасо, Торквато (Tasso, Torquato) 4  
Тенијел, Џон (Teniel, John) 27, 31, 74  
Тенисон, лорд Алфред (Tennyson, lord Alfred) 28  
Теокрит (Θεόκριτος) 3  
Тик, Лудвиг (Tieck, Ludwig) 13, 34  
Тодоров, Цветан (Todorov, Tzvetan) 24, 84  
Толкин, Џ. Р. Р. (Tolkien, John Ronald Reuel) 5, 21, 22, 76, 82  
Трнка, Јиржи (Trnka, Jiri) 18, 88  
Турније, Мишел (Tournier, Michel) 12  
Ћопић, Бранко 19  
Виетор, Карл (Vietor, Karl) 4  
Филип, Нил (Philip, Neil) 59  
Фојерлихт, (Feuerlicht) 3  
Фос, Јохан Хајнрих (Voss, Johann Heinrich) 4  
Фрај, Нортроп (Frye, Northrop) 8, 50  
Хајнлајн, Роберт (Heinlein Robert A.) 5  
Хант, Питер (Hunt, Peter) 16, 54, 59, 82

Хердер, Јохан Готфрид (Herder, Johann Gottfried) 7, 11, 13, 38  
Хесиод (Ἡσίοδος) 3  
Хобан, Расел (Hoban, Russell) 70  
Холбајн, Волфганг (Hohlbein, Wolfgang) и  
Холбајн, Хајке (Hohlbein, Heike) 21  
Хофман, Е. Т. А. (Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus) 14, 15, 69, 70  
Џемс, Хенри (James, Henry) 84, 87  
Џојс, Џемс (Joyce, James) 64  
Шатобријан, Франсоа-Рене (Chateaubriand, François René) 4, 99  
Шепард, Ернест (Shepard, Ernest) 74  
Шилер, Фридрих (Schiller, Friedrich) 3, 7-11, 38  
Шпири, Јохана (Sprui, Johanna) 2, 38-45, 104

## *Индекс појмова*

- Hortus conclusus (затворени врт) 6, 47  
Kunstmärchen (уметничке бајке) 13, 34  
Locus amoenus (место уживања) 4, 6-8, 19, 49  
New Age 20, 48  
Steampunk 23  
Warngeschichten (упозоравајуће приче) 25  
Адресат 71  
Алегорија 14, 26, 27, 53, 76, 77, 82, 99  
Антропоморфизација  
    животиња 28, 29, 53, 55, 56  
    играчака 70  
    природних појава 11, 74  
Апокалипса 8, 18, 84-86, 88  
Аполон 67  
Аркадија 2-4, 6-11, 13-25, 27-35, 37-44, 47, 49-66, 68, 70, 71, 73-82, 86, 87, 89, 90,  
92-95, 97, 100, 101, 103  
Аутобиографија 53, 62  
Бајка 13, 14, 19, 22, 32, 34, 35, 38, 53  
Библија 8, 30, 42, 84, 88  
    Стари завет 88, 101  
Викторијанско раздобље 15-17, 23, 28, 52, 56, 62, 64, 83, 88  
Време, линеарно 8, 9, 18, 50, 75, 86, 87  
Време, циклично 8, 9, 18, 50, 57, 64, 86  
Детињство 2, 3, 5-11, 13-16, 19, 24, 25, 31-33, 51, 59, 60-63, 65, 69, 74, 84, 86, 88,  
89, 92  
Дечја књижевност 2, 5-8, 11-15, 17-20, 24, 25, 27, 30-32, 47, 50, 51, 53, 71, 83, 89,  
96, 102  
    дефиниција 5-6  
    настанак 5  
    фантастика у, 7, 19-24  
Дидактика 12, 13, 15, 17, 20, 26, 27, 31, 66, 70, 76, 77  
Екологија 20, 23, 25, 97, 101, 104  
Елегија 16  
Еротско/сексуалност 6, 9, 14, 17, 20, 33, 50-52, 56, 59, 62, 80, 91, 92, 102, 103, 104

Ескапизам 10, 22, 24  
Етика 2, 64, 81, 97, 101  
Жанр 3, 4, 5, 11, 12, 22, 23, 25  
„Здрави свет“ 18, 39, 89  
Златни век 2, 9, 10, 14-16, 25, 53, 65, 68, 69, 73, 93, 103  
Златно доба в. Златни век  
Идеологија 2, 18, 21  
Идила и идилично 2-4, 8-13, 15-17, 19, 21, 23, 24, 26, 28, 30, 38, 40, 41, 44, 50, 54-58, 60, 62, 63, 67-69, 71, 74-77, 80, 86, 88, 90, 92-96, 99, 103, 104  
Илустрација 27, 32, 74, 80  
Индустијализација 9, 14, 16, 20, 23, 55, 57  
Исус Христ 14, 15, 33, 53, 77, 80, 94, 101  
Јелисејска поља 10, 101  
Колективни протагониста 9, 44, 49, 91  
Комика и комично 29, 33, 43, 63, 64, 67, 70, 75, 77, 92  
Лирика 2, 27, 34, 74  
Митологија 22, 23, 35, 64, 67, 77-79, 91  
Наративност 2, 11, 12, 17, 20, 21, 23, 26, 41, 42, 44, 49, 50, 52, 55, 61, 62, 68, 71, 73, 77, 78, 94, 102, 104  
Нарација 12, 49, 53, 54, 81, 94  
Научна фантастика 5, 20, 23, 25, 76  
Носталгија 3, 22, 55-57, 60, 65, 82  
Откривење в. Апокалипса  
Пан 16, 47, 51-53, 56, 58-60, 62, 64, 65, 77, 81, 82  
Пародија 27, 28, 31, 35, 60, 67, 79  
Пасторала 2-4, 8, 16, 19, 21, 27, 30, 32, 44, 53, 56, 60, 62, 63, 68, 71, 75, 82  
Преиндустијско друштво 35, 80, 95  
Примарни светови 20, 38, 39, 69-71, 73, 80, 81, 85, 95, 103  
Приповедање 9, 13, 14, 19, 31, 32, 39, 47-49, 52-54, 61-63, 65, 66, 69, 71, 73, 74, 78, 90-92, 94, 98, 99  
Психоанализа 3, 33, 50  
Рај 6-10, 14, 18, 24, 26, 28, 30, 34, 35, 38, 44, 45, 51, 60, 63, 80, 88, 95, 101-104  
Реализам 14, 19, 34, 37-39, 41-43, 47, 48, 52, 65, 68, 69, 71, 85, 87, 92, 98

Религија 2, 10, 16-18, 24-26, 28, 34, 35, 37, 40-43, 48, 49, 52, 58, 59, 64, 85, 95-97,  
101, 102

Рецепција 5, 27, 38, 59

Робинзонијада 12

Романтизам и романтичари 7-15, 24, 34, 35, 38, 42, 47

Русоизам 9, 11, 12, 25, 38, 41, 104

Сазревање 32, 46, 50, 51, 75, 80, 86, 88, 102, 104

Сатанизам 64

Сатир 80, 81

Сексуалност в. еротско

Секундарни светови 7, 17, 20-23, 38, 60, 68-71, 73, 78, 85, 89, 95-97, 103

Симбол 10, 14, 16-18, 27, 30, 33, 34, 37, 41, 45-48, 52, 57, 59, 60, 68, 76, 81, 86, 88,  
90, 95, 96, 98, 99

Смрт 6, 7, 8, 12-14, 16-18, 24, 35, 39, 50-52, 63, 64, 80, 87, 89, 91-97, 101, 104

Стилизација 4, 17, 19, 24, 30, 35, 42, 52, 53, 55, 61, 64, 77, 80, 89, 97

Структура 4, 8, 13, 20, 46, 54, 64, 77

Сцијентологија 48

Таргар 101

Технологија 23, 56, 59, 98, 100

Топос 10, 11, 25, 35, 68

Утопија 8, 17, 25, 45, 68, 76

Фантастика и фантастично 7, 10, 14, 17, 18-24, 34, 37, 38, 47, 48, 52, 60, 62, 65-  
67, 69, 76, 78, 83, 84

Фаун 67, 77-79, 81

Фокализација 32, 43, 74, 87

Хермес 67

Хришћанство 6, 10, 15, 16, 21, 47, 52, 53, 64, 76-78, 80, 82, 97, 101, 104

Хронотоп 2, 9-12, 37

Цивилизација 3, 10, 13, 50, 58