

ПРОСТОР У РОМАНУ ВЛАДИМИР ИЗ ЧУДНЕ ПРИЧЕ ГОРДАНЕ ТИМОТИЈЕВИЋ

САЖЕТАК: У раду се испитује простор у роману *Владимир из чудне приче* Гордане Тимотијевић. Резултати анализе показују да се наративна структура романа гради тако што се дуплирају светови фикције, уметањем прича у причу. Долази и до преплитања прича и прелажења граница из једног простора фикције у други, и до укрштања различитих временских перспектива и мењања улога приповедача и главног јунака, што за исход има укрштање простора фикције. Такође, приче имају своје просторе (природни и урбани, градски и сеоски, европски и национални), и, поред тога, кореспондирају са контекстом што упућује на њихово сагледавање у културолошком контексту и уводи нове просторе. У закључцима се указује да игра простором и његова вишедимензионалност у роману Гордане Тимотијевић омогућавају различите нивое рецепције и могу покренути бројна питања са становишта његовог даљег проблематизовања у процесу тумачења овог књижевног дела.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: роман, простор у књижевном делу за децу, фикција, стваралачки поступак, рецепција

Увод

Књижевно дело не може се тумачити и анализирати независно од свог простора, будући да је он значајна „структурна компонента при-

поведања” (Алексић 2019: 47). И Флоренски (Павел Александрович Флоренский) упућује на значај простора за разумевање дела (2013), за Лотмана (Юрий Михайлович Лотман) „унутрашња синтагматика елемената у тексту јесте језик просторног моделовања” (1976: 288), а Новица Петковић *Простору*, поред *времена*, *лика* и *шубе* *јовора*, даје улогу „пребацивача” који се користи „ако се мора с једне језичке равни прелазити на другу” (1995: 97). Велек (René Wellek) и Ворен (Austin Warren) указују на различиту природу простора у књижевном делу, који може да се „преклапа са емпиријским светом, али се од њега одваја својом самогласном разумљивошћу”, такође, и на његово психолошко поимање: – „Човекова кућа представља његово продужење. Опишите њу, описали сте њега”; али и на посматрање простора као нечега над чим појединац има мало утицаја, тј. да је „средина посматрана као физичка или друштвена узрочност” (Velek – Voren 1965: 253–254). Интересовању за простор у књижевности допринео је Бахтин (Михаил Михайлович Бахтин)

* mirjanastakic073@gmail.com;
<https://orcid.org/0000-0003-4184-3285>

увођењем термина *хроношой* у књижевну теорију, како би њиме означио „узајамну везу временских и просторних односа” (1989: 193). Бахтин је овај термин употребио после слушања предавања „о хронотопу у биологији”, 1925 („увела га је и доказала теорија релативитета [Ајнштајн]” – Исто: 193). По теорији релативности, наш свет је *четвородимензионални просторно-временски континуум* (Einstein 1992), о чему пише и Милутин Миланковић:

Јасно ми је да су простор и време толико међусобно повезани да их је немогуће сасвим раздвојити. То је основна замисао модерне теорије релативитета, која, као што је то Минковски први замислио, време и простор стапа у један четвородимензионални континуум (1944: 16).

Реч је о другачијем виђењу простора, спојеног са временом у нову димензију. Небојша Лазећ указује на то да је Ајнштајн у својим теоријама релативности (*Специјална теорија релативности* и *Општа теорија релативности*) „понудио нов модел универзума, [...] предложио за то добра смелу теорију према којој гравитација није сила, него је закривљеност поља у временско-просторном континууму” (2012: 173).¹ Време и простор „у ајнштајновском моделу света” налазе се „у међузависности као бинарни пар”, али та бинарност не мора да буде и „нужно опозитна” (Исто: 170), те се њихов однос одређује као „метастабилност”, будући да у таквој

бинарној вези двају елемената постоје две силе, једна која покушава да прекине тај спој и друга, јача, која их држи на окупу; због немогућности распада пара, ми те две силе доживљавамо као једну једину, али с два смера деловања (Исто: 171).

Ајнштајнов утицај огледа се и на постмодерну, где, по Лиотару (Jean-François Lyotard), долази до укидања „хегемоније еуклидовске геометрије” (1990: 103). Исти аутор истиче да људи поседују идеју „свеукупности онога што јест”, за коју не могу дати ниједан пример, као што ни „идеју једноставнога (недељивог)” не могу „предочити кроз видљиви предмет који би му био случајем” (Исто: 22–23). И Волфганг Велш (Wolfgang Welsch) наглашава да „разлагање целине” представља „предуслов постмодерног плурализма” (2000: 44). Повезаност времена и простора огледа се и у Бахтиновој теорији хронотопа у којем се „простор напиње, увлачи се у кретање времена, сижеа, историје”, те се „само апстрактним мишљењем” може одвојити од времена јер се „осмишљава и мери временом” (1989: 194). Када је реч о значају Бахтиновог хронотопа за проучавање књижевности, Петар Милосављевић наглашава да је после њега „немогуће схватити и анализирати белетристичке текстове, а да се о проблемима организовања текстова помоћу простора и времена не води рачуна” (Milosavljević 1993: 170).

Бахтинова повезаност простора и времена у књижевном тексту утемељена је и на Кантовој (Immanuel Kant) тези „о нужности просторно-временских координата за свако искуство” (Алексић 2019: 44). Кант истиче „емпирички реалитет простора” и истовремено „његов транс-

¹ Ајнштајн на примеру воза у покрету показује релативност појма просторне удаљености у односу на референтно тело са којег се та удаљеност мери, и идеји о простору као складишту материјалних предмета супротставља постојање неограниченог броја простора у међусобном кретању (Einstein 1992). Мирко Аћимовић указује на то да је Ајнштајнова теорија увела у филозофску науку „уверење да временско трајање постојања зависи од брзине кретања” и идеју не само „о нераздвојивости материје и кретања”, већ и о нераздвојивости „простора и времена” (Аћимовић 2005: 138).

цендентални идеалитет, то јест да је простор ништа, чим апстрахујемо од услова могућности свега искуства, па га посматрамо као нешто што лежи у основи ствари по себи” (Kant 1970: 68). Међутим, оваквом његовом ставу може се донекле супротставити Бергсоново (Henri Bergson) поимање простора (1978), па Миломир Ерић указује на то да Бергсон генезу просторности показује *идејом акције*: „преко идеје акције указаће се могућност како интуиције духа тако и интуиције просторности” (Ерић 2019: 54–55). Значајан допринос проучавању простора у књижевним делима даје и Мишел Фуко (Michel Foucault), увођењем *хетеротопије* као простора који садржи елементе реалности, што он пореди са одразом у огледалу (1998: 179). Корнелије Квас указује на то да је хетеротопија као „гранични простор” сродна књижевности:

Књижевност као простор укрштања стварно-них референци и производа маште уклапа се у хетеротопијски простор, који је фикционалан, али и на посебан и тајновит начин стваран [...] (Kvas 2018: 390).

Идеје о постојању више простора и њиховој вишедимензионалности проширују људске видике и мењају поимање света, уводећи и нове теорије, попут димензије *хиперпростора* (Каки 2023), блиске научнофантастичним путовањима кроз простор и време. И постмодерна, као што је претходно истакнуто, уважава идеје мноштва и плурализма, те Велш наводи „да долази до укрштања кодова а не до њихове мешавине”, те да кодове одржава то укрштање, а целина у коју су повезани „не може се лако описати: делови једне творевине су увек изнова читљиви у смислу различитих кодова” (Велш 2000: 338).

До тога можда долази јер писци и уметници „придају више вредности истраживању догађаја него брзи за опонашањем или сличношћу” (Lyotard 1990: 63). „Модернитет”, према Лиотаровим речима, „никада не наступа без потре-са вјере и без открића колико је реалност *мало реална*, а то откриће иде заједно с откривањем нових реалности” (Isto: 21). Када је реч о књижевности, Линда Хачион (Linda Hutcheon) наводи: „Границе међу жанровима постале су флуидне”, а „најрадикалније су прекорачене границе између фикције и нефикције” (Hutcheon 1996: 26–27). Због тога у уметности долази до кршења правила, до „прекорачења претходно прихваћених граница” (Isto: 26). Карактеристика постмодерног стваралаштва јесте и интертекстуалност, која у књижевни текст уводи нове просторе. Њена особеност је пародија, што постмодернизму омогућава да „истиче сопствену зависност својом *упошребом* канона” и да „открива своју побуну путем њихове иронијске *злоупошребе*” (Isto: 218). Реч је заправо о „противречној двострукости” јер „интертекстови историје и фикције заузимају паралелан статус у пародијској преради текстуалне прошлости и 'света' и литературе” (Isto: 208).

Простор је у књижевном делу емоционално или мисаоно обојен, па се његовом испитивању може приступити са различитих становишта (филозофског, психолошког, социолошког, историјског, лингвистичког и др.). Све то указује на сложеност испитивања феномена простора у књижевним делима, а нарочито у постмодерном прозном стваралаштву које, када је реч о српској књижевности, Сава Дамјанов вреднује „као међужанровски, наджанровски и изванжанровски феномен” (2002: 74). Простор је сложен феномен и у постмодернистичкој прози за децу, у којој се неретко јавља

поступак конструисања дела у којем јунаци могу одлучивати о питању своје судбине, у којем читалац може учествовати у обликовању јунака, где има више понуђених завршетака, и слично (Марковић 2018: 295).

Због тога ћемо истражити простор у постмодерном роману *Владимир из чудне приче* Гордане Тимотијевић, српске књижевнице из Краљева. Реч је о роману који, према мишљењу Љиљане Пешикан-Љуштановић, представља „једно од најинтересантнијих дела српске књижевности за децу с краја XX века” (2009: 51).

Макро и микро простори у роману *Владимир из чудне приче*

Роман Гордане Тимотијевић одликује се сложенем наративном структуром и композицијом у којој се мењају улоге приповедача. У приповедној равни роман се састоји од два макропростора у којима егзистирају њихови микропростори. Први макропростор је оквирна прича у којој писац у улози приповедача упознаје читаоца, дечака Владимира, који постаје његов коаутор у настанку романа. Други је простор приче у причи – романа који заједно стварају дечак и писац, при чему се улоге приповедача између њих мењају. У том другом простору фикције у фикцији однос између писца и дечака читаоца „прераста у однос писац – лик”, те Љ. Пешикан-Љуштановић указује да се на тај начин овај роман преобликује

у постмодерни дијалог писца (чији су коментари дати курзивом и уоквирено) и јунака који и сам директно утиче на ток приче, бунећи се против пишчевих избора и намећући властите представе шта је пожељни ток збивања (2009: 51).

Тај је простор у самом делу одређен као онај кроз који главни лик „од почетка до краја пролази” (Тимотијевић 2019: 5)². Тако се остварује *мешафикција* (она се, такође, везује за појам постмодерне), тј. постиже се „тематизовање самог чина писања и свести о уметничком делу као артефакту” (Карановић 2019: 17). И сам фикционални писац указује на своју одвојеност како од простора својих ликова тако и од простора својих читалаца, запажањем да је „давно изашао из [њихових] година и света” (5). Овом се констатацијом повезују време и простор, јер се простор мери временом, те зрелост постаје излазак из простора (света) детињства.

И просторе оквирне радње и простор приче у причи испуњавају микропростори који се смењују различитом брзином и у којима главни ликови (писац и Владимир) егзистирају, али са донекле измењеним особинама и на различит начин, па ћемо се сложити са Христином Аксентијевић када каже да „посебна вредност књижевне фикције за децу Гордане Тимотијевић лежи у херменеутичкој сложености фикционалних светова који су по свим својим аспектима слојевити и динамични” (2024: 999).

1. Микропростори оквирне приче

Измена микропростора у оквирној причи реално је мотивисана. Први микропростор у којем се писац и дечак читалац срећу јесте *парк*, а затим и *улица*. Ово су урбана, градска окружења, важна за развијање радње јер представљају места сусрета и продубљивања људских односа за која је потребно и време: „На-

² У раду ће цитати из издања Тимотијевић 2019 (Чачак: Пчелица издаваштво) бити обележени само бројевима страница у заградама.

редних дана и месеци често смо се виђали” (5). Тиме је и увођење новог микропростора, *пишчеве радне собе*, реално мотивисано. Овај је простор значајан јер открива психолошке карактеристике јунака, што је у складу са мишљењем да „простор у књижевном делу односи се према лику као придев према именици” (Стојановић 2018: 278). У пишевој радној соби налазе се сто, полица са књигама и лаптоп. Дечак разгледа књиге, шета по просторији и поставља питања. Све то указује на његову радозналост, коју писац касније и констатује, а из Владимирових питања види се да дечак воли да чита, да има своје мишљење о ономе што прочита (нпр. о томе да авантура роману даје динамичност) и да се разуме у технику: „У Word-у 97 нико више не ради! То је превазиђено!” (4). Такође, сметају му цигарете: „Зар не мислите да би, као писац за децу, требало да престанете да пушите?!” (4). О другим његовим особинама, које су именоване као *лоше*, сазнајемо од писца. Првенствено се истиче његова плашљивост, важна јер ће је у другом макропростору романа дечак умањити, а у неким његовим микропросторима и изгубити. То се, на пример, открива кроз Владимиров избор компликованог пута и радост при уласку у *Тамнозелену шуму*, која је „вероватно и опасна, па се и сам зачуди тој радости, јер се иначе плашио свега, свачега и свакога” (30).

Са аспекта карактеризације писца у улози приповедача и лика у оквирној причи, микропростор радне собе открива да са становишта предметне реалности нема ничега што би било необично (радни сто, књиге, полице, лаптоп), али то је уједно простор који је необичан управо због своје обичности, односно због тога што се коси са представом коју деца имају о обита-

валишту неког писца: „Кад сам ја био дете, за мене је писац био неко чаробно биће које живи ко зна где, једе и пије ко зна шта и засигурно не изгледа као ми” (8). Међутим, иза обичног крије се необично, или, како то каже девојчица Грета из простора приче у причи која се пред читаоцем ствара: „Никада се не зна шта можеш да видиш?” (20). До тог необичног стиже се махом јер је простор у књижевном делу „отворен за читаочеву имагинацију” (Мацура 2018: 245).

У роману Гордане Тимотијевић *необично* је и *могуће* које је именовано и речју *свашта*. У простору приче у причи свашта испуњава и Владимиров ранац и Гретину кутију. Владимир каже да је у његовом ранцу „другачије свашта”, али се Грета томе противи: „То не може, свашта је свашта, без обзира где је” (20). Ова општа именичка заменица за ствари има више значења, те се може односити „на сваку ствар или појаву”; „безначајне ствари”, „разноврсне ствари” али „у појачаном значењу: све могуће ствари” (РМС 2011: 1175). Другачије Владимирово и Гретино поимање значења можемо тумачити и као њихово различито разумевање могућег у простору из кога примарно потичу. За Владимира се оно што је могуће у простору реалности из кога долази разликује од онога што је могуће у имагинарном простору приче у који је ушао и кроз који се креће, док за Грету те разлике, тј. границе не постоје, јер она познаје само своје просторе. Због тога су у оквирној причи све измене микропростора јасне и мотивисане.

У оквирној причи постоји и завичајни простор, село Брезна у коме живе дечакови баба и деда. Оно је само именовано, а његов се простор открива у просторима приче у причи, по-

средством Владимирових сећања и снова. Село и дедина и бабина кућа у њему тако су двоструко опосредовани, те иако задржавају карактеристике реалности из које потичу, постају имажинарни простор. Слично се дешава и са Почковиним, селом смештеним у микропростор приче о кључевима, тако што представља простор сећања, тј. село из кога је побегао један од ликова (кључ) кога Владимир среће на путу.

У просторе оквирне приче Гордана Тимотијевић уводи и интертекстуалност преко позивања на бајке браће Грим (Brüder Grimm), повезивањем јунака из бајке са јунаком из Хофмановог (Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann) *Златног лонца* и посредством одломка из Хофмановог романа *Двор краља Артуса*. Овај одломак дечак Владимир чита у својој соби, те се у роману користи и цитатност, једна од важних одлика постмодернизма. Душан Живковић истиче да је она „до те мере усвојена као иманентна одлика постмодернизма, да се развила у цитатологију, као посебну дисциплину у оквиру науке о књижевности” (2010: 276). У роману се путем цитатности, тј. простора који она успоставља, омогућава прелаз из једног макропростора у други, јер простор Хофмановог романа, тј. одломак о дворани Артусовог двора у Данцигу, представља тачку прелаза из простора оквирне приче у просторе приче у причи. Аксентијевићева ово тумачи и као „својеврсно рецентрирање” које „истовремено функционише и као унутрашње рецентрирање којим се остварује релација између матичног света романа и његове паралелне виртуелне сфере” (2024: 1003). Тиме је и прекорачена граница између два простора, а Лотман наводи да она „свеколики простор текста дели на два потпростора који се међусобно не секу” (Lotman 1976: 300).

2. Микропростори приче у причи

Роман који дечак и писац заједно стварају, тј. простор приче у причи, састоји се од више микропростора: дворана краља Артуса, гостионица *Unter den Linden*, Тамнозелена шума, Траво-цветна ливада, широки пут, Ђилибарски луг, село Обрниокрениипричуокрени и Вашариште. Ови се простори смењују много већом брзином него они у оквирној причи јер у њима не важе исти физички закони као у њој, али и они имају своју мотивацију. Динамику измене простора објашњава Владимирово кретање кроз њих, мотивисано дечаковом жељом да поново сретне Патуљка из Тамнозелене шуме. Поред тога, у тим просторима упоредо постоје и простори који *не важе*: „Ништа од тога се није десило” (30), а јављају се у форми сећања или снова и простори који постоје у реалности (нпр., већ поменуто село Брезна) или у форми уметнутих текстова простори који не постоје (нпр., Жабља пећина код Алексинца). Сваки од ових микропростора има своје становнике, ликове чије је порекло различито и они у причу уводе нове просторе.

2.1. Микропростори дворане краља Артуса и гостионице *Unter den Linden*

Дворана краља Артуса први је микропростор приче у причи. Ту Владимир среће девојчицу Грету, која га уводи у други микропростор: гостионицу свог оца (*Unter den Linden*) и тиме, сложићемо се са Љиљаном Пешикан-Љуштановић, покреће „низ културолошких асоцијација”: „Браћа Грим стоје на улазу у овај свет” (2009: 53). Тако се отвара и простор европске књижевности који културолошки кореспонди-

ра са овим романом и упућује на значај контекста, тј. познавања немачке књижевности у овом случају. Поред тога, сусрет са Гретом је значајан јер показује да уметнички простор може егзистирати на више начина: 1. само уметничко дело (слике у Артусовој дворани); 2. доживљај дела (Грета Владимиру прича о сликама у Артусовој дворани које је желео да види); 3. уметничко дело испољено кроз друге медије (тањери у Гретином дому који су осликани као слике у дворани).³

Сусрет са Гретом значајан је и због тога што показује различите погледе на вредности, условљене различитим просторима из којих ликови долазе. Девојчица Владимирове патике именује као *цицелe*, и њој су оне смешне, а Владимир се брани тиме да су то „нове патике!” (19). Дакле, оно што може имати вредност у свету оквирне приче не мора ту вредност да има и у свету приче у причи.

У овом простору Владимир и Грета вире кроз прозор гостионице у којој седе Јакоб и Вилхелм Грим; девојчица му каже да они „знају прелепе бајке” (24). Управо у том положају их Јакоб Грим и затиче, што овом роману даје назнаке онога што Хачионова назива „историографском метафикцијом” (Наџион 1996), коју одликује „теоријска самосвест о историји и фикцији као људским конструкцијама” и ствара „основе за преиспитивање и прераду форми и садржаја прошлости” (Исто: 20). Дакле, у микропростору који представља фикцију реалности знаменитих личности из немачке књижевне историје долази до сусретања ликова који припадају различитим временима и различитим културама, што резултира метафикционалном уметничком прерадом јер Владимир, дечак из урбане средине, постаје потенцијални

јунак Гримове бајке која још није испричана, а могла би да почне, како то књижевни лик Јакоб Грим каже: „Био једном један дечак и стално вирио кроз прозор, и лети и зими...” (24). Овај је сусрет значајан јер и Владимир у простору приче постаје стваралац (писац). Он за Грету смишља бајку која се одвија у простору Плаве шуме.⁴

2.2. Микропростори Тамнозелене шуме и Траво-цветне ливаде

До микропростора Тамнозелене шуме воде два пута: једноставан и компликован. Дечак је одабрао онај други, али је испричан и онај који није, по принципу „шта би било да је било”. Аксентијевићева ово објашњава тиме да „ауторитет” припада приповедачу „у погледу аутентизације наративне истине, функционишући по принципу 'наративног договора' у ланцу који, осим њега, обухвата и Владимира и читаоце” (2024: 1001). На компликованом путу десила су се три догађаја чији редослед читаоци сами треба да успоставе, што је отворен позив да учествују у стварању дела. То показује да у роману постоји и простор имплицитног читаоца, а Гордана Тимотијевић уводи и комуникацију са њим/њима: „Моле се читаоци да се на овом месту уздрже од исхитрених коментара да ово и нису неки догађаји, већ да су то само претеривања којима су писци иначе склони” и позива

³ Слике којима су тањери осликани откривају се постепено, а на последњем тањиру са палачинкама је Тамнозелена шума, која ће нешто касније представљати нови простор у причи.

⁴ Грета је ову причу пожелела јер јој је Јакоб Грим рекао да је још мала и да не сме да је „пусти у бајку” јер последице тога могу бити следеће: „Изгубићеш ми се. Шта бих ја посла без тебе?” (24).

се на Вука Караџића и на изреке које је он сакупљао (31). Из историје књижевности је познато да су Вук Караџић и Јакоб Грим сарађивали, што може представљати и мотивацију у ствараљачком поступку ауторке јер „захвата важне аспекте културне историје српског и немачког XIX века” (Пешикан-Љуштановић 2009: 54). Тиме се простори европске и националне (српске народне) књижевности укрштају и смештају у простор приче у причи.

Изабравши компликовани пут, Владимир у простору Тамнозелене шуме разговара са ликовима који за себе кажу да су из књижевних дела (Патуљак и Анзелмо): Патуљак каже да је „из Гримове бајке” (38), а његов и Владимиров разговор такође показује релативност погледа на свет: у простору приче у причи оно што долази из простора оквирне приче може деловати необично и чудно.⁵ Тако је, на пример, за Патуљка, *шииањ* смешна реч, јер не познаје предмет под тим називом. Због тога он дечаку каже да „дивно измишља” и назива га „Измишљивачсмешнихпредмета” (34). У овом микропростору, Владимир као јунак мења неке своје особине. У свету из кога потиче није био склон томе да се збунује и обично је причао „мало више него што треба” (7). Међутим, у причи у причи није тако, збунује се и не зна како да Патуљку одговори на питање одакле је. Прихвата „помоћ” писца,⁶ па уместо да каже да је „из Београда”, свој простор одређује тиме да је „из једне приче”. Тиме мења не само своје порекло већ и природу своје егзистенције, јер свет реалности из којег долази одређује као фикцију (причу) и тиме постаје необичан и чудан у свету у коме је чудо природно стање. И Љ. Пешикан-Љуштановић указује да се тиме „наглашава релативност односа реалног и виртуелног

света: за јунаке бајке чудесан је свет реалности” (2009: 52). За њих је Владимир, заправо, лик из приче. Пошто дечак није ни принц нити сиромашан момак који је у Тамнозелену шуму дошао да сретне принцезу, Патуљак закључује: „То битно мења ствар. Ти, значи, ниси из неке обичне приче, већ из чудне” (37). Тако „чудна прича” из које долази Владимир у односу на предметну реалност приче у причи и простор/просторе њених јунака представља неку врсту хетеротопије која се може разумети и као „простор који због свог периферног и аутономног положаја у односу на реални свет представља неку врсту осматрачнице” (Kvas 2018: 389). Патуљак открива Владимиру и како се кроз дијалог књижевних ликова и читалаца дешава процес њиховог обостраног мењања. Не мењају се само читаоци; трансформацију доживљавају и ликови, постајући „много лепши, паметнији и вреднији”, јер им читаоци дарују „делић својих снова” (39). Кроз наведено се показује не само процес идентификације са књижевним ликовима већ и процес трансформације ликова, који се користи у психотерапији, нарочито гешталт-интегративној, у којој текст књижевног дела (бајка) служи као модел за ново стварање (Стакић 2014). Поред тога, М. Карановић наводи да ова размишљања представљају „поетски сажету ’естетику рецепције’ носећи притом ’значку поузданости’” (2019: 21).

Други сусрет у простору Тамнозелене шуме јесте онај са студент Анзелмом који за себе каже да је „из Хофманове приче *Злајсни лонац*”

⁵ Релативност погледа на свет се у наставку романа продубљује, о чему ће касније бити речи.

⁶ Помоћ и сугестије писца које се у простору приче у причи местимично јављају покрећу питање простора његове егзистенције: Какав положај, тј. простор он заузима док Владимир води радњу?

(40). Уз ватру седе и спремају вечеру Патуљак (јунак из *Гримове бајке*), Анзелмо (јунак из *Хофманове приче*) и дечак из Београда (*Владимир из чудне приче*). Њихово дружење започиње причом коју приповеда студент Анзелмо, а која заправо представља цитат, тј. уметање одломка из Хофмановог дела којим се открива простор поред реке Елбе и фантастични приказ грана дрвећа око којих су се обавиле „три сјајне мале змије у зеленом злату” (41). Прекидање овог одломка објашњено је тиме да је Владимир заспао усред приче, а овај уметнути уметнички простор може имати и улогу мотивационог покретача да код читаоца побуди интересовање за Хофманово дело, мада,

поједини сегменти романа [у које убрајамо овај]⁷ успеће да релативизују, или чак проблематизују доживљаје и знања које деца поседују [...], непрестано рушећи читалачке хоризонте очекиваног и предвидивог у корист полемичког, преиспитивачког и креативног (Аксентијевић 2024: 1001).

За наставак радње потребан је нови микро-простор. То је *Траво-цвећна ливада*. Владимир се ту сетио дедине ливаде, па простором приче у причи постају и уметнута сећања, завичајни предели и природа. Простор ливаде је необичан због тога што је статичан, у њему нема животиња нити покрета (недостаје чак и дашак ветра) и она као да представља тачку прелаза између два простора, границу између света бајке и других књижевних жанрова, на шта упућује и наслов „Кроз ливаду, па у басну”, и пишчева напомена: „Искрено речено, нисам се много надао да ће ме пустити, али сам за сваки случај још раније смислио наслов” (43), која се односи на то да у наставку романа Владимир преузима улогу приповедача.

2.3. *Микропростор* широког пута

Широки пут је простор који Владимир мора да пређе да би поново срео Патуљка, а „кретање је преображавање” (Lotman 1976: 294). Жаба стоји на почетку овог простора и Владимир од ње сазнаје да постоје различите тачке гледишта: „Све што видиш, вероватно није онако као што видиш [...]” (47). М. Карановић указује на то да она „као да је дошла из *Алисе у Земљи чуда*, по компликованим тврдњама које износи и по играма речи” (2019: 21). Жаба уводи Владимира у просторе басне, међутим, она не представља типичан лик животиње из ове књижевне врсте, управо због тога што дечаку испуњава и жељу да сазна где је Патуљак,⁸ попут животињских помагача у бајкама.⁹ На дечаково питање није ли она *златна жабица*, као *златна рибица*, пошто испуњава жеље, жаба одговара: „– Није ваљда да у то верујеш? Какве златне рибице? То су приче за малу децу. Златне рибице не постоје [...]” (55). На тај начин доприноси наизменичном *очућавању* и *обешчућавању*, које Зорана Опачић запажа и анализира у приповедној збирци Гордане Тимотијевић *Седмо краљевство* (Опачић 2010: 19).¹⁰ Жабин разговор са Владимиром садржи и шалу: дечак за „послужење” добија басну која се „сервира” без лука,

⁷ Напомена која припада аутору рада.

⁸ Владимир од ње сазнаје да мора прећи простор *широкот пушта са хладом и зајонетикама* да би дошао до новог простора – села на чијем ће излазу срести Патуљка.

⁹ Интертекстуалност се и овде остварује јер жаба каже дечаку да је могао да сретне жабе које се јављају у бајкама: „жабу која се претвара у принца. [...] Па жабу која у кладенцу чува златни прстен [...]” (55).

¹⁰ З. Опачић наводи да у овом делу „приповедни свет се наизменично очућује и обешчућује, мистификује и демистификује, чиме се приповедање претвара у игру са младим читаоцима” (2010: 19).

јер он „иде само уз пословице, загонетке, питалице и изреке” (47). Наведени су и примери народних пословица у којима се јавља, међу којима је и она у којој је извршена замена именице *мука* – *луком* („Без лука нема науке”). Преко народне књижевности, конкретно басне, у интертекстуални простор бива уведен и Доситеј Обрадовић јер је жаба о баснама учила од њега. Она у причу у причи уводи и нови уметнички простор – басну коју прича Владимиру а која није у складу са оним што је он о баснама учио у школи.¹¹ Хачионова истиче да у постмодернизму долази до преиспитивања улоге наратива, истичући да је то „увек критичка прерада, никад носталгичан 'повратак'. У томе лежи владајућа улога ироније у постмодернизму” (Наџић 1996: 18). И у нашој литератури се указује на то да „знатан део” разговора у овом роману

посвећен је комичном пародирању књижевних конвенција многобројних жанрова, док одређени делови имају тенденцију суптилног подривања читаочевог знања о устаљеним жанровским одликама (Аксентијевић 2024: 1006),

што показује да су *интертекстуална иронија и цитативност* важне стратегије постмодерне књижевности (Оџић 2015: 145). Жаба басну и оживљава, јер је басна могла „да се загуби, одлута, одлепрша” да је није испричала дечаку, могла је и да се „убајати”, а вредеће „четири пута више” ако је Владимир исприча девојцици Светлани (54). Овај раст вредности књижевног дела кроз његово читање и преношење представља заправо суптилну васпитну поруку коју ауторка Тимотијевић упућује својим читаоцима.

На простору пута Владимир среће и два кључа. У разговору са Владимиром, они уносе нове микропросторе – село *Почековину* из кога је први кључ побегао и *библиотеку Лукијана Му-*

шицкој, а Владимир се њима представља да је „из Београда”. Интересантна је ова конкретизација простора, у односу на разговор са Патуљком где се представио као „Владимир из (чудне) приче”, што може сведочити о томе да јунак више не прихвата „помоћ” писца и дистанцира свој простор оквирне приче од простора приче коју ствара и у којој учествује. Такође, и кључеви не потичу из простора приче у причи, већ су у њега дошли из својих прича. Први кључ је побегао из Почековине, села у Србији (код Трстеника), и Љ. Пешикан-Љуштановић указује на то да је „одабрано, вероватно, због необичног метафоричног имена, које означава простор на коме се проводи неко време и у ишчекивању” (2009: 53). Бивствовање првог кључа у Почековини протезало се кроз три генерације Пантовића (у време прве генерације кућа се није закључавала, па му је било досадно, а код трећег домаћина јесте, па су га стално губили). Тај је кључ из досаде побегао у свет и пита дечака како да изађе из простора приче у причи и дође у Београд. Владимир му одговара: „Нисам баш сигуран како одавде може да се стигне до Београда, али ако кренеш из Почековине...” (64). Прелазак из простора приче у причи у простор оквирне приче представља прелазак који кључу није дозвољен јер он припада само једном простору. Прелазак из једне дочаране реалности у другу у наративном току романа дозвољен је само Владимиру и писцу јер они те просторе и стварају. Тако се у роману Гордане Тимотијевић јавља „полифонија простора”, тј. „игра различитим облицима његовог рашчлањивања” (Lotman 1976: 302). Други

¹¹ Басна коју прича жаба има три наравоученија, дуга је и у њој се као „доказ” цитирају стихови Јована Јовановића Змаја.

кључ, последњи кључ библиотеке Лукијана Мушицког, говори о детаљима из биографије овог знаменитог српског просветитеља и песника, архаичним језиком, па ће први кључ шаљиво приметити: „Све лепо, па одједном заковрне” (66). И поезија Мушицког „обилује речима обеју старословенских редакција (српскословенске и рускословенске), као и руском народном лексиком”, а поред тога јављају се и „црквенословенски” и „славеносрпски хибриди” (Ђаловић 2013: 3), па лексика овог лика уводи читаоца у културолошки простор историјског развоја нашег језика. Овај је кључ по смрти свог домаћина пошао да тражи траву расковник за коју народ верује да сваку браву отвара, а он је тражи да би, на корист српског народа, њоме отворио све књиге. Симболика кључа као отварања знања јавља се и кроз загонетање и одгонетање првог кључа: „Загонетка нема кључ, има само откључ” (70). Загонетање и одгонетање започели су као облик забаве јер је том кључу у Почковини било досадно, а загонетке је научио од својих домаћина (првог и другог), код трећег се нису помињале, „кд да се не ваља. Сем кад деца уче у школи” (69). Љ. Пешикан-Љуштановић примећује да се овим „казује о одумирању усменог приповедања, а истовремено, истиче, и необичност и реткост загонетки наведених у роману” (2009: 53). Поред тога, те загонетке доприносе и веродостојности простора из кога потиче први кључ: прва и друга генерација исте породице више су везане за народну традицију него оне касније, и показују да је простор неодојив од времена „јер време у историјском смислу битно одређује животну супстанцу сваког простора” (Алексић 2019: 47).

На путу Владимир сусреће и *шеширцију* (асоцијација на Керолов лик); он иде за коњи-

ћем који вуче кола на којима се ствари труцкају, испадају, трчкарају и поново се враћају у кола. Шеширција се зове Корпар, што му је и стварно занимање, споредно је Трговацствариманеопходнимзаживот. Он је лик који све зна, јер „у роману треба све да се зна” (74–75), а такође, има и улогу помагача јер упућује Владимира како да нађе село. Дечак му прича о свом деди који, такође, прави корпе, али није корпар по занимању, већ му у здравственом картону пише „пољопривредник”. Из перспективе света из којег долази, Корпару то занимање изгледа „чудно и веома ретко” и „деда је чаробњак” (78) због бројности послова које обавља, а који су на селу уобичајени.¹²

2.4. *Микропростор* Ћилибарског луга

Пут даље води Владимира у Ћилибарски луг, најмањи простор у роману, јер је то „једна мала (може бити измишљена) шумица са четинарским и полулистопадним дрвећем” (81). Ово је статичан простор у коме су скривене птице, хладан и непомичан, подсећа на Травноцветну ливаду и представља тачку новог прелаза, тј. излаза са простора пута и улаза у нови простор, на шта упућује и име села на табли: *Обрниокрениийпричуокрени*. Значај овог микропростора огледа се у томе што поново показује да у роману егзистирају и „наративни међупростори”, о којима је писала М. Карановић, у којима егзистира писац. Питање простора писца већ је претходно постављено, а Карановићева указује на то да је писац у „некој врсти мета-

¹² Владимир од Корпара на поклон добија корпу за чување доживљаја и упутство за њену употребу. То упутство заправо открива њен простор у коме не треба чувати успомене, ружне доживљаје и оне који су слични.

лептичког *лимба* – нити је сасвим у причи, нити изван ње” (2019: 23), а конкретно, када је реч о овом случају, на пицев простор указује „додатак тексту” („Ћилибарски луг”), који је прича „придодат, као коментар, без икаквих назнака да га је Владимир приметио” (Исто: 23).

2.5. Микропростор села

Село је највећи микропростор приче у причи. Према Карановићевој, оно се може посматрати и као „*меша-прича*” која има „аутореференцијални однос према причи”, што ауторка објашњава тиме да је Корпар на питање дечака да ли је из приче, одговорио одрично и навео да је он из овога села (реч је о другој тврдњи; први пут је „тврдио да је у роману” – Карановић 2019: 22). Село је и простор Владимировог сусрета са ликовима чија имена представљају својеврсну игру речима, насталу спајањем речи или фразеолошких израза који у народу најчешће имају негативно, подсмешљиво значење. Имена тих ликова (Дангуба, Пресипачизшупљеупразно, Чупалацпасадилац, Цилемиле, Цинцилиминцили, Градилацкулауваздуху) представљају и њихова занимања, која су Владимиру необична, а њима обична и значајна, што поново показује релативност погледа на свет у различитим макропросторима, односно инверзију вредности у простору приче у причи у односу на свет реалности и простор оквирне приче.

Оно што је вредно у једном свету постаје безвредно у другом, или се устаљена значења појединих ствари мењају и добијају обрнуту пројекцију (Аксентијевић 2024: 1006).

Тако Дангуба, чије је име настало променом статуса заједничке именице са значењем „уза-

лудно трошење, губљење времена, провођење времена у нераду, беспослица, беспосличарење, нерад” (РМС 2011: 232) у властиту именицу, чува Дан, храни га и прича му приче. И Пресипачизшупљеупразно има *компликовано занимање* – да испуњава празнину тако што пресипа речи из шупљине у празнину:¹³ – „Не може свако да буде Пресипачизшупљеупразно!” (90). Његово је име настало спајањем речи у фразеолошком изразу *пресипајши из шупље у празно* којим се означава бављење „бескорисним, жаловим, узалудним послом” (Оташевић 2012: 732). Слично је и са ликом Чупалацпасадилац (име је настало повезивањем глагола *чујајши* и *садијши*, означава бескористан посао, деца га користе да означе и стање досаде, када не раде ништа), и он има „значајно” занимање да сваког трећег дана пресађује воћке, а калеми их сваког деветог дана. Пошто је за калемљење потребно лепо време, он га наручује код Времдаја,¹⁴ који живи у трећем селу иза Вашаришта. Помињање новог простора показује сложену структуру овога света и позицију *трећега села* као потенцијално нове метаприче. Цилемиле¹⁵ и Цинцилиминцили говоре у стиховима јер су изашли из песме, а њихов је посао да различитим бојама премазују места на која су пале ружне речи, а Градилац кула у ваздуху¹⁶ храни

¹³ Он живи у дрвеној кући у којој намештај као да је преликан из Владимирове „старе сликовнице о три медведића” (104). Такође оживљава речи јер говори дечаку о томе да уколико се „лепе речи на време не ставе на одговарајуће место, оне од чекања постану нервозне, промене се и убуде” (92).

¹⁴ И име Времдај настало је као језичка игра спајањем именице *време* и императива глагола *гајши*.

¹⁵ Израз *циле миле* означава да „нема шале” – *нема циле миле* (Оташевић 2012: 1002).

¹⁶ Име је настало спајањем речи у фразеологизму *трагисти куле у ваздуху* који значи „заносити се нереалним, неостваривим, несигурним плановима, радити узалудан посао” (Оташевић 2012: 165).

Машту. У простору приче у причи то није нерелан посао јер је Машти дата физичка егзистенција, она заузима простор на пропланку и подсећа на птицу: „И цела та, као птица, час се смањи, а час повећа. Само се крила не мењају – увек су велика” (123). Машта се храни (расте, заузима више простора) причама, а Владимир јој прича и Ђопићеву „Мачак отишао у хајдуке”. Поред маште, и *чудо* у микропростору приче заузима физички простор јер је представљено као четворострана биљка. „Кад нешто видиш, кад га додирнеш, па кад још можеш и да га пробаш, онда то више и није чудо” (102). Из такве перспективе, питање граница између простора се поништава и није потребна никаква посебна бајалица да Владимир изађе из простора приче у причи и врати се у просторе оквирне приче, већ је довољна његова жеља да поново види пријатеље, а то се дешава у простору Вашаришта.

2.6. Микропростор Вашаришта

На овом се простору одржава вашар на коме се сусрећу сви ликови из прича у причи (укључујући и писца) и по први пут уводи нови лик – Страшни Стењка Разин Тринаести. Његово увођење отвара нови, културолошки али и историјски простор руске историје и народне књижевности, јер је он потомак Стењке Разина Првог,¹⁷ па га порекло обавезује да се прави страхан. Вашариште тако постаје не само место на коме се одржава вашар већ и простор гужве и збрке.¹⁸ Оно поново покреће питање простора писца који је, као и други ликови, дошао на Вашариште, па Аксентијевићева указује на то да он, попут Владимира, „има своју другостепену идентитетску верзију” (2024: 1004).

Међутим, он истовремено задржава и своју првостепену идентитетску верзију писца који припада оквирној причи јер Владимиру преноси новости из Београда, дакле, може да више пута прелази из једног простора у други, док Владимиру то није дозвољено.

Вашариште је и простор где се Владимиру испуњава жеља да поново сретне Патуљка, што је у жанровској концепцији бајке један од услова за њен завршетак. Дечак од писца захтева да се врати у Београд: „Човече! Мислиш ли ти да се ми извучемо из ове гужве?” (159). Тај повратак у просторе оквирне приче Владимир обавља сам, али подстакнут писцем,¹⁹ који остаје у простору приче и довикује дечаку: „[...] Стани! Не излази се тако...” (162). Карановићева указује на то да је „права формула” за излазак из простора приче у причи, „мимо правила”, *књи-џа*,²⁰ она је „заједнички садржалац примарног и секундарног света” (2019: 24). Стварање „мимо правила” једна је од одлика постмодернизма. Лиотар пише о томе да писац и уметник „раде без правила, како би успоставили правила онога што *ће насити*. [...] *Постмодерно* је могуће схватити на парадоксу футура (post) прошлог (mondo)” (Lyotard 1990: 30).

¹⁷ Стењка Разин, или Степан Тимофејевич Разин (Степан [Стењка] Тимофеевич Разин), био је историјска личност, живео је у 17. веку и предводио устанак против руског цара Алексеја I Михајловича.

¹⁸ Именицом *вашар* од које је настала лексема *вашари-ише* у фигуративном значењу означава се и *јунула*, *јужва*, *неред*, *збрка* (в. РМС 2011: 126).

¹⁹ Писац га је подстакнуо новостима да га у том простору чека Светлана, да заједно читају књигу, и друг Александар који је дошао да заједно погледају изложбу.

²⁰ „[...] сигнал за Владимиров експресни повратак у примарни свет јесте Светланин позив на читање енциклопедије која се металептичким каналима прошверцовала из секундарног света” (Карановић 2019: 24).

Закључак

Анализа простора у роману *Владимир из чудне приче* Гордане Тимотијевић показује да се његова наративна структура гради тако што се у оквирну причу умеће прича у причи. Сваки од ових простора има своје микропросторе (урбани и природни, градски и сеоски, простор европске и националне књижевности, савремени и историјски, реални и фантастични, сећања и снова и др.), који се међусобно преплићу и/или умећу један у други. Посредством интертекстуалности и цитатности долази до спајања ликова који припадају различитим временским периодима и различитим просторима, што упућује на сагледавање простора и у културолошком контексту, и отвара могућности нових читања. Тиме се могу покренути и нова истраживања из области дејче рецепције књижевности којима би се можда проблематизовали и неки устаљени ставови о њеним могућностима.

Прелажење ликова из једне приче у другу, тј. прелажења граница из једног простора фикције у други, укрштање различитих временских перспектива и мењање улога приповедача и главног јунака, показују да је реч о сложенем наративном поступку, који Аксентијевићева назива „интерактивним”, примећујући да се у његовој основи налази „игра” (2024: 1007). Међутим, он може покренути и бројна питања која су у раду назначена, попут проблематизовања положаја имплицитног читаоца у постмодерној књижевности за децу или преиспитивања улоге наратије и модела на којима се успоставља поступак историографске фикције која представља дискурс преко кога читалац конструише своју „визију реалности”, а један од начина

да се то постигне јесте „наглашавање контекста, како читаоца – тако и писца – у којем је фикција створена” (Наџић 1996: 78). Такође, може се проблематизовати и положај писца који, као што је претходно истакнуто, Карановићева сагледава као облик *металейтичкој лимба* (2019: 23). Поред тога, укрштање и преплитање различитих простора фикције може покренути и проблематизовати и аксиолошка питања, попут: како се мења систем вредности у различитим просторима? Са становишта дејче поимања света и вредности у њему, ово и слична питања могу бити интересантна јер су деци блиски слика света и систем вредности који важе у просторима приче у причи. Овим су назначена само нека од потенцијалних питања и могућности даљег проблематизовања у процесу рецепције и тумачења овог романа који „конституише семантички и наративно вишеслојне фикционалне универзуме који се могу читати и тумачити на различитим нивоима” (Аксентијевић 2024: 999), па не чуди што више од две деценије откако је изашло његово прво издање с подједнаком пажњом привлачи интересовање истраживача.

ИЗВОР

Тимотијевић, Гордана. *Владимир из чудне приче*. Чачак: Пчелица издаваштво, 2019.

ЛИТЕРАТУРА

Аксентијевић, Христина. Фикционални светови „Чудних прича” и њихови виртуелни аспекти у романима за децу Гордане Тимотијевић. *Philologia Mediana*, 16 (2024): 997–1010.

- Алексић, Слађана. Хронотоп у теорији приповести и приповедања. *Зборник радова Филозофској факултету*, XLIX(2) (2019): 43–58.
- Велш, Волфганг. *Наша постмодерна модерна*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2000.
- Ерић, Миломир. *Лавиринт времена – ојлед о берисонизму*. Ужице: Педагошки факултет у Ужицу, 2019.
- Живковић, Душан. Појам интертекстуалности. *Наслеђе*, 16 (2010): 267–287.
- Карановић, Мирјана. „Све је нестварно док не уђе у причу, после је стварно” (Метафикција у књижевности за децу као испитивање граница реалности). *Детињство*, XLV, 2 (2019): 16–31.
- Лазич, Небојша. Развој представа о простору и времену у науци о књижевности. *Зборник радова Филозофској факултету*, XLII(2) (2012): 163–183.
- Марковић, Ана. Технике и стратегије прозне самосвести у причама Дејана Алексића и Весне Видојевић-Гајовић. Виолета Јовановић и Бранко Илић (ур.), *Књижевност за децу у науци и настави*. Пос. изд., књ. 21. Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 2018, 285–297.
- Мацура, Сања. Наративизација простора у романима Анђелка Анушића. Vesna Lopičić i Biljana Mišić Ilić (ur.), *Jezik, književnost, prostor*. Niš: Filozofski fakultet, 2018, 243–253.
- Миланковић, Милутин. *Кроз васиону и векове: једна астрологија за свакога*. Београд: Издавачко и прометно А. Д. „Југоисток”, 1944.
- Опачић, Зорана. Елементи ауторске бајке у делима српских писаца 21. века (М. Зупанц, *Бајка из буџака*, Г. Тимотијевић, *Седмо краљевство* и П. Теофиловић, *Техно вилајет*). *Детињство*, XXXVI, 4 (2010): 15–23.
- Оташевић, Ђорђе. *Фразеолошки речник српског језика*. Нови Сад: Прометеј, 2012.
- Оцић, Сања. Интертекстуалност као игра популарног и узвишеног. *Култура* 145 (2015): 144–158.
- Петковић, Новица. *Елементи књижевне семиотики*. Београд: Народна књига, 1995.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Културна прожимања као књижевна авантура: Владимир из чудне приче среће браћу Грим. *Детињство*, XXXV, 4 (2009): 50–55.
- РМС: *Речник српског језика*, измењено и поправљено издање. Нови Сад: Матица српска, 2011.
- Стакић, Мирјана. *Методички приступи уметничкој приповести у настави српског језика и књижевности*. Лепосавић: Учитељски факултет, 2015.
- Стојановић, Буба. Чудесно-реални простори у бајкама Гроздана Олујић. Vesna Lopičić i Biljana Mišić Ilić (ur.), *Jezik, književnost, prostor*. Niš: Filozofski fakultet, 2018, 277–287.
- Ђаловић, Батрић. Славенизми у поезији Лукијана Мушичког. *Прилози проучавању језика*, 44 (2013): 1–26.
- Аćimović, Mirko. Apsolutni princip teorije relativiteta (Ajnstajn i Njutn). *Arhe, časopis za filozofiju*, II(4) (2005): 133–150.
- Bahtin, Mihail. *O romanu*. Beograd: Nolit, 1989.
- Bergson, Henri. *Ogled o neposrednim činjenicama svesti*. Beograd: Mladost, 1978.
- Damjanov, Sava. Srpska postmoderna proza na kraju XX veka. *Polja*, XLII(421) (2002): 73–77.
- Einstein, Albert. *Moja teorija*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1992.
- Florenski, Pavel. *Prostor i vreme u umetničkim delima*. Beograd: Službeni glasnik, 2013.
- Foucault, Michel. Different Spaces. James D. Faubion (Ed.), *Aesthetics, Method, and Epistemology*, Vol. 2. New York: The New Press, 1998, 175–185.
- Hačion, Linda. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija i fikcija*. Novi Sad: Svetovi, 1996.
- Kaku, Mićio. *Hiperprostor*. Smederevo: Heliks, 2023.
- Kant, Immanuel. *Kritika čistog uma*. Beograd: Kultura, 1970.
- Kvas, Kornelije. Heterotopija u romanu Stoner Džona Viliјamsa. Vesna Lopičić i Biljana Mišić Ilić (ur.), *Jezik, književnost, prostor*. Niš: Filozofski fakultet, 2018, 389–398.
- Lotman, Jurij. *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit, 1976.
- Lyotard, Jean-François. *Postmoderna protumačena djeci*. Zagreb: „August Cesarec”, 1990.
- Milosavljević, Petar. *Teorija beletristike*. Niš: Prosveta, 1993.
- Velek, Rene, Ostin Voren. *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit, 1965.

Mirjana M. STAKIĆ

SPACE IN THE NOVEL *VLADIMIR
FROM THE STRANGE STORY*
BY GORDANA TIMOTIJEVIĆ

Summary

This paper examines the concept of space in the novel *Vladimir from the Strange Story* (*Vladimir iz čudne priče*) by Gordana Timotijević. The analysis results show that the narrative structure of the novel is built by duplicating fictional worlds through the insertion of stories within stories. There is also an intertwining of stories and a crossing of boundaries from one fictional space to ano-

ther, as well as an intersection of different temporal perspectives and a shifting of roles between the narrator and the main character, which results in the interweaving of fictional spaces. Additionally, the stories have their own distinct spaces (natural and urban, city and rural, Europe, and national) and, beyond that, correspond with the broader context, suggesting their interpretation within a cultural framework and introducing new spaces. The conclusions indicate that the play with space and its multidimensionality in Gordana Timotijević's novel enable different levels of reception and can raise numerous questions regarding further problematization in the process of interpreting this literary work.

Keywords: novel, space in children's literature, fiction, creative process, reception