

# Ђорђе М. Ђурђевић

## ФИГУРА КЊИЖЕВНОГ ЈУНАКА У АНДЕРСЕНОВИМ БАЈКАМА: ПРОБЛЕМ ЧИТАЛАЧКЕ РЕЦЕПЦИЈЕ

### 1. ПОСТОЈЕЋИ КОНТЕКСТ

Осим тога што се у једној широј књижевној рецепцији и књижевној перцепцији – дакле оној која је лишена чисто академско-научне сфере, а која увелико одређује културолошко-квалитативну позиционираност једног писца и његовог дела – Андерсен препознаје као писац књижевности за децу[1], уочава се и следећа културолошка тенденција: нпр. у оквиру фондације, центра или музеја посвећеним датом писцу, основаним у Данској, у Оденси, развија се готово меркантилистичко свођење Андерсена на оно најисплативије у њему: зарадити на деци. Постоји посебан музеј *The Tinder-Box*[2], тзв. културни центар за децу, у ком, између осталог, деца глуме у драматизованим Андерсеновим бајкама. Проблем настаје у оном тренутку када се схвати, да, чак и када та деца – нека буду схваћена као читаоци – одрасту, отклон од банализације не постоји. Тако је у Данској, 2005. поводом 200 година од Андерсеновог рођења, драмски редитељ Робер Лепаж (Robert Lepage) поставио Андерсена на сцену, у једном порнографском амбијенту, приказујући га како онанише[3]. Уместо суштинског преиспитивања тезе „Андерсен је писац књижевности за децу“, наилази се на банализацију и посезање за лаичким биографизмом, где се за предтекстуалне еротичке импулсе Андерсенових бајки узима његов потиснут сексуални живот, онанистичке склоности, телесно незадовољство, или чак приписивани хомосексуализам. У таквим релацијама *Ружно паче* постаје „метафорична прича његовог живота“[4], у *Малој сирени* проналазе се хомосексуалне рефлексије из Андерсеновог приватног живота[5], док Дизнијева обрада исте бајке искључује смрт из нарације и спаја принцезу са принцом, чиме се ремете и у великој мери упрошћавају еротичке константе. По истом принципу принцеза осећа зрно грашка зато што је размажена[6], док се бајке као што су *Оловни војник* или *Девојчица са шибцама* читају зарад саосећања са јунацима ових прича.

Прихватити Андерсена као дечју литературу – значи пристати на банализацију и баналност саме литературе као такве.

### 2. ПРОБЛЕМ ТЕОРИЈСКОГ ОДРЕЂЕЊА КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

Један од главних проблема теорије књижевности јесте одређивање границе између оне литературе која је намењена деци, или коју деца читају, од оне која је намењена одраслима и коју одрасли читају. Дато становиште импликује постојање најмање две различите литературе.

Ова бинарна опозиција може имати два средишта. Прво потенцијално средиште почива у томе коме је текст намењен, те није књижевно-уметничке природе. Претпоставимо да се налази у психологији или социологији, те је разликовање појмова *дете* и *одрасла особа* референтна тачка за одређивање граница књижевности за децу. Јасно је и није потребно даље објашњавати колико је оваква позиција несигурна, лако променљива и нестабилна. Друго потенцијално средиште лежи у самом литерарном тексту: теме, мотиви, сижеи, специфичност језика, синтаксе, стила, пиктуралност, звучност, дечји поглед на свет, проблематизовање дечје позиционираности у свету, питање дечје патње, итд. могу упућивати на карактеристике литературе за децу. Међутим, и у овом случају, условно речено унутаркњижевном, одређивање потиче споља, од самог читаоца. Читалац поставља границе у оквиру којих се књижевне чињенице препознају као одрази *дечјег* или *света одраслих*. На основу изнетог, „књижевност за децу“ је реална, али и конвенционална литерарна категорија[7], те се може закључити да праве границе између литературе за децу и за одрасле – нема.

У нашем случају проблем се увећава када се погледају наслови појединих збирки бајки објављених за Андерсенова живота. У њиховим насловима стоји „за децу“. Међутим, приликом истанчанијег читања *Истините приче мог живота*[8], Андерсенове аутобиографије, увиђа се да је дечији поглед на свет и дечија перспектива основа Андерсеновог литерарног поступка. Нећемо се дуже задржавати на чувеној Бартовој мисли како „глас губи своје порекло“ и како „наступа смрт самога писца“[9], која ће оправдати наше неузимање Андерсенових аутопоетичких исказа као релевантних. Тиме се атрибут „за децу“ не мора нужно схватити као ознака природе књижевности, већ пре свега као ознака самог поступка. Виктор Шкловски говори о начину онеобичавања путем сачињавања приче из угла некога од јунака,

#### ПРЕТРАГА

#### СТАЛНЕ РУБРИКЕ

Међу јавом и мед  
сном

Меридијани и  
паралеле

Окулар

Палета

Теразије

казујући да је Толстоју за одређене сегменте наратива потребан посебан тип јунака који „не разуме догађаје. Он [јунак] обично види догађаје на посебан начин“[10].

Свет Андерсенове литературе јесте свет страхоте, бола, страдања, смрти, неостварености. Посезање за дечјом перспективом, као основном литерарног поступка, има двоструки ефекат:

1. Представљени свет губи на драстичности и озбиљности, те пред читаоцем стално трепери несигурност да је Андерсенов свет – свет пун негативитета.
2. Дечја перспектива појачава драматичност страдања, пропасти, смрти.

Исти начин испредања наратива, који је користио у бајкама, Андерсен је применио у аутобиографији. Аутобиографија *Истинита прича мог живота* јесте бајка чији је главни јунак сам Андерсен. Уколико се размотре начини на које је описао свог оца, немогуће је раздвојити их од оних употребљених у бајкама. То је посебно видљиво када проговара о очевој смрти: „Његово тело лежало је на кревету. Због тога сам спавао са својом мајком. Зриковац је током целе ноћи зрикао“[11]. Смрт је, дакле, доживљена као промена онога са киме се спава, али је означена и везом са звуком. У каснијем животу управо ће тај звук бити директна ознака смрти и освешћивање да је отац заиста мртав. Међутим, у овом тренутку, очева смрт као да лежи у сенци тога што дечак спава са мајком или чује зриковаца. Дете осећа да се нешто догодило кроз ове две назнаке, али оно то још увек не схвата, конкретно, смрт не доживљава у њеној пунини. Празнина се, у дечјој перспективи, наизглед брзо испуњава другим садржајем. Дете ће постаје свесно тек када одрасте, међутим, Андерсен не додирује тај свет после, барем не очигледно. Чак ни кроз неосвешћивање смрти као такве, при чему Андерсен као да жели да је ублажи, смрт се не помера из искуства – она је свеprisутна, реална и погубна. На датом примеру уочава се поменута двострукост ефекта:

1. Смрт је ублажена, тиме што је дете не региструје;
2. Смрт је, показивањем како дете на њу реагује, драматизирана.

Начелно, Андерсенов литерарни поступак функционише на описани начин.

### 3. КЊИЖЕВНИ ЈУНАК У АНДЕРСЕЛОВИМ БАЈКАМА

Први корак у разрешавању проблема „Андерсен је писац за децу“ јесте – пронаћи центар који дату претпоставку конституише и који је оправдава.

Деридијанским језиком речено, центар мора имати барем два упоришта[12]. Једно од потенцијалних места конституисања центра положено је у пракси Андерсенових књижевних јунака да обману читаоца, те – упросто читалачку перцепцију књижевног текста, спуште рецептивни праг, те да изазивањем саосећања створе привид интимне поистовећености са јунацима бајки. Дато последује у томе да се око Андерсеновог књижевног текста створи дискурзивна завеса, која застире не само конотативни, или који дубљи слој значења, већ сам текст уклања из сфере посматрања. Андерсенов текст успешно заводи читаоца, бежећи од читања. Сваки пут када се током процеса читања у читаоцу јави саосећање, сам текст побеђује и бежи од читања. Све док читалац не пронађе праву тачку у тексту, место где се он отвара и место у ком је најслабији, текст ће увек привлачити читаоца да се поистовети са оним светом који текст сам генерише и увек ће, на крају, читаоца оставити у одређеном неиспуњењу.

Када је откривено да се дискурзивни центар налази у књижевном јунаку, зауставићемо се на самој фигури *књижевни јунак*.

#### ОДНОС ЛИЧНОСТ – ЈУНАК У ТЕОРИЈИ БОРИСА ТОМАШЕВСКОГ

Борис Томашевски прави разлику између термина *личност* и термина *јунак*: „личност је водећа нит, која омогућује разазнавање у нагомиланим мотивима, она је помоћно средство да се поједини мотиви разврстају и среде“[13]. Личност се везује за читаочеву пажњу, док са друге стране „личност која добија најјачу и најизразитију емоционалну боју зове се *јунак*. Јунак је лице које читалац прати са највећом напетости и пажњом. Јунак изазива сажаљење, наклоност, радост и тугу читаочеву“[14]. У овом тренутку Томашевски стоји на оној страни која би јунаке Андерсенових бајки препознала као индивидуе, који слободно израћају из наратива и који током читања зраче на читаоца својом емоционалношћу. Међутим, Томашевски даје и други одговор: „Јунак уопште није неопходан фабули. Фабула као систем мотива може сасвим да буде и без јунака и његовог карактерисања. Јунак је исход обликовања грађе у сижеу и служи, на једној страни, као средство за низање мотива, а на другој, као оваплоћена и оличена мотивација везе између мотива“[15].

Однос личност/јунак – читалац може се градирати, што је праћено сазнавањем природе књижевног јунака, а градиација изгледа овако:

1. Прво се препознаје одређена личност, уз коју се везују мотиви и која на одређени семантички начин фигурира у тексту.

2. Личност, која се посебно сижејно изграђује, која се индивидуализује и која се поставља као централно место у акту читања, директно се везујући за књижевну рецепцију, постаје јунак.
3. Сазнавање да је јунак ипак један од аспеката сижејног поступка, изокреће постављено и открива да су и личност и јунак у власти саме приповести, те он постаје последица нарације, односно – постоји тако што не постоји.

Томашевски, свакако, не развија даље своју мисао у описаном правцу, али његова претпоставка да фабула може постојати без јунака представља зачетно промишљање непостојања књижевног јунака као таквог. Разумевање личности као помоћног средства преноси се на фигуру књижевност јунака, чиме и он постаје помоћно средство нарације.

#### СТРУКТУРАЛИСТИЧКО РАЗГРАНИЧЕЊЕ: ЈУНАК – ЛИК

Џонатан Калер не употребљава термине Томашевског, већ користи термин „књижевни лик“. Како се структурализам противи индивидуалности богате психолошке кохерентности, тако лик постаје „вид романа коме је структурализам посветио најмање пажње и у чијој је обради имао најмање успеха“[16]. Преко последњег цитата може се рашчитати структуралистичко поимање књижевног јунака: од тога да је он индивидуална јединка унутар наратива, јунак постаје вид, особина наратива. Он губи своју индивидуалност, те постаје лик, или можда чак боље речено, маска наративности. Дакле, лик се посматра само у контексту, како каже Калер, романа, односно наратива.

Могуће је начинити одређену градацију настајања књижевног лика од књижевног јунака. Уместо термина „књижевни јунак“, Калер користи термин „прономинални јунак“. Оправдање да не употребљава атрибут књижевни, већ прономинални (онај који је замена) налази у томе што прономинални јунаци „функционишу не као портрети већ као налепнице које, у свом одбијању да постану пуни ликови, имплицирају критику концепције личности“[17]. Са књижевне тачке гледишта постоје само књижевни ликови, док јунаци импликују постојање изванкњижевне стварности. Међутим, структурализам ипак није у потпуности развио овакву дихотомију, те ће Калер рећи: „Чим први обрис лика почне да се помалја у току читања, можемо се позвати на било који од језика развијених за проучавање људског понашања и почети структурирање текста у тим одредницама“[18]. Уместо да се на датом месту одбију сви други приступи, осим чисто текстуалног, структурализам напушта текст и посеже за дисциплинама које ће на крају текст оставити изван круга посматрања. Такође, када каже да „процесом одабирања и сређивања тема управља идеологија лика“[19], Калер као да осећа да књижевни лик једино постоји зато што постоји у наративу, да је он семичка конструкција наративности, схема одређених аспеката. Међутим, он под идеологијом лика ипак подразумева и изванкњижевну истанцу, у оквиру које се сама идеологија формира а која се, потом, прелама у искуству књижевног текста.

#### КЊИЖЕВНИ ЈУНАК И ИЗВАНТЕКСТУАЛНА СТВАРНОСТ

Нортроп Фрај повезује књижевног јунака са књижевним текстом, при чему његово делање условљава и аутором и читаоцем. „У књижевним фикцијама заплет је кад неко нешто ради. Тај неко, ако је реч о појединцу, јесте јунак, а оно нешто што ради или не успева да уради је оно што може или је могао да уради на нивоу постулата које му је доделио аутор и томе консеквентних очекивања публике“[20]. Почетак јунака премешта се из књижевног текста у искуствено поље аутора и читаоца. Он и даље постоји у тексту, где нешто ради, али препознавање књижевног јунака остаје резервисано за релацију аутор – читалац. У таквом контексту, Фрај у аристотеловском духу промишља типове књижевних јунака у односу на реципијента. Премда говори о драми, следећи цитат увелико се може применити на Андерсена:

„У нискомиметичкој трагедији, сажаљење и страх нити су одбачени нити апсорбовани у задовољство, већ се преносе споља као сензација. У ствари, реч ‘сензационално’ могла би у критици бити употребљена корисније, да није само негативан вредносни суд. Најбоља реч за нискомиметичку или породичну трагедију је можда патос, а патос је у блиској вези са сензуалним рефлексом суза. Патос представља свог јунака као изолованог неком слабошћу која изазива наше симпатије, јер постоји на нашем властитом искуству. Говорим о јунаку, али централна фигура патоса јесте жена или дете [...]. Док у трагедији могу страдати сви глумци, примећујемо да се патос обично усредсређује на један карактер, делимично због тога што је нискомиметичко друштво јаче индивидуализовано.“[21]

У Андерсеновим бајкама увек је један тај који страда, то је посебно развијени јунак. Споредни јунаци често су или тек епизодални, или усмерени на карактеризацију главног јунака. Механизам утицаја јунака на читаоца управо описује Фрај када промишља како се сензација прелива у патос, што доводи до суза. Нпр. бајка *Цвеће мале Иде* заснива се на једној изванредно изведеној сензацији – смрт болесника скрива се у наративу о цвећу. Патос бива изазван невиношћу мале Иде, која не разуме да ће цвеће увенути и нестати и која искрено верује у студентову причу о томе да оно заиста ноћу плеше. Услед у наративу оприсутњених литерарних слика и нашег властитог искуства, искуства сахране и смрти, рефлекс суза је неминован.

Фрај, дакле, проширује књижевног јунака изван самог књижевног текста, тако што га поставља у однос аутор – читалац, и то тако што се обојица, како би то рекао Бахтин, естетски уживљавају у њега.

#### КЊИЖЕВНИ ЈУНАК И ЕСТЕТСКИ ДОЖИВЉАЈ

Михаил Бахтин повезује фигуру јунака са естетским доживљајем, сматрајући да јунак може бити „конкретан предмет естетског виђења”[22]. Али, такође, сам естетски доживљај није гарант да јунак уопште постоји.

Поред тога, Бахтин сматра да се током чина читања развија тенденција ка јунаку, односно, само „естетско опажање као такво тежи да издвоји одређеног јунака”[23]. У нашем конкретном случају поменута емоционална реакција на бајку производи фигуру јунака, односно, одређени наративни сплет различитих текстуалних конституената препознаје се као хуманолико остварење саме текстуалности. У овако традиционалистичком схватању књижевног текста закључује се да „стварни човек и јунак истински теже један другоме и често непосредно прелазе један у другог”[24]. У том контексту, књижевни јунак се разуме као наративно место у коме је једино „могуће до краја одредити ауторове догађаје и његов емоционално-вољни став”[25]. Такође, Бахтин разликује „стварног, израженог јунака и потенцијалног јунака који тежи да се пробије кроз љуску сваког предмета уметничког виђења. Заиста, да би се разјаснила вредносна позиција аутора према естетској целини и сваком њеном моменту, важно је, тамо где не постоји одређени јунак, актуелизовати – до слике која би у одређеној мери била одређена – оне потенцијале јунака који су скривени у предмету виђења”[26].

Бахтин, дакле, сматра чак нужним постојање књижевног јунака у тексту, зато што се према њему може:

1. Одредити фигура аутора;
2. Омогућити естетски доживљај;
3. Постићи одређено поистовећивање човека који чита са човеком који дела у самом тексту.

#### ЗА И ПРОТИВ ЈУНАКА

У све четири описане теоријске поставке о књижевној личности / јунаку / лику наилазимо на снагу жеље да дати конструкт постоји и да се он у већој или мањој мери поистовети са човеком који пише, односно, чита. У оваквом контексту књижевни јунаци постају простор емоционално-естетске размене између писца и читаоца. То почива у томе што се и читалац и писац, па и сами јунаци, узимају за хуманолике конструкте. Поменута снага жеље да буде управо тако – хуманолико – а не другачије, последује у томе да се читање формира на потрази за само оним текстуалним елементима који дату жељу утврђују. Све што би реметило жељу постаје редундантно, непотребно и сувишно. Сваки аргумент којим би се побила тврдња да девојчица са шибицама није баш девојчица која продаје шибице, у оваквом замаха, директно угрожава тенденцију да буде хуманолико.

Поводом сличних образложења, Ебрамс каже: „У нашем добу читања, прва жртва у ланцу књижевног посредовања постао је писац”[27], позивајући се на Барта и Фукоа. Следећа смрт односи се на читаоца као људског бића „и наравно, на човека уопште, сведеног на некакву илузију произведену језичким знаком”[28].

Уколико прихватимо овакву тврдњу да су и писац и читалац као људска бића скрајнута из искуства, добијамо да још увек остаје јунак који носи одређене људске карактеристике. У овом тренутку могуће су три претпоставке:

1. Књижевни јунак јесте последњи залог хуманитета и треба га сачувати.
2. Хуманитет књижевног јунака не може се утврдити или више ништа не значи. Оваква претпоставка и даље ставља књижевног јунака у релацију писац – читалац, што омогућава закључак да хуманитет у одређеном облику и даље постоји.
3. Књижевни јунак никада није био хуманолик, као такав увек је био последица жеље. Књижевни јунак као било какво извантекстуално одређење не постоји, он је дубински везан за наратив, односно, оне је само једна карактеристика наратива. Књижевни јунак је увек био текстолик.

#### 4. ИЛУСТРАЦИЈА: ИНТЕРПРЕТАЦИЈА И ИГРА

Питање интерпретације једног текста увек подразумева питање избора. С једне стране, могуће је одабрати ону интерпретацију која „тежи да дешифрира, сања дешифровање, истину или порекло ослобођено игре и поретка знакова, доживљавајући нужност интерпретирања као прогонство”[29]. Постоји друга интерпретација „која више није усмерена ка пореклу, афирмише игру и покушава да надиђе човека и хуманизам”[30]. Њу је први оцртао Ниче, уобличивши је кроз тзв. „веселу науку”. У сваком моменту интерпретације, када се, као што је показано у различитим теоријским образложењима фигуре књижевног јунака, посегне за човеком као таквим, који је нужан за релацијско одређивање

јунака као људског бића – просијаваће сама неспособност интерпретације или читања. Таква интерпретација текст ће дешифровати на основу извантекстуалног искуства (Дерида ће рећи да такво нешто не постоји), никада се не упустивши у саму игру текстуалних елемената. Посезање за човеком као одређеном мером ствари биће последњи знак метафизике, последњи привид да интерпретација може бити коначна, или, у нашем случају, да јунак, као одређена извантекстуална вредност, у тексту заиста постоји.

Такво стремљење можемо видети у следећем: „Књижевни текст не пресликава предмете, нити пак ствара предмете у описаном смислу; њега би у најбољем случају ваљало описати као реакцију на предмете”[31]. У ову Изерову реченицу унећемо једну измену, везану за последњу лексему. У деридијанском схватању ознаке и означеног, означено се, као метафизички појам, одбацује, док на његово место долази друга ознака, те се значење формира у одлагању. Поменута измена, или боље речено, другачије схватање Изерове реченице тиче се разумевања саме лексеме предмети. Као што су формалисти осуђивали схватање поезије као мишљења у сликам (где се под сликом подразумевало сáмо означено), тако и у Изеровом случају предмет се намеће као означено, као сáма стварност. Међутим, уколико лексему „предмет” схватимо само као ознаку, што она и јесте, онда се закључује да је текст последица одлагања. У таквом случају, када текст нема никакву референтну тачку у простору или времену, у случају када све постаје текст – немогуће је да тврдња са почетка овог рада Андерсен је писац за децу и даље остане.

#### „ДЕВОЈЧИЦА СА ШИБИЦАМА” VS ДЕВОЈЧИЦА СА ШИБИЦАМА

Бајка *Девојчица са шибicama* маестрални је пример снаге књижевног текста да створи илузију кроз стављање у први план сензације: босоног, премрзла (слабост) дете (симпатија) само на улици (усамљеност) уочи Божића (наше искуство). Читалачка активност покреће се из искуства самог човека који чита, те се кроз симпатијско саживљење са текстуалном представом уображава да је посредни литерарно оприсутњење другог човека, који пати. Тако је „главна традиција рафинираног патоса студија о издвојеном духу, прича о томе како неког сасвим сличног нама раздире конфликт између унутрашњег и спољашњег света, измишљене стварности и оне врсте стварности која је установљена друштвеним концензусом”[32]. У овом моменту на сцену ступа описана снага жеље да се јунак прихвати као људско биће са којим се поистовећујемо, што је моменат формирања хоризонта читалачког очекивања. Хоризонт очекивања се, на крају, „преображава у иманентан, синтагматски видокруг очекивања, онда се процес рецепције може описати као експанзија једног семиолошког система, која се одиграва између развијања система и кориговања система”[33]. Дата експанзија једног семиолошког система долази споља и сам текст остаје скрајнут. Девојчица са шибicama схватиће се, заиста, као промрзла девојчица која пати.

Уколико девојчицу схватимо као једну наративну одлику бајке, као место у ком наратив покушава да нешто оприсутни, једина помоћ коју читалац може дати тексту јесте да девојчицу управо не схвати као девојчицу. Елементи који омогућавају другачије перципирање фигуре девојчице са шибicama похрањени су у самом тексту.

Први елемент који ћемо размотрити тиче се босоногости. Како је у горњим редовима показано, он утиче на развијање симпатија читалаца.

Дати одељак у српскохрватском преводу изгледа овако:

„По тој студени и мраку ишла улицом сиромашна дјевојчица, гологлава и босонога. Имала је, додуше, папуче на ногама кад је пошла од куће, али какве користи од њих! Велике су то биле папуче – некоћ их је носила њезина мајка – тако велике да је јадница путем остала без њих кад се уклонила испред двојих кола што су онуда пројурила. Једне папуче није више могла наћи, а с другом је умакао некакав зао дјечак довикнувши јој како ће му та папуча колијевком послужити буде ли имао дјецe”[34].

Први ефекат, постигнут тиме што девојчица на себи носи папуче своје умрле мајке, у потпуности акценат посматрања ставља на релацију умрла мајка – промрзла девојчица. У таквом хоризонту покушај другачијег читавања јавља се немогућим. Емоционална реакција на сироча траје толико дуго да се следећа места, везана за начине на које је девојчица остала без тих папуча, схвате у истом контексту.

Међутим, ствар се може поставити другачије, јер сам текст оправдава и другу нит читања.

Мотив папуча може се прво промотрити у оном тренутку када девојчица остаје без њих. Једна папуча нестаје са кочијама, док јој другу узима ‘зао дечак’. Папуче се мотивски транспонују у мотив колевке. Иако колевка симболизује рађање и нови живот, у бајци је дошло до одређене семантичке измене самог мотива. Он не упућује на нови живот, јер њега нема – радња је смештена у последњи дан старе године. Са друге стране, колевка и даље можемо повезати са рађањем, међутим, и само рађање бива узрдно – „буде ли имао дјецe.”

У овом тренутку треба размотрити други мотив – мотив шибica. Иако није настојање да се бајка интерпретира преко разјашњења њених симболичких аспеката, ипак се поводом шибica може рећи следеће: „Сексуално значење ватре везано је уз првобитну технику трљањем, што је слика полног чина.

[...] спиритуализација ватре била би, опет, повезана са добијањем ватре ударцем. [...] *Ватра добијена трљањем* сматра се последицом [...] полног сједињења“[35].

Дакле, продавачица шибица прво бива скинута, тако што јој се одузимају папуче, да би се потом јавила могућност потенцијалног рађања. Шибице сужејно прате замену мотива папуче мотивом колевка, при чему уносе сексуалну конотацију у лик девојчице.

## 6. СИНТЕЗА

Интерпретацију бајке зауставићемо у оном тренутку када је откривена могућност да *Девојчица са шибицама* буде прочитана као проститутка. Од полазне релације умрла мајка – промрзла девојчица, чији је ефекат био усмерен преваходно на читаочеву емоцију и изванкњижевно поље, проучавањем елемената самог текста добија се један сасвим другачији ефекат. У њему се емоционално не укида, она чак бива продубљена, али је сасвим другачијег порекла. Механизам којим се текст скривао током читања бива уздрман, књижевном јунаку одузима се примарност у читалачкој активности, те се на његовом месту проналазе други, скривенији слојеви значења самог текста. У првом случају, сензација настаје као сублимација одређене реакције човека који се саживљава са светом, оприсутњеним у тексту. У другом, посреди је сензација чисто читалачког задовољства.

### ДВЕ СЕНЗАЦИЈЕ СЕНЗАЦИЈЕ

Парафразирајући Деридин став од две игре, може се рећи и следеће: постоје две сензације сензације. Једна тежи томе да вечно остане у привиду, друга да се препусти самој еротичкој занесености текста и читања. Прва лежи у банализму, друга лежи у слободи тумачења и ничеанској веселости закључивања. Прва ће сматрати да је нешто заиста открила у тексту, нешто што је одређено истином аутора или истином читаоца, друга се на томе неће заустављати, јер, како се из ње може извести, ништа такво не постоји. Њена путања у најслободнијем луку захватиће све текстуалне лакуме и, прекомпонуюћи их, створиће нови текст.

Зато ће на крају овог рада бити могуће рећи и то да девојчица са шибицама заиста јесте девојчица са шибицама, међутим, овај последњи закључак нема никакве везе са истом таквом почетном тврдњом. Садашњи закључак прешао је дуги пут преиспитивања и никада неће бити завршен, док је први био постављен као априоран. У томе лежи суштинска разлика између два начина размишљања.

\*

Сви они елементи који Андерсена карактеришу као писца за децу нису, или не морају бити, индикатори које Андерсен уноси у свој текст како би постигао одређени ефекат. Посреди је тежња самог текста да кроз оприсутњење поетских карактеристика једног књижевног поља (књижевности за децу) или каже све свету или прећути све. Андерсеново текстуално *све* јесте: Бог, смрт и еротизам. То су три конституента Андерсеновог текста и то је *све* Андерсенове литературе. При томе треба бити опрезан и схватити да се то *све* никада не остварује у својој коначности, већ се увек одлаже и дописује. Андерсенов текст, као и његови књижевни јунаци, изграђени су на недоумици: рећи или не рећи. Да ли да сам Андерсен изговори смрт оца или да се препусти песми зрикаваца, или да девојчица призна да је фригидна жена, коју више нико неће, или да се препусти топлој визији – питања су која постављају Андерсенови текстови. Књижевни јунак, дакле, биће место које ће читаоца привући ка тексту, да би, потом, постао механизам којим се текст скрива у процесу читања.

Андерсен не тежи књижевности за децу, већ кроз оприсутњење поетских одлика ове књижевности, тежи да прикаже како књижевни текст доживљава свет, како књижевност каже/прећукује све о свету, или како један књижевни јунак прихвата читаоца у своје друштво. У овим поставкама лежи простор за следеће интерпретације али и залог саме литературе да ће она увек надилазити свако тумачење и увек остављати интерпретатора у одређеној недоумици и несигурности – и управо у таквом простору, читалац ће се ослободити метафизичности и проговорити у чистој веселости.

Говорити о Андерсену као писцу за децу јесте *ништа* које свет каже о литератури, док је Андерсен, сам по себи, оно *све* што литература казује о свету. Или, у нешто другачијем распореду: Ханс Кристијан Андерсен својеврсни је хипероним, који у себи сабира једно *све* – које литература може рећи о свету, и једно *ништа* – које свет може рећи о литератури. Управо из таквог става, књижевног јунака треба схватити као чисто текстуалну природу, која не функционише и не постоји по законима људског света, већ по законима саме текстуалности као такве. Последње имплицира да разумети Андерсена као писца деце литературе значи извршити акт насиља над самим текстом, над самим читањем, па и над самим собом, као читаоцем.

- [1] Миомир Милинковић, *Страни писци за децу и младе*, Чачак, Легенда, 2006.
- [2] <https://museum.odense.dk/en/museums/the-tinderbox/welcome> (приступљено 12.1.2019)
- [3] [http://lacaserne.net/reviews/Metropolis\\_Japon\\_2006-06-16.pdf](http://lacaserne.net/reviews/Metropolis_Japon_2006-06-16.pdf) (приступљено 13.1.2019)
- [4] Миомир Милинковић, *Страни писци за децу и младе*, Чачак, Легенда, 2006, стр. 147.
- [5] Maddy Myers, *Queer Subtext in The Little Mermaid, From Hans Christian Andersen's Original to Disney's Adaptation*, <https://www.themarysue.com/little-mermaid-queer-subtext/> (приступљено 15.1.2019).
- [6] В. Ђорђе М. Ђурђевић, „Еротологија у бајци *Принцеза на зрну грашка* Ханса Кристијана Андерсена“, у: *Липар: лист за књижевност, уметност и културу*, год. 16, бр. 57 (2015), стр. 167-178.
- [7] *Дечја књижевност у књижевној критици*, Воја Марјановић (прир.), Београд, Савремена администрација, 1982, стр. 14.
- [8] Hans Christian Andersen, *The True Story of My Life*, <https://www.ietera.org/archive-pdf/people/autobiography/The%20True%20Story%20of%20My%20Life%20by%20HC%20Andersen.pdf> (приступљено 30.10.2018).
- [9] Ролан Барт, „Смрт аутора“, у: *Поља, месечник за уметност и културу*, год. 30, бр. 309 (1984), стр. 176.
- [10] Виктор Шкловски, *Грађа и стил у Толстојевом роману Рат и мир*, Београд, Нолит, 1984, стр. 162.
- [11] Hans Christian Andersen, *The True Story of My Life*, <https://www.ietera.org/archive-pdf/people/autobiography/The%20True%20Story%20of%20My%20Life%20by%20HC%20Andersen.pdf> (приступљено 30.10.2018).
- [12] Жак Дерида, „Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука“, у: *Бела митологија*, Нови Сад, Братство-јединство, 1990, стр. 290.
- [13] Борис Томашевски, *Теорија књижевности. Поетика*, Београд, Нолит, 1972, стр. 219.
- [14] Исто, стр. 220.
- [15] Исто, стр. 221.
- [16] Џонатан Калер, *Структуралистичка поетика*, Београд, СКЗ, 1990, стр. 341.
- [17] Исто, стр. 342.
- [18] Исто, стр. 351.
- [19] Исто, стр. 351.
- [20] Нортроп Фрај, *Анатомија критике: четири есеја*, Београд, Нолит, 2007, стр. 43.
- [21] Исто, стр. 50.
- [22] Михаил Бахтин, *Рани списи*, Београд, Службени гласник, 2010, стр. 32.
- [23] Исто, стр. 33.
- [24] Исто, стр. 34.
- [25] Исто, стр. 33.
- [26] Исто, стр. 33.
- [27] Мејер Хауард Ебрамс, *Како поступати са текстовима*, у: *Реч: часопис за књижевност и културу*, год. 1 (1994), бр. 1, стр. 100.
- [28] Исто, стр. 100.
- [29] Жак Дерида, „Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука“, у: *Бела митологија*, Нови Сад, Братство-јединство, 1990, стр. 308.
- [30] Исто, стр. 308.
- [31] Волфганг Изер, „Апелативна структура текстова“, у: *Теорија рецепције у науци о књижевности*, Душанка Матицки (прир.), Београд, Нолит, 1978, стр. 96.
- [32] Нортроп Фрај, *Анатомија критике: четири есеја*, Београд, Нолит, 2007, стр. 51.
- [33] Ханс Роберт Јаус, *Естетика рецепције*, Београд, Нолит, 1978, стр. 62.
- [34] Ханс Кристијан Андерсен, *Бајке и приче*, Загреб, Младост, 1979, стр. 176.
- [35] Жак Жевалије, Ален Гербран, *Речник симбола*, Нови Сад, Стилос Арт, 2009, стр. 1027 – 1028.

