

Жанровска и наратолошка анализа романа *Лето када сам научила да летим* Јасминке Петровић¹

У овом есеју анализира се роман Јасминке Петровић *Лето када сам научила да летим*, а у обзир се узимају подједнако његов формални и садржински аспект. Пошто је у питању књижевност која тематизује једну фазу развоја женског идентитета, текст се сагледава из угла жанра женског *Bildungsromana*, у неколико његових варијанти. Читање литературе уз помоћ жанровских класификација има своје херменеутичке последице, али намјера овог текста није да „укалупи“ литерарно остварење Петровићеве у грубе границе било којег појединачног *genusa*, већ једино да укаже на потенцијал романа да буде „саговорник“ и „настављач“ европске и националне књижевноисторијске појаве истраживања (обликовања) женског идентитета. Такође, у раду постоји и кретање „у супротном смјеру“, које се одражава кроз настојање да се сазна нешто о самом садашњем еволутивном стадијуму женског образовног романа, а самим тим и о капацитетима и опсегу датог жанра, који се, услијед своје инхерентне инклузивности, кроз вријеме континуирано мијења.

Кључне ријечи: женски *Bildungsroman*, дјевојачки роман, роман самооткривања, тачка гледишта

О књижевности за младе

Јасминка Петровић позната је на домаћој и међународној књижевној сцени преваходно као ауторка књига за дјецу. За свој најновији роман, *Лето када сам научила да летим*, добила је бројне награде: „Невен“, „Сребрно Гашино перо“, „Доситејево перо“, „Плави чуперак“ за 2015, као и „Мали Принц“, те ознаку „White Raven“ за 2016.² Као што признања показују, овај роман спада у такозвану „књижевност за дјецу и младе“ – главна јунакиња је тринаестогодишња Софија, девојчица у добу које је на почетку размеђа дјетињства и свијета одраслих³.

Романи за младе (*young adult/YA fiction*), какав је и *Лето када сам научила да летим*, представљају глобалну књижевну појаву. Због велике продуктивности у овом литерарном домену, који покрива широк спектар генолошких диференцијација, одређење „књижевност за младе“ указује једино на опште својство дјела, које се даље профилише у зависности од афинитета и намијера самих аутора. Већ унутар реалистичке

УА књижевности могуће је разликовати породичне, крими, приповијести о формирању идентитета (за које су по правилу важна љубавна искуства и буђење сексуалности, а у оквиру потоњег аспекта као посебна поткатегорија издваја се књижевно представљање хомосексуалног идентитета) – да наведемо само неколико.⁴ Поред разгранате реалистичке варијанте, *teen* романи јављају се и у оквиру жанровских матрица авантура, научне и епске фантастике, мистерија, историјских фикција.⁵

Кристин Махуд (*Kristine Mahood*) биљежи да су до осамдесетих година прошлог стољећа тинејџ романи функционисали као алтернативно дидактичко штиво; од овог периода дошло је до суштинске промјене у перцепцији сопствене улоге аутора *teen* романа, па се не може рећи да је и данас дидактизам инхерентно својство датог књижевног облика (уколико о јединственом књижевном облику уопште може да се говори, јер се овдје поставља фундаментално питање о томе колико разлике може да апсорбује један/јединствен облик).⁶ Штавише, управо је губљење евидентног едукативног импулса привукло млађу читалачку публику и довело до глобализовања датог жанра. Махудова сматра да се глобализација књижевности за младе у Америци рефлектује кроз веће присуство канадских, британских и аустралијских остварења. Књижевност у преводу означава корак даље у описаном процесу. С друге стране, о заступљености српске литерарне продукције на међународној сцени свједочи управо опус Јасминке Петровић, будући да су њени романи преведени на свјетске језике.

Жанровска и(ли) социо-политичка питања

Феминистичка критика дуго се „обрачунавала“ са самим концептом жанра. Једну од познатијих замијерки формулисала је Ненси Милер (*Nancy Miller*) када је у свом тексту о деконструкцији на Јејлу истакла да се знање о жанровима, изграђивано кроз историју од стране мушких критичара, темељи на мушком књижевном канону, те да стога жанровска анализа женског писања представља, сама по себи, средство конструисања и одржавања неравноправне литерарне хијерархије. На сличном трагу је и Рита Фелски (*Rita Felski*) са тврдњом да концепт *genusa* функционише више као опресивна, него као обликотворна сила. Међутим, жанр образовног романа имао је у феминистичкој критици унеколико повлашћено мјесто: као умјетничка форма посвећена питањима могућности и начина самосазна(ва)ња, он се показао погодним за истраживање женског (књижевног) идентитета. Тако Рита Фелски пише да је роман самооткривања (*novel of self-discovery*) једна од варијанти *Bildungsromana*. Као што ће

овај рад настојати да илуструје, *Лето када сам научила да летим* уклапа се у оквире књижевне одреднице *самооткривања*, односно има своје претходнике у читавој једној позитивној струји женског образовног романа.

Постоји још један разлог зашто је визура образовног романа погодна за анализу женског писања. Слично професионалним књижевним облицима са којима се оно традиционално доводи у везу, попут дневника и(ли) мемоара, *Bildungsroman* је формално мање рестриктиван од осталих жанрова; довољно је флексибилан за личне историје, те се показује као адекватно средство у потрази за женским идентитетом.⁷ Његова отвореност начелно омогућује радикалну социјалну критику. Сами интимистички жанрови, опет, својом формом „оправдавају“ евентуалан субверзиван садржај, због чега могу да представљају неограничен простор за политичку, психоаналитичку и социјалну анализу.⁸

Према мишљењу Енис Прат (*Annis Pratt*), женски образовни роман с почетка XX вијека спаја елементе социјалног реализма са елементима романсе; ово стога што је основни задатак текстова који припадају датом *genusu* да прикажу реинтеграцију индивидуе у друштво, а у случају жена она се често постизала путем љубавног и брачног искуства.⁹ *Bildungsroman*, наиме, традиционално огољује тензије, контрадикције и потешкоће повезивања представљања сопства и критике социјалних и политичких структура; неријешена дијалектика између намјере приказивања личног искуства и негативне социополитичке критике (п)остаје његово инхерентно својство.¹⁰ Ова константа јесте важан разлог окретања женског писања форми образовног романа; основни сукоб између „поезије срца“ и „прозе прилика“ које појединачно и у додиру утичу на формирање и судбину јунака, а који је временом постао конвенција жанра, заоштрен је у књижевном представљању развоја женског идентитета – „ојачан“ је још једним „слојем“, који представља женска борба против друштвено наметнутих стереотипизираних родних улога.

Лето када сам научила да летим не садржи елементе романсе о којима пише Енис Прат, али садржи елементе социјалног реализма. Дјело се утолико, наизглед, приближава традиционалној форми образовног романа, а удаљује се од његове женске варијанте с почетка XX стољећа. Притом не треба губити из вида да је ријеч о *teen* роману: наговјештена тензија између приватне и јавне сфере „ублажена“ је појединим формалним средствима као што је избор тачке гледишта – приповиједа се из перспективе тинејџерке која има само дјелимичан увид у „прозу прилика“. Одабир хумористичког регистра за приказивање дешавања има исту функцију.

У чему се огледа овај раскорак између интимног и друштвеног у самом дјелу Јасминке Петровић? Као што је истакнуто на почетку, у питању је књижевни портрет тринаестогодишње Софије. Радња отпочиње у Београду, јунакињиним припремама за одмор у Хрватској, на који одлази са баком Маријом; за ову старицу, међутим, одмор значи и дуго ишчекивану посјету сестри. Унутар идиличне приче о љетовању унук са бакама јавља се, у више наврата, „дисонанца“ о ратном сукобу и распаду СФРЈ. Тако, претурајући по библиотеци бакине сестре, нона Луце, Софија наилази на (њој незанимљиво) социолошко и политичко штиво. Наслови је подстичу на коментар, који онда изазива расправу међу сестрама о комунизму, Титу и вриједности старог државног поретка. Заједно са Софијом, читалац постепено сазнаје причу о породичном расколу.

За вријеме оружаних сукоба на територији Хрватске и Србије, некада двије конститутивне јединице веће цјелине – СФР Југославије, бака Марија пребјегла је из своје родне Хрватске у Србију. Са својим супругом отишла је у његов родни Београд – престоницу из које се водио рат. Њен брат, „деда Лука“, остао је у Хрватској заједно са својом породицом, и у рату изгубио сина. Услијед бола и очајања он је усмјерио своје огорчење и осуду ка становницима Србије уопште, па према томе и ка властитој сестри. Свој став изнио је и тако „материјализовао“ у писму упућеном сестри, препуном грубих осуда и увриједа. Због скицираног развоја догађаја брат и сестра прекинули су односе у међусобној љутњи и обостраној повријеђености. Приликом Софијиног љетовања, о којем се у роману приповиједа, бака Марија и деда Лука се мире. Специфичност њиховог помирења огледа се у томе што је оно подстакнуто сестрином – нона Луцином – изненадном болешћу: бака Марија одлучује да опрости деда Луки незаслужене увриједе само пред смртном опасношћу своје сестре. Друштвенополитичка прича о ратним злочинима и страдању недужних, о (не)могућности установљења одговорности за оваква недјела, као и о опросту и помирењу реализована је на примјеру Софијине породице. Интимна страна у образовном роману конвенционално присутног сукоба између приватног и друштвено-политичког домена овдје је заправо изграђена као породична, а не као Софијина лична прича.

Несумњив квалитет *Лета* јесте у томе што се питања оружаног сукоба на територији бивше СФРЈ и пратећег раста етнонационализма обрађују на такав начин да Софијина приповијест може да их „апсорбује“ у себе. Основни тон романа увијек остаје ведар, а јунакињина психолошка тачка гледишта, о којој ће се касније подробније излагати, указује на виталност младости. Примједбе Д. Х. Мајлса у вези са *Годинама учења Вилхелма Мајстера*, важе и за роман Јасминке Петровић: у питању је „отворен“

текст, „пун оптимизма“. Његово одређујуће својство управо је ведрина; њу Софија собом носи, често несвјесно или чак насупрот својим намјерама. Овакву јунакињину улогу примјећује и артикулише нона Луце, лик који се у својим ставовима највише приближава, бутовским термином исказано, позицији имплицитног аутора. Управо је бакина сестра носилац „идеје“ о неопходности опраштања и толеранције за постизање среће у животу. Срећа која се овдје има у виду може да се изрази и као спој старе, демокритовске еутимије – ведрине, и спокоја; нона Луција указује Софији на другачије животне вриједности од оних којима је свакодневно изложена – својим репликама и, посредније, самим својим примјером.

Раније је наведено запажање Лазаро-Вајзове о потенцијалу за субверзију који интимистички жанрови могу да имају; Јасминка Петровић га остварује кроз жанровски спој тинејџерске дневничке забиљешке и женског образовног романа. Пратећи узусе доличности које диктира сама књижевна форма, она озбиљан социополитички садржај успјешно заодијева у „лако“, хумором обојено штиво.

Софијин лични развој: наслијеђе српског дјевојачког романа

Јунакиња романа невољно одлази на љетовање са баком, а упознавање са новом средином и новим људима представља основну радњу дјела. Сва дешавања у *Лету* приповиједају се из првог лица, као Софијина лична искуства или запажања, а биљеже се свакодневно. Отуда се текст отвара и као дневнички запис, уносећи на овај начин ноту интимности својствену женској варијанти образовног романа. У тексту је приказан „период сазревања који је обично и период склоњености од спољних утицаја“, као и „мотив суочавања са самом собом“ и „медитативно искуство“.¹¹ У тренутку када отпочиње писање свог дневника, главна јунакиња је заљубљена. Ипак, у питању је пролазно емоционално искуство, па се тако заљубљеност у дотичног Марка, братовљевог друга, помиње готово успутно. У свијету романа много је важније што Софија пролази кроз различите фазе упознавања са другима, али и са собом самом, а разочарење у извјесног младића само је једна од епизода. Када забиљежи да је примијетила новог дечка који јој се допада, Швеђанина Свена, не остаје сумња да је од кључне важности за развој јунакиње управо осјећање заљубљености, као сусрета са новом сфером сопства, а никако једна конкретна љубавна прича. Стање које је конвенционално присутно у тзв. „дјевојачком роману“ може да се детектује и у књизи Јасминке Петровић: „јунакиња се

развија, она сагледава свет око себе и, много више – свет у себи, управо у тренутку када открива да је заљубљена, и њен дневник показује променљивост тог стања“.¹²

Дјевојачки роман је термин који се везује за српску књижевну традицију. Потиче од истоименог дјела наше прве жене романописца – Драге Гавриловић, објављиваног у наставцима у часопису *Јавор* крајем XIX вијека – прецизније, током 1889. године. За приповједни поступак Драге Гавриловић, присутан у *Девојачком роману*, карактеристично је посезање за епистоларном формом. Стога се може рећи да је већ она иницирала аутентичан спој између интимистичких жанрова и жанра образовног романа који представља одређујуће својство дјевојачког романа. Софијина прича специфична је са становишта књижевноисторијске традиције превасходно у тематском погледу: она отвара питање виртуелног контакта у љубавном односу. И то не само у сценарију са Свенном, већ и у причи о Марку. Друштвене мреже и перспектива дигиталног доба представљају савремену допуну традиционалној причи о одрастању дјевојчице. Потом, ријеч је о модернизовању жанра женског образовног романа и утолико што у њему изостаје типичан модел женскости. Лик Софије сугерише растерећеност од свијести о родним улогама, те утолико представља документаризацију прогреса (фикционалне) стварности. Међутим, о карактерним особинама протагонисткиње биће више ријечи приликом наратолошке анализе дјела, будући да су оне нарочито важне у контексту композиционих рјешења која је ауторка спровела.

Исцрпан опис конвенција дјевојачког романа нуди Жарка Свирчев.

Под девојачким романом се подразумева роман који тематизује *постајање женом*, а његове константе су побуњена јунакиња, драматично искуство које преобликује поглед на свет јунакиње – *буђење*, конфликтан однос са породицом услед покушаја осујећивања ћеркиних хтења и жеља, одсуство идентификационих модела за јунакињу, сукобљавање са обичајним и формалним институцијама, љубавно искуство, брак као гранична ситуација, драма телесног и чулног, еротско искуство. Синонимни, али не у апсолутном смислу, термини девојачком роману су женски *Bildungsroman*, роман о самоспознаји (the self-conscious novel), роман о буђењу (the novel of awakening).¹³

Навод указује на сличности и разлике између Софије и парадигматичних хероина описаног књижевног облика: нисмо свједоци Софијиног постајања женом, која се, уз то, не налази пред изазовом брака, а еротско искуство изостаје – оно је само благо

наговјештено, и то у хумористичком регистру. Ово је стога што се у књизи *Лето када сам научила да летим* сусрећемо са изразито младом јунакињом – тринаестогодишњакињом. С друге стране, имајући у виду даљу модернизацију друштва и утицаја овог тока на обликовање мушких и женских ликова у роману, а понајприје саме Софије, упитно је да би брак овдје, када би и био представљен, функционисао на исти начин као у двадесетовјековном женском образовном роману. Напросто, Софија није само млађа јунакиња дјевојачког романа, већ је она, као књижевни конструкт, повод оптимистичком закључку о слабљењу формативног потенцијала стереотипизираних родних улога. Императив брака у фикционалном свијету романа Јасминке Петровић нигдје се ни не назире. Софија је, наиме, одрасла у породици којом „финансијски управља“ жена, њена мајка; у породици у којој бака нема само традиционалну васпитну улогу, већ, као бивша банкарка релативно високих прихода, још увијек новчано потпомаже Софијину породицу – због чега је, у споју са својим карактером, перципирана као ауторитативна фигура од стране свих ликова у роману. У Софијином процесу одрастања и сазријевања родитељски савијети „ограничавају“ се на најбољи избор формалног образовања, а друштво којим је окружена уистину подстиче умножавање познанстава (макар и путем друштвених мрежа), и стицање „искуства свијета“ доживљава се као кључна вриједност. Благо и допадљиво „надметање“ уочљиво у Софијиним разговорима са другарицама, које је у роману хумористички интонирано, не односи се на то која има боље изгледе на „добру“ удају, већ на то која ће од њих имати занимљивије љетовање. Све ово свједочи о друштвеној промјени која се одиграла од почетног периода женског књижевног артикулисања изазова одрастања и личног развоја.

Јасминка Петровић обликује јунакињу која је читатељка у зачетку: током читавог путовања Софија тражи адекватну лектуру, па чак и преноси своје књижевне утиске, вреднујући на овај начин прочитано. Отуда њене забиљешке на тренутке постају мале књижевне критике. Читалачко искуство важно је за образовни процес, што није случај само са женском варијантом *Bildungsromana*, већ и са традиционалном формом датог литерарног *genusa*. Тако се у *Годинама учења Вилхелма Мајстера* књижевно и читалачко искуство представља као један од основних фактора личног раста јунака; и у Гетеовом роману, који је према неким критичарима први ове врсте,¹⁴ приказ одрастања Вилхелма повремено задобија облик књижевнокритичког дискурса. Треба, међутим, нагласити да је овај јунак старији, да га затичемо у поодмаклом стадијуму развоја, те се тако лик Софије отвара као лик читатељке у зачетку. *Лето* указује на важну књижевноисторијску

промјену: наиме, старосна граница протагониста као да се континуирано смањује, па млади ликови постајују све присутнији и релевантнији.¹⁵

Враћајући се од описаног запажања, које уистину представља дигресију на основни ток излагања, ка отвореном питању наслијеђених жанровских конвенција српског женског *Bildungsromana*, потребно је истаћи да је суочавање са тјелесношћу и чулношћу појава својствена дјевојачком роману која је такође присутна и у причи о Софији/Софијиној причи. Ово се не односи на процес заљубљивања о којем је било ријечи, већ напосто на буђење тјелесности. У дјелу су садржани подаци о Софијином менструалном циклусу, о њеној бојазни за изглед коже услед физиолошких промјена, као и о несигурности због раста груди. У тренутку свог писања јунакиња још увијек сазријева, проживљава период најинтензивније тјелесне промјене, па се стога развој лика у роману одвија на два нивоа: духовно-душевном и чисто физичком. Укључивање свијести о тјелесности у књижевни дискурс, које је једна од конвенција дјевојачког романа, јавља се и у *Лету*.

*

Свијет дјела Јасминке Петровић несумњиво је женски; стара кућа нона Луције у коју пристижу Софија и њена бака јесте главно поприште „дешавања“ у роману. Оваква ситуација условљава сликање генерацијског јаза и чисто женске породичне атмосфере. Контакт наведена три женска лика од суштинске је важности за разумијевање новог фикционалног поретка. Приповијест о Софији специфична је по томе што удвостручава однос баке и унуке, па тако имамо двојаку релацију: у једној варијанти, са баком Маријом, веза не дјелује конструктивно на Софијин процес *самооткривања* – она прије указује читаоцу на јунакињине особине (нпр. смисао за хумор, или способност „ишчитавања“ карактера), док је у варијанти са бакином сестром приказан додир јунакиње са својеврсним узором којим се Софији сугерише нешто о њој самој. За развојни пут у роману, приказан као ослобађање, односно *летење*, од кључне је важности овај сусрет, који је за протагонисткињу сусрет са одређеним карактером и начином живота. Текст Јасминке Петровић садржи један аутентично хуманистички набој којим се тежи реafirмисању универзалности извјесних стања и идеја. Без обзира на генерацијски јаз међу најважнијим ликовима у роману – који ауторка, уосталом, свјесно користи за произвођење комичких ефеката, и то понајприје у Софијиним доживљајима са баком Маријом – једна старица одрасла у потпуно другачијем времену и у потпуно другачијој

средини од Софијине треба ову младу јунакињу нечему да научи. Најважнији сусрет у роману управо је онај између Софије и старице Луције јер он представља тражено образовно искуство. Ово је у суштини у духу женског образовног романа јер, како истиче Естер К. Лабовиц, његове хероине по правилу немају менторе – за разлику од типичних јунака (мушког) *Bildungsromana* – већ једино узоре (*role-models*).¹⁶ Правећи на тренутак искорак ка ономе што слиједи, ка наратолошкој анализи текста, могло би се истаћи да се перспектива нона Луце често поклапа са оним што би Успенски назвао *тачком гледишта на идеолошком плану*. Уосталом, управо она прегнантно формулише конфликтно стање карактеристично за Софијин узраст: „– Није лако бити тинејџер – каже мени нона Луце данас у башти. – Мало хоћеш секс, а мало би да идеш у *Дизниленд*.“¹⁷

Говорећи о дјевојачком роману као о особеној књижевноумјетничкој форми, Жарка Свирчев указала је и на њему сродан, иако не идентичан жанр – роман *буђења*. Јасминка Петровић уноси новину својом метафором *летења*. Док *буђење* треба да укаже на суочавање са спољашњим свијетом, *летење* указује на унутарњи покрет. Прва метафора има комплексну аксиологију: она може да сугерише и хегеловски сукоб „поезије срца“ и „прозе прилика“ који нужно подразумевају заузимање компромисног положаја у свијету. Метафора *летења* има позитивно значење: њоме се указује на ослобађање јунакиње од стега „прозе прилика“, као и на стимулисање њене фантазијске моћи. Овакав импулс важан је стога што читалац пред собом има списатељицу за протагонисткињу, јер, као што је већ истакнуто, ми читамо само оно што Софија забиљежи. На овај начин *Лето када сам научила да летим* приближава се и специфичној еволутивној струји образовног романа – *Künstlerromanu*, тј. приповијести о развоју умјетника. Оно што је свакако извјесно јесте да прича о Софији представља примјер даље еволуције дјевојачког романа: слично првобитном *Bildungsromanu*, а насупрот двадесетовјековној женској варијанти образовног романа, остварење Петровићеве у основи је оптимистички интонирано. Ово је следећи еволутивни стадијум разматраног жанра, који је уочила Рита Фелски већ на прагу последње деценије прошлог стољећа, истичући да је савремени роман женског самооткривања ипак фундаментално оптимистична књижевна форма.¹⁸

Наратолошка анализа

Главни фокализатор у роману јесте Софија и њена структурна повлашћеност битно одређује композицију дјела. Читаоци су „увучени“ у јунакињин унутарњи свијет,

а информације о спољњем свијету добијају углавном онако како се оне рефлектују у њеној свијести. Као и самој нараторки, и „публици“ се улога и важност ликова у цјелокупној структури књиге откривају постепено. Ми се „заједно са Софијом“ кроз приповијест упознајемо са острвом и људима који га настањују.¹⁹ Као и за младу хероину, и за нас је изненађење када сазнамо да на острву живи дио њене блиске родбине – нема свезнајуће позиције са које би нам се на почетку саопштио шири контекст. Међутим, ауторска позиција интервенише на суштински важан начин. Препуштајући Софији да буде доминантан глас у тексту, што значи и бојећи хумором цјелокупан фикционални свијет који ствара, „други аутор“ интервенише кроз избор информација и детаља у опажању који се нуде читаоцима.

Софија у свом дневнику пише о извјесном дјечаку – којег означава као „Уображени“ – и дјевојчици које примјећује на повратку са плаже кући; избор објеката опажања који се нуде читаоцима наизглед је насумичан. Подаци, међутим, служе као сигнали за реципијенте. Наиме, „у право вријеме“ сазнаћемо да су млади људи које овом приликом сусреће и описује у свом дневнику чланови њене шире породице. Такође, када добијемо ову информацију Софија ће да промијени означитеља за дјечака: од „Уображеног“, он ће постати „Лука рођак“ (за разлику од „Луке брата“).

Сличан поступак је уопште у већој или мањој мери типичан за новинску репортажу или фељтон: један или други однос према јунаку испољава се пре свега у томе како се он именује (у првоме реду, у личним именима), а еволуција јунака одражава се у замењивању имена.²⁰

Истакнута примједба Успенског апсолутно је примјенљива и на описани случај. Софија „репродукује процес упознавања укључујући у њега читаоца – стављајући читаоца на сопствене позиције.“²¹

Исти поступак увођења сигнала за будућа дешавања, која су подједнако мимо знања Софије и читалаца, представља један од снова о летењу. Нараторка једне ноћи сања да лети заједно са баком и нона Луцијом. Нона Луце носи бијелу хаљину упрљану црвеним соком, може бити од парадајза, како нагађа јунакиња. Они који пажљиво прате ток дешавања присјетиће се на овом мјесту разговора нона Луце и Софије, у којем старица упућује наизглед немотивисане ријечи својој унуци. „Ти ћеш твојој нони поквасит уста кад јој дође задњи час. Хоћеш ли, липа моја?“²² Смрт се, као трагични моменат у дјелу, пажљиво наговјештава и суптилно мотивише, а управо Софијина

позиција неразумијевања омогућује да се трагички ефекат ублажи. Мада је нона Луце вјероватно најзанимљивији лик у роману, *Лето када сам научила да летим* самим својим насловом указује на централност оне која стоји иза гласа „ја“ у овом фикционалном свијету.

Роман на помало скровит начин поштује симболички потенцијал мијеста. Стари Град као исходиште Софијиног путовања не функционише као пуки топоним, већ указује на суштанственију одлику простора. „Током јучерашњег и данашњег дана упознала сам двадесетак особа, али ниједна није млађа од седамдесет година.“²³ Не само да Софија у Старом Граду борави са двије старице, већ су и пролазници и познаници углавном старији. Други важан симбол више је притајен. Наиме, ауторка је изабрала тринаесто поглавље да у њему наговјести смрт нона Луције. У запису обиљеженом као „Тринаеста ноћ“ описује се изненадно невријеме и поплава у кући. Овом приликом бака Марија показује страх за властити живот и тумачи природну непогоду као злослутан знак. Наведени детаљи важни су јер свједоче о пажљиво склопљеној композицији. Наиме, страх од смрти који артикулише бака Марија представља књижевну „диверзију“, наводећи читаоце да размишљају о угрожености ове старице, умјесто оне којој смрт заиста и предстоји. Дата „диверзија“ подробно је мотивисана јер је Софијина бака – „главна глумица“, како је шаљиво назива унука – особа која воли да је у центру пажње. Отуда се у роману карактерне особине ликова користе да оправдају и „објасне“ поједина композициона рјешења. Њихове су функције у овом погледу јасне и дослиједно су спроведене од почетка до краја текста.

Жанровска конвенција *Bildungsromana* јесте да се избјегава описивање смрти. У роману *Лето када сам научила да летим* она се заправо и поштује, пошто се смрт нона Луце дешава између два поглавља, односно између двије ноћи, како свако поглавље представља дешавања протеклог дана записана исте ноћи. Утолико је утисак сусрета Софије са бакином сестром далеко снажнији од утиска поводом њене смрти. Тек по одласку нона Луце у болницу, а потом и на други свијет, Софија упознаје Ану, Луку рођака и остале чланове своје шире породице. Сви су они важни за њено сазријевање, али са њиховим увођењем ауторка заправо приводи роман крају, сугеришући тако путем структуре дјела да је суштина приказаног путовања упознавање ноне Луце.

Већ је истакнуто да је Софија примарни фокализатор у дјелу. Да би се разумјела њена структурна позиција, потребно је успоставити разлику између онога што Успенски означава као „тачку гледишта на психолошком плану“, насупрот „тачки гледишта на идеолошком плану“. Прва се јавља „у оним случајевима када се ауторова тачка гледишта

ослања на неку индивидуалну свест (доживљај)²⁴. Идеолошки план романа, међутим, измиче Софијиној перспективи. Тачка гледишта на идеолошком плану јесте „дубинска композициона структура дела“²⁵. Читаоци о њој сазнају кроз дијалоге споредних ликова, кроз њихове коментаре о Софији, кроз поједине композиционе „трикове“ у роману, али онајприје кроз ријечи нона Луције. Ово се односи како на старичину опаску о тешкоћама одрастања, тако и на њен опис Софије као миле и допадљиве дјевојке. „Порука“ са највише „тежине“ у роману – о опросту и толеранцији, која се назире кроз причу о породичном расколу, изнијета је управо као став нона Луце. Уколико постоји појединачан лик који може да се квалификује као носилац тачке гледишта на идеолошком плану – мада само понекад – онда је то управо ова старица. Важност лика ноне у свијету дјела, опет, указује на важност њене улоге у Софијиним образовним процесима.

Следећи важан аспект Софијиног наратива јесте његова темпорална структура. Читатељи, заједно са протагонисткињом, посматрају из перспективе садашњости дешавања из блиске прошлости. Успенски истиче да

до спајања различитих временских планова може да дође и онда када су субјекат који описује и описивани субјекат обједињени у једном истом лицу – у случају *Ich-Erzählung* (приповедања у првоме лицу). То је веома уобичајено, између осталог, у аутобиографијама: спаја се тачка гледишта у описиваном тренутку и у тренутку описивања.²⁶

Временски план у роману *Лето када сам научила да летим* сам по себи одаје контемплативни карактер овог дневничког записа; Софијино писање постаје акт осмишљавања актуелног преживљавања. Стога и наратолошка анализа, попут жанровске, указује на важност рефлексивности за самосазнавање, тј. сазријевање. Штавише, како то примјећује Биргит Нибел пишући о аутобиографским медијима комуникације, дневник, као један облик самопредстављања, „постаје инструмент за самоконституисање, који колико интерпретира искуство, толико и даје оријентацију за делање“.²⁷

Притом, карактерне особине лика Софије утичу на квалитет записа које читамо. Она је перцептивна, аналитична, има развијен смисао за хумор, а комбинација ових квалитета чини је подобном да пренесе све што је неопходно да би читатељи могли да представе себи њено окружење. Ипак, истакнуте су и оне њене особине које су својствене

тинејџерима уопште: промјенљивост расположења, окренутост ка унутарњим доживљајима и осјећањима, чак преокупираност собом, и самим тим занемаривање властитог окружења. Због овога су у *Лету* описи потиснути у други план. Реципијенти не могу да замисле изглед острва нити појединачних мијеста на њему на основу Софијиних извјештаја, јер запажања ове врсте изостају. Примјера ради, у тренутку када заједно са бакама посјећује локално мјесто Бол јунакиња је исувише незаинтересована за дешавања око себе, јер је окупирана личним проблемима, па нам не преноси утиске о новој средини; њена расположења „диктирају“ садржај који читамо.

Постојећи описи углавном су дати веома рудиментарно. Кућа у којој Софија борави представљена је готово таксативним набрајањем просторија и појединих предмета у њој. Исти је случај са описом ликова, када се уопште јаве. Рођака Ана приказује се у двије реченице. „Има коврцаву косу и крупне очи. И врло је лепа.“ Ове појединости нису довољне да би реципијенти могли да замисле њен „појавни облик“, али то и није оно што је „оживљава“ у нашој свијести. Интерперсонални односи творе тај утисак: ми о Ани сазнајемо кроз Софијин лични однос са њом. Исто важи и за све остале ликове. Ипак, роман Јасминке Петровић свједочи о вјештом балансирању између индивидуалне перцептивности јунакиње (која се највише читава у њеном смислу за детектовање карактерних особина ликова) и типичних тинејџерских резигнираних ставова у којима је често затичемо. Сама ова промјенљивост ставова приликом посматрања/приказивања спољашњег свијета и дешавања у њему, која непосредно утиче на начин изградње фикционалног свијета, односно на природу Софијиних записа, одговара духу тинејџерске доби.

Призор знатижељних жена које Софија сусреће у локалној пекари нарочито је интересантан, како из наратолошке, тако (индиректно) и из жанровске перспективе. Нараторка дослиједно преноси бодулски дијалекат који се употребљава у њеном окружењу. Утолико она преузима тачку гледишта њој непознатих жена, али само на фразеолошком, а не и на психолошком плану.

Може се рећи да се аутор – онда када натуралистички репродукује инострани или неправилни говор – канда користи неким утиском са стране (позицијом непристраснога посматрача), то јест служи се тачком гледишта која је очигледно спољња у односу на описивано лице. И заиста, писац акцентује овде оно што пада у очи, - али пада у очи управо човеку са стране, док довољно близак

човек или знанац те особености не примећује. Аутор овде репродукује спољње особености.²⁸

Међутим, у епизоди у којој старице испитују Софију о њеном приватном животу, о родитељима и брату, читалац није у потпуности „увучен“ ни у интимни свијет јунакиње. Иако приказан у првом лицу, читав приказан је тако да и сама нараторка постаје предмет посматрања, кроз коментаре о њој које изговарају наметљиве старице. Овдје се опет осјећа присуство „другог гласа“ у роману, који оперише мимо Софијиних знања. Кроз занимање становништва Старог Града за јунакињин живот, али и живот у Београду уопште, можемо да уочимо нове херменеутичке сигнале; они указују на социокултурну и геополитичку проблематику присутну у роману. Тако нас нараторолошка разматрања „враћају“ на увиде до којих смо дошли путем жанровске анализе.

*

Наиме, у *Лету* је приказано „троструко“ путовање. Површински гледано, јунакиња одлази из урбане средине, из Београда, на (готово) идилично хрватско острво. На овај начин долази до контакта двије средине, београдске и хрватске. Пошто нам Софија не даје реалистичан опис мјеста одмора, ми о њему сазнајемо кроз коментаре људи који је окружују, углавном знатно старијих. Испоставља се да они чувају Софији непознату слику како Београда, тако и односа између припадника српске и хрватске нације, која је условљена социополитичком прошлошћу. Стога Софијина образовна трајекторија представља и путовање у прошлост (Стари Град), и то не личну, већ општу и породичну. На овај начин изграђује се аспект „прозе прилика“ у дјелу. Трећи вид путовања јесте оно што Рита Фелски назива *voyage inward* и ово у суштини подразумева причу о самооткривању, о којој је такође било ријечи у оквиру жанровске анализе текста. Међутим, Јасминки Петровић било је важно да у причу о самосазнавању угради и ову о сазнавању породичне историје, а са њом и шире друштвене и политичке стварности. Без истакнуте димензије Софијино путовање није довршено.

С једне стране, *Лето* свједочи о „узлазној“ путањи у (женском) писању о (женском) образовању – у најширем смислу ове ријечи – која се најјасније рефлектује кроз сам Софијин карактер, ослобођен стега наметнутих друштвених обавеза заснованих на традиционално схваћеним родним улогама. Женски образовни роман, као роман

самооткривања, временом се приближава(о) „старом“ оптимистичком духу традиционалног *Bildungsromana*. С друге стране, пак, путовање у „прошлост“ омогућује хероини дубље разумијевање сопствене садашњости, а ова линија садржаја открива снажно присуство елемената социјалног реализма. Овим путем препознаје се, умјесто родних стереотипова, други вид друштвених и, у свом заоштреном виду, политичких стега које могу да дјелују опресивно на развојни пут индивидуе. У свим временима и на све узрасте.

¹ Овај текст је резултат књижевнотеоријских и књижевнокритичких проучавања у оквиру мастер курса „Жанр и род: женски образовни роман“ одржаног на Филолошком факултету Универзитета у Београду током зимског семестра 2015. године.

² Детаљан списак награда закључно са октобром 2016:

Награда *Невен* за најбоље дело у области белетристике објављено 2015. године;

Награда *Плави чуперак* Змајевих дечјих игара за 2015. годину;

Награда *Сребрно Гашино перо* за најдуховитије литерарно остварење за децу објављено у 2015. години;

Награда дечјег жирија *Доситејево перо* за 2015. годину;

Ознака *White Raven* за 2016. годину – ова књига нашла се у каталогу Међународне библиотеке за децу у Минхену (International Youth Library), у којем се препоручују најбоље књиге за децу и младе из целог света; *Мали принци*, награда за најбољу дечју књигу у региону (Србија, Хрватска, Црна Гора и Босна и Херцеговина) објављену у претходној години, додељена на тринаестом Међународном дечјем фестивалу *Везени мост* у Тузли.

³ Издавач овог романа, „Креативни центар“, представља главни институционализовани књижевни и шире едукативни подстицај за дјецу и младе у Србији; као и списатељство Јасминке Петровић, његово издаваштво усредсређено је у првом реду, мада не и искључиво, на млађу читалачку публику.

⁴ Кристин Махуд, америчка ауторка која се бави промовисањем YA књига сврстава поједина канонска дјела у поткатоорије овог облика. Она истиче да се на Тургеневљеве *Очеве и синове*, као и на Кафкин *Преображај*, може гледати као на породичне варијанте књижевности за младе. С друге стране, тако различита остварења као што су *Црвено и црно*, *Џејн Ејр* и *Портрет умјетника у младости* ауторка обухвата поткатооријом YA књижевности која се бави приказивањем обликовања личности. Већ на овом мјесту долази до изражаја концептуална ширина одреднице „књижевност за младе“; без пратећих ужих жанровских оквира она готово да и није оперативна.

⁵ Трагајући овај пут за примјерима популарне књижевности објављене искључиво у 21. вијеку издвајамо серијал *Сумрак* Стефани Мајер (*Stephenie Meyer*), серијал књига о Хари Потеру Џ. К. Роулинг (*J. K. Rowling*), Торијамин (*Toriyama*) аниме серијал *Змајева кугла*, *Смртоносне машине* Филипа Рива (*Philip Reeve*), *Коралину* Нила Гејмена (*Neil Gaiman*). Изузев Ривове тетралогije, све поменуте књиге популаризоване су путем играних или анимираних филмова. За више примјера видјети: Kristine Mahood, *A Passion for Print. Promoting Reading and Books to Teens* (Westport: Libraries Unlimited, 2006), 37-50.

⁶ Исто, 38.

⁷ Carol Lazzaro-Weis, *From Margins to Mainstream. Feminism and Fictional Modes in Italian Woman's Writing, 1968-1990* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993), 95.

⁸ Исто, 65.

⁹ Annis Pratt, *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, (Bloomington: Indiana University Press, 1981), 13.

¹⁰ Carol Lazzaro-Weis, *From Margins to Mainstream. Feminism and Fictional Modes in Italian Woman's Writing, 1968-1990*, 97- 98.

¹¹ Биљана Дојчиновић, „Исповест сужња: Милица Јанковић и Динг Линг“ у *Нова реалност из сопствене собе. Књижевно стваралаштво Милице Јанковић*, уреднице Биљана Дојчиновић, Јелена Милинковић и Милена Родић (Велико Градиште-Београд: Народна библиотека „Вук Караџић“ и Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 2015), 187. Овај навод се у свом извору односи на протагонисткињу романа Динг Линг *Дневник госпођице Софи*, али се истом општом карактеристиком може описати и ситуација у роману Јасминке Петровић.

¹² Исто., 184.

¹³ Жарка Свирчев, „Авангардни девојачки роман: Пре среће Милице Јанковић и Бакон Богородичине цркве Исидоре Секулић“ у *Нова реалност из сопствене собе. Књижевно стваралаштво Милице Јанковић*, уреднице Биљана Дојчиновић, Јелена Милинковић и Милена Родић (Велико Градиште-Београд: Народна библиотека „Вук Караџић“ и Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 2015), 155.

¹⁴ Јирген Јакобс и Маркус Краузе, „Немачки образовни роман. Историја жанра од XVIII до XX века“, прев. Тијана Обрадовић, *Реч бр. 60/5* (2000): 379-398.

¹⁵ О снижавању старосне границе која се третира као вријеме постајања цјеловитом личношћу видјети: Франко Морети, „*Bildungsroman* као симболичка форма“, прев. Александра Костић, *Реч бр. 60/5* (2000): 417-452. Морети такође тврди да управо Гете, са *Вилхелмом*, успоставља нову парадигму у којој се на младост гледа као на најзначајнији дио живота. Он даље истиче да је младост есенција модерности, те да се испољава кроз атрибуте мобилности и унутарњег немира – ово су основна стања у којима затичемо мушке и женске модерне протагонисте. Занимљиво је примијетити да и Софијин случај потврђује наведено „правило“.

¹⁶ Esther Kleinbord Labovitz, *The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman in the Twentieth Century: Dorothy Richardson, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf* (New York: Peter Lang, 1986), 24. Оваква књижевна конвенција јесте „производ“ друштвене стварности. Све до XX вијека женама је формално образовање било тешко доступно, или пак сасвим недоступно. Утолико је социјална реалност сама по себи дјеловала опресивно на цјеловит развој женског идентитета; потреба менторства није се уклапала у традиционално виђење улоге жене у друштву. Отуда су и јунакиње женског образовног романа, нарочито на почетку прошлог стољећа, саме тражиле „алтернативе“ за недоступне менторе, и налазиле их у личностима које су им из различитих разлога и на различите начине могле бити привлачне, односно самим својим примјером подстицајне у властитом духовном расту. Често присуство оваквих, личних узора развило се до аутентичне конвенције, особене за читаву једну струју женског *Bildungsromana*.

¹⁷ Јасминка Петровић, *Лето када сам научила да летим* (Београд: Креативни центар, 2015), 95.

¹⁸ Rita Felski, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989), 125.

¹⁹ Имајући у виду да упознајемо само оне ликове који су чланови шире јунакињине породице, те да је приповијест о љетовању у Хрватској заправо и прича о раздвојеној и завађеној породици, роман се, у жанровском погледу, отвара и као породична хроника дата из угла једног њеног тинејџ члана.

²⁰ Борис Успенски, *Поетика композиције. Семиотика иконе*, прев. Новица Петковић (Београд: Нолит, 1979), 35.

²¹ Исто.

²² Јасминка Петровић, *Лето када сам научила да летим*, 55.

²³ Исто, 15.

²⁴ Борис Успенски, *Поетика композиције. Семиотика иконе*, 117.

²⁵ Исто., 15.

²⁶ Борис Успенски, *Поетика композиције. Семиотика иконе*, 101.

²⁷ Биргит Нибел, „Аутобиографски комуникациони модели око 1800. године“, прев. Александра Костић, *Реч бр. 60/5* (2000): 453-454.

²⁸ Борис Успенски, *Петика композиције. Семиотика иконе*, 79.

Литература

Дојчиновић, Биљана. „Исповест сужња: Милица Јанковић и Динг Линг“. У *Нова реалност из сопствене собе. Књижевно стваралаштво Милице Јанковић*. Уреднице Биљана Дојчиновић, Јелена Милинковић и Милена Родић, 175-196. Велико Градиште-Београд: Народна библиотека „Вук Караџић“ и Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 2015.

Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.

Гете, Јохан Волфганг. *Године учења Вилхелма Мајстера*. Прев. Вера Стојић, Глигорије Ерњаковић, Велимир Живојиновић и Бранимир Живојиновић. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2003.

Јакобс, Јирген и Маркус Краузе. „Немачки образовни роман. Историја жанра од XVIII до XX века“. Прев. Тијана Обрадовић. Реч бр. 60/5 (2000): 379-398.

Labovitz, Esther Kleinbord. *The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman in the Twentieth Century: Dorothy Richardson, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf*. New York: Peter Lang, 1986.

Lazzaro-Weis, Carol, *From Margins to Mainstream. Feminism and Fictional Modes in Italian Woman's Writing, 1968-1990*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993.

Mahood, Kristine, *A Passion for Print. Promoting Reading and Books to Teens*. Westport: Libraries Unlimited, 2006.

Морети, Франко. „*Bildungsroman* као симболичка форма“. Прев. Александра Костић. Реч бр. 60/5 (2000): 417-452.

Нибел, Биргит. „Аутобиографски комуникациони модели око 1800. године“. Прев. Александра Костић. Реч бр. 60/5 (2000): 453-478.

Петровић, Јасминка. *Лето када сам научила да летим*. Београд: Креативни центар, 2015.

Pratt, Annis, *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

Свирчев, Жарка. „Авангардни девојачки роман: *Пре среће* Милице Јанковић и *Бакон Богородичине цркве* Исидоре Секулић“. У *Нова реалност из сопствене собе. Књижевно стваралаштво Милице Јанковић*. Уреднице Биљана Дојчиновић, Јелена Милинковић и Милена Родић, 151-174. Велико Градиште-Београд: Народна библиотека „Вук Караџић“ и Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 2015.

Успенски, Борис. *Поетика композиције. Семиотика иконе*. Прев. Новица Петковић. Београд: Нолит, 1979.

Genre and Narratological Analysis of Jasminka Petrović's Novel *The Summer When I Learned How to Fly*

This paper analyses both the form and the content of the novel *Leto kada sam naučila da letim* (*The Summer When I Learned How to Fly*) written by Serbian author Jasminka Petrović. Since it deals with literature that is depicting a phase in the development of female identity, it uses the viewpoint of one particular literary genre, female *Bildungsroman*, and takes into account several of its variants. Rather than firmly placing the analysed novel into strictly or narrowly defined constraints of one particular literary genre, this paper aims to illustrate the novel's latent potential to be the „interlocutor“ of both the European and the national literary tradition that is related to the exploration of female identity. The essay also attempts to derive conclusions about the current evolutionary stage of the female *Bildungsroman*, and furthermore, to infer about the genre capacities and limits, given the fact that it has been changing continuously since its emergence, due to its inherent inclusivity.

Keywords: female *Bildungsroman*, 'djevojački roman', self-discovery novel, point of view.