

Тијана Д. Тропин¹

Институт за књижевност и уметност, Београд

<https://orcid.org/0000-0002-6610-4801>

БЕОГРАДСКИ РОМАНИ ДРАГАНА ЛУКИЋА: СЕГМЕНТИ АУТОФИКЦИОНАЛНОГ НАРАТИВА²

У обимном, жанровски разноврсном и многоструком стваралаштву Драгана Лукића, дужа прозна дела су и поред своје заступљености у опусу овог писца ипак остала рецепцијски помало скрајнута. Циклус кратких романа који су за ауторовог живота објављени заједно, као „Београдски романи“ (*Три љуске шара*, *Бомба у белој кафи*, *Цвећковици*, *Прујастии* 1946, *Појављивање великих девојчица*), свакако заслужује опсежнију критичку анализу из више разлога. Овде ћемо, сем значаја које би могли имати у неком опсежнијем проучавању аутофикционалности у делима наших аутора за децу, указати и на жанровску поливалентност тих текстова, везану за нарочите околности њиховог објављивања. Поседна пажња је притом поклоњена везама с моделом усмене бајке, ратног романа и образовног романа.

Кључне речи: Драган Лукић, Београдски романи, аутофикција, образовни роман

Увод

Иако је песничко и приповедно дело Драгана Лукића, обимно, жанровски разноврсно и многоструко, све до данас популарно и присутно у оквиру школских програма и у читалачкој свести, Лукићева дужа прозна дела су и поред своје заступљености у опусу овог писца ипак остала рецепцијски помало скрајнута. Циклус кратких романа, који су за ауторовог живота објављени заједно, као „Београдски романи“, свакако заслужује опсежнију критичку анализу из више разлога. У овом раду ћемо се стога ослонити пре свега на херменеутичко-компаративни, али и наратолошки приступ тексту, како бисмо анализирали и истакли кључне поетике одлике ових романа. Сем значаја које би могли имати у неком опсежнијем проучавању аутофикционалности у делима наших аутора за децу,³ указаћемо и на жанровску поливалентност тих текстова, везану за нарочите околности њиховог објављивања.

¹ tijana@gmail.com

² Рад је настао на основу усменог излагања „Београдски романи Драгана Лукића: сегменти аутофикционалног наратива“ одржаног на округлом столу посвећеном Драгану Лукићу, одржаном у оквиру Међународног фестивала хумора за децу у Лазаревцу 18. септембра 2024. године.

³ Иако је често истицано постојање аутобиографских елемената у делима наших аутора за децу, ретка су испитивања посвећена жанровским везама и претапањима до којих тако долази. Овде можемо поменути да је још Христо Георгијевски у монографији *Роман у српској књижевности за децу и младе* (2005) у том кључу анализирао *Живот и њириљченија* Доситеја Обрадовића, указујући на жанровску неодређеност раног српског романа за децу и његову блискост краћим приповедним облицима.

Лукићева аутофикционална дела су, наиме, пролазила кроз специфичан процес настајања. Ако их поређамо према интерној хронологији која прати одрастање дечака Драгана – Гидре, прва књига у низу јесте *Три љускетшара* (1977) која се при помнијем читању показује као лабаво повезан циклус прича са истим протагонистима, и описује периферијско детињство око 1937. године. Остали кратки романи су без изузетка најпре емитовани у формату радио-игре тј. радио-драме за децу: *Бомба у белој кафи* емитована је 1970. и претходила роману *Бомба у белој кафи* (1972); радио-драма *Време за чврћање I и II* (1980) представља првобитну верзију романа *Цветићковици* (1981), радио-игра *Гидра* (1981) претходила је роману *Прујасији 1946* (1982) а радио-игра *Појављивање великих девојчица* (1983) истоименом роману (1985).⁴

Лукић је у интервјуима повремено овим романима прикључивао и своја друга прозна дела с извесним уделом аутофикционалног или дневничког, као што су *Небодер Ц-17* или *Пријатељић*, конципиран као низ дневничких записа с летовања у Ровињу.⁵ Ипак, ових пет дела су једина објављена под заједничким насловом „Београдски романи“. У наставку ћемо покушати да одредимо да ли су повезана само тематиком, или их од других Лукићевих прозних дела издвајају и неке жанровске и поетичке одлике. Воја Марјановић сматрао је да „[р]омани који су се сада нашли на једном месту казују да је свет Лукићеве романескне прозе искључиво аутобиографски“ (MARJANOVIĆ 1999:7), одричући им, као и Драгољуб Јекнић, одмак од документаристичког.

Три љускетшара: уплив усмене бајке на аутобиографску приповест

Проблеми таквог, искључивог становишта постају видљиви чим приступимо детаљном читању *Три љускетшара*, једине књиге у низу која није првобитно конципирана као радио-драма. Своју жанровску неодређеност ово дело не дугује, дакле, околностима настанка, већ сижејној структури. Док први део садржи неколико епизода уланчаних у надређену целину („Велика прича“), други део („Гле, девојчице...“) садржи четири краће приче које се већ односе на познији период живота протагониста и које су више пута објављиване самостално („Водене виле“, „Звиждаљкина ћерка“, „Тарзан и Тарзанета“, „Точкови и књига“). Стога се и ова анализа може задржати на „Великој причи“ која се да посматрати и тумачити као заокружено дело.

Приповедање се отвара из јасно одређене аутодијегетске позиције у којој се приповедач у првом лицу представља као „чика песник“ који пише за децу. Сви проверљиви подаци поклапају се с биографијом Драгана Лукића, укључујући име његове основне школе, име учитеља Арсенија Тубића, потом брата Јовице и пријатеља из детињства Аце.

Мемоарски карактер уводног дела убрзо, међутим, потискује појављивање централног мотива – гусака које Драган чува заједно с братом и најбољим другом. У

4 Исто важи и за неке друга Лукићева прозна и драмска дела – *Небодер Ц-17* укључује материјал из радио-драма *Такси 333* (1969) и *Прича о лућки „Шуми“* (1972), *Пријатељић* се најпре појавио у виду дводелне истоимене радио-драме (1976. и 1978), па и сликовница *Кайетанов сланик* заснована је на радио-игри (1974) која је адаптирана и за позориште. За податке о фонографији Драгана Лукића захваљујем љубазности Весне Перић, уреднице у Радио Београду.

5 „У 'Верзалпресу' је у припреми и шести Лукићев роман из истог циклуса – „Небодер Ц 17“ који говори о Београду, новијег времена а у плану су још два која би требало да временски обједине причу о Београду до краја овог века.“ (KOSANOVIĆ 1999: 8)

наставку се аутобиографски и мемоарски елементи приповедања постепено преплићу са сижејним елементима бајке. Ово можемо пратити и преласком из првог у треће лице који се спроводи постепено, смењивањем одељака у којима се прво и треће лице смењују.

Излагање у трећем лицу први пут се појављује у тренутку кад се три дечака-гушчара први пут назову мускетарима: „За њима [гускама, Т. Т.]... три мускетара“ (LUKIĆ 1991a: 10) али се готово одмах потом наратор враћа: „Онда сам ја рекао...“ (LUKIĆ 1991a: 10) То смењивање приповедања у првом и у трећем лицу завршава се на крају првог већег дела приче, реченицом „Сањали су бајке.“ Од почетка идућег сегмента, као што постаје јасно од реченице „мускетар Драган каже“ (LUKIĆ 1991a: 12), свезнајући приповедач дефинитивно се раздваја од протагонисте.

У формалној анализи овог приповедања неизоставно се морамо ослонити на Женетову наратолошку типологију (ŽENET 1998: 178).⁶ Од тог исказа приповедање, дотле хомодијегетичко, формално прелази у екстрадијегетичко и (привидно) хетеродијегетичко, и до краја текста више се ниједном не враћа првобитна, типски хомодијегетичка нарација. Иако то није јасно назначено („Велика прича“ подељена је у сегменте раздвојене графички, белинама, али без подналова), од те реченице сиже постаје и значајно сложенији. Два сегмента о „сновима-бајкама“ попримају формална обележја бајке, пре свега композициона. У првом, Лукић од бајке преузима троструко понављање ситуација, мотивишући их троструким сневањем својих ликова. Драган, Јовица и Аца преузимају структурне улоге три брата у бајкама, али се поновљени проблем – доношење одлуке ко ће чувати „зачаране“ гуске и чекати да се преобразе у принцезе – сваки пут другачије разрешава, у корист тренутног сневача, и уз образложење које се експлицитно ослања на познавање бајки.

Други сегмент снова-бајки излаже се у две верзије које теку упоредо, све док се Драган у сну не окрене на другу страну и тиме се одвоји од Јовичиног сна. Трећа верзија изостаје, што се хумористички образлаже тиме да је Аца спавао с уџбеником математике под јастуком и у сну учио математику.

Заплет о гускама прекида анегдота о излету у Топчидер; даље развој „Велике приче“ више не прати сиже бајке већ се прелази на сиже пустоловног романа, овде уз наглашено метатекстуално ослањање на *Три мускетара* Александра Диме. Мотив бајке и преображаја, међутим, понавља се и у разговорима које Драган води с друговима, учитељем и вероучитељем. Овде Лукић имплицитно наставља своју апологију бајке из свог старијег педагошког чланка „Бајка у животу детета“ (1960), указујући и на њену едукативну функцију и на контраст истинитости/неистинитости њеног садржаја и њене поруке. Тако учитељ Тубић каже да верује у бајке јер „оне уче правди, а ја верујем у правду“ (LUKIĆ 1991a: 62) али и да виле и вештице не постоје. Зрелији Драганови другови из разреда не читају бајке јер „бајке су за обданиште“, „ко у њих још верује“ (LUKIĆ 1991a: 63) и уместо њих читају

6 Како Женет показује, сложени однос приповедача и онога о чему се приповеда не прати увек јасну граматичку разлику између првог и трећег лица. У најкраћем, екстрадијегетички приповедач налази се ван приче коју приповеда (углавном ретроспективно, с врло ретким изузецима) док је интрадијегетички приповедач и сам лик у наративном тексту. Друга оса поделе јесте хетеро- одн. хомодијегетички приповедач: први приповеда о туђим доживљајима, а други о властитим. Лукићевог наратора бисмо тако могли сместити у исту категорију у коју Женет сврстава Жила Бласа и Прустовог наратора: екстрадијегетичко хомодијегетичко приповедање.

Чича Томину колиду. Подражавајући старије, и Драган изјављује „Ја сам у четвртом разреду и превазишао сам бајке! Одрастао сам!“ (LUKIĆ 1991a: 65) после чега ипак следи и последњи покушај да провери постоје ли вештице и виле обраћајући се вероучитељу, попу Рајку, али ни ту не наилази на разумевање: „Остави виле и вештице нека мирно живе у бајкама, а ти, вештац један, веруј мало и у Бога. И, дођи дер овамо, да ти мало заврнем ухо па да упамтиш моје речи“ (LUKIĆ 1991a: 65).

Поменути *Чича Томина колида* пред крај романа постаје нови, последњи метатекст након што је прочитају и Драган и његови другови. Од подражавања мускетара, дечаци ће прећи на подражавање јунака Харијете Бичер Стоу: „Имамо Цигане, наше другове, а они су мало црни. И зато предлажемо оснивање Друштва противу родитеља који плаше децу Циганима“ (LUKIĆ 1991a: 88). Такав завршетак романа представља још једно, скривено, троструко понављање преузето од бајке: овог пута, понавља се ситуација читања и имитације прочитаног. Низ у коме се надовезују бајке, пустоловни роман и ангажовани роман, представља и путању постепеног сазревања протагонисте и његово окретање „стварном“ свету, али Лукић не напушта комично-пародијски тон своје приповести: иако им се лектира мења, деца и даље некритички прихватају све што из ње сазнају, и преносе дати садржај у игру и свакодневни живот.

Три ђускеџара, вишеслојног сижеа збијеног у сведени обим „Велике приче“, сложености композиције и међужанровских утицаја издвајају се од осталих „Београдских романа“, који не показују тако јасне структурне паралеле с усменом бајком. Исто важи и за степен аутофикционалности: само у *Три ђускеџара* се експлицитно поистовећује аутор Драган Лукић с јунаком Драганом, а њихове перспективе поступно смењују једна другу; у осталим романима, нешто старији Драган биће помињан, углавном, по надимку Гидра, а његови доживљаји приказани без сложеног наративног механизма присутног у *Три ђускеџара*. Ово је утолико занимљивије јер је од свих дела овог циклуса управо ова приповест намењена најмлађој узрасној групи, о чему сведочи и чињеница да се појавила у едицији Вјеверица загребачке Младости.

Бомба у белој кафи – аутобиографска повест по моделу ратног романа

По датуму настанка прва, а по интерној хронологији друга књига циклуса, и *Бомба у белој кафи* објављена је у едицији за млађи узраст – „Ластавици“ сарајевског издавача Веселин Маслеша. Време збивања је јасно омеђено шестоаприлским бомбардовањем и ослобођењем Београда. То значи да ратне године покривају део ауторове адолесценције – од тринаесте до шеснаесте године (у роману се то не каже експлицитно).

Као и сви даљи романи у низу, и *Бомба* је обликована проширивањем и преобликовањем текста радио-драме за потребе другог медијума. До данас, међутим, природи тих измена и адаптација није посвећена већа пажња истраживача. Такође се може тврдити да је изостала права рецепција овог романа. Иако га је Воја Марјановић топло поздравео у првим написима, сврставајући га у врх дотадашњих романа за децу посвећених рату,⁷ каснији аутори (нпр. Драгољуб Јекнић и Христо Георгијевски)

7 „Први роман Драгана Лукића (...) интересантан је због двоструког опредељења: прво, што се Лукић овога пута враћа прошлости, и током аутобиографске исповести оживљава године протеклог рата – и, друго, што је својим романом знатно превазишао досадашњи вид опсервације сличне теме,

изостављају га из својих анализа.⁸

И поред уочљивих аутобиографских елемената, *сићнали* аутофикционалности су у *Бомби* потиснути у други план, ако не и сасвим изостављени: не постоји оквирно приповедање, увод нити паратекст у којима би било назначено изједначавање аутора и протагонисте. У самом тексту, породица Лукић уводи се, у трећем лицу, равноправно с осталим становницима Свирачеве улице (којој историјски, у топографији Београда, одговара улица Милоша Свилара). Симболички је важно је и што је име Драган у целом роману замењено надимком Гидра – сигнал дистанцирања аутора од протагонисте који ће бити задржан и у свим осталим „Београдским романима“.

„У десетој кући становао је Добривоје Пироћанац Пирке. Поочим му је био телефониста. У једанаестој кући становала су браћа Гидра и Јовица. Отац им је био типограф. У дванаестој кући становао је Циганин Пера Леја са сестрама Абисинком и Зором.“ (LUKIĆ 1999b: 6)

Све до краја романа, свезнајући приповедач одржаваће привид да у питању није аутофикционално дело. Ретки су дискретни прелази у прво лице, и то прво лице множине, којим аутор ипак назначује да је сведочио догађајима о којима приповеда:

„И тада су сви одједном схватили да је *њихова* мала и некалдрмисана улица, без тротоара, пуна некога новог света (...) *Наша* улица је постала бежанија, људи су вукли ћебад и кофере и страх на лицима; није више било времена за разговор, и за неколико минута нестале су у гомили света све чике из *наше* улице...” (LUKIĆ 1999b: 12; курзив Т. Т.)

Упоредо с минуциозним описима дечјих игара и искуства окупације, развија се заплет у коме наслућујемо елементе шпијунског романа – Мали Аца, Гидрин отац, бави се илегалним радом и у вези је с комунистима (штампа и растура летке, под маском црноберзијанца добавља и преноси податке о немачкој војсци, а у финалу романа помаже војницима Чесима, есперантистима попут њега, да дезертирају из немачке војске и прикључе се партизанима). Исто тако и дечаци учествују у акцијама попут лепљења плаката и летака и сарађују с локалним скојевцима у организацији заседе и отмице наредника недићевца. Оваква конструкција радње у складу је са запажањем Милана Црнковића из 1977. да се многобројни [ратни] романи могу свести „на свега неколико тема“ које набраја, укључујући и следеће: „дјечаци и младићи у окупираним градовима извршавају опасне задатке“ (нав. према KALEZIĆ-RADONJIĆ 2023: 203). Заплет постављен на тај начин отвара и простор за разраду психолошки продубљеног односа Гидре према оцу: у топло и присно поверење према оцу инвалиду укључују се сажаљење и стид што Аца не може да учествује у рату као туђи очеви, а касније се на њих надовезује сумња да отац сарађује с окупатором. Тај однос сина и оца свакако носи одјек далеко познатијег романа Арсена Диклића *Не окрећи се,*

веома присутне у савременој литератури за младе.“ (MARJANOVIĆ 1975: 109) Марјановић ће и касније задржати свој позитивни суд (MARJANOVIĆ 1999).

8 Јекнић изоставља *Бомбу у белој кафи* и *Појављивање великих девојчица* из свог прегледа Лукићевог романескног стваралаштва (JEKNIĆ 1999: 323) ограничавајући се на помињање романа *Цвети-ковци* и *Прујасићи* 1946; Георгијевски се у свом недовршеном и постхумно објављеном делу вероватно ослонио на Јекнића, кога и цитира, тако да ова дела наводи као Лукићев први и други роман (GEORGIJEVSKI 2005: 124-126).

сине (1956), али су овде наративни улози сразмерно нижи, конфликт блажи а разрешење једноставније и без трагизма присутног у Диклићевом делу. Обрасци ратног и шпијунског романа овде су искоришћени другачије, с тежиштем на авантуристичком.⁹ Лукић овде успешно спаја та два обрасца, једини пут у својој стваралачкој биографији. Његова дела иначе нису богата акционим моментима нити ратним мотивима; једини наглашено патриотски и идеологизовани део његовог опуса јесте збирка песама *Дечак и војник* (1966) писана заједно с Драганом Кулићаном, док је Лукићева антиратна сликовница *Хиљаду речи о њири речи* (1968) алегоријска, без повезница са ратном стварношћу.

У поређењу с другим ратним романима за децу објављеним у истом периоду, видно је колико је Лукићев приказ живота под окупацијом везан за практично преживљавање и за детаље нове свакодневице уместо за преломне, трауматичне догађаје. Упркос томе што не изоставља ратне ужасе из приповедања, Лукић их приказује донекле ублажено. Нема сцена физичког насиља и убијања; и сцене бомбардовања, како шестоаприлског тако и савезничког, описане су без натуралистичких момената. Одвођење ромских комшија на принудни рад, у логор на Сајмиште, и на стрељање, именовано је као такво, али да би померио фокус са њиховог страдања и смрти, Лукић излаже причу о томе како су остали дечаци довитљивошћу спасили два друга и суседа, прерушивши их у учеснике вертепа. На овом месту морамо цитирати једну успомену Драгана Лукића која у овом контексту стиче аутопоетички, готово програмски карактер:

...урезала ми се дубоко у сећање једна ствар: колико год нас је тата енергично слао на Коњарник да избегнемо бомбардовање, макар га оданде и посматрали, толико је, и још енергичније, одбијао да нам дозволи (а није пуштао ни туђу децу, ако је на то могао утицати) да после напада одлазимо у град и гледамо рушевине. Он сам је, међутим, после сваког напада одлазио у бомбардоване делове и радио на рашчишћавању рушевина и спашавању рањених а оданде се увек враћао измењен, некако туђ и тврд што смо и брат и ја добро запамтили иако је настојао да га таквог не видимо, настојао с истом оном одлучношћу с којом је децу остављао изван тога. Вероватно нам је добро учинио.“ (MALETIĆ-VRHOVAC 1995: 49-50)

Заштитнички однос пренет је, дакле, на децу-читаоце коју одрасли аутор „штити“ од сличних ратних призора. Трагичка иронија чињенице да децу није могуће до краја поштедети и закрилити од трауме да се ишчитати и из тренутка када је Гордана Малетић водила овај интервју с Лукићем, за време новог рата и пред крај распада Југославије.

Сегменти који се преливају ван обрасца ратног романа, остварујући вишак вредности и богатећи текстуру романа, јесу пре свега подробни описи дечјих игара, играчака, часописа које сами праве и објављују. Лукић по неколико страна посвећује опису играчака које сама деца израђују и којима воде своје, минијатурне битке – у питању су модели тенкова направљени од калема, авиони од дршки за метле, војници од картона и дрвени једрењаци. Како пише Марјановић, „...деца сада нису „наивна бића“; њихов живот је разнострано укључен у збиље дана и судбине човека. И онда, када започну своје игре,

9 Могле би се повући извесне аналогije и с мотивима из ТВ серије *Ошћисани* (1974/5), која се појавила у истом раздобљу и у којој је покрет отпора у окупираном Београду приказан са сличним нагласком на акцији и узбудљивим преокретима.

оне симболично означавају акције одраслих, смишљене за добро и одржање породице, али и општу помоћ покрету отпора“ (MARJANOVIĆ 1975: 111).

У познијим романима сличну историју приватног живота поткрепљиваће изводи из савремене штампе, пре свега биоскопског репертоара, али и вести о актуелним догађајима. Фактографску подлогу ових романа је и сам Лукић често истицао: „У ових пет књига дао сам аутентичну географију источног дела Београда, од Панчевачког моста, преко Звездаре до Аутокоманде (...) Пишући своје успомене из овог града од 1937. до 1948. године мислим да сам начинио својеврстан историјски архив главног града са именима његових улица, описом зграда, навођењем биоскопских репертоара и сећањима на једну генерацију која је живела практично у три државе – Краљевини Југославији, Недићевој држави и Социјалистичкој Југославији“ (KOSANOVIĆ 1999: 8). Прецизност оваквог сажетка постаће јаснија кад се окренемо *Цвећковцима*.

Цвећковци – интимна географија једне младости

Цвећковци представљају средишњи, трећи део циклуса. У овом роману се можда најјасније остварује Лукићева намера да читаоцима пружи целовиту, заокружену слику живота у Београду непосредно по ослобођењу и по завршетку Другог светског рата. Иако је и овде полазиште романа и његов првобитни фокус породични дом Гидре и Јовице, чији опис Лукић започиње приказом „Отоманског царства“, односно средишта куће – дневне собе с отоманом, тај фокус се шири и помера, захватајући и свет ван граница породице. Прва четири поглавља посвећена су приказу предратног детињства с којим су се читаоци могли упознати и преко *Три јускејшара* и тек од петог се прелази на време саме радње, опет уз симболички значајну реченицу: „Нису морали да замишљају“ (LUKIĆ 1991v: 35).¹⁰ Док дечасти постепено улазе у свет одраслих, „[к]роз причу о сукобу група локалних омладинаца, „цветковаца“ и „белсаповаца“, Лукић показује и превирања у поратном друштву у коме су се распале старе хијерархије, а нове још нису формиране“ (TROPIN 2024: 225).

На извештајан начин *Цвећковци* су прво дело у коме се Лукић заиста приближио „новом моделу“ романа за децу и младе који је захтевао Христо Георгијевски. У питању је, поетички гледано, кључни наставак у овом серијалу, смештен на самој размеђи књижевности за децу и за младе, који одређује поетичке и тематске оквире следећа два дела у низу. Јекнић сматра да је у питању релативно неуспео текст ако се посматра као роман за младе: „свој прозни текст [је] осудио и на несавременост“... „Све је то доста изван интереса савременог младог читаоца“ (JEKNIĆ 1999: 323). Георгијевски такође процењује да Лукићеве романи „више поседују песничку луцидност, занимљиве опсервације, ослањање на импровизације, а мање наративну утемељеност“ (GEORGIJEVSKI 2005: 124). Одиста, *Цвећковци* се морају сагледавати као синхронијски, а не дијахронијски пресек, као подробно, с

10 Овде немамо простора да подробно анализирамо трodelне наслове поглавља *Цвећковаца*, састављене од надналова, једне или две реченице које најављују садржај поглавља, и често (али не увек) нумерички одређених подналова (Прва чврга, Друга чврга, Чврга без везе итд.) који чувају везу с радио-драмом „Време за чвргање“. Иако на први поглед готово анахроно распричани и у нескладу с кратким опсегом романа, ови наслови одлично функционишу као евокативни, лирски предаси у приповедању. Довољно је навести један: „Сваки педаљ овог земљишта и сваки педаљ овог асфалта пређен је хиљадама пута босим ногама; зато су браћа свој крај познавала као свој кревет, у који су ишла боса. А Цветкова кафана је њихов завичај у Београду...“ (LUKIĆ 1991v: 42)

љубављу дата „шира слика“ и генерацијски профил врло конкретно одређеног дела београдске поратне омладине. Временски оквир није тако прецизно дефинисан крупним историјским догађајима као у *Бомби у белој кафи* и обухвата период од ослобођења Београда па до пролећа 1946; уместо краја рата, завршетак ове животне етапе обележен је удајом Гидрине другарице, а завршна сцена у којој одлазак на плес симболички представља почетак новог животног одсека биће изнова искоришћена и у следећем роману у низу.

Већ по наслову јасно је да *Цветиковци* претендују на пружање слике читаве мале заједнице, а не на психолошки продубљен портрет појединца нити уско аутобиографски образовни роман. Први послератни период приказан је у свој својој флуидности и нестабилности. Браћа Гидра и Јовица сад су пред животним изборима које ће Јовица много брже разрешити, отишавши у металостругаре. Идеолошки конфликти су у другом плану, а у првом је сукоб Цветковаца, „тешких шегрта“ тј. младих физичких радника с периферије, с белсаповцима и скојевцима око територија које за њих представљају слободни животни простор, на трагу сукоба омладинских и дечјих банди. У сценама адолесцентског насиља има извесних тематских паралела с далеко познатијим делом Драгослава Михаиловића *Каг су цветилале њикве*, али Лукић је устукнуо пред отвореним приказивањем сексуалног насиља и послератних политичких превирања и обрачуна. Његова слика поратног Београда је првенствено носталгично-идеализујућа.

Носталгија и идеализација вероватно су и међу разлозима што *Цветиковце* није лако интерпретирати као образовни роман о формирању младог песника, иако, тематски гледано, одломци посвећени Гидрином развоју и сазревању позивају на то. Лукић се определио да аутофикционалне елементе приповедања обликује анегдотски, углавном у хумористичком кључу. Тек однос са братом и притајено ривалство између старијег гимназијалца-скојевца с књижевним амбицијама и млађег ђака „белсаповца“, приказани су уз већу меру психолошког реализма. С друге стране, данас су најзанимљивије стране овог романа, управо као што је и Лукић сматрао, оне у којима минуциозно исписује интимну географију свог краја Београда, педантно наводећи места на којима се одвијао јавни и тајни живот цветковачке омладине.

Прујасџи 1946: поигравање соцреалистичким моделом романа

Четврти роман овог циклуса јесте *Прујасџи 1946*. Пратећи одрастање протагонисте, овај сведени роман (по јединству радње и кратком временском периоду који обухвата пре ближи новели) обраћа се знатно старијој публици него *Бомба у белој кафи* и *Три јускејшара*, и у складу с тим објављен је у Нолитовој едицији „Распуст“, намењеној адолесцентима. *Прујасџи 1946*. започиње заједничким радним подухватом Гидриних суседа, који незванично удружени поплочавају своју улицу, и природно се наставља Гидриним одласком на радну акцију и изградњу пруге Брчко-Бановићи. Придев „пругасти“, дакле, не односи се на шару већ на радну акцију. Као што смо већ запазили на другом месту, „изузетно успела игра речи и симбола у *Прујасџи*ом јесте употреба „прагова“ који означавају бројеве поглавља: осим прагова железничке пруге коју граде омладинци, ови прагови пред крај књиге постају и праг родитељског дома, и праг преко кога Гидра улази на игранку и у живот стасалог самосталног младића“ (TROPIN 2024: 225). Приповест стога

представља заокружену, тематски уједињену целину која и поред низања описа заједничког живота и рада и ниског интензитета наративне напетости ипак поседује јединствену, јасно усмерену радњу.

Дискретно потврђивање вредности новог социјалистичког друштва – не само колективног рада, већ и братства и јединства – ни овде не прелази у њихово плакатско и програмско исказивање. На пример, од почетка се успоставља извесна напетост између колективизма и индивидуализма, између Гидрине тежње да се прикључи ударницима и жеље да сачува своје лепо одело добијено из Унриних пакета, пре свега сако:

„Тај сако у коферу био је сада нека надокнада за све оно ратно сиромаштво, за сва она понижења подераних, искрпљених. Тај дивни тегет сако, без закрпа, са свим дугметима, био је као нешто савршено и чисто што долази после прљавштине рата (...) Гидра-бригадир се стапа са осталим бригадирима, али Гидра у тамноплавом сакоу на улици, у школи, на игранци, у биоскопу, само је један Гидра“ (LUKIĆ 1991g: 26)

Ако у обзир узмемо тренутак појављивања романа (1982), ово дело можемо читати и као позни хумористичко-субверзивни дијалог с поетиком соцреализма. Типична соцреалистичка тема – ударничка радна акција, изградња и обнова земље – овде се варира у знатно слободнијем кључу, и с протагонистом чије душевно колебање због „буржујских навика“, склоност ка „хватању кривина“ и физичка болешљивост (Гидра на радној акцији добија упалу плућа) одступају од соцреалистичке слике скојевца-ударника.

С друге стране, одсуство крупнијих сукоба међу ликовима и извесна површност ретроспективног приповедања утичу на монотоност радње. Напетост између Гидре и командира чете Ике Исуса тек је назначена, слабо мотивисана и разрешена без стварног улажења у конфликт. Братовљево писмо, које представља изводе из актуелних новинских вести развучене на пет страна, такође је недовољно мотивисано („Ово знаш, читао си и ти, али ја ћу да те подсетим на важне тренутке из твог живота“) и функционише пре свега као мотивска повезница са сликом Београда изграђеном у *Цветиковцима* (LUKIĆ 1991g: 84-89).

Једини психолошки продубљени и разрађени однос у роману налазимо у опису Гидриног дружења с девојчицом Хашимбеговицом из оближњег села. Лукић необично деликатно приказује Гидрине састанке и разговоре с Хашимбеговицом, спутане њиховом свешћу о временској ограничености њиховог познанства (које ће се окончати заједно с радном акцијом) и о дубоком културном и класном јазу између њих. Могуће љубавне потешкоће и евентуални пут њиховог разрешења такође су тек наговештени дијалогом.

„ – Јој, ако ме неко види овако са тобом! – узвикнула је девојчица. – Па ништа, то је братство и јединство наших народа! – узвикнуо је Гидра и чвршће стегао девојчину руку.“ (LUKIĆ 1991g: 73)

Неизречена, тек назначена заљубљеност, која ће се зауставити на држању за руке, ипак као епизода отвара простор за кључну тему у следећем роману.

Појављивање великих девојчица: затварање мотивског круга

Појављивање великих девојчица надовезује се на *Прујасџој* 1946. готово непосредно, и стога у почетку може деловати као да не постоји значајан тематски помак: понавља се одлазак на радну акцију, а роман се завршава Гидриним полагањем велике

матуре, уписом на факултет и потоњим одласком у војску. За разлику од уско одређеног круга радње у *Прујасџијом*, овде је Лукић ухватио један тешко опипљив тренутак краја адолесценције у коме његов протагониста прелази у рану зрелост: о томе сведочи већ и назив „велике девојчице“ уместо „девојке“ или „жене“ – и Гидрине вршњакиње затечене су у раскораку између детињства и младости. Право средиште романа управо су сентиментални односи који се успостављају у том узрасту, често бурни и краткотрајни – „Гидрина заљубљеност је овде трајно стање с променљивим објектом“ (TROPIN 2024: 225). Јасно је да Лукићев протагониста тек улази у период у коме се емотивне везе формирају и раскидају по неким другачијим правилима. Опис састанка с Надицом, један од врло ретких момената у Лукићевом опусу који се иоле отворено баве еротским аспектом живота, показује смењивање устаљених, традиционалних шаблона понашања и новог „љубавног морала“ у коме девојка сама одлучује кад ће откопчати блузу:

Надица (...) се прсила и рукама опирала о земљу да би јој се блуза затезала, а дугмићи правили мале шале полако се извлачећи из рупица. Али Гидра није имао смелости, бојао се да не увреди Надицу, бојао се свега. Тада се много говорило о равноправности мушкараца и жена и о потреби да се жена веома поштује свуда и на сваком месту. Јер она се заједно са мушкарцима раме уз раме борила за ослобођење земље пушком и топом. И, мислио је Гидра, онда ако смо равноправни, онда би она, ако жели, могла и сама да се позабави тим дугметима, ослободи их рупица и одшкрине врата иза којих је било оно што је Гидра желео... (LUKIĆ 1991d: 76-77)

Гидрина бојажљивост и несналажење с девојкама које покушава да рационализује и прикрије показују значајне сличности с приповеткама у *Три јускејшара*, пре свега с причом „Точкови и књига“, која на сличан начин тематизује нагло емотивно сазревање и раскорак између детињства и младости у коме се Лукићеви протагонисти могу наћи. Аутофикционални сигнали су такође јасни, као кад Гидра објашњава девојци да објављује песме у „Младом борцу“ и „Новом средњошколцу“ (у којима је Лукић објавио прве песме) и додаје да се испод песама потписује „Локић“ (LUKIĆ 1991d: 37). *Појављивање...* се стога може тумачити као затварање мотивског круга, али и као испитивање наративних могућности које пружа приповедање о адолесцентским љубавима које није усредсређено на један конкретни пар. Нажалост, Лукић те могућности у *Појављивању...* није до краја искористио. Пре свега, обимна документарна грађа унета у роман није тако успешно уклопљена као у *Цвејковцима*, већ на махове оптерећује и успорава ионако епизодично приповедање. С друге стране, болно разилажење између мајке и сина, природна последица Гидриног одрастања и удаљавања од родитеља, могло је бити и подробније разрађено. И коначно, композиционо је ово можда најнепрегледнији од свих пет романа, управо јер се своди на низање Гидриних заљубљивања која се – привремено – окончавају тек његовим одласком у војску. Пуни смисао он стиче, ипак, ако се чита заједно с *Цвејковцима* и *Прујасџијом* 1946. – као закључни део циклуса у коме протагониста преваљује пут од детета до младића.

Закључак

Тако се низ „Београдских романа“ органски заокружује и завршава. И поред извесних најава (в. KOSANOVIC 1991) Лукић није укључио у тај низ и каснија дела, попут *Небодера Ц-17*. Ако се пажљивије погледа ова шаролика мешавина жанровских

утицаја, постаће јасно и због чега је одустао од те одлуке. И поред помињаних одступања од аутофикционалног модела и укрштања различитих типова романа, у свом коначном виду серијал је зачуђујуће тематски хомоген, с две преовлађујуће групе мотива – аутофикционалних и, упоредо с њима, локалноисторијских. Касније приче и записи попут нпр. *Пријатељића*, смештени у актуелни тренутак, не само што немају историјски, документаристички аспект, већ су лишени и раста и развоја протагонисте – уместо Гидре, место централног лика могу заузети антропоморфизоване играчке или животиње (попут Врпца Солитерца), а лик одраслог песника приказан је као фиксиран и непроменљив, заправо као јавна персона Драгана Лукића, и стога неподесан за аутофикционалне наративе који захтевају флуидније идентитете аутора/приповедача/протагонисте.

Како смо покушали да покажемо у овој анализи, „Београдски романи“ представљају важан и уметнички успео сегмент Лукићевог прозног стваралаштва и приближавање новом моделу романа за децу у српској књижевности. На несрећу, њихове специфичне, иновативне поетичке одлике (пре свега жанровска поливалентност) су често пренебрегаване у критичкој рецепцији. Ако се посматрају као својеврсна наративна целина, до изражаја долазе запретиени композициони елементи образовног романа; с друге стране, треба запазити и њихов потенцијални историјско-документаристички значај за проучавање историје детињства. У оквиру темељнијег изучавања српског реалистичног романа за децу, њихова позиција се мора преиспитати и превредновати. Обимни, разноврсни и живи прозни опус овог аутора представља недовољно истражено поље, и овај рад је само подстрек истраживачима да му се озбиљније посвете.

Цитирана литература

- ŽENET 1998: GENETTE, Gerard. *Die Erzählung*. München: Wilhelm Fink Verlag. 1998.
- GEORGIJEVSKI 2005: GEORGIJEVSKI, Hristo. *Roman u srpskoj književnosti za decu i mlade*. Novi Sad: Zmajeve dečje igre, 2005. [orig.] Георгијевски, Христо. *Роман у српској књижевности за децу и младе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2005.
- JEKNIĆ 1999: JEKNIĆ, Dragoljub. *Srpska književnost za decu: istorijski pregled. Knj. 2*. Beograd: MAK, 1999. [orig.] ЈЕКНИЋ, Драгољуб. *Српска књижевност за децу: историјски преглед. Књ. 2*. Београд: МАК, 1999.
- JOVANOVIĆ 1991: JOVANOVIĆ, Branko. „Saga o detinjstvu i mladosti.“ *Pojavljivanje velikih devojčica*. Beograd: Srpska književna zadruga; Dečje novine. 1991. 149-166. [orig.] ЈОВАНОВИЋ, Бранко. „Сага о детињству и младости.“ *Појављивање великих девојчица*. Београд: Српска књижевна задруга; Дечје новине. 1991. 149-166.
- KALEZIĆ-RADONJIĆ 2023: KALEZIĆ-RADONJIĆ, Svetlana. „Ratni omladinski romani Dušana Kostića u jugoslovenskom i crnogorskom kontekstu“. *Folia linguistica et litteraria*, no 46, 2023, pp 199-218.,
- KOSANOVIĆ 1999: KOSANOVIĆ, Jelena. „Svedok vremena. Pet beogradskih romana Dragana Lukića u ‘Verzalpresu’“. *Borba* 12. 2. 1999: 8. [orig.] КОСАНОВИЋ, Јелена. „Сведок времена. Пет београдских романа Драгана Лукића у ‘Верзалпресу’“. *Борба* 12. 2. 1999: 8.
- MALETIĆ-VRHOVAC 1995: MALETIĆ-VRHOVAC, Gordana. *Dragan Lukić u baba-Koninom ogledalu*. Beograd: Knjigoteka, 1995. [orig.] МАЛЕТИЋ-ВРХОВАЦ, Гордана. *Драган Лукић у баба-Конином огледалу*. Београд: Књиготека, 1995.
- MARJANOVIĆ 1975: MARJANOVIĆ, Voja. „Beogradsko detinjstvo i okupacija.“ *Glas autonomnog sveta*. Novi Sad: Zmajeve dečje igre, Radnički univerzitet „Radivoj Ćirpanov, 1975. 109-112. [orig.] МАРЈАНОВИЋ, Воја. „Београдско детињство и окупација.“ *Глас*

аутономног света. Нови Сад: Змајеве деčје игре, Раднички универзитет „Радивој Ђирпанов, 1975. 109-112.

MARJANOVIĆ 1999: MARJANOVIĆ, Voja. „Romani o Beogradu“. *Borba* 8. 7. 1999: 7. [orig.] МАРЈАНОВИЋ, Воја. „Романи о Београду“. *Борба* 8. 7. 1999: 7.

TROPIN 2024: TROPIN, Tijana. „Dragan Lukić u životu deteta“. Grigor Vitez / priredila Tamara Grujić; Dragan Lukić / priredila Tijana Tropin. Novi Sad: Izdavački centar Matice srpske, 2024. 217-228. [orig.] ТРОПИН, Тијана. „Драган Лукић у животу детета“. *Григор Витез* / приредила Тамара Грујић; *Драган Лукић* / приредила Тијана Тропин. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2024. 217-228.

Извори

LUKIĆ 1991a: LUKIĆ, Dragan. *Tri gusketara*. Beograd: Srpska književna zadruga; Dečje novine. 1991. [orig.] ЛУКИЋ, Драган. *Три гускетара*. Београд: Српска књижевна задруга; Деčје новине. 1991.

LUKIĆ 1991b: LUKIĆ, Dragan. *Bomba u beloј kafi*. Beograd: Srpska književna zadruga; Dečje novine. 1991. [orig.] ЛУКИЋ, Драган. *Бомба у белој кафи*. Београд: Српска књижевна задруга; Деčје новине. 1991.

LUKIĆ 1991v: LUKIĆ, Dragan. *Cvetkovci*. Beograd: Srpska književna zadruga; Dečje novine. 1991. [orig.] ЛУКИЋ, Драган (1991в). *Цветковци*. Београд: Српска књижевна задруга; Деčје новине. 1991.

LUKIĆ 1991g: LUKIĆ, Dragan. *Prugasti 1946*. Beograd: Srpska književna zadruga; Dečje novine. 1991. [orig.] ЛУКИЋ, Драган. *Пругасти 1946*. Београд: Српска књижевна задруга; Деčје новине. 1991.

LUKIĆ 1991d: LUKIĆ, Dragan. *Pojavljivanje velikih devojčica*. Beograd: Srpska književna zadruga; Dečje novine. 1991. [orig.] ЛУКИЋ, Драган. *Појављивање великих девојчица*. Београд: Српска књижевна задруга; Деčје новине. 1991.

Tijana Tropin

DRAGAN LUKIĆ'S BELGRADE NOVELS: SEGMENTS OF AN AUTOFICTIONAL NARRATIVE

Summary

In the extensive, genre-diverse and multifaceted work of Dragan Lukić, longer prose works, despite their presence in this writer's oeuvre, have remained somewhat limited in terms of reception. The cycle of short novels which were published together during the author's lifetime as "Belgrade Novels" (*Tri gusketara*, *Bomba u beloј kafi*, *Cvetkovci*, *Prugasti 1946*, *Pojavljivanje velikih devojčica*), deserves a more extensive critical analysis for several reasons. Here, in addition to the importance they could have in a more extensive study of autofiction in Serbian children's literature, we have also pointed out the genre polyvalence of these texts, related to the specific circumstances of their creation. Special attention is paid to the connections with the model of the fairy tale, the war novel and the Bildungsroman.

Keywords: Dragan Lukić, Belgrade novels, autofiction, Bildungsroman, the war novel