

Snežana Šarančić Čutura

Pedagoški fakultet u Somboru Sveučilišta u Novom Sadu, Srbija
sarancic.cutura@gmail.com

Refleksije uz Truhelkinu knjigu o ženi, ptici i kući od mašte: *Pipo i Pipa*

Izvorni znanstveni rad / Original research paper

Primljeno / received 10. 4. 2018. Prihvaćeno / accepted 16. 11. 2018.

DOI: 10.21066/carcl.libri.7.2.7



Polazeći tragom kritičkoga osvrta Slobodana Ž. Markovića o Truhelkinu romanu *Pipo i Pipa* (1923.), u ovome radu pozornost je usmjerena na nekoliko analitički izazovnih točaka navedenoga djela: k pitanju sentimentalnosti, dinamičnosti naracije, posredovanih ideja i životnih vrijednota (o ženskome identitetu i sudbini; o načelu dobrote, milosrđa i darivanja; o sanjarenju; o odnosu djetinjstva i starosti; o usamljenosti i samoći; o odnosu čovjeka i životinje; o književnosti), te semantici i simbolici odabranih segmenata. Iako je, posebice u usporedbi sa *Zlatnim dancima* (1918.), *Pipo i Pipa* kritički marginalizirana knjiga, u radu se nastoji interpretirati i aktualizirati kao intrigantna i za razumijevanje opusa Jagode Truhelke i za pronicanje u povijesne, poetičke, žanrovske, stilske i idejne smjerove hrvatske dječje književnosti.

Ključne riječi: hrvatska dječja književnost, Jagoda Truhelka, kritička recepcija, *Pipo i Pipa*

Pipo i Pipa: pripovijest iz prošlih dana Jagode Truhelke iz 1923. godine jedan je od izražajnijih primjera i dokaza o ambivalenciji margine kao književnokritičkoga i književnopovijesnoga konstrukta. Dok je, s jedne strane, njezino djelovanje knjigu ostavilo u kategoriji puke bibliografske jedinice, dotle ju je, s druge strane, uvelo u područje intrigantnoga, posebice za promišljanja neke druge i drukčije povijesti književnosti koju suvremena istraživanja uvelike oblikuju. Kao i u nizu ostalih kontekstualnih razina i ovdje se potvrđuje da je „margina prostor dvostruke simbolike – onoga što je izbačeno iz središta, decentrirano, ali i onoga što je otvoreno i fleksibilno, prvenstveno mobilno“, i još, onoga što sugerira da „pogled sa strane“ uvijek „stvara bolji i oštrij uvid u zbivanja koja su u središtu“ (Zlatar 2004: 17). Držeći se toga, ovdje ponuđene refleksije o Truhelkinjoj knjizi ipak neće ići u smjeru izravnoga

govora o svjetlu koje ona (potencijalno) baca na središte hrvatske dječje književnosti, i dvadesetih godina 20. stoljeća i uopće, pa niti na kanonizirano središte konkretnoga opusa, ali će ju nastojati aktualizirati kao višestruko provokativno djelo.¹ To je osnovna namjera ovoga rada.

Polazni poticaj tražen je u srpskoj književnokritičkoj misli o dječjoj knjizi kao perspektivi koja stvari može (ali, naravno, ne mora) vidjeti drukčijima no što to biva u matičnoj književnokritičkoj praksi. Međutim, ta je potraga brzo svršena. Ako nije upravo jedini, Slobodan Ž. Marković nedvojbeno je među malobrojnim znanstvenicima u ovome kritičkome kontekstu koji je o romanu *Pipo i Pipa* svojedobno rekao više od spomena ili tek nekoliko redaka. Ipak, u poglavlju „Jagoda Truhelka. Porodica, društveni odnosi i istorija – tri osnovna tematska izvora proze za decu“, koje se našlo u knjizi *Zapisi o književnosti za decu* (1971/1973), samo je djelo ostalo izvan najboljih ostvarenja Jagode Truhelke (uzgred, takav status, po Markovićevoj prosudbi

¹ Fabulu ove knjige prema poglavljima detaljno je prepričao B. Majhut (2005: 592–594):

„I. Kod frajle Hane. Anica odnosi mamin šešir na popravak kitničarki frajli Hani. Frajla Hana je sitna vesela ženica. Ona ima Pipa, malu živahnu i neobično okretnu malu ptičicu (zanimljivo da za vrijeme čitavog pripovijedanja ne saznajemo o kojoj ptičjoj vrsti se radi). Anica voli provoditi vrijeme kod frajle Hane pričajući, recitirajući i pjevajući.

II. Frajla Nina. Za razliku od Hane, njezina sestra Nina je stroga i sitničava, stalno zabrinuta da se rasipa, da se ne radi dovoljno i sl. Zato je Anica baš ne voli previše. Anica kreće na nauk frajli Hani.

III. Deklamacije. Anica priča frajli Hani što ona sve uči u školi: od Šenoe i Mažuranića do Asiraca i Babilonaca.

IV. Hankine kućice. Hana otkriva Anici kako je njena najveća želja imati vlastitu kuću. Ona stalno gradi kuće u mašti. U njenim kućama svi bi bili sretni, pa i njena sestra Nina koja je zaokupljena brigom za budućnost i nastojanjem da dobije na lutriji pa stalno traži po sanjaricama dobitnu kombinaciju. Odnedavna je Hana počela ozbiljno štedjeti i svaki novčić stavljati u banku na štednju.

V. Dobre ponude. Frajli Hani dolazi bogata trgovkinja i naručuje mnogo bašlika. No, trgovkinja bi zapravo kupila Pipa, a kada frajla Hana kaže da ga ne bi dala niti za sto forinti trgovkinja joj uistinu toliko i ponudi, no Hana to odbije. Ona se od svoje ptice ne bi rastala ni za kakve novce.

VI. Anica traži kuću. Hana je uštedjela prvu stotinu forinti za svoju kuću, ali neće ni čuti za kredit kojim bi namakla ostatak novca za kuću.

VII. Prva kušnja. Sinovac Franjo bolestan leži u Americi i moli Hanu da mu pošalje novac. Nina neće niti čuti o tome. Hana pošalje svojih prištedenih sto forinti a ostatak namiče Franjina pomajka.

VIII. Zar opet? Pola godine poslije Hani dolazi Franjin brat Andrija i zaklinje ju da mu pomogne jer je zakartao gazdin novac. Hana više nema otkuda dati novac. Sjeti se ponude bogate trgovkinje i odnosi joj Pipa. Trgovkinja joj posuđuje sto forinti. Trgovkinja se žali da je Pipo divlja i nedruštvena ptica, ali čim mu Hana priđe Pipo se potpuno promijeni i opet je onaj stari. Trgovkinja vraća Pipa Hani, a Hana obećava da će od ptića, koji će se izleći kad Pipi nabavi družicu, najljepšeg dati trgovkinji.

IX. Naplata. Za Božić Franjo šalje svojoj teti Hani tristo forinti. Hana, dobra kakva već jest, laže Nini da je sto forinti Franjo poslao Nini. Nina ipak pročitavši prateće pismo shvati da to nije istina. Ipak primi novac što Hanu učini sretnom. Anica je za Božić Hani napravila krasnu kućicu od papira.

X. Pipo, otac obitelji. Pipo i Pipa dobivaju tri mala ptića. Najljepšeg Hana odnosi trgovkinji. Dolazi nekakva ptičja smrtonosna bolest i Hani ugibaju svi ptići osim Pipa kojeg je jedva spasila.

XI. Glavni zgoditak. Hana je ostarjela. Anica je već odavno otišla. Hana više ne vidi dobro. Napuštaju je mušterije. Nina dobiva glavni zgoditak na lutriji, ali je od radosti pogodi kap i ona umre.

XII. Hana sagradi Nini veliku grobnicu. Ubrzo nakon Ninine smrti uginu i Pipo. Hana dobiva novu ptičicu no ona nije ni izdaleka onako umiljata kako je to bio stari Pipo.

Hana polako gubi vid, ali njeni sinovci joj kupuju kuću u kojoj će provesti sretne posljednje godine života“.

imaju *Zlatko* i *Mali kadija*).² Razlozi su književne prirode, i, u najkraćem, tiču se sentimentalnosti, povremene „usiljenosti i egzaltacije“ u replikama, „bolećivog“ i sporoga pripovjednoga ritma, „napadnog tona naivnosti“ i „mehanički nakalemljenog“ naslova (Marković 1971/1973: 79–80). Drugim riječima, razlozi Markovićeve potiskivanja *Pipa* i *Pipe* izvan uspješnih i važnih Truhelkinih knjiga tiču se stila, narativne tehnike, oblikovanja likova, smislenosti i funkcionalnosti naslova, te posredovane idejnosti. Time će se ovaj rad ponajviše i baviti, ali ne zbog navodnoga dokazivanja točnosti ili netočnosti određenih tvrdnja, jer, takvo što tumačenje književnosti, već po svojoj prirodi sukobljeno s konačnim i uniformiranim prosudbama, ipak ne trpi. Navedeni je kritički zapis ovdje poslužio prije svega kao poticajno mapiranje analitički otvorenih pitanja, i to takvih da vode punoj potvrdi marginaliziranoga kao dostojnoga takmaca, barem po interpretativnom potencijalu, kanoniziranim književnim djelima.

Sentimentalno „štivo za djevojčice“

U apostrofiranom je kritičkom tekstu čitanje *Pipa* i *Pipe* i otpočelo i završilo podcrtavanjem jedne naročite značajke: sentimentalnosti.³ Izravno je rečeno da su

² Ishodi najvećega dijela njegova čitanja Truhelkina opusa u hrvatskoj su znanosti navedeni kao primjer vrjednovanja književnosti na „izvanknjiževnoj osnovi“ (Crnković i Težak 2002: 290). Razlog je u završnome Markovićeveu isticanju da je „niz umetničkih kvaliteta“ ipak „prigušen naglašenom religioznošću i kršćanskim misticizmom, koji su prisutni u rešavanju životnih konflikata, a koji su u moderno doba anahronizam u shvatanju života i deluju odbojno na mladog čitaoca“ (1971/1973: 81). Uočavanje dane značajke Truhelkina poetskoga svijeta i izraza, niti je novina, niti ekskluzivno zapažanje Slobodana Ž. Markovića, te je u navedenome kontekstu citiran kao jedan od mnogih koji su svojim kritičkim promišljanjima relativizirali značaj jednoga opusa. Uopće, riječ je o odrazu ideoloških projekcija zbog kojih su se „u prvim desetljećima nakon Drugoga svjetskoga rata u Hrvatskoj sustavno izostavljali vjerski sadržaji i vrijednosti“ (Hameršak i Zima 2015: 79). Objedinjujući recepciju Truhelkinih književnih ostvarenja u hrvatskome kritičkome vidokrugu, Ana Pintarić izdvaja vrijeme koje je potrajalo od 1944. do 1969. godine kao period u kojemu se „njezina djela ne tiskaju, jer je autorica optužena za domoljublje i kršćanski svjetonazor. Kritika također šuti, a ako progovori, onda samo u negativnom svjetlu. Nema njezinih djela ni u nastavnim programima ni u čitankama“ (2004: 103). U tome smislu, već sama zainteresiranost Slobodana Ž. Markovića za Truhelkino stvaralaštvo svjedoči o udaljavanju od rigidnosti jednoga ideološkoga imperativa koji se dokazivao i u kritičkim promišljanjima o dječjoj knjizi, te se njegov tekst može promatrati i u kontekstu traženja modusa kojim bi se došlo, i kojim se i jest došlo, do izmjene kritičke optike (usp. Čolak 1958: 58, Matutinović 1970: 8). Otuda se čini da Markovićeve kritički napis odaje dvojak dojam u odnosu na dobrobit učinjenu djelu Jagode Truhelke: ako je dio njezina stvaralaštva i „diskvalificiran“, on je isto tako i izvučen iz sjenovitih prostora koje ideološko-politička konstrukcija jednoga doba čini onoj koja joj je prethodila.

³ Na početku stoji: „Krug Truhelkinih dela koja tematski nisu strogo vezana za porodicu a obuhvataju čitav niz društvenih problema, kao što su *Pipo* i *Pipa* i *U carstvu duše*, mnogi ocenjivači su smatrali pogodnom lektinom za djevojčice. Emotivna osnova, koja je prisutna u gotovo svim Truhelkinim delima, u ovima je najizrazitija i sa naglašenom sentimentalnom bojom“ (Marković 1971/1973: 79). Na kraju kaže: „Ovo delo Jagode Truhelke nije izdržalo sud vremena i književne istorije, a ipak je bilo lektira mnogih generacija, naročito djevojčica. Razloge treba tražiti u malobrojnosti knjiga za pretpubertetski uzrast djevojčica; njihovoj psihičkoj konstituciji odgovara literatura sa više osećajnosti; one rado čitaju o ljudskim udesima i sudbinama u kojima neko pati. Paćenik je obično omiljeni junak sa kojim se može saosećati i poistovećivati. Ta dva momenta se nalaze vidno prisutna u Truhelkinom delu, iako nisu uobličeni u sadržaj trajnije umetničke vrednosti. Oni su bili i najvažniji razlog da je Truhelkina knjiga *Pipo* i *Pipa* bila decenijama vrlo čitana“ (Marković 1971/1973: 80).

sentiment, osjećajnost i opčinjenost patništvom osigurali izvanrednu recepcijsku prohodnost djela prema određenoj (ženskoj) publici, i to takvu da je razmjerna neprohodnosti u estetske vode: što je jedna vrata otvorilo, druga je zatvorilo. Već u duhu općenite uporabe „sentimentalnog“ kao kvalifikacije kojom se brzo, lako i uspješno diskvalificira ono uza što se postavlja, Truhelkina je knjiga dobila jednaku vrijednosnu ovojnicu kada je određena sintagmom „štivo za djevojčice“.

Nema spora da sama riječ „sentimentalno“ nosi pejorativni i ironični prizvuk a pogotovo kada stoji uz književnost koja propovijeda etička načela i uvjerenost u neizostavnu pobjedu dobra, ili koja nastoji proizvesti „brzo oduševljenje ili ogorčenje, raznježavanje ili uvrijeđenost“, ili koja naprosto idealizira prikazani svijet (Škreb 1981: 135–136). I u *Pipu i Pipi* moguće je raspoznavanje navedenoga, baš kao što je moguće uočiti i niz drugih elemenata sentimentalnoga, pa i (reduciranoga) melodramskoga diskursa (usp. Baluhati 1981: 428–449). Takva je i intencija u obradi tema i sadržaja poput sudbine nesretne djevojke/žene, osobe koja je žrtva vlastite strasti, djece siročadi na trnovitu životnome putu; ima u knjizi i afirmiranja pobjede osjećaja nad razumom; ima i sustavne motivacije koja čitatelja na tragu empatičnosti vezuje uz središnji lik; ima i neočekivanih gubitaka i nenadanih dobitaka; brzoga smjenjivanja „sretnih“ i „nesretnih“ epizoda; spašavanja s ruba smrti; tu su i bolni rastanci, dakako i radosni sastanci rastavljenih; ima i snažno emocionalno obojenih samoocjenjivanja junaka, monoloških autorefleksija o vlastitome životu, situaciji, osjećajima; ima i neizostavne moralizatorske tendencije; poštuje se i načelo kontrasta u kreiranju fabule i karaktera, itd.

Otuda Markovićeva ocjena sažeta u odrednici „sentimentalno“ u slučaju *Pipa i Pipe* nije niti proizvoljna, niti ishitrena. Također, ona nije ni besplodna. Namjerno ili nenamjerno, tek se njome postiglo više od izopćavanja jedne knjige u prostore literarne margine. Ta je odrednica raskrtila mogućnost progovaranja i o fenomenu regionalnih literarnih zasebnosti,⁴ i o ženskome pismu u književnosti za djecu, i o trivijalnoj književnosti, o čitateljskim ukusima, o konkretnome autorskom senzibilitetu i rukopisu, o kulturnome kontekstu u kojem on nastaje, uopće, o Truhelkinu djelu u vlastitome i potonjem vremenu.

To je tema razgranatih istraživanja. Ona zalaze u iščitavanja Truhelkinih tekstova koji se od kraja 19. stoljeća pa nadalje bave pitanjima dječjega i djevojačkoga štiva, čitateljskom praksom i potrebom, važnošću istodobna uvažavanja tih potreba i njihova kontroliranja (usp. Zima 2013: 378–382). Dio tih istraživanja tumači literarne naslove Jagode Truhelke u kojima se aktualizira i diskurs ženskoga pisma i identitet ženskih fikcionalnih karaktera (usp. Detoni Dujmić 1998: 109–118; Ivon i Blažinović 2016: 51–

⁴ U tome je smislu znakovito mišljenje Dragutina Prohaska o tematsko-stilskim karakteristikama literarne „slavonštine“ 19. stoljeća i karakteru Slavonaca. Govoreći o odrazu kontinuirano represivnih političkih i povijesnih prilika, on ističe da se u Slavoncima „razvila se neka refleksija, samoutjeha, a s njome javlja se uvijek ono sentimentalno njegovanje svoje vlastite nutrine, rađa se tajni kult osjećaja, srca“ (Prohaska 1906, cit. prema: Rem 2002: 235).

71; Živković Zebec 2015: 27–44). Također, takva istraživanja pozornost usmjeravaju ka kulturnim, povijesnim i političkim promjenama početkom dvadesetih godina 20. stoljeća kao dobu u kojemu se intenzivira društvena aktivnost žena te njihov glas i stav postaju više no čujan čimbenik u javnome životu, novoosnovanim udrugama i listovima jasne feminističke orijentacije (Detoni Dujmić 1998: 107–109; Majhut i Lovrić 2013: 362–363). Truhelkin je udio, konkretan angažman i doprinos u takvoj atmosferi, i vidan i zavidan. Od ranih tekstova i književnih djela iz 19. stoljeća ona je dio ženske hrvatske književne scene koja se suočava sa „stereotipima, ulogama i maskama“, i koja, bar u prvo vrijeme, „rješenje za podvojenosti ženskog identiteta vidi u njegovu negiranju i opovrgavanju“ (Protrka 2008: 255). Nesporno je da se Truhelkin opus percipira kao „ženski“ već u duhu klasične fakture koja „ženskomu“ pripisuje toplinu, brižnost, emocionalnost, sanjarenje, introspektivnost, intimizam, snošljivost itd. Obilje takvih značajki koje moderna kultura, stvarana od kraja 18. stoljeća do šezdesetih godina 20. stoljeća, raspoznaje ponajprije uz žene i djecu, proishodi njihovim postavljanjem u „sivu zonu nesubjekata, nepojedinaca i negrađana koje kontroliraju moderni subjekti iz prvog kruga“ (Oraić Tolić 2006: 292). Truhelkino djelo, čini se, ne odustajući od jednoga kulturnoga konstrukta koji je definirao ženskost, na neki način potkopava negativno konotirane osnove na kojima se predočeni konstrukt sazdao i to tako što ih afirmira kao literarno produktivne i podložne ambivalentnoj semantici. Junakinje *Pipa i Pipe* to također nagovještavaju. Njihov identitet djelomice gradi težnja k doseganju onoga što vrijedi za „mušku“ stranu (obrazovanje, poduzetnost, materijalna stabilnost, racionalnost), ali i ono što tu „mušku“ nadmoć i smislenost relativizira kao jedini put do sretnoga života. Može biti da to jest teza, tendencija, ali to ne znači da svojedobno nije mogla imati poprilično smion učinak: vezivanje čitatelja, dječjega ponajprije, uz Haninu⁵ sliku svijeta, empatičnu, optimističnu i maštarsku, onu koja u dobroj mjeri oduzima smisao načelima na kojima je, mahom, zidan Ninin lik.

Uopće, i kada roman *Pipo i Pipa* ostane „štivo za djevojčice“ ne znači po automatizmu da mora ostati i u pejorativno shvaćenome trivijalnome literarnome diskursu. Uostalom, uz podsjećanja na suvremeno relativiziranje uvriježena pogleda na nužnost antagonističkoga napona između trivijalnoga i estetskoga, moglo bi se postaviti pitanje nije li baš taj diskurs što pretpostavlja čitatelja „koji žarko želi podleći fascinaciji“, kojega, na koncu, najviše i zanima emocionalno uzbuđenje, sadržaj i neodgađanje užitka koji mu oni mogu pružiti (Biti 2000: 547) – među najbližima srži dječjega čitanja. Ako je odgovor potvrđan, osjećajnost se (istina kao tek jedan, ali izrazit aspekt sentimentalnoga) pokazuje kao dio preduvjeta da knjiga uopće dopre do dječjega čitatelja, ali svakako i kao bitan čimbenik kojim tekst toga istoga čitatelja kreira. O tome će i kasnije biti riječi. Ono što se za sada želi istaknuti jest da se čitateljska žalost ili radost, jednostavno zainteresiranost za književne likove kao

⁵ Ovaj Truhelkin lik u Markovićevu tekstu naziva se „Nana“. No tako se u *Pipo i Pipi* samo iznimno javlja na 20. stranici.

ljudska bića, te emocionalna angažiranost i emocionalno „pokleknuce“ dok suosjeća sa sudbinama na papiru,⁶ priznalo se ili ne, nalazi u osnovi prosuđivanja o svakoj knjizi, i, što je još važnije, ne shvaća se kao nešto jeftino ili nespojivo s estetskim užitkom (Booth 1976[1968]: 146). U tome smislu, sentimentalnost ovdje neće biti dokaz ni književne vrijednosti ni bezvrijednosti, ali će biti potpora uvjerenjima koja ju vide kao stup marginaliziranih književnih djela u kojima izravno djeluje protok osjećaja u suodnosu autor – lik – čitatelj.

Pripovjedni ritam

Ipak, na pitanje je li osjećajnost u smislu jezično-stilski i strukturno potencirane razine *Pipa i Pipe* „teret“ koji umrtvljuje pripovjedni elan, njegov ritam i dinamiku, može se, zacijelo, različito odgovoriti.⁷

Činjenica je da se Truhelkino ostvarivanje dinamičnosti pripovijedanja ne oslanja toliko na akciju (ona postoji kao klasična fabulativnost sa zaprjekama i njihovim svladavanjima), koliko na kontemplativan i emocionalan dinamizam. Sve i da se promatra samo osciliranje Hanina lika od djetinje radosti i ushita, do tonuća u osami, pa iznova dizanja u veselje koje priušte male, svakidašnje stvari, i tako nekoliko puta – jasno je što drži puls djela živim. Njemu nisu nužna prostorna kretanja junakinja, niti sva sila događaja koji se tako često sustižu i prestižu u dječjem štivu. Ovdje sve ostaje, uglavnom, u Haninoj sobi. U tome se prostoru susreću javno i tajno, posao i privatnost, realno i imaginarno; on obiluje dojmom mira, i, s druge strane, kaotičnosti, nesređenosti (makar ona bila i odraz kreativne aktivnosti); on je i svijetao i taman; i širok i klaustrofobičan; i „tuđi“ i „moj“; on se segmentira u fenomen sigurnoga, intimnoga „isječka“ pod prozorom („to je mjestance bilo u dupku debeloga zida čisto kao mala sobica za se“ – Truhelka 1923: 3); on se segmentira i u predmetima koji ga ispunjavaju (ladice, stol, ormari, kovčeg s krpicama, umjetnim cvijećem, čipkama); on je točka objave dinamičnih motiva itd. Otuda uveliko nadilazi formalnu ulogu mjesta na kojem se likovi nalaze, a poprima funkciju fikcionalnoga sudionika uvjetovanoga različitim opažanjima onih koji u njemu borave. Kao takvo čvorište ukupne narativne koncepcije on svakako traži zasebna čitanja, poput onoga kakvo je već dobio imaginarni literarni prostor *Zlatnih danaka* (usp. Ivon 2016: 311–323).

⁶ Među situacijama kojima Truhelka, nedvojbeno provjerenim literarnim „rekvizitima“, izaziva čitateljsku suzu jest i završna scena romana: „I taman – okružena dragom svojtom, pustiće posljednji dašak, kad al u kutu sobe počne da cijuče, tanko, sitno, pa jače i sve jače... Ah, ko je u one dane tetine bolesti pitao za sirotana Pipa? Ko je vidio, kako se i on nekuda snuždio, klonuo... od gladi, od žalosti li?... Čurlik se orio samrtničkom odajom, slavno, bolno ječi, čisto jauče, pa te hvata jeza od čuda takove pjesme. Hankina se duša još jednom vrati s pola puta, koji nema kraja. Časom popostane na pragu ovoga svijeta, obrne se i prisluškuje poznate glaske. Preko lica Hankina zaigra lak, veseo osmijeh. U to ptica na najvišoj kajdi odjednom prestane, kao kad se pretrgne žica na guslama. Frajla Hana prestane da diše, ali osmijeh ostade kao posljednji sunčan tračak na smiraju dana. Drugi dan odnesoše je i namjeste je u njezinu posljednju kuću i pored nje i obje njene žute ptičice, staru i mladu“ (Truhelka 1923: 102–103).

⁷ Tim povodom u kritičkome tekstu Slobodana Ž. Markovića daje se kratka napomena: „pripovedanje sa bolećivim prizvukom i sporim ritmom ostavlja utisak razvučenosti“ (1971/1973: 79).

Osim navedenoga, živost pristiže i iz karakternih kontrastiranja koja se preko stalnih kontaktnih situacija izvijaju kao neposustalo gibanje različitosti (Anica – Melanka; Hana – Nina / sav ostali svijet; Pipo – Pipa). Tako su i narativni ritam i narativna ravnoteža realizirani poetikom dihotomija, klasičnom shemom semantičkih parova s međusobno suprotstavljenim značenjima (Bal 2000[1978]: 103). Taj se postupak održava i u stvaranju središnjega karaktera – Hanine književne figure, bilo preko odnosa koji uspostavlja prema drugima (i drugi prema njoj), bilo preko unutrašnje mreže proturječnosti.

Živost pristiže i iz diskurzivne ritmike, gradiranja, te ponavljanja pojedinih narativno-simboličkih segmenata, a svakako i iz, još jednom, dosljedno provedene potrebe za principom kompozicijskoga udvajanja. Ima ovdje i mirnih trenutaka svagdašnjega života, i dokone tlapnje, i iskušavanja, osujećivanja nauma, iznalaženja rješenja, ponavljanja iskušavanja, i iznova iznalaženja rješenja, „nepokretnih“, naizgled statičnih situacija, i onih koje junakinje donose u punom zamahu odlučnosti, ima igre, rada, trgovanja, rađanja i umiranja.

No ipak, živost ponajviše pristiže iz Truhelkine jezične spretnosti, stila, iz sintakse. Njezina rečenica poznaje izražajnost duga, spora nizanja, monologa, digresivnih „udaljavanja“, (auto)refleksivnosti, baš kao i izražajnost sinkopiranja, brzih dijaloških replika, zbijanja iskaza u gnomsku i lapidarnu formu ili onu koja dolazi od neposrednoga, „sirova“ razgovornoga stila i svijeta usmenosti koji je već istaknut kao „temeljna“ činjenica u „arhitektonici Truhelkina diskursa“ (Hranjec 2004: 27; usp. Hranjec 2009: 231–238).

Hana – pohvala načelu darivanja

Dinamizam *Pipa i Pipe* proizlazi i iz posredovanja ideja, probranih pa ukomponiranih najkompleksnije i najočitije u Hanin lik. Uobličena poznatom tehnikom koja umjetnički lik ne daje samo kao realizaciju određene kulturne sheme već i kao sustav bitnih odstupanja, te se formira kao jedinstven na razini idejne strukture, a promjenjiv na razini teksta (Lotman 1976[1970]: 326–329), Truhelkina Hana tumači se u osnovi dvojakim ključem. Pristupati joj se može i s motrišta koja u njoj vide ženu nesposobnu shvatiti vrijednost i ulogu novca, kojom se drugi koriste, i koja na koncu ostaje nesretna i osujećenih planova jer „ne uspeva da zadovolji svoju želju i snove o sopstvenoj kućici i obezbeđenoj usedelačkoj starosti“ (Marković 1971/1973: 80). No njezin lik možemo promotriti i iz drugih pozicija koje argumentiraju upravo suprotno i tumače ju kao sretnu, ispunjenu, zadovoljnu i cjelovitu.

Naime, Hana je stvorena na obrascu radišnosti, skromnosti, dobrote, snatrenja i darivanja. Nakana koja pri vaganju materijalnoga i duhovnoga prevagu uvijek postavlja na drugo, izrodila je složenu književnu figuru. U tome nije sporedan niti udio fizičkoga markiranja izvanredno uspelim Truhelkinim mikrosignalima iz dječje, Aničine

perspektive doživljavanja „starosti“ kao zrcala mladosti i zadovoljstva.⁸ Ustrajanje na nasmijanosti Hanina lica i tijela najavljuje životnu filozofiju koja se u knjizi izravno izriče i nijednoga trenutka ne dvoji: „dobro mi je i boljemu se nadam“ (Truhelka 1923: 30). Nije nemoguće da je jedan od izvora te filozofije „bećarski“ optimizam (kojemu je, kao dječjemu folkloru u deseteračkome rimovanome dvostihu, posvjedočio još Matija Antun Relković u 18. stoljeću). No ta se sastavnica Hanina karaktera neće ovdje razvijati što zbog neizbježnoga širenja pogleda prema etnopsihološkim studijama za koje ovdje nema prostora, što zbog činjenice da se izvorište spomenute (samo) zadovoljnosti iznalazi i na drugoj strani: u sanjarenju, a potom i u darivanju.

Hanino neodustajanje od fikcije o idealnome prostoru, domu, kućici koju neumorno gradi u mislima tražeći baš onu pravu (za sebe i za sve koje voli), bitan je razlog zbog kojega se ona ne mora doživjeti kao prototip patnice i žrtve ili kao lik koji opominje čitatelja na kobnost lakovjernosti. Ta misao više pristaje Nininu liku koji je jednako radišan i jednako strastven u intimnoj sanjariji. No kako je predmet njezinih snovanja novac kao oličenje smisla i ishoda rada, odricanja i strepnje za budućnost, zaokruženje toga karaktera umjetnički se postiže drukčije. Počev od također sugestivnoga opisa fizičke pojave i onoga što ta pojava kod drugih izaziva (čim se pojavi „začas soba onijemi i smrkne se dan“ i Pipo od straha uleti u svoju kućicu „i načini se tanak“ – Truhelka 1923: 20), preko podcrtavanja neumornoga kritiziranja, prigovaranja, podsmjehivanja, i, od vječite brige, neuspješnoga truda da racionalizira sestrinu viziju života, spomenuto zaokruženje ovoga fikcionalnoga karaktera pristize u formi iz folklornoga fundusa. Ninina smrt aludira na usmene predaje o nevjerojatnim ljudskim sudbinama s tragikomičnom intonacijom: kada se Ninino opsesivno izračunavanje matematičkih kombinacija za lutrijski zgoditak i premiju naposljetku doista i obistini, ona doživljava kap i nedugo potom umire. Paroksizam situacije, baš kao i tendencija, jest očita. Dakako, poruka ne glasi samo da u novcu nije ljudska radost, već i da racionalno upravljanje ne jamči čovjekovo samoispunjenje, zadovoljstvo, sigurnost, baš kao što ih ne jamči ni čimbenik zvan srećom, oslanjanje na ono „nešto“ izvan ljudskoga domašaja. Kako je etika darivanja i u ovomu kontekstu nepoljuljana (Nina sav novac s lutrije ostavlja sestri, a ova joj gradi „vječnu kuću“ kakvu grad do tada nije vidio), nameće se kao jedan od najvažnijih ključeva za razumijevanje *Pipa i Pipe*. Jer, ovdje je sve u takvome znaku: Anica Hani dariva svoju ljubav, pažnju, priče, kućicu od papira, Hana djevojčici dariva svoje tajne, dijeli vlastiti imaginarni prostor za sve nevoljnike, potrebite, voljene, dariva sestru, neštedimice dariva prosjake, i rođaka u dalekoj Americi, i drugoga „zabludjeloga“ sinovca, želi razdijeliti Pipovu i Pipinu „djecu“, a onda svaki dar dobiva uzdarje i krug se ne da prekinuti.

⁸ Na primjer, kosa joj se „onako mlado razbančila, pa se jedva dala sapeti u svilenoj mrežici“, oči su joj „mlade, velike, jasne, vesele, žive i jogunaste“, „sve je na njoj sitno i veselo, osobito male ručice sa jamicama“, sve sem usta koja su „valjda tako narasla od mnogoga smijeha“, ona je žena na kojoj se vazda sve „smješkalalo“, i podbradak, i obrazi, ramena i laktovi, „smješkala se čitava frajla Hana i čak haljina od crvenoga ‘cica’ i sve žuborila od samoga smijeha, pa se nadula oko nje i od štirke i premnogih ‘falbala’“, i dok se smijala, „onako u širinu i u dubinu“, „onda mali nosić sav pobijeli od radosti i zaokruži se kao puce na poklopcu“ (Truhelka 1923: 5–6).

Niska darivanja stupnjevita je i kreće od konvencionalnoga iskaza prijateljstva, preko žrtvovanja, do samoodricanja, ili drukčije rečeno, od dara, zajma, milostinje, do dara koji se samoporiče. Pri tome, dojam je da darodavno načelo nadilazi primarno prisutnu kršćansku misao o milosrđu bez kojega bi bilo „na zemlji pusto i hladno pored svega sjaja i ljepote“ (Truhelka s.a.: 186) i da zaposjeda prostor antropološki i tradicijski zasvjedočene krunske filozofije uzajamnosti na kojoj se temelji ljudski bitak (usp. Mauss 1982[1950]). Ideja reciprociteta kao univerzalne kulturne dimenzije jest strateški podcrtana Truhelkina ideja o mjestu na kojemu se začinje i na kojemu svršava ljudska sreća.⁹

Promatran kroz optiku načela darivanja Hanin lik razvija se postupno da bi kulminirao u scenama kada joj vrata, nakon nasljeđivanja lutrijskoga zgoditka, opsjedaju „rojevi potrebnika svake vrste“ (Truhelka 1923: 95) jer znaju da frajla Hana dijeli sve, i novac, i hranu, i blagost, iako cijeli grad ključa od negodovanja i Hanu, kao nikada ranije, postavlja pod ubojitu oštricu one „suhe gilotine“, kako je ogovaranja jednom prilikom nazvala Isidora Sekulić (1966: 431). Općenito percipiranje Hanina života i postupanja kao nečega „budalastoga“ (za većinu je ona „idealist“ ili „bijela, nevinna, luda ovčica“ – Truhelka 1923: 43), u tim se scenama intenzivira represijom okoline koja njen čin vidi kao primjer nedopustivoga, gotovo nemoralnoga, naopakoga i glupoga, mimo „razumnoga svijeta“.

Zbog svega rečenoga neizostavno je promišljanje o slojevima u konstrukciji Hanina lika, te o igri fokalizacijskih točaka zbog kojih taj lik balansira na suprotnostima (sretna – nesretna; siromašna – bogata; mudra – glupa; tipična – atipična; štedljiva – rasipna; pasivna – energična). U iščitavanju tih slojeva prednost će uvijek imati odraz kršćanski shvaćenoga bogougodnika, nevinoga, djevičanskoga, milosrdnoga, onoga koji je već po rođenju Božjom milošću obilježen i koji svoj cijeli život upravlja po božanskome zakoniku.¹⁰ No bit će mjesta i za asocijacije koje vode, dakako samo uvjetno, prema junacima iz folklornoga pripovijedanja koje krase „duševna ljepota“, moralna vrijednost i snaga, ali ne i neposredna, praktična, uobičajena pamet (usp. Propp 1984[1976]: 100–102). Potom će uslijediti zapažanja odraza uistinu nepatvorenoga bića, onoga koje umije smisao života naći u elementarnome i reći bez trunke cinizma i bez dvojbe da ovaj svijet jest lijep, a život bogat već time što čovjek ima priliku gledati nebo, slušati ptice i rijeku, osjećati, disati (Truhelka 1923: 30). Time će oživjeti i aluzija na mit o nasmijanosti, vedrini, impulzivnosti, neposrednosti djeteta i djetinjstva koje ne propituje poredak stvari niti unatrag niti unaprijed već živi sada i ovdje. No trebat će tomu dodati i refleks literarnih „autsajdera“ kao uvijek atraktivnih oponenata „većini“.

⁹ Baveći se odnosom književnoga djela, estetike i ideologije, Slobodan Ž. Marković apostrofira Jagodu Truhelku (uz Alojza Gradnika i Desanku Maksimović) kao predstavnicu jedne specifične struje u literarnome konceptualiziranju angažiranosti umjetničkoga iskaza. Riječ je o umjetnicima koji čovjekovu nesretnost vide kao posljedicu ljudskih nerazumijevanja potaknutih svakidašnjim sukobom onih koji imaju i onih koji nemaju, te se u njihovom „pesničkom podtekstu nazire da bi dobra volja i milosrđe“ sve to mogli izmijeniti i čovjeka učiniti sretnim (1973: 14).

¹⁰ Rječit je detalj o Haninoj „jamici“ na podbratku „koju joj je dragi Bog utisnuo prstom svojim, kad se ona rodila i Bogo je pogledao, da vidi, valja li stvorenice, i rekao, da valja pa je otisnuo od sebe, da gleda druga čeda novorođena“ (Truhelka 1923: 6).

Oni podjednako strukturiraju Hanin fiktionalni karakter. Uostalom i „nježnim srcima“ je takvo što svojstveno, posebice kada se ima u vidu da njihovo suprotstavljanje poretku nije motivirano niti ideologijom, niti pretrpljenim nepravdama, već osjećajnošću, blagorodnošću, suosjećajnošću, kako je jednim drugim književnim povodom (Charles Dickens, *Little Dorrit*) već istaknuto (Doležel 2008[1998]: 98). Može biti da su tu negdje i razlozi zbog kojih Hana u svijetu dječje knjige neće izgubiti privlačnost.

Samoća i sanjarije ili Truhelkin dijalog sa stereotipima

Osim dobrote i darivanja podjednako naglašena semantička razina analiziranoga djela raspoznaje se u Truhelkinu progovaranju o usamljenosti i samoći.¹¹ Iako o tome svjedoči postavljanje svih likova na periferiju grada, izmještanje iz središta zbivanja, pa i stalna prisutnost prosjaka, bolesnih i napuštenih, „poniženih i uvrijeđenih“,¹² ovdje se pogled usmjerava samo na središnji ženski lik. Shvati li se Hana kao usidjelica zarobljena u vlastitome malenome svijetu (bez muškaraca i bez vlastite djece), udar patetične note bio bi neizbježan. No Truhelka toj noti nije dala (odveć) mjesta. Umjesto toga, ponudila je, čini se, alternativu vjerojatno najžešćemu stereotipu koji se tiče ženskosti i lik koji, u jednome od monoloških „autoportretiranja“, kaže: „Moja ti je tišina zvučna a samoća živa i šarena, jer u njoj možeš puno, puno da misliš, misliš, misliš“ (Truhelka 1923: 27). U konstrukciji Hanina lika nema samotnoga samovanja, nezadovoljstva, gorčine. Samoća nije kob nego prilika, nije nesreća nego sreća. Sloboda koju pružaju „decentriranost“ i životna filozofija „lakomislena mudraca“ osnova su njene fiktionalne egzistencije.

S tim u vezi potrebna je digresija o „poslovima i danima“ Truhelkinih ženskih likova. Zapravo to i ne bi trebala biti digresija jer razrješuje mnoge dvojbe povezane s načinom čitanja *Pipa i Pipe*. Dakle, dvije su sestre kitničarke, one popravljaju šešire, u njihovoj je sobi pregršt tkanina, tračica, konaca, čitavo blago za djevojčicu koja Hani dolazi, između ostaloga, i na poduku vezu. Prije nego što se rečeno rastumači kao realistički i moralistički motivirano reflektiranje predodžbi o valjano odgojenome ženskome svijetu koji se ručnomu radu od malena uči i od kojega, na ovaj ili onaj način, i živi, valjalo bi u interpretativni postupak uključiti i znanje da u tradicionalnoj kulturi svaka manipulacija koncem, vunom, tkaninom, upredanje, tkanje, šivanje, napose i vez, jesu ženski intimni poslovi, tajnoviti, meditativni, posvećeni poslovi samoće u koje se

¹¹ Razmišljanje o toj temi dio je i njezina epistolara *U carstvu duše*. Tu piše da je samoća i opasna, pogubna, ali i neophodna za čovjekovu egzistenciju kao intimni „prostor“. Samoća je „dijetetski zahtjev za zdravlje naše duše“ jer „u samoći uređuju se naše misli, smire se naša čuvstva, probavlja se razgovor“ (Truhelka s.a.: 256).

¹² Stalna prisutnost prosjaka u Truhelkinjoj knjizi nadilazi ulogu tzv. slikanja društvene stvarnosti u duhu kritičkoga realizma, ekspresiju realističkoga kolorita, pa i onaj ideološki impuls da se likovima osigura prilika da potvrde snagu kršćanskoga etičkoga načela. Njihova književna funkcionalnost ogleđa se u podupiranju dinamičnosti naracije i dinamičnosti prostora (Hanina soba u jednome trenutku djeluje posve privatno, u drugome, kada se napuči ubogima i potrebitima, postaje otvorena i javna).

oduvijek ugrađuje arhetipski san o sreći i u kojima se zrcali simboličko utkivanje vlastite želje u vlastitu sudbinu (usp. Karanović i Pešikan Ljuštanović 1994: 9–10; Chevalier i Gheerbrant 1989: 431–432, 704). Promatran s toga gledišta, navedeni dio Truhelkina romana više ne ostaje u znaku prozirne tendencije pripovijedanja o ženskome odgoju i marljivosti. Umjetnička funkcionalnost toga segmenta zapravo je u tome što ženskomu usamljeništvu daje poveznicu sa arhajskom i sakralnom dimenzijom u kojoj vez jest oblik simboličkoga samoispunjenja. Zato nije slučajno što se baš u scenama u kojima Anica i frajla vezu smješta Hanina isповijest (Truhelka 1923: 40–41):

Noću, kad ne mogu da zaspim, danju kod posla, kad sam sama ili kad sam putem u gornji ili donji grad: uvijek samo mislim o svojoj kući. Ili zapravo o svojim kućama. Jer ja sam ti u svome životu već čitavu množinu posagradila. Mogla bi se od njih načiniti čitava varoš. Istom dovršim jednu, uredim je. Što ću sad, kad na njoj nema više šta da se radi? Besposlena ne možeš da budeš. Te ja onda počni drugu, pa treću i tako redom. Nekad i pregrađujem starije, raspoređujem sobe, udesim dvorište, načinim bašču, sadim drveće i cvijeće. I tako ti ja imam svoju kuću za svako raspoloženje. Imam svojih veselih kuća i tužnih. [...]

– Ovo je moja vesela kuća, tumačila Hana. Tu vazdan sunce sja, cvijeće cvate i miriše. Onda ova na vrh pećine, dolje more, na nebu oblaci – to je tužna kuća. Tu ja sama stojim za prozorom kule, oko mene sve je mrko, oluja, vjetar, kiša.

Hanine „kule u zraku“ jesu i iskaz jastva, ali i neka vrsta utopijsko-imaginarnoga supstituta kojim bi se ispravile životne nepravde i muke. Također, to što je stvarna kuća iluzija, međustanica (jer, dvije sestre se neprekidno sele), vodi ideji o ljudskome neimanju sigurna fizičkoga, zemaljskoga uporišta. U tome je Truhelka dosljedna: čak i kada posljednje godine života Hana doista provede u kući posve nalik na jednu od izmaštanih, taj će prostor biti rasplinut, neuhvatljiv, fragmentaran jer percipiranje vidom koji sve nepovratnije gubi dokida priliku da se on spozna i doživi u fizičkoj punoći. Odluka Jagode Truhelke da na koncu zgasne vid „veselim“ i „jogunastim“ očima frajle Hane nije tu samo zarad sentimentalnoga klišeja kojemu se spisateljica (navodno) ne može oduprijeti. Sve i da je riječ o rutiniranome izmamljivanju čitateljske sućuti ispod se skrila umjetnički, antropološki, ontološki, sociološki i filozofski potentna misao o domu kao prividu, himeri, čežnji. Sve u svemu, snivanje o kući ako i jest stereotipizirana „ženska“ opsesija (a literatura nedvojbeno opominje da o tome ne može biti govora), implicira misao da na ovome svijetu drugoga doma nema do onoga koji se u samome sebi osjeća i gradi. O modernosti te misli može se raspravljati, no, moguće je, u takvim će raspravama uvijek biti uključena atmosfera modernističko-avangardnih relativiziranja slike svijeta u kojoj je mjesto čovjeka bilo barem donekle jasno.

I još jedna napomena. Premda se ne bi moglo ustvrditi da je samovanje ovdje put do kontemplativne samospoznaje, moglo bi se promišljati o Truhelkinu aktiviranju jedne od ključnih točaka ženskoga pisma u prvim desetljećima 20. stoljeća: o oblikovanju

ženskoga identiteta bez muškoga sustava identifikacije.¹³ Modernistički je val ponio i žensku književnost na paralelne spisateljske strategije od kojih jedna nastoji „da se upiše u dominantni muški kanon“, a druga „da mu oponira, svjesno iskazujući razlike drukčijim diskurzivnim postupcima“ (Zlatar 2004: 54; usp. Detoni Dujmić 1998: 108–110). Te razlike u ovome romanu mogu biti shvaćene kao afirmacija intimne cjelovitosti osobe s onu stranu patrijarhalne projekcije žene kao bića potpunoga tek s mužem, djecom i kućom.¹⁴ U kojoj su mjeri one upisane u kanon, pokazalo je vrijeme, baš kao što put te misli pokazuje i suvremena književna produkcija.

Djetinjstvo, starost i susret pjesničkih estetika

Je li u strukturi Hanina lika odnos koji taj lik uspostavlja s djecom (Anicom ponajprije) uvjetovao da se usamljenost i samovanje postave izvan kategorije s inhibirajućim, patetičnim, uopće negativnim predznakom, ili je postigao upravo suprotan učinak i dodatno naglasio takav predznak spajanjem marginaliziranih u nekoj vrsti uzajamne utjehe, ostavit će se bez decidiranoga odgovora.

Odnos djetinjstva i starosti ovdje bi se promatrao u kontekstu Truhelkina odgovora klasičnoj odgojnoj recepturi dječje književnosti: odrastao (iskusan i znajući) upućuje dijete (neiskusno i neznajuće) u životne labirinte i mudrosti, dok dijete, gladno i žedno spoznaje, poduku upija. Ta matrica u Truhelkinu romanu opstaje, ali u donekle invertiranome obličju.

Prvo invertiranje – dijete podučava odrasloga – uzima se takvim samo uvjetno, jer bi se scene u poglavlju naslovljenom „Deklamacije“, u kojima dominira simptomatično dječje Aničino šepurenje usvojenim znanjem,¹⁵ dale protumačiti kao ustrajanje tradicijski i kulturno formirane (uglavnom tijekom 19. stoljeća) preobrazbe djeteta-učenika u dijete-učitelja, pučkoga čitatelja i odgojitelja čije čitanje ili prepričavanje naučenoga odraslima „nesklonima“ školi ima prosvjetiteljski učinak (usp. Hameršak 2011: 80–91). Bez tendencije da budu apoteoza djetinjstvu kao superiornomu fenomenu (u romantičarskome duhu), iste scene osvjetljavaju Truhelkin prodor u jedan osobiti aspekt dječje prirode: neskriveno uživanje u vlastitoj bitnosti. Drugim riječima, od te sile djetinjega ponosa „ispucavanje“ znanja i nije moglo izbiti drukčije do u formi

¹³ Može djelovati da u slučaju glavnoga lika *Pipa i Pipe* takvo što ipak ne može opstati jer do stvarne kuće Hana dolazi tek uz mušku „intervenciju“ (kuću joj kupuju bogati sinovci po povratku iz Amerike). Ipak, da ta fizički markirana kuća uopće nije stvarna Hanina želja i potreba dokazuje i motiv njezina simboličkoga brisanja (sljepilo junakinje), i dosljedno naglašena Hanina samoidentifikacija i samorealizacija jedino, ili barem najpotpunije, u sanjariji.

¹⁴ Zanimljiva je usporedba izrečenih ili naslućenih ideja u *Pipu i Pipi* s prijašnjim Truhelkinim razmišljanjima o ženi i braku. *U carstvu duše* sadrži misao da je žena „čuvarica doma, gdje dočekuje muža, oca, brata, što se umorni vraćaju iz borbe za opstanak, da ih dvori, krijepi, diže“; da su žene izvan obitelji i majčinstva „isključene jadicne, što kao tuđe prikripine jedahu trpki kruh milostinje, gurane iz kuta u kut, kao nemo gost. To su one žalosne pojave starih usidjelica, koje su čitavom svojom bijedom bile živa optužba ljudskoga društva“, ali kojih „danas jedva više da i ima“ jer je „današnji vijek ženi i mimo kuću i materinstvo odredio svrhu života“ (Truhelka s.a.: 322–324).

¹⁵ Uspoređujući ju s likom kakav postoji u *Zlatnim dancima* („simpatična brbljivica“), kritika ju je ovdje doživjela kao „dosadnu gnjavatoricu“ koja drži „frazlama predavanje iz hrvatske povijesti i hrvatske književnosti“ (Crmković i Težak 2002: 292).

pretjerivanja i nagomilavanja. Sve je to uzbuđenje koje prati Aničine „tirade“ podržano Haninom radoznalošću, stvarnom ili hinjenom, svejedno je. Pri tome nije toliko bitno što je predmet dječjega ushita: to su i Gundulić, Mažuranić, Šenoa, i francuska poezija, zemljopis i povijest. Oblik dječjega samodokazivanja ujedno biva i oblik kojim je, ako ne više, ono barem podjednako, iskazana i Truhelkina neposredna kulturna, nacionalna, domoljubna angažiranost, ali i uvažavanje imanentno dječje senzibilnosti i postupanja kao konstante dječjega lika u dječjoj knjizi.

Izražajniji, pa i utemeljeniji oblik inverzije klasičnoga odgojnoga mehanizma uočava se zapravo u Haninim svjetonazorima (i kada su eksplicitno doneseni i kada su primjerom pokazani). Istina, oni uglavnom pripadaju spektru očekivanih poduka o dobroti, plemenitosti, milosrđu, pobožnosti, radišnosti, poštenju, skromnosti, u dvije riječi o – moralnoj vrlini. No postoji u Haninu liku i sublimiranje idejnosti koja bi tradicionalnoj odgojnoj tehnici mogla djelovati kao defetizam ili barem kao „opasno“ poticanje čitatelja na *nonratio*, na „utapanje“ u vlastite himere, na imaginiranje, na vlastite snove, ukus i htijenja ma koliko oni drugima bili „smiješni“, „nerazumni“, „ludi“ ili „naivni“.

U istome kontekstu vidi se i Hanina estetika kućica u cvijeću, pastirica s janjcima i bez janjaca, zvijezda i mjesečine, svega što je i riječju i slikom napučilo pjesmaricu iz koje Anici čita. Ta knjižica svjedoči o fikcionalnome životu jednoga segmenta pučke kulture popularnoga u 19. stoljeću (usp. Zečević 1988; Tomašić 2015), premda kao kolažna tehnika sjedinjavanja tekstovnoga i likovnoga u rukopisnim književnim oblicima datira daleko unazad (usp. Oraić Tolić 1990: 111–120). Ipak, ona nije funkcionalna isključivo u domeni realističke mimeze. Ta pjesmarica pruža danomu liku istodobno i markantan i diskretan simbolički detalj za samoidentificiranje. Hana je, dakle, romantik željan emocionalnih „potresa“, ona je tipičan primjer zanošenja „lakim“ i „trivijalnim“, dok čita stihove njezino je „čitavo malo lišće plamtjelo“, a u Aničinom se glavi zavrtjelo „od samih ljubičica, ružica i karamfilija“ (Truhelka 1923: 15); ona je sklona afektiranomu i pojednostavljenomu, ona je paradigma i stvarateljica i konzumenta takve estetike. Samo, ne mora se olako isključiti da je podjednako i na ovaj način postala neka vrsta „meke“, pritajene, ali i dosljedne buntovnice. Hanin „malograđanski“, „kič“ ukus zbijen u obliku rukopisnoga spomenara (ukus tako jasno upućen na površno i površinsko – usp. Focht 1976: 171–179), nije tu da bi dezintegrirao (inače dječje nevješto interpretiranu) kanonski vrijednu književnost, ili obratno, već da bi joj stao uz rame po jednoj jedinjoj, ali bitnoj značajki: emociji. Bez emocionalnoga udjela onoga koji čita, govori ili sluša – sve je isprazno. To je jedna od teza koja se u ovom druženju starosti i djetinjstva preko raznorodnih pjesničkih modusa iskazuje o književnosti. Ni taj se detalj ne bi smio previdjeti tim prije jer progovara o jednome od temeljnih načina pjesničkoga djelovanja. Dakako, sluti se prijetnja koju fenomen kiča ovdje nagovještava. Osobito kada se prihvati da on počiva (i) na prepoznavanju vlastitih emocija „kao tobože vrhunske vrijednosti čistog estetskog užitka“, da se bazira na „samozadovoljstvu otkrića da smo sposobni uživati u vlastitim, ni s čim ‘izvana’, u zbilji motiviranim emocijama“ (Solar 1985: 251). Naslućena promidžba egzaltacije

u dodiru s pjesništvom, čijim god i kakvim god, ne vodi nužno sunovratu poezije u banaliziranje. Jer, ne škodi podsjećanje na elementarnost prvoga, makar i nedostatnoga, i nepouzdanoga, i nerelevantnoga, ali prvoga koraka u recepciji književnoga djela koji je ujedno i začetak estetskoga doživljaja: da „nešto“, „neka kakvoća“ opaženoga, konzumenta pjesništva jednostavno „ne ostavlja hladnim“ (Ingarden 1975[1969]: 11–12).

Ukratko, obje Truhelkine junakinje, Anica i Hana, jedna iz druge crpu u najboljem smislu te riječi. I kada u toj interakciji mjesto dobiju igra, čudesna zaraznost veselja, nasmijanosti, optimizma i razumijevanja, te uzajamno „inficiranje“ vlastitim slikama svijeta, stiže se do cjelovita odnosa starosti i djetinjstva. Koliko je on važan u *Pipu i Pipi* svjedoči i kompozicijska koherentnost: Anicu će, kada ode „za svojom srećom“ i neprimjetno „nestane“ iz Hanina života, zamijeniti druga djevojčica. Tako će se obnoviti značajan, literarno produktivan i izvanvremenski aspekt dječje književnosti: univerzalnost sveze djetinjstva i starosti zasnovane, iznad svega ostaloga, na emocionalnome odnosu.

Pipo i Pipa – simbolički registri

Dakako, veza na emocionalnoj razini tiče se i čovjeka i životinje, Hane i Pipa. Njihove zajedničke scene među najekspresivnijima su u knjizi, a tomu se pridružuje i snop mogućnosti kojima bi se semantički opseg ptice dao obujmiti. Jer, Pipo i Pipa, uz sav šarm čisto eufonijskoga efekta u imenovanju, te igrive zvučnosti koja oživljuje „ptičju prirodu“, nose nekoliko simboličkih slojeva. Na pitanje tko je ili što je zapravo Pipo, naviru različiti odgovori: on je jedna od formi „književne životinje“; animalni lik važan u slijedu događaja kao karika zapleta i raspleta; animalni lik koji pridonosi dinamici prostora jer ga vlastitim kretanjem i oglašavanjem ritmizira, širi ili zgušnjava, čini nijemim ili raspjevanim, a tako i značenjski raznolikim; on je animalni lik kojim se intenzivira emocionalni učinak djela; on je atrakcija i zabavljač koji svojim performansama oduševljava ljude; živa „igračka“; „objekt“ trgovine, „muž“ i „otac“, bolesnik, sve u svemu čimbenik koji koncipira narativni tijek; on je i Hanino *ja* koje se simboličkim projekcijama prenosi na govor *o drugome*; i supstitucija je djeteta; i duševni lijek i utjeha starosti; on je i izvor buke i nečisti, za Ninu jednostavno nešto posve beskorisno ako se ne da unovčiti.

U prilično širokom rasponu mogućnosti poimanja semantike ptice u Truhelkinoj knjizi, pozornost će se uvijek zadržati na raspoznavanju kršćanske ikonografije, te slavenske mitološke predodžbe koja pticu vidi kao dušu samu, i obratno, dušu u obličju ptice.¹⁶ Otuda će i sve što se događa s pticom biti posredan govor o Hani i cijela će se knjiga moći čitati kao metaforičkim jezikom konstruirana pripovijest o radostima, iskušenjima i smirivanjima ljudske duše.

¹⁶ Na samom početku kršćanske umjetnosti ptice se upotrebljavaju kao simboli ‘krljatog bića’, duše. Davno prije no što su umjetnici uopće pokušali prikazati ptice prema njihovoj vrsti, oblik ptice iskorištava se za ocrtavanje duhovnoga, za razliku od tvarnoga svijeta“ (Grgić 1979: 495). Osim toga, knjiga uspostavlja dijalog s utjelovljenjima nematerijalne ljudske biti u pticu kakvu poznaje i slavenska folklorna tradicija i mitologija (usp. Gura 2005: 394; Marjanić 2011: 27–50; Plotnikova 2011: 169–170).

Nadalje, za pronicanje u semantiku drugovanja žene i ptice u Truhelkinu romanu važna je i potencijalna prisutnost drevnoga uvjerenja da čovjekovo razumijevanje govora bilja i životinja jest najveća mudrost do koje se može stići. Tada se Hanina veza s Pipom izmješta na područje arhajskoga komunikacijskoga procesa, baš kao što aktualizira i neka pitanja modernoga ljudskoga općenja u sociumu i važnost uspostave sklada u sveopćoj životnoj „šumi šumova“. Taj je jezik alternativa reduciranomu sustavu svakodnevnoga ljudskoga (ne)komuniciranja i (ne)razumijevanja, on je i tajna posvećenih, ali i sinonim djetinjstva kada se ono shvaća kao „rajsko stanje“, a razgovaranje s neljudskim kao jedan od „rajskih sindroma“, općenito, on znači prisvajanje jednoga duhovno bogatijega života od onoga koji je rezerviran samo za ljudski svijet (usp. Eliade 1986: 68). Otuda se razgovori jedne frajle s jednom pticom, kao i sve ono što zajedno u knjizi čine, doista ne mora interpretirati u svjetlu pojednostavljenoga realističkoga (i sentimentalnoga) markera životne pustoline, posebice ako će se time ignorirati latentno Truhelkino progovaranje o sveopćem ljudskom ustrajavanju u svijetu u kojem puno razumijevanje čovjek ima tek sa sugovornikom u neljudskome liku. U konačnici, sve se može promatrati kao uobičajeno spisateljsko transferiranje dječje vezanosti za životinje u narativ o živahnome animalnome liku i njegovome ljudskome sudrugu. Kao dominantno područje dječje književnosti animalistika se konstruira u neprebrojivim spojevima suživota čovjeka i životinje, a ovdje ponuđen ubraja se među ustaljena prijateljavanja kakva poznaje realistička priča bez eksplicitno naznačene didaktičke komponente. Ona implicitna, pak, uvijek podrazumijeva govor o ljepoti i važnosti izmještanja iz antropocentričnoga kruga.

Osim toga, niti teza da su Pipo i Pipa simbolička projekcija bračnoga života, a tako i jedan od načina na koji je Truhelka tematizirala problem odnosa među spolovima, ne može se poreći kao opcija u rasvjetljavanju njihova simboličkoga registra. Kada im se tako pristupi onda Truhelkin odgovor o braku u osnovi ističe antagonizam „muškoga“ i „ženskoga“ načela i relativizira imperativ skladnosti. „Muškoj“ je strani pripisana nježnost, brižnost i savjesnost, ali samo uvjetno i do jedne granice, a „ženskoj“ taština i nebriga za potomstvo kroz koju progovara i osuda samodopadnosti „moderne žene“. Zacijelo, Truhelka ovdje staje na stranu patrijarhalne rodne koncepcije odnosa (valja Pipo „naučiti pameti“, „podviknuti“ i „priprijetiti“ joj, što će Pipo, dakako, i učiniti). Osim toga, definitivno udaljavanje od promoviranja uzornosti i radosti bračnoga sklada pristiže s motivom gubljenja potomstva. Premda zbog toga pada na um mogućnost da se u interpretiranje uključi i simbolički odraz pretpostavljeno prisutne tihe i neiskazane čežnje koja (hipotetički) izjeda obje sestre, taj se smjer ne mora nužno slijediti. Naime, nesretna Pipova sudbina kao supružnika, a naročito kao roditelja, najavljuje još jednu prilično „heretički“ nastrojenu Truhelkinu tezu – onu koja diskretno podriva brak kao nužnost i ideal bez kojega čovjek ne može prispjeti do samoispunjenja.

Kada se sve zbroji, čini se da ptice nisu slučajno u poziciji eponima.¹⁷ Naslov objedinjuje nekoliko glavnih intencija i značajki ove knjige, u najkraćem, fizičko i metafizičko manifestiranje ljudske egzistencije u formi literarnoga diskursa koji uvijek iznova priča toplu i nježnu priču o čovjeku i životinji. Sve ostalo može pripasti području interpretativnih i književnokritičkih špekulacija s ishodima koji će se, prije ili poslije, rastočiti u sumnji.

Naznake sinteze pobrojanih dojmova i refleksija ili otvaranje pitanja

U kontekstu kulturnih i literarnih događanja neposredno nakon Prvoga svjetskoga rata, svih onih „bučnih diskusija ‘velike’, nacionalne literature“, vjeru u „temeljne ljudske vrednote i izlaz na svjetlije proplanke povijesti“, u hrvatskoj književnosti dječjemu čitateljstvu osigurale su, kaže se, Ivana Brlić-Mažuranić i Jagoda Truhelka (Frangeš 1987: 283). No odgovori na pitanja gdje je u svemu tome roman *Pipo i Pipa*, je li značajan korak u povijesnome hodu hrvatske dječje književnosti, može li se smatrati utjecajnom knjigom, premašuje li okvir tzv. „gospojinske književnosti“ (Cvitan 1970: 26) – traže znatno šira istraživanja od ovdje ponuđenih refleksija. Njima se nastojao bar donekle potkrijepiti u uvodu izrečen stav o intrigantnosti marginaliziranoga.

Jer, *Pipo i Pipa* doista jest provokativno djelo, kako za iščitavanja Truhelkinih književnih postupaka, tako i svjetonazora o odgoju, moralu, religiji, pjesništvu, nacionalnome osjećaju, domoljublju, djetinjstvu, ženskosti, samoći, radu, novcu, darivanju, obitelji, prijateljstvu, maštanju, sudbini, smrti itd. Literarni govor o svim tim temama vrijedan je kritičke i istraživačke radoznalosti. Fragmenti koji su ovdje dotaknuti navode na zaključak da se Truhelkin odgovor katkad formirao kao istinski osebujan: ako ne uvijek subverzivan prema uvriježenim očekivanjima od odgojne sheme dječje knjige, onda zasigurno ne uvijek i tipiziran. Sve je to koncentrirano u fikcionalni tekst koji se zasniva na poetici realizma, njegovome selektivnome zrcalnome postupku govorenja o stvarnosti, te prigodi koja pruža čitatelju da zaviri u privatnost likova koji u svoj svojoj autentičnosti običnih ljudi iz svakodnevice opstaju i kao drukčiji – jer, riječ je o fikcijskome narativu oduvijek sklonomu iznimkama (Žmegač 2004: 220).

Hana je u tom smislu dvojako koncipirana: s jedne je strane oličenje klišeja, s druge oličenje negacije klišeja. Taj je postupak tek prividno paradoksalan jer uvjerljivo govori o neprestanome balansiranju i autorskoga i čitateljskoga identificiranja središnje književne figure istodobno u granicama tipskoga kao ograničavajućega i tipskoga kao otvorena puta za oblikovanje složenoga karaktera. Premda je književna teorija i povodom književnoga lika pristigla do raznorodnih ishoda, pa tako i upozorila da je to što se lik mnogim čitateljima doima objedinjujućom snagom proznoga teksta naprosto jedan mit i ideološka predrasuda, te da je njegova „navodna“ individualnost i psihološka

¹⁷ Slobodan Ž. Marković smatra da „naslov *Pipo i Pipa* nije monogram sadržine ove proze. Ptice, po kojima je delo nazvano, neposredno i simbolično prisustvuju u toku pripovedanja, odnosno u odvijanju radnje. Njihovo intuitivno osećanje i reagovanje na dobrotu i zlo koje čine ljudi, niukoliko se ne uklapa u osnovnu nit dela niti donosi njegovu poruku. Otuda je ime dela mehanički nakalempljeno i nije znak i zajednički imenitelj nizu pitanja koja su u napisu obuhvaćena“ (1971/1973: 80).

koherentnost sumnjiv ishod čitanja jer taj isti lik nije ništa drugo do produkt konvencija i literarnih shema (Culler 1990[1975]: 341), to ne znači da zbroj matrica nikada neće rezultirati književnim individuomom. Drugim riječima, ako se Truhelkinoj Hani i pristupi kao literanomu produktu nataloženih konvencija, ona se neće neizostavno zagubiti među bezličnim i beživotnim „anonimusima“. Autorska kombinatorika provjereno komunikativnih segmenata (u ovome slučaju: božji miljenik, naivno dijete, sanjar i idealist, lakomisleni mudrac, žena patnica) u osnovi daje autentičnu simbiozu. Upravo zato Hanin lik ovdje i jest shvaćen kao „osnovno načelo integracije“, kao „način osmišljavanja cjeline djela“ (Solar 1980: 129).

Međutim, gdje je doista pomaknut „malo pomaknuti svjetonazor vesele frajle Hane“ (Detoni Dujmić 1998: 119), što je to pomicanje unijelo u dječju književnost i što je njime izrečeno publici kojoj je Truhelka namijenila *Pipa i Pipu*, u kojoj je mjeri relativiziralo jedan a promoviralo drugi odgojni, ideološki i književni pristup dječjoj knjizi i čitatelju dječje knjige – otvorena je tema.¹⁸ Tek kada se misli koje Hanin lik izravno ili hipotetički koncipira (ponajprije one o ženi koja može biti sama, a pritom i zadovoljna, koja može s punim pravom uživati u vlastitu ukusu, sanjariji i izopćenosti, te o novcu i braku kao upitnim izvoristima ljudskoga ispunjenja i radosti) iščitaju u povijesnome i kulturnome kontekstu, u kontekstu drugih ženskih likova i općenitih promišljanja o ženskosti Jagode Truhelke, na koncu, i u kontekstu hrvatske dječje književnosti – bit će jasnija stvarna posebnost prikazanoga lika i cijeloga djela. Ono što se sluti jest da i Truhelkina Hana umnogome anticipira drukčiji koncept rodosti od naslijeđenoga modusa 19. stoljeća ili građanskoga konzervatizma tijekom 1920-ih, samo ovoga puta ne preko afirmacije obrazovane žene istančana artistsčkoga duha koja umije i može brinuti o sebi i svijet mjeriti vlastitim senzibilitetom.¹⁹

Nadalje, provokativnost *Pipa i Pipe* obuhvatila je i govor o suvremenoj percepciji sentimentalnoga diskursa, pa donekle i poetike melodramatskoga. Nema razloga poricati da oba strukturiraju ovo djelo. No izlazi li iz toga knjiga doista sva „iz prošlih dana“, anakrona suvremenomu ukusu i potrebi, jednostavno *passé*, te može li se čitati bez pejorativnoga i distanciranoga odnosa kakav već sam spomen „sentimentalnoga“ odmah izaziva – bit će jasno kada se sučele različite strategije čitanja i promišljanja o književnosti. Ako se književno djelo gradi (i) inkorporiranjem čitatelja (usp. Majhut 2005: 21), onda *Pipo i Pipa* nedvojbeno traže analizu čitateljskih identiteta: dječjih, adolescentskih, odraslih, ženskih i muških, nekadašnjih i današnjih, te odgovore na pitanje tko je što (i kako i zašto) u ovome djelu pronalazio i još uvijek pronalazi. Dakle, tko je implictni čitatelj *Pipa i Pipe*? Sporni je sentiment, emocionalni fluid koji „ženska srca“ nagoni na suosjećanje nad dobrotom – koja, eto, nesrećom, nepravdom

¹⁸ U tome je smislu zanimljiva usporedba s *Knjigom omladini* Ivane Brlić-Mažuranić (objavljenom iste godine kada i *Pipo i Pipa*), a koja „decidno odbacuje ‘nove’ predodžbe o adolescenciji i vraća se tradicionalnoj, konzervativnoj slici uklopljene mladosti“ (Hameršak i Zima 2015: 355).

¹⁹ Misli se na junakinju Truhelkina romana *Plein air* (1897.) koji suvremena znanost čita kao „psihološki roman naglašene feminističke ideje“, štoviše, kao djelo kojim je Jagoda Truhelka „prva na hrvatsku književnu pozornicu dovela zbiljnu, intelektualno superiornu ženu koja suzdržano, ali ipak odlučno zastupa tada već sve aktualniju ideju o ženskim pravima“ (Detoni Dujmić 1998: 111).

i životnim usudom, samuje i u samoći snuje o domu – jedna od mogućih konstrukcija koja i identificira i kreira vlastitoga čitatelja. Pitanje je hoće li se to izmijeniti ako se razmatranje proširi, recimo, na „djevojačke knjige“ objavljivane u Hrvatskoj upravo u periodu od 1922. do 1925. godine (usp. Majhut 2011: 89–103); ili barem na naslove koje ista naklada objavljuje netom prije i poslije *Pipa i Pipe*? Hoće li, primjerice, James Matthew Barrie, Frances Hodgson Burnett i F. M. Dostojevski, progovoriti još intenzivnije o jednome pravcu ustanovljenja čitateljskoga „profila“ gladnoga emocija kao ključne vrijednosti književnoga djela? Ako je prvi implicitni čitatelj mlada djevojka kojoj Truhelka piše o pravu na osobnost, vlastiti put i sreću mimo braka, obrazovanja i novca; ako je drugi implicitni čitatelj melankolična i romantična duša željna „patničkih“ sudbina; ako je treći onaj ponesen trijumfom dobrote i pravde; ako je četvrti onaj zainteresiran za uvijek vitalni animalistički diskurs – logično je zapitati se ima li ih još, ili, drugim riječima, je li čitanje *Pipa i Pipe* doista dovršeno.

Također, provokativnost ovoga djela raspoznat će se i kada se istraživanja usmjere prema njegovomu žanrovskomu identitetu. Ne samo zato što se dio Truhelkina opusa mahom ostavlja u statusu genološki otvorena (Hameršak i Zima 2015: 145), već zato što *Pipo i Pipa* nagovještavaju još nekoliko dodatnih nejasnoća. Jedna od njih glasi: je li ovo djelo ishod komercijalne potrebe, davanja vjetra u leđa mladoj nakladničkoj udruzi koja ga je objavila godinu dana nakon osnutka, ili je, može biti, ishod Truhelkina (namjernoga ili nenamjernoga) eksperimentiranja žanrovima? Da *Pipo i Pipa* jest realistička pripovijest, kako je naznačeno podnaslovom, baš kao što je i roman – bio bi najsigurniji zaključak. Tim prije jer su se u hrvatskoj dječjoj književnosti sve do sredine tridesetih godina 20. stoljeća dulji pripovjedni tekstovi nazivali pripovijetkama, pripovijestima ili novelama (Hameršak i Zima 2015: 203), a imali su, barem neki od njih, romaneskno obličje. Kapitalna monografska istraživanja poetike i povijesti hrvatskoga dječjega romana, ali i studije koje se bave Truhelkinim djelom izvan navedene problematike, različito su tretirala *Pipa i Pipu* (usp. Hranjec 1998, Majhut 2005; Zalar 1978; Javor 1998: 111). Mogućnost postavljanja u romaneskni žanrovski kontekst proizlazi i iz poetičke i povijesne elastičnosti romana kao žanra i iz prisutnosti njegovih uvjetnih, ali u osnovi elementarnih, školskih značajki (usp. Solar 1986: 174). U svakome slučaju, kada se *Pipo i Pipa* čita kao roman, onda traži i odgovor na pitanje o udjelu u povijesnome konstituiranju žanra, o stilskim i strukturnim odlikama, o tipološkome identitetu i sl.

S tim je povezano i poimanje ove knjige kao proširenja i(li) dopune poglavlja iz glasovitih Truhelkinih *Zlatnih danaka* (Crnković i Težak 2002: 292; Detoni Dujmić 1998: 118), dakle, kao djela koje definira fenomen autocitatnosti i intertekstualnoga općenja, te autobiografski diskurs. S obzirom na to da autorica u *Zlatnim dancima* opisuje svoje djetinjstvo u rodnome Osijeku šezdesetih i sedamdesetih godina 19. stoljeća, da to naglašava u uvodnoj najavi koja prethodi djelu, a da potom izostaje podudaranje s imenom glavne junakinje (Jagoda – Anica), suvremeni tumači smatraju da Truhelka stvara poseban vid autobiografskoga diskursa u hrvatskoj dječjoj književnosti. On je „netipičan i zanimljiv“, suštinski „u procjepu između onoga što Genette naziva

heterodijegetskom autobiografijom, što je rijedak slučaj autobiografije pisane u trećem licu, gdje postoji identitet autora i lika, ali ni jedan od njih nije identičan pripovjedaču, i heterodijegetske fikcije gdje ni jedan element trijade nije identičan bilo kojemu od dva preostala elementa“ (Kos-Lajtmán 2011: 133). „Prijenos“ glavne junakinje *Zlatnih danaka* u roman *Pipo i Pipa* donosi i kompleks autobiografskih implikacija, pa se u interpretaciju uvodi hipoteza da i *Pipo i Pipa* jest literarna i literarizirana transpozicija isječaka iz Truhelkina života, dragih djetinjih uspomena na ljude iz susjedstva. No kako se u usporedbi sa *Zlatnim dancima* težište u „konfiguraciji“ likova ovdje očito izmjestilo (s Anice na Hanu), postavlja se i pitanje je li se time izmjestio i hipotetički autobiografski impuls, odnosno: gdje je doista u *Pipu i Pipi* otisak Truhelkina autobiografskoga ja.²⁰

Već to što je sve pobrojano jedna knjiga postavila kao izazov, dokaz je da joj nije mjesto na rubnim prostorima kritičkoga zanimanja. Međutim, time što provocira ne dokazuje se i da literarno vrijedi. Tako se javlja još jedan razlog zbog kojega je privukla pozornost. On se tiče uvjerenja da poimanje književne povijesti zahtijeva pogled (i) prema svemu onomu što nema status remek-djela i što se ne ubraja u virtuozne tragove koje je autor za sobom ostavio. Ne zato da bi se postojeći poredak vrijednosti radikalno negirao ili revidirao čitanjima s drugoga i drukčijega obzora, ili da bi se ispravljale „nepravde“ prema pojedinim djelima i autorima, ili da bi se polemiziralo s postojećim kritičkim ocjenama, ili da bi se udovoljilo postmodernim tendencijama koje uvjeravaju da svijet uopće, pa ni književni svijet, nema utvrđeno središte. Razlog je, dakle, drukčiji, a proizlazi iz uvjerenja da istinsko razumijevanje jednoga opusa, a na koncu i jedne književnosti, nije moguće bez iscrpnoga čitanja. Jer, posve je razložan skepticizam koji se javlja kad god se teorija o jednoj književno-povijesnoj cjelovitosti ne oslanja na sustavne analize konkretnih, pojedinačnih književnih djela (Flaker 2011: 107).

Popis literature

Primarna literatura:

Truhelka, Jagoda. [s.a.]. *U carstvu duše. Listovi svojoj učenici*. Osijek: Naklada knjižare Radoslava Bačića.

Truhelka, Jagoda. 1923. *Pipo i Pipa. Pripovijest iz prošlih dana*. Zagreb: Udruženje za unapređivanje dječje književnosti.

Sekundarna literatura:

Bal, Mieke. 2000[1978]. *Naratologija. Teorija priče i pripovedanja*. Prev. Rastislava Mirković. Beograd: Narodna knjiga / Alfa.

Baluhati, Sergej. 1981. Prema poetici melodrame. U: *Moderna teorija drame*, ur. Mirjana Miočinović, 428–449. Beograd: Nolit.

Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Booth, Wayne C. 1976[1968]. *Retorika proze*. Prev. Branko Vučićević. Beograd: Nolit.

Chevalier, Jean i Alain Gheerbrant. 1989. *Rječnik simbola. Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Prev. Ana Buljan i dr. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

²⁰ Ostajući u domeni likova izdvaja se još jedno pitanje: može li se i u *Pipu i Pipi* lik Anice tumačiti kao „borac za ženska prava i jednakost“ kako se vidi u *Zlatnim dancima* (Težak 2011: 6).

- Crnković, Milan i Dubravka Težak. 2002. *Povijest hrvatske dječje književnosti od početaka do 1955. godine*. Zagreb: Znanje.
- Culler, Jonathan. 1990[1975]. *Strukturalistička poetika. Strukturalizam, lingvistika i proučavanje književnosti*. Prev. Milica Mint. Beograd: SKZ.
- Cvitan, Dalibor. 1970. Djela omeđena dječjom dušom. U: *Dječja književnost – šta je to?*, ur. Gojko Janjušević, 22–27. Novi Sad: Zmajeve dečje igre/ Kulturni centar.
- Čolak, Tode. 1958. Nekoliko tekstova za decu i nekoliko dečjih pisaca kod Srba i Hrvata do Prvog svetskog rata. U: *Književnost za decu i rad u dečjim bibliotekama. Zbornik materijala sa seminara za rad u dečjim bibliotekama*, 41–59. Beograd: Savet društva za staranje o deci i omladini Jugoslavije.
- Detoni Dujmić, Dunja. 1998. *Ljepša polovica književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Doležel, Lubomír. 2008[1998]. *Heterokosmika. Fikcija i mogući svetovi*. Prev. Snežana Kalinić. Beograd: Službeni glasnik.
- Eliade, Mircea. 1986. Nostalgija za rajem u primitivnim tradicijama. Prev. Nevenka Subotić. *Književna kritika* 17(6): 66–73.
- Flaker, Aleksandar. 2011. *Period, stil, žanr. Književnoteorijski pojmovnik*. Izabrao i priredio Gojko Tešić. Beograd: Službeni glasnik.
- Focht, Ivan. 1976. *Tajna umjetnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Frangeš, Ivo. 1987. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske i Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Grgić, Marijan. 1979. Ptice. U: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, ur. Anđelko Badurina, 495. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, Kršćanska sadašnjost i Institut za povijest umjetnosti.
- Gura, Aleksandar. 2005. *Simbolika životinja u slovenskoj narodnoj tradiciji*. Prev. Lj. Joksimović i dr. Beograd: Brimo.
- Hameršak, Marijana. 2011. *Pričalice. O povijesti djetinjstva i bajke*. Zagreb: Algoritam.
- Hameršak, Marijana i Dubravka Zima. 2015. *Uvod u dječju književnost*. Zagreb: Leykam international, d.o.o.
- Hranjec, Stjepan. 1998. *Hrvatski dječji roman*. Zagreb: Znanje.
- Hranjec, Stjepan. 2004. *Dječji hrvatski klasici*. Zagreb: Školska knjiga.
- Hranjec, Stjepan. 2009. *Ogledi o dječjoj književnosti*. Zagreb: Alfa.
- Ingarden, Roman. 1975[1969]. *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*. Prev. Drinka Gojković. Beograd: Nolit.
- Ivon, Katarina. 2016. Prostori djetinjstva ili djetinjstvo prostora (prostorni imaginarij u trilogiji „Zlatni danci“ Jagode Truhelke. *Croatica et Slavica Iadertina* 12/1(12): 311–323.
- Ivon, Katarina i Josipa Blažinović. 2016. *Kako bih mogla da budem dobra* ili o ženskom pismu Jagode Truhelke. *Magistra Iadertina* 11(1): 51–71.
- Javor, Ranka. 1998. Književno djelo Jagode Truhelke u dosadašnjim izdanjima s osvrtom na mogući budući susret s čitateljskom publikom. U: *Zlatni danci – život i djelo Jagode Truhelke, zbornik radova znanstvenog skupa*, ur. Julijo Martinčić i Dubravka Hackenberger, 109–114. Osijek: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Zavod za znanstveni rad.
- Karanović, Zoja i Ljiljana Pešikan Ljuštanović. 1994. *Poslovi i dani srpske pesničke tradicije*. Novi Sad: Svetovi.
- Kos-Lajtman, Andrijana. 2011. *Autobiografski diskurs djetinjstva*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Lotman, Jurij M. 1976[1970]. *Struktura umetničkog teksta*. Prev. Novica Petković. Beograd: Nolit.

- Majhut, Berislav. 2005. *Pustolov, siročić i dječja družba: hrvatski dječji roman do 1945*. Zagreb: FF press.
- Majhut, Berislav. 2011. Djevojačkim srcima: nakladničke cjeline iz dvadesetih godina dvadesetog stoljeća. *Književna smotra* 43(161–162): 89–103.
- Majhut, Berislav i Sanja Lovrić. 2013. „Senzacionalno!!! – Zabavni list“. Nove nakladničke strategije romana u svescima početkom tridesetih godina 20. stoljeća. U: *Veliki vidar: Stoljeće Grigora Viteza*, ur. Marina Protrka Štimec, Diana Zalar i Dubravka Zima, 357–371. Zagreb: Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Marjanić, Suzana. 2011. Duša kao postmortalna ptica: južno/slavske folklorne predodžbe o duši–ptici i/ili ptici–duši. U: *Ptice, književnost, kultura*, ur. Dragan Bošković i Mirjana Detelić, 27–50. Kragujevac: Centar za naučna istraživanja SANU i Univerziteta u Kragujevcu.
- Marković, Slobodan Ž. 1971/1973. *Zapisi o književnosti za decu*. Beograd: Interpres.
- Marković, Slobodan Ž. 1973. Ideja društvene angažovanosti u književnosti između dva svetska rata. *Književnost i jezik* 20(3–4): 13–20.
- Matutinović, Ljerkica. 1970. Jagoda Truhelka. U: *Jagoda Truhelka Zlatni danci, Autobiografija; Verka Škurla-Iljić Pripovijetke; Dora Pfanova Pjesme; Mila Miholjević Pripovijesti; Mara Švel-Gamiršek Izabrane proze. Pet stoljeća hrvatske književnosti*, knj. 107, priredila Ljerkica Matutinović, 7–11. Zagreb: Matica hrvatska i Zora.
- Mauss, Marsel. 1982[1950]. *Sociologija i antropologija*. II. Prev. Ana Moralić. Beograd: Prosveta.
- Oraić Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Oraić Tolić, Dubravka. 2006. Tipovi modernog subjekta. Muškarci sa ženskim rodanim crtama. U: *Čovjek, prostor, vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*, ur. Živa Benčić i Dunja Fališević, 291–324. Zagreb: Disput.
- Pintarić, Ana. 2004. *U svijetlu interpretacije – Zlatni danci Jagode Truhelke (uz 140. godišnjicu rođenja)*. Osijek: Filozofski fakultet.
- Plotnikova, Anna A. 2011. Duša. U: *Slovenska mitologija – enciklopedijski rečnik*, ur. Svetlana M. Tolstoj i Ljubinko Radenković, 169–170. Beograd: Zepter book world.
- Prohaska, Dragutin. 1906. Slavonština u našoj književnosti. *Narodna obrana* 181, 6–7.
- Propp [Prop], Vladimir. 1984[1976]. *Problemi komike i smeħa*. Preveo Bogdan Kosanović. Novi Sad: Dnevnik.
- Protrka, Marina. 2008. *Stvaranje književne nacije. Oblikovanje kanona u hrvatskoj književnoj periodici 19. stoljeća*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu: Filozofski fakultet.
- Rem, Goran. 2002. Hrvatska književnost u Slavoniji na prijelazu 19. u 20. stoljeće. *Dani hrvatskoga kazališta: građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu* 28 (1): 216–236.
- Sekulić, Isidora. 1966. *Analitički trenuci*. Novi Sad: Matica srpska.
- Solar, Milivoj. 1980. *Ideja i priča. Aspekti teorije proze*. Zagreb: Znanje.
- Solar, Milivoj. 1985. *Mit o avangardi i mit o dekadenciji. Aspekti tumačenja proze dvadesetog stoljeća*. Beograd: Nolit.
- Solar, Milivoj. 1986. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Škreb, Zdenko. 1981. *Književnost i povijesni svijet*. Zagreb: Školska knjiga.
- Težak, Dubravka. 2011. Tipovi dječjeg junaka u razvoju hrvatske dječje književnosti kao odraz shvaćanja identiteta djeteta. *Detinjstvo – časopis o književnosti za decu* 37(2): 3–9.
- Tomašić, Josipa. 2015. Recipijenti pučke književnosti kao polazište za razumijevanje pučke poetike. *Narodna umjetnost – hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* 52(2): 179–194.

- Zalar, Ivo. 1978. *Dječji roman u hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Zečević, Divna. 1988. *Hrvatske pučke pjesmarice 19. stoljeća (svjetovne i nabožne)*. Osijek: Izdavački centar Revija i Radničko sveučilište Božidar Maslarić Osijek.
- Zima, Dubravka. 2013. Adolescentska književnost i adolescentica. Javni i privatni lik adolescentice u drugoj polovici 19. stoljeća. U: *Veliki vidar. Stoljeće Grigora Viteza*, ur. Marina Protrka Štimec, Diana Zalar i Dubravka Zima, 373–397. Zagreb: Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Zlata, Andrea. 2004. *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Živković Zebec, Vedrana. 2015. Naša djeca Jagode Truhelke – poučavanje sudbinama ženskih likova. *Libri & Liberi* 4 (1), 27–44.
- Žmegač, Viktor. 2004. *Povijesna poetika romana*. Zagreb: Matica hrvatska.

Snežana Šarančić Čutura

Faculty of Education in Sombor, University of Novi Sad, Serbia
Pädagogische Fakultät in Sombor, Universität in Novi Sad, Serbien

A Few Reflections on Truhelka's Book about a Woman, a Bird and a House Made of Imagination: *Pipo i Pipa*

The paper attempts to contribute to the contemporary readings of *Pipo i Pipa* [Pipo and Pipa] (1923) by Jagoda Truhelka. After tracing one of the critical texts from the Serbian academic context, attention is paid to several analytically and interpretatively challenging topics, including: sentimentality, narrative dynamism, the system of ideas and values (on women's identity and destiny; on the principles of goodness, mercy and giving; on loneliness and fantasy; on the relationship between childhood and being old; on the relationship between people and animals; on literature), and on the semantics and symbolism of certain structural aspects. Compared to *Zlatni danci* [The Golden Days], however, this book by Truhelka has been critically marginalised; it is intriguing both in efforts to understand other literary works by Truhelka, and to understand the historical, poetic, genre-related, stylistic, and conceptual trends in the development of Croatian literature for children.

Keywords: critical reception, Croatian children's literature, Jagoda Truhelka, *Pipo i Pipa*

Betrachtungen zu Truhelkas Werk über eine Frau, einen Vogel und ein Phantasiehaus: *Pipo und Pipa*

Auf den Spuren der kritischen Rückschau von Slobodan Ž. Marković zu Truhelkas Roman *Pipo und Pipa* (1923) liegt der Fokus dieser Arbeit auf einigen Aspekten des Werks, die bei der Analyse eine Herausforderung darstellen, wie etwa die Frage der Sentimentalität, die Dynamik der Erzählung, das System vermittelter Ideen und Lebenswerte (über die Identität und das Schicksal der Frau; über das Prinzip der Güte, Barmherzigkeit und des Gebens; über die Träumerei; über das Verhältnis zwischen Kindheit und Alter; über Einsamkeit und Alleinsein; über das Verhältnis zwischen Mensch und Tier; über Literatur), sowie Semantik und Symbolik der ausgewählten Segmente. Obwohl *Pipo und Pipa* im Vergleich

mit beispielsweise *Zlatni danci* [Die goldenen Tage] (1918) aus literaturkritischer Sicht marginalisiert wurde, wird in dieser Arbeit versucht den Roman zu aktualisieren und zu interpretieren als ein Werk, das sowohl für das Verständnis von Truhelkas Opus intrigiert, als auch für Einsichten in die geschichtlichen, poetischen, stilistischen, ideellen und gattungsbedingten Richtungen der kroatischen Kinder- und Jugendliteratur.

Schlüsselwörter: kroatische Kinder- und Jugendliteratur, Jagoda Truhelka, kritische Rezeption, *Pipo und Pipa*