

Irena Jovanović<sup>1</sup>Univerzitet u Beogradu  
Filološki fakultetUDK  
741.5:305  
305:791.2

## SMRT, ŽANR I ROD U GRAFIČKOM ROMANU *JA UBIJAM DIVOVE*

**APSTRAKT** U ovom radu se analizira herojski narativ u grafičkom romanu za decu i mlade *Ja ubijam divove*. Budući da je centralna tema romana suočavanje junakinje sa smrću roditelja, analiza se oslanja na novija istraživanja teme smrti u književnosti za decu i mlade koja naglašavaju blisku vezu između ove teme i reprezentacije/konstrukcije roda. Suočavanje sa smrću bližnjih, kao i sa svešću o neizbežnosti sopstvene smrti, u književnosti za decu je najčešće predstavljeno kao deo procesa odrastanja u kom junakinje i junaci stiču znanja o svom položaju unutar društvenih struktura moći. Rad se fokusira na glavne strukturne elemente herojskog narativa, poput prevazilaženja prepreka kroz akciju, trijumfa nad neprijateljem, upornosti i posvećenosti cilju kao glavnih odlika herojevog karaktera. Iz ugla feminističke književne kritike, rad ima za cilj da pokaže da je za progresivnost na planu konstrukcije roda, pored uključivanja ženskog lika na poziciji heroja, potrebno i preoznačavanje većine glavnih strukturnih elemenata ovog dominantno *muškog* žanra. Ove promene su u grafičkom romanu *Ja ubijam divove* dovele do podrivanja jasnih granica unutar binarnih opozicija muško-žensko, privatno-javno, civilizovano-divlje, realistično-fantastično, racionalno-emocionalno, odraslo-dečje, pokazujući značajne mogućnosti za ovakve vrste intervencija unutar žanrovskih okvira herojskog narativa.

**Ključne reči:** grafički roman, *Ja ubijam divove*, književnost za decu, smrt, herojski narativ, žanrovska analiza

### UVOD

U ovom radu analiziram grafički roman za decu *Ja ubijam divove* (*I Kill Giants*), autora Džoa Kelija (Joe Kelly) i Kena Nimure (Ken Niimura) iz 2008. godine, kao i njegovu filmsku adaptaciju u režiji Andersa Voltera

---

1 E-mail: irena.jovanovic1303@gmail.com

(Anders Walter), premijerno prikazanu 2017. godine, sa posebnim fokusom na konstrukciju i reprezentaciju roda. Cilj rada je da se analizom formalno i tematski dominantnog narativa o heroju pokaže na koji način prisustvo ženskog heroja u tekstu otvara prostor za preoznačavanje njegovih strukturnih elemenata i kako ove promene utiču na konstrukciju modela žalosti i suočavanja sa smrću bližnjih, budući da je u ovom romanu smrt tematski i strukturno dominantna.

Junakinjin promenljiv odnos prema smrti vodi njenom odrastanju i prihvatanju određenog mesta u svetu, odnosno u okviru strukture moći. Pitanje moći i njenih ograničenja u bliskoj je vezi sa značenjima koja implicira herojski narativ: prevazilaženje prepreka kroz akciju, dominacija nad neprijateljem, te upornost i predanost cilju kao glavne karakterne odlike heroja. Modifikacije herojskog narativa na različite načine podrivaju značenja ovih strukturnih elemenata, često otvarajući prostor za rodnu transgresiju, redefinišući granice binarnih opozicija ili, u nekim slučajevima, iznova ih uspostavljaajući.

U prvom delu rada razmatram osnovna pitanja i probleme odnosa između žanra, roda i smrti. Suočavanje sa smrću tiče se odrastanja, odvajanja od roditelja, kao i sticanja uvida u neizbežnost sopstvene smrti. Nekoliko studija u polju književnosti za decu, a iz ugla poststrukturalističkih – pre svega feminističkih – pristupa, pokazale su da je tema smrti neodvojiva od pitanja roda (cf. Trites 2000; James 2009). Kategorija roda posebno je važna za razumevanje tradicije stripa, pa tako i grafičkog romana, zbog čega se u posebnom delu predstavlja istorija ovog žanra u kontekstu kako rodne reprezentacije, tako i tendencije u književnosti za decu, ali i popularnoj kulturi uopšte, da se unutar ovih žanrova pojave (nove) heroine koje bi mogle odgovoriti na zahteve i očekivanja savremene progresivne publike.

Glavni deo rada čini analiza herojskog narativa, i to strukturnih elemenata njegovog tradicionalnog modela. Analizom se želi pokazati da u grafičkom romanu *Ja ubijam divove* dolazi do bitnih promena u pogledu očekivane reprodukcije binarnih podela, što ima posledice na planu konstrukcije roda. U analizi ću se osloniti na teorijski okvir koji Mardžeri Haurihan (Margery Hourihan) koristi za analizu herojskih narativa u popularnoj kulturi i književnosti za decu. Pratiću osnovni model herojskog narativa koji ova autorka predlaže u studiji *Dekonstrukcija heroja (Deconstructing the Hero)*.

## SMRT U KNJIŽEVNOSTI ZA DECU I MLADE

Oslonivši se na tvrdnju Džona Stivena (John Stephens) da se najzastupljenije teme u dečjoj književnosti tiču pitanja rasta i razvoja, Ketrin Džejms (Kathryn James) primećuje da „pažnja posvećena ličnom identitetu, individualnoj psihi, razvoju subjektiviteta, kao i društvenoj osvešćenosti i samosvesti” svedoči da se radi o „literaturi o *postajanju*, zbog čega reprezentacije smrti (kraja života) mogu imati naročit značaj” (James 2009, 2).<sup>2</sup> Džejms tvrdi da knjige koje žele da mlađe čitaoce i čitateljke upoznaju sa konceptima smrti i žalosti najčešće to čine kroz tematizovanje smrti baka i deka ili ljubimaca, dok knjige za mlađe tinejdžere takođe često prikazuju smrt bližnjih (roditelja, braće ili sestara, prijatelja), s tim što u njima mogu biti prisutni i upečatljivi prizori smrti karakteristični za žanr horora (ibid., 3). Timoti Mor (Timothy E. Moore) i Rit Mej (Reet Mae) u poslednjim decenijama prošlog veka ukazivali su na činjenicu da je razvoj biblioterapije<sup>3</sup> pratio razvoj realistične književnosti za decu<sup>4</sup> i primetili su da su zagovornici biblioterapije preporučivali liste sa brojnim naslovima knjiga za decu koje se bave temom smrti, zaključujući da je „smrt nesumnjivo česta tema u književnosti za decu”

---

2 Svi prevodi sa engleskog jezika u radu su moji, ukoliko nije drugačije naznačeno.

3 Biblioterapijom ili terapijom knjigama smatra se vid  *kreativne* psihoterapije koji kao osnovni metod rešavanja problema koristi čitanje i interpretaciju književnih dela ili drugih tekstova koji se bave temama koje korespondiraju sa ličnim problemima pojedinaca. Biblioterapija se razvijala u 20. veku, najpre u Nemačkoj, Velikoj Britaniji, a posebna pažnja ovom metodu posvećena je u SAD. Zagovarači biblioterapije, najčešće bibliotekari i bibliotekarke, u pogledu najvećih zamerki ovom metodu najčešće su se susretali sa argumentima koji se tiču pitanja mogućnosti i dometa ovog vida pomoći osobama sa različitim psihološkim poremećajima, a pre svega u pogledu poznavanja književnih teorija, poput teorije recepcije i teorije čitalačkog odgovora (o razvoju i glavnim aspektima ovog metoda cf. Crago 1996).

4 „Tokom 1960-ih, dominantni uticaji u stvaralaštvu za decu pomereni su iz Velike Britanije u SAD, a broj knjiga pisanih za decu dramatično je porastao. Najvažnije, društvene konvulzije tog perioda imale su dramatičan efekat na dečju književnost: detinjstvo više nije bilo sveto. Realistična književnost, a posebno ona tematski orijentisana ka  *problemskom romanu*, postala je široko popularna. Seks, droga, abortus, smrt, rasizam, razvod, homoseksualnost, bile su sasvim prihvatljive teme” (Moore and Mae 1987, 52).

(Moor and Mae 1987, 54). U istraživanju teme smrti, Lois Rauč Gibson (Lois Rauch Gibson) i Lora Zajdman (Laura M. Zaidman) dolaze do zaključka da knjige za decu koje tematizuju smrt „pokazuju da kada jedan junak umre, drugi nauči nešto više o tome kako živeti – da poštuje život čak i kada je u žalosti. Oni koji umiru upućuju žive o pravim prioritetima i vrednostima svakog pojedinačnog života” (Zaidman and Gibson 1991, 233).

Imajući sve to u vidu, ne čudi da su se javljale razne inicijative da se o smrti uči u školi. Međutim, neretko se postavljalo pitanje o prikladnosti diskusije o smrti u školi, što zbog predavača i predavačica koji se ne osećaju slobodnim da razgovaraju o takvim temama, što zbog dece koja su suviše mala za takva pitanja (cf. Klingman 1980). U kontekstu domaćeg školstva, Vladimir Vukomanović Rastegorac primećuje da školski sistem ima ambivalentan odnos prema temi smrti: u programu za Srpski jezik za prva četiri razreda osnovne škole nalaze se književni tekstovi koji tematizuju smrt, poput narodne pesme *Jelenče*, srpske narodne bajke *Pepeljuga*, *Sebičnog džina* Oskara Vajlda i *Bele grive* Renea Gijoa, ali autori i autorke čitanki biraju da u čitanku ne uključe delove koji tematizuju smrt. Kao dobar primer navodi se roman Anđele Neneti *Moj deka je bio trešnja*: među odabranim odlomcima koji se nalaze u čitankama nijedan „ne govori o bolesti, smrti i sahrani dragih ljudi, iako književnoumetnička vrednost ovog teksta počiva (i) na upečatljivoj obradi teških tema, poput navedenih” (Vukomanović Rastegorac 2018, 11–12). U kontekstu domaćeg izdavaštva pokazuje se da su knjige u kojima je tema smrti centralna ili jedna od važnijih uveliko prisutne u savremenom polju književnosti za decu. Među relativno skorije objavljenim naslovima izdvojila bih romane Vesne Aleksić *Lovac na maslačke*, Zorana Penevskog *Sara i zaboravljeni trg*,<sup>5</sup> izbor domaće poezije za decu i mlade sa temom smrti *Ako ti jave: umro sam*, koju je priredio Vladimir Vukomanović Rastegorac, kao i slikovnicu *Bajka o smrti* istog autora. Dodatno, ovogodišnji dobitnik Nagrade Politikinog zabavnika je roman *Crna ptica* Aleksandre Jovanović, koji tematizuje suočavanje glavne junakinje sa gubitkom roditelja unutar fantastičnog sveta koji ona samostalno kreira.

Roberta Silindžer Trajts (Roberta Seelinger Trites) smatra da smrt zauzima naročito važno mesto u adolescentskoj književnosti, te tvrdi da je

---

5 O temi smrti u romanima *Sara i zaboravljeni trg* i *Lovac na maslačke*, cf. Veljković Mekić 2019.

smrt „*sine qua non* adolescentske književnosti, njen definišući faktor koji je ujedno razdvaja kako od dečje, tako i od književnosti za odrasle” (Trites 2000, 118). Ona polazi od tvrdnje da je u književnosti za mlade od odrastanja mnogo važnije pitanje moći, pošto se odrastanje, koje se smatra glavnom temom ove književnosti, predstavlja kao neizbežno povezano sa onim što je adolescent/kinja naučila o moći (ibid., x). Adolescenti i adolescentkinje „moraju naučiti da održavaju balans između sopstvene moći i one njihovih roditelja i drugih figura od autoriteta. Takođe, moraju naučiti koliku moć imaju zbog ili uprkos biološkim imperativima poput seksa i smrti” (ibid.). Trajts navodi da smrt ima značajno diskurzivno prisustvo u knjigama o odrastanju: adolescent/kinja uči da razume život u odnosu prema smrti, tj. da razume da je život ono što je ograničeno smrću. Tema odrastanja direktno utiče na narativne niti mnogih romana, zbog čega smrt ima značajnu funkciju kako na formalnom, tako i na idejnom planu (ibid., xiii).

Ketrin Džejms, u jednom od poglavlja studije *Smrt, rod i seksualnost u adolescentskoj književnosti*, analizira i nekoliko dela koji pripadaju žanru fantastike, i polazi od pretpostavke da je polje fantastike, poput teme smrti, tekstualni prostor u kom se preispituju kulturološke ideje reda i granica, te da ga je zbog nestabilnih značenja teško artikulirati ili definisati. Na primeru dela koje analizira, Džejms tvrdi da se

„uloga smrti ogleda u zamagljivanju granica između realnosti, sna, natprirodnog; u narušavanju porodičnih struktura; razdvajanju deteta od roditelja, ‘normalnog’ od ‘nenormalnog’, nereda od reda, sopstva od drugog – ukratko, u podrivanju kulturne stabilnosti” (James 2009, 113–114).

Ipak, ova autorka ističe da većina dela teži da redefiniše granice na takav način da radije održavaju ograničenja, nego što rade na njihovom preispitivanju ili pomeranju. U tekstovima sa elementima žanra gotike/horora, strah od smrti je centralan (ibid., 117), a može se očekivati da je ovaj milje obeležen „strahom od roditeljske nebrige ili mržnje, gubitka doma i podrške” (Cosslett prema James 2009, 124). Dela koja naglašavaju moć fantastike da omogući suočavanje sa uznemirujućim pitanjima, ili rešavanje emocionalne krize kroz metaforu, takođe crpe napetost iz porodičnih ili odnosa roditelj/dete (ibid., 126). Dok knjige za mlađe uzraste fantastične teme i motive ko-

riste u terapeutske svrhe, a značenja se suprotstavljaju shvatanju smrti kao trajnosti, u delima namenjenim starijim adolescentkinjama i adolescentima smrt je blisko povezana sa separacijom deteta/adolescenta od roditelja i daleko više naglašena (ibid., 127).

## ROD I GRAFIČKI ROMAN

Bez obzira na različite definicije grafičkog romana, on je integralno vezan za žanr stripa (cf. Duncan and Smith 2017). Različiti proučavaoci i proučavateljke žanra ističu činjenicu da su se stripovi kroz istoriju obraćali muškoj publici. Imajući u vidu istoriju stripa, može se reći da je broj muških heroja nadmašio broj ženskih, mada se tokom razvoja žanra razlika smanjivala, naročito u pogledu produkcije ne-superherojskih stripova, dok Marvelovi stripovi žene „generalno ne prikazuju kao važne u okviru moralnih drama, što ilustruje i manji broj borbi u kojima učestvuju” (Clemens 2010, 72). Većina ženskih superheroja iz „zlatnog doba” stripova, poput *Black Widow*, *Lady Luck*, *Phantom Lady*, *Black Cat*, *Miss Victory* i *Wonder Woman*, nije postala popularna ili je zaboravljena zato što se nisu pojavljivale nove verzije kakve se stalno javljaju u slučaju superheroja poput Supermena, Spajdermena i Betmena (Jorgensen 2013, 268).

Koliko je važno u današnjem kontekstu propitivati rodnu dimenziju strip industrije ističe Kerolin Koka (Carolyn Cocca) i navodi da su različiti medijski sadržaji o superherojima danas „transmedijska, milijarde dolara vredna, globalna roba” (Cocca 2016, 1). Autorka ističe da narativi o superherojima, zbog velike medijske popularnosti, portretišući stereotipe mogu da „perpetuiraju *tradicionalne* ideje o rodu i seksualnosti, rasi i psihofizičkim sposobnostima”, ali da mogu i da ih podriju, i „to na takav način da osnaže one koji su zbog njih bili marginalizovani” (ibid.). Najvažnije, Koka primećuje da oni „trenutno rade i jedno i drugo” (ibid.). Tendencija da se zadovolje obe strane savremene publike može se shvatiti kao bitna odlika ovih pop-kulturnih sadržaja: s jedne strane, ispunjava se zahtev za promenu reprezentacije u pomenutim kategorijama; s druge strane, izlazi se u susret očekivanjima vernih obožavatelja (dominantno muškog) žanra stripa koji žele da savremene interpretacije ostanu dosledne originalima. Ipak, kako Lorejn Gaman (Lorraine Gamman) i Margaret Maršment (Margaret Marshment) pišu, popularna kultura se može

shvatiti kao prostor borbe za značenje, koji se ne mora nužno videti kao nedvosmislen odgovor na komplementarne sisteme kapitalizma i patrijarhata, već kao mesto preispitivanja dominantnih ideologija (Gamman and Marshment 1988, 2). Pitanje borbe za značenje naročito je važno u kontekstu pojave potpuno novih heroina/heroja koji bi mogli da odgovore na zahteve progresivne publike. Pitanje dometa progresivnosti u pogledu rodne reprezentacije dodatno se komplikuje imajući u vidu da se novi junaci i junakinje javljaju u okviru tradicionalno muškog žanra.

Zalažući se za uključivanje grafičkih romana u školske biblioteke, Ana Jorgensen (Anna Jorgensen) i Arijana Lečan (Arianna Lechan) ističu da naslovi koji će ući u školske bibliotečke kolekcije treba da ispune određene kriterijume, i to konkretno u kontekstu pozitivnih ženskih uzora. Pomoću kratkog pregleda istorije razvoja grafičkog romana tokom dvadesetog i dvadeset prvog veka, autorke pokazuju da je reprezentacija ženskih likova u stripovima i grafičkim romanima bila obeležena različitim vidovima stereotipizacije, seksualizacije, objektivizacije i marginalizacije. Imajući to u vidu, one predlažu kriterijume za odabir feministički osvešćene kolekcije grafičkih romana (Jorgensen and Lechan 2013, 276). Grafički roman *Ja ubijam divove* uvršten je u ovu kolekciju budući da je ženski lik u priči jedinstven (ibid., 279). Ipak, ovaj grafički roman ispunjava i gotovo sve druge kriterijume koje autorke navode. Ima snažne ženske likove, tj. ženski likovi su glavni ili sekundarni, te nužni za razvoj priče. Ženski lik uzima aktivno učešće u razvoju radnje. Devojčice imaju netradicionalne uloge. Ako imaju tradicionalne uloge, nisu portretisane kao slabe. Protagonistkinja se ne oslanja na pomoć i podršku muškaraca. Karakteri su višedimenzionalni: u njima se ogleda različitost ličnosti, starosti, porekla, tipova odnosa i etniciteta. Protagonistkinjino odrastanje ide u pozitivnom smeru i vodi ka osamostaljivanju (cf. Jorgensen and Lechan 2013, 277–282). Mnogi od kriterijuma ispunjeni su jer glavna junakinja romana ima centralno mesto u narativu o heroju.

## TOROVA DECA

U grafičkom romanu *Ja ubijam divove* glavna junakinja, dvanaestogodišnja Barbara Torson (Barbara Thorson), predstavlja se kao ubica divova. U grafičkom romanu se pojavljuju signali da je Barbarin fantastični svet divova, u

kom je ona heroj koji će odbraniti zajednicu od opasnosti, rezultat njene nemogućnosti da se suoči sa činjenicom da joj je majka smrtno bolesna. Tako se ispostavlja da je Barbarina borba sa divovima zapravo borba sa traumom i gubitkom. U toj borbi, mlada junakinja stvara sopstveni fantastični narativ o heroju koji se bori protiv smrti. Način na koji se sukob razrešava ključan je za interpretaciju romana, pa se zato može reći da smrt u romanu ima tematski i formalno važnu funkciju. Grafički roman je u celini pripovedan iz Barbarine perspektive unutar koje se mogu razlikovati dva narativna modusa – fantastični i realistični. Pripremanje zamki, osveštavanje oružja, praćenje i upozoravanje okoline na opasnost, kao i epska borba protiv Titana, aktivnosti su koje obeležavaju protagonistkinjino delovanje u okviru fantastičnog sveta. Istovremeno, Barbara je jedina osoba u fantastičnom narativu. Pored nje, u stripu, ali ne i u filmu, nalaze se magična bića nalik vilama koja svojim prisustvom signaliziraju aktiviranje fantastične perspektive. Realistični narativ odnosi se na Barbarino neposredno okruženje – porodicu, vršnjake i školsko osoblje. Ona sa njima stupa u različite, najčešće konfliktne odnose. Realistični narativ predstavlja svojevrsni kontrolni faktor u odnosu na fantastični. S obzirom na to da je Barbarina perspektiva praktično jedina u priči, verodostojnost jednog ili drugog modusa priče zavisi od spremnosti i sposobnosti glavne junakinje da se suoči sa stvarnošću odnosno traumom.

Džo Keli, autor stripa i grafičkog romana *Ja ubijam divove*, poznat je po autorstvu stripova o superherojima poput Dedpula, Betmena, Spajdermena, dakle, muških junaka. Iako tradicija stripa o superherojima obuhvata i heroine poput *Wonder Woman* ili Kerol Denvers, kao i one iz nedavne prošlosti, poput Džesike Džouns, lik Barbare Torson eksplicitno se oslanja na tzv. mušku tradiciju stripa o superherojima. Prezime Torson čita se kao „Torov sin” (Thor’s son), što je aluzija na jednog od najpopularnijih superheroja i junaka iz Marvelove produkcije. Unutar iste tradicije pronalazimo i motive iz nordijske mitologije, to jest divove i titane protiv kojih se junakinja bori, ali i koje studiozno proučava, crta, istražuje i njima je opsednuta poput tipski karakterisanog zaljubljenika u strip kulturu. Na kraju, kao i Torovo, Barbarino oružje je „čekić”.

Imajući u vidu da je junakinjin herojski narativ kreiran po uzoru na muškog superheroja, a herojevog najvećeg neprijatelja predstavlja smrt sama, pitanje konstrukcije roda dalje će biti problematizovano kroz analizu herojskog narativa u grafičkom romanu *Ja ubijam divove*.



## ELEMENTI HEROJSKE PRIČE

Sa poststrukturalističkih pozicija, a u kontekstu avanturističkog žanra i herojske priče, Mardžeri Haurihan analizira niz avanturističkih narativa u književnosti i popularnoj kulturi, sa akcentom na herojsku priču u književnosti za decu. Njena studija *Dekonstrukcija heroja* predstavlja izvesnu feminističku intervenciju u prvobitnu obradu ove teme kojom se bavio Džozef Kembel (Joseph Campbell) u čuvenoj knjizi *Heroj sa hiljadu lica*. Polazeći od tvrdnje da su narativi o heroju centralni u zapadnoj kulturi, autorka analizira načine na koje sama struktura priče o heroju afirmiše heteronormativne obrasce. Kako Haurihan tvrdi:

„Da bi se raspakovala ideologija ovih tekstova, potrebno je analizirati binarne opozicije koje ih karakterišu. Kvaliteti koji se pripisuju heroju i njegovim protivnicima otkrivaju mnogo o tome šta se vrednuje a šta smatra inferiornim ili zlim u zapadnoj kulturi” (Hourihan 1997, 4).

Jedna naročito važna odlika ovih narativa na koju autorka ukazuje jeste njihova optimističnost: „Priče o herojima su suštinski optimistične pošto ističu da je pobjeda, uprkos svim očiglednostima, moguća. Heroj trijumfuje nad divljinom, pa tako i nad haosom, prirodom, zlom, *smrću*” (ibid., 27; naglasak dodat). Binarnosti na kojima ovi narativi počivaju svakako utiču i na konstrukciju roda. Kako autorka navodi:

„Priče o herojima ispisuju muško/ženski dualizam, ističući muškarca kao normu, kao onog koji označava ljudskost, a ženu definišu kao drugo – devijantno, drugačije, opasno. Suština herojevog maskuliniteta je u isticanju kontrole nad samim sobom, okolinom i svetom ... On se bori sa svojim podsvesnim, koliko i sa spoljašnjim neprijateljima: on potiskuje stvari koje dolaze iz unutrašnjeg mraka, jer su one za njega neprijatelji. Emocije i imaginacija remete njegovu kontrolu i mogu da se ispreče između njega i njegovog cilja; zbog toga moraju biti potisnute” (ibid., 68).

Karakteristika dualizama zapadne kulture ogleda se u kontrastiranju pojmova u skladu sa opozicijom superiorno/inferiorno. Inferiorni *drugi*

može nastati usled različitih odnosa, a Haurihan izdvaja osnovne binarnosti karakteristične za herojske priče: razum–emocija, civilizacija–divljina, razum–priroda, red–haos, duh–telo, muško–žensko, ljudsko–neljudsko, gospodar–rob (ibid., 17).

Mardžeri Haurihan smatra da herojska priča ima formu putovanja unutar specifičnog modela. Polazeći od ovog modela, a sa fokusom na elemente teksta koje Haurihan izdvaja kao konstitutivne za binarnosti svojstvene ovom tipu priče, dalje ću analizirati herojski narativ u grafičkom romanu *Ja ubijam divove*.

### HEROJ

„Heroj je beli muškarac, Britanac, Amerikanac ili Evropljanin, najčešće mlad. Može biti u pratnji jednog saputnika ili može biti vođa grupe avanturista” (Hourihan 1997, 9).<sup>6</sup>

Barbara je bela Amerikanka, dok je njena *saputnica* Sofija, vršnjakinja i prijateljica, bela Britanka. Osim lika školske psihološkinje Mol i nove nastavnice koja se pojavljuje na samom kraju romana, ostali likovi u grafičkom romanu, baš kao i u filmu, nisu u ovom smislu diverzifikovani. O reprezentaciji gđe Mol biće reči u nastavku teksta, a biće naznačeno i potencijalno pozitivno tumačenje konstrukcije njenog lika kao jedine BIPOC osobe. Glavna intervencija, ipak, ogleda se u činjenici da se na mestu heroja nalazi žena. Haurihan kaže da postoji veliki broj herojskih fantastičnih priča u kojima se u ulozi heroja nalazi žena (Hourihan 1997, 208), ali da one najčešće poručuju da

„ukoliko žene žele da njihova dela budu vredna pomena, moraju da se ponašaju što je više moguće kao muškarci. Takve priče ne predstavljaju nikakav izazov za herojsku definiciju muškosti, jer žene ispoljavaju jednaku hrabrost, junaštvo, suvi racionalizam i strog osećaj svrhe” (ibid.).

---

6 Ispod svih podnaslova u ovom poglavlju koristim citate koji referišu na herojski model u studiji Mardžeri Haurihan *Deconstructing the Hero* (cf. Hourihan 1997, 9–10).

Koliki izazov za herojsku definiciju muškosti predstavlja ovaj narativ zapravo će pokazati analiza ostalih strukturnih elemenata narativa o heroju. Ona će ujedno rasvetliti i vezu između karakterizacije heroine i odnosa teksta prema temi suočavanja sa smrću i gubitkom.

### *CIVILIZACIJA-DIVLJINA*

„Heroj ostavlja civilizovani red kod kuće da bi se upustio u pohod u divljinu i ostvario svoj cilj. Divljina može biti šuma, fantastična zemlja, druga planeta, Afrika ili neki drugi, neevropski deo sveta, ozloglašene ulice Londona ili Njujorka, tropsko ostrvo, itd. Njoj nedostaje red i sigurnost doma. Opasne i magične stvari dešavaju se u divljini” (Hourihan 1997, 9).

Odlazak heroja u divljinu jedna je od osnovnih komponenti herojskog narativa, smatra Haurihan. Ona tvrdi da je primarno značenje ove opozicije, a to je vrednovanje doma kao mesta reda i razuma, te percepcija da se ono što je divlje i opasno nalazi napolju, implicirano načinom na koji je priča oblikovana (Hourihan 1997, 23). U ovakvo tumačenje uklapa se i Barbarin herojski narativ. Divovi koji prete da napadnu njen dom, ali i grad, uvek se nalaze isključivo napolju, i to primarno u prirodi. Barbarina kuća se nalazi na obali, pa se voda pojavljuje kao preteći prostor. Za razliku od grafičkog romana gde je pojava divova, pre konačnog obračuna sa Titanom, retka i na poseban način vizuelno obrađena, u filmu se divovi pojavljuju nešto češće, uglavnom u šumskim predelima. Indikativno je da upravo u tim prostorima, prilikom obavljanja radnji koje prethode sukobu sa divovima ili tokom pripreme odbrambenih strategija, junakinja ispoljava najviše osobina koje tipično karakterišu lik heroja. Aktivnost i spretnost, posvećenost, preduzimljivost, snalažljivost, spremnost na žrtvu, fizički obračuni i destrukcija karakterišu junakinju u pomenutim prilikama.

U kući, međutim, ne vladaju red ni sigurnost. Barbarin strah od nečega što se nalazi na spratu kuće dovoljno je jak da je spreči da se popne uz stepenice do svoje sobe, već ona utočište pronalazi u ostavi u prizemlju. Tu, okružena crtežima, knjigama i drugim stvarima od sentimentalne vrednosti, devojčica provodi većinu vremena kada je kod kuće. Elementi gotike i horora prepoznaju se u odsustvu osećaja sigurnosti, koje se ispostavlja kao dominantno Barba-

rino stanje. Pored divova koji napadaju spolja, kao i strašne stvari na spratu kuće, Barbara se oseća nesigurno i u školi. Junakinja se konstantno sukobljava sa đacima, a još više se suprotstavlja figurama od autoriteta: profesoru, direktoru, školskoj psihološkinji. Ujedno joj pretili starija učenica Tejlor (Taylor), te vidimo da je Barbara žrtva vršnjačkog nasilja. Svi prostori u kojima Barbara provodi vreme jesu prostori opasnosti. Kako je disfunkcionalna porodica jedna od glavnih tema ovog grafičkog romana, opozicija uređenost doma – nered divljine nije oštro binarno strukturisana. Ipak, svi događaji značajni za razvoj radnje i Barbarino suočavanje sa smrću odvijaju se izvan kuće. Herojevo napuštanje doma radi odlaska u avanturu može se shvatiti u širem smislu. Divljina nije u nekoj dalekoj zemlji, već ispred vrata doma. Na tom putu se junakinja susreće sa različitim saveznicima/neprijateljima koji se mogu dovesti u vezu sa različitim žanrovima karakterističnim za književnost za decu.

#### *NEPRIJATELJI I SAVEZNICI – KUĆNA I VISOKA FANTASTIKA*

„Heroj se suočava sa nizom poteškoća i prete mu opasni protivnici. Oni mogu biti zmajevi ili druge fantastične zveri, divlje životinje, veštice, divovi, divljaci, pirati, kriminalci, špijuni, vanzemaljci. Heroj pobeđuje ove protivnike jer je snažan, hrabar, snalažljiv, racionalan i posvećen uspehu. Može dobiti pomoć mudrih i dobronamernih bića koja prepoznaju vrednost njegove ličnosti” (Hourihan 1997, 9).

Zbog mešanja različitih žanrova (porodična, školska, fantastična, herojska priča), Barbara ima različite protivnike. Da li su i koliko oni neprijateljski nastrojani zavisi od njihovog mesta u strukturi ovih žanrova.

U studiji o fantastici u kućnom prostoru u književnosti za decu, Lujza Smit (Luisa Smith) navodi jedan od uslova za prisustvo fantastike u književnosti za decu: junakinje i junaci moraju da budu oslobođeni roditelja koji bi ih inhibirali i sprečavali da pristupe fantastičnim svetovima (Smith 2003, 292). Ova autorka smatra da „uvođenje fantastike u realne svete dece, pravljenje nemogućeg mogućim dok su centralni karakteri okruženi svakodnevicom, podrazumeva veštog autora/ku” i dodaje da „neoštećena porodična jedinica skoro onemogućava koncept fantastike, ali najčešće ističe fundamentalni konflikt između fantastičnog i racionalnog gledanja na svet

ili između (stereotipno gledano) dečje i odrasle perspektive” (ibid.). Fantastični modus u okviru svakodnevice, primećuje Smit, može biti upotrebljen „radi rešavanja problema imaginativnim putem, radi omogućavanja bega, ili kako bi se dete-protagonista suočilo sa situacijama u kojima se zahtevaju hrabre i inteligentne reakcije” (ibid.). U Barbarinom slučaju, akcenat se stavlja na nepotpunu porodicu. Dok su roditelji odsutni, a čitaocima i čitatelj-kama veći deo priče nije poznat razlog za to, u kući je sav teret održavanja domaćinstva na starijoj sestri Keren (Karen), dok se Barbara i njen brat Dejv (Dave) i dalje ponašaju kao članovi porodice koji zavise od brige odraslih. Roditelji mogu da prihvate ili ne prihvate fantastični svet, smatra Smit (ibid., 293). Za *Ja ubijam divove* važi potonje, a pošto su roditelji odsutni, neprihvatanje fantastičnog pripada svim drugim odraslim likovima u romanu. Budući da je Barbara najmlađa junakinja, očigledno je da se postojanje fantastičnog modusa vezuje za koncept odrastanja. Još jedan faktor koji pojačava suprotnost između fantastičnog i realističnog jeste smeštanje radnje u savremeni trenutak i svakodnevicu malog američkog grada. Barbarin svet divova nalazi se u znatno većoj suprotnosti sa realnim okruženjem nego što bi to bio slučaj da se radnja odvijala na prostorno i vremenski izrazito udaljenom mestu ili iz drugih razloga karakterističnom prostoru za pojavu ovakvih bića. Konačno, razlozi zbog kojih se u romanu aktivira fantastični modus otkrivaju se sa razvojem radnje i uključuju sva tri povoda koja Lujza Smit navodi: Barbarina projekcija sveta divova jedan je od imaginativnih i njoj razumljivih načina da sebi objasni stvarnost; svet koji stvara često joj služi za beg od te stvarnosti; hrabrost se izdvaja kao preduslov za prevazilaženje traume koju doživljava. Odsustvo roditeljske brige i kontrole ujedno predstavlja i uzrok i posledicu Barbarinog ponašanja. Njena nemogućnost da se suoči sa majčinom bolešću vodi kreiranju fantastičnih svetova i socijalnoj neprilagođenosti, zbog čega dolazi do daljeg udaljavanja od bližnjih i sve problematičnijeg ponašanja usled odsustva roditeljskog nadzora. Fantastika se tako vidi i kao glavni junakinjin problem, ali i kao njegovo rešenje.

Pojava malenih letećih bića poput vila usko je povezana sa odsustvom roditeljskog nadzora. U Barbarinim sukobima sa autoritetom ova fantastična bića imaju rezonersku ulogu. Ona često opovrgavaju ili preispituju Barbarine iskaze i dovode legitimitet njene perspektive u pitanje, dok sa druge strane devojčici pružaju podršku i razumevanje u teškim trenucima. Za razliku

od divova koji predstavljaju pretnju, ova bića su dobronamerna. Nedostatak komunikacije sa bližnjima Barbara nadomešćuje putem potpune iskrenosti i ispoljene ranjivosti u kontaktu sa ovim bićima. Vile se tradicionalno vezuju za svet bajki, a tako i kućni kontekst i magiju prisutnu u svakodnevnom životu (ibid., 292). U odnosu na neprijatelja, vile nemaju nikakvu posebnu moć ili sposobnost. U herojskom kontekstu, one su saveznice i pomagačice, ali ovaj element fantastike pre služi kao spona između realističnog i fantastičnog modusa u romanu. Prisustvo vila postepeno otkriva uzroke za nastanak fantastičnog sveta. Pored rezonerske, one imaju funkciju da svojim šaljivim reakcijama na Barbarina često uznemiravajuća i zabrinjavajuća ponašanja ublaže atmosferu ozbiljnosti ili efekat zazora koji bi, u suprotnom, u pojedinim scenama bio daleko jači. Izrazito jak smrad truleži od ostataka hrane kojima junakinja *mami* divove u pripremljene zamke (*I Kill Giants*, II *The Spark*),<sup>7</sup> Barbarino samopovređivanje prilikom *žrtvenog* rituala za zaštitu od neprijatelja (IV *The Ghoul*), kao i prikupljanje leševa životinja kako bi se aktivirala magija koja će joj pomoći da uništi neprijatelje (V *The Sacrifice*), u filmu na gledaoce ostavljaju jači utisak strave upravo zato što svet vila iz grafičkog romana ne postoji u filmskoj adaptaciji. Zbog toga je i atmosfera u filmu daleko mračnija i jezivija, a Barbarina usamljenost naročito naglašena.

Ozbiljnost situacije i visok stepen opasnosti koja dolazi od neprijatelja i u grafičkom romanu i u filmu postižu se elementima visoke fantastike, a narativ o borbi protiv divova doseže epske razmere. Barbara je protagonistkinja, ali joj se ujedno može pripisati autorstvo kada je reč o narativu o divovima. Svetu divova Barbara pristupa sa ozbiljnošću sa kojom se odnosimo prema pitanjima života i smrti. Ona studiozno proučava literaturu iz koje zaključuje da svet divova ima jasnu strukturu i hijerarhiju, te da se ova bića razlikuju prema funkciji i specifičnim osobinama. Ona poznaje različite tipove divova, njihovo ponašanje, hranu koju jedu i načine na koje uništavaju svoje neprijatelje. To znanje omogućava joj da se ozbiljno i posvećeno bavi lovom na divove.

U grafičkom romanu se u brojnim panelima Barbarina sklonost ka fantastici prikazuje uz pomoć kontrasta stilova, gde se i unutar fantastičnog

---

7 U nastavku rada ću na mestima koja referišu na grafički roman *I Kill Giants* navoditi samo poglavlja.

mogu razlikovati umetnički postupci. Pošto je ovaj grafički roman crno-beo, distinkcija između onoga što vidi Barbara i onoga što vide svi ostali postiže se tako što se Barbarin svet prikazuje na crtežima nalik dečjim, iscrtanim belom kredom ili olovkom, poput nebojenih skica, koji dodatno ispunjavaju već postojeći sadržaj panela. Tako pojedini paneli izgledaju kao slike stvarnosti po kojima je naknadno crtano, „žvrljano”. Sadržaj ovih crteža čine prethodno pomenute vile i vilenjaci, zatim čudovišta i sitne životinje ili druga bića, zvezdice, crtice i slično.

Barbarina dobra ili loša raspoloženja, bezbrižnost ili strah reflektuju se na vizuelnom planu. U zavisnosti od Barbarine percepcije nivoa opasnosti u kojoj se nalazi, crteži čudovišta će, na primer, varirati od dečjih skica razdraganih bića, preko nešto komplikovanijih, osenčenijih i u pretećim pozama, do umetnički izvanrednih, krajnje složenih, pa čak i grotesknih predstava divova u trenucima kulminacije radnje.

Indikativno je da su vile koje pripadaju *niskom* fantastičnom modusu najčešće prikazane preko krajnje jednostavnih skica, kao oblici koji su šuplji i lako se mogu rasformirati ili nestati, dok je u sceni borbe sa Titanom ovo biće prikazano u svoj svojoj materijalnosti i punoći. Tako crteži ilustruju stepen legitimiteta koji Barbara daje bićima koja se na njima nalaze. Iako vile imaju rezonersku funkciju, retki su slučajevi u kojima junakinja poslušala njihov savet, dok su bića koja predstavljaju najiracionalnije aspekte Barbarine svesti daleko uverljivije prikazana, te ubedljivije umetnički obrađena. Budući da je Barbara autorka fantastičnog sveta, umetničke osobine, iako ih ona ne izražava doslovno, dodeljene su upravo njoj. Može se zaključiti da se kontrastom između stilova u grafičkom romanu sugerise paralelnost svetova i nedefinisan status fantastike.<sup>8</sup> Za razliku od grafičkog romana, u filmu ne postoji tako evidentna razlika – nema jasnih naznaka da čudovišta

---

8 Sullivan (C. W. Sullivan III) govori o pojmu visoke fantastike u kontekstu *sekundarnih svetova*. Sekundarni svet je onaj koji odstupa od savremene konsenzusne realnosti i za razliku od naučne fantastike, u kojoj je sekundarni svet smešten u pretpostavljenu blisku ili daleku budućnost obeleženu potencijalnim naučnim otkrićima i progresom, sekundarni svet visoke fantastike je svet potpuno izmešten od konsenzusne realnosti. Vrednost visoke fantastike počiva na ubedljivosti sekundarnog sveta, a visoka fantastika se može posmatrati u opreci prema *niskoj fantastici* – onoj koja sadrži natprirodne intervencije u svetu svakodnevice (cf. Sullivan 2004, 300–310).

nisu deo realnog sveta, zbog čega su elementi visoke fantastike i ubedljivost sekundarnog sveta manje otvoreni za preispitivanje u najvećem delu radnje.

Barbarina sklonost ka vizuelnom izražavanju u filmu se ističe kroz njen izvanredan likovni talenat. Na njenim crtežima divovi izgledaju groteskno i uznemirujuće. Slično kao u grafičkom romanu, u delu filma u kom Barbara svojoj prijateljici predstavlja tipologiju divova, njen govor prati video animacija u kojoj titani izgledaju zastrašujuće i opasno, dok oni hijerarhijski niži, iako pretećeg izgleda zbog veličine i oblika, odaju utisak bezazlenosti, onakav kakav stičemo kada shvatimo da je u pitanju samo dečja igra. Uprkos tome što se često ističe da elementi fantastičnog sveta nose u sebi *detinjastu* notu, kontrast između utiska bezazlenosti u takvim, a straha i užasa u drugim situacijama navode čitaoce, odnosno gledaoce, da Barbarinu priču shvate ozbiljno. Njena predanost svetu koji je stvorila navodi nas da prihvatimo taj svet kao legitiman bez obzira na niz elemenata čija je funkcija da takav njegov status destabilizuju.

Salivan (C. W. Sullivan III) govori da elementi moderne visoke fantastike delom potiču iz najstarijih priča, između ostalog i nordijskih mitova poput onih o Toru, dok fantastični aspekti herojeve akcije, kao i natprirodne moći koje poseduje u fantastičnom svetu, takođe potiču iz mita ili epa (Sullivan 2004, 302). Salivan primećuje i da upečatljivo korišćenje elemenata mita ili legende u delu visoke fantastike ukazuje da se njegova struktura temelji na magičnoj priči (nem. *Märchen*).<sup>9</sup> Poput Haurihan koja objašnjava strukturu narativa o heroju, Linda Deg (Linda Dégh) govori o strukturi bajke naglašavajući da je u pitanju avanturistička priča o jednom heroju koji u magičnom svetu ima natprirodne pomagače, pobeđuje zle sile izvan granica ljudskog univerzuma, prelazi nekoliko granica ljudskog sveta, ispunjavajući nemoguće zadatke, tokom kojih je oklevetan, prognan, mučen, zarobljen, izdan (Dégh prema Sullivan 2004, 302).

Kako Salivan primećuje, društveni kontekst visoke fantastike ima korene u srednjovekovnoj romansi. Elemente srednjovekovnog nasleđa možemo pronaći u nekoliko scena. U jednoj od početnih, junakinja u pripovedačkom zanosu priča o usamljenom jahaču – vitezu koji u zoru dolazi da pobedi sile

---

9 Ovaj termin kod nas prvi put uz termin *ženske priče* navodi Vuk Karadžić, time označavajući žanr bajke u književnom folkloru (cf. Bošković-Stulli 2012).



tame (I *The Hammer*). Na platnu od kog je napravila sklonište je prikazan srednjovekovni vitez u oklopu, koji kopljem preti zmajolikom čudovištu. U njenoj naraciji se otkriva da se na mestu srednjovekovnog viteza nalazi žena. Barbara će biti prikazana kao vitez u oklopu u poglavlju naslovljenom „Oklop” (*The Armor*), a viteška oprema biće upotrebljena kao metafora za Barbarine psihološke odbrambene mehanizme. Ona oseća potrebu da se sakrije i zaštiti jer je tog dana došla u konflikt i fizički se obračunavala sa raznim osobama iz neposrednog okruženja. Barbara se u tom trenutku ne krije samo zato što joj preti opasnost, već i zato što oseća grižu savesti zbog povređivanja drugih, između ostalog i nedužnih ljudi.

Elemente bajke pronalazimo u Barbarinom verovanju i praktikovanju magije. Junakinja se u borbi protiv neprijatelja posvećuje istraživanju i izvođenju ritualnih radnji – od izgovaranja gatki do polaganja fizičke žrtve. Bez obzira na to na koji način grafički roman tretira određene žanrovske osobenosti, elementi visoke fantastike svakako doprinose isticanju strukture o kojoj govore i Haurihan i Deg, a u čijem centru se nalazi heroj koji do uspeha dolazi kroz akciju i prevazilaženje različitih prepreka. Haurihan ukazuje na važnu odliku strukture herojske priče, a to je da je u pitanju *njegova* priča, dok se „čitalac/čitateljka poziva da sa herojem deli njegove vrednosti i divi se njegovim postupcima” (Hourihan 1997, 38). Herojeve vrednosti tako uključuju i privilegovanje akcije i konflikta, uvek fizičke prirode, dok se na marginu potiskuju ne samo kućne aktivnosti, već i kreativnost, maštovitost i emocije:

„Heroj je osoba od akcije i kroz nju izražava svoju prirodu – veštinu, hrabrost, dominaciju i odlučnost. Niti je kontemplativan, niti kreativan. On maršira napred, a kada se sretne sa zmajevima ili preprekama, obračuna se sa njima” (ibid., 95).

*Mračnu stranu* ovakvog ustrojstva herojske priče Haurihan vidi u naturalizaciji nasilja (ibid., 97).

Barbara je svakako junakinja od akcije. Da bi lovila divove ona mora da obavi niz aktivnosti, poput pripremanja i postavljanja zamki, te da u svakom trenutku bude spremna da upotrebi oružje ako se nađe u opasnosti. Međutim, u stvarnosti grafičkog romana, ove aktivnosti ne deluju naročito zahtevno već liče na dečju igru (baš kao i u slučaju reprezentacije divova).

U filmu je Barbarina fizička aktivnost daleko izraženija i može se reći da je junakinja u tom smislu smelija. I u romanu i u filmu Barbara je krajnje nezainteresovana za kućne poslove. Napori njene sestre da se izbori sa održavanjem doma utoliko su veći, pošto Barbara i njen brat u tim poslovima ne pomažu, štaviše, često odmažu. Barbara pokazuje i nezainteresovanost i nemar prema školskim obavezama jer one nemaju veze s njenim herojskim pozivom. Pošto kućni poslovi i školske obaveze samo ometaju njeno stizanje do cilja, u kontekstu herojskog narativa mogu se tumačiti i kao prepreke na herojevom putu. Barbarina herojska aktivnost se tako ne odnosi samo na angažman u lovu na divove, već i na napredovanje u priči u celini.

Barbarine herojske osobine obuhvataju i kreativnost i kontemplativnost. Prilikom pripreme strategije za borbu sa divovovima Barbara pokazuje veliku maštovitost, ali i metodičnost. Njeno odsustvo angažmana u školi pre se može pripisati odsustvu ambicije nego sposobnosti. Česta slika u romanu je Barbarina torba puna knjiga, koju ona zbog težine mora da vuče za sobom po podu.<sup>10</sup> Kao tipična autsajderka, Barbara svoje umeće pokazuje u intelektualno zahtevnim društvenim igrama poput *D&D*, u kojoj se pokazuje kao vešt *gospodar tamnice*.<sup>11</sup> Kolokvijalno govoreći, Barbara je štreberka, a svoje intelektualne, pre svega verbalne sposobnosti upotrebljava kako bi se obračunala sa okruženjem. Osim u slučaju novostečene prijateljice Sofije, svaki Barbarin razgovor sa osobama iz njenog okruženja predstavlja svojevrsnu igru dominacije. U njoj junakinja pokazuje razvijene retoričke veštine, a kroz njih i neka, za svoj uzrast krajnje napredna, znanja i razmišljanja o savremenom svetu, pre svega o socijalnom kontekstu. Zbog tih osobina Barbara je dopadljiva junakinja, a ove pozitivne karakteristike njene ličnosti često zamagljuju granicu koja razdvaja verbalne igre od verbalnog nasilja,

---

10 U filmu je ova slika manje prisutna, te manje važna za karakterizaciju lika.

11 *D&D* (*Dungeons and Dragons*) je ratna stona igra koja se smatra začetkom RPG igara tj. igara uloga (engl. *Role-Playing Game*). Svaki učesnik/ učesnica dobija ulogu jednog junaka u čiju perspektivu treba da se uživi, dok čitavom igrom upravlja gospodar tamnice (engl. *Dungeon Master*), koji je zadužen za pripovedanje priče koja prati likove, postavljanje izazova pred igrače, suđenje igračima itd. Popularnost ove igre može se videti i u čestim referencama u popularnoj kulturi. Igranje *D&D* je postala tipska odlika „štrebera”, a ova igra čini osnovu sižea jedne od popularnijih *Netflix*-ovih televizijskih serija *Stranger Things*.

koje nekada prevazilazi čak i granice žanra književnosti za decu.<sup>12</sup> Bilo da je verbalno ili fizičko, Barbarino nasilno ponašanje posledica je njene opsednutosti ciljem. Bilo da su osobe koje stupaju s njom u kontakt dobronamerne, neutralne ili zlonamerne, iz Barbarine perspektive one predstavljaju prepreke. Njeno *prevazilaženje* prepreka ne prikazuje se isključivo kao herojevo napredovanje, već otvara prostor za tematizovanje socijalne neprilagođenosti, pre svega u školskom kontekstu.

Ipak, koliko god da je očigledna tendencija poigravanja sa nekim tipskim žanrovskim osobenostima, u ovom grafičkom romanu se reprodukuju sadržaji koji su iz feminističke perspektive krajnje problematični. Pored divova, među glavnim Barbarinim neprijateljima je Tejlor, starija nasilna učenica. Tejlor izlaže Barbaru i fizičkom i psihičkom nasilju, a motivacija za takvo njeno ponašanje je izostala. Razlozi za to mogu biti različiti: njena karakterizacija je svedena, kao što je to slučaj i sa drugim likovima poput Dejva ili direktora Marksa; kako je Barbarina perspektiva dominantna, ne treba očekivati da će perspektiva žrtve ostaviti prostor za motivisanje ili opravdavanje nasilničkog ponašanja. Međutim, nasilnička priroda Tejlor *a priori* se podrazumeva na osnovu njene fizičke pojave. S obzirom na to da je grafički roman vizuelni medij, elementi priče se doslovno mogu *posmatrati*, najpre kroz poređenje i uočavanje kontrasta.

Kontrastiranje veličina u odnosu nasilnik–žrtva pre svega se postiže kroz augmentaciju Tejlorine figure. Njena gojaznost ističe se pomoću poza (često se pokazuje iz profila, gde od vertikalne ose držanja tela odudara linija koja prati grudi i trbuh) i odeće (njena gojaznost naglašava se kroz odevanje u izrazito usku odeću koja osim što ističe višak telesne mase treba da pokaže i neku vrstu neumesnosti ili odsustva stila). Pored toga što je Tejlor fizički veća, ona je i starija od Barbare, što pokazuju razvijenost njenog tela, veli-

---

12 U nekoliko situacija Barbara pokazuje svest o različitim sistemima društvene opresije, što se ne bi nužno očekivalo od deteta njenog uzrasta. Ova odlika junakinjinog karaktera čini je izuzetnom i naročito dopadljivom. Zato je jasno da u situaciji u kojoj se suprotstavlja nastavnici fizičkog korišćenjem homofobnog govora, to radi sa punom sveću o posledicama takvog čina. Iako ovaj postupak odgovara motivisanju njene defanzivnosti i socijalne neprilagođenosti, prisustvo ovakvog diskursa ne čini se prihvatljivim. Zato nije začuđujuće da je ovaj dijalog u filmu značajno korigovan.

čina grudi i oblik kukova. Veličina grudi istaknuta je kroz crtanje dekoltea, što dodatno doprinosi utisku neumesnosti i isticanju junakinjine seksualnosti. Nasuprot tome, Barbara je u grafičkom romanu *neutralne figure* i dečje konstitucije. Opoziciju nasilnik–žrtva prate i ilustruju kontrasti velika–mala, debela–mršava, promiskuitetna–nevina, neprimerena/neukusna–neutralna, devojka–devojčica, žena–dete. U romanu je jedino Tejlor apsolutni negativac. Posebno u slučaju kada narativna forma ne ostavlja previše prostora za detaljnu karakterizaciju i oslanja se na, praktično, stereotipe, treba imati na umu kakve osobine se pripisuju likovima prema njihovom položaju u strukturi teksta.

U filmu je situacija nešto drugačija. Za Barbarin lik se može reći da ima *punačku* figuru, dok je Tejlor izrazito visoka i mršava, bledeg tena i rumenih obraza, plave, neuredne kose vezane u konjski rep, velikih ušiju sa još većim mindušama, te nespretno stavljenom šminkom. Karakterizacija ove junakinje, koja uključuje i izraženu nasilnost, na ivici je stereotipnog prikaza tzv. *belog smeća*. Iako je Barbarina odeća prljava (pošto je retko menja), a implicira ekonomsku ugroženost i odsustvo roditeljske brige, prema konvencionalnim standardima lepote Barbara je u odnosu na Tejlora daleko lepša, a u sukobima i veštija, pametnija. Kontrast heroj–negativac u filmu temelji se na dihotomijama lepa–ružna i pametna–glupa. Ipak, u odnosu na grafički roman, u filmu je Tejlora daleko manje dehumanizovana – Barbarino psihičko nasilje nad Tejlora otvara prostor za poistovećivanje i razumevanje perspektive sporedne junakinje.

#### UNIŠTAVANJE NEPRIJATELJA – FANTASTIČNO SUOČAVANJE SA REALNOŠĆU

„Heroj dostiže svoj cilj koji može predstavljati zlato, blago spiritualnog značaja poput Zlatnog grala, spašavanje virtuoznog (najčešće ženskog) zarobljenika, ili uništavanje neprijatelja koji preti sigurnosti doma” (Hourihan 1997, 10).

Ključna scena u radnji grafičkog romana je Barbarin sukob sa Titanom. Celo poglavlje posvećeno je tom događaju, koji se može posmatrati kao kulminacija Barbarine nemogućnosti da se suoči sa realnošću. Posledično, umetnič-

ki najuspeliji fantastični elementi vezuju se upravo za ovaj trenutak. Sukobu sa Titanom prethodi nekoliko važnih scena koje ću ukratko predstaviti.

Kako je Barbarin svet divova nastao kao odbrambeni mehanizam od surove realnosti, svako spominjanje njene majke aktivira vizije ovih bića i parališući strah. Prvi put, u razgovoru sa školskom psihološkinjom, gđom Mol (Mrs. Molle), Barbara se oseća prisiljeno da razgovara o nečemu na čemu psihološkinja insistira (a to nešto je u dijalogu prekríženo), zbog čega je Barbara udari i pobegne. Nakon toga, isti postupak se koristi u sceni gde Keren grdi Barbaru zbog toga što je uradila i kaže joj da ona, starija sestra, ne može da se nosi sa takvim ponašanjem dok se nešto (opet prekríženo) dešava na spratu njihove kuće. Uz ove postupke, sve scene u kojima se prikazuje Barbarina strepnja od horora koji pretili sa sprata njene kuće doprinose misterioznosti unutar fantastičnog narativa, kao i utisku o intimnoj, porodičnoj prirodi Barbarinog problema u stvarnosti.

Neposredno pre sukoba sa Titanom Sofija otkriva istinu o Barbarinoj bolesnoj majci. U Barbarinoj jazbini pronalazi crtež diva prelepljen preko lika majke na jednoj zajedničkoj fotografiji. U tom momentu, misterija se rešava: tajna o Barbarinoj majci jeste da je bolesna i da nepokretna leži na spratu, a divovi su izraz Barbarinog straha od gubitka roditelja. Tako shvatamo da Barbara izbegava bilo kakav kontakt sa majkom, dok napolju uporno traži način da pobedi bića zla koja predstavljaju opasnost. Otkrivamo da divovi ujedno predstavljaju majčinu bolest, smrt, strah, te postaje jasnije na šta je Barbara tačno mislila kada je za divove rekla: „Divovi dolaze da ti uzmu sve što imaš... I kada sa tobom završe... To je kao da... Sve što je ikada činilo tvoj život dobrim nikada nije ni bilo tu. Zato oni moraju umreti” (IV *The Ghoul*).

Nakon što mi, kao čitaoci i čitateljke, shvatimo istinu, ostaje da u nekoliko narednih, ključnih i gradacijski postavljenih scena Barbara prihvati tu istinu. U prvoj, u igraonici, Barbara se sukobljava sa Sofijom: nakon što Sofija pomene da zna istinu o njenoj majci, Barbara agresivno reaguje, tera Sofiju i uznemirena izlazi na ulicu. U narednim panelima vidimo gđu Mol i Barbaru: devojčica skuplja mrtve životinje i stavlja ih u džak, ubeđena da će one biti dovoljne za polaganje žrtve radi popravke oružja. Gđa Mol pokušava da je suoči sa istinom: „Barbara, znaš da sam ti prijateljica. Znaš da brinem za tebe. Ali ovo ne funkcioniše. Ne možemo više razgovarati o tvojim *fantazijama*. Koliko god to bolelo. Tvoja majka umire” (V *The Sacrifice*; na-

glašavanje moje). Nakon što i nju odgurne i pobegne, Barbara shvata da Tejlor uništava zamke koje je ona postavila i fizički joj se suprotstavlja. Sve se to dešava na otvorenom prostoru, sprema se nevreme, počinje oluja koja se pojačava, kako će se kasnije ispostaviti, do tornada. Iz Barbarine perspektive, tuču na obali prekida eksplozija vode iz koje izranja Titan. Poslednji paneli u poglavlju predstavljaju ovo biće koje čitavom svojom pojavom – veličinom, izgledom, bukom koju proizvodi – stvara utisak užasa i smrtonosne pretnje.

Šon Konors (Saun P. Connors) analizira vizuelne elemente u ovom grafičkom romanu. Posebnu pažnju posvećuje ilustraciji Titana koja se prostire na dve stranice romana i doslovno okupira sav prostor koji se može obuhvatiti pogledom u čitanju, primećujući da je „raspoloženje koje se čita iz ove slike preteće i zloslutno. Svaka linija pulsira od energije i stiče se utisak da se priča nalazi na ivici rušenja u kaos” (Connors 2012, 82). Poglavlje koje sledi, naslovljeno „Titan”, pojačava pomenuti efekat. Celo je ispunjeno panelima u kojima se prikazuje devojčicina borba sa ovim čudovištem, sukob epskih razmera, te neprestano podvlači nesrazmernost u veličini dva protivnika. Konors povodom jednog od tih panela govori o ilustrovanju evidentne razlike u moći između dva lika (ibid., 84).

Međutim, neravnopravna borba ipak vodi Barbarinoj pobedi. Osim što se vešto bori i postepeno nadjačava protivnika, Barbara ne gubi ni na svojoj jezičkoj domišljatosti, pa će Titana zbog njegove smotanosti nazvati šupljoruki (engl. *butterfingers*). Tek kada Barbara konačno nadvlada protivnika, obori ga na zemlju i proglaši pobedu, dolazi do strašnog saznanja da je neprijatelj protiv kog se bori nepobediv i da opasnost kojoj se ona izlaže više nema veze sa pitanjem o životu ili smrti njene majke, već se tiče Barbarinog života. Dijalog koji se odvija između njih dvoje otkriva prave posledice Barbarine borbe za majčin život.

- „– Nećeš je uzeti! Ništa je neće uzeti! Ništa! Pobodila sam te. Pobodila sam te!!! Ona će preživeti jer sam te ja pobedila. Mama. Ona će preživeti.  
 – Mala ratnice... Ja nisam došao po nju... Došao sam... po tebe. Došao sam zbog tebe.  
 – Ali, ja sam te pobedila.  
 – Znam, dete. Znam.  
 – Ja sam verovala. Tako snažno sam se borila. Tako snažno.  
 – Žao mi je” (VI *The Titan*).

Titan zatim podiže Barbaru i kreće da je proguta, nakon čega vidimo da je snop iz čekića zvanog „Koveleski” (Coveleski) eksplodirao kroz njegovu glavu i celom dužinom njegovog tela. Posle toga, uz puno praskanja vode, Barbara i Titan nestaju ispod površine vode, a Sofija, koja je do tog trenutka sa strane posmatrala borbu, ne može više da pronađe drugaricu. Pravo značenje navedenog dijaloga otkriva se tek kasnije, kroz retrospekciju, posle Barbarinog povratka kući. Nakon što su oboje završili ispod površine vode i tonu u dubinu, Titan govori Barbari:

„Nisam došao po nju, već po tebe, dete. Sve stvari koje žive, umiru. Zato moraš da nađeš sreću u življenju dok imaš vremena, bez straha od kraja. Poričući to, poričeš život. Plašiš se toga, plašiš se života. Ali ako to prihvatiš... Možeš li to da prihvatiš? Ti si jača nego što misliš” (VII *The End*).

U sledećem panelu Barbara izranja iz vode i hvata vazduh. Hronološki gledano, posle toga odlazi kući i skuplja hrabrost da se popne na sprat i vidi sa svojom majkom. Prema Mardžeri Hourihan,

„herojev trijumf nad bićima divljine dramatično nadmoć patrijarhata. Sukob sa njima formira klimaks u priči i kodira glavne dualizme koji je obrazuju i koji podvlače zapadne stavove i vrednosti: suprotnost između civilizacije i divljine, reda i haosa, dobra i zla, razuma i prirodnog instinkta” (Hourihan 1997, 107).

Ona takođe navodi da „bića divljine ujedno simbolizuju i eksterno ‘drugo’ i herojeve unutrašnje strahove i strasti” (ibid.). Tumačenje Barbarinog sukoba sa divovima implicira nekoliko slojeva, često suprotstavljenih, značenja. Šta neprijatelj predstavlja i šta se može smatrati pobedom menja se u skladu sa načinom na koji se odvija njihova borba.

Na prvom nivou, divovi su divlja bića koja prete da naruše bezbednost grada i doma. Barbarin fokus na odbranu doma može se videti kao očekivan odgovor na kolektivnu pretnju: u slučaju opšte opasnosti, svako najpre štiti svoje bližnje. Barbara sebe vidi i predstavlja kao eksperta za divove, heroja koji će spasiti čitavu zajednicu. U filmu, ona govori ljudima oko sebe da će joj se kasnije zahvaljivati za dela povodom kojih izražavaju sumnju, a na porukama

koje ostavlja kod kuće potpisuje se kao – *tvoj heroj*. Postepeno se otkriva da njena borba sa divovima ima nešto ličniji karakter, tj. da oni dolaze da napadnu nju i njoj bliske osobe. Zato Barbara pored svog doma pokušava da zaštiti i svoju drugaricu Sofiju. Uništenje neprijatelja značilo bi sigurnost bližnjih.

Međutim, ubrzo se otkriva da su divovi konkretna projekcija Barbarinog straha od majčine bolesti, kao i od izvesnosti njene skore smrti. U ovakvoj postavci, divovi su oni koji „dolaze da uzmu sve od tebe... i kada sa tobom završe... to je kao... da sve što je ikada činilo tvoj život lepim nikada nije ni postojalo. Zato oni moraju umreti” (IV *The Ghoul*), a takvom neprijatelju može se suprotstaviti samo heroj koji „ako je dovoljno snažan, ako ostane fokusiran i pokaže se dostojnim, može da zaustavi smrt samu” (ibid.). Zato Barbara, kada nadvlada protivnika i shvati da ga svejedno nije pobedila, te da su svi njeni naponi bili uzaludni, kaže: „Ali ja sam se borila tako snažno. Tako snažno. Nikada nisam ni mogla ništa da promenim, zar ne?” (VI *The Titan*). U tom trenutku Barbara shvata da sve tipične herojske osobine i poduhvati koje smo pominjali na različitim mestima u tekstu – poput preduzimljivosti, posvećenosti cilju i napredovanja putem uklanjanja prepreka ili pobeđe nad protivnikom – nisu način da se problem reši. Štaviše, upravo te Barbarine osobine i postupci pokazuju se kao destruktivni i po nju i po njenu okolinu. Njeno herojsko napredovanje simultano je vodilo ka većoj socijalnoj izolovanosti i samodestrukciji koje kulminiraju u konfliktu sa Titanom. Smrt više ne preti majci već junakinji. Način na koji pristupa rešavanju problema – poricanje bolesti i smrti, izlaganje različitim opasnostima i izbegavanje kontakta sa realnošću – dovodi junakinju u smrtnu opasnost. Sukob se ne može rešiti pobedom i dominacijom, već prihvatanjem neprijatelja. Karakter neprijatelja otkriva se kao dobronameran i pun razumevanja za njeno ponašanje.<sup>13</sup> Kada uzmemo u obzir ove različite nivoe preko ko-

---

13 Smatram da je potrebno na ovom mestu naglasiti da je odnos između Barbare i Titana recipročan, tj. njegovo ponašanje prema njoj zavisi i od načina na koji ona shvata svoju poziciju unutar tog odnosa i u okviru strukture moći. Titanova pojava je polisemična, a između ostalog predstavlja samu smrt kao nužan prirodni princip koji funkcioniše po pravilima nezavisnim od socijalne stvarnosti. Njegov karakter protivnika se u tom smislu ne preoznačava u tipskog lika pomagača. On nije isključivo dobronameran, kao što nije ni zlonameran. On je oličjenje principa po kom *sve stvari koje žive umiru*, a pokušaj narušavanja ovog principa, ili pobeđe nad smrću, rezultuje njegovom pretnjom Barbarinom životu.



jih se sukob razvija, možemo primetiti da se strukturni elementi herojskog narativa uporno preoznačavaju i udaljavaju od tipičnog herojskog modela. Kako je fantastični narativ posledica bega od stvarnosti, promene u herojskom narativu mogu se shvatiti kao koraci koje Barbara preduzima na putu ka odrastanju.

Za Barbarinu dobrobit nužno je suočavanje sa realnošću. Okolina u više navrata pokušava da je odvrti od fantazije koju je ona sama kreirala. Priču o divovima okolina interpretira kao stvar detinjastosti, tj. sklonosti ka mašti i izmišljanju, kojih se treba okanutu, s tim da ipak postoje napori pojedinih likova da uvažuje i razumeju Barbarin svet. Psihološkinja Mol shvata da je priča o divovima neka vrsta Barbarinog odbrambenog mehanizma, te pokušava da dopre do junakinje tako što s njom razgovara upravo o divovima. Ona se trudi da Barbarinu priču dovede u vezu sa njenom porodičnom situacijom. Ipak, ti pokušaji se uvek završavaju Barbarinim odbijanjem da otvoreno i direktno razgovara sa gđom Mol i prouzrokuju još veći strah od divova, pokazujući da devojčica nije u stanju da se s ovim problemom suoči u realnom svetu. Posle razgovora u kom Mol krajnje dobronamerno i brižljivo govori Barbari da „više ne mogu da razgovaraju o njenim *fantazijama*, koliko god to bolelo” (V *The Sacrifice*; naglašavanje moje), sledi junakinjina borba sa Titanom.

S druge strane, Sofija polazi od pretpostavke da ono što Barbara govori može biti tačno. Bilo da tu priču shvata kao neku vrstu igre ili je i sama sklona imaginaciji, ona će pratiti Barbaru u njenim aktivnostima sve dok stvari ne prevaziđu granice nevine igre i postanu zastrašujuće ili opasne. Ovaj aspekt je naročito naglašen u filmu. Kada sazna istinu o Barbarinoj majci, Sofija će pokušati da sa njom suoči i svoju drugaricu: „Ti potpuno poblesaviš oko tih divova. Žao mi je zbog Tejlor, ali ti si mene udarila zbog te glupe *igračke* od čekića” (V *The Sacrifice*; naglašavanje moje). Budući da okolina Barbarino ponašanje vidi kao posledicu detinjeg shvatanja sveta i sklonosti fantaziji koja je u suprotnosti sa realnošću, od Barbare se očekuje da odraste, tj. prihvati stvarnost kao jedinu moguću istinu. Pa ipak, Barbarin fantastični narativ se razvija i ona tek u konačnom sukobu sa Titanom čini korake ka sazrevanju. Treba reći da Sofija igra značajnu ulogu u medijaciji između realnog i fantastičnog. Iako često izražava sumnju u svet divova, ona na kraju daje legitimitet Barbarinom podvigu (bodreći je u samom trenutku

sukoba), pa čak i sama primećuje elemente tog fantastičnog sveta nakon što se Barbara vrati kući, da bi je na kraju, pred celim odeljenjem, proglasila pobednicom nad divovima. Za priču nije važno na kom nivou Sofija prepoznaje Barbarin fantastični svet. Za priču je važno da taj njen gest ističe važnost prijateljstva, podrške i solidarnosti između ove dve junakinje. Indikativno je da su ove vrednosti – i vrline – pripisane Barbarinoj vršnjakinji, pa tako postaje nešto jasnija razlika između njenog tumačenja Barbarinog sveta u odnosu na likove koji pripadaju svetu odraslih.

Barbara će se sa Titanom susresti posle njihove borbe samo još jednom i to nakon smrti majke. Kasno u noć sa prozora prazne majčine sobe videće Titana koji je izronio iz vode i posmatra njenu kuću. Iz njegovog stava i Barbarinog obraćanja možemo zaključiti da je Titan došao da proveri da li je Barbara dobro. Junakinja je očigledno dirnuta njegovim gestom, te uplakana govori: „Dobro smo. Dobro sam, hvala ti.” Posle toga Titan lagano nestaje ispod površine vode, a Barbara ušuškana u majčinom krevetu ponavlja njegove reči koje je izgovorio za vreme borbe: „Bićemo dobro. Jači smo nego što mislimo” (VII *The End*). Barbarino prethodno *razračunavanje* sa Titanom nije dovelo do njegovog nestanka i konačnog raskida sa svetom divova. Kako vidimo, oni se i dalje pojavljuju u kriznim trenucima, a čini se da će nadalje Barbara odlučivati o tome da li su joj potrebni. Drugim rečima, legitimitet fantastičnog sveta se ne osporava, kao ni opravdana potreba za takvim vidom emotivne i psihološke podrške. U poslednjem panelu grafičkog romana, dok Barbara izgovara poslednju navedenu repliku tonući u san, oko nje u sobi i dalje lete male vile. Lujza Smit skreće pažnju na to da se na kraju radnje u knjigama iz žanra kućne fantastike magija nekada zadržava, u nekima je ukinuta, može biti zapamćena ili zaboravljena, ali ostaje kao mogućnost u svakodnevnom životu, potencijalni izlaz iz loše situacije, metod suočavanja sa svakodnevicom ili promenom svakodnevice (Smith 2004, 298), što se može odnositi i na Barbarin slučaj.

Analizirajući slikovnicu *Tamo gde su divlje stvari* Morisa Sendaka, klasik američke književnosti za decu, Haurihan divlja bića iz snova glavnog junaka tumači kao inkarnacije njegovog *divljaštva* i gubitka kontrole. Dečak Maks uspostavlja kontrolu nad njima i postaje *kralj svih divljih stvari*. Njegova vlast nad čudovištima je vlast nad samim sobom, trijumf razuma nad emocijama i instinktom (Hourihan 1997, 155). Ipak, Haurihan primećuje

da u priči *Tamo gde su divlje stvari* pristup podsvesnom i negovanju mašte, implicitno odbijenom pod uticajem razuma u okviru tradicionalne herojske uloge, dovodi do modifikacije ovog presudnog aspekta. Haurihan objašnjava da Maks vreme sa divljim bićima provodi u radosti, pa iako uspostavlja kontrolu nad njima, ne ubija ih i može da ih poseti po svojoj želji, tako „možda zadržavajući mogućnost pristupa svojim emocijama i imaginaciji” (ibid., 94).

Prema tome, zaključuje Haurihan, „priča artikuliše dualizam razum–emocije ali, uz poštovanje drevne strukture, Sendakova prerada mita sadrži izvesnu dvosmislenost” (ibid.). Može se primetiti sličnost između tretmana *divljih stvari* u ovoj priči i priči *Ja ubijam divove*. Modifikacija herojske uloge ogleđa se u još većem udaljavanju od očekivane artikulacije dualizama civilizacijski red – kaos divljine, kao i razum–osećajnost. Sam princip pokoravanja neprijatelja predstavlja se kao krajnje destruktivan po junakinju. Iako se može reći da junakinja uspeva da savlada protivnika, Barbara preživljava i privazilazi prepreke tako što prihvata ono što nikada nije mogla kontrolisati – prirodni princip po kom *sve stvari koje žive, umiru*. Divlje stvari nisu neprijateljski nastrojene, a mašta i imaginacija ostaju legitiman svet u kom se mogu pronaći odgovori na životna pitanja.

S tim u vezi važan je tretman još jedne opozicije koja se uspostavlja u tekstu, a tiče se različitog vrednovanja realistične i fantastične književnosti, kao i literature za odrasle i one namenjene deci. Realni svet i Barbarin svet divova, iako suprotstavljeni, nisu nužno isključivi. Junakinja odrasta u okvirima sveta koji je iz perspektive okoline posledica detinjastosti, sklonosti budalaštinama, fantaziranju i igri. Unutar tog i takvog sveta ona nalazi odgovore na pitanja koja na bilo kojoj zamišljenoj skali *ozbiljnosti* imaju najvišu poziciju, budući da se tiču života i smrti. Zanimljivo je primetiti da se unutar žanra dečje i omladinske književnosti, a naročito adolescentske literature, sve češće pronalaze naslovi koji koriste fantastiku za tematizovanje smrti i gubitka, a koje je kritika pozitivno ocenila. U prikazu filma *Ja ubijam divove* iz 2018. godine, u kom se pominje i sa njim često upoređivana filmska adaptacija romana *Sedam minuta posle ponoći* Patrika Nesa,<sup>14</sup> Don Šanahan (Don Shanahan) naglašava „da se nekoliko godina unazad

---

14 O temi smrti u romanu *Sedam minuta posle ponoći* cf. Petrović 2019.

među sadržajima namenjenim adolescentima, tj. YA publici, pojavilo mnoštvo bajki za odrasle, koje se ne stide da pričaju o teškim temama i snažnim emocijama, prosvetljujući ih imaginacijom koja je ujedno nežna i brutalna u svojoj lepoti” (Shanahan 2018).

#### POVRATAK U ZAJEDNICU – REALNOST SVAKODNEVICE

„Heroj se vraća kući, možda prevazilazeći prepreke usput, gde je dočekan sa zahvalnošću. Heroj je nagrađen. Ponekad ovu nagradu predstavlja lepa i vrlinama bogata žena” (Hourihan 1997, 10).

Posle obračuna sa Titanom, Barbara se vraća kući, u realnost. Pandan njenoj borbi sa čudovištem u realnom svetu bili su oluja i tornado koji su napravili veliku materijalnu štetu i na junakinjinoj kući. Barbara se tokom nevremena vodi kao nestala, a u kući se nalaze zabrinuti sestra i brat, Sofija, gđa Mol i nekoliko policajaca i policajki, koji treba da obaveste majku o Barbarinom nestanku. Paneli koji prikazuju okupljene u domu dobro ilustruju Barbarine mogućnosti za podršku u realnom svetu. Na početku grafičkog romana Barbara ulazi u konflikt sa profesorom, a zatim i sa direktorom škole, zbog, kako direktor kaže, *budalaština o divovima*. Jasno je po njegovoj reakciji da Barbarino ponašanje traje dugo i da je sve problematičnije. Pored toga, njena otuđenost ilustrovana je scenama u kojima je Barbara okružena svojim vršnjakinjama i vršnjacima koji nemaju razumevanja za njen svet, niti ona za njihov. Kako Dejan Ilić primećuje, zbližavanje Sofije i Barbare očekivano je s obzirom na to da je i „Sofija kao nova u školi autsajderka po definiciji” (Ilić 2020). Druga osoba koja se posvećuje Barbarinom problemu je psihološkinja Mol. Ona je takođe autsajderka pošto je tek počela da radi u Barbarinoj školi. Ovim junakinjama autsajderstvo omogućava da trenutnu situaciju posmatraju iz drugog ugla. Ilić smatra da one „imaju istu funkciju, da za čitaoce otvore i objasne pravi Barbarin svet” (ibid.).

Suočavanje sa traumom donosi svojevrsnu *nagradu*: Barbara uspeva da ostvari ponovnu bliskost sa majkom u vremenu koje im je preostalo. Posle majčine smrti, bliskost sa gđom Mol, kao i podrška koju joj ona pruža, donekle nadoknađuju odsustvo roditelja. Međutim, ova vrsta kompenzacije, zajedno sa idejom da se svet odraslih lakše, ili možda bolje i veštije, suočava

sa *ozbiljnim* problemima, ne postavlja se kao pravilo. Jednog dana u školi psihološkinja Mol poziva Barbaru i obaveštava je o tome da je došao trenutak da se devojčica oprostí od majke. Barbarino samopouzdanje i kontrola nad osećanjima ogledaju se u činjenici da ona gđi Mol govori da ne treba da se plaši, i to na osnovu znanja i iskustva koje je izvukla iz borbe sa divovima. Na kraju, prijateljstvo sa Sofijom se posebno ističe. Džon Stivens (John Stephens) i Robin Mekalum (Robyn McCallum) govore:

„da bi se rekonstruisala tradicionalna herojska paradigma na takav način da slavi i afirmiše žensko iskustvo, bitno je da heroina nije u potpunosti interperirana konvencijama romantične želje i da može da se ostvari bez oslanjanja na ortodoksna shvatanja ženskog postojanja” (Stevens and McCallum 1998, 119–124).

Umesto makar i sporednog romantičnog zapleta, odnos koji se postavlja u fokus jeste Barbarino prijateljstvo sa Sofijom. Ovo prijateljstvo sa vršnjakinjom, koje se prevashodno prikazuje kao odnos koji počiva na solidarnosti, poverenju, brizi, podršci i ljubavi, takođe predstavlja nagradu. Odnos između dve junakinje prikazan je kao veoma dirljiv i nežan. Tome doprinosi kontrast između Barbarinog držanja prema drugim osobama iz okruženja, kao osobe koja je *iznad situacije*, u odnosu na intimnost koju iskazuje u trenucima provedenim sa Sofijom. To prijateljstvo svakako doprinosi Barbarinoj karakterizaciji u herojskom kontekstu. Jasno odvajanje privatnog (ispoljavanje osećanja u odnosu sa Sofijom) i javnog (različita problematična postupanja u odnosu sa drugim osobama) slične su tipskim karakterizacijama dečaka koji svoju intimnost ne pokazuju u javnosti. Prijateljstvo sa Sofijom je, tako, višestruko zanimljivo za tumačenje. Treba pomenuti da osim direktora škole i Barbarinog brata Dejva, koji imaju epizodne uloge, sve druge uloge pripadaju ženskim likovima. Visoko prisustvo ženskih likova nije redovna pojava u književnosti za decu i otvara prostor za prisustvo često zanemarenih perspektiva.

Kao najstarija sestra, Keren je dužna da nosi teret čitavog domaćinstva i odustaje od životnih prilika koje ne bi zanemarila da su u njenoj kući prisutni roditelji, kao i da ima ekonomsku sigurnost. Ona se u ovoj ulozi slabo snalazi: hranu koju sprema niko ne može da jede, a kuća je stalno u neredu.

Činjenica da Barbara slobodno luta napolju upuštajući se u različite rizične situacije, ili da danima izostaje iz škole bez ičijeg znanja o tome, govori o težini Kerenine situacije koju ova junakinja, očekivano, ne može da podnese bez dodatne podrške. Njena perspektiva, međutim, nije posebno prisutna u grafičkom romanu, iako bi njena priča vrlo lako mogla biti siže jednog adolescentskog romana. Šta će se u budućnosti dešavati sa Keren saznajemo u jednoj od scena nakon smrti njene majke. Posle sahrane, svi prisutni u kući komentarišu da će osiguranje pokriti materijalnu štetu od tornada, te da je Keren dovoljno stara da preuzme starateljstvo nad Barbarom i Dejvom. Pitanje koje neko u prostoriji postavlja o tome *kako li će se svi snaći* ostaje bez odgovora, otvoreno i dodatno naglašava odsustvo systemske društvene podrške u ovakvim situacijama. Barbarin fantastični narativ se tako može tumačiti i kao jedino preostalo rešenje kada se zajednica tj. država „povuče”.

Gđa Mol se u tom smislu može smatrati izuzetkom. S obzirom na to da je ona nova u školi, možemo pretpostaviti da je neka druga osoba bila ranije na njenoj poziciji. Njeno upoznavanje sa Barbarinim „debelim” dosijeom govori o dotadašnjem uspehu škole na planu psiho-socijalne podrške. U ulozi školske psihološkinje (koju najčešće obavljaju žene), gđa Mol nailazi na prepreke i raskorake: s jedne strane, ograničavaju je institucionalni okviri škole i profesionalna ovlašćenja; s druge, ona se lično involvira u život svoje učenice. Ovaj aspekt je naročito naglašen u filmu. U jednoj od scena, Barbara pronalazi kuću gđe Mol i zatiče je ispred vrata sa mužem i detetom u naručju. Barbara postaje svesna nedostatka roditeljske pažnje, a gđa Mol ne može da odluči da li da pođe za Barbarom ili da se vrati porodici i uzme svoju uplakanu bebu. Njen angažman prevazilazi okvire radnog mesta i radnog vremena, a podrška koju pruža rezultat je njenih individualnih napora. Gđa Mol je jedina BIPOC osoba u romanu. U stripu koji nije u boji, dihotomija crno-belo preokreće se time što je ova junakinja ujedno i jedan od najpozitivnijih likova.

Na kraju, pitanje klase ispostavlja se kao jedno od ključnih za Barbarin imaginarijum, a intimna porodična priča kao temelj fantastičnog sveta koji je stvorila. Izbor divova kao fantastičnih bića i neprijatelja vezan je za porodičnu tradiciju navijanja za filadelfijski bejzbol klub *Phillies* (suparnik *Giants*-ima). Tako postaje još jasnije zašto tokom pripreme zamki Barbara u zemlju zabada bejzbol palice, kao i to da je „Koveleski”, najmoćnije oružje

protiv divova, u stvari drveni privezak za ključ u obliku bejzbol palice u koju je zaboden ekser. Koveleski je prezime igrača pomenutog tima o čijim sportskim podvizima je Barbara često razgovarala sa majkom. Kada Sofija pita Barbaru o imenu njenog oružja, Barbara priča priču o bejzbol igraču sa početka dvadesetog veka:

„Godine 1908. bacač novajlija za klub *Phillies* bio je uguran u centar pažnje kada je pozvan u bitku za prvo mesto. Heri Koveleski, levoruki *novajlija iz pensilvanijskih rudnika uglja* pobedio je šampionski tim tri puta u jednoj nedelji. Taj tim je bio *Giants* (Divovi). Heri je postao poznat kao ubica divova” (II *The Spark*; naglašavanje moje).

Priča o Heriju Koveleskom je u suštini *underdog* priča te nije čudno da se Barbara poistovećuje sa ovim junakom. Priča o Koveleskom je primer priče o pobedi i uspehu pojedinca uprkos socijalnim nepravdama. Pored ličnog gubitka, majčina smrt predstavlja gubitak socijalne sigurnosti i još težu borbu sa siromaštvom. Kada u interpretaciju uključimo i ovako motivisan Barbarin fantastični svet, možemo videti da smrt, ili pretnja smrću, uzdrmava njenu i realnost njene porodice na različitim nivoima. Smrt pokreće rodnu transgresiju i promenu uloga u Barbarinoj porodici. Junakinja prihvata tradicionalnu ulogu oca, zaštitnika i branitelja porodice, koja se uklapa u tradicionalni narativ o heroju. Njena sestra Keren, kao najstarija ženska osoba, preuzima na sebe odgovornost za brigu i negu o mlađima i funkcioniše kao supstitucija za majku. Smrt Barbarine majke utiče i na likove izvan porodice. Tako gđa Mol na određen način preuzima roditeljsku ulogu, koja je implicirana zanimanjem koje inače najčešće obavljaju žene. Na tragu Ketrin Džejms (James 2009, 117), može se reći da smrt u ovom romanu omogućava pomeranje ograničenja u kontekstu roda, ali i njihovo ponovno uspostavljanje ili sužavanje granica. Barbara se na kraju romana vraća kući, u kojoj provodi većinu vremena koje joj je preostalo sa majkom. Uspostavljanje reda odnosi se na Barbarin povratak ulozi deteta, dok roditeljske (majčinske) funkcije preuzimaju druge starije ženske osobe iz njenog bliskog okruženja.

## ZAKLJUČAK

Analiza grafičkog romana *Ja ubijam divove* pokazala je da uključivanje ženskog lika u strukturno dominantan i tradicionalno *muški* fantastični narativ o heroju otvara prostor za prisustvo drugih žanrovskih tradicija u književnosti za decu. Taj prostor ispunjavaju žanrovi poput kućne fantastike, porodičnih i školskih priča, koji u značajnoj meri modifikuju binarnosti na kojima je zasnovana i koju reprodukuje struktura tradicionalnog modela herojskog narativa. U okviru dominantno *muškog* žanra, naslanjajući se na tradiciju stripova o superherojima, grafički roman *Ja ubijam divove* uvodi heroinu koja kreira sopstvenu tradiciju baziranu na intimnom porodičnom odnosu iz kog crpi elemente za svoj visokofantastični svet, izjednačavajući tako značaj privatne drame sa sukobima nordijskih bogova. Borba za značenje u kontekstu popularne kulture tako se najpre odvija u polju konstrukcije roda, čija se progresivnost ogleda u najčešće uspešnoj modifikaciji elemenata herojskog narativa. Oni elementi koji nisu u tom smislu promenjeni, pored toga što otvaraju prostor za reprodukciju stereotipa i binarnosti, ostavljaju otvorenim pitanje dometa i mogućnosti intervencija unutar žanrovskih okvira.

Za dileme i pitanja o transformativnim i progresivnim potencijalima narativnih žanrova čija struktura počiva na herojskoj priči i dalje nema jednosmislenog odgovora. Strukturno dominantna tema smrti dodatno usložnjava značenja u ovom kontekstu, budući da pokreće pitanja odnosa moći i da, na kraju, čitav narativ konstruiše modele suočavanja sa gubitkom, tj. modele ožalošćenosti. U tom smislu je upečatljiv odnos prema problemu nasilja. Upornost i fokus na prevazilaženje prepreka kroz akciju prete da ugroze život ove junakinje, dok ona u takvim naporima psihički ili fizički povređuje druge ljude. Naturalizacija nasilja kao jedna od implikacija tradicionalnog modela herojske priče u ovom slučaju izostaje, a problem nasilja postaje tema kojoj je u grafičkom romanu dat značajan prostor. Usmerenost na uklanjanje prepreka koje se nalaze na herojevom putu i aktivno traganje za novim rešenjima prikazani su kao neizdrživ teret sa kojim junakinja tek kroz prihvatanje svog mesta u strukturi moći uspeva da izađe na kraj.

Na kraju, možda se najvažnija pitanja koja ovaj roman pokreće tiču zajednice u kojoj se ovi narativi oblikuju. Usled činjenice da u realnom svetu Barbari nedostaju osnovni sistemi podrške (porodica, škola, prijatelji), Bar-



bara rešenje traži u svom fantastičnom imaginarijumu. U njemu pozicionira sebe na mestu heroja i to po uzoru na, pre svega, eksplicitno naznačene herojske priče – o Toru (superheroju i junaku mita) i Heriju Koveleskom (sportisti koji uprkos svim otežavajućim okolnostima uspeva da pobedi i najveće šampione). Ove priče imaju lična značenja. Pa ipak, ovi heroji nisu posebno različiti od niza drugih u zapadnoj kulturi, poput onih u bajkama, legendama i mitovima koji obeležavaju naše procese odrastanja i o kojima, između ostalog, učimo i u školi. Otuda je u ovom grafičkom romanu posebno upadljivo nerazumevanje školskog osoblja za Barbarin fantastični svet unutar koga ona pokušava sama da pronađe način da sebi objasni traumatične događaje koji će obeležiti njeno detinjstvo. Odbacivanje njene priče kao detinjaste ili budalaste u instituciji koja, pored ostalih, uči decu da čitaju, pišu i kroz književna dela usvajaju vrednosti sveta i društva u kom odrastaju, deluje kao paradoks. Ipak, zajednica koja se formira oko ove junakinje pokazuje da je Barbara u međuvremenu pronašla nove stubove podrške: u domu (Keren), u školi (gđa Mol) i u prijateljstvu (Sofija). Bez systemske društvene podrške, odgovor na pitanje šta će se sa njima dalje dešavati optimističan je u onoj meri u kojoj se računa na individualne napore i inicijative pojedinki i pojedinaca da uprkos različitim društveno uslovljenim preprekama budu spremne/i da pokažu ljubav, podršku i solidarnost.

## LITERATURA

- Bošković-Stulli, Maja. 2012. „Bajka.” *Libri & Liberi: časopis za istraživanje dječje književnosti i kulture* 1 (2): 279–292.
- Clemens, Kirsten. 2010. „Graphic Novels and the Girl Market.” *CEA Critic* 72 (3): 71–85.
- Cocca, Carolyn. 2016. *Superwomen: Gender, Power, and Representation*. New York: Bloomsbury Academic.
- Connors, Sean P. 2012. „Toward a Shared Vocabulary for Visual Analysis: An Analytic Toolkit for Deconstructing the Visual Design of Graphic Novels.” *Journal of Visual Literacy* 31 (1): 71–92. doi: 10.1080/23796529.2012.11674695
- Cosslett, Tess. 2002. „Transformations of Pastoral and Gothic in Children’s Fiction.” *Signal* 98: 91–101.

- Crago, Hugh. 2004. „Bibliotherapy and Psychology.” In *International Companion Encyclopedia of Children’s Literature*, edited by Peter Hunt, 628–635. London and New York: Routledge.
- Duncan, Randy, and Matthew J. Smith. 2017. „How the Graphic Novel Works.” In *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*, edited by Stephen E. Tabachnick, 8–25. Cambridge: Cambridge University Press. doi: 10.1017/9781316258316.003
- Gamman, Lorraine, and Margaret Marshment. 1988. *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*. London: The Women’s Press.
- Gibson, Lois Rauch, and Laura M. Zaidman. 1991. „Death in Children’s Literature: Taboo or Not Taboo?” *Children’s Literature Association Quarterly* 16 (4): 232–234. doi: 10.1353/chq.0.0855
- Hourihan, Margery. 2005. *Deconstructing the Hero: Literary Theory and Children’s Literature*. London and New York: Routledge.
- Hunt, Peter, and Millicent Lenz. 2003. *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*. London and New York: Continuum.
- Ilić, Dejan. „Sandman Neila Gaimana kao specifični obrazovni roman.” Pristupljeno: 25. 08. 2020. <https://skolegijum.ba/tekst/print/2080>.
- James, Kathryn. 2009. *Death, Gender and Sexuality in Contemporary Adolescent Literature*. New York: Routledge.
- Jorgensen, Anna, and Arianna Lechan. 2013. „Not Your Mom’s Graphic Novels: Giving Girls a Choice Beyond Wonder Woman.” *Technical Services Quarterly* 30 (3): 266–284. doi: 10.1080/07317131.2013.785779
- Kelly, Joe, and J. M. Ken Niimura. 2014. *I Kill Giants*. Berkely: Image. Kindle.
- Klingman, Avigdor. 1980. „Death Education through Literature: A Preventive Approach.” *Death Education* 4 (3): 271–79.
- Moore, Timothy E., and Reet Mae. 1987. „Who Dies and Who Cries: Death and Bereavement in Children’s Literature.” *Journal of Communication* 37 (4): 52–64. doi: 10.1080/07481188008252976
- Petrović, Biljana T. 2019. „Smrt u romanima *Sjaj zvezda na plafonu* Juhane Tidel i *Sedam minuta posle ponoći* Patrika Nesa.” *Detinjstvo: časopis o književnosti za decu* 45 (3): 30–38.

- Shanahan, Don. 2018. „Movie Review: I Kill Giants — Every Movie Has a Lesson.” Pristupljeno: 25. 08. 2020. <https://www.everymoviehasalesson.com/blog/2018/3/movie-review-i-kill-giants>
- Smith, Louisa. 2004. „Real Gardens with Imaginary Toads: Domestic Fantasy.” In *International Companion Encyclopedia of Children’s Literature*, edited by Peter Hunt, 292–299. London and New York: Routledge.
- Stephens, John. 1992. *Language and Ideology in Children’s Fiction*. London: Longman.
- Sullivan III, C. W. 2004. „High Fantasy.” In *International Companion Encyclopedia of Children’s Literature*, edited by Peter Hunt, 300–310. London and New York: Routledge.
- Trites, Roberta S. 2000. *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Veljković Mekić, Jelena. 2019. „Motiv smrti u savremenim romanima za decu.” *Detinjstvo: časopis o književnosti za decu* 45 (3): 22–29.
- Vukomanović Rastegorac, Vladimir. 2018. *Ako ti jave: umro sam : pesme o smrti za decu i mlade*. Beograd: Dom kulture „Studentski grad”.

Primljeno/Received: 21.10.2021.

Prihvaćeno/Accepted: 04.11.2021.

## Death, Genre, and Gender in the Graphic Novel *I Kill Giants*

---

Irena JOVANOVIĆ

University of Belgrade  
Faculty of Philology

**Summary:** This paper analyzes the heroic narrative in the graphic novel for children and youth *I Kill Giants*. Since the central theme of the novel is the heroine's dealing with the loss of a parent, the analysis relies on recent research on the topic of death in children's and adolescent literature that emphasizes a close connection between this topic and gender representation/construction. Dealing with the death of loved ones and the awareness of the inevitability of one's own death in children's literature is often presented as part of the growing-up process in which heroines acquire knowledge about their position within social power structures. The paper focuses on the main structural elements of the heroic narrative, such as overcoming obstacles through action, triumphing over the enemy, perseverance, and commitment to the goal as the main features of the hero's character. From the point of view of feminist literary criticism, the paper aims to show that progressiveness in terms of gender construction, apart from the inclusion of a female character in the position of a hero, requires redefining most of the main structural elements of this predominantly male genre. These changes in the graphic novel *I Kill Giants* have undermined clear boundaries within the binary oppositions: male-female, private-public, civilized-wild, realistic-fantastic, rational-emotional, adult-child, showing significant possibilities for these types of interventions within the genre framework of the heroic narrative.

**Keywords:** graphic novel, *I Kill Giants*, children's literature, death, hero story, genre analysis