

# ДЕТИЊСТВО CHILDHOOD

Часопис о књижевности за децу  
Година XLIV, број 3,  
јесен 2018.

## Редакција:

Др Јован Љуштановић,  
главни и одговорни уредник  
Др Валентина Хамовић  
Др Зорана Опачић  
Др Снежана Шаранчић Чутура

Секретар редакције:  
Ивана Мијић Немет

Лектор и коректор:  
Мр Мирјана Карановић

Ликовно обликовање:  
Катарина Келић

## Издавач:

Међународни центар књижевности за децу  
**ЗМАЈЕВЕ ДЕЧЈЕ ИГРЕ**  
Нови Сад, Змај Јовина 26/II  
Тел. (021) 66-11-266, 66-13-648  
Е-mail: zdigre@gmail.com  
www.zmajevedecjeigre.org.rs

## За издавача:

Душица Мариновић, директор

## Слог:

Ласер студио, Нови Сад

## Штампа:

Alfagraf, Петроварадин

Часопис излази тромесечно  
Цена овог броја: 300,00 динара

Рачун Змајевих дејих игара  
340-11006551-47

Овај број часописа су финансирани:  
Управа за културу Града Новог Сада  
Министарство културе и информисања  
Републике Србије

## САДРЖАЈ:

### НОВА ИСТРАЖИВАЊА

- Душица М. Потих, Бајке Александра Пушкина . . . . . 3  
Даница В. Столић, Поступци у грађењу ликова у  
серијалу романа о близанцима Милутина Ђуричковића . . . . . 10  
Наташа П. Кљајић, Наставна анализа типског лика одбаченог детета  
у романима *Дружина Сињи галеб* и *Дечаџи Павлове улице* . . . . . 18  
Кристина Н. Топић, Дrame за дјецу Александра Поповића  
у односу према усменој књижевности и традиционалној култури . . . . . 30  
Миланка П. Бабић Вукадинов, Слика света у очима деце  
(*Пионирска тирологија* Бранка Ћопића) . . . . . 69  
Милош Ђ. Кошпрдић, Прилог проучавању аутобиографских наратива  
у говору деце – текстуална кохезија од 3. до 6. године . . . . . 78

### ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

- Јелена Стефановић, Смрт фашизму: борба за заборављене вредности . . . . . 90  
Оливера Недељковић, Албум неснимљених фотографија . . . . . 95  
Милоје Радовић, Причљиве приче о Београду . . . . . 97  
Воја Марјановић, Ипак је Александар Вучо био први . . . . . 98  
Воја Марјановић, Избрушена песничка реч . . . . . 99

---

Рецензенти:

Проф. др Љиљана Пешикан Љуштановић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Зорана Опачић,

Универзитет у Београду, Учитељски факултет

Проф. др Зорица Хаџић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Др Милена Зорић,

Висока школа струковних студија за образовање васпитача у Новом Саду

CIP – Каталогизација у публикацији  
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821–93(05)

ДЕТИЊСТВО : часопис о књижевности за децу / главни и одговорни уредник  
Јован Љуштановић. – Год. 1, бр. 1 (1975) – Нови Сад : Змајеве дечје игре,  
1975-. – 23 cm

Тромесечно

ISSN 0350–5286

COBISS.SR–ID 9948418

---

◆ Душица М. ПОТИЋ  
Висока школа струковних студија за  
образовање васпитача Пирот  
Република Србија

## БАЈКЕ АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА

### НОВА ИСТРАЖИВАЊА

**САЖЕТАК:** Пушкин је један од првих писаца уметничке бајке. Критика истиче да те бајке одликују руски дух и одраз пишчевог времена. Дух народа тражимо у руском фолклору, а актуелност у сатиричној димензији текста, увидима у поноре човека. Она обликује етичку раван модела света као аспект космичке линије, која прати наслеђе, али изражава и пишчеву романтичарску визију. Креативан однос према усменој традицији, аутентична визија, педагошка вредност и хуморни тон чине образац који је писац оставио у наслеђе овом жанру.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Александар Пушкин, народна и уметничка бајка

Рани представник уметничке бајке, руски романтичар Александар Пушкин / Пушкин, понудио је и један образац овог жанра, указао на пут којим се може ићи даље. За њега се одлучио 1831. године, у време полемике на руској књижевној и интелектуалној сцени око тзв. „народности” у књижевности, фолклорног манира који је прерастао у испразност маниризма (Vuković 1989: 183). Хтео је да покаже како се на домаћим изворима може стварати књижевност високих уметничких домета. У његовим су бајкама присутни елементи народне баштине, које, у складу са захтевима поезике жанра, креативно

надграђује.<sup>1</sup> Снежана Шаранчић Чутура ауторску бајку објашњава и као жанр који има, у мањој или већој мери, структурне и композиционе елементе усмене бајке, али и познатог аутора, стога и слободу да одступа од предлошка (2006: 10). Он се моделује усвајањем и преиначавањем облика усмене прозе, пре свега народне бајке (Потић 2012). Пушкиново их је умеће одвело у врх светске уметничке бајке, а писац се оцењује и као један од највећих писаца руске књижевности за децу. Написао је укупно шест наслова: „Бајка о попу и његовом надничару Балди”, „Бајка о цару Салтану”, „Бајка о рибару и рибици”, „Бајка о мртвој царевни”, „Бајка о златном петлићу” и недовршена „Бајка о медведима” (Милинковић 2006: 134). Критика истиче да је у њих унео руски дух те да је, поред његове надвремене атмосфере, њима одразио и своје време.<sup>2</sup> То ће рећи да он аутентични поетички образац поставља између наслеђа и креативног отклона, да полазећи од фолкора обликује самосвојан текст. Тако се, на пример, одлучио за стих, настао свакако на моделима версификације усменог руског наслеђа.

Утицај традиције, колико и њену трансформацију, сугерише одломак из поеме *Руслан и Лјудмила*, често присутан у нашим издањима Пушкинових бајки.<sup>3</sup> Мали каталог руских фолклорних мотива, ликовна и симбола, постављен у бајковити контекст, упућује на имплицитну поетику креативног преобликовања наслеђа. Помињу се и мотиви обрађени у пишчевим бајкама, фундирани у фолклорни контекст, што упућује на узајамну везу. Књижевник,

<sup>1</sup> Теоријске претпоставке уметничке/ауторске бајке, посебно у односу на народну, изложила је Љиљана Пешикан Љуштановић (2007, 2007а).

<sup>2</sup> „Иако је стварао бајке на народним изворима, Пушкин је, као што се види, сликао и своје вријеме. Уосталом, његове бајке су и настале као непосредан одзив на нека актуелна питања тог времена” (Vuković 1989: 183).

<sup>3</sup> Наводе из Пушкина дајемо према издању: Пушкин 1986.

међутим, уводи и мотив причања. Његова се сложеност у фолклору везује за магијска својства, због чега испричано има статус стварног (Elworthy 1958 / Елворти). Усменост потискује аутора, а у први план истиче причу, што се одразило и на Пушкинову поетику бајке. То што потиче од ученог мачка, од чудесног бића, помера је у сферу чудесног.<sup>4</sup> Вишем поретку, стога, припада носилац причања на земљи – човек, и као одјек пишчевог роматичарског модела света, обликованог као узајамност микрокосмоса и макрокосмоса.

Последња импликација овог мотива сугерише тезу да свет изван приче не постоји. Да није друго до низ прича које се, идући од уста до уста, једна у другу сливају, стапајући се у свеопшту причу. За пишчеве је погледе на жанр уметничке бајке битно и компиловање мотива из више извора: „Једна од најзначајних црта Пушкинове стваралачке личности била је отвореност за све вредне тековине руске и светске књижевности” (Сибиновић 1976: 216). Тако је у „Бајци о рибару и рибици” присутна Гримова/Grimm „Златна рибица”, а у „Бајци о мртвој царевни” бајка о Снежани и седам патуљака. Свет бајки је универзалан и не познаје границе. Интернационални мотиви усмене, прерастајући у универзалне мотиве уметничке бајке, воде ка посебном космосу и његовом самодовољном поретку, што је још једна особеност овог писма.

О поетици додиром сведоче и финални стихови „Бајке о златном петлићу”. Писац се обраћа детету, циљаном реципијенту, употпуњујући свој поетички проседе. Бајка припада књижевности за децу, а њен задатак је да му, говорећи о необичним догађајима, не о збиљи, ипак предочи и неке истине о

<sup>4</sup> Народна бајка је прозна врста чија се фантастичка/чудесна садржина не реципира у стварносном кључу. Радмила Пешић и Нада Милошевић Ђорђевић подводе је под причу и приповетку (1996: 19), као уосталом и Снежана Самарџија (2005: 5).

животу. Да посредством забаве делује педагошки. Књижевник прихвата баштињени чудесни, фикционални проседе, док значењски аспект његовог текста превазилази усмену традицију и припада особеностима писане књижевности. Шаљиви тон, међутим, није тек васпитни проглас, делатан као поетички захтев књижевности за децу пишчевог времена. Посреди је и моменат аутентичног виђења жанра, схватања бајке као лагане игре духа, којој хумор, као посебна одлика Пушкиновог рукописа, даје и својеврстан допринос.

Имплицитна поетика, тачка додира руског духа, креативног отклона, васпитности и хумора, доводи у питање критичке опаске, на које упућује Ново Вуковић, да су ови текстови настали као непосредан одзив на актуелне друштвене теме (1989: 183). Одраз епохе свакако је присутан, али не као декларативност памфлета већ као комплекснији поступак, што је и карактеристика пишчевог опуса: „Пушкин својој поезији даје карактер разматрања етичких питања у наглашенијем психолошком приступу” (Сибиновић 1976: 216). Актуелност је подређена аутентичном моделу света и поступцима трансформације наслеђа,<sup>5</sup> што је и једна од препознатљивих одлика уметничке бајке, која се развила из фолклорне приче, а развијала се ка дефолклоризацији (Мелетински 1996: 329 / Мелетинский).

Кључна дистинкција између ауторске и народне бајке, како је одређује Љиљана Пешикан Љуштановић, јесте редифиниција категорије чудесног (2007, 2007а). Она се, свакако, одређује основним идејним смерницама, које се у Пушкиновим бајкама концентришу око етичке проблематике. Чудесност је у њима увек у тесној вези с моралом. Кључ-

<sup>5</sup> „Књижевници романтизма значајни су, подједнако, како за откривање, развој, проучавање усмене бајке, тако и за усложњавање и удаљавање ауторске бајке од фолклорне матрице” (Опачић 2011: 21).

на особина овог рукописа, у односу на усмени предложак и његову усмереност свих структурних елемената на радњу, како се он тумачи са становишта Проп–Литијевог модела (Prop 1982, Liti 1994 / Пропп, Lüthi), јесте подређеност моделу света. Његова је прича фокусирана на етичку проблематику, а сви сегменти њене структуре стоје у функцији афирмације моралног обрасца, као што је задатак наслеђеног обрасца да потврди сублимну слику света (Liti 1994). Кад год примени неки елемент народне бајке – било да би га подражавао или да би га (чешће) преобликовао, аутор аутоматски сигнализира моралистичку тему. Како је посредни не само пука моралистичка поука већ текст сложенијег смисла и сложенијег поступка, његово аутентично „морално чудесно” ипак упућује и на једну вишу стварност, која у бити уређује његов свет.<sup>6</sup>

Бајке Александра Пушкина, тако, садрже два основна значењска слоја, један онострано-етички и други онострано-идејни, а моделују их позивајући се на елементе народног обрасца и, још чешће, преобликујући наслеђене матрице. Задржаћемо се, најпре, на особеној примени формулних израза, који апстрахују мотив и дају му универзално значење. Формулни изрази као диференцијална карактеристика усмене књижевности јесу, пре свега, мнемотехничко средство (Самарџија 2007), док га у књижевности за децу можемо тумачити и као вид прилагођавања детету, које понављајући познати садржај постепено прихвата и нови.<sup>7</sup> Пушкин осмишљава аутентичне формулне комплексе за сваки текст и примењује их тако да добију извесну значењску носивост, од-

<sup>6</sup> Значењска сложеност ауторске бајке у односу на усмени предложак једна је од њених препознатљивости, на коју пажњу скрећу већ и сами бајкописци (Олујић 1981: 31).

<sup>7</sup> Мирјана Детелић разликује спољашње и унутрашње формуле. Унутрашње, карактеристичне за Пушкина, уводе у значењски битне моменте (1996), што је и тачка додира писца и наслеђеног обрасца.

ређену контекстом конкретног дела. Они на тај начин добијају како одлике, тако и функције које усмена традиција жанра не познаје.

Зло није огољено и сведено на друштвеноисторијске околности. Оно у првој семантичкој равни припада стварносном увиду у људску природу и има универзалнији значај, који превазилази конкретност Русије 19. века. Ту ћемо раван одредити као етичку. „Бајка о мртвој царевни”, на пример, лик маћехе обликује као носилац негативног принципа, постављеног у човека. „Бајка о златном петлићу” бајковитим контекстом, чудесношћу која се апстрактно помера изван непосредних животних прилика (Liti 1994), тему властодршца тиранина и деструктивне пориве човека изводи на раван ванвременог. Радњу обликовану као склоп формулних епизода, које прогресију постижу варирањем, колико и формулативност дијалога, прате типски ликови. Етичка се равна најочигледније обликује особеном типизацијом, отклоном у односу на структуру народне бајке, на унапред задате ликове и њихове функције (Prop 1982). Прилагођавајући тип сижеу свог текста, писац га ослобађа стварносне условљености, тиме и свих других индивидуалних одлика, па лик своди само на кључну негативну особину. Утолико лик сигнализира аспект значења битан за овај текст, а формулни изрази могу се објаснити и као трансформисана унутрашња формула.

Једна тематско-значењска линија „Бајке о цару Салтану” односи се на сплетке на двору царске Русије, али се текст не своди на њих. Оне нису ни само реалистички приказ друштвених околности, већ их писац иронијски симболизује у функцији сатиричког преименовања ликова и на тај начин етичкој теми даје општији смисао. Три сестре су размишљале шта би подариле цару кад би биле царице. Једна би ткала, друга би кувала, а трећа би му родила сина. Цар је изабрао трећу, што је изазвало гнев и завист

друге две. Љубоморне сестре, уз помоћ нимало наклоњеније свекрве, изводе низ погубљених интрига. Кад год помене та три негативна лика, писац прибегава аутентичној формули: „Царичине сестре зловне, / Уз помоћ баба-прије кобне”. Клише формуле потиру стварносну особеност човека и ликове изводи до универзалних симболичких принципа зла. Одроз Пушкиновог времена може се односити на дрворске интриге, али „Бајка о цару Салтану” јесте и сатира упућена људским слабостима, обликована као етичка равна модела света.

Сву њену сложеност читајуће „Бајка о златном петлићу”. После великих проливања крви силни цар Дадон је пожелео да се скраси и оно мало што му је од живота остало проживи у миру. Он свој наум, међутим, није могао да оствари тако лако јер су тлачени непријатељи, увидевши колико је остарио, како у њему више нема оног некадашњег ратничког жара, пожелели да се свете. Дадоновом је царству претила непрестана опасност јер се цару враћало насиље које је годинама провоцирао и годинама чинио. Нането зло мора се платити трпљењем зла. Када се мач једном извади из корица, не може се тек тако вратити. На другој пак равни значења, оној која уређује више сфере, Дадону је дата могућност искупљења. Он се због својих злодела покајао, он се од силништва уморио, па му је надређени свет омогућио још једну шансу. Искупљење је могуће, и Дадон му се приближио увидевши своје грешке, пожелевши да са њима престане.

Горња је сфера симболизована у лику звездочаца. Астролог му поклања златног петлића, који најављује непријатељске походе и тако чува мир. На другој равни значења, у регији принципа бића, склад је нужан и у индивидуалном и у друштвеном смислу. Као што желе морално исправног човека, они се боре и за поредак мира у људском друштву. Поредак мира јесте друго име хармоније, космичког начела

које уређује свет. У васељенском складу може се препознати митски принцип виших сфера као одраз фолклорног објашњења света, али и романтичарска визија спиритуалног принципа, Пушкинов аутентични акценат у контексту наслеђа бајке. До искупљења се не стиже олако јер космички принцип цара Дадона ставља на искушење. И стари силник му се није одупро. Не само што су се његови синови насмрт побили због лепе шамаханске царице него је и Дадон, већ добро зашао у године, кобно подлегао њеним чарима. Грех братоубиства он допуњује насртањем на сам космички поредак. Због те заносне жене безумни стари цар убија звездочаца. Наговештај да је јунакиња чаробница, управо она која је све те злочине и изазвала, сугерише да су морална начела, сукоб позитивних и негативних етичких принципа, битна компонента вишег поретка. Поредак мира на земљи, омогућен ваљаним делањем, омогућује да идеја склада делује и на општем плану.

У уметничком простору народне бајке издвајају се посебно истакнута места, која упућују на њену семантику, на доживљај простора као целине и на јунаково кретање у њему (Радуловић 2009: 34–35). Мирјана Детелић акценат ставља на границу која дели два инкомпатибилна света, реални и фантастички, који граде универзум књижевног дела. У поетском тексту граница добија статус нормe, а догађај који је крши чини предметом приповедања (1989). У Пушкиновом тексту радња није до те мере конкретизована простором, али прелазак преко границе, односно кршење нормe, ипак упућују на везу две стварности. Норма која се крши, свакако, јесте етичка, док њено присуство увек сигнализира и вишу, идејну сферу модела света. Појава категорије чуденог, као константни пратилац моралне теме, сугерише и (делатно) присуство сфере идеја.

Техника наговештаја аутентичан је Пишчев бајковити поступак, будући да није карактеристика на-

родне бајке, која је по Пропу усредсређена на радњу (Проу 1982). Аутентичним елементима овог рукописа припада и дескрипција, употребљена у функцији наговештавања. Развијена дескрипција, која посредује сугестију, психолошки и идејни садржај, опире се традицији жанра. У њој је опис сведен, симболички, апстрактан, усмерен на виши поредак, а не на конкретност догађаја или ликова (Liti 1994). Парадигма тог вида отклона јесте опис мора у „Бајци о рибару и рибици”, тим више што је и један од њених формулних момената. Све што се у бајци збива на равни радње симболички се пројектује на дескриптивној линији. Описи нису формулно статични, већ сваки поновни носи неку формалну разлику, а с њом и нову психолошку или идејну нијансу, наговештавајући несрећу која ће доћи. Градирана радња, која постепено повећава нескромне захтеве похлепне рибареве жене, има пандан на симболичком дескриптивном плану. На њему се, такође поступно, вреднују бабине незајажљиве жеље. Као и у „Бајци о златном петлићу”, до преокрета долази у тренутку када је рибарева жена ударила на симболички лик који заступа виши поредак, на чудесну рибу. Све узбурканије море, све узнемиреније и све љуће природне силе, симболизују исконску повезаност целовитог света, побуну горњих сфера против збивања у доњим.

Развијена дескрипција, отворена за различите симболичне садржаје, једна је од карактеристика уметничке варијанте жанра, како је показао Ново Вуковић поводом тог аспекта бајке Десанке Максимовић: „Причајући причу-бајку, она, у ствари, описује /.../ природу, што, иначе, народна бајка никад не чини. Док народна бајка приповиједа чудо, Максимовићева настоји да га открије у обичном, реалном окружењу. Исто тако, док народна бајка, за разлику од басне и параболe, практично занемарује поуку, бајке Десанке Максимовић имају појачану

дидактичну димензију” (Вуковић 2001: 87). Природа је очекивани контекст митског принципа хармоније, који није стран фолклорном слоју овог писма. Визија по којој се макрокосмос огледа у микрокосмосу и обрнуто, а збивања на једном нивоу бивања остављају траг на другом, до преокрета и казне симболички пројектоване разорним деловањем мора, припада Пушкиновој поетици отклона. Узајамност је симболички представљена природом, која виши принцип заступа на земљи. Ни коначна превласт општег поретка у тренутку кад морални пад међу људима достигне врхунац, та коначна превласт што потврђује врховни принцип склада, међутим, више није бајковити елемент. Та раван модела света иновација је коју књижевник романтичарског опредељења уводи у традицију уметничке бајке.

У том се смислу тумачи и финални сегмент неких текстова – апокалиптичка сила која на равни радње кажњава, али их не заокружује срећним крајем. Такво је завршно расуло „Бајке о златном петлићу”. Такав је повратак на иницијалну немаштину у „Бајци о златној рибици”. На равни значења разорност казне потврђује етички поредак на земљи као аспект хармоније горњих сфера, најочигледније оваплоћених дескриптивношћу „Бајке о рибару и рибици”. Поништење зла нужан је услов обнављања реда, склада који опет може да започне како би свет изнова склопио у првобитно јединство. Несрећан крај на равни радње потврђује победу позитивних принципа и, у бити, јесте срећан на значењској равни, у домену аутентичне пишчеве визије. Финални сегмент који на равни фабуле негира структурну завршницу бајке, а на равни значења потврђује склад, као наслеђени али и аутентично Пушкинов принцип горњих сфера, структурни је отклон од народне бајке. Док је она усмерена на радњу, Пушкин се фокусира на семантички план, на аутентичну романтичарску визију и на етичку поруку, педагошку

линију књижевности за децу те епохе.<sup>8</sup> Дупло дно финалног сегмента само је делом моралистички оријентисано, доводећи у питање схватања која бајку тумаче у моралистичком, па и морализаторском кључу (Joles 1978). Одбацујући искључивост таквог становишта, Мелетински износи став да је сукоб добра и зла у бајци симболички агон општих принципа који уређују свет, смена космичких циклуса стварања и циклуса разарања (2009). Аутентичност Пушкиновог слојевитог модела света, као још један вид отклона од народне традиције, потврђује тезу Мелетинског. Дупло дно његових бајки, тачка додира између народне бајке и особености ауторске поетике, колико и тачка разлике, отварају их за сложу и игру значења и финализују образац уметничке варијанте који је оставио у наслеђе.

## ЛИТЕРАТУРА

- Вуковић Н., Категорија чудесног у контексту поетике Десанке Максимовић. *Девеџа соба, Књижевни огледи*, Београд: „Филип Вишњић”, 2001, 79–90.
- Детелић, Мирјана. Поетика фантастичног простора у српској народној бајци. Предраг Палавестра (ур.). *Српска фанџасџика*, зборник, Београд: САНУ, 1989, 159–168.
- Детелић, Мирјана. *Урок и невестџа. Поетџика еџске формуле*. Београд–Крагујевац: САНУ – Универзитет у Крагујевацу, 1996.
- Мелетински, Јелеазар. *Истџориџска џоетџика новеле*. Нови Сад: Матица српска, 1996.
- Мелетински, Јелеазар. О књижевним архетиповима. О пореклу књижевно-митолошких сџејних ар-

<sup>8</sup> И уметничка бајка, попут народне, упуђује на човеков однос с надређеним силама, те представља естетски обликовану филозофску дилему о видовима човековог опстанка (Филиповић-Радулашки 1989: 156–157).



- хетипова, *Летњојис Мајице српске*, 1–2 (2009): 81–144.
- Милинковић, Миомир. Александар Сергејевич Пушкин (1799–1837). *Сирани тици за децу и младе*, Чачак: Легенда, 2006, 133–142.
- Олујић, Гроздана. Поетика бајке. *Детинство*, 3 (1981): 32–41.
- Опачић, Зорана. *Поетика Гроздане Олујић*. Београд: СКЗ – Учитељски факултет Београд, 2011.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана, Усмена и ауторска бајка – нацрт за типологију односа. Зоја Карановић, Радмила Гикић-Петровић (ур.). *Синхронско и дијахронско проучавање врста у српској књижевности*, зборник. Нови Сад: Филозофски факултет, 2007, 345–357.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Усмена и ауторска бајка у настави. Љиљана Петровачки (ур.), *Унапређивање наставе српског језика и књижевности*, зборник, Нови Сад: Филозофски факултет, 2007а, стр. 36–58.
- Пешић, Радмила, Милошевић-Ђорђевић, Нада. *Народна књижевност*. Београд: Требник, 1996.
- Потић, Душица. Кућа је тамо где је срце. Чудесни простор у бајкама Бабарогин рођак Весне Видојевић Гајовић. *Детинство*, 2 (2012): 90–98.
- Пушкин, Александар. *Бајке*. Београд: Нолит, 1986.
- Радуловић, Немања. *Слика светиња у српским народним бајкама*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2009.
- Самарџија, Снежана. „Којеква чудеса што не може бити” (Особености народне бајке). *Антологија народних бајки*. Београд: Политика – Народна књига – Алфа, 2005, 5–21.
- Самарџија, Снежана. *Увод у усмену књижевност*. Београд: Народна књига – Алфа, 2007.
- Сибиновић Миодраг. Романтизам у руској књижевности. *Руска књижевност*, 1. Сарајево–Београд: Свјетлост – Завод за уџбенике – Нолит, 1976, 161–294.
- Филиповић-Радулашки, Татјана. Семантичке контуре фантастике у бајци. Предраг Палавестра (ур.). *Српска фантастика*, зборник. Београд: САНУ, 1989, 149–157.
- Шаранчић-Чутура, Снежана. *Нови животи стваре приче*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2006.
- Elworthy, Frederik Tomas, *The Evil Eye*. New York: The Julian Press, Inc., 1958.
- Joles, Andre. *Jednostavni oblici*. Zagreb: Biblioteka Kajzer, 1978.
- Liti, Maks. *Evropska narodna bajka*. Beograd: Orbis, 1994.
- Prop, Vladimir. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta, 1982.
- Vuković, Novo. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Nikšić: Univerzitetna riječ, 1989.

Dušica POTIĆ

#### ALEXANDER PUSHKIN'S FAIRYTALES

##### Summary

Pushkin is one of the first writers of fairytales. Critics point that his fairytales are characterized by the Russian spirit and satyric reflections on his time. The spirit of the nation we will find in the referential field of Russian folklore. The character of writer's time will be traced in satyric insights into the destructive dimension of human nature. Pushkin models the ethical level of the world model as an aspect of the cosmic vision, following the tradition, but expressing romanticist ideas as well. The creative transformation of the oral tradition, writer's authentic attitude, the didactical layer of the text and the humor make the pattern which Pushkin left as heritage of fairytale genre.

Key words: Alexander Pushkin, folk story and fairytale

◆ Даница В. СТОЛИЋ  
 Висока школа за васпитаче  
 струковних студија, Алексинац  
 Република Србија

# ПОСТУПЦИ У ГРАЂЕЊУ ЛИКОВА У СЕРИЈАЛУ РОМАНА О БЛИЗАНЦИМА МИЛУТИНА ЂУРИЧКОВИЋА

*Смеј се, ко хоће да буде чојсџивен –  
 Смех је човеку заиста својсџивен!*

Рабле

САЖЕТАК: Рад се бави циклусом романа за децу и младе књижевника Милутина Ђуричковића кроз тумачење поступака у грађењу ликова близанаца и ликова родитеља, посебно оца, лика баке, као и других сродника. Тематизација одрастања близанаца подељена је на ове романескне целине: *Како су расли близанци* (2011), *Какав оџац, њакви близанци* (2012), *Близанци и њородични циркус* (2014). Наивни модел посматрања света који тежи да изађе из јасно омеђеног круга, овиченог породичним устаљеним навикама и који хрли ка новом и необичном, чини примарни простор, полазиште за сва друга сагледавања. Динамичност актера ове радње препознаје се у њиховим сталним активностима и манифестацијама ведрине. Тријумф смеха, за тим веселост и хумор прожимају цео роман, његов је оп-

шти тон, од прве до последње странице, што је основни постулат у грађењу ликова близанаца.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Милутин Ђуричковић, роман за децу и младе, хумор, смех, простор, време, језичке позиције, лик оца, лик близанаца, лик баке

Рефлексивни механизам евокације на детињство и рану младост, као и хумор, примарне су мотивске структуре и основни постулати уметничке прозе за децу и младе писца и тумача књижевности за децу Милутина Ђуричковића.<sup>1</sup>

Серијал романа овог књижевника о детињству и одрастању подељен је на следеће књиге: *Како су расли близанци* (2011), *Какав оџац, њакви близанци* (2012) и *Близанци и њородични циркус* (2014). У поднаслову сваког романа истакнуто је да се ради о хумористичкој прози. С обзиром на то да је хумор веома битна парадигма ове прозе, у једном делу рада разматраћемо питање хумора, с освртом на поступке којима је Ђуричковић то и постигао. Може се закључити да из дечје потребе за игром произилази и захтев за хумором, „који је у самом бићу књижевности за младе” (Хамовић 2015: 111). Такође, хуморно-комичне димензије бришу патетичне наслаге евокативно-носталгичне прозе о детињству.

Без обзира на чињеницу да је овај прозни наратив аутобиографске природе, жанровски га није лако прецизирати. Женет у том смислу запажа: „Као и свака естетска релација, релација према жанру (или ономе што тако опажамо) истовремено је акт

<sup>1</sup> Милутин Ђуричковић је доктор књижевних наука и већ познати књижевни стваралац, о чему сведоче бројне књижевне награде и признања. На овом месту спомињемо само неколико књига за децу и младе: *Седам стџрана светиа*, 2002 (коаутор), *Дечак који је ѡроџуџао море*, 2002, *Књџга ѡуна смеха*, 2005, *Приче са царскоџ ѡресџола*, 2008, *Невероваџине ѡриче*, 2010. Заступљен је у бројним антологијама поезије и прозе. Такође, и сам је састављач неколико антологија: *Анџологија драмских ѡтекстџова за децу*, 2002, *Музеј ѡграчака*, 2006 (коаутор), *Народне леџенде и ѡредања*, 2007, *Народна веровања и обичаји*, 2007, *Нови џрафџиџи*, 2008, *Злаџне речи*, 2009. и др.

спознајне пажње и афективног суда” (Ženet 2002: 51). У најужем смислу Ђуричковићеву романескн прозу жанровски одређујемо као аутобиографски роман за децу и младе. Али шире гледано, према поджанровским одредницама овог романа, он се може окарактерисати и као породични, затим и као билдунгсроман – роман о стасавању, о образовању и о васпитању, на један особен начин, кроз хуморну пројекцију.

Радња романа се одвија уз поштовање хронолошког следа догађања, с тим што је писац извршио актуелизацију времена и простора. Наиме, пишчево детињство је измештено поступком осавремењивања, премештањем у новије време и у други простор. У том стилском поступку уочавамо манифестацију новог или обновљеног проживљавања детињства и ране младости, с обзиром на то да се време прошлости меша са временом садашњости, што видимо пре свега из чињенице да близанци користе савремена средства комуникације – мобилне телефоне, друштвене мреже и слично, чега у време пишчевог детињства није било. Овај књижевни проседе сматрамо пожељним и разумемо га као нову поетизацију поступка који тежи актуелизацији и потребама за разумевањем света од стране савремених реципијената: „Одмах смо се прикључили на интернет, отворили профиле на фејсбуку и тако упознали своје вршњаке из земље и света. Због наших сличних фотографија, понекад је било забуне и мешања саговорника на чету, али нама то није сметало” (Ђуричковић 2012: 13). Једна прича из друге књиге је и насловљена „СМС поруке” и у њој се тематизује модеран и омиљен поступак комуникације међу младима, што се и види из реченице-поруке: „*Отикад ње сретих, ја немам кредит*” (Ђуричковић 2012: 115). Следи затим прича „Дописивање на фејсу”, где се име најпопуларније друштвене мреже, у духу идиоматског прилагођавања, скраћује према

мери савременог младог човека: „Обично увече, кад сви укућани оду на спавање, брат и ја наизменично четујемо на интернету, или се са неким дописујемо на фејсбуку” (Ђуричковић 2012: 117).

Ђуричковић у првом роману тематизује одрастање близанаца.<sup>2</sup> У том смислу, може се рећи да је та романескна целина погодна за децу млађег школског узраста. У другом роману је компаративним поступком, преформулишући познату фразу „какав отац такав син” у „какав отац, такви близанци”, тематску основицу градио на поређењу, истичући сличност карактера оца и његових синова. У трећем роману близанци су већ у пубертету, самосталнији су и зрелији, али још увек чврсто повезани са матицом, оличеном у осталим члановима породице које писац назива укућанима. Без обзира на уочене узрасне нивое у роману о близанцима, његови реципијенти могу бити и одрасли, с обзиром на то да се тематизује и живот одраслих унутар породичног круга, као и генерацијске релације између њих. Тачније, породица у којој одрастају близанци има представнике три генерације (бака, родитељи и њихова деца).

### Отац, детињаст и духовити јунак

Отац, детињаст јунак ове прозе, у суштини не пристаје на одрастање, па по тој карактеролошкој црти непристајања и латентног отпора наликује очевима у романима *Башића, њејео* Данила Киша и *Алманах њешчаних дина* Драгана Јовановића Данилова. Отац из романа о близанцима има скромније претензије у погледу књижевног исказивања, па пи-

<sup>2</sup> Тема о одрастању близанаца није честа у нашој литератури. Али 2011. године Ђуричковић и Градимир Стојковић објавили су књиге о близанцима и о близнакијама, Ђуричковић роман *Како су расли близанци*, а Стојковић *Ја као њи = њи као ја*.

ше само хороскоп за своје укућане, који ће бити прочитан, уз њихове веселе реакције. Потом ће бити окачен на видном месту у стану, али више се нико неће освртати на то очево астролошко умеће.

Обликовање комичног јунака оца одвија се кроз низ доминантних особина, као што су инфантилност, веселост, ведрина, безазленост, а што произилази из његове благе природе. Слика таквог оца не уклапа се у традиционалну слику оца као домаћина, главе куће, озбиљног и беспоговорног ауторитета и ауторитарне личности. Отац у аутобиографском роману Милутина Ђуричковића је весео човек, склон шалама, досеткама, врцавом хумору, који је својој деци више друг него отац. Захваљујући комичном осећању живота и свих животних околности и ситуација, које могу бити и непријатне и неповољне, отац све претвара у смех и у ведрину, у веселост и у раздраганост, па се и такве ситуације лакше преброде и превазиђу. Може се тврдити да се искуствени свет одраслих у лику оца укида и потпуно пројектује у наивну свест деце: „Код оца се није знало кад је озбиљан, кад се шали, јер је био мало шућмурасте природе” (Ђуричковић 2011: 102).

Љиљана Пешикан Љуштановић, откривајући лик у одрастању, тачније лик приповедача у прози Моме Капора, указује на низ инфантилних карактеристика тог јунака. Она наглашава да су то репрезентоване особине приповедача, а ми бисмо их могли повезати и поредити са ликом оца у прози о близанцима. Својим детињаријама и несташлукима он несвесно остварује ескапизам. Тачније, лик приповедача постаје „бегунац из тривијалне егзистенције” (Пешикан Љуштановић 2012: 62), па је такав јунак као дете у перцепцији осталих, пре свега одраслих. Поређењем, као поступком карактеризације лика детињастог оца, добија се оваква слика језичког обележавања: „О његовом изгледу и облачењу баба и мама заједно воде бригу, као да је он мало де-

те” (Ђуричковић 2011: 105); „...обрадовао се као мало дете!” (Ђуричковић 2014: 80).

Да бисмо тумачили преовлађујући хумор у романескној прози о близанцима, оцртавајући га пре свега као основну карактеролошку црту оца-веселјака, полазимо од Раблеовог смеха, наводећи следеће мишљење: „Он смешно осећа свим бићем, има га од сваке руке, налази га у свему” (Финци 1967: 41).<sup>3</sup>

Раблеов хумор је најава новог доба које се ослобађа стега и свих ограничења. Том мрачном и догматском добу Рабле се и индиректно наругао, исмевајући све његове негативности. У хумористичним романима М. Ђуричковића та иронично-саркастична црта не постоји. Тачније, у прози за децу и младе она и није неопходна, с обзиром на то да може представљати сметњу у рецепцији, у доживљавању и у разумевању књижевног дела. Све уочене црте смеха у Раблеовој прози могу се приписати лику безазленог оца-веселјака.

Анри Бергсон указује на различите ситуације које *производе* смех (комично), истичући улогу механичких покрета и понављање истих покрета, односно појаву извесног аутоматизма: „...живу изражајност физиономије претворити у трајно укрупњену гримасу, укратко, цијелој личности утиснути држање због којег ће изгледати као да је непрестано забављена и обузета материјалношћу неке механичке

<sup>3</sup> У том духу и Данило Киш уочава да се Рабле смеје снажно и здраво и да је смех његово „главно оружје” (Киш 1995: 152), констатујући још да је Рабле имао ведар и оптимистичан однос према животу, па и кад се појави подсмех, он нема иронично-саркастични став, већ су то „невине ругалице” (исто: 153). Киш даље открива да је „формула Раблеовог смеха” (исто: 154) несаломива виталност, животна ведрина, из чега у суштини следи „весело-ведра концепција света” (исто: 155), казујући још и следеће: „У њему је превладала сигурност, један филозофски оптимизам, духовно самопоуздање које му је диктирало дионизијски став према животу, а све је то последица силне ерудиције и оштроумне далековидости” (исто: 151).

активности” (Bergson 1987: 25). Сигмунд Фројд, такође, примећује важност покрета у стварању комичних ситуација: „Одговор на питање зашто се смејемо покретима клоуна гласио би: зато што нам се чине претераним и нецелисходним” (Фројд 1976: 195). Но, за наш рад битније је Фројдово разликовање досетке од комике и хумора. Комика је по његовом мишљењу везана за „околности поређења” (исто: 200), које вршимо са уобичајеним околностима. Ту је и „комика ситуације”, кад „извлачимо комику из односа човека према често надмоћном спољашњем свету” (исто: 201), док „рад досетке остварује компромис између захтева разумне критике и нагона да се не одрекнемо старог уживања у речи и бесмислици” (исто: 209). По Фројдовом мишљењу духовитост се „има”, насупрот досетки која се „прави” (исто: 217). У лику оца-веселака уједињене су обе особености, он има духа из кога произилази досетка коју он нештедимице ствара. Досетка, пошалица, анегдота чине суштину очевог говорног дискурса, то је есенција његових особености, по чему је препознатљив, необичан и рекло би се непоновљив.

Ако се пак држимо формуле комичног у Хојзингином тумачењу, добијамо овакво мишљење: „Оно што вриједи за смијех, вриједи и за комично. Комично је подређено појму неозбиљности и на одређен начин повезано је са смијехом: оно изазива смијех” (Huizinga 1992: 13). Комично повезујемо и са игром као највећом дечјом склоношћу, док овај научник мисли да игра представља озбиљност и не може бити корелатив са комичним. У роману М. Ђуричковића отац је склон игри, која је код њега обавезно повезана са комичним. Тако је он учесник у игри са својом децом, игра се опонашања, смишља неке нове игре или претвара познате фразе у нове језичке исказе по својој мери и по свом укусу, што вреднујемо као језичке игре. Такође, он радо ствара комичне ситуације, као што примећујемо

у тренуцима када укућани одређују будуће занимање својих близанаца, без њиховог знања. Отац у свему учествује и све преводи у домен хумора: „Кад смо се брат и ја појавили у ходнику, отац је хитро устао и војнички нас поздравио. – Добродошли, господо официри! Погледасмо се збуњено и с неверицом, не знајући о чему се ради” (Ђуричковић 2014: 108). Тим комичним поступком он у суштини брани право дечака да сами изаберу своје будуће занимање.

### Очева облапорност као подстрекач смеха

Облапорност расветљава лик оца у смислу његовог инфантилизма, с обзиром на то да је увек глдан као дете које расте, игра се, активно је и коме је потребна енергија. У потреби за храном отац утажује своју жељу за срећним и неспутавајућим животним радостима. Када га зову дебели, или када му та његова дебљина стварно смета, он на то не реагује. Пејоративни хипокористик њему као да годди. Такав отац подсећа на Раблеове јунаке: „Глад Раблеови јунаци утажују обилним јелом и пићем, незајажљивим манифестацијама у којима се ужива и бива срећан” (Радуновић Столић 2008: 57). Рабле сликовито тематизује и потпуну представу гурманлука: „И њој спаде, једном после ручка, трећег дана фебруара, пошто се прејела маснокљука. А маснокљук, то су ти шкембићи од јаслокљука. Јаслокљук, пак, то ти је во, који се тови на јаслама и на ливади двотравици, а ливада двотравка, то ти је, опет, која два пута годишње даје траву” (Рабле 1967: 62). Очеву потребу за великим количинама хране видимо у досетки, као одговору на познату изреку „Све је добро кад се добро сврши”, која код оца добија други облик: „А нарочито ако се добро скува” (Ђуричковић 2011: 127), или: „Сложили смо се са тим и одмах навалисмо на вруће кифлице, печене батаке

и црни лук. Отац каже да је то права ловачка храна” (Ђуричковић 2012: 76). Највећи степен сличности између јешних јунака Раблеовог славног романа и облапорног оца из Ђуричковићевог романа учавало у поступку набрајања онога што он може појести. Само, овде је храна из кухиње савременог човека: „...пола килограма домаће кобасице, шест барених јаја, кувану боранију у великом лонцу, мешану салату са мирођијом, густу чорбу са резанцима и још...” (Ђуричковић 2014: 76).

Такође, и очеве најомиљеније изреке тичу се хране: „И пас легне да му се слегне. – За добро прасе нема лоше помије. – Што можеш појести данас, не остављај за сутра. – Прво јело, па дело” (Ђуричковић 2012: 56). Како је отац довео у питање своје здравље, препоручена му је дијета и бављење физичким активностима. Међутим, од свих активности отац највише упражњава: „активно лежање, поглед удаљ и прескакање обавеза” (Ђуричковић 2014: 72). Имао је увек спремне одговоре којима је оправдавао своју похлепу за храном: „...кит плива цео дан, једе само рибу и пије воду, па је опет дебео...” (исто: 73). „Можда много једем, али мени нешто иде у стомак, а много више у мозак. Зато сам тако дебео и паметан” (исто: 74). Облапорни отац има због тога проблема у виду забрана. У одломку „Муке с фрижидером” оцу се забрањује приступ фрижидеру, па се он довија на разне начине да дође до кључа којим је закатанчен. Међутим, кад у томе успе, његово разочарање кулминира, јер је фрижидер празан. У тренутку кад су бака и мајка одсутне, отац се осећа као на „слободној територији”: „Нећеш ваљда опет да једеш? – упита га брат. – А теби је л’ брани неко? Ово је слободна територија. Још данас уживамо, а сутра долази инквизиција!” (Ђуричковић 2012: 64).

## Близанци у простору одрастања

Како ликови близанаца одрастају у омеђеном простору и наслућеном времену, одлучили смо да их сагледамо управо са тих позиција, са поетичког становишта Гастона Башлара, који мисли да су „једноставне слике, слике *срећног простора*” (Башлар 1969: 23). Кретање се одређује као савладавање просторних али и темпоралних релација и представља важну слику о иницираном и самоиницираном активитету деце и младих. Када испитују простор и време у прози Бранка Ђопића, ауторке В. Јовановић и И. Чутура запажају: „Хронотоп пута издвојен је као еквивалент животном путу јунака...” (Јовановић – Чутура 2013: 97), а кад су упитању ликови близанаца, може се рећи да се хронотопичност реализује у зависности од њиховог одрастања, да се временом шири и добија све веће димензије. „Интимни валери унутрашњег простора кућа” (Башлар 1969: 29) упућују на ентеријер, на затворен простор који Башлар још упоређује са утерусом. У трећој књизи о близанцима видимо да је кућа, односно стан, важно место њиховог борављења, кретања и живота („Наша соба”, 23–26). Кућа пружа сигурност, или, како Башлар тврди: „Окрепљујемо се доживљавајући поново сећање на заштићеност” (Башлар 1969: 32), а близанци јесу били заштићени, некада и претерано, па њихови најближи „колективно прате (и контролишу!) најважнија збивања у школи и ван школе, мазећи их и допуштајући им свашта код своје куће, и бучно прослављају најважније тренутке одрастања” (Ердељанин 2012: 119). У свему има и хиперболисања, као што је прослава по завршетку првог разреда са многобројним званицама. Аналитичар И. Петровић сублимира ликове близанаца: „Близанци као актанти имају много заједничких особина и додирних тачака, пре свега, врло су позитивни, добронамерни, незлобиви, дови-

тљиви, промућурни, дружељубиви, необични, а изнад свега смешни и карикатурални, као, уосталом, и остали чланови породице (баба, отац, мајка)” (Петровић 2013: 472).

У другој књизи, *Какав отац, њакви близанци*, већ у првим целинама утврђујемо да се ради о савременој породици која је, у духу времена, оптерећена куповином, као модерним стилем живота и потребама савременог човека, младих и деце: „Куповина рачунара”, „Куповина аутомобила”, „Куповина кућног љубимца”. Оно што приказане куповине разликује од осталих јесте необичност и неочекиваност, пре свега код куповине кућног љубимца (слепи миш) и у свим догодовштинама које из тога следе. Близанци су најчешће са оцем и то: „У аутобусу”, у парку („Догађај у парку”), код куће („Долазак лекара”), где видимо да се са оцем друже и имају потпуно пријатељски однос и да су од њега прихватили весело-безазлени однос према животу. Знају да се шале, да свет посматрају са комичног становишта, духовити су, виспрени и сналажљиви. Осим у породичном кругу, они стичу искуство у окружењу, заљубљују се, на рођендану попију прво алкохолно пиће, у суштини – понашају се мање-више као и остали млади свет. Њихова посебност је у томе што све преокрену на хумор, па и онда када су погођени неким ситуацијама које нису повољне по њих.

### Остали ликови

Остали ликови у романима из породичног круга јављају се само у по једној причи-анегдоти, која је обележила њихов живот и учинила да постану део памћења потомака. Близанци деду нису упознали, али о њему сазнају из бакине приче. Деда је био познат као острашћени али не и довољно вешт возач бицикла. Кад се он појави, настаје метеж, људи довикују

једни другима: „Беж’те људи! Иде Пера на бициклу! Спашавај се ко може...” (Ђуричковић 2011: 81).<sup>4</sup>

Лик бабе је грађен у светлу доминантне личности или личности која претендује да то буде, или пак особе која замишља да то већ јесте. Баба је оптерећена својим пореклом, па о томе говори свима, очекујући да је сви поштују и цене. Витална је и крепка старица и својим ставовима жели да утиче на своје најближе. Меша се у све породичне околности, без ње ништа не може да се реши, па такве ситуације чине добру основицу за комичне исходе. Близанци за њу констатују: „Наша баба, као вођа експедиције” (Ђуричковић 2011: 68), или „...а онда је долазак главнокомандујућег...” (исто: 84), а када се она врати из болнице самоуверено ће: „Стотину година у нашој породици је доња граница. Не само што смо дуговечни, него смо и паметни” (исто: 84), а кад купе нови ауто, баба сања о томе да дочека да се и прауници у њему возе. Баба чак слави свој рођендан, на који јој нико не долази јер су њени исписници већ одавно преминули. Она их оправдава чињеницом да су се задржали због гужве у превозу. Са снахом се слаже, али се не могу избећи повремене чарке и „пецкања”. То видимо у ситуацији кад баба пише тестамент, па својој снајки оставља све тегле из подрума. Живахност и оптимизам чине је дуговечном и здравом, а њен син ће ситуацију објаснити фразом: „Пет пара не да ни за шта!” (Ђуричковић 2012: 47).

<sup>4</sup> Хиперболисане ситуације у вези са возњом бицикла, када деда не може да се заустави па упадне на свадбу, растера госте, обори шатру и младенцима сручи тарту у лице, подсећа на „Причу о непослушној нози” Д. Радовића. Додуше, у причи о деди и његовом бициклу нема сложених слојева значења које се откривају у Радовићевој причи о непослушној нози: „Могла би се доживети и као алегорична прича о непристајању на истомисљеност и укалупљеност” (Столић 2013: 92). Разлика је и у томе што од невештог деди на бициклу свет бежи, а кад је у питању обућар Клин, видимо да он језди на својој непослушној нози уз дочекивање, бодрење и пратњу одушевљених суграђана.

Може се закључити да је серијал романа о близанцима Милутина Ђуричковића занимљиво и забавно штиво за децу и младе, с обзиром на то да се свет детињства и младости посматра са ведрије стране, на непосредан начин, кроз многе веселе годишњих дана. Томе доприноси и стилски поступак овог аутора, који осим хумором обилује и кратким, колоквијалним дијалозима, једноставним описима, спонтаношћу. Уз ове књиге лакше се одраста, све невоље стасавања једноставније се превазилазе. Потврда за то су и награде за роман *Како су расли близанци* („Раде Обреновић” и трећа награда „Доситејево перо”). Такође, роман је преведен на многе светске језике: енглески (три издања), француски, шпански, немачки, јапански, грчки, бугарски, вијетнамски, каталонски, естонски, македонски, хебрејски, словеначки, јерменски, арапски, јоруба (нигеријски) језик. У штампи су, према сведочењу аутора, и издања на руском, турском, пољском, албанском, хинду, мађарском и румунском језику.

## ЛИТЕРАТУРА

### I

- Ђуричковић, М. *Како су расли близанци*, Београд: Bookland, 2011.
- Ђуричковић, М. *Какав ошаци, њакви близанци*, Београд: Bookland, 2012.
- Ђуричковић, М. *Близанци и породични циркус*, Београд: Bookland, 2014.

### II

- Драшковић, С. Хумор, прије свега, *Просвјетини рад (Дјечији свијет)*, Подгорица, октобар, 2013, стр. 4.
- Бокић, Т. Гејзир модерног хумора за децу, *Књижевни преглед*, 10, јул–август–септембар 2016, 24–30.

- Ђукић, С. Како су расли близанци, *Јединство*, Приштина – Косовска Митровица, 9–10, 12. март 2012, 10.
- Ердељанин, А. Ђуро 1 и Ђуро 2, *Детињство*, 3–4, 2012, 119.
- Малетић, Г. Како су расли близанци, *Блиц (додатак Књижа)*, 173, 11. март 2012.
- Марјановић, В. Хумористички роман о близанцима, *Савременик*, 200, 2012, 151–153.
- Петровић, И. Близанци – нови јунаци за децу, *Наше стварање*, 12, 2013, 471–475.
- Стакић, М. Феномен хумора у роману „Како су расли близанци” Милутина Ђуричковића, *Међај*, 85–86, 2012, 92–96.

### III

- Abot, Porter. *Uvod u teoriju proze*, prev. Milena Vlačić, Београд: Službeni glasnik, 2009.
- Azar, P. *Knjige, djeca i odrasli*, prev. Danica Budisavljević i Dane Šijan, Zagreb: Stylos, 1970.
- Bal, Mike. *Naratologija. Teorija priče i pripovedanja*, prev. Rastislava Mirković, Београд: Narodna knjiga – Alfa, 2000.
- Барт, Р. *Књижевности. Митологија. Семиологија*, прев. Иван Чоловић, Београд: Полит, 1979.
- Барт, Ролан: *Ефекти стварног*, Трећи програм Радио Београда, 85, 1990.
- Bahtin, Mihail. *Jedinstvo hronotopa*, *Polja*, 330–331, avgust–septembar 1986, 355–357.
- Бахтин, Михаил. *Естетика језичког стваралаштва*, прев. Мирјана Грбић, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижница Зорана Стојановића, 2013.
- Башлар, Г. *Поетика простора*, прев. Фрида Филиповић, Београд: Култура, 1969.
- Бењамин, В. *Есеји*, прев. Милан Табаковић, Београд: Полит, 1974.
- Bergson A. *Smijeh. Eseji o značenju komičnog*, prev. Bosiljka Brletić, Zagreb: Znanje, 1987.



- Bergson, A. *O smehu*, prev. Elza Vuletić, Novi Sad: Vega media, 2004.
- Bužinjska, A. i Markovski, P. M. *Književne teorije XX veka*, prev. Ivana Đokić Saunderson, Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Velek, Rene i Ostin Voren. *Teorija književnosti*, prev. Aleksandar Spasić i Slobodan Đorđević, Beograd: Nolit, 1965.
- Vorf, Bendžamin Li. *Jezik, misao i stvarnost*, prev. Svetozar Sindelić, Beograd: BIGZ, 1979.
- Gadamer, H.-G. *Istina i metoda. Osnovi filozofske hermeneutike*, prev. Slobodan Novakov, Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1978.
- Ženet, Ž. „De ratione verborum”, u: *Mimologije. Put u Kratiliju*, prev. Nada Vajs, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1985.
- Ženet, Ž. *Figure V*, prev. Vladimir Kapor, Novi Sad: Svetovi, 2002.
- Zima, D. Književnost i dob: razmišljanje o problematici, utemeljenju i definiranju adolescentske književnosti, *Detinjstvo* 1, 2017, 3–23.
- Jakobson, Roman. *Lingvistika i poetika*, prev. Draginja Pervaz i dr., Beograd: Nolit, 1966.
- Јовановић, В., Чутура, И. Просторно-временски односи у прози Бранка Радичевића, у: *Књижевности за децу и младе. Поетика и тумачење*, Јагодина: Факултет педагошких наука, 2013.
- Кајзер, В. *Језичко уметничко дело*, прев. Зоран Константиновић, Београд: Српска књижевна задруга, 1973.
- Кајоа, R. *Igre i ljudi*. prev: Radoje Tatić, Beograd: Nolit, 1965.
- Киш, D. Тријумф смеха, у: *Varia* (priređila M. Miočinović), Beograd: BIGZ, 1995.
- Киш, D. Пokuшај „интелигензромана”, у: *Varia* (priređila M. Miočinović), Beograd: BIGZ, 1995.
- Лешић, Z. *Jezik i književno delo*, Sarajevo: Svjetlost, Zavod za izdavanje udžbenika, 1979.
- Максимовић, Г. *Тријумф смијеха. Комично у српској уметничкој прози од Доситеја Обрадовића до Пејтра Кочића*, Ниш: Просвета, 2003.
- Панић Мараш, Ј. Деконструкција приповедног субјекта у *Раним јадима* Данила Киша и *Башићи слезове боје* Бранка Ђопића, *Детинство*, 1, 2013, 46–54.
- Панић, В. Игра, у: *Речник психологије уметничког стваралаштва*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1998, 149–150.
- Пешикан Љуштановић, Љ. *Госпођи Алисиној десној нози*, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012.
- Рабле, Ф. *Гарганђуа и Панираџруел*, прев. Станислав Винавер, Београд: Просвета, 1967.
- Радовић, Д. *Причам ти причу*, Јован Зивлак (ур.), Београд: Драганић, 2002.
- Радуновић Столић, Д. Календар детињства, у: *Осврт*, Алексинац–Краљево: Висока школа за васпитаче струковних студија – Libro company.
- Riker, P. О језику, о симболу и о тумачењу, у: *О тумачењу. Ogled o Frojdu*, prev. Radoman Kordić, Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Столић, Д. Померање тачке гледишта у причама за децу Душка Радовића, *Детинство* 1, 2013, 86–96.
- Финци, Е. Франсоа Рабле, предговор у: Рабле, Ф. *Гарганђуа и Панираџруел*, прев. Станислав Винавер, Београд: Просвета, 1967, 7–44.
- Фројд, С. *Досетка и видови комике. Досетка и њен однос према несвесном*, прев. Томислав Бекић, Нови Сад: Матица српска, 1976.
- Хамовић, В. Поетичка самосвест у прози Моме Капора или одрастање приповедача, *Непрекидно детинство*, Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2015.
- Huizinga, J. *Homo ludens. О podrijetlu kulture u igri*, prev. Ante i Truda Stamać, Zagreb: Naprijed, 1992.

PROCEDURES IN THE CONSTRUCTION OF  
CHARACTERS IN A SERIES OF NOVELS  
ABOUT TWINS BY MILUTIN ĐURIČKOVIĆ

Summary

This paper deals with the cycle of novels for children and adults by Milutin Đuričković, through building of characters of twins and parents, especially the character of father, grandmother and other relatives. The twins' coming of age thematization is divided into the following parts: *Kako su rasli blizanci*, 2011; *Kakav otac, takvi blizanci*, 2012; *Blizanci i porodični cirkus*, 2014. This is a novelistic cycle about a family and growing up of the twin siblings through humorous situations, in which life is looked at from a brighter perspective. Triumph of laughter, joy and humor, are the integral part of these novels, from first page to last.

Keywords: novel for children and adults, humor, laughter, place, time, father's character, twins

◆ Наташа П. КЉАЈИЋ  
ОШ „Бранко Радичевић”  
Бољевци – Прогар  
Република Србија

## НАСТАВНА АНАЛИЗА ТИПСКОГ ЛИКА ОДБАЧЕНОГ ДЕТЕТА У РОМАНИМА *ДРУЖИНА СИЊИ ГАЛЕБ И ДЕЧАЦИ ПАВЛОВЕ УЛИЦЕ*

САЖЕТАК: У овом раду биће представљене могућности упоредне анализе типских ликова одбаченог детета у романима о дечјим дружинама на примерима ликова Иве (*Дружина Сињи галеб*) и Ернеа Немечека (*Дечаци Павлове улице*). Предложени модел наставне интерпретације уочава типске и индивидуалне црте ликова, анализирајући их најпре засебно, а потом и компаративно. На тај начин се ученици оспособљавају да аналитички и синтетички анализирају сродне књижевне ликове.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: типски лик, *Дружина Сињи галеб*, *Дечаци Павлове улице*, Иво, Немечек, типско, индивидуално

### Типски лик у роману о ђачкој дружини

Како се типично у књижевности одређује као „карактеристично, просечно, репрезентативно за одређену врсту или класу” (Поповић 2010: 735), по-

јам типског лика у књижевности наглашава општи значај одређених црта књижевног лика иако он поседује и своје индивидуалне црте:

Ово указује на карактеристичне начине манифестовања општег у појединачном у књижевности, тј. на тензију између индивидуализације и типизације као на једну од основних карактеристика представљања човека и људског лика у књижевности (РКТ 2001: 864).

Под *типом* у књижевности подразумевају се ликови „који имају неке заједничке особине, или лик који има особине карактеристичне за неку групу људи, средину или људски род уопште” (РКТ 2001: 863). Ако је у епохама до реализма тип био последица идеализовања или митологизовања људског искуства или законитости одређене књижевне конвенције, реалистички роман 19. века типизацију посматра као „тежњу за психолошким и друштвеним уопштавањем унутар слике индивидуалне људске судбине” (РКТ 2001: 864), а „снажна психолошка, друштвена и језичка индивидуализација ликова постаје начин на који се оно што је опште изражава у појединачном” (РКТ 2001: 863). На тај начин, књижевна традиција од реализма до данас даје простора да се путем компаративне анализе ликови упореде по својим типским сличностима, али и диференцирају по својим индивидуалним специфичностима, што је веома погодно реализовати у настави књижевности у основној школи у којој се у тематски и жанровски сродним текстовима веома често уочава низ ликова који се дају сврстати у исти тип.

Романи о ђачким дружинама обично су засновани на низу типских ликова дечака и девојчица, те се њихова упоредна анализа веома лако успоставља при наставној интерпретацији, уз уочавање типских и индивидуалних карактеристика упоређених ликова. Тип дечака – предводника (вође дружине) формира се око централне личности дружине која оку-

пља и организује вршњаке (Иво, Јованче, Фери Ач, Бока, Чеда Брба), тип девојчице као делатног или неделатног лика везује се за другарицу која дечакуј дружини представља подршку (Милева) или показује да и девојчице могу бити храбре, спретне и домишљате као дечаки (Луња). У свету старијих људи налазе се противници (Лоренцо и кријумчарска банда, учитељ Паприка) против које се дружина бори, али и помагачи (Јуст, Николетина Бурсаћ, учитељица Лана), који цене и поштују удружену младост која се бори за своје циљеве и идеале.

Тип који би посебно требало издвојити због његове психолошке слојевитости у књижевности за децу и младе је *тип одбаченог детињства*. Још је социјални и развојни роман из 19. и с почетка 20. века препознао дете које средина у којој живи одбацује и које путевима сложене животне борбе и самодоказивања достиже достојанствен положај у животу. Дикенсов Оливер Твист рођен је у сиротишту, животном искуство је градио у Фејгиновој лоповској банди, да би тек на завршетку романа чином коначног удомљења заслужио достојанствено детињство. Сара Кроули, јунакиња романа *Мала принцеза* Френсис Хоџсон Барнет, након погибије оца на фронту постаје служавка у школи у којој је била ученица, а својом честољубивишћу и храброшћу успева да поврати свој друштвени статус. Ако се сегменти романа *Џејн Ејр* Шарлоте Бронте узму као развојни роман за децу и младе, протагонисткиња се може одредити као тип одбаченог детета (одрастање у сиротишту) које се у девојачким данима бори својим знањем за опстанак (типски лик гуваланте), а врлинама за личну срећу (љубав према господину Рочестеру).

Роман о дечјој дружини такође може поседовати овај тип детета, које друштвеној средини или ђачкој дружини треба да докаже своју вредност и равноправност са другима. Лик одбаченог детета у рома-

нима о ђачким дружинама који се читају у основној школи најпрепознатљивији је у Иви из Селишкарског романа *Дружина Сињи галеб*, као и у Немечку из Молнарског романа *Дечаџи Павлове улице*. Оба јунака доживљавају снажну стигматизацију средине у којој се крећу, Иво због трагичне грешке свога оца, који је прокоцкао новац и поверење становника далматинског острва, а Немечек осуду дружине. Оба дечака, ма колико на први поглед деловали нејасно и незаштићено, имају изражено осећање за част и правичност, тежњу да скину љагу са свога имена и чином херојства и способности покажу своју вредност. Обојица потичу из изразито сиромашних породица. Ипак, они се и знатно разликују, што даје простора за компаративну анализу ликова. Поредиши ова два лика, ученици се оспособљавају да одреде типско у јунаку књижевног дела, али и његове индивидуалне црте, као и његов развој и коначну судбину у складу са развојем фабуле и идејним слојем дела. У наставку поглавља биће представљени могући модели интерпретације ликова Немчека и Иве током обраде романа *Дечаџи Павлове улице* и *Дружина Сињи галеб*, као и предлог компаративне анализе ликова.

### Анализа особина дечака Иве

*У каквом се положају на почетку романа Дружина Сињи галеб налази дечак Иво? Опиши његов дом и његове које га окружују. Зашто се налази у својерсној изолацији у односу на друге дечаке у селу?*

У поглављу „Изгнаников син” Тоне Селишкар упознаје нас са главним ликом овог романа, дванаестогодишњим дечаком Ивом. Иво је сироче коме је мајка умрла након што су сељани прогнали његовог оца. У малој трошној кући, најстаријој у селу, која почиње да се руши, Иво живи у сиромаштву,

препуштен сам себи. Бити син изгнаника значи носити његову кривицу, што је тежак терет за дете у том узрасту. Други дечаџи су из породица које нису укаљале част заједници, имају своје родитеље, имају њихову пажњу и заштиту. Иво у очима сељана наслеђује кривицу свога оца, виде га као непријатно, дивље дете које не може бити боље од свога оца.

*Коју је грешку учинио Ивин отац? Како се једна добра и његова намера претворила у злобу?*

Ивин отац Бразилијанац вратио се у свој родни крај са идејом да се рибари удруже у заједницу како би имали бољи улов и живели боље. Предложио је житељима Галебовог острва да уместо малим чамцима на весла заједнички лове великим моторним бродом са јаким мрежама. Ова идеја изазвала је одушевљење рибара и сви су заложили све што су имали. Нажалост, Бразилијанац је подлегао слабости коцке, што су, како доцније сазнајемо из Антине исповести, искористили кријумчари и преварили га на картама. Сељани су изгубили све, многи су продали и своје рибарске чамце да уложе у моторни брод, били су пуни срцебе и разјарености када се очајни Бразилијанац, притиснут срамотом и кривицом вратио на острво. Тај човек је изневерио њихове наде, прокоцкао њихово поверење и места му више у тој заједници није било.

*Издвојише пасус који најсликовитије описује однос сељана према Иви. Зашто овакво постојање не може бити правда?*

Приповедач наглашава да се срцеба рибара стишала, али да се није угасила. Сељани никако нису у Иви могли да виде незаштићено дете већ сина великог грешника и зато су га одбацили и готово занемарили:

Јер, иако је Иво био сироче и, истину говорећи, невин дечак који никоме ништа није учинио нажао, а после мајчине смрти растао готово дивље, ипак је осетио сву зловон

љу рибара. Био је готово одстрањен из насеља, и да није било самилосних жена и старог Јуста – угнуо би као слабашно младунче коме су ловци убили мајку хранитељку (Селишкар 1970: 8–9).

Колико год оправдано били гневни на Бразилијанца, сељани су се некоректно понели према Иви. Дете је било само и незаштићено, његова мајка је умрла од туге, услови за живот су му били тешки, а сви ти старији људи никако нису могли да виде чисто и невино дете. Кривицу родитеља не би требало да наслеђују деца.

*Како се све то одразило на Ивино одрастање? Представити Ивин спољашњи и унутрашњи поришле. Које је све особине и вештине као одбрамбени механизам мора да развије? Зашто је важно у њеним животним околностима показати храброст? Пројумачи метафоре камена и жилаве биљке у реченици „Растао је Иво као жилава биљка међу камењем” (Селишкар 1970: 9).*

Иво је као и друга деца ишао у школу с друге стране брда, с њима ловио змије и скорпије, „као што то већ раде деца у целом свету” (Селишкар 1970: 9). Није био сасвим издвојен од друге деце, али је ипак био осамљен. Описменио се у школи, чувао овце, хранио се воћем лети, а зими живео од помоћи старог Јуста, облачио се у „какав искрпљен хаљетак који би навлачили на њега” (Селишкар 1970: 9). Приповедач наводи да је био „веома смеон и срчан” (Селишкар 1970: 9), јер му је то био једини начин да преживи.

Иво је ликом био на мајку, лепог црнпурастог лица, бујне црне и валовите косе, лепих, белих и јакних зуба. Одлично је познавао обалу и вешто ловио рибе и шкољке, показујући и умну спретност:

А доле, на обали, када је стајао са оствама у руци, поглед му је био миран, прикован, истрајан и, чим би угледао рибу, муњевито, као мисао, сунуле би му остве из руке (Селишкар 1970: 9).

Није посустајао, колико год да му је било тешко. Његово одрастање потврђује да се и у најтежим околностима мора наћи снага и воља за животом и да појединац мора да се бори са тешкоћама јер је то једини пут да их превазиђе. „Растао је Иво као жилава биљка међу камењем”. Ако камење представља метафору за тежак и груб живот, суровост и патњу, жилава биљка је метафора за живот који опстаје упкос свему. Иво није цвет који вене у кршу, он се не предаје очају већ тражи путеве свог опстанка.

*О чему је Иво маштао? Зашто се осећао скупљеним на острву? Којим стилским постојењем је представљен његов однос између села и џучине? Шта је био његов циљ у животи? Које је очеве особине наследио?*

Иво би сваког пролећа осећао снажан немир и тада би се осамљивао. Маштао је о далеким морским просторима по којима је пловио његов отац; она су за њега значила ширину и слободу. Село га је својим устаљеним начином живота и скупљеношћу спутавало, то је био једнолик и празан живот коме се опирао. Његови вршњаци осећали су да ту припадају, имали су дом, рибарили с очевима и браћом, а он није имао никога. Изразит је контраст у његовој свести када посматра свој живот у селу и живот какав би желео да води пловећи морем:

Тамо доле насеље му је изгледало као тесно гнездо у коме нема шта више да се ради. (...) Овде је крш и једнолик живот, а тамо, мислио је, тамо је прави живот, па догађаји, па чудни доживљаји (Селишкар 1970: 10).

Од оца је наследио авантуристички дух, те се често крај мајчиног гроба „заносио причама о гусарима, о Колумбу”, као и идеју да се заједничким радом може постићи више него појединачно. Његов је циљ био да спозна свет којим је његов отац пловио, да прошири видике једрећи и живећи слободно.

*Како се Иво суочава са очевим повраћком, болићу и смрћу? Зашићо је овај иренућак у његовом живоју ирекрејнища? Шћа му оћац оставља у наслеђе?*

Иво сасвим изненада једне вечери у лику измученог старца препознаје свога оца. Бразилијанца су године лутања и патње измениле, тешко је ходао, губио дах, хватао се за срце. Ивину душу испуњавају радост што се отац вратио и узалудна нада да ће он ипак оздравити. Бразилијанац је свестан близине смрти и помирен са неминовним, али жели да његов син настави даље. У аманет му оставља своју малу рибарску лађу Сињи галб и сан о рибарској заједници, верујући у његову снагу и одлучност. Губитак оца велика је трагедија за Иву, али и велико отржењење; оставши и без оца, он мора одрасти преко ноћи и наћи начина да више не робује селу. Лађица постаје средство за остварење сна, на њему је да придобије вршњаке и да је обнове.

*Која је прва реакција дечака из села на вест да Иво има лађу? Чиме је Иво успео да придобије дружину за поморске авантуре? Како од одбаченог дејетца постигаје вођа дечје дружине? Коју улогу у повезивању дечака и Иве има Милева? Како доштеривање брода и рад у каменолому, као и борба да поврати лађу, шесторицу дечака повезује у нераскидиву дружину?*

Прва реакција сеоских дечака на вест да сироти Иво има лађу повезана је са завишћу што Иво има сву слободу овог света и убеђеношћу да неће штети ни да их погледа, спремни су чак и да га „поштено измлате”. Али Милева, која је прва притекла у помоћ, сама је предложила Иви да се повеже са дечацима јер сам неће моћи ништа да уради. Милева подсећа дечаке да им је Иво много пута помагао, лечио им ране, вадио их из невоља. Дечаци се присећају Ивине добротe, пожртвованости и несебичности и у њима се јавља стид због рђавих помисли. На тај начин брзо се ствара мост поверења и губи

се баријера између Иве и другова. Иво се показује као рођени вођа, добар организатор, позитиван ауторитет. Радећи на обнављању лађе, дечаци је схватају као заједничку својину, делећи послове и бивајући спремни на тежак физички рад у каменолому да би зарадили за фарбу. Иво се не либи да у каменолому преузме ризичан задатак да постави динамит под одваљену стену, повредивши се притом; колико год то било опасно, он је имао јасан циљ вредан дивљења. Херојством у каменолому још више је доказао пред вршњацима своју вредност, преобразивши се од убогог детета до особе вредне поштовања. Своју решеност да га ни село неће конфисковањем лађе поколебати да оствари снове доказао је тако што ју је повратио на смишљен начин од чувара Барбе. Перо, Михаел, Фрањо, Петар и Јуре видели су га као позитиван ауторитет, капетана у чију су се службу својевољно пријавили, жељни да заједнички проживе поморска узбуђења.

*Како је први излазак на море представљао и горко отржењење за Иву и дружину? Која стиња и осећања преживљава током буре и доцније, на стеновићом острву?*

Иако су често рибарили, дечаци нису познавали праву ћуд мора. Имати лађу не значи лаку и сигурну пловидбу. Упавши неочекивано у буру, дечаци схватају да нису спремни да укроте море, а Иво по први пут осећа страх пред чудним законима природе. Како су у мору нестали Петар и Фрањо, Иво се осећа одговорним за њихово страдање и преиспитује своје место вође. На стеновитом острву, без капи воде уза се, ова три дечака делују потпуно беспомоћно, а њихова лађица бива насукана, оштећена, без једра. Иво тражи начина да преживе. Колико год ситуација деловала безизлазно, Иво се труди да не изгуби присебност и не падне у очајање.

*Представите значај сусрета са кријумчарима за даљи развој Ивиног лика. Како је успео да избегне сигурну пројаси и њоново стијекне лађу и слободу?*

Тражећи храну и воду по острву, дечаца су набасали на пећину у којој су кријумчари крили робу. То откриће је колико узбудљиво толико и опасно јер су кријумчари познати по суровости. Када Лоренцова криминална група открије да дечаца знају за њихову тајну, они бивају лишени слободе, али и истовремено сазнају да су Петар и Фрањо живи. Да су се предали страху, дечаца би били продати у робље или би их убили. Иво користи тренутак слабости кријумчара, чека да се тројица одаље, успева да нађе излаз из кабине у коју су их затворили и удари машинисту по глави. На тај начин преузима контролу над кријумчарским бродом, ослобађа другове и добија таоца. Након почетног пеха и готово сигурне пропасти, успео је да преокрене ситуацију у корист своје дружине.

*Размислите о односу машинисте Анџа и Иве. Зашто је Анџина исповест значајна за Иву? Размислите о улози Анџиног покајања и његовом доприносу даљем јединству дружине.*

Анте је, као и Бразилијанац, такође вишеслојан лик у овом делу. И он је у младости био уважени капетан, али су га рђави пориви одвели у пропаст и нечасно окружење. Анте је једини умео да рукује моторном лађом и дечацама је било потребно његово знање, али су се плашили да га ослободе. Спознавши у Иви сина човека кога је преварио на картама, Анте то види као знак за исповест, као знак да се може искупити. Анту је мучила савест и он није био типичан кријумчар, осетио је да учећи Иву и дечаке морском животу може да исправи грешке из прошлости. Иво је дете које уме да опрости и да учи од искусног поморца. Антино знање им је корисно приликом претварања моторног брода у

рибарски брод са јаким мрежама, као и током ловљења и сортирања рибе. Ловећи и продајући рибу са Антом дуж Јадранског мора, дечаца остварују сан о заједништву, разрађују посао, зарађују свој новац.

*Шта Иво сазнаје Антином смрћу? На шта му нови сусрет с кријумчарима указује? Како њоново губи и враћа лађу? Како доказује озбиљности својих намера пред светионичарима и власницима у Сплиту?*

Анте је имао предосећај да неће још дуго живети, да његово одметништво од зликоваца не може проћи некажњено, док дечаца, занети првим предузетничким успесима, још тога нису били свесни. Гоњен бесом и понижењем, Лоренцо тражи начина да пронађе одбегле дечаке и машинисту и да им се освети. Антином смрћу Иво губи учитеља и човека који га је усмерио како да развије очеве снове и стиче свест о снази криминалаца, са којима мора да се избори по сваку цену. Оставши без горива због бежања од лађе Сант Лоренцо, Иво се сналази и по олујној ноћи од морнара из торпедњаче добија помоћ. Дошавши до светионика, Иво може да успостави контакт са обалском стражом и обавести их о кретању кријумчара, али оставља лађу без надзора, што се може схватити као детиње неискуство и непажња, те му Лоренцо отима брод. Међутим, својом срчаношћу и упорношћу Иво успева да убеди светионичаре да није неозбиљно дете, да лађа припада њему и да може помоћи при раскринкавању криминалне банде. Поморске власти у Сплиту озбиљно схватају дечака, уз помоћ италијанских лађа успевају да лоцирају Лоренца и њега и његове саучеснике лише слободе. Записом који му је оставио Анте и Јустовим сведочењем, Иво и званично постаје власник лађе *Сини галеб*, бившег *Метеора*, лађе коју је некада давно његов отац требало да купи новцем сељана. Млад по годинама, Иво је свету

старијих показао изузетну зрелост и озбиљност, односно равноправност са њима.

*Какве последице дејствија беж на море остварља у рибарском селу? Шта Ивин повратак у село доказује заједници рибара? Како је зајвореној и скептичној средини доказао своју изузетност?*

Заједница у селу у неизвесности је, а потом и у жалости за дечацама. Сви су убеђени да су се утопили и да је за то крив управо Иво. Претећи песницама пут Ивине куће, сматрали су да је „ту узрок свих несрећа” (Селишкар 1970: 92) и кривили Јуста што му је „ишао низ руку” (Селишкар 1970: 92). Међутим, Ивиним повратком у село заједница схвата колико је била у заблуди. Пред њима су поносни млади капетан успешног рибарског брода и петорица врских морнара:

Иво – заповедник, погледај га само како зна, како је озбиљан човек, стари морски вук.

Па овај Михаел крај мотора, па Јуре и Фрањо – сјајни крманоши!

А горе на крижу Перо и Петар раде са једрима да се то не може описати, као да је то шала (Селишкар 1970: 96).

Гневни погледи заједнице замењени су најпре неверицом и зачуђеношћу, а потом и дубоким поштовањем и дивљењем. Радост мајки што су им деца жива, али и успешна, као и Јустов понос што је око њега млади нараштај предвођен дететом у које је од почетка веровао, завршне су слике овог романа. Када напоследку *Сињи галеб* пристане уз сеоски мол, коначно се гради мост поверења и поштовања између Иве и сељана. Иво више није одбачено, изоловано дете, заузима заслужено место у свом родном крају. Срушивши предрасуде старијих, доказавши да је остварио очев сан, Иво је напоскон заузео место у средини које му припада, уважавајући своје другаре као равноправне. Не гордећи се сво-

јим успехом, ценећи заједнички рад дружине као пут у бољи живот, Иво је показао високоморалне особине, као и то да нема те препреке коју неправедно одбачено дете може превазићи уколико има јасан и племенит циљ за који се непоколебљиво бори.

### Анализа лика Ернеа Немечекa

*Који лик из романа Дечаца Павлове улице бисте сврстали у тип одбаченог дејетта и зашто? Какво је социјално окружење у којем живи његова породица? Којим физичким и психолошким особинама он показује на први поглед особине нејаког дејетта?*

Типске особине одбаченог детета могу се препознати у Немечеку, најмањем и најкрхкије грађеном дечаку у овом роману. Эрне Немечек је ситан, бледуњав, „мали плави дечак”, син сиромашног кројача који живи у скромном подрумском стану на периферији Будимпеште. Физички нејак и неупадљив, Немечек је веома осетљив и склон да заплаче, што остали дечаки из ђачке дружине и окружења користе да га потцене или малтретирају.

*Какав је његов статус у дружини дечака Павлове улице? Зашто је он понижавајући и неправедан? Издвојите реченице из првог поглавља које најбоље описују његов положај у вршњачкој групи. Зашто га другови не унапређују?*

Као најмлађи и најслабији, Немечек је увек на зачељу дружине, а другари га посматрају с висине, груби су и неретко неосетљиви према њему:

Немечек ни за кога није значао ништа. Није ни делио ни множио, као један у математици. Нико се није бринуо за њега. Био је безначајан, мршав дечак, слабашан дечак. И ваљда га је то чинило погодним за жртву (Молнар 2009: 14).

Док су сви остали дечаки по чину мајори, пуковници и генерали, Немечек је једини редов, односно



неко ко беспоговорно слуша све остале, испуњава њихове хирове и увек трпи неке критике. Други редов у дружини је пас Хектор, што такође боли Немечка. Дружина избегава да га унапреди јер сви ти „храбри високи чиновни” не би имали свог потрчка, односно некога над ким могу да испоље своју моћ.

*Када се први пут уводи лик Немечка и која његова особина је тим приликом истакнута? Какав је његов однос према дружини и према Боки као њеном преводнику већ тада видљив?*

У уводном поглављу, на часу хемије, Ченгеи преко Немечка шаље згужвану цедуљицу с поруком Боки, вођи дружине са градилишта. Немечек прослеђује цедуљу даље, не прочитавши „из осећања поштења” нешто што није за њега: „Али је Немечек био карактеран човек и није хтео да чита туђе писмо” (Молнар 2009: 7). Немечек се већ тада показује као особа од поверења, часно биће које поштује правила дружине, поштује и уважава Боку.

*Представите неке ситуације у којима је Немечек био жртва насиља. Која је од свих увреда била за њега најболнија и какве је последице на њега оставила?*

Читајући ово дело, стално пратимо горке и болне ситуације у којој се јачи и силнији искаљују на Немечку. Вршећи дужност редова, а желећи да докаже своју ревност, Немечек стално мора да салутира свима и беспоговорно извршава разна бесмислена наређења. Браћа Пастор, крупни и насилни дечаци из супарничке дружине Црвене кошуље, отимају му кликере у *ајништаду* испред музеја, знајући да им се не може супротставити. Ипак, неправда која га је највише заболела потиче од његових другара у Гит-удружењу. Приметивши да се Герреб, члан дружине који је решио да их изда супарницима, шуња око градилишта и цигаретама поткупљује чувара Словака да дечак Павлове улице одатле истера,

Немечек, у намери да хитно обавести Боку, напушта скупштину Гит-удружења и не обазире се на њихова (у том тренутку неважна) наређења да их слепо слуша. У жељи да сачува градилиште, Немечек заобилази пуку форму и због тога га записују у црну књигу, малим словом, као кукавицу и издајника. У тренутку када је гледао да спречи пропаст заједнице, заједница га одбацује и вређа, што га емотивно поражава. У последњим тренуцима свога живота осећао је горчину ове увреде. Она је доцније исправљена, али прекасно.

*Како се Немечек суочава се Герребовом издајом? Чиме је она узрокована? Зашто доцније пориче пред Герребовим оцем да је његов син издајник?*

Пошто има чисто и искрено срце, Немечек се с болом и разочараношћу сусреће са чињеницом да је Герреб пришао Црвеним кошуљама. Герребов чин издаје потиче од љубоморе према Бокином ауторитету у дружини, а Немечек посебно воли свога вођу и сматра га узором. Немечек не може да се помири са Герребовом изјавом да у његовој дружини нема храбрих дечака и на тај начин указује Ферију Ачу на нискост Герребовог чина. Бивајући искључен и из Црвених кошуља, Герреб на све начине покушава да се врати у дружину, преко писма и доласка оца. Немечек тада повлачи своју тврдњу јер није желео да се отац разочара у свог сина, заштитивши на тај начин вршњака, показавши снагу праштања. Герреб доцније, након боја, тражи да се Немечек унапреди у чин капетана. Од малише кога је раније презирао научио је шта је изистинска верност.

*Осветилисте однос Ферија Ача и Немечка. На који начин је између њих створено прећућито уважавање? Зашто Фери Ач осећа кривицу сазнавши да Немечек умире?*

Фери Ач је, као и Бока, био окретан и вешт дечак који је имао позитиван ауторитет и желео да

својој дружини обезбеди простор за игру. Већ при крађи заставе са градилишта, Немечек се диви његовој смелости и јуначкој појави. Фери Ач се доцније диви Немечековој честољубивости и раскринкавању Гереба, види његову изузетност и позивом у своју дружину показује му да га цени. Немечек то не прихвата јер се заклео на верност Боки. Фери Ач га као уходу шаље на купање у хладну воду, не знајући да је болестан и доцније се дубоко каје. Вођа Црвених кошуља је изразити противник насиља над слабијима, па дознавши од Немечека за *ајн-шиад*, браћу Пасторе такође шаље на купање. Он не пристаје на освајање градилишта подмићивањем већ борбом, зато искључује Гереба у кога губи поверење, а на бојном пољу се бори часно, до краја. Када га Немечек заустави у боју, Фери Ач признаје пораз и достојанствено се повлачи са попришта. Стојећи тихо и посрамљено пред Немечековим станом, одаје му дубоку почаст и осећа горчину борбе у којој је најбољи од свих дечака пострадао.

*У којим је још ситуацијама Немечек показао храброст и издржљивост, ујркос крхкој грађи и нарушеном здрављу? Како су га гестови херојства и оданости дружини колико облици здравља и животића?*

Немечек се јавио да прати Боку у акцији шпијунирања Црвених кошуља у ботаничкој башти, што многи знатно јачи дечаци из дружине нису учинили. Мисао да ће ићи у ту мисију учинила га је радосним, веровао је да ће се тако доказати и добити унапређење. Иако је на моменте осећао бојазан и страх, или био помало незрео и неспретан, Немечек је пратио Боку и Чонакоша и том приликом се два пута окупао у хладној води, што је иницирало кобну прехладу. Аутор напомиње да је он „био дечак који је стално заборављао да је био у опасности” (Молнар 2009: 37), кога је стално требало опомињати на то, што указује да неретко није био све-

стан опасности свог положаја. Ако погледамо његов други одлазак у ботаничку башту, када је већ болестан претрпео треће купање у хладној води, видимо да је чин јунаштва пред непријатељем и издајником Геребом, којима и није морао да се ода, био јачи од бриге за сопствено здравље. Такође, већ тешко болестан и у грозници, Немечек одлази у бој на градилишту да би повратио своју част. У одсудном часу, управо је ово сићушно дете последњим напонима снаге зауставило Ферија Ача, чиме је битка била решена у корист његове дружине, али је након тог пао у несвест и врло брзо платио животом своју храброст и верност.

*Како Немечекову болест и смрт доживљавају други чланови дружине, а како Бока? Издвојите реченице из романа које то описују и пројумачиће их. Зашто је његова жртва на неки начин узалудна? Зашто она представља крај Бокиног детињства?*

Бока је од тренутка Немечековог пада па до последњег његовог даха био уз свог малог друга, спознајући горчину и неминовност смрти, посматрајући његову агонију и патњу његових родитеља. Делегација Црвених кошуља свратила је да га обиђе, дубоко постиђена. Дечаци из Немечекове дружине радовали су се његовом херојству и унапређењу, али све је то било кратког даха. Док су се чланови Гит-удружења справљали у којој форми да исправе неправду према Немечеку, он је већ умро; диплома за храброст у самртном трену била је закаснила гест извињења. Сам чин његове смрти остао је у њима као нејасан, недокучив утисак:

А они, сиротани, као да су се обрадовали што могу отићи одавде, из ове туђе мале собе где је на кревету лежао њихов мртви друг. Један по један изађоше из собе у кухињу, оданде на сунчано двориште. Последњи је остао Лесик. Намерно је остао последњи. Кад су већ били напољу, на прстима приђе кревету и тихо подигне са земље

књигу удружења. Погледа на кревет и мирнога малог капетана.

Затим је изашао и он, за осталима, у сунчано двориште, по чијем су кржљавом дрвећу цвркултали млади, весели мали врапци. Гледали су птице, стајали су у дворишту. Нису ништа разумели. Знали су да им је друг умро, али смисао свега тога нису схватили. Зачуђено су се згледали као да се диве нечем врло неразумљивом, врло несхватљивом што су сада видели први пут у животу (Молнар 2009: 167).

С једне стране, дечаци у туробној малој соби посматрају сам чин смрти, с друге стране живот који пупи у пролеће у дворишту куће. Живећи у свету својих игара и доказивања, дечаци тек ту први пут виде законитости живота и смрти, које их у тако младом добу остављају у збуњености. Прави смисао Немечековог одласка не могу да схвате и већ убрзо након тога, у сумрак истог дана, Колнаи и Барабаш разговарају о лекцијама из латинског језика. Бока, који је био знатно зрелији од њих, увиђа праву горчину губитка највернијег друга. Увиђа неправду живота који не штеди слабе, осетљиве и срчане, увиђа немогућност да се добро дете излечи, боли га то што није могао да спречи неминовност смрти. Такође, увиђа да је борба за игру у којој је Немечек дао свој живот била узалудна – деца нису могла да одбране плац у власништву одраслих који су решили да ту зидају. Крај Бокиног детињства настаје управо с овим отрежњењем, са суоченошћу да све његове способности вође нису зауставиле токове животне реалности. Његови детињи идеали на тај начин су срушени, остало му је да крене путем одрастања, путем изгубљених илузија.

*Како треба да се понашамо према деци око нас која показују Немечекове особине? Размислиће зашто Немечекова смрт бива ојмомена свима нама.*

У свом окружењу, међу неким својим вршњацима, такође можемо уочити типске особине одбаче-

ног детета. То су она повучена и бојажљива деца која неретко трпе психичко, физичко и социјално насиље и своје школске дане не памте по лепом. Потребно је да их боље упознамо, да пронађемо њихове врлине и вредности, а не да их потцењујемо и одбацујемо, јер то може да има трагичне последице. Човек се не цени по физичкој снази, грубијани нису хероји, а свако дете има право на своје достојанство. Зато сваку врсту насиља међу децом треба осудити и заштитити жртве, развијати дух толеранције и уважавања. Да другови нису потценили Немечека, можда би његова судбина била другачија. Да га нису увредили, његово мало срце не би до последњег даха осећало терет понижења. Сва закаснела извињења и унапређења узалудна су јер не могу поправити насталу штету. Не дозволимо, стога, да се у нашој средини догоди иједан случај који би био еквивалентан Немечековој судбини, јер немамо право никоме да одузимамо лично достојанство, здравље и живот.

### Компаративна анализа типских и индивидуалних особина Иве и Немечека

По окончаној обради оба романа, на часу говорне вежбе или припреме за писмени задатак, наставник ученике наводи да упореде ова два лика, да издвоје оне црте које Немечека и Иву везују за тип одбаченог детета и које су им заједничке, али и њихове индивидуалне различитости.

Ученици наглашавају да су и Иво и Немечек деца која живе у сиромаштву и која нису прихваћена у средини у којој живе. Ивино сиромаштво потиче од срамоте коју је починио његов отац, он расте сам без родитеља, а Немечек је дете будимпештанског кројача и живи у сиротињском кварту Јожефварош, он има брижну и пажљиву породицу која га воли,

али је зависна од муштерија и у часу његове смрти. Иво није сасвим одбачен од вршњака, али га свет одраслих којима је Бразилијанац начинио штету одбацује и стигматизује. Када добије лађу, Иво лако успоставља вођство и изазива поштовање вршњака. Немечека вршњаци стигматизују, он јесте део дружине, али не пуноправни члан, већ жртва, нејаки чинилац за искориштавање и подсмевање. Својом нежношћу и осетљивошћу не може да се наметне, зато на сваки начин жели да се докаже у опасним авантурама. Иво у свом мргодном погледу крије озлојеђеност због става сељана и решеност да докаже своју вредност, а Немечек у својим вапајима и плачу показује колико је дубоко повређен вршњачким потцењивањем, од молбе на скупштини да га унапреде до исповести Боки на самрти да је његово име убележено малим словом у црну књигу. И Иво и Немечек се суочавају са исправљањем неправде, са борбом против става средине да не вреде. Иво брани истовремено и част оца, а Немечек право споља нејаке деце на достојанство и уважавање њихових унутрашњих вредности.

И Иво и Немечек негују сан који их одржава у дружини; Иво сања о заједници дечака-рибара и бољитку насеља у будућности, а Немечек верује да се групном борбом у граду без паркова и игралишта деца могу изборити за парче слободне земље. Али ако је Ивин циљ остварив и заснован на предузетничком пословању које је из иностранства као идеју донео његов отац и која постоји у свету одраслих људи као нешто могуће и остварљиво, сан Немечека и његових вршњака последица је наивне детиње перспективе која превиђа значење речи градилиште и његову намену у свету одраслих. Њихова борба је ипак племенита тежња градске деце да имају више простора за игру и апел писца да им се направе паркови и игралишта, а не само да се зида на сваком слободном плацу.

Средине у којој расту Иво и Немечек битно су другачије; на Ивином острву деца од малих ногу раде и њихова игра је подређена дужностима према рибарењу са породицом, а градска деца, уз учење у школи, имају више времена за игру. Окренутост предузетништву и тежак рад у каменолому деци из Далмације нису страни, а градска деца су и даље у свету дечјих надметања. И Иво и Немечек, у жељи да се докажу, умеју да упадну у невоље – Иво упада у буру и са дружином завршава на каменитом острву, а доцније по други пут губи брод, а Немечек добија упалу плућа након три купања у леденој води и одласком на бојиште усред врућице непоправљиво погоршава своје здравствено стање.

Ипак, оно што највише у индивидуалним особинама разликује Иву и Немечека јесте њихова коначна судбина. И док се ученици радују Ивином успеху када као млади капетан пристаје Сињим галебом на сеоски док, дотле Немечекова смрт изазива дубоко катарзично дејство и осећање бола и горчине. Док је Иви Селишкар у складу са својом идеолошко-педагошким намером о идеји радног удруживања (напредне идеје социјалне књижевности између два светска рата високо су уважаване у рецепцији овог романа у југословенском социјалистичком друштву након 1945. године) указао да младо, часно, вредно и способно биће може заједно са својим друговима да оствари циљ и поправи њихов економски и друштвени статус, на корист села из ког су потекли, дотле Ференц Молнар развија тему смрти нејаког детета (најчешће из нижих слојева друштва), честу у књижевности за децу 19. века, које упркос својим вредностима не може да победи болест. Лик Иве ученицима је мотивација да тешке околности свог детињства могу превазићи и остварити се у ономе у чему су најбољи, а лик Немечека им потцртава да осуде све оне који нејаку децу одбацују и да размисле о последицама вербалног, социјалног и физичког насиља.

### Завршна разматрања

Упућивањем ученика на појам типског лика, наставник их усмерава да уоче заједничке црте и сродности ових категорија ликова у књижевном делу. Типски ликови јунака који савладава препреке, отете царева кћери или помагача ученицима су познати из народних бајки. Читајући комедије у основној и средњој школи, ученици ће се упознати са типским ликовима тврдице (Харпагон, Кир Јања), скоројевића који тежи вишем друштву (Журден, Фема), слуге (Николија, Јован) или наивног сељака (Станац), који у сваком делу добијају и своје индивидуалне црте (локалне црте цинцарског тврдице у Војводини у лику Кир Јање, Журден као скоројевић у француском друштву 17. века, Фема као покондирена тиква у малој војвођанској вароши 19. века).

Читање књижевности за децу такође упућује на типове. У роману о дечјим дружинама лако се диференцирају предводници, ликови девојчица, уходе/издајници, ометачи и противници, као и помагачи из света старијих, типски ликови наставника. Значајно је увек приликом њиховог тумачења уочити оно што су опште црте типа, као и оно што су индивидуалне црте лика представљеног у датој средини и времену, низу догађаја који може водити различитим расплетима. Ако је Иво тип одбаченог детета, он је истовремено и тип вође, а Немечек је како тип одбаченог и оклеветаног јунака, тако и тип нејаког детета и жртве. Роман о ђачкој дружини прилагођава се и времену и месту радње, отуд разлике у индивидуалним одликама и току радње, мотивацији и карактеризацији типских ликова у *Дечацима Павлове улице* (Будимпешта, 1899), *Дружини Сињи галеб* (Далмација, период између два светска рата) и романима *Дивље кокошке на екскурзији* Корнелије Функе (савремена Немачка) и *Перо*

*ићице додо* Мирка Јоановића (рударски град у Србији у време транзиције).

При стављању одређеног типског лика у фокус наставне интерпретације треба водити рачуна о његовој сложености, могућностима да се тумачењем уочи његова вишеслојност и етичност, као и да се нађе сродан лик који показује особине истог типа са којим би се могао упоредити. Компаративна анализа ликова тиме постаје основа за теме говорних вежби и писмених анализа, са циљем да ученици уоче сродности и разлике јунака из обрађених књижевних дела. При појединачној анализи сваког лика развијају се аналитичке вештине, а приликом упоредне анализе синтетичке вештине ученика, вештине упоређивања, уочавања појединости и потом уопштавања, као и процеса индуктивног и дедуктивног закључивања, како у синхронијском (основна школа), тако и дијахронијском тумачењу књижевности (средња школа).

### ЛИТЕРАТУРА

- Група аутора, *Речник књижевних термина*, Бања Лука: Романов: 2001.
- Молнар, Ференц, *Дечаци Павлове улице*, Чачак: Пчелица: 2009.
- Николић, Милија, *Методика наставе српског језика и књижевности*, Београд: ЗУНС, 1999.
- Поповић, Тања, *Речник књижевних термина*, Београд: Логос Арт, 2001.
- Селишкар, Тоне, *Дружина Сињи галеб*, Београд: Младо покољење, 1970.

TEACHING ANALYSIS OF A TYPICAL CHARACTER  
OF REJECTED CHILD IN NOVELS  
*DRUŽINA SINJI GALEB* AND *DEČACI PAVLOVE ULICE*

Summary

This paper presents possibilities of comparative analysis of typical characters of rejected children in novels about children's groups on the examples of the characters of Ivo (*Družina Sinji galeb*) and Erne Nemeček (*Dečaci Pavlove ulice*). The proposed interpretation identifies the typical and individual character lines, analyzing them separately, and comparing them afterwards. In this manner, students are trained to analyze literary characters analytically and synthetically.

Key words: typical character, *Družina Sinji galeb*, *Dečaci Pavlove ulice*, Ivo, Nemeček, typical, individual

◆ Кристина Н. ТОПИЋ  
Нови Сад  
Република Србија

## ДРАМЕ ЗА ДЈЕЦУ АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА У ОДНОСУ ПРЕМА УСМЕНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ И ТРАДИЦИОНАЛНОЈ КУЛТУРИ

САЖЕТАК: Циљ рада јесте анализа три драме за дјецу Александра Поповића: *Пејелуџа*, *Црвенкаја* и *Снежана и седам џајлуљака*, и то у контексту усмене књижевности и традиционалне културе. У раду ће се истраживати преобликовање структуре усмене бајке у наведеним драмама Александра Поповића (са становишта фабуле, композиције, ликова, времена и простора), затим коришћење модерних наратива и елемената масовне културе, као и употреба језика у овим драмама. Биће испитани поступци помоћу којих писац познатим изворима (усмена приповијетка, предање, представе и вриједности традиционалне културе) даје нову аутентичност и самосвојност. Показаћемо како Александар Поповић усмене бајке, које користи као тематску основу својих драма, приказује из нових углова и уз помоћ бројних необичајених ликова савременог времена и простора. Нови актери су углавном дио савременог живота, па и њихов језик обилује модерним изразима и фра-

зеологизмима, чиме писац подвргава критици неприродно, лажно помодарство и поремећени систем вриједности. Анализираћемо колико ова компонента придаје Поповићевим драмама за дјецу дидактичку компоненту.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: Александар Поповић, бајка, драме за дјецу, усмена књижевност, традиционална култура

## УВОД

Драмска књижевност посвећена дјецу настала је релативно касно, упоредо с издвајањем књижевности за дјецу<sup>1</sup>, а у нашој и свјетској критичкој, теоријској, књижевноисторијској и театролошкој литератури знатно мање је проучавана него драма за одрасле. Ипак, након Другог свјетског рата, нагла експанзија професионалних позоришта за дјецу условљава и настанак већег броја њима намијењених драмских текстова (види, Крављанац 2001: 5–18). Током развоја српске драматургије за дјецу бајка је остала најдоминантнији жанр за преобликовање у драмски облик. Разлог је то што је она у много чему блиска хоризонту очекивања<sup>2</sup> дјечје публике: има занимљиву причу и елементе фантастике. Бајка дијете уводи у свијет човјековог постојања и трајања користећи приповиједне формуле, те устаљене мотиве<sup>3</sup> и сижее интернационалног карактера. У

<sup>1</sup> Детаљније о књижевноисторијском развоју књижевности за дјецу види, Vuković 1996.

<sup>2</sup> У предговору Јаусове књиге *Естетика рецеиције* Зоран Константиновић појам хоризонта очекивања, према Јаусовим ријечима, одређује на следећи начин: „Јер, нема дела које би се јавило као апсолутна новина у неком празном простору, па зато свако дело упућује публику на одређен облик рецеиције и свако дело евоцира код читалаца одређен *хоризонт* (*видокруг*) *очекивања* (*Erwartungshorizont*). Реконструишући овај хоризонт очекивања бићемо у стању да одредимо и уметнички карактер дела” (Konstantinović 1978: 10).

<sup>3</sup> „Према теорији руског формализма мотив је најмања недељива тематска јединица у приповедању... Томашевски такође разликује и динамичке мотиве, који мењају ситуацију и доприносе померању радње и статичне мотиве, који је не мењају” (Роровић 2007: 450). У изучавању усмене књижевности под мотивом се

сценској транспозицији бајке само су се дјелимично задржали особени елементи бајке (ликови, простор, архетипске матрице и сл.), пошто они подлијежу захтјевима новог жанра – драме.

У контексту још увијек недовољно проучаване драмске књижевности за дјецу, данас постоје значајна истраживања која су, мање или више, у вези са обновитељском и иновацијском улогом Александра Поповића у књижевности намијењеној дјецу<sup>4</sup>, али је свакако остало доста простора за ширење и продубљивање ових истраживања.

Предмет нашег истраживања биће, прије свега, књижевнотеоријско проучавање генеричких веза Поповићевих драма за дјецу и усмене књижевности (бајке, новеле, предања). Дакле, рад полази од тезе да су његове драме настале на већ постојећим усменим предлошцима, те да је аутор иновацијама осавременио своје праузоре. Главни задаци овог рада јесу: установити сличности и одступања драма за дјецу Александра Поповића од усмених праузора; анализирати језичкостилска својства Поповићевих драма за дјецу у односу према усменој књижевности, превасходно бајци. Кључна питања која се тичу драме и усмене бајке јесу: Како је структура бајке прилагођена новом жанровском облику? Колико су мотиви усмене бајке претрпјели измјене? Шта је томе допринијело? Колики удио у новоме жанру припада хумору, иронији и пародији? Како се успоставља и функционише фантастика у изворном облику, а како у новонасталом? Посебан предмет разматрања биће и однос Александра Поповића према тра-

подразумијева тематско јединство које се у мање или више сличном виду понавља у више различитих дјела. Ми ћемо мотив претежно посматрати у складу с овим одређењем.

<sup>4</sup> Поред осталог такве су следеће књиге и радови: Vuković 1996; Крављанац 2001; Milovanović 2002; Млађеновић 2005, 2009; Мирковић 1996; Млађеновић 2002; Јакшић-Провчи 2003; Марковић 2003; Пешић-Хамовић 2003; Ристановић 2003; Мијић 2014; Зорић 2018.

диционалној култури и њеном систему вриједности, који се у његовим драмама умногоме заснива на систему вриједности потрошачког друштва и масовне културе.

**Александар Поповић –  
„Класик који то неће да буде”<sup>5</sup>**

Појава Александра Поповића, половином шездесетих година прошлог вијека, означила је прекретницу у савременој српској драми и позоришту. Готово из анонимности, на сцени су се појавиле његове фарсе (*Љубинко и Десанка* 1964, *Чарџа од сџо иџиљи* 1965, *Сабља димискија* 1965, *Крмећи кас* 1966, *Развојни џуџи Боре Шнајдера* 1967. и др.), пуне хумора али и туге, која се не ишчитава у редовима већ између њих, веселе живости, неусиљене ироније и разиграних језичких израза (види, Палавестра 2012: 387–389):

У пароксизму позоришне игре израстао је као литерарна и театарска појава, интригантна до данашњег дана – на велику сцену српске културе ступила је тако особена и противречна стваралачка фигура Александра Поповића (Љуштановић 2015: 7).

Поповић руши каноне које је драма до тада његовала, доводећи у питање примарне дијелове аристотеловског начина схватања драме. Аристотелова поетика на прво мјесто ставља причу, затим карактер, мисли, онда говор, музику и на крају позоришни апарат:

Два најмање цењена драмска елемента, музичка композиција и позоришни апарат, на нови начин схваћени, постају веома важни, али уистину прави инструмент Поповиће-

<sup>5</sup> Поднаслов узет из наслова текста Љиљане Пешикан Љуштановић „Класик који то неће да буде”, *Књижевна историја* 149 (2013): 353–356.

вог изражавања, првородан, неумерен у својој експанзивности на естетичкој теорији драме, јесте језик који намељиво, дрско преузима готово све драмске прерогативе под своју контролу (Селенић 1977: LIX).

Поповић користи живи говор улице који има иронијски и подсмјешљив тон. Његов језик је праскав, духовит, домишљат и оштар, а користећи изврнуте туђице, архаизме и улични жаргон, он приказује свијет припростих, неуких људи са маргине. Поповић представља живот

типичне велеградске периферије, која је готово увек мала гето-целина, „миље” у уском, двосмисленом значењу те речи. У њој не живе људи тек приспели из села, него онај мали свет што генерацијама живи у предграђима и једва залази у центар, а потребан центру, јер га опслужује (Миоциновић 1987: 6).

Александар Поповић је стварао и тананију, осјетљивију књижевност – књижевност за дјецу. Он је своју списатељску способност вјешто прилагодио параметрима ове књижевности, његујући и даље драмску разиграност, живост језика и иронијске поступке. Поред већ постојећих романтичних и комичних сценских бајки које су се усталиле у српској драмској књижевности за дјецу, Поповић је први увео ироничну сценску бајку, што је у свом истраживању посебно истакао Бранислав Крављанац:

Иронична сценска бајка је, у односу на романтичну и комичну, новијег датума. Појавила се код нас средином шездесетих година, добрим делом као реакција на романтичну, када се ова у великој мери већ била шематизовала и исцрпила. Појавила се не само као новина него и као освежење и подстицај за оживљавање сценске бајке у целини, а њена основа је персифлажа свега онога на чему бајка почива. У овом жанру први се огледао Александар Поповић, обрађујући најпре класични и незаобилазни мотив Пепељуге (Крављанац 2001: 13).



Увијек авангардан и иновативан, Поповић је изазивао контроверзне коментаре и када је била ријеч о новом облику сценских бајки. Ана Миловановић у својој студији о сценским бајкама наводи негативне критичке исказе познавалаца драме поводом Поповићевих иновација. За овај рад од изузетне важности је став Слободана Селенића:

...можда конзервативно али сасвим искрено се питам да ли је баш *Пејелуџа* морала да послужи писцу и театру за савремену персифлажу бајке... Било би интересантно упоредити на којим местима и како реагује мала, а како одрасла публика. Верујем да се ни места ни начин реакције не би поклопили... с друге стране, не знам треба ли да процењујемо ову представу са становишта одрасле публике, или деце, јер не знам да ли је прављена за одрасле или децу (Селенић 1996 према Milovanović 2002: 18).

Даље из текста види се да је и Миловановићева присталица Селенићевог става:

За персифлажу и иронију, по Слободану Селенићу, у представама за децу нема места. Симпатично је за нашу културну средину да се добронамерне критике компетентних стручњака никада не слушају (Milovanović 2002: 18).<sup>6</sup>

Наведене критике се, очито је, нису водиле мишљу да писац има право на потпуну креативну слободу, што се, свакако, односи и на коришћење предлошка – у овом случају бајке. Наш рад полази од управо супротног становишта, које је, уосталом, потврђено и каснијим развојем драме за децу. Постоје и проучаваоци који мисле да иронија, персифлажа и бурлеска имају подстицајан, инспиративан карактер:

Ми се приклањамо теоретичарима и књижевним критичарима који у употреби поменутих стилских средстава и поступака (иронија, персифлажа и бурлеска, додала К. Т.)

<sup>6</sup> Критички став према Поповићевим иновацијама у драмама за децу може се видјети и у тексту: Мирковић, Милосав (1996). Ципелице у рерни. *Експрес* 17.11.

управо виде супротно – својства иновативне и креативне разградње предложака, праузора и његово оргинално преобликовање (Млађеновић 2005: 29).

У предговору *Антиологије српске драме за децу* Бранислав Крављанац, такође, прихвата Поповићеве иновације:

Код Поповића се свакодневница повезује с „бајковитошћу”. Ти спојевни служе као извор смешног и ироничног. Што је веома важно, они су изведени с драматрушком мером и одговарајућим укусом, а и духовитом спретношћу, тако да „шавови” готово не постоје, јер читав поступак нема формалан и натегнут него изворан и инспиративан карактер (Крављанац 2001: 14).

У издању *Три светлилице с позорнице* обједињене су драме Александра Поповића које имају директан књижевни праузор – бајку и управо оне биће предмет анализе у овом раду. *Пејелуџа*<sup>7</sup>, *Црвенкаја* и *Снежана и седам џајцуљака*<sup>8</sup> представљају директан примјер иновативне и ироничне сценске бајке. Њихова заједничка особина јесте преобликовање структуре бајке са становишта композиције, фабуле, ликова, времена и простора, затим коришћење модерних наратива, дијелова масовне културе и иновативна употреба језика.

У *Црвенкаји* се из нове перспективе приказује њен живот, али и живот јунака који још постоје у

<sup>7</sup> „*Пејелуџа* у режији Мирослава Беловића премијерно је изведена 15. XI 1966. г. у Позоришту 'Бошко Буха'. Ова представа је постигла велики успех, не само у нашој земљи где је одиграна више од стотину пута, већ и у свету. Остало је забележено да је изведба *Пејелуџе* на Бијеналу у Венецији доживела спонтано аплаудирање на отвореној сцени, као и да је сва италијанска штампа писала да је то најмодернија драма на овој смотри” (Миловановић 2002: 16 према Мијић 2014: 14).

<sup>8</sup> „Након *Пејелуџиног* великог успеха, Поповић је на захтев Позоришта 'Бошко Буха' написао трилогију и тако додао још две бајке: *Црвенкаја* је премијерно изведена 16. X 1968, а *Снежана и седам џајцуљака* 8. X 1969. г. Обе представе режирао је Љубомир Драшковић” ([www.secanja.com/2012/pozoriste-bosko-buha/](http://www.secanja.com/2012/pozoriste-bosko-buha/) према Мијић 2014: 14).

књижевном праузору, а то су мајка, бака, ловац, вук итд. Такође, Поповић уводи и нове ликове (рецимо другарица Иванка) и пратеће елементе, као што су балет и хор. *Снежана и седам ђаћуљака* поред очекиваних јунака – Снежана, принц, зла маћеха – има мноштво ликова из савременог живота: спикер, новинар, стручни жири итд. Драма, иновирањем мотива, представља супротстављање лажном помодарству и поремећеном систему вриједности. *Пејелуџа* од ове три драме има најсложенију структуру, такође са мноштвом „очекиваних” и нових ликова. Међутим, сви заједно су смјештени у савремени простор и вријеме, а прича је исприповиједана коришћењем и архичног и савременог језика.

### Драмска бајка у контексту књижевности за дјецу

Размишљања о књижевности за дјецу, у било каквом озбиљнијем, односно научном смислу, често су покретала питања да ли нешто тако уопште постоји, да ли има потребе да се овај облик књижевности издваја из опште цјелине и ако има како га назвати. На развој дјечје књижевности утицали су бројни негативни ставови, односно ставови истраживача који овај вид стварања нису довољно озбиљно схватили и цијенили. Међутим, још негативније су се на књижевност за дјецу одразила мишљења која су јој давала самосталност „али јој нијесу признавала неку озбиљнију умјетничку вриједност, потискујући је тако у неку врсту паралитературе” (Vuković 1996: 13).

Међутим, поставља се питање: да ли је уопште могуће и оправдано издвајати и посматрати поменути књижевност (дјечју књижевност, додала К. Т.) као посебну област, која у себи садржи довољно посебности да би оправдала једно такво издвајање? Књижевна наука у свијету је данас, скоро у потпу-

ности, прихватила потврдан одговор, уз одређене резерве које се тичу пренаглашавања аутономности и различитости те врсте књижевних дјела (Vuković 1996: 15).

Ни положај драмске књижевности за дјецу није нарочито добро одређен у оквирима саме књижевности за дјецу. Дијелом због уопштене проблематике са којом се наука о књижевности за дјецу сусреће<sup>9</sup>, а дијелом и зато што у теорији књижевности још увијек постоје бројна неријешена питања класификације у оквиру драмског рода.<sup>10</sup>

Специфичност форме и карактер драмских текстова, као и разуђеност модела, чине да се још увек није искристалисао и битно одредио појам „драма за децу”. У драми као књижевном роду нису довољно омеђени жанрови, па није устаљено ни жанровско разврставање „драма за децу” (Марковић 2003: 3).

У новије вријеме се јавља још више драмских жанрова, као и потреба аутора да избјегавају било

<sup>9</sup> „Аутор уџбеника ’Увод у књижевност за дјецу и омладину’, Ново Вуковић, истиче: ’Драма као књижевни род за дјецу и омладину веома је слабо развијена.’ Пошто драмској књижевности Вуковић посвећује само две странице, сматрамо да је више у питању слабије познавање поменуте области, него њено истинско заостајање за осталим родовима у књижевној продукцији за децу на српском језику. Писац једног раније уџбеника (намењеног студентима педагошких академија!) још је искључивији: ’Основне врсте дјечје књижевности јесу дјечја поезија, прича или бајка и роман или приповијетка о дјеци’, односно он негира и само постојање драмске књижевности за децу” (Milovanović 2002: 9).

<sup>10</sup> Слободан Ж. Марковић одређење драме за дјецу покушава да прикаже из угла теорије књижевности уопште и методологије њеног проучавања: „У делу П. Медведева *Формални метод у књижевности* (Бгд., 1976) наглашава се значај односа читаоца или гледаоца према књижевном делу, па према томе и драми за децу, за омладину и одрасле. ’Сваки жанр се оријентише на живот, на догађаје и предмете из живота.’ (...) По Јану Мукаржовском, књижевно дело, па и драма, има у себи сопствену законитост односа структурних елемената. Заједнички елементи у појединим оставрењима упућују на жанр” (Марковић 2003: 5).

какво жанровско одређење свог дјела. Такав је случај и са Александром Поповићем, који своје драме за дјецу сам одређује, па је тако *Црвенкаја* „Дечја игра у три кришке”, *Снежана и седам пашуљака* „Повод за служење игре у три дела”, а *Пејелуџа* „Бајка за приказивање у три дела”. Управо због постојања неријешених питања у класификацији драме, Миливоје Млађеновић даје „привремену дефиницију” драме за дјецу која је настала према општем одређењу драме. „Дакле, драма за децу је драмско-сценска структура која је по свом језику и садржају приступачна, односно намењена деци различитог узраста” (Mladenović 2009: 48).

У српском театру за дјецу доминантно мјесто заузимају својеврсне драматизације бајки. Миливоје Млађеновић истиче да

тај податак не мора да чуди, јер бајка садржи све предуслове за интересантну представу: има разговорну и узбудљиву радњу, сукоб је драматичан и заснован на лако препознатљивом судару добра и зла, ликови се одмах идентификују (Mladenović 2009: 47).

Ово је сложен драмски облик који повлачи питања којима ће се рад бавити: у којој мјери и какве су сличности са изворним обликом – бајком и колико се од њега новонастало дјело удаљило. Да би једна драма за дјецу била означена као драмска бајка потребно је да садржи већ познату радњу, мотиве и/или ликове из бајки (и усмених и писаних), представљене на другачији начин, у особеном стилу писца, те да поштује одлике драме као жанра.

Гроздана Олујић, истакнута ауторка писане бајке, полази од претпоставке да се у основи сваке бајке налази архетип<sup>11</sup>:

<sup>11</sup> „Архетип у књижевности означава узорне, односно типичне, парадигматске заплете, ликове, теме и друге елементе текста, који се упорно понављају кроз књижевну историју у свим различитим периодима и културама” (Popović 2007: 56).

Управо то, тај чвор у коме се укрштају архетипско појединачно и архетипско опште онај је елеменат бајке који је чини вечно, разумљивом и деци и одраслима, извучи из књижевне археологије и намеће будућности (Олујић 2001: 265).

Ако, према овој претпоставци, бајка има значајну улогу у читалачкој перцепцији и разумијевању свијета, поставља се питање која је улога драме за дјецу настале на предлошку бајке. Преузимање архетипских мотива доводи до употребе добро познатих архетипских слика. Зато Александар Поповић користи поступак зачудности који се састоји „у томе да он не именује ствар њезиним именом него је описује као да је први пут виђена, а догађај као да се први пут десио” (Šklovski 1976: 44). Драмске бајке Александра Поповића почивају управо на томе: оне разарају каноне које је успоставила класична бајка, руше добро утврђен систем, што даје могућност писцу да на нов начин, уз апсолутну употребу маште, прикаже познату причу која се, можда, донекле аутоматизовала.

## ДРАМЕ ЗА ДЈЕЦУ АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА – ОД БАЈКЕ ДО ДРАМЕ

За ово истраживање веома је важно одређење појма бајке, будући да је тај жанр полазиште Александра Поповића, а представља и битан аспект овог рада. Притом, треба узети у обзир дефиниције и схватања бајке као дијела националне фолклорне баштине, али и као дијела једног већег фонда дјела који прелази националне границе. Ово нарочито треба нагласити, пошто Александар Поповић није изградио своје драме само на предлошцима бајки узетих из српског и јужнословенског фолклорног наслеђа. Поповићева опажања (читалачко, гледалачко, слушалачко искуство) прелазе све могуће

врсте ограничења. Он користећи машту и креативност ствара драме за дјецу зановане и на националним и на интернационалним мотивима бајки.

Дати јасно одређење појма бајке није нимало једноставно, о томе се много писало и заиста читава библиотека не би била довољна да се представе све дефиниције овог жанра и сви начини проучавања. Андре Јолес бајку сврстава у једноставне облике<sup>12</sup>, и сматра да бајка, негирајући вриједности објективне стварности и њену етику, гради фантастичан свијет испуњен свим моралним узусима који се у стварном свијету не поштују:

Можемо рећи да овдје (у бајци, додала К. Т.) духовна заокруженост дјелује у два правца, с једне стране захваћа и поима нијечући свијет као стварност која не одговара етици збивања, с друге стране потврдно даје други свијет у којем се испуњавају захтјеви наивне ђудоредности (Jolles 1978: 171).

За овај рад, Јолесово одређење бајке је битно зато што покушава да дефинише првобитну улогу бајке<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> „Једноставни облици су још испод литературе и настају не само изван стилистике и поетике већ и изван писмености, односно стварају се у самом језику. Пошто настају из језика, једноставне форме представљају услов и израз целокупне друштвене активности и зато се могу дефинисати као језичке творевине које не настају из индивидуалних побуда, него су израз колективне друштвене делатности. Кад је колективна друштвена делатност усмерена на онај део људског света који је за њега од основне важности, она се изражава у језику, згушњавајући га у једноставне облике” (Milovanović 2001: 23).

<sup>13</sup> Усмену бајку истраживачи често доводе у везу са митом, те се она посматра као остатак, фрагмент мита (види, Милошевић-Ђорђевић 2006: 7–22). Однос мита и бајке може да се представи на следећи начин: мит припада подручју светог, а бајка подручју профаног; за мит се вјерује да је истинит, док је бајка прича; мит се смијешта у вријеме настанка свијета, прије почетка историје, вријеме краја, пропасти свијета, бајка представља неодређену прошлост; мит приказује другачији или други свијет, а бајка бајковит, чудесан свијет; у миту су јунаци нељудски/надљудски (богови – први творци свијета, свети преци, кул-

Усмена/народна бајка јесте вишеепизодна прича у којој се збивања нижу хронолошки уобличена, према установљеним композиционим обрасцима, а карактерише је елементар чудесног. Композиција бајке (као и композиција сваког епског дела) заснива се на ликовима (јунацима) и збивању, које се одвија у времену и простору. Догађаји се, по правилу, нижу хронолошки (фабула и сиже се поклапају), линеарно; време збивања је прошло; ликови су претежно неименовани, карактерише их пол, занимање, социјални и породични статус, узраст. Честа у композицији бајке јесу понављања и паралелизам делова, док је расплет увек срећан (Пешикан-Љуштановић 2007: 36)<sup>14</sup>.

Можемо само нагађати зашто је бајка постала предлог Поповићевих драма за дјецу. Већ је као могући одговор дата претпоставка да је дошло до аутоматизације бајке као приповијетке, што је подстакло писца да исте ствари прикаже на друкчији начин. Ово је, наравно, само дјелимичан одговор. Требало би имати у виду да су Поповићеве драме (*Црвенкапа*, *Снежана и седам њајлуљака* и *Пејелуља*) настале у контексту књижевности за дјецу, па на том пољу можемо тражити и одговор. Поново

турни јунаци), у бајци су јунаци људски, надљудски и нељудски свијет (демони, животиње, чудесна бића). Такође, бајка може да се посматра и у односу на предање, што је занимљиво зато што се јавља особени жанровски синкретизам усмене бајке у којој се могу унијети елементи предања. Предање се смијешта у домен профаног баш као и бајка; за предање се вјерује да је истинито, а за бајку да је прича; предање се везује за вријеме настанка свијета, прије почетка историје, историјску прошлост, садашњост и будућност, у бајци је вријеме представљено као неодређена прошлост; јунаци у предању су људски свијет, свакодневница, свијет у коме живимо, у бајци је то бајковит, чудесан свијет; у предању фантастично изазива страх, док се у бајци чудесно прихвата без страха; јунаци у предању су људи, надљудски и нељудски јунаци (животиње, демони, историјски преци, чудесна бића), у бајци су људски, нељудски и надљудски јунаци (демони, животиње, чудесна бића) (види, Пешикан-Љуштановић, 2007: 38–39).

<sup>14</sup> Жанровским и значењским одликама усмене бајке бавили су се, поред осталих, следећи истраживачи: Самарџија 1997, 2005; Милошевић-Ђорђевић 2006; Проп 2013. и др.

постављено питање могло би гласити која је улога драме за дјецу настале на предлошку бајке.

Наши проучаваоци књижевности за дјецу наглашавају да је бајка најважнија врста у књижевности за дјецу (упоредити Vuković 1996: 162 и Љуштановић 2004: 23–24). Ако претпоставимо да је бајка заснована на архетипским и митским представама, савремена књижевност за дјецу одважила се да направи особену деконструкцију бајке, „да озбиљан садржај бајке контаминира хумором, да га пародира, да га не само деградира него и разграђује” (Љуштановић 2004: 24). То управо ради и Александар Поповић, користећи хумор, пародију и бурлеску како би постигао онеобичавање давно познатих бајки. С друге стране, исти тај хумор је веома занимљив и привлачан посебној врсти публике – дјечи. Осим што је бајке преобликовао у драму, Поповић им је дао оновремени карактер, што значи да се првобитни облик бајке прилагодио савременој култури, блиској публици/читаоцима, што је већ запажено у испитивању рефлекса усмене књижевности и традиционалне културе у Поповићевим драмама за одрасле (види, Пешикан-Љуштановић 2009: 53–64).

### Иновирање структуре класичне бајке

Сложеност драмских бајки заснива се на транспоновању једног књижевног облика у други – бајке у драму. Овим поступком бајка (и усмена и писана) губи неке битне особине, а неке друге задржава као препознатљиве и у новом облику.

Владимир Проп је направио праву револуцију у оквиру књижевнонаучног истраживања усмене бајке. Бавио се саставним дијеловима бајке, као и односом тих дијелова једних према другим, те њиховим односима према цјелини. Тако је утврдио да се често исте радње приписују различитим ликовима

(види, Проп 2012: 28). Дакле, за сам ток бајке није битно *ко* ради, већ *шта* ради. Проп функције, као основне морфолошке елементе бајке, дефинише на следећи начин: „Под функцијом разумемо поступак лика одређен с обзиром на његов значај за ток радње” (Проп 2012: 28). Он је, такође, утврдио да постоји одређени број функција (31)<sup>15</sup>, да је редослијед увијек истовјетан, те да не морају нужно у свакој бајци бити заступљене све функције.<sup>16</sup> Детаљну структуру бајки које се појављују као предлогачак за настанак драма за дјецу Александра Поповића, уобличену према Проповим функцијама, дао је Миливоје Млађеновић (види, Млађеновић 2005: 66–72)<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Попис и детаљан опис свих функција погледати у Проп 2012: 35–75.

<sup>16</sup> Проп је функције бајке одредио према ликовима односно према њиховим дјелокрузима. Народна бајка има следеће дјелокруге: 1. дјелокруг противника (штеточине), 2. дјелокруг дариваоца (снабдевача), 3. дјелокруг помоћника, 4. дјелокруг цареве кћери (траженог лица) и њеног оца, 5. дјелокруг пошљаоца, 6. дјелокруг јунака, 7. дјелокруг лажног јунка (види, Проп 2012: 93–97)

<sup>17</sup> Нада Милошевић Ђорђевић је трагом Владимира Пропа, у књизи *Од бајке до изреке*, покушала да одреди морфологију новеле и легендарне приче. „Стварање шеме за новелу било је лакше, јер у великој већини примера новела представља у структуралном смислу бајку. Њихова разлика и није у непроменљивим величинама – функцијама, већ у оним које су подложне променама. Чаробни елементи нестају, виша сила као нпр. злотвор – штеточина (аждаја, ђаво, змај), претвара се у човека, те сама функција наношења зла мења свог носиоца, тј. његове атрибуте, а да при томе остаје на истом месту по структуралном редоследу. Помоћници и дариваоци такође престају бити чаробни. Однос између ликова постаје реалнији и поставља се међу овоземаљски свет, захтевајући промену норми. Јунак не долази до траженог предмета посредством чудесне помоћи, већ својом сопственом довитљивошћу” (Милошевић-Ђорђевић 2006: 31). Функције по којима је Проп обиљежио бајку, уз мање измјене могу да се прилагоде структури новеле. Легендарна прича, иако је по чудесном ближа бајци, има самосталнију структуру. Нада Милошевић Ђорђевић је утврдила девет функција (1. сусрет с вишом силом појављивање; 2. искушавање; 3. реаговање; 4. награда; 5. нови сусрет; 6. провјеравање; 7. реаговање; 8. казна/награда; 9. покушај избјегавања казне – супротстављање) (види, Милошевић-Ђорђевић 43–55).

Начин на који Проп излаже структуру бајке веома је значајан за даље проучавање и када је реч о драмској бајци. Позивајући се на Ан Иберсфелд, Ана Миловановић наводи да

сознања Владимира Пропа, по Иберсфелдовој, односе се на једноставне, линеарне повести које нису драмског карактера, тако да је у Пропове приче неопходно унети неке измене да би се могле прилагодити позоришном писму. Први проблем који настаје директном применом Пропових функција на драмску структуру јесте немогућност утврђивања стабилног следа функција приче у драми, пошто га отежава конфликтни карактер драмског писма. Друга тешкоћа настаје јер се све време мора водити рачуна о постојању актанцијалних модела (Milovanović 2002: 27).

Поставља се питање зашто уопште поредити слијед функција у бајци и драми. Да би направила било какву структуру по којој би драма функционисала, Ан Иберсфелд је Пропов модел, између осталог, узела само као један од могућих модела за угледање, али не и једини. Јасно је да функције не могу да дјелују на исти начин у ова два облика, јер бајка и драма (у овом случају драма за дјецу) припадају различитим жанровима. Ан Иберсфелд је предочила драмску радњу, са свим њеним чиниоцима, трудећи се на тај начин да је поједностави (види, Ibersfeld 1982).

Прије свега, постоје актанти (могу имати особине живог или неживог) који користе функције за остваривање структуралних веза на следећи начин: субјекат није апстрактан него је конкретан и индивидуализован и он тражи објекат; у потрази он се сусреће са помоћницима, али наилази и на противнике; субјекат, иако је индивидуалан, није самосталан – зависи од других елемената који га условљавају; најчешће то бива од стране пошилаоца, који може да буде апстрактан појам или нешто друго (друштвени поредак, одређена вриједност, нека ин-

дивидуална, социјална или политичка снага, ерос или амбиција). Када су у питању резултати потраге, они се обично не тичу само субјекта него и пошилаоца који може бити приказан у виду града, човјечанстава, али пошилаоца може бити и сам субјекат (види, Иберсфелд 1996: 132–133). Ан Иберсфелд проблем актанцијалних модела објашњава на следећи начин: „Актанцијални модел, строго говорећи, и није форма, он је синтакса, и као такав кадар је да произведе бесконачан број текстуалних могућности” (Ibersfeld 1982: 51).

На који начин функционишу актанцијалне везе у драмама за дјецу Александра Поповића? Главни ликови (а они су истакнути у насловима драма *Црвенкапа*, *Снежана и седам њајугљака* и *Пејелуга*) доводе се у релације са осталим ликовима да би се приказао драмски процес и основна драмска радња.

### Први актанцијални пар: Субјекат – противник

*Црвенкапа*: Црвенкапа – вук

У бајци *Црвенкапица* Шарла Пероа нигдје није конкретизована узрасна доб дјетета, већ је речено само да је у питању дјевојчица која носи име Црвенкапица, према капи коју јој је бака направила (види, Perrault 1964: 17). На исти начин приказана је и Црвенкапа браће Грим, којој бака „једном поклонити капицу од црвеног сомота и како јој је толико лепо стајала и ништа друго више није хтела да носи, назвали су је – Црвенкапа” (Grim 1979: 161). Поповићева Црвенкапа је приказана као школарка, узорна и добра ученица. У дидаскалијама, о њеном физичком опису наводи само да на леђима има школску торбу, а о узрасту дјевојчице се може сазнати непосредно, кроз теме о којима прича (да ли умије да пише, колико добро умије да чита, да ли

познаје боје и сл.). Њен антипод је другарица Иванка, која због своје неодговорности доводи у опасност свој живот али и туђе животе (Црвенкапин, бакин, ловчев), излажући их опасности да их вук све поједе. У бајци код Пероа (види Perrault 1964: 17–20) и браће Грим (види Grim 1979: 161–168) то није случај, сва кривица и страдања која Црвенкапа доживљава последица су њене непослушности и лажности.

Главни непријатељ у драми Александра Поповића је вук коме су највећа посласица ђаци:

ВУК: Ал' најслађи би ми био ђак... Јао што имам апетит на мале ђаке!... Више волим да једем мале ђаке него шампите с јагодама... ух-ух-ух-фффффф... (Роровић 1986: 23).

Вук жели да поједе Црвенкапу, те како би је намамио да уђе у кућу своје баке, он се прерушава у њену другарицу Иванку, мамећи је да бере цвијеће по шуми.

ЦРВЕНКАПА: Ма ко си ти?! (Наједном претвара се у Иванку.) Ма то си ти, Иванка?!

ВУК: (ушањки глас) Аха... ја сам...

ЦРВЕНКАПА: А што ти је тако храпав глас, Иванка?

ВУК: Јела сам много сладоледа...

ЦРВЕНКАПА: А што су ти ноге тако црне, Иванка?

ВУК: Зато што сам много играла школице на сунцу..." (Роровић 1986: 25).

Вук, међутим, није приказан као опасна звјерка која прождире све пред собом, напротив, Поповић га често пародира, приказујући га као збуњеног и незналицу:

ЦРВЕНКАПА: Па зар ти Иванка ниси Иванка?!

ВУК: Ко овај... је л' он?!... Мислим онај... то јест овај... у ствари ја!... па ја сам Иванка... ја ћу остати на стражи док набереш цвећа, Иванка... односно Црвенкапа... а у ствари ја сам Иванка..." (Роровић 1986: 29).

У бајкама браће Грим и Шарла Пероа вук сасвим промишљено и стабилно успијева да обмане Црвенкапу како би она набрала цвијећа, а он се, прије свега, распитао о баки, а затим отишао до бакине куће и тамо је појео (види, Grim 1979: 164 и Perrault 1964: 18). Према Проповој морфологији, у бајци би то одговарало следећим функцијама: противник покушава да се обавијести (IV) вук испитује Црвенкапу куда је кренула, гдје јој бака живи; противнику се дају обавјештења о његовој жртви (V) Црвенкапа казује вуку куда је кренула и гдје бака живи; противник покушава да превари своју жртву (VI) вук наговара Црвенкапу да бере цвијеће, по шуми, за баку; жртва допушта да буде преварена (VII) Црвенкапа бере цвијеће за баку; противник једном од чланова наноси штету (VIII) вук прождире баку, а затим и Црвенкапу.

*Снежана и седам њајтиљака*: Снежана – маћеха

Окосница радње је такмичење за најљепшу жену на свијету, на том такмичењу постоји жири, водитељ (маћехин брат Токи Воки), ловац на аутограме и сл. Да би спријечила пасторку да буде најљепша, маћеха не користи средства која би могла директно да је убију већ нуди Снежани разне козметичке препарате да би постала ружна. У бајци браће Грим маћеха покушава да усмрти Снежану чак три пута. Она се сваки пут прерушава у другу особу, али увијек има исти циљ, а то је да обмане и тако убије пасторку. Једном јој нуди појас, затим чешаљ и на крају отровну јабуку (види, Grim 1979: 317–330).

На избору за љепотицу маћеха није успјела да освоји титулу, умјесто огледала о најљепшој на свијету обавјештава ТВ спикер.

СПИКЕР ТВ: Према једногласној одлуци стручног жирија за избор лепотице, излази да је досада увек најљепша

на свету била Снежанина маћеха, а од сада је најлепша на свету маћехина поћерка лепа Снежана!!! (Роровић 1986: 51).

Маћеха је љубоморна, баш као и маћеха у бајци браће Грим:

Краљица се зграну од изненађења, па пожуте и позеле-не од зависти. Од тог часа, кад год би угледала Снежану, срце би јој се у грудима преврнуло; тако ју је замрзила. Завист и охолост су попут корова у њеном срцу толико бујале да више ни дању ни ноћу није налазила мира. Тад зовну једног ловца па му рече: „Поведи дете у шуму, нећу више да ми се појави пред очима. Треба да га убијеш и да ми као доказ донесеш плућа и јетру” (Grim 1979: 318).

У драмској бајци Александра Поповића освета је блажа, јер је прилагођена узрасту којем је представа намијењена. Маћехина наредба, у бајци браће Грим, да јој ловац донесе, као гарант Снежанине смрти, људске органе, била би сувише застрашујућа дјечи. Поповић је стога ову наредбу замијенио тиме што Снежану треба да „поједе мрак”. Ово је, вјероватно, једна од најпознатијих пријетњи које одрасли изричу најмлађима када желе да их уплаше или да нагласе да је одређени простор по њих, на неки начин, опасан. „Немој ићи тамо, појешће те мрак”. Маћехина освета дјечи јесте, такође, страшна, јер је чују свакодневно од одраслих. Но, у контексту Поповићеве драме може бити интригантна и занимљива најмлађима, јер им допушта да виде како изгледа кад неког поједе мрак и шта се стварно деси након тога. Пријетња овог пута није упућена њима, дјеца знају да им се у театру не може десити да их „поједе мрак”. Они су овдје гледаоци који напосок имају прилику да виде како изгледа свакодневна пријетња одраслих – како то мрак „једе” неког другог.

МАЋЕХА: Кад моју поћерку Снежурду прогута најдубљи црни мрак мрачне шуме, онда ћу опет бити ја најлепша на свету...” (Роровић 1986: 54).

ТВ спикер, кад поново проглашава најлепшу, то не ради тако да у први план истакне љепотицу већ је, баш као што је и данас случај, главни садржај програма прекривен пропагандним материјалом:

СПИКЕР ТВ: Радне колективе за израду модне конфекције и козметичких препарата, као и инострана заступништва јефтине бижутерије, обавештавамо да је новоизабрана краљица, лепа Снежана, нестала без трага и гласа на врло загонетан начин и нигде је нема!... С обзиром на ту жалосну околност, за најлепшу на свету опет проглашавамо Снежанину маћеху!... (Роровић 1986: 61).

Кад не успијева да „мрак поједе” Снежану, маћеха се прерушава у старицу која покушава да превари Снежану козметичким препаратима и тако је начини ружном. Овдје се, такође, јавља прилагођавање наношења штете субјекту, јер је ублажено у односу на бајку *Снежана* браће Грим. Поповић у својој драми уопште не даје могућност насилне и преране смрти било ког јунака, док је у бајци браће Грим то и те како изражено. У бајци, маћеха се прерушава три пута и сваки пут с намјером да одзме живот Снежани. Први пут у старицу која јој је снажно везала појас па је Снежана изгубила дах и пала на земљу, други пут када јој је понудила отровни чешаљ и трећи пут када је Снежана загризла отровну јабуку коју јој је маћеха подвалила прерушена у сељанку (види, Grim 1979: 323–327).

#### *Пепељуга*: Пепељуга – маћеха

У бајци *Пепељуга* Шарла Пероа Пепељуга је приказана као сироче које трпи охолост и злу ћуд маћехе и њених кћерки (види, Perrault 1964: 31); и у бајци браће Грим маћеха и кћерке су злобне, те Пепељуга мора да ради тешке физичке послове, у потпуности одбачена од породице (види, Grim 1979: 138). Одбаченост и злостављање пасторке, те њено оба-



вљање свих кућних послова, јавља се и у *Пепељуги* код Вука Караџића (види, Караџић 1988: 125). Поповић је у драми *Пепељуга* пародирао Маћеху и кћерке, па су оне, осим што су приказане као зле, представљене и као потпуне незналице и каћиперке. Пепељуга, осим тога што обавља кућне послове, ради домаће задатке маћехиним кћеркама. Дакле, Пепељуга посједује знање, кроз драму писац истиче њено добро васпитање, информисаност и познавање опште културе.

Маћеха је приказана као скоројевићка и помодарка која жели да, на све могуће начине, бар једну од кћерки богато уда – у овом случају за принца који живи на двору.

ПЕПИНА: Али кад будем постала богата принцеза имаћу своју фабрику свиле и трикотаже!

МАЋЕХА: Читав један фабрички крај радиће на твојој гардероби, Пепина! (Роровић 1986: 103).

Како би дошла до циља, она своју поћерку Пепељугу искоришћава:

МАЋЕХА: Не плачи, злато моје слатко... (*Милује Пепељугу по коси*) Ето, ако баш хоћеш, ти окрпи мало то што је на теби, па дођи на бал... Али само... (*Сирога*) узми прво... (*Узима књижицу и ђружа је Пепељуги*)... да преведеш ову француску причу коју Пепина мора сутра однети као свој домаћи задатак! (Роровић 1986: 111).

Када принц додође да тражи дјевојку која је изгубила ципелицу на балу, маћеха опет стаје на пут Пепељуги како је принц не би препознао:

МАЋЕХА: А ти, татице пожури да донесеш корито, да поклониш Пепељугу пре него што цар и принц дођу!... (Роровић 1986: 157).

Вукова Мара је, такође, морала да се сакрије испод корита: „У том пијевац скочи на корито пак запева: 'Кукуријеку ево је под коритом'" (Караџић

1988: 127). Поповић сакривање испод корита жели да представи хумористички: Пепељуга мора да се завуче под корито, док на њему, да она не би устала, сједи њен отац. Корито у Вуковој бајци посматра се као саставни дио живота јунака. Уосталом, Мара је дјевојка која чува краве, преде вуну и не постоји ништа необично у томе што је поклапају коритом. Оно је саставни дио свијета из ког Мара долази, те у њему има широку употребу. Код Поповића, у свијету гдје маћеха и кћерке иду по тржним центрима, Пепељуга преводи приче на француски језик, заиста је немогуће не приметијети пародирање поступка сакривања Пепељуге испод корита. Тешко да се може претпоставити да је Поповић овим алудирао на поступак скривања Пепељуге у Вуковој бајци. Разлог томе је што је писац био свјестан да Вукова бајка није позната, не бар у оноликој мјери колико је то, рецимо, *Пепељуга* Шарла Пероа или браће Грим, а нарочито не дјечи. Стога, као што смо већ рекли, вјероватније је да овај поступак има улогу да забави и насмије најмлађе. У друге двије бајке „сакривање” Пепељуге одговара свијету бајке у који су јунакиње смјештене. Пепељуга браће Грим у потпуности је скрајнута када дође до испробавање ципелице, тачније – није уопште било помена да се она може појавити као равноправна дјевојка која такође има право да обује ципелу. Зато маћеха реагује бурно: „Ах, не, она је сувише прљава; не сме никоме на очи” (Grim 1979: 147). У *Пепељуги* Шарла Пероа Пепељуга сама одлучује да проба ципелу, док јој се сестре ругају:

Пепељуга, која их је гледала и препознала своју паучицу, рече смијући се: „Да видим не би ли била за ме!” Сестре јој се стану смијати и ругати (Perrault 1964: 36).

У сва три поменути примјера Поповић бира симболе савремене културе као миље који је дјечи близак и лако препознатљив. У *Црвенкаји*, то су школ-

ске другарице и дјечје игре; у *Снежани и седам патуљака* избор љепотице и телевизијска машинерија (спикер, пропагандни материјал), док у *Пејелуџи* поново користи женску љепоту и школу и школске домаће задатке. Поповић притом језик своје драме боји хумором. Накарадне вриједности маћехе утка-не су у њен говор: она именује Снежану пејоративно, као „Снежурду”.

### Други актанцијални пар: Субјекат – помоћник

*Црвенкапа*: Црвенкапа – другарица Иванка, ловац Лука

Другарица Иванка и ловац Лука на крају су могли Црвенкапи и баки. Овдје се, наравно, не заборавља шаливи тон, па се ловац и даље плаши вука:

ИВАНКА: Зар би ти бакицу и Црвенкапу оставио тек тако на милост и немилост немилосрдном вуку?

ЛОВАЦ: А шта да радим?...” (Роровић 1986: 41).

Код браће Грим ловац је приказан као храбар и одлучан јунак који без потешкоћа и страха спасава Црвенкапу и баку:

„Ту си ми ти, стари грешнице!” рече, „дуго сам те тражио.” Хтеде одмах нанишанити, али му паде на памет да је вук могао прогутати баку и да се она још може спасити. Зато не опали већ узе маказе и започе вуку који је тако чврсто спавао парати стомак. Чим је мало резнуо, одмах виде како се светлуца црвена капица, и после неколико резова искочи девојчица (Grim 1979: 166).

Ловац Лука је карикирани облик ловца из бајке браће Грим. У тој бајци ловац је симбол неустрашивости. Ипак, у Поповићевој драми, баш као и у бајци браће Грим, ловац је тај који ја на крају „сре-

дио” Вука, али користећи пушку на начин на који дјеца, користећи играчке, то раде у игри. Дакле, не убија вука мецима из пушке, већ упира пушку у вука убијајући га узвизима „бум – бум”. Смрт вука није приказана немилосрдно и грубо, како је то у бајци браће Грим, гдје је ловац хладним оружјем – ножем – распорио стомак вуку. Да јесте, било би то заиста застрашујуће и непримјерено узрасту младих гледалаца:

ИВАНКА: Чекајте, ви сте заборавили!... Шта ћемо с вуком, он је још овде?...

ЛОВАЦ: Па њему се зна!... (*Уиери пушку на вука.*) Бум – бум – бум!...

ВУК (*с креветца падне на патиос*) Јај-јај-ај...” (Роровић 1986: 41).

*Снежана и седам патуљака*: Снежана – патуљци, принц Енесу

Поповић патуљке приказује као дјецу, које принц, приказан као одрастао, увијек васпитава:

ПРИНЦ ЕНЕСУ (*брзо ухвати Снежану за руку која хоће да побегне*): Тишина, патуљци!... Мир!... Зар заборављате шта сте обећали, да се нећете уплашити од ваше поружнеле Снежане!... (Роровић 1986: 82).

Они нису као патуљци у бајци браће Грим – минијатурна бића која се могу пронаћи у свијету бајке и која без обзира на њихов физички раст подједнако учествују у свијету „одраслих”. У бајци браће Грим, они сваки пут Снежану спасавају од маћехиних зловних намјера. Запажају њену љепоту, те не желе да је закопају у земљу већ праве стаклени сандук како би се њена љепота могла видјети и након смрти (види, Grim 1979: 328). Поповићеви патуљци су дјеца која на крају драме, уз принчеве савјете о правилној исхрани и хигијени, порасту, а када

Снежана поружња они не успијевају сами ишта да ураде, него доводе принца који треба да ријеши проблем. Стога принц, на комичан начин, дајући Снежани природне производе, успијева да поврати њену љепоту. Поповић је, дакле, осавременио улоге и ситуације, па се у размишљањима јунака крије критика савременог друштва:

ПРИНЦ ЕНЕСУ: Да ти пијеш хладну изворску воду, да једеш млади лук с кајганом од јаја кокошки које се не кљукају концентратом, него их све кукурузом хране, па да видиш ти каква су то жуманца, к'о поморанце!... Од тога ће са тебе отићи све маћехине чини, као руком однете!... (Роровић 1986: 81).

Постоји разлика у односу према узору – бајци *Снежана* браће Грим, јер писац не инсистира на Снежаниној смрти. Када Снежана поружни од маћехиних препарата, она се скрива испод њебета. На неуспјех убиства пасторке, у бајци маћеха сваки сљедећи пут покушава да осмисли нешто смртоносније.

Кад краљица то чу, сва јој крв јурну у срце, просто се избекуми јер је одмах добро схватила да је Снежана жива. „Ах, сад ћу”, прозбори она бесно, „смислити нешто што ће ти доћи главе.” Вештичијим чаролијама, у шта се добро разумела, направи отрован чешаљ (Grim 1979: 324).

*Пепељуга*: Пепељуга – Маркиза Лиза

Поповићева Пепељуга успијева да оствари контакт са сликом маркизе Лизе, која јој даје хаљину и ципеле за бал:

МАРКИЗА: Дајем ти, али да се вратиш тачно у поноћ да нико не би открио тајну моје слике!...” (Роровић 1986: 113).

Добијање хаљине и обуће је један од ријетких елемената бајке којем Поповић остаје вјеран. Баш као

и у бајци, Пепељуга има помагача који има фантастичне одлике. У бајци Шарла Пероа Пепељуги хаљину и ципеле за бал даје кума:

Кума јој, која је била вила, рече: „Ти би жељела ићи на плес?” „Жељела бих” рече Пепељуга узидишући. „Е па добро, хоћеш ли бити послушна?” упита је кума. „Учинићу да одеш на плес” (Perrault 1964: 33).

У бајци браће Грим дјевојка добија помоћ на гробу своје мајке (види, Грим 1979: 140), док код Вука Карацића дјевојци помаже, такође, мајка претворена у краву, а затим и гроб у коме је мајка сахрањена (види, Карацић 1988: 125–128).

### Трећи актанцијални пар: Противник – његов помоћник

Занимљиво је да се, за разлику од бајки *Црвенкајца*, *Снежана* и *Пепељуга* браће Грим, *Црвенкајца* и *Пепељуга* Шарла Пероа и *Пепељуга* Вука Карацића, у све три драме противников помоћник на крају покаје и у даљем развоју радње постаје помагач субјекта. Пропова морфологија бајке, уосталом, и не садржи функцију противниковог помагача (ово не би требало да се доводи у везу са VII функцијом, гдје жртва нехотице помаже непријатељу). Према Проповој типологији јунака у усменој бајци, ови јунаци би могли бити они који врше провјеру – (XII) провјера (јунака провјеравају, испитују, нападају да би добио чаробно средство) – пошто је њихова помоћ (дакле, када се покају) у наставку драме одлучујућа за сам крај (који је у све три драме срећан). С друге стране, Поповић сугерише да се зло ни у ком случају не исплати, али и да је покајање (признање своје грешке) важан, преломан тренутак у поправљању негативних карактера и хармонизацији друштва.

*Црвенкапа: Вук – другарица Иванка*

На најопштијем плану Иванка постаје вуков помагач несвјесно, тј. због своје немарности, недовољног размишљања и невоспитања. У том контексту, да би се добро забавила, она је ловцу Луки узела шешир и пушку, везала му канапом ноге итд. Кад је вук наишао, ловац је остао завезан, без основних средстава за одбрану, а Иванка је схватила да је погријешила:

ИВАНКА (*ировирује*): Јао, шта сам урадила, од шале...

ИВАНКА (*ировирује*): Биће катастрофа...

ИВАНКА: Морам тачно да упамтим тај жбун где је вук сакрио ловчев шешир и пушку..." (Роровић 1986: 23).

Иванка је у потпуности нови лик који Поповић сам уводи у драму. Има улогу да усмјерава радњу у правцу који није својствен бајци. Она даје темпо драмској радњи и уводи додатне епизоде које у бајци не постоје. У бајци браће Грим и Шарла Пероа Црвенкапа је главна јунакиња, која проводи читаоце/слушаоце кроз радњу. Дакле, у бајци (код браће Грим и Пероа) је приказан однос Црвенкапа–мајка, Црвенкапа–вук, Црвенкапа – вук прерушен у баку. У драми се јавља однос Црвенкапа–мајка, Црвенкапа–вук итд. Међутим, постоје дијелови драме у којима се Црвенкапа, иако главна јунакиња, не појављује. Тада Иванка преузима главни ток радње и усмјерава га (да Иванка није правила шалу са ловцем он не би изгубио пушку које се вук толико плаши; с друге стране, на Иванкину иницијативу, она и ловац спасавају баку и Црвенкапу).

*Снежана и седам ђаџуљака: маћеха – Токи Воки, ловац на аутограме*

Маћеха има два помагача, чиме Поповић, као аутор драме, знатно ојачава њено дјеловање и моћ.

Један је њен брат Токи Воки, који поткупљује жири за избор љепотице како би његова сестра побиједила:

Мувао сам се око жирија... а неко цигару у уста, ја му брже-боље припалим... и само чекам да некоме откаже пенкало а ја брже боље пружим своје... придржавам им капуте... навијам за исти клуб за који они навијају... наручујем им оранжаде, кафе, сендвиче... (Роровић 1986: 51)

Токи Воки је у потпуности нови јунак, коме Поповић додаје негативне, оновремене особине – полтронство, улизивање, подилажење и сл. Ово је и нов начин наношења штете који у усменој бајци не постоји – корупција и мито. Други помагач је ловац на аутограме који треба да одведе Снежану у шуму како би је тамо „појео мрак”, према маћехиној наредби. Израз „појео мрак” не значи да неко буде убијен од стране непознатих, скривених непријатеља, да ишчезне као да се изгубио у мраку, већ се приближава буквалном тумачењу значења – да је сам мрак опасан – а тиме и дјечјем страху од мрака и поигравању њиме.

На крају ловац на аутограме ипак помаже Снежани:

ТОКИ ВОКИ: А зато ли си се ти ту врзмао, препредени ловче на аутограме, да би одложио одлуку стручног жирија док Снежана не стигне?!...

ЛОВАЦ: Па сигурно, морао сам се на неки начин оправдати код добре Снежане... Прво сам јој учинио велико зло... и нисам се могао смирити док нисам нечим добрим исправио ту своју грешку..." (Роровић 1986: 86).

*Пепељуга: маћеха – отац*

И овдје се јавља нека врста покајања непријатељског помагача. Отац непрестано занемарује Пепељугу и у први план ставља маћеху и њене кћерке.

Е, па друго си ти!... ти си моја прва кћи! Кад ти плачеш, ја то баш много не узимам озбиљно и не предузимам

мам!... Тја!... Знам, Пепељуго, можда си легла у пепео да спаваш, да ти је трун гари упао у око... није греда, изаћи ће сузама! (Роровић 1986: 98).

На крају, када отац схвати да је искоришћаван и да је радио против властите кћери, он јој помаже:

ОТАЦ (*наједном устјане с кориџа на коме је мирно и одсујино све до њада седео и сјане пред цара*): Не, није тако, ваше величанство!...

ОТАЦ: Не ваше величанство, ја сам савим будан и трезан... али морам вам рећи да у овој кући има још једна девојка... моја кћи Пепељуга!... (Роровић 1986: 161).

Поповић је овдје разрадио лик оца, који је у бајци прилично скрајнут и недовољно развијен. У бајци Шарла Пероа истакнуто је да се отац оженио другом женом, а однос према Пепељуги исказан је кроз само једну реченицу:

Јадно дијете је све стрпљиво подносило и није се оцу тужило: та он би је и онако само грдио јер је био потпуно у власти своје жене (Perrault 1964: 31).

У наставку отац се не спомиње и његов карактер није одлучујући за даљи ток радње. То што се отац лоше опходио према Пепељуги и што је био под контролом своје жене само додатно наглашава Пепељугин тежак положај. У бајци браће Грим улога оца је још пасивнија. Он се појављује када крене на пут и све пита, па тако и Пепељугу: „Шта ти желиш да добијеш?”. Његово појављивање служи само као начин показивања Пепељугине смјерности и скромности. Док њене полусестре желе драгуље и скупе хаљине, Пепељуга жели само љескову границицу (види, Grim 1979: 139). У *Пепељуги* Вука Караџића отац се појављује само толико да би се представило како је маћеха дошла у контакт са Пепељугом: „Послије некога времена отац се ове ђевојке ожени удовицом која доведе једну своју кћер” (Караџић 1988: 125). Међутим, Поповић сада даје

више простора и приказује развојни пут карактера овог јунака кроз драму, прије свега кроз однос према Пепељуги.

### Одступање од садржаја бајке

Поповић је, као основне предлошке за своје драме, користио бајке (*Црвенкаја*, *Снежана и седам њајџуљака* и *Пепељуга*)<sup>18</sup>, што значи да публика (у овом контексту дјеца) мора имати некаквих сазнања у вези са бајкама како би могла да их разумије. Дrame Александра Поповића полазе од усмене бајке (у којој је мање или више интервенисао записивач), али су елементи бајке прилагођени савременом сензибилитету дјетета, тако да често добијају нов смисао. Миливоје Млађеновић истиче да се Поповић надовезао на „комедиографску, реалистичку традицију нушићевског стила”, али и да је користио „елементе непоколебљивог позоришног авангардисте”, те да није оптеретио драме за дјецу „традиционалном патетичном наивношћу” (Млађеновић 2009: 138). И мишљење Цвјетина Ристановића о томе зашто Поповић бира управо драму као могућност иновације бајке сагласно је са Млађеновићевим ставом:

Поповић је литературу за дјецу схватио као игру, а драмска форма показала се врло примјереном за такву комуникацију са младима (Ристановић 2003: 38).

<sup>18</sup> За потребе рада поредили смо Поповићеве драме са следећим бајкама: *Црвенкајица* Шарла Пероа и *Црвенкаја* браће Грим, *Пепељуга* Шарла Пероа, браће Грим и Вука Караџића, те *Снежана* браће Грим. Претпостављамо да су на писца, за наставак његових драма, утицали и цртани филмови Волта Дизнија (*Пепељуга* и *Снежана и седам њајџуљака*). У суштини, српска усмена бајка није у првом плану, вјероватно зато што је писац хтио да дјечја публика зна што боље предложак на коме су настале његове драме. Утицај *Црвенкаје* Пероа и браће Грим, те Пероове *Пепељуге* јесте много јачи и код нас, пошто су на њима базиране сликовнице, цртани филмови и различити „цитатни дијалози” с бајком у масовној култури.

Ипак, остаје „у ваздуху” питање шта је остало од усмене бајке у новој жанровској форми. Највећу пажњу проучавалаца окупирао је начин на који преузети мотиви из бајке функционишу у драми.

Мотиви, када се преносе из бајке у неку другу књижевну врсту, губе стару и добијају нову функцију. Бајка у том случају престаје да буде бајка и подвргава се новим стваралачким законитостима. Поједини елементи бајке губе на важности а други постају носиоци поенте. На тај начин догађаји из бајке добијају нови смисао (Bošković-Stulli 1978: 10)

Александар Поповић је преузео носеће мотиве из бајки *Црвенкаја* браће Грим и Шарла Пероа, *Снежана* браће Грим и *Пейелуџа* браће Грим, Шарла Пероа и Вука Караџића. Он их је затим преобликовао, „попунио” на себи својствен начин и тако их иновирао.

Поједино конкретно попуњавање у датом мотиву означавамо као црту. Изучавањем бајки утврђено је да су такве црте често на типичан начин спрегнуте са мотивом. Долазимо до оног најбитнијег: до сазнања да је мотивима својствена извесна покретачка снага, а њихова функција скоро одлучујућа за логику изградње драмског текста (Млађеновић 2005: 65).

Основни, преузети мотиви имају динамичку функцију, дакле они покрећу радњу унапријед. „Мотив је опасна ријеч. Мотив нам још најприје значи покретачки или опредјељујући узрок, нешто што ослобађа нешто друго” (Jolles 1978: 36).

Поповић је у драми *Црвенкаја* направио највеће одступање у преузимању мотива из бајке. Сачувана је окосница радње: послушна дјевојчица једном није слушала мајку и кренула је погрешним путем, занемаривши мајчине савјете. Овако може да се представи и основа радње у бајци *Црвенкаја* Шарла Пероа, али и браће Грим. С тим што у Пероовој бај-

ци не постоји епилог који се јавља у бајци браће Грим. Код Пероа се бајка завршава тако што је вук појео дјевојчицу (види, Perrault 1964: 20), а код браће Грим се појављује ловац који спасава баку и дјевојчицу од вука (види, Grim 1979: 168). Писац у драму уводи и Црвенкапин антипод, несташну дјевојчицу Иванку, коју не занима школа већ само мода и уљепшавање. Она се не појављује у бајкама браће Грим и Шарла Пероа, па тако Иванка има моћ усмјеравања радње у неким другим правцима у односу на бајке. Преко овог лика Поповић жели да да и дидактички тон својој драми, показујући да због незнања човјека сустижу различите невоље. Међутим, васпитни карактер прекривен је елементима фарсе. Тако, на примјер, вук, који је у драми узрок свих страхова и класичан примјер преваранта, гради низ хумористичких сцена, травестија и забуна.

Из бајке *Снежана и седам њајџуљака* преузет је основни мотив опсједнутости љепотом и болесна љубомора која наноси зло и овај мотив се појављује и у бајци *Снежана* браће Грим. Поповић се, истовремено, удаљава од свог предлошка користећи изразите елементе пародије и хумора. Маћеха која жели да буде најљепша треба да побиједи на избору љепоте; ловац који треба да одведе Снежану у шуму је „ловац на аутограме”; патуљци су увезени из Француске и пјевају шансоне; принц је студент медицине итд. И овдје је, баш као и у *Црвенкаји*, присутан дидактички тон (прикривен фарсичним елементима): природна љепота и искреност су једине праве вриједности.

У *Пейелуџи* су такође узети основни мотиви: злостављање сирочета, награда за доброту у виду натприродне помоћи и заштите, мотив пепела и изгубљене ципеле. Гротескне и хумористичке слике највише удаљавају драму од аутентичног облика бајке. На примјер, у бајци уопште није дат опис дворца и

понашања дворана. О дворцу, заправо, нема ни помена, већ се он може само претпоставити, будући да је ријеч о свечаности која је одржана у име младог краљевића (види, Grim 1979: 142 и Perrault 1964: 32). У бајци Вука Карџића свечаност је дата у виду литургије у цркви. Поповић је развио слику двора као значајан вид мотивације ликова. Дворац је потпуно урушен, те зато изазива низ хуморних сцена. Маћеха и њене кћерке су каћиперке и помодарке, а Пепељугино тајно оружје јесте добро познавање француског језика. Пепељугин отац приказан је као главни маћехин помагач. Он је најотвореније против саме Пепељуге.

Хумор разара унутарњу логику бајке. Увођењем реалистичких елемената преосмишљава се значење бајке и *Пепељуга* Александра Поповића постаје фарсичан драмски текст о каћиперству, празноглављу, користољубљу и подмитљивости, помама за гастрономским уживањима, истицању привидних животних вредности у васпитању младих и разликама у односу родитеља према деци (Младеновић 2009: 149).

Дакле, основне мотиве сваке од коришћених бајки попуњавају црте које су иновација писца, они тако добијају другачија значења и битно се удаљавају од бајке:

Истински потенцијал иновација (...) нису садржани, највећим делом, у могућности замењивања јунака у функцијама, него у стварању нових јунака с новим погледом на свет, без црно-беле поларизације – добро–зло, лепо–ружно, итд. Затим у стварању подручја за измену и иницијалне и финалне формуле, коришћења новог, другачијег, нашем времену примеренијег језика и симбола, не би ли се добила нова, савременија, нашем времену прилагођенија бајка (Младеновић 2002: 32).

На примјер, у бајци је наративна једносмјерно лична, јунак иде од тачке А до тачке Б итд. У дра-

ми то није случај, драмска радња је сложена, има мноштво епизода, ретардација, с циљем постизања темпа и сл. У Поповићевој *Црвенкаји* постоји неколико епизода само са дјевојчицом Иванком: Иванка разговара о моди са Црвенкапином мајком, Иванка прави шалу са ловцем Луком, због њеног незнања се доводи у питање безбједност осталих<sup>19</sup>. Дакле, Иванка је сасвим нова јунакиња, која не постоји у бајци, и баш она утиче и на главне и на споредне токове радње. Ово не значи да је у Поповићевој *Црвенкаји* главна јунакиња скрајнута, већ само то да Поповић преноси тежину обликовања радње и на друге јунаке. Ти јунаци нису одређени само као добри или лоши већ се током радње мијењају (рецимо, Иванка схвата да је све довела у опасност, па због тога одлучује да помогне).

Бајка апстрахује конкретност времена и простора. Радња се дешава некад и негде: „Било је то једном усред зиме...” (Grim 1979: 317); бајка *Снежана* или *Пепељуга*: „Преле ђевојке око једне дубоке јаме...” (Караџић 1988: 125) или *Црвенкајица*: „У једном селу живјела једном мала дјевојчица...” (Perrault 1964: 17). Поповић у својим драмама тачно назначавача географска мјеста. Тако принц Енесу, да би излијечио Снежану, нуди препарате „med in Lajkovac” а не оне увозне „med in Germani” које јој је маћеха подвалила, патуљци су „made in France”. Радња се догађа „овде-онде, данас-сутра”, чиме Поповић наглашава распрострањеност али и постојаност појава које описује. Ипак, природа збивања и помињање школе, студија медицине, избора за лепотицу, аутограма, посредно али јасно везује збивања за пишчеву и гледаочеву савременост. Такође, јунаци имају одређена, индивидуализована имена, што у усменој бајци најчешће није случај. Поповић,

<sup>19</sup> Код Пероа (види, Perrault 1964: 17) и браће Грим (види, Grim 1979: 317) радња је веома једноставна – дјевојчица није послушала своју мајку и због тога трпи одређене последице.

на примјер, даје конкретна имена и презимена: да би помогао Снежани Принц Енесу јој нуди бијели лук Јована Арсића, сир Стојанке Павловић итд. Име принца је заправо име младића дато према ау-ту који вози – Принц НСУ је марка аутомобила. Културолошки и друштвени контекст је код Поповића изразито наглашен, док у бајци о томе нема помена. Да би се одредила најљепша жена на свијету, у драми је организован избор за најљепшу, појављује се жири, телевизија, пропагандни материјал, спикер итд.<sup>20</sup>

Поповић жели да

зло истакнуто у класичној бајци, снизи за један степен, или како смо то већ у нашем истраживању истакли, тежи да драмску бајку учини „безбеднијом”, мање опасном. Разлоге за такав поступак, сматрамо, не би требало тражити нигде другде до у самој позоришној пракси и у пишевом изузетном познавању дечје психологије (Млађеновић 2005: 57).

Природа тешких задатака из бајке се суштински мијења. Насупрот задацима у бајци, Вукова Мара треба да покупи просо и да скува ручак прије него што маћеха и кћерка дођу из цркве (види, Караџић 1988: 126), Пероова Пепељуга не може да иде на бал јер нема адекватну одјећу (види, Perrault 1964: 33), а Гримова Пепељуга мора да истријеби прво једну, па затим двије чиније сочива (види, Grim 1979: 140–141). Код Поповића услов да Пепељуга иде на бал јесте превођење текста на француски језик.

<sup>20</sup> Баш као и драмске бајке Александра Поповића, ауторске бајке, у односу према усменој бајци, прилагођене су вриједности-ма савременог човјека. „За разлику од усмене бајке, која својим значењима досеже својеврсне антрополошке праоснове, оно што је заједничко различитим културама, цивилизацијама, епохама – ауторска бајка прилагођава се ауторској савремености и вредносном систему његове културе. Наглашавају се, на пример, морални аспекти збивања, а тиме и дидактичност као једно од битних својстава књижевности за децу” (Пешикан-Љуштановић 2009: 17). О детаљнијем односу усмене и ауторске бајке види, Пешикан-Љуштановић 2009: 9–28.

Да би се домогла краљевског богатства маћеха има помоћника, краљевог ађутанта који је изразито лаком на храну и не може да контролише своју прождрљивост; маћехине кћерке, баш као и она, приказане су као празноглаве помодарке које интересује само уљепшавање. Најизразитији комички несклад заснива се на слици краљевског дворца који у сваком тренутку може да се обруши на госте, принц је у похабаном одијелу и нема ко да му зашије дугмиће. Типски ликови усмене бајке бивају карикирани, хумористички тон проистиче из расцјеп-па њихових жеља и реалности.

### Фантастика у бајци и драми

Чудесно/бајковито је једна од основних одлика усмене бајке:

Јер ако фантастика, по дефиницији, јесте манифестација скандала, расцепа, необично чак несносно продирање у свет реалности, она у бајци уопште не нарушава унутрашњи склад и чврстину стварног света, већ се са њим прожима. Прожимање протиче без икаквих конфликта мада сваки свет подлеже својим законитостима. Док фантастика у читаоцу изазива осећање страха, бајка буди сасвим супротна осећања. Бајка се дешава у свету у коме су чаролије природне, а магија правило, у коме натприродан елемент није страхан већ је супстанца тог света, из чијих норми уопште не излази (Кајоа 1971: 62–63).

Фантастика се, према дефиницији Цветана Тодорова (Todorov 2012), налази негдје на прелазу између чудног и чудесног, али само у кратком периоду одлучивања о томе гдје одређену појаву или збивање треба смјестити:

Фантастично, као што смо видели, траје само онолико колико и неодлучност заједничка читаоцу и лику, на којима је да одлуче да ли оно што опажају потиче или не по-



тиче од „стварности”... Ако читалац прихвати да закони стварности остају нетакнути и да пружају објашњење описаних појава, кажемо да дело припада другом жанру – чудном. Ако, напротив, одлучи да се морају прихватити нови закони природе којима би та појава могла бити објашњена, улазимо у жанр чудесног (Todorov 2010: 42).

Према проучаваоцима којима смо се бавили, чини се да ни тај кратки моменат одлучивања није потребан, јер се бајка као жанр смијешта у домен чудесног, односно у жанр у коме су нереални моменти саставни дио свијета<sup>21</sup>.

У Поповићевим драмама за дјецу (*Црвенкаја*, *Снежана и седам њајлуљака* и *Пејелуџа*) има мање елемената чудесног него у усменој бајци. Поимање фантастике у усменој бајци и Поповићевим сценским бајкама није једнако. Чудесно у бајци јесте (према Јолесу) посљедица незадовољства стварним свијетом и оно отвара могућност да се животне неправде и „неморал свакодневице” ријеше. Натприродна бића, збивања и представе не улазе у усмену бајку као фактор који застрашује, нарушава стабилност свијета. „Бајка се дешава у свету у коме су чаролије природне, а магија правило, у коме натприродан елемент није страشان већ је супстанца тог света, из чијих норми уопште не излази” (Кајоа 1971: 63).

Аждаја је ту да би била поражена, да би добро побиједило зло, принцеза је ту да била спасена и да љубав побиједи мржњу итд. Поповићеве драме се такође боре против неправди. Постоји уопштена борба између добра и зла, љубави и мржње, али постоји и борба против савремених неправди које нису

карактеристичне за усмену бајку: помодарство, каћиперство, незнање, манипулација масовним медијима и њихов утицај итд. Треба имати у виду да су Поповићеве драме писане за дјецу, те да су прилагођене њиховом узрасту и времену у коме живе. Елементи реалности знатно су заступљенији од фантастичног и чудесног на којима се заснива усмена бајка. Збивања и ликови у драмама лако се прихватају и не изазивају чуђење и страх код публике.

У свим овим делима „стварни свет” постепено продире у свет тајне, необјашњивог, чудесног и фантастичног. Поповић „приземљује” надреалне, фантастичне догађаје дајући им обележја реалистичног (Mladenović 2009: 138).

Игра је, наглашава Млађеновић, један од главних начина на који се преплићу реално и чудесно у Поповићевим драмама и мјесто гдје се губе границе између њих:

Елементи фантастике и чудесног опстају у драми али, по правилу, њихово присуство је условљено особенем театралношћу, иманентном сценичношћу, као и могућностима сценске реализације (Mladenović 2009: 212).

Ово се јасно види код Поповића, будући да он пише обимне дидаскалије, у којима даје упутства о сценографији, повезујући тако изглед сцене с игром и пјесмом глумаца. Ријеч је о живописним сликама кроз које се провлаче елементи чудесног:

*Код куће. Шћорети са узаврелим лонцима. Велико зидно огледало (можда комбинација вићираја и колажа, с могућношћу освелћавана извесних ѿввршина с наличја). Пејелуџа чистии метилом ѿод и машћиа. Машћиајући она несвесно мења свој однос према метили, односно метила се ѿостејено премеће у гшћару. Максимум илузије: кад Пејелуџа зајева сонџ Кад би, метила у њеним рукама и узаврели лонци на шћоретиу дају од себе глас гшћаре, односно виоле и фаџоџиа (Popović 1986: 95).*

<sup>21</sup> И Ново Вуковић и Ана Миловановић позивају се у потпуности на исте изворе када је у питању одређење чудног и чудесног и одређење бајке у том контексту, а исто мишљење прихватају и изучаваоци усмене бајке. Детаљније погледати: Vuković 1996: 63–64 и Milovanović 2002: 57–58; Пешикан-Љуштановић 2007: 36–58; Пешикан-Љуштановић 2009: 9–28.

Преметање метле у гитару и музика коју производе лонци на шпорету заиста нема потенцијал да изазове било какав страх и чуђење. Штавише, ово би могла бити лирска пројекција снова главне јунакиње, ближа чудном него чудесном или фантастичном.

Готово на исти начин као и у *Пепељузи* Поповић и у *Црвенкаји* брише границу између свијета стварности и илузије, те у дидаскалијама даје такође опис позорнице на којој кројачке лутке весело играју и пјевају са Црвенкапом. Луткама у игри отпадне понека крагна, ногавица итд. Сцена је прожета хумором и може, такође, припадати чудном, пројекцији Црвенкапине маште:

ЦРВЕНКАПА И ТРИ ЛУТКЕ (*продуже да играју и пјевају*):

Шљапа – шљапа, трапа – трапа, / клапа – клапа, Црвенкапа! / Клапа – клапа, трапа – трапа, шљапа – шљапа, Црвенкапа! (Роровић 1986: 9).

У Поповићевим сценским бајкама све је подређено игри која непрестано траје или се понавља у одређеним интервалима: *Снежана и седам џајтуљака* „догађа се овде-онде, данас-сутра”, *Црвенкаја* „догађа се без престанка”. Поповић је књижевност за дјецу видио као велику игру, а драмски облик му је послужио као средство да то оствари.

Као позоришни човек, Александар Поповић, врло добро зна да гледалац на сцени тражи илузију, а да посебно деца траже сценски доживљај, пустиловину маште, празник за очи и уши, она желе да буду захваћена, силовито понета сценским збивањем, игром за којом увек жале када се заврши (Мијић 2014: 17).

Познавање психологије дјецe намеће да игра на сцени стално траје и да зато нема правог губитка и жаљења. Други магични састојак – дјечје маштање – престаје с појавом одраслих. Када је Пепељуга са-

ма, њена маштања и илузије толико надилазе стварност да се и сама Пепељуга изгуби у њима:

О, како је то лепо... ићи на бал!... О, кад би то било!... Можда би бундева иза куће у кукурузу порасла велика као фолксваген с покретним кровом... с оранжасто-жутим тапацирунгом... и са воланом од зеленкасте вреже... (Роровић 1986: 95).

Домаштавање се даље наставља кроз пјесму, а писац у дидаскалији наглашава колики је распон илузија:

(*Максимум илузије, пјева.*)

Само кад би једном било

Оно што се у сну снило,

нешто лепо – немогуће:

ко кад горе изнад куће месечина тихо трупће...

Труп-труп, труп-труп, труп-труп!... (Роровић 1986: 95).

Све то престаје када отац уђе на сцену:

ОТАЦ (*улеће и расирнује илузију*): Врило!... (*Полеће ка шпорети и дува*) Пепељуго, млеко је врило!... (Роровић 1986: 96).

Исто се дешава и у *Црвенкаји* – када мајка уђе на сцену, лутке престају да играју:

МАМА (*улази, лутке се скамене истог часа*): Зар још, ниси отишла у школу, Црвенкапо?... Па ти ћеш закасни-ти, а изговараћеш се да је млеко било вруће... опет ћу ја бити крива!... (Роровић 1986: 9).

Одрасли су, изгледа, одавно изгубили контакт са дјетињством и немају дјечји сензибилитет за домаштавање реалности и њено претварање у нови свијет. Одрасли дјетињство сада гледају са позиције оних који имају право да заповедају и њихов приступ дјеци углавном је препун критике и придика. Зато Пепељугин отац, баш као и Црвенкапина мајка, чим уђу на сцену (а то је њихово прво појављи-

вање) сву илузију уништавају критиком и опажањима каква је штета учињена.

МАМА: Е, па немој ни ти тако, Црвенкапо, нису лутке живе, па да са себе покидају и побацају крагне и рукаве!...

ЦРВЕНКАПА: А можда је, мама... Јао, можда је од промаје све то са њих попадало?... (Роровић 1986: 10).

Црвенкапи је, баш као и Пепељуги, стало „да тајну сачува од маме, од одраслих, од свих оних који су заборавили да се играју, да се у игри забораве, занесу и одлутају у неке нове и другачије стварности” (Мијић 2014: 20).

Ипак, у све три Поповићеве драме дјелимично фантастични/чудесни јунаци добијају антропоморфне особине, баш као што је то случај и у класичној бајци. За разлику од бајке, ови чудесни ликови су увијек приказани у сновиђењима, маштању и илузијама. Налазе се на граници између реалног и чудесног/фантастичног/чудног и зато су, за разлику од бајке, много ближи реалном животу, прилагођени су дечјем схватању свијета и ублажени. Када ловац у драми *Снежана и седам њајџуљака*, према наредби маћехе, одведе Снежану у шуму да би је тамо *појео мрак*, ту се појављују сценски ефекти који додатно наглашавају моменте ониричког, маште и илузије. Чак и када се помоћу њих уводи страх и жеља, они су ублажени непрестаном поповићевском тежњом ка игри:

ПРИКАЗЕ (*играју и певају око онесвешћене Снежане*):

Преде шума,  
снове чума,  
све шумори,  
чело гори...  
Шум-шум-шум,  
дум-дум-дум!...  
Бум-бум-бум,  
чум-чум-чум,  
па по носу: бум!...

(*Приказе узимају у руке онесвешћену Снежану и у игри и у песми је односе са сцене.*)

Ноћни лахор као јара,  
дрхти у сан као пара  
све чангрља, мрмља, чара,  
ко да неког завава!...  
Ко да неког завава!...

(*Одлазе са сцене, престаје језива музика, нестјају свешћосне шапе*)

(Роровић 1986: 58).

Све је у потпуности под велом сна. Добро је познато да је сан нешто што се врло брзо изгуби из сјећања. Он се може преплитати са стварношћу, а када је тако, јавља се сумња да ли се стварно десио или ипак није. Сценским ефектима, игром и пјесмом Поповић управо постиже такво стање: могућност да су се утваре одиста појавиле, али и да нису. Та недоумица је суштинска одлика фантастичног. У наредној сцени више нема ни помена о утварама. Снежанине молбе за помоћ окончавају се откривањем кућице седморице патуљака. Необичност куће (седам кревета, седам тањира итд.) брзо отклања почетни страх.

Када се јунак суочи с тешким задацима које поставља противник, то подсјећа на сукоб који се јавља у бајци. Пепељуга жели да иде на бал, међутим маћеха јој поставља услов да мора превести причу на француски језик<sup>22</sup>. Тешке задатке и Поповићева Пепељуга, попут оне у бајкама, решава уз помоћ помагача. Преводећи, Пепељуга се тузи слици маркизе Лизе, која јој даје хаљину за бал. У бајци Шарла Пероа Пепељуги помаже кума, која је вила, пре-

<sup>22</sup> Јавља се препрека баш као и у класичној бајци, на примјер, Вукова Мара мора да покупи просо по кући и да направи ручак прије него што маћеха и њена кћерка дођу из цркве (види, Караџић 1988: 126), Пероова Пепељуга не може да иде на бал јер нема одговарајућу хаљину (види, Perrault 1964: 33), Гримова Пепељуга мора да пребере сочиво из пепела, прво једну па двије посуде, да би ишла на бал (види, Grim 1979: 140–142).

тварајући је чаробним штапићем у љепотицу спремну за бал. Но, постоји и услов:

Када је била удешена Пепељуга се успне у кочију; али кума јој надасве препоручи да не остаје послје поноћи, јер ако буде остала и часак дуље, упозори је, њезина кочија ће се претворити у бундеву, коњи у мишеве, слуге у гуштере, а њезине ће лијепе хаљине постати онакве какве су и прије биле (Perrault 1964: 34).

У бајци браће Грим не постоји услов до када Пепељуга треба да се врати, свакако прије љубоморних сестара, али постоји помагач који јој поклања хаљину за свечаност. Пепељуга је отишла на мајчин гроб под љесково дрво, гдје су јој птице донијеле хаљину (види, Grim 1964: 142). Вуковој Мари такође помаже мајчин гроб, јер се на њему појављује сандук са хаљинама, што јој омогућује да оде на литургију у цркву (види, Караџић 1988: 126).

Поповић даје упутства у дидаскалијама о томе на који начин слика маркизе помаже Пепељуги:

*(Пепељуга лагано сипушића главу на књигу и сјава), (С маркизе клизи хаљина, или се мења цела слика, или с вишраја-колажа уклањати део по део одеће: рукав крагну, део блузе итд.)* (Pоровић 1986: 113).

Миливоје Мађеновић само за овај дио тврди да има елементе фантастичног, иначе се фантастика у драмској бајци претаче у животне реалије, као што је знање:

Чаробна формула у овој бајци је знање француског: пошто не може на бал Пепељуга чита наглас причу (и пише задатак који ће једна од сестара касније преписати) и тако оживљава маркизу са слике која јој дарује своју свечану хаљину да оде на бал. Иначе, у целој драми то је једини елемент фантастичног (Млађеновић 2002: 30).

У *Црвенкаји* вук има антропоморфне особине (баш као и у усменој бајци). Он прича, користи се лажима, обмањује итд. како би нанио штету Црвен-

капи. Поповић умногоме одступа од архетипске матрице, ублажавајући могућу смрт Црвенкапе и њене баке. Овдје опет помажу могућности које пружа драма приликом извођења на сцени. У тренутку када вук треба да поједе Црвенкапу настаје мрак<sup>23</sup>:

ВУК (*наједном скочи из креветца*): Зато да те лакше прогутаааааам – ам – ам! (*Истиоџ часа мрк.*)

ЦРВЕНКАПА (*у мраку*): Какав је ово мрак?... Где је овај мрак?... Ко је угасио светло?... (Pоровић 1986: 40).

Уколико се не користи маштом и сновима – оним што може психолошки да завара – Поповић се служи илузијом. Он користи мрак да би се Црвенкапа и бака сакриле испод кревета од Вука који жели да их поједе:

ЦРВЕНКАПА (*истиоџ часа излази испод креветца*): Стани, ловче, не сеци га... Ево смо бака и ја под креветом..." (Pоровић 1986: 41).

Ма колико се сценска бајка приближавала фантастици, увијек је неке животне реалије, у комбинацији са хумором, одвоје од ње.

Бајковите волшебности код Поповића нема. Телевизијски свет даје утисак квази чуда, али он је ограничен и губи функцију волшебности (Јакшић-Провчи 2003: 43).

Кад маћеха жели да нанесе штету, тј. да се освети Снежани, даје јој колор-шампон и витаминску крем у „made in Germany”. Дакле, овдје се може видјети индиректан утицај медија и маркетиншких подвала, који упућују на то да све што је из иностранства нужно мора да буде добро. Иза тог „made in Germany” маћеха скрива своје лоше намјере, те успијева да науди Снежани.

<sup>23</sup> Код Пероа у бајци, на примјер, вук једноставно поједе Црвенкапу. Код браће Грим, вук је појео Црвенкапу, али потом долази ловац који му расече стомак, и тако спаси Црвенкапу и баку. У обије бајке расплети нису ублажени, као што је то случај код Поповића.

СНЕЖАНА (*погледа се у огледалу и вирсне*): Јао, како изгледам?!... Јао, децо па ја сам постала право препотопско чудовиште?!?... Плава сам као индиго!... И ружна као јесење време!... И чупава као чума!... (Роровић 1986: 75).

Снежана није умрла од препарата које јој је маћеха дала већ се сакрила испод ћебета, маћеха није постала ружна старица због магије већ зато што је зловна, принц није оживио Снежану чаробним пољупцем (оживљавање чаробним пољупцем карактеристично је за Дизнијев цртани филм, а у бајци браће Грим слуге су се, кад су носиле Снежанин ковчег, спотакле и од пада ковчега Снежани је испао отровни залогај јабуке), већ природним производима (сир, млади лук, сладак купус с овчетином итд.). Фабула усмене бајке јесте добрим дијелом очувана, али су реалистични елементи много наглашенији него у драмама *Пејелуџа* и *Црвенкаја*. „Елементи чудесног и фантастичног су добрим делом рационализовани и добијају обележје реалистичног” (Мијић 2014: 21).

### Дјеца и театар

Драме за дјецу имају два претпостављена циља: дјецу и театар. Дјеца-гледаоци<sup>24</sup> су одабрана врста публике, они тек упознају свијет око себе. Зато се ови текстови и представе настале по њима могу слободно назвати осјетљивима, пошто представљају медијум преко кога дијете-гледалац сазнаје стварност. Дакле, да би се са било чим упознало, дијете мора остварити контакт са другима који су, између осталог, и својеврсни модел за угледање. То могу бити вршњаци, одрасли, а може бити и позориште нарочито припремљено за дјецу. Лав Устинов наглашава

<sup>24</sup> Овдје се мисли само на гледаоце, јер је дјецу разумијевање одређеног драмског комада приступачније када се он изводи на сцени него ако га само дијете чита.

да „позориште за децу – то је школа пријатељства. А пријатељству се не може научити ако си сам” (Ustinov 1980: 33).

Сусрет дјетета са позориштем углавном се остварује кроз бајку, јер је најприступачнија литерарна врста и најлакше „увуче” дијете у причу:

У сали се гаси светлост, почиње радња и већ после неколико тренутака дете, које је непосредно, постаје активни учесник догађаја. Оно прво стаје на страну добра, мрзи зло, плаши га се, побеђује свој страх, а када добро победи зло – силно аплаудира. А ови аплаузи су – прави грађански чин детета. Оно није усамљено у својој радости. Десно и лево од њега такође аплаудирају. Цела сала! (Ustinov 1980: 33).

Постоји и друго лице драме за дјецу, а то је театар. Дрину треба припремити за извођење, а прије тога треба је написати, или преобликовати, или прилагодити узрасту. То је већ она друга страна лица, која је мање позната дјецу, али опет не мање битна. Одрасли управо морају бити довољно домишљати, па направити нешто ново и приступачно дјецу, а да истовремено остану и даље креативни.

Театар је у сталном настојању да ухвати корак са збивањима у свету, и не само то, већ је чита његова жеља да крене напред, испред свог времена, да загледа у будућност, да антиципира ново (Belović 1978: 124)<sup>25</sup>.

Дакле, постоје дјеца која у контакту са свијетом упознају свет, себе и друге, постоје одрасли који треба да усмјере дјецу у ново, постоји позориште као начин да се приближи свијет млађима, а постоји, на крају, и писац који кроз текст, кроз изговорене ријечи глумаца, може и највише да дочара сви-

<sup>25</sup> „Позориште, које деца прихватају као самосвојни алтернативни свет самим тим је у противречју јер својим постојањем и упечатљивим чулно-спознајним деловањем мора говорити о овом свету и веку” (Santini 191978: 130).

јет дјечи у позоришту. Име Александра Поповића садржи се у свему побројаном, он је тај „одрасли човјек” који бајку на иновативан начин прилагођава најмлађима у позоришту као специфичном начину упознавања свијета. Поред проучавања елемената који одступају од бајке у Поповићевим драмама, треба обратити пажњу и на елементе које је писац увео у нови облик и који представљају суштину његових иновација.

### Хумор, иронија и пародија

Постоји разлика између Поповићевог хумора „за одрасле”, који је близак Бахтиновом разумијевању смјеховног (види, Bahtin 1978), и оног који се гради у дјелима писаним за млађу публику, па је стога у знатној мјери ублажен и прилагођен. То не значи да је Поповићев хумор намијењен дјечи мање ефектан, напротив, управо хумор често остварује енергичност и темпо прилагођен дјечјем узрасту. Бергсонова дефиниција смијеха може на најбољи начин описати тип Поповићевог хумора намијењеног дјечи.

Један од Бергсонових најзначајнијих ставова јесте да „нема комичног изван оног што је чисто људско” (Bergson 1993: 10). То значи да ништа у природи није смијешно ако прије тога није у било каквој вези са човјеком, тј. људским. Дакле, човјек је биће које има потребу да подијели своје искуство са другима. „Не може човек уживати у смешном ако се осети одвојеним од других. Чини се да је смешу потребан одјек. (...) Наш смех је увек смех једне групе” (Bergson, 1993: 11).<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Бергсон одређује смијех баш као и Устинов, који је театар, пишући у контексту позоришта за дјецу, одредио као „школу пријатељства”, дакле нешто што захтијева одређену групу људи, тј. моменат дијељења одређених емоција, расположења и сл.

Начин на који се бајка у овом случају преобликује својствен је ироничном поступку који при томе уноси различите хумористичке ефекте. У том процесу свијет бајке се разара и демистификује. Ово је веома важно предочити будући да елементи хумора, ироније и пародије не постоје у бајци, нарочито не у оном облику који је користио Александар Поповић. Овдје би требало истаћи тезу Валентине Пешић-Хамовић, која у проучавању хумора, ироније и пародије полази од модерног концепта функционисања драме.

Поповићеве сцене су у потпуном складу са фарсично-пародијском линијом Поповићевих драма. Узимајући за предложак фантастични свет бајки у којем је све могуће, он приближава традиционални вид стваралаштва за децу једном модерном концепту савремене драме, у којој се препознају трагови театра апсурда (Пешић-Хамовић 2003: 48).

У односу на бајке (мисли се на бајке с којима смо до сада поредили Поповићеве драмске бајке, дакле – Гримове, Пероове и Караџићеве), иновације у драмском смислу често се постижу пародирањем. Обликује се одређени коментар који комуницира са пародираним дјелом, али и са цјелокупном књижевном и позоришном традицијом. Дискурс који пародира не треба да изгуби из вида онај дискурс који му служи као основа пародије. Увијек треба да рачуна на претходно знање гледалаца ради бољег постизања смјеховног ефекта (види, Mladenović 2009: 214).

Поповићева *Црвенкаја* не постоји изван хумора. Смјеховно је заступљено у читавој драми у толикој мјери да прекрива страх и напетост. Готово сви поступци у драми пародирају изворни облик у циљу

(види, Ustinov 1980: 32–34). Из овог би могла да се развије теза о томе како Поповић театар (драмске бајке) и хумор повезује као добар начин социјализације дјете.

постизања смијеха, забаве али и (скривених) дидактичких елемената.<sup>27</sup> Свако маскирање, коришћење мимикрије, увијек доведе до забуна и неспоразума који постижу хумористички ефекат. Када вук жели да обмане Црвенкапу како би пошла да набере цвијеће баки и да би је касније лакше могао појести, он се прерушава у њену другарицу Иванку. Вук је рогобатан, незграпан, али ипак не одустаје од своје намјере. Шаливим одговорима и доскочицама збуњује дјевојчицу која свакако сумња:

ЦРВЕНКАПА: А што ти је тако хладан глас, Иванка?

ВУК: Јела сам сладоледа...

ЦРВЕНКАПА: А што су ти ноге тако црне, Иванка?

ВУК: Зато што сам много играла школице на сунцу...

ЦРВЕНКАПА: А што ти је, Иванка, хаљина тако кратка?

ВУК: Скупила се у прању...

ЦРВЕНКАПА: А што су ти уши тако чупаве?

ВУК: Нисам их наколмовала...

ЦРВЕНКАПА: А што су ти нокти тако дугачки?

ВУК: Нисам их изгрицкала... (Роровић 1986: 25).

Када се једе много сладоледа од хладног, заболи грло; ако се игра на сунцу, може да се изгори; ако се не држи хигијена, постаје се прљав итд. Све су

<sup>27</sup> О дидактичким функцијама усмене бајке Љиљана Пешикан Љуштановић каже да „укупно, узев, усмена бајка није наглашено дидактичка, иако, свакако, има случајева када се користи у васпитне сврхе, и то се углавном базира на представи о бајци као причи о сукобу добра и зла и обавезној победи добра” (Пешикан-Љуштановић 2007: 40). Основу за овај став ауторка је одредила према оном аспекту бајке Андреа Јолеса који је бајку посматрао као једноставан облик. У том смислу, бајка својим обликом стварни свијет поништава јер га осјећа као неправедан и неморалан, стварајући нови свијет у коме успоставља нарушену морална начела (види, Jolles 1978). Ауторка, такође, истиче и друге аспекте посматрања усмене бајке у дидактичком контексту: „Неки веома озбиљни испитивачи приписују бајци важне *психолошке функције*: да учи активном односу према животу; да помаже хармонизацији односа између свесног и несвесног” (Пешикан-Љуштановић 2007: 46). Детаљније о дидактичкој улози усмене бајке, види, Пешикан-Љуштановић 2007: 39–47.

ово питања која се тичу дјетињства, васпитања и учења основних норми културе. Црвенкапа их поставља вуку који у бајци (браће Грим и Шарла Пероа) не преже ни пред чим и који у свега неколико реченица успијева да обмане Црвенкапу. Поповићев вук игра школу одрастања дјевојчице, он на свако питање умије да нађе ваљан одговор. Препреден је, подваљује и поставља питања каква одрасли постављају дјеци. Он окреће лице од Црвенкапе јер, наводно, има кијавицу, ишчуђава се што бака нема „опасног чувара са оштрим зубима”, ласка Црвенкапи, дивећи се „царским понудама” које је припремила за баку и сл.

Комуникација између вука и Црвенкапе је веома жива и развијена, он с лакоћом рјешава све проблеме с којима се среће, врло вјешто и упућено. Разговор између вука и Црвенкапе код браће Грим и Шарла Пероа своди се само на неколико реченица у којима вук успијева да обмане дјевојчицу како би набрала цвијеће у шуми. Поповић од тога прави урнебесну шалу, претварајући вука у Иванку. Прерушени вук се на моменте и сам збуни, па не зна ко је заправо: „Која Иванка?... Где је Иванка?”. Он чува стражу Црвенкапи:

ВУК: Слободно ти бери цвеће за своју баку, а ја ћу ти чувати стражу и јављати да ли вук наилази!... (Роровић 1986: 29).

У бајци (и код браће Грим и код Шарла Пероа) позната питања која почињу са „Зашто су ти тако...” дешавају се на самом крају, док Поповић тај поступак користи на три мјеста, прерушавајући вука сваки пут у другу особу. Једном је вук другарица Иванка, једном Црвенкапа:

БАКА: Чекај, чекај, чекај... Кад си то ти Црвенкапице, што ти је онда глас тако храпав?

ВУК: Зато што сам много хладних и ледених лимунада и боза попила које уста сладе, а срце хладе...

БАКА: То још и да ти поверујем... Али реци ми онда, кад си ти моја Црвенкапица, што су ти ноге тако црне?

ВУК: Зато што сам у шорцу играла много ластиша на сунцу... (Роровић 1986: 36).

Једном бака:

ЦРВЕНКАПА (*ућлашено црлази ценџиметјар по ценџиметјар*): А зашто је теби, бакице, тако дебео глас?

ВУК: Зато да ме боље чујеш.

ЦРВЕНКАПА: А зашто су теби, бакице, тако велике уши?

ВУК: Зато да те боље чујем (Роровић 1986: 39).

Хумор се наглашава тако што вук сваки пут на питање „Зашто су ти...” даје шаљиве одговоре. Када дође до дијалога вука и Црвенкапе, који је познат из бајке, губи се елемент застрашујућег, будући да је већ понављан и „зна се” да вук треба да поједе Црвенкапу. Пародиран, овај дијалог постаје дио хуморне сцене и повод за смијех. Таквим преобликовањем традиционалног лика вука Поповић додатно сугерише другачију интелектуалну зрелост данашње дјеце. Она нису немоћна као у прошлости, умију брзо да се снађу, довитљиво бранећи себе различитим логички утемељеним објашњењима.

У драми *Снежана и седам патуљака* Поповић индиректно упућује на изворни предлогак, тј. да ће маћеха доћи да науди Снежани у кући патуљака. На коментар патуљака да Снежана не смије никоме да отвара врата, маћеха за себе говори:

МАЋЕХА (*с рамје ојетј ировирује у кућу*): Види ти њих како су препредени?... као да им је неко натукнуо да ћу ја доћи?... (Роровић 1986: 71).

За разлику од *Црвенкапе*, овдје има мање прерушавања у односу на узор по коме је драма настала (бајка *Снежана* браће Грим). Пародија и хумористички тон проистичу из тога што прерушена маћеха подваљује *козметичке ирејаратје* Снежани,

а не појас, отровни чешаљ или отровну јабуку као у бајци. Поповић нас тиме подсјећа да су дјеца данас, због моћног медијског присуства, веома свјесна козметичке индустрије:

МАЋЕХА: ...Седи, бајна лепотице, да ти још намажем лице витаминском кремом, *med in Germani*<sup>28</sup>...

СНЕЖАНА: Јао што тај крем, бакице чудно заудара!...

МАЋЕХА: Па на љубичицу, лепотице, на љубичицу!... (Роровић 1986: 74).

У бајци браће Грим озбиљност проистиче из тога што се маћеха сваки пут прерушава у другу жену и сваки пут истински жели да одузме живот Снежани. Поповићев хумор заснива се на смијешним препаратима који треба да поружне Снежану (витаминска крема, колор-шампон итд.), али и на природним производима, које Снежани, за излечење, даје принц. Дакле, Поповић маћехино прерушавање користи као врсту критике масовних медија и рекламе које људима „потурају” различите беспотребне ствари. Овдје је такође дидактички тон покривен хуморним дијалозима и састоји се у томе да је једина права вриједност природа и природна лепота<sup>29</sup>.

СНЕЖАНА (*исидо ђебейа*): Је л’ то Хелен Рубинштајн?... Њене препарате стално спомињу у телевизијским економско-пропагандним емисијама?

ПРИНЦ ЕНЕСУ: А не, није то та!... Ова се зове Станојка Павловић... она се не рекламира, али што сири сир, то га нема наоколо у три среза!... Какви витамински кремове!... Какви миришљави лосиони!...” (Роровић 1986: 81).

<sup>28</sup> Поповић у драми пише енглески израз онако како се он изговара.

<sup>29</sup> На сличан начин и Бранка Јакшић Провчи објашњава улогу пропаганде у Поповићевим драмама: „Пропаганда има ту питкост која је деци пријемчива, она је сугестивна, она је непосредна те је интенција наговарања скривена. Скретање пажње на ове моменте је и дидактичко, не само иронично” (Јакшић-Провчи 2003: 43).



У бајци (код браће Грим, Шарла Пероа и Вука Караџића) Пепељуга је приказана као вриједна, васпитана и скромна. Поповић своју Пепељугу гради на овом предлошку дајући јој исте те особине. Међутим, он прелази утврђену границу па Пепељугу индивидуализује, тј. даје јој неке особености које је као личност разликују од маћехе и њених кћерки. Да би показао контраст ових ликова, највише користи хуморне сцене. Незнање и уљепшавање маћехе и њених кћерки супротстављени су Пепељугином знању. Писац иронизује њихов „тежак” положај.

МАЂЕХА (*улази претоварена свакојаким пакетићима и све их сручи код огледала*): Спале смо с ногу шпартајући од робне куће до модног магазина, од модног магазина до комисиона... Та проклета трговачка мрежа (Роровић 1986: 101).

Из овога се види њихова жеља за удобним животом, без размишљања о новцу који ће потрошити или о томе како су га стекле. С друге стране, Пепељуга зна француски језик, културна је и образована:

РОЗА (*Пепељуџи полућласно*): Како ти лепо знаш француски?...

ПЕПЕЉУГА: Зато што стално радим Пепинине домаће задатке из француског језика... Зато знам још и зашто је један мсје Ајфел направио кулу вишу од свих других кула...” (Роровић 1986: 105).

Баш као и у усменим бајкама, Пепељуга је понижена, облачи дроњке и ради све кућне послове. Поповићева Пепељуга смјештена је у савремено доба. Иако је савремени свијет обиљежен као вријеме деградације правих вриједности, увећане корупције и сл., Поповић Пепељугино знање ставља на пиједестал врлина. Тим преобликовањем писац исмијавља све негативне утицаје који су заокупили његову савременост.

Како би се наругао малограђанском понашању маћехе и њених кћерки, Поповић у први план истиче њихово невапитање и незнање. Пепина покушава да подметне причу о Ајфеловој кули, али тиме се додатно наглашава њена необразованост, надменост и неинформисаност:

Ко би рекао, принче, ви тако скромни па принц? Ја ћу све с висине гледати кад постанем принцеза... Ко с Ајфелове куле!... Што на тој кули има један заклопац... аха!... (Роровић 1986: 130).

Роза од свега умије да каже „Колосално!”, а када треба пред публиком у дворцу да рецитије пјесму, она осрамоти породицу:

Па што сте ме уопште чачкали и задиркивали... а ја никада, ваше величанство, нисам волела ту песму коју треба декламовати пред гостима, да би вам гости измерили памет... (Роровић 1986: 136).

Смијех се расипа на све стране, дјеца се смију Пепини и Рози, које незнањем срамоте и себе и породицу, писац се урнебесно смије родитељима у њиховој жељи да дјецу користе као средство којим би се истакли у друштву:

МАЂЕХА (*хвата се за главу*): Роза, Роза...

ОТАЦ (*шеши маћеху*): Ма лепо си ти мамице рекла да ће она ствар да сроза... (Роровић 1986: 136).

Поповић ће знање још једном ставити у први план и тако пародирати малорађанске ставове. Он не истиче лијеп изглед, добро владање и скромност, него прије свега знање као начин којим се може стићи до принчевог срца. Ово открива еманципаторски став писца. Пепина у разговору са принцом поново открива своје незнање, постајући предмет подсмјеха:

ПЕПИНА: Извините принче, али комплименте на француском не примам недељом.

ПРИНЦ: Pardone mua, že demande pur luazo, madma-zel?

ПЕПИНА: X-e!... теле тра-ву па-се!... же-гу ли копри-ве!... кра-ва репом-маше!... (Porović 1986: 134).

Пепина не посједује ниједну од хвале вриједних особина, а Пепељуга, осим тога што са принцом разговара на француском језику, додаје:

Донела сам иглу и конач да вам пришијем дугмета и окрпим чарапе... (Porović 1986: 138).

Иза ове пародиране романтичне сцене, гдје у првом моменту заљубљености Пепељуга жели да окрпи чарапе принцу, Поповић је сакрио дидактичку поуку (знање, скромност и марљивост). Истовремено, потенцијално патетичне љубавне сцене он је скинуо са пиједестала и дао им свакодневни карактер.

У усменој бајци сам појам дворца подразумијева раскош и богатство, иако се не развија његов опис. Бајка је и то апстраховала и свела на ниво асоцијације и повезивања. Од ријечи „дворац” треба домаштати какав би заправо био његов екстеријер и ентеријер. У бајци браће Грим и Шарла Пероа то се открива кроз свечаност одржану у част принца, гдје се Пепељуга појављује у раскошној хаљини. Поповић опис дворца не препушта машти, тј. он имагинативни аспект конкретизује у гротескној и пародичној сцени која се зове „Пољуљана царевина”. Тиме директно упућује критике савременом друштву. У дидаскалији *Пепељуге* он даје сљедећи опис:

*(Царски салон са сџаакленим ѕидом кроз који се види и њлесни салон. Све у лајџенџином сџаању, да се клајџи, џомера, вије, накреће и џада... Цар долази у џрајџињи ађуџанџа и џенерала. Хођају као морнари на џалуџи брода који се џуља.)* (Porović 1986: 117).

Дворац је, дакле, у потпуно рушевном стању, постоји могућност да званице пропадну кроз патос, па су зато у салону написали „Не трупџи штиклама

опасно је по живот!”. Принц, који би требало да има особине узвишеног, заправо мора да „мајсто-рише” по дворцу:

АЉУТАНТ: ...принц држи каџипрст на напрслој водо-водној цеви, да вода одозго не би прокуљала у салон (Porović 1986: 120).

ПРИНЦ: Изокренуо сам је тако, тата, да вода сад цури кроз прозор, позади у врт... сви ће мислити да је то начин на који ми заливамо руже!... (Porović 1986: 121–122).

И у драми *Црвенкаџа* Поповић исмијава незнање. Запрепашћује Иванкино добро познавање моде. Писац је толико иронизовао њен лик да она умије да коментарише одјевне комбинације готово као неки модни стручњак, или бар као одрасла особа:

Јао, што је фамозна ова спортска јакница с дугачким хлачицама!... Како је то генијално, – вањска страна паса прошивена је лицем око струка!... А тек те уздужне пруге, много су шизнуте!... (Porović 1986: 11).

Ово се претвара у иронију на рачун лика када се открије да Иванка не зна да чита и не познаје боје:

...Добро је да су слова штампана... штампана слова још и знам (*Проба да чииџа*) И... и... З... би... ња... ба...м...” (Porović 1986: 11):

ИВАНКА (*џоказује жуџиџо*): Ма зар ово није црвено?...

МАМА: То је жуто.

ИВАНКА (*џоказује сиво*): А ово је браон?

МАМА: То је грао (Porović 1986: 13).

Црвенкаџина мајка критикује Иванку:

Ако ти тако буду сви гледали кроз прсте, ти ништа никад нећеш научити и остаћеш глупа као црна ноћ... Бићеш глупља и од најглупље неотесане букове цепанице... Остаћеш за сва времена без знања, а то је исто као да колиџа остану без точкиџа... (Porović 1986: 12).

Писац је толико пародирао Иванку да она прераста у малу каћиперку и помодарку. Зато уводи лик одраслог, мајку, која треба дјечи прилагођеним савјетима да укаже на незнање и да, на крају крајева, мало уплаши и јунакињу драме и гледаоце:

ИВАНКА: Па шта?... Мој теча је генерални директор и има четири телефона... и сваки његов телефон има више дугмета него нечији капут... Кад он притисне на дугме сви уздрхте... Он ће мене запослити иако немам знања... (Роровић 1986: 12).

Иванка је толико у својим одговорима стармала да овдје смијех прераста у тужну реалност савременог човјека и накарадног друштва. Дјеца знају да „све иде преко везе” и да стога нема потребе ишта знати. Истовремено, дјеца-гледаоци, управо преко Иванкиног карактера, могу да се увјере колико заиста вриједе такви људи.

Драмске бајке Александра Поповића јесу намијењене дјечи, али очито је да је писац био свјестан да су неке извитоперене моралне особине захватиле сва узрасна доба. Стога све особине, појаве и навике савременог човјека у Поповићевим драмама подлијезу иронији и критици. Суштински, Поповићева критика није упућена дјечи, већ одраслима и друштвеном систему који је тако васпитао и моделовао најмлађе.

У свијет у коме је све постало ТВ програм, ништа не пролази без жирија, кандидата и „генералних спонзора”, Поповић смијешта *Снежану и седам љаћуљака*, ону која је „била бела као снег, румена као крв и косе црне као абонос” (Grim 1979: 317), гдје је прича саздана од архетипске борбе између добра и зла, љубави и мржње и сл. Од све три Поповићеве драме, управо овдје је најоштрије осуђен негативан утицај корумпираног друштва и масовних медија, као и начина на које они обликују и представљају стварност. Заједно са њима дате су и лоше

особине њихових производа. У Поповићевој драми, да би се изабрала најљепша жена на свијету, организовано је такмичење. Водитељ такмичења је маћехин брат, који све вријеме жирију намеће своју сестру и тако елиминише друге кандидаткиње. У том контексту, он ће рећи другим пријављеним дјевојкама:

ТОКИ-ВОКИ: Ви остајете за друго извлачење!... Живела моја сестра победница! Живео ја њен рођени брат! Умрећу од среће! За који тренутак на малом чаробном телевизијском екрану свечано ће се прогласити краљица лепоте, каква част за нашу породицу!... И каква секирација за наш комшилук!” (Роровић 1986: 48).

Шта Поповић поручује дјечи? Не постоји „чаробно огледало” које својом магијом може, без икаквих такмичења, да каже ко је најљепша жена на свијету, постоји само телевизијски екран који, осим што „прориче” љепоту, подстиче на погубни такмичарски дух:

Као што видите, драги наши гледаоци и слушаоци, ова борба за прво место лепотице постаје све узбудљивија и све драматичнија! Краљевство лепоте прелази сваки час из руке у руку!... Лепотице тако рећи иду на јуриш, прса у прса... мада се око круне углавном отимају маћеха и њена поћерка Снежана!... (Роровић 1986: 61).

Даје се бомбастична најава такмичења, да би гледаност била што већа, а испод тога скрива се болна истина – љепота је само још један рекламни мамац.

СПИКЕР ТВ: Ко је краљица лепоте дознаћете ускоро, али никада нећете дознати ко је краљица млечних производа ако не пробате Пиково чоколадно млеко у тетра-паку!... (Роровић 1986: 50).

## Језик као средство карактеризације јунака

Инсистирање на равноправности и адекватности Поповићевог језика у односу на остала драматуршка начела није случајно. [...] Поповићев језик се једноставно од специфичног инструмента претвара у јединствен инструмент, чиме се сложен механизам функционисања позоришне игре своди на функционисање механизма језика. [...] Поповићев језик не тежи ка типизацији, што је заправо логична последица чињенице да Поповићева личност није ни замишљена као тип, дакле доследно условљена било чим до својом сценском функцијом. Језик којим се он користи јесте, поред осталог, језик миљеа, али он не служи као средство за идентификовање лица [...] није толико важна семантичка страна речи колико њена питорескност (Миочиновић 2015: 246).

Овако је представљен Поповићев језик када је ријеч о његовом књижевном опусу у цјелини, односно, прије свега, о његовим драмама за одрасле.

И у драмским бајкама постоје игре ријечи, пјесме и коришћење звучних стилских средстава (ономатопеја, асонанца, алитерација итд.), али исто тако не може се тврдити да у њима језик функционише на исти начин као у драмама за одрасле. Језик Поповићевих сценских бајки се „не ослања (...) толико на звучање и експресију”, то није доминантан поступак у драми за дјецу, иако постоји. Језик „је прилично уједначен и представља забаву за целу породицу” (Зорић 2018: 53). Прича коју преноси свака од ове три драме је занимљива, различити језички ефекти су ту да би забавили дјецу, али постоји и онај подтекст који дјецу измиче и који захтијева одређену зрелост, а то је већ онај слој драмских бајки који је намијењен одраслима. Миливоје Млађеновић закључује:

...то је преманентно „врзино коло” језика у коме се по специфичној Поповићевој законитости и логици врти сав

свет његових измаштаних јунака. Њихови карактери проистичу из других карактера, некада из језика, некада из места и времена (Млађеновић 2005: 9).

Поимање и конкретно одређење језика Александра Поповића сложено је, пошто треба разлучити језик којим се служио у драмама за одрасле и онај којим се служио у драмама за дјецу. Оно што га додатно чини сложеним јесте стављање језика драмских бајки у однос према класичној бајци. Поповић налази различите форме које припадају и усменим књижевним жанровима: брзалице, поштапалице, бројалице и сл., ствара магијске фразе, користи дјечји вокабулар, жаргон итд. Све је ово у функцији осликавања карактера које је писац преузео из бајке, али и оних које је сам увео.

Када се пореди језик бајке и језик Поповићевог стваралаштва за дјецу, јасно је, на основу до сада истакнутих особина бајке, да је његов језик изразито сликовит, са мноштвом детаља и индивидуалне обојености. Језик бајке је веома једноставан и формулативно апстрактан. Када се њиме изражавају особине, онда је ограничен на архетипске моделе добро–лоше, лијепо–ружно итд. Поповићеве јунаци су прецизније нијансирани када је ријеч о њиховим особинама – и физичким и психичким; у току драме они изражавају читав спектар емоција, мијењају се, али утичу и на промјене других.

Већ смо нагласили да Александар Поповић у својим драмским бајкама укида подјелу јунака на лоше или добре и да се у томе одликује његова иновативност. Битан дио те промијењене карактеризације јесте језик јунака.

Вук у драми *Црвенкаја* своју хуморну страну, по којој се одваја од вука из бајке (браће Грим и Шарла Пероа), добрим дијелом испољава у језику. Када сазна да је ловац изгубио пушку, он не иде истог тренутка да тражи жртву, већ од среће игра и пјева:

ВУК: А сад ради вуче-аго шта је теби драго! Охај! Ихај! Њупај све одреда! Једи учитеље, послужитеље наставнике, тате, маме, ђаке!... Ух, ух, ух, ух!..." (Роровић 1986: 23).

„Радити што је теби драго” – није ли то једна од највећих жеља дјеце, када би се нашла без надзора родитеља? Овдје се, прије свега, мисли да могу да се играју слободно свега што им је у присуству одраслих забрањено („пентрање” по дрвећу, играње оштрим предметима и сл.), а што би, потенцијално, угрозило њихову безбједност. Зато вук, када сазна да може радити што пожели, користи познате фразе које би свако дијете изговорило да има могућност „да ради што је њему драго”:

„ВУК: Каква срећа!... Премија!... Нисам тако нешто ни сањао!..." (Роровић 1986: 23).

Међутим, овај пут, вукова „забрањена игра” дјеци се може учинити страшна. Дјеца вука разумију, вук говори језиком које им је близак (фразе али и узвици који су израз среће: „Охај! Ихај!”), а с друге стране вук може да уплаши дјецу јер он без надзора (ловац је изгубио пушку) може „да поруча кога хоће”. Дакле, фразом „радити што је мени драго” Поповић поручује дјецу да она означава слободу, али и ограничења, јер треба размишљати да не бисмо довели своју и туђу безбједност у питање када нисмо под надзором одраслих. Међутим, вук је од самог почетка приказан као лош и прилика да ради (игра се) како он жели омогућава му да с намјером некога повриједи.

У маштањима и премишљањима кога би могао појести, Вук чак постаје и пробирљив:

Ал’ најслађи би ми био ђак... Јао, што имам апетит на мале ђаке!... Више волим да једем мале ђаке него шампите са јагодама... ух-ух-ух-ффффф..." (Роровић 1986: 23).

Требало би, аналогно усменој бајци, да вук одмах ступи у акцију и да се на тај начин покаже ње-

гова лоша страна. Но, он умјесто тога исказује кулинарска знања. Ђак је за њега „права посланица”, „мелшпајз и по”, „тортица”, „падобранац”, „румба” (Роровић 1986: 23). Када поједе баку, он у то сам сумња:

ВУК: Где ли је бакица? (*Пиџа стомак.*) И стомак ми се уопште није напео? Да сам нешто појео подбочило би то мене..." (Роровић 1986: 38).

Поповићев језик обилује познатим фразама, доскочицама и изразима: вук игра коло „као што играју мишеви кад у кући нема мачке” (Роровић 1986: 23), кад „поједе” баку и Црвенкапу он је „квит” и жели да убије „једну партију спавања” (Роровић 1986: 40).

Дакле, вук је од самог почетка приказан као лош и зато су сва његова размишљања усмјерена ка томе како да науди другима, и то преко „игре” која нема надзор (ловац је изгубио пушку). Писац овим жели да предочи дјецу да бити лош према другима доноси и лоше посљедице (вук на крају драме бива кажњен), а да код игара које немају надзор треба размишљати како се нико не би довео у опасност. Писац не користи случајно добро познате фразе, изразе, узвике у нашем језику, јер он је на тај начин сигуран да ће говорити језиком блиским дјецу и да ће га у потпуности разумјети.

Лик Снежанине маћехе је одређен као негативан, патуљци за њу кажу да је „највише на целом свету неваљала” (Роровић 1986: 80). Поповић се овдје опет служи језиком који је близак дјецу. За дијете све негативне особине и непримјерене стране особе могу да се исказу управо у тој реченици – „највише неваљао на цијелом свијету”. Ништа боље не описује нечију злобу од овог израза – неко је лош и у томе му нема равног на цијелом свијету (свијет је, у том контексту, схваћен као врста бесконачности изван које не постоји ништа). Овакв

језик патуљака не чуди, јер их писац представља као дјецу. Прије него што једу треба да оперу руке, а као знак задовољства храном они узвикују: „7 ПА-ТУЉАКА (*брзо улазе у миру један за другим*): Живео гриз с млеком” (Поповић 1986: 69). Такође, патуљци су дјеца која воле да се играју, стога они пјевају, можда и најпознатију дјечју пјесмицу *Таши таши таши танана*. Тачније, у питању је рефрен „таши таши танана”, који познаје готово свако дијете. Он се јавља у комбинацији са различитим разиграним и живим ријечима занимљивим дјечи. Поповић, стога, у драми даје двије пјесмице с овим рефреном:

ХОР (*цвеће с патуљцима игра и пјева*):

Таши-таши-танана,  
шљива-крушка, банана,  
млеко, шећер, тарана,  
и барено јаје  
детету се даје,  
да расте до тавана,  
таши-таши-танана!...

ХОР (*још жеиће заигра с патуљцима и пјева, кошмар*):

Таши-таши-танана,  
таши-таши, танана,  
ташти-таши, танана,  
порастох до тавана,  
таши-таши, танана! (Роровић 1986: 83).

Нема сумње, свако дијете познаје мелодију и ријечи „таши таши танана”. Такође, постоји Змајева дјечја пјесма *Таши, таши* с овим рефреном (види, Јовановић 1988: 10–11), дјечји хор *Колибри* је такође отпјевао ову пјесмицу. Занимљиво је да је текст пјесмице веома сличан тексту пјесмице из драме, што не чуди, будући да је Александар Поповић писао оба.<sup>30</sup> Ово, свакако, потврђује распрострање-

<sup>30</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=pNy1q2raNgw> – снимак националног телевизијског канала РТС2, гдје дјечји хор *Колибри* изводи пјесмицу *Таши, таши*. Такође, на почетку извођења пје-

ност и постојаност пјесмице, тачније рефрена, али и потребу писца да у своју драму унесе језичке форме добро познате дјечи како би се она лакше могла идентификовати и повезати са драмом.

Поповић у драмској бајци Маћеху приказује као отреситу, пргаву и веома темпераментну. Њено зло, иако ублажено у односу на бајку (*Снежана* браће Грим), изражено је наредбама, узвичним реченицама и болесном нестрпљивошћу (види, Зорић 2018: 51). Она нестрпљиво чека проглашење побједнице: „Што гњаве сад с том економско-пропагандном емисијом?!” (Роровић 1986: 49), виче, пријети и Снежану окривљује прије времена: „Пази се добро, Снежана, ја памтим шта ти говориш... ако ми круна измакне, ти ћеш за све бити крива!...” (Роровић 1986: 50). Умије да буде бијесна „као побеснела мачка” – није ли ова фраза у потпуности прилагођена дјечјем рјечнику? Она, прије свега, треба да их забави, насмије, јер бијес, углавном, није главна особина мачке, напротив, мачке су мирне и умиљате. Овдје може да се види сликовитост и живост Поповићевог језика, будући да дијете може да измашта бијес мачке, који, заиста, не може да види свакодневно.

Маћеха о свима има лоше мишљење, прије свега о Снежани као ривалки, што се маркира пејоративима (*Снежурда*, *Снежанетина*), али и негативним деминутивима (*мусавица*, *трапавица*). Када треба да исплати ловца што је одвео Снежану да је поједе мрак, поред тога што наређује да то други уради умјесто ње, маћеха ловчево зло кажњава својом злобом према њему:

МАЋЕХА: Нећемо ми његов пристанак ни тражити, него ћемо сами измислити неки изговор који пара вреди... на пример, да кажемо да фудбалери нису могли да потпишу, писање им није јача страна... они су фудбалери, све им је у ногама... уместо једанаест потписа послали су му једна сме наведени су аутори стихова – један од њих је Александар Поповић.

наест шутева у цеванице... и онда га ти за награду једанаест пута шутни у цеванице!... (Роровић 1986: 59).

Маћеха у *Пепељуџи* јесте злобна, али она поседује особине савременог манипулатора: препредена је, дволична, цинична и да би дошла до својих циљева изузетно лукава. Према томе, није чудно што помодарство подједнако добро иде уз њен карактер. Када Пепељуга жели да иде на бал, маћеха, да би је, тобож, утјешила, говори цинично. Управо њен језик наглашава цинизам и подмуклу дволичност:

МАЋЕХА: И што су ти одмах очи пуне суза?... Па ја нееееемам ниинииишта проооотив....

МАЋЕХА: Могли смо се на време, срце моје мало, побринути за твоју тоалету... баш је било дивног поркета и американ-платна... тако ми је жао!... (Роровић 1986: 111).

Уз све те сладуњаве фразе, маћеха поставља услов: ако Пепељуга жели да иде на бал, мора да преведе текст на француски. Она, као и вук из *Црвенкајџе*, добро познаје кулинарске термине, али само кад треба да се једе. Међутим, и тада њена дволичност ступа у први план, што писац истиче тако што је прикрива лијепим понашањем:

Иииии!... Како ко држи тацницу зна се оценити колико је фини... Тацна се држи овако, као цветић... што даље од себе... да се покаже како нисте жељни и уопште не страхујете да ће вам неко у пролазу шчепати колач док трепнете... (*Кицош иружи руку, она брзо панично иовуче итацну на груди.*) Ју!... (Роровић 1986: 124).

Препреденост се огледа у њеном језику који покушава да маскира учитвошћу:

МАЋЕХА (*донеси и наједном под нос иоштура ађуџиан-иу шунку*): Нека вам се нађе, макар је и не јели, злу не требало!... (Роровић 1986: 109).

У том контексту маћехино лијепо понашање бива комично и у тим детаљима се оцртава њен карак-

тер. Гротескно подмићивање ађутанта шунком, вежном хљеба, макаронама и сл. подстиче маћеху да од радости запјева:

МАЋЕХА: Нема више да се куња,  
да се зева, да се цуња!  
Нема више да се лежи,  
чујете ли, ладолежи!!!  
Ви вртлари, ви кувари,  
ви вратари, ви собари,  
од данас вам, ви ошљари,  
мећехица господари!!! (Роровић 1986: 110).

У пјевачком заносу се јасно види да она занемарује кћерке које би требало да се удају за принца и да су оне, заправо, њен једини пут да дође до дворца. Маћеха своје кћерке види само као добар начин да се домогне богатства. Ово се најјасније види када кћерке натјера да ходају у калупима за китникез како би им се нога смањила за принчеву ципелицу:

Е, па то је за ваше добро, кћери моје!... ходајте у калупима од китникеза!... вежбајте!... морате се напети да издржите, неће то дуго трајати... (Роровић 1986: 155).

Ријеч китникез је, претпостављамо, дјеци у већини случајева непозната. Међутим, китникез изазива двоструки смијех, будући да је ријеч веома необична и звучна. С друге стране, дјеца ће то повезати и визуелно (када виде на сцени), пошто су калупи за китникез, у суштини, калупи за колаче.

Ловац Лука из *Црвенкајџе* преплашен је и збуњен зато што никада ништа није уловио, а вука не зна ни гдје би могао наћи, а камоли уловити. Иако би требало да он симболизује озбиљног човјека који ће да спаси друге јунаке, писац га, управо преко језика, представља као дијете које се по кући игра ловца:

ЛОВАЦ (*улеће махнийџо с уиџереном иушком*): Бум – бум – бум!... Предај се!... Ништа ти не вреди, знам где си

се сакрио!... Испод астала!... (*Завирује њод сџо.*) Пази, није. Бум – бум – бум!... Предај се!... Сетио сам се где си се сакрио!... иза завесе! (*Завирује иза завесе.*)” (Роровић 1986: 18).

Поред тога што стално замуцкује и не успијева да образује потпуну реченицу, он вука покушава да улови у Црвенкапиној кући. Кад то не успије он тражи: „Било шта?... Макар и мало?... Неки миш?...” или „макар бубашваба да је уловим у теглу?...” (Роровић 1986: 19). Он попут дјечака пролази читав један развојни пут, прво лови вука по кући, а затим га Иванка задиркује плашећи га вуком. Његов дјечји говор и замуцкивање не престају, и све више се претварају у запомагање и плач:

ЛОВАЦ (*скине шаку с очију*): Где си? (*Проба да зако- рачи и њадне.*) Јао, ноге ми се скочањиле... (*Диге се и про- ба да закорачи, ња се њоново сруши.*) Јао, од страха сам заборавио да ходам... (*Диге се*) Упомооооо!... упомоооо!...” (Роровић 1986: 22).

Удружење ловаца се према њему односи као родитељ према дјетету. Како би отјерали страх, они му наручују пјесму преко радија, а предсједник удружења ловаца жели све најлепше у животу свом члану Луки ловцу, у нади да ће се овај ипак жив и здрав, па макар и мало изгребан, вратити с песмом „Кад бејаш млађан ловац ја”. (*Песма*)

Ловио сам комарце и глисте,  
а у школи све петице чисте,  
само нисам уловио вука,  
због тога ми је припала мука (Роровић 1986: 34).

На крају, ловац Лука, такође сазријева и привидно<sup>31</sup> се без оклијевања рјешава вука:

ЛОВАЦ: Па њему се зна!... (Упери пушку у вука.) Бум – бум – бум!...” (Роровић 1986: 41).

<sup>31</sup> Пуцање и даље остаје на нивоу игриве ономотопеје.

У драми *Снежана и седам њаџуљака* лик ловца прелази развојни пут између зла и добра. На почетку је он наудио Снежани, а на крају његова изјава представља дидактичку поуку и резиме драме:

Децо, јесте ли видјели како сам прошао?!... Али ако, бар сам стекао једно искуство више... Часна реч... Зло се не исплати... Кад бих сад могао да урадим нешто добро... можда би и мени неко после помогао... (Роровић 1986: 60).<sup>32</sup>

Црвенкапа треба да помогне другарици Иванки око одабира слова којим ће да обиљежи своје име на хаљини. Међутим, Иванка не зна слова и зато не умије да препозна слово И. У том погађању гради се сцена заснована на игри ријечима, па тако Иванка, због свог незнања, постаје Аванка, Еванка, Уванка. Црвенкапа је ту да исправи Иванку сваки пут кад погријеши, њено знање и доброта се јасно учојавају:

Ма мени се не свиђа што ти не знаш да читаш слова, Иванка... Учитељица ми је рекла да ти ја баш мало помогнем око читања... Је л’ хоћеш? (Роровић 1986: 18).

Црвенкапа је fino васпитана дјевојчица која и о вуку (а сигурно је да га се плаши и да га не воли) говори учтивим језиком, ублаженим поређењима и умањеницама. Она је мислила да је вук „окретан као точак”, „брз као варница”, а у потпуности се изненадила када је чула да је „трапавко”. Црвенкапину доброту нарочито препознаје природа, па тако цвијеће у њеном присуству оживљава и на сцени прави читаву једну живу слику, праћену песмом:

ЦВЕЋЕ (уз музику се лагано њише и трепери):  
Ми смо травке  
и латице,

<sup>32</sup> Поповић је остао у довољној мјери вјеран бајци у оној најбитнијој мјери коју бајка захтијева, а то је да на крају увијек мора побједити јунак бајке, што је овде и становиште добра. У драмама је то на различите начине изражавао, кроз различите ријечи својих јунака, увијек истичући праве вриједности које треба да оплемене душу младих гледалаца.



играчице  
мало тамо  
више вамо  
ко море се  
заљуљамо,  
ко море се  
заљуљамо. (Роровић 1986: 31).

За Снежану су патуљци лично изабрали најбољег принца. Постоји много разлога, међутим, занимљива је игра ријечима која је у вези са његовим именом. NSU Prinz је врста аутомобила која се производила у Њемачкој и која је шездесетих година у СФР Југославији била једна од најпопуларнијих (види, Зорић 2018: 47–48). Дакле, принц Енесу је индиректно именовањем означен као најбољи (јер се ауто производио у Њемачкој, дакле има поуздан квалитет). Истина, овдје има пародије, будући да је принц добио име по аутомобилу који вози. Принц је добар и увијек се лијепо изражава, чак и о маћехи ублажено говори:

ПРИНЦ ЕНЕСУ: Јао, па то значи да је њена маћеха много, много неваљала?!... (Роровић 1986: 80).

Према патуљцима он има родитељски став, изражен у поукама:

Па ко хоће да порасте он треба да руча, добро да спава, добро да ради физичке вежбе... (Роровић 1986: 83).

Да би помогао Снежани, он ће рећи:

ПРИНЦ ЕНЕСУ: Али ја знам како то може да се поправи, учио сам на факултету!

Он је узоран студент медицине који своје знање користи ако би помогао другима. Он даје добре савете:

ПРИНЦ ЕНЕСУ: Чекај, ја ћу те саветовати!... све те увозне препарате треба да увијеш у један леп шарени

папир и да пакет вежеш свиленом машном... и онда да га спустиш у канту за ђубре!... (Роровић 1986: 82).

Језик Поповићевих сценских бајки, према наведеним примјерима, видјели смо, прилагођен је првенствено језику и нивоу познавања свијета младих гледалаца (што не значи да његов језик не може да се тумачи на нивоу који је прилагођен одраслима). Поповић спретно умије да користи језик: фразама, бројаницама, пјесмицама, брзаницама успијева да окарактерише јунаке (њихов физички изглед, али и понашања и стања), даје динамичност сценског говора и кроз њега изражава хумор на иновативан начин.

## ЗАКЉУЧАК

Претпостављамо да је Александар Поповић као предлогач за драму узео усмену бајку зато што је она облик који може најлакше да привуче и заинтересује дјецу. Усмена бајка садржи основна питања о људском трајању и постојању, низ познатих мотива и фабула, па је зато, полазећи од бајке, лакше испричати причу младом гледаоцу. С друге стране, устаљене окоснице добро познатих прича унеколико су се аутоматизовале, можда и досадиле, у новом времену оне захтијевају одређено иновирање. Зато је овдје смјелост Александра Поповића, која је често наилазила на осуду, осавременила добро познате и очекиване мотиве.

Писац је, углавном, укинуо волшебност бајке и све њене елементе „приземљио”. Дао је у својим драмама свакодневна, реално могућа збивања, оставивши чудесно и фантастично традиционалном свијету бајке. И структура бајке је у потпуности измијењена, пошто бајка, заиста, у погледу форме не може пружити оно што драма захтијева. Ипак, у драми су задржане неке функције које су потекле из

бајке (прије свега оне које се тичу односа јунак–противник, јунак–помоћник и сл.), које су, истина, измијењене у односу на бајку.

Чудесно као један од најбитнијих елемената усмене бајке задржало се у драми у прилично измијењеном облику. Фантастика у драми је ублажена и прилагођена узрасту за који је намијењена. Драма је ближа реалности и свакодневном животу, често је приказана кроз игру, снове и илузије, па се тако доводи у питање и то да ли чудесно уопште постоји. Односно, ако и постоји, увијек може да се доведе у везу са неком врстом сновиђења или неке варке, јер се увијек јавља у таквом контексту.

Иронија, хумор и пародија најбитнија су средства којима се Поповић удаљио од изворног облика. Узвишеност и предвидљивост усмене бајке писац је уклонио коршћењем хумора. Његове комичне сцене у драмама за дјецу интелигентно су обликоване. То је хумор прилагођен дјецу и циљу да дјецу насмије и забави, али испод њега могу да се ишчитају и друге намјере, као што је критика савременог друштва или снажне дидактичке поруке које дјело преноси.

Коришћени стил и језик такође представљају битну иновацију којом се писац удаљио од усмене бајке. Језик бајке је уопштен и формулативан и има улогу да представи радњу, тј. дјеловања јунака у одређеним ситуацијама. Поповићев језик обилује играма ријечи, доскочицама, пјесмицама и разбрајалицама, те је, на тај начин, у потпуности прилагођен узрасту дјецу, и успијева да их забави. Многи истраживачи (види, Миочиновић 2015: 237–250 и Зорић 2018: 42–54) истичу да је Поповић „остао у језику” и изван њега не постоји, а не постоје ни његови јунаци које карактерише посебним језичким играма. Карактере својих јунака Поповић гради коришћењем различитих фраза, неологизама, узречица, пјесама и сл. То су језичка оруђа која су писцу послужила да на једноставан начин прикаже карак-

терне особине јунака, али и њихова стања (љутња, срећа, бијес и сл.).

Поповић је облике усмене књижевности и традиционалне културе, за стварање својих драма, узео као основу добро познату свим узрастима. Прије свега, писац је мислио на најмлађе, па је тако одабрао дјецу најпривлачнији облик представљања приче – бајку. Она му је омогућила да иновацијама, односно транспонованом једног облика у други (бајке у драму), задржи пажњу гледалаца. Будући да се служио већ познатим предлошцима, то је даље омогућило да текст својим иновацијама може да комуницира не само са млађом публиком него и са онима који су „прерасли” литературу за дјецу. Писац, дакле, већ познатим мотивима даје оновремени карактер. То је начин којим он успијева да забави дјецу, да дâ поучни и васпитни карактер, али и да критикује погубне појаве у савременом друштву. Вриједност његове критике се огледа у томе што она садржи дозу хумора, ироније, пародије, тако да дјецу може да забави, а одраслима да постави комплексна питања о савременом друштву. Из овога произлази да се Поповићеве драме за дјецу не морају нужно проучавати само у контексту књижевности за дјецу, у њима и те како постоје нивои које дјеца, због недостатка искуства, не могу да схвате.

Важност овог истраживања огледа се у томе што смо, користећи најбитнија претходна истраживања Поповићевих драмских бајки, приказали начин на који Поповићеве драме комуницирају са усменом књижевношћу и традиционалном културом. Детаљном анализом све три драме јасно су издвојени елементи који су настали под утицајем праузора, али и они који су настали као резултат иновација аутора. И већ постојећи елементи и они иновативни разматрани су и са становишта праузора, и у односу према новом облику.

Током рада отворио се и низ питања за даља проучавања: На који начин је писцу мимикрија, у облику књижевности за дјецу, послужила да би послао одређену поруку која надилази границе дјечјег размишљања? Које то поруке Поповић шаље? Постоји ли нешто чега се смио дотакнути у драмама за дјецу, а да је изостало у његовим фарсама? Које су сличности и разлике између Поповићевих драмских облика намијењених одраслима и дјеци? Које модерне поступке писања драмских текстова користи у књижевности за дјецу? – На сва ова питања и много других одговор ће дати будући изучаваоци, али и читаоци и гледаоци Поповићевих драма.

#### ИЗВОРИ

- Поповић, Александар. *Три светилице с илустрацијама*. Београд: Вук Караџић 1986.
- СНП рип – *Српске народне приповијетке*, сакупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, према издању: Сабрана дела Вука Караџића, књ. 3. приредио Мирослав Пантић, Београд: Просвета 1988.
- Grim, Jakob i Vilhelm. *Sabrane bajke*. knj. I i II, preveli Božidar Zec i Milan Tabaković, Beograd: IP „Beograd” 1979.
- Perrault, Charles. *Bajke*. Zagreb: Izdavačko knjižarsko poduzeće „Mladost” 1964.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Зорић, Милена. Језичка карактеризација ликова у *Снежани и седам њајгуљака* Александра Поповића. *Детинство* 1 (2018): 42–54.
- Иберсфелд, Ан. Речник кључних термина позоришне анализе. *Сцена* 5–6 (1996): 132–133.

- Јакшић-Провчи, Бранка. Естетска стварност у драмама за децу Александра Поповића. *Детинство* 3–4 (2003): 42–46.
- Јовановић, Јован Змај. *Ризница песама за децу*. Београд: Вук Караџић 1988.
- Крављанац, Бранислав. *Антиологија српске драме за децу*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства 2001.
- Крављанац, Бранислав. Предговор. *Антиологија српске драме за децу*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства 2001: 5–18.
- Љуштановић, Јован. Живети међу крхотинама света. *Александар Поповић*. Приредио Јован Љуштановић. Антологијска едиција *Десет векова српске књижевности*. Књ. 80. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске 2015, 7–24.
- Љуштановић, Јован. *Црвенкапа грешка вука*. Нови Сад: Дневник – новине и часописи / Змајеве дјечје игре 2004.
- Марковић, Слободан. Шта је то „Драма за децу?”. *Детинство* 3–4 (2003): 3–7.
- Мијић, Ивана. Фантастика у драмама за децу Александра Поповића. *Детинство* 3 (2014): 13–24.
- Милошевић-Ђорђевић, Нада. *Од бајке од изреке*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије 2006.
- Миочиновић, Мирјана. *Изабране драме*. Александар Поповић. Приредила Мирјана Миочиновић, Београд: Нолит 1987, 5–29.
- Миочиновић, Мирјана. Сценска игра Александра Поповића. *Александар Поповић*. Приредио Јован Љуштановић. Антологијска едиција *Десет векова српске књижевности*. Књ. 80. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске 2015: 237–250.
- Мирковић, Милосав. Ципелице у рерни. *Експрес*, 17. XI 1996.
- Млађеновић, Миливоје. Иновацијска својства бајки за приказивање Александра Поповића. *Детинство* 3–4 (2002): 28–37.

- Млађеновић, Миливоје. *Сценске бајке Александра Појовића*. Нови Сад: Пипери – Позоришни музеј Војводине 2005.
- Олујић, Гроздана. Поетика бајке. *Књижевности за децу – хрестоматија за учитељске факултете*. Приредила: Јелена Косановић, Сомбор: Учительски факултет Сомбор 2001 264–270.
- Палавестра, Предраг. *Послератна српска књижевности 1945–1970. и њена историја* Београд: Службени гласник 2012.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Усмена и ауторска бајка у настави. *Унапређивање настава српског језика и књижевности*. Зборник радова. Нови Сад. Филозофски факултет – Одсек за српски језик и лингвистику, 2007: 36–58. (Према: [http://www.ff.uns.ac.rs/studenti/oglasne%20table/oglasne\\_table\\_sr\\_knj/Vajka%20odlike%20zanra%20za%20%20nastavnike.pdf](http://www.ff.uns.ac.rs/studenti/oglasne%20table/oglasne_table_sr_knj/Vajka%20odlike%20zanra%20za%20%20nastavnike.pdf)).
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Кад је била кнежева вечера?: усмена књижевности и традиционална култура у српској драми 20. века*. Нови Сад – Београд: Позоришни музеј Војводине – Алтера 2009.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Усмена и ауторска бајка – нацрт за типологију односа. *Усмено у ишаном*. Београд – Нови Сад: Београдска књига, 2009: 9–28.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. Класик који то неће да буде. *Књижевна историја*, 149 (2013): 353–356.
- Пешић-Хамовић, Валентина. Иронија и бајка у драмама за децу Александра Поповића. *Дейинство* 3–4 (2003): 46–50.
- Проп, Владимир. *Историјски корени чаробне бајке*. Сремски Крловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића 2013.
- Ристановић, Цвјетин. Одлике драмског стваралаштва за дјецу Александра Поповића. *Дейинство* 3–4 (2003): 46–50.
- Самарџија, Снежана. *Поетика усмених прозних облика*. Београд: Народна књига – Алфа 1997.
- Самарџија, Снежана. *Анџологија народних бајки*, Београд: Политика – Народна књига 2005.
- Селенић, Слободан. Савремена српска драма. *Анџологија савремене српске драме*, Приредио Слободан Селенић. Београд: Српска књижевна заједница 1977, VII–LXXXI.
- Селенић, Слободан. Нови симбол за стара сећања. *Борба*, 16. XI 1996.
- Bahtin, Mihail Mihailovič. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Beograd-Subotica: Nolit-Birografika 1978.
- Belović, Miroslav. Savremenost u pozorišnoj predstavi za decu. *Scena 5* (1987): 124–126.
- Bergson, Anri. *Smeh*. Beograd: Lapis 1993.
- Ibersfeld, An. *Čitanje pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić 1982.
- Jaus, Hans Robert. *Estetika recepcije: izbor studija*. Beograd: Nolit 1987.
- Jolles, Andre. *Jednostavni oblici*. Zagreb: Biblioteka 1978.
- Kajoa, Rože. Od bajke do science-fiction. *Književna kritika. Časopis za estetiku književnosti*. 5–6 (1971): 61–63.
- Milovanović, Ana. *Srpska bajka u drami za decu*. Beograd: Zadužbina Andrejević 2002.
- Mladenović, Milivoje. *Odlike dramske bajke*. Novi Sad: Sterijino pozorje – Pozorišni muzej Vojvodine 2009.
- Popović Tanja. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art 2007.
- Prop, Vladimir Jakovljevič. *Morfologija bajke*. Beograd: Biblioteka XX vek 2012.
- Santini, Mira. O dramskoj bajci. *Scena 5* (1987): 130–134.
- Šklovski, Viktor. *Uskrsnuće riječi*. Zagreb: Stvarnost 1976.

Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*.  
Beograd: Službeni glasnik 2012.  
Ustinov, Lav. Pozorište za decu – škola prijateljstva.  
*Detinjstvo* 1 (1980): 32–34 .  
Vuković, Novo. *Uvod u književnost za djecu i omla-  
dinu*. Podgorica: Unireks 1996.

UDC 821.163.41–93–31.09 Џорџ В.

Kristina N. TOPIĆ

PLAYS FOR CHILDREN BY  
ALEKSANDAR POPOVIĆ  
IN RELATION TO ORAL LITERATURE  
AND TRADITIONAL CULTURE

## Summary:

The aim of the paper is to analyze three plays for children of Aleksandar Popović: *Cinderella*, *Little Red Riding Hood* and *Snow White and the Seven Dwarfs*, in the context of oral literature and traditional culture. The paper will examine the change in the structure of the oral fairy tale in the aforementioned plays by Aleksandar Popović (from the standpoint of the fabula, composition, characters, time and space), then the use of modern narratives and elements of mass culture, as well as the use of language in these plays. Procedures will be examined by means of which the author gives new authenticity and autonomy to known sources (oral narrative, presentation, performances and values of traditional culture). We will show how Aleksandar Popović is using oral fairy tales, which are the basis of his plays, in a new way and with the help of numerous unusual characters of contemporary time and space. New heroes are mostly a part of modern life, and their language is full of modern expressions and phraseologies, with which the writer criticizes unnatural, mischievous and distorted system of values. We will analyze how much features it attaches to Popović's plays for children's didactic component.

Keywords: Aleksandar Popović, fairy tale, drama for children, oral literature, traditional culture

◆ Миланка П. БАБИЋ ВУКАДИНОВ  
Библиотека града Београда  
Република Србија

## СЛИКА СВЕТА У ОЧИМА ДЕЦЕ (Пионирска трилогија Бранка Ћопића)

САЖЕТАК: У раду се истражују особености ликова, односи међу њима, разлози и мотиви њиховог сукоба, њихов колективни и вршњачки идентитет, одрастање у мирнодопском и ратном окружењу, идеологија кроз коју спознају свет и однос те идеологије и друштвеног окружења. Проучавамо у којој су мери ликови деце укорењени у (њихов) савремени историјски тренуак, а колико су савремени. *Пионирска трилогија*, коју чине романи *Орлови рано лето*, *Славно војевање* и *Бијка у златној долини*, једна је од најлепших слика дечјег света у српској књижевности, меланхолична, помало опора, али увек осмехнута, дубоко људска и савременски хумана.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: детињство, дечје дружине, дете врлине, родни идентитет, стереотипи, рат, идеологија, хумор

У *Пионирској трилогији* Бранко Ћопић је исцртао за младе читаоце слику детињства и рата, гледано кроз визир деце и одраслих. Без обзира за кога пише, рат је она неман која руши свакодневицу и „из гнијезда њиховог дјетињства истргне вољену и познату ствар и за собом остави нешто хладно и туђе без трунке живота” (Џорџ 2007: 192).

Главна тема у *Трилогији* је детињство групе деце под Грмечом; од безбрижног детињства до страхотних ратних дана у којима они учествују као курири

и бомбаши, постајући одани учесници револуције, дарујући јој оно лепо и чисто лице детета. Рам те слике је у простору од Прокиног гаја и логора Тепсије до босанских планина и златне долине реке Санице, у временском оквиру од јесени 1940. до лета 1942. године; од времена бекства из школе због суровости учитеља Паприке до битке за жито у Саничкој долини.

Свет Босанске Крајине, подно Грмеча, израња пред нашим очима као место из народне бајке, уз речи старијих који у дугим зимским ноћима причају чудесне приче око ватре, „...а дјечак само шири очи и од мачка у ћошку чини му се да је незнана огромна звијер с ватреним очурдама” (Ћорић 2007: 8). Деца подгрмечког села Липова живе своје дане испуњене учењем, несташлуцима, другарством. Радња првог романа *Пионирске џирилогије, Орлови рано лејте*, почиње с јесени 1940. године, у измишљеном љескару Прокином гају – „запуштена, густа и прилично велика шума... помало страшно и тајанствено мјесто” (Ћорић 2007: 7).

Оно што обележава њихову личност, а да тога нису ни свесни, јер је то у њима природно као дах или откуцај срца, јесте сећање на славне и храбре претке, који су до јуче ходали испод грмечког неба, ма колико већ давно били на небеским ливадама. Деца живе са народним причама о храбрим хајдуцима, који нису хтели да трпе неправду и кроз те приче „дјечацима се чини да се то, доље у Гају, још увијек наставља давно минула битка између силних брегова и мртва хајдука” (Ћорић 2007: 8).

У њихово идилично детињство са плавокосом учитељицом Ланом изнебуха упада учитељ, слика васпитача какав не сме да буде, „злоћуд старији човек, кога су, по казни, због пијанства, премјестили у село... онако неиспаваног, мрког и зловољног... увијек подбули странац с црвеним носом” (Ћорић 2007: 12). Велики нос и грубост донеће му надимак

Господин Паприка, и писац покреће спиралу догађаја којом ће кренути малишани, откривајући на том путу своја права лица, учећи се другарству, храбрости, понекад бежећи са страшног места, заљубљујући се, али увек борећи се да буду часни и храбри људи, као некада хајдук Јованче или (данас) митраљеца голубијег срца, њихов сељанин – Николетина Бурсаћ.

Та утемељеност у земљу подгрмечког завичаја је рам духа и душе малих јунака од првих страница романа *Орлови рано лејте*. Деца носе сећање на своје храбре, славне, правдољубиве претке, о којима су приче за њих истина и права историја; нит која се наставља, од чукундеде до чукунунука.

Отпором ђака који неће да трпе малтретирање пијаног учитеља Паприке почиње оснивање Јованчетове дружине. У Прокин гај ускоро стижу и остали бунтовници: Стриц, сироче дугачких ногу, Лазар Мачак, омален пргав дечак, увек спреман за свађу и тучу, али весео, мајстор за прављење најразличитијих играчака, Ђоко Потрк, који је трком долазио и одлазио у школу, па је у држину утрчао повиком: „О, оп, јуриш у хајдуке!”, и даром за писање стихова; два „странца”: „Американац” Ник Ђулибрк, који је „носио плаве панталоне прекројене од очеве радничког комбинезона и каубојски шешир широка обода...” (Ћорић 2007: 41) и „Рус”, „плавокос као зрела раж и тако крупан и темељит да су га сва дјеца звала Вањка Широки.”<sup>1</sup>

Као и свака дружина, и ова има најмлађег члана, ђака првака Николицу, својеглавог и љутитог дечакића, црног као Арапин, увек са кујом Жујом, због које је назван Николица са приколицом.

<sup>1</sup> Поједини критичари кажу да су Американац Ник Ђулибрк и Рус Вањка Широки у роману због националне равнотеже, али можда је Ђопић убацио Американца због многих Срба који су одлазили у печалбу у САД и за време Великог рата се враћали и бранили Србију, а Руса због српске љубави према Русији и владавине комунизма и Совјетског Савеза, у време кад су романи писани.

Све је проткано хумором, он је везивно ткиво у сва три романа и оплемењује тешку свакодневицу, мирнодопоску и ратну, показује здрав дух сиромашних грмечких дерана и њихових старијих сељана. Тим добродушним смехом, никад подсмехом или ругањем, Ђопић је хуманизовао свет детињства и оплеменио слику света својих романа.<sup>2</sup>

Писац је прецизно скицирао и физички изглед и психички лик сваког дечака, они су различити: и храбри и страшљиви, и весели и свађалице, и вредни и мање вредни, али увек одани дружини, озбиљни у схватању својих индивидуалних обавеза у колективу.

Разлози дечјег колективизма су универзални и неспутани простором и временом, језиком, националном припадношћу или каквом неприродном стегом. Разлози удруживања су, пре свега, игра и урођена потреба за дружењем јер је дете, као и човек, друштвено биће. Удруживање је врло често мотивисано потребом детета за доказивањем сопственог идентитета, или борбом за равноправнији однос у свету одраслих који прописује правила његовог понашања. Каткад је то борба за освајање ускраћене слободе или остварење великог дела, може се досегнути само слогом и снагом колектива (Милинковић 2010 : 36).

Да би били права дружина, одлучују да на гробу некадашњег хајдука Јованчета положе заклетву, што је још једна од уобичајених сцена у романима

<sup>2</sup> Цео тај свет Босанске Крајине оплемењен је „раблеовским хумором под Грмечом”, било да су ситуације хуморне и сценичних ефеката, или је то комуникација међу ликовима, њихово обликовање, језички и говорни изрази. „Хумор је основно обележје и квалитет Ђопићевог уметничког дела”, (Милинковић 2004: 310), а Михиз је тврдио да је „хумор био и остао један од главних стубова свега што је створио Бранко Ђопић ...(и) најизразитији хумористички писац у српској књижевности за децу”. Сам Ђопић је „дефинисао хумор као „штит према свим невољама које човјека у животу сналазе. Као дијете био сам врло плашљив и стидљив, а моја хумористичка жица ме је извукла из те атмосфере” (Марјановић, 1994: 54) и својим делом је засмејавао људе „у њиховој вечној самоћи”.

о дружини. Дата заклетва ојачава колективитет различитих индивидуа. То је онај свет у коме се, на чудесан начин, индивидуа уклапа у колектив, а колектив штити и развија индивидуалност; социјализује сваког члана сходно његовим психолошким, менталним и родним особеностима.

Окупљени око гроба слободарског хајдука, који је смејло пркосио свакој сили и неправди, ови недорасли дјечаки, истински узбуђени, зарекоше се да ће један другом бити вјерни и да се међу њима неће наћи издајник који ће учитељу батинашу одати гдје се крију млади одметници... Није ни чудо што су се весели ђаци Јованчетове дружине сјетили и тако озбиљних ствари као што су заклетва, другарство или издаја (Ћорић 2007: 48).

Историјска слика хајдучије пресликава се у дечји свет, уобличавајући свет свакодневице мале дружине: „*Иако мали, они су ипак били дјеца своје земље. У овој земљи гдје је све до јуче сијевала сабља туђинских поробљивача, другарство и вјерности цијењени су изнад свега осталога*” (подвукла М. Б. В., Ћорић 2007: 48–49). Писац подучава своје (младе) читаоце дружењу, оданости, борби за остварење заједничког циља, не упада у клише идеализације дружине, већ је „маркира као исечак стварности” у којој се живот не одвија увек у духу романтичне и у животу непостојеће слоге, што показују честе дечје „свађе” Стрица и Луње, Лијана са Илом, Вука Бубала са баба Драгојлом. Описујући толико различитих карактера, Ђопић је радњу учинио динамичнијом, продубио њихове психолошке особине тако да се савршено допуњују као делићи слагалице, оживљавајући слику једног у основи срећног детињства.

Било је и драматичних тренутака, непредвидивих ситуација у том свету дечје дружине, које ни у једном моменту нису угрозиле зацртани циљ. Једно искушење нису имали, а уобичајено је у романима

о дружини – то је неслога.<sup>3</sup> Дружини одрасли нису нарушили хармоничне односе јер их је неупитна посвећеност циљу чинила заједницом.

Ђопић чини уверљивим такво складно другарство кроз добре међуљудске односе у њиховим патријархалним породицама и кроз хумор који дечаки носе у себи као одраз здраве душе и бистре интелигенције.

Уређење логора Тепсија, одбрана од грубости учитеља, одбрана достојанства и заштита слабијег су заједнички задаци око којих се окупљају деца, и обавезан је елемент у причи о дружини. Дух колективизма је постао морални кодекс мале дружине. Она их мења на психолошком плану (храбрији су), као и на друштвеном (социјализују се).

Дружина мења њихов досадашњи поглед на свет, као и сâм доживљај тог света.<sup>4</sup>

Тако је чета, преконоћ, неопазнице, *постјала за дјечаке нешто много моћније, вредније и драже него икоји појединац из ње*. Шта је према њој био чак и вођа Јованче! Чета је могла да похвали: да осуди, да одбрани, а кад чета нешто каже, то је онда – ехе! – нису то приче Ђоке Потрка.

Чак и навече, кад би се који од наших дјечака затекао гдје подаље од куће и морао да се враћа сам, по мрклом мраку, није се *више њлашио као некад*... Та шта му ко може. *Уза њ су Јованче, дуѓачки Стрци, Вањка, Ђоко, Ник, а ено, сасвим на крају, и Николица с кујом, с љућом Жујом!*... Сад је видео само *јамне крошње дрвећа згуснуће*

<sup>3</sup> Мотив неслоге срећемо у другим дечјим романима, као што су *Дружина Пере Квржице* и *Влак у снијежу* Мате Ловрака, *Дечаки Павлове улице* Ференца Молнара....

<sup>4</sup> „Ђопић, иако хумориста, има озбиљнији и обазривији приступ у портретисању својих јунака, у њиховом схватању хајдучије и односу према традицији и прошлости... Њихова заклетва на гробу славног хајдука, а и доцнији поступци у Прокином гају, а нарочито у рату, говоре о озбиљности њиховог удруживања. Без обзира на истакнуте разлике, Ђопићеве јунаци нису стармали јунаци који би у лику детета личили на свет одраслих. Они су по физичком и менталном склопу само деца која се играју и забављају и која се удружују да би лакше одолела терору окрутног учитеља” (Милинковић 2010: 35).

*сућоном*, сањиве лијеске, заспале брегове. *Ноћ више није била стјрашина*, била је само замишљена, тиха, а понекад и тужна... Ђоко је сад *имао своју чету и њед собом и за леђима* (подвукла М. Б. В., Ђорић 2007: 61–63).

Заплет се усложњава појавом девојчице Луње. У романима о дружинама готово увек има и женских ликова, који су споредни, у позадини. Ђопић је прецизно осликао положај девојчице у мушком свету, чак и кад су сви они само деца, вршњаци.

Стриц саветује Јованчу да не примају у дружину девојчице, јер ће све избрбљати и тако их одати, а то је за њега карактеристична особина особа женског пола. Он Луњи признаје способност предосећања будућих догађаја, али од првог тренутка испољава видљиву одбојност према њој, јер не уме да се носи са емоцијама, које га збуњују, не разуме их и шепртљаст је у удварању. Кад Луња безазлено каже да га воли, он се успентра на дрво и виче из крошње: „Ух, што је мрзим! ... Нека иде она куд хоће, да-богда цркла!” (Ђорић 2007: 68). Луња је

...брисала... малу, малецну сузицу у углу ока и још кришом, гледала Стрица... Девојчици заиграше усне... Најзад заустави поглед на њему, кос, испитивачки и мученички поглед онога који страда и воли. Запазио то и Стриц, али се ипак правио да ништа не види, *иако му је срце изграло од радости умало није сунуо уз букву и горе на врху раширио крила и њолешио чак до Америке* (подвукла М. Б. В., Ђорић 2007: 69).

Она уме тихо, али без стида и страха, да каже да воли Стрица. То је оно другарство, она невиност срца, чистота душе и безгрешност мисли, који су на граници прерастања у љубав, али стицајем животних околности то се не дешава. Стрицу ће бити потребно много времена да призна себи осећања према Луњи, али тада је већ касно и до последње стране *Трилогије* он тихо пати скривајући ту љубав и патњу од свих.



Лик Луње, мада споредан, прецизно је осликан. Она је типична девојчица патријархалног друштва: тиха, ћутљива, посебне осећајности, интуитивности, све види, прва наслућује да су угрожени, храбра, одана, постојана... Да би постала члан дружине мора да учини подвиг – да добије батине од учитеља Паприке. Она чини и више од подвига: искаче кроз прозор и тиме се изједначава са вођом дружине, Јованчетом. Дискретно али упечатљиво, Ћопић изједначава дечака и девојчицу и додаје јој још једну особеност, типично женску. Наиме, кад искочи кроз прозор, она отресе сукњицу, што је уобичајено понашање за девојчицу.<sup>5</sup> Неки истраживачи у овом искакању виде да Луња „искорачује из традиционалне родне улоге”... (и) ...потпуно је јасно да она проналази изузетно уживање и самоафирмацију у том поступку. Имплицитно се наговештава, кроз перспективу јунакиње, да прекорачење традиционално женских родних улога отвара примамљиво поље слободе” (Стефановић 2012: 77).

У том пољу слободе она види људе у правом светлу, и своди учитеља на његову праву меру: није више већи од планине, то је само један злоћудан мамуран чича, од ракије пропао, вечито кисео и љут. Иако чини импресивно храбар корак, као и сâм вођа њихове дружине, остали дечаци доживљавају Луњу као биће које не може бити изнад њих, па ни храбрије, што је још једна слика положаја који у мушком свету заузима жена,<sup>6</sup> која само понекад доживи дужно поштовање свог пола.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> „О, па ово није баш тако страшно. Само се земља мало затресе. И планина у даљини поскочила је увис и опет пала натраг, а није се разбила! Како ли је дивна ствар скакање, знају дјечаци шта је добро! ...Луња скочи на ноге, отресе сукњу (као ишћо би урадила свака дјевојчица, па макар с неба скочила)...” (Ћопић 2007: 74).

<sup>6</sup> Кад се Лазару одузму ноге од страха приликом истраживања пећине, а Луња му добродушно понуди да га поведе, он скаче као опарен: „Зар мене женско да води! Нећу, па макар ишао на глави... Идемо. Лак сам као зец” (подвукла М. Б. В., Ћопић 2007: 86).

Остајући верна лику патријархалне девојчице, у дружини „Луња се прихваћа најобичнијег свакодневног посла: крпи дјечацима кошуље, чарапе, капе, пришива дугмад... Ни највеће јуначине не могу без тих обичних услуга” (Ћопић 2007: 101).

У то рајско место слободе и другарства упада пољар Лијан, „кривоног чичица лисичијег лица”, а по речима учитељице Лане „добар човјек и право велико дијете... чувена испичутура, непоправљива скитница, лукава ухода, преиспољни мудријаш” (Ћопић 2009: 7). Лијан тражи дечаке по наређењу сеоског кнеза Ваљушке, али много више зато што га заиста занима где се дружина крије, док се надмудрује са њом. Иако припада свету одраслих, он је она добрица која и тешке дане оплемењује својом добротом, насмеје их својим досеткама, сачува од зла. У *Орловима* је Лијан главни лик међу одраслима, док су родитељи<sup>8</sup>, сеоски кнез Ваљушко, учитељ Паприка<sup>9</sup> и Николетина у другом плану, више статисти који ће само јаче извајати лик симпатичног пољара, да би у *Славном војевању* и *Бици у златној долини* митралезац Николетина израстао у један од главних ликова, исцртан у широком потезу списатељског пера као храбар момак са села, патриота, заштитник слабијих, борбен, уз хумористичку ноту „претворен” у српског војника Швејка.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Кад из Прокина гаја иде необична колона заробљене дечице, што подсећа на ухваћене хајдуке у неким славнијим временима, Лијан одбија да веже само Луњу: „Пољари не вежу дјевојке, па макар ишћо биле и хајдучице!” (подвукла М. Б. В., Ћопић 2007: 127).

<sup>8</sup> Родитељи су епизодна појава. Нема издиференцираних ликова, то су патријархални људи, који се боре за кору хлеба и немају баш много времена за своју децу. Њихова љубав према деци је више у знацима, претпостављена, не видимо сцене нежности. Врхунац откривања љубави је кад се и они побуне против учитеља Паприке и не дозвољавају да им деца добију батине.

<sup>9</sup> Ликови учитеља Паприке и сеоског кнеза Ваљушка су добро уметнички скицирани, препознатљиви, имају своје особености, али на „сцени” романа проводе премало времена да би се третирали другачије до као споредни ликови.

У роману *Орлови рано лети* Ђопић поставља координате односа Јованчетове дружине, пољара Лијана и митраљесца Николетине, да би се тај однос у наредним романима развијао и постао однос неустрашивих сабораца у отаџбинском рату и револуцији, братских у емоцијама, часних и поузданих у међулудским односима. Њихове храбрости, борбености, оданости, пријатељства тако су различити, а опет сви ови епитети – храбар, частан, одан, поштован, духовит – стоје уз њих и прецизно их описују. Тако различити у истом.

Доживљаји ове дружине показују идилу детињства, нарушену неочекиваним избијањем рата, и њихову борбу за слободу. Видевши слом државе у априлском рату, Јованче схвата да је рат почео.

Јованчету пође уз тијело чудна, дотад непозната језа, запали му читаво лице и шумно га понесе некуд навише... Треперио је, тешко дисао и обезнањено гледао у даљину, а кад је најзад дошао к себи... и одједном осјети да се не може вратити у школску клупу, узети књиге и мирно почети с читањем. „Па ја више нијесам ђак, готово је!” прошапута он као да се буди из сна. Тог тренутка престало је оно право, безбрижно дјетињство ђачког харамбаше Јованчета. *Настајало је једно друго дјетињство, оцрљено мразом рајта, дјечаство малог бунтовника* (Подвукла М. Б. В., Џорић 2007: 147).

Дечаци гледају расуло у држави и војсци, виде и оне који не предају оружје чекајући тренутак за борбу. У тим поступцима препознавали су и своје

<sup>10</sup> Критичари су писали да су Нушућеви *Хајдуци* хумористичко-забавно-авантуристички роман који своје одметништво не везује за оне јунаке из ранијих векова, док су Ђопићеви *Орлови рано лети* (и орлови) везани за њих чврстим везама сећања, традиције, морала. Они су пуни хумора, али важан елемент је управо тај морални аспект њиховог удруживања и делања, и зато они све то и почињу озбиљном заклетвом на гробу некадашњег хајдука Јованчета, који се преселио у легенду и честитошћу и храброшћу његовог потомка поново оживљава и својим духом живи кроз срца Јованчетових другова.

прошлогодишње бекство од бахатости Паприке и тако се успоставља веза будућих бораца за слободу и предака. То је ствар части, историје, традиције. Поново крећу у Гај. „Личили су на дјецу поробљена, а непокорна народа” (Џорић 2007: 159). Ове реченице крију и једно идеолошко исцртавање слике света, које постаје отворено у *Славном војевању*<sup>11</sup> и *Бици у златној долини*. Идеолошка слика света покривена је наносима народног предања, ђопићевског хумора, лиричношћу патријархалних односа; није огољена као у другим романима и зато су *Орлови рано лети* уметнички најуспелији роман у *Пионирској трилогији*, и до данас су остали један од најчитанијих романа за младе у српској књижевности.

На страницама *Пионирске трилогије* Бранко Ђопић слика детињство у ратном пожару, где у позадини те слике тутње немачке дивизије, дивљају усташке легије, а деца-борци, често гладни, слабо наоружани, бескрајно храбри и предани циљевима ослободилачког рата, израстају у храбре партизане, тако слични својим славним прецима.

Писац у тим послератним годинама слика ратне околности у духу пароле „братства и јединства” и *Пионирска трилогија* је и слика социјалистичке Југославије, која је имала задате координате уметничког стваралаштва о неупитности комунистичке револуције. Али и у миљеу социјалистичког реализма Ђопић је успевао да донесе оригиналну слику једног прохујалог времена и света.

Ратни дани у *Пионирској трилогији* почињу с јесени 1941. године, када се ствара Омладински ударни батаљон и за команданта бива постављен Нико-

<sup>11</sup> „Сву ту крваву и срамотну четничку издају водили су и помагали из иностранства краљ Петар и његова влада. Добро склоњени у Лондону, они су се уз помоћ четника спремали да се поново врате у Југославију и да опет засједну на грбачу напаћеног народа, да поново владају, а ти, мали Рашиде, ратнике, живи без кошуље...” (Ђопић 2009: 136).

летина Бурсаћ, „славни митраљезац и надалеко познати чувени партизански делија” (Ћорић 2007: 229), а придружује му се и Јованчетова чета, као курири. Дан пред одлазак у борбу дружина се окупља у Прокином гају, поред ватре и с јагњетом на ражњу евоцира успомене из једног другог живота који им је сада далеко, а био је тек прошле јесени.<sup>12</sup> У прву битку одлазе Јованче и дружина, а Луња је пуна страха, неке тешке туге због растанка са најдражима. На тим последњим страницама *Орлова* налази се један од најлепших лирских пасажа у српској књижевности за децу, који дочарава сав тај емотивни вртлог наших јунака, њихов психолошки и морални хабитус и међусобни однос.<sup>13</sup>

Романи *Славно војевање* и *Бишка у златној долини* имају разуђенију форму излагања, догађаји се нижу сукцесивно; поглавља су целине за себе, мада „брзописачка ћопићевска техника” понекад „остави странице које више подсећају на фелџонистички

<sup>12</sup> Стриц је крадом, попут кривца, бацао поглед на Луњу, али девојчица се правила као да га и не види. Сједила је поред Јованчета, тиха и срећна и занесена... Изненада се растужи. Његово, у основи добро, срце је искрено жалило за својом добром другарицом из тешких дана одметништва. Она га је некад вољела преданије и с више пожртвовања него што ће га више ико у животу вољети... *Отишао је Стриц носећи у души прву истиинску тугу у животи и неизбрисив лик тихе девојчице, која га је некад предано вољела и коју он ипак није умيو сачувати*” (Подвукла М. Б. В., Ћорић 2007: 230–231).

<sup>13</sup> „Тиха и блиједа, Луња је ћутке гледала за колоном. С њом су, можда заувјек, одлазили они које је највише вољела у животу. Одлазио је дугачки Стриц, кога је већ прежалила, али га није заборавила. Одлазио је поносни храбри Јованче, кога ће носити на срцу чак ако се више никад и не врати. ... Мачак одједном проговори: ’Вратиће се опет наши дјечаци, треба у то вјеровати...’. Тутњи у ноћи битка, трза се Луња из сна... Држите се добро, моји дјечаци! Јованче, Стриче, Ђоко, Ник, Вањка Широки, ми вас чекамо да се опет вратите... они који остану живи, састаће се једног дана опет у Прокином гају, наложиће ватру у логору Тепсија и око ње ће причати о онима који се нису вратили. *Причаће дуго и с љубављу, али само лијеће сивари. Само лијеће сивари, јер то јединство сиване иза човјека и то је било једино богајство наших дјечака*” (Подвукла М. Б. В., Ћорић 2007: 230–234).

текст него на романијерско литерарно ткиво” (Marjanović 1977: 137).

Једно место догађања је село, одакле дечасти иду у рат, а друго је поприште рата, где се дешава главна радња романа. Ћопић је наизменично сликао догађаје и личности из обе средине и „испољио је више ширине и умешности него у првом роману. Оно што је вредно... то је дубина захватања главне материје његове *Трилогије* – револуције, великих окршаја, учешћа деце и људи у њој” (Marjanović 1977: 18). Деца се срећу са ратом, његовом суровошћу, али писац те тренутке држи у позадини желећи да младе читаоце поштеди сурових слика света у рату; у првом плану су храброст, топлина ове дечице, сналажљивост, и све то у служби доброг. „Он је изградио величанствен мост између деце, живота и слободе” (Marjanović 1977: 23). Сва деца, и она на фронту и она у позадини, боре се за идеале слободе и револуције, што ове романе сврстава у дела са тенденцијом, чија се структура уклапа у идеолошки концепт позитивне слике НОБ-а. У њима се афирмише радни и патриотски елан омладине и дух колективног рада и борбе. Та идеологизована слика револуције оплемењена је хумором, који спасава роман од схематизоване преовлађујуће представе револуције у књижевности шездесетих година 20. века, где су њени учесници приказивани црно-бело, а бели су увек партизани.

Галерија ликова се проширује ликовима завојевача, партизанских командира, нових бораца: Рашида без кошуље, Црног Гаврила, „бркатог горостаса, од чије је гласине јечао читав партизански логор”, старог устаника Вука Бубала, који је „живописни старац живописног имена”, његове чангрисаве баба Драгојле, баба Васкрсије... Портрете одраслих Ћопић је вајао методом „једносмерне индивидуализације карактера”. Они имају једну-две карактеристичне црте, грубе контуре без сувишних детаља, али довољно упечатљиве да се издвоје из мноштва.

Кад се упореде сва три дела *Трилогије*, уочава се да су најбоље и најреалистичније окарактерисани ликови у роману „Орлови рано лете”, они су већ тамо изграђени карактери, док их Ђопић у каснијим деловима *Трилогије* боји према потреби и расположењу читаве домовине, што није више само дечачки, већ патриотски и партизански идеал, у којем су на равноправан начин третирани и дечаци и девојчице (Ђурић 2012: 88).

Дечаци су остварили подвиг који надраста сваког од њих појединачно, своју индивидуалност и интерес подређују заједничком циљу и општем добру, што је доказ истинске зрелости. „Дете у Ђопићевом сваралаштву је у активном односу према друштву и времену у којем живи и не мири се са својом стварношћу, већ жели у њој активно да учествује” (Грујић 2016: 71). Критичари су писали да Ђопић детињство „није схватао искључиво као игру, радост и благаостање душе, него и као доба суморних стања, честих трзавица па и трагедија, које су реметиле живот његовог света природе и људи, где се често и умирало” (Марјановић 1994: 54).

У *Бици у златној долини* Ђопић је описао битку спасавања жита у долини реке Санице. Од сва три романа, *Бишка у златној долини* је највише натопљена идеологијом времена у коме је писана, али својом хуманошћу и хумором успева да надвиси ту идеологију и створи живописну слику борбе за лепши дан, што је судбина сваког поколења.<sup>14</sup>

Код Ђопића је патриотизам једно од најдоминантнијих осећања, вертикала у животу сваког члана дружине, али и колектива. Они су окупљени око комунистичке идеологије, Народноослободилачке борбе, обнове земље, јер је то био поглед на свет који

<sup>14</sup> Већ на првој страници романа *Бишка у златној долини* читамо идеолошке цртице: „Живјела Народноослободилачка војска!”, „Живио друг Тито!”, „Доље крвави фашизам!” А потом се додаје да су летке борци користили да завију дуван: „И то им је било корисније него да читају те фашистичке будалаштине, од којих би поцркале и муве зунзаре” (Ђопић 2007: 7).

храбри, носи напред, и не може се порећи да је Ђопић чврсто у идеолошким канонима свог времена.

У *Трилогији*, Прокин гај је хронотоп среће, раја, мирни идилични свет детињства, без рата или батина, где „причају, пјевају, плачу и умиру и људи и животиње и биљке, сав, и живи и неживи, свијет” (Ресо 1986: 69). Деца, људи и животиње егзистирају као компактан и хармоничан колектив, праслика раја, а златна долина је слободна територија и наговештај оног раја који чека целу земљу, када ће се лепи дани „вратити као велико детињство”.

Ђопић је остварио „аутентично композиционо и тематско јединство” кроз континуитет радње и ликовна стварајући слику света озарену унутрашњом светлошћу сећања „на изворску чистоту завичајних слика”, на време кад се и тегобни живот ратара и ратника продужује у сећању као чинилац људског одолевања, а не као потпуна пораженост човека пред националном судбином. „Ђопићева *Пионирска трилогија* настала је из памћења наше епске традиције и историје, корене има у искону народног схватања буне и борбе за слободу” (Лакићевић 2007: 155).

Он је „успео да локалном свету Босанске крајине да особеност свељудскости”. Највећи лирски песник детињства кога је српска књижевност икада имала децу је „суочио са збиљом живљења, са свим оним трагедијама које су собом доносила нечовештва силника, али и са поносом и људским достојанством угроженог човека које су могли одржати само најбољи и најхрабрији” (Марјановић 1977: 100).

Бранко Ђопић је створио читав књижевни универзум настањен племенитим ликовима, смешним и трагичним догађајима, свет који и данас исијава смех, маштовитост, игру и авантуру.

*Пионирска трилогија*, опсежна панорама рата посматрана очима детета, сведочи да, без обзира на све окрутности живота, код Ђопића провејава лирска нежност и љубав аутора за своје јунаке (Мар-

ković 1966: 6). Она остаје једна од најлепших слика дечјег света у српској књижевности, меланхолична, помало опора, али увек осмехнута, дубоко људска и свевременски хумана.

#### ИЗВОРИ

- Ђопић, Бранко. *Славно војевање*. Београд: Bookland, 2009.
- Ђопић, Бранко. *Бишка у златној долини*. Београд: Bookland, 2007.
- Ћорић, Бранко. *Orlovi rano lete*. Вања Лука, Београд: Zadužbina Petar Kočić, 2007.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Марјановић, Воја. *Бранко Ђопић данас*. Београд: Књиготека, 1994.
- Марјановић, Воја. *Књига о Ћорићу*. Београд: Стручна књига, 1985.
- Марјановић, Воја. *Дејчи приповедачи*. Горњи Милановац: Дејче новине, 1977.
- Marković, Slobodan Ž. *Бранко Ћорић*. Београд: Rad, 1966.
- Милинковић, Миомир. *Историја српске књижев за децу и младе*, Београд: Bookland, 2004.
- Грујић, Тамара. Идеологија у стваралаштву за децу Бранка Ђопића. *Дејшњство* 1 (2016).
- Ђурић, Мина. Девојчице у дружини? (међу Ђопићевим орловима, Селишкаревим галебовима, Ловраковом дружном и другим дружинама дечака и хајдука). *Дејшњство* 2 (2012).
- Лакићевић, Драган. Јунаци старци и дечаки. Поговор у: *Бишка у златној долини*. Београд: Bookland, 2007.

Марјановић, Воја. Ђопић и детињство као литерарна метафора (Поводом тридесет година од смрти Бранка Ђопића, 1984–2014). *Дејшњство* 3 (2014).

- Милинковић, Миомир. Дечје дружине као универзални мотив у књижевности. *Дејшњство* 1–2 (2010).
- Ресо, Asim. *Бранко Ћорић – народни писач*. *Књижевност и језик*, 33, 3–4 (1986), 67–73.
- Стефановић, Јелена. Родни стереотипи у романима о дружинама из лектире за основну школу, *Дејшњство* 1 (2012).

Milanka R. BABIĆ VUKADINOV

A PICTURE OF THE WORLD  
IN THE EYES OF CHILDREN  
(*Pionirska trilogija* by Branko Ćopić)

#### Summary

The paper examines the distinctive traits of characters, the relations between them, the reasons and motives of their conflicts, their collective and peer identity, while growing in peacetime and war environment, the ideology through which they discover the world and the relationship of this ideology and social environment. We study the extent to which children's characters are rooted in the contemporary historical moment, and to what extent they are contemporary. *Pionirska trilogija*, made up of novels: *Orlovi rano lete*, *Slavno vojevanje* and *Bitka u zlatnoj dolini*, is one of the most beautiful pictures of the children's world in Serbian literature, melancholic, somewhat bitter, but always optimistic, deeply and timelessly human.

Key words: childhood, children's groups, child of virtue, gender identity, stereotypes, war, ideology, humor

◆ Милош Ђ. КОШПРДИЋ  
 Универзитет у Новом Саду  
 Филозофски факултет  
 Република Србија

# ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ АУТОБИОГРАФСКИХ НАРАТИВА У ГОВОРУ ДЕЦЕ – ТЕКСТУАЛНА КОХЕЗИЈА ОД 3. ДО 6. ГОДИНЕ<sup>1</sup>

**САЖЕТАК:** У овом раду смо се бавили продукцијом аутобиографских наратива у говору деце. Теоријски оквир анализе чини лингвистика текста, а посматрали смо елементе текстуалне кохезије које смо, на основу литературе, додатно систематизовали. Уз претпоставку да се јављање и учесталост кохезивних елемената могу узети као мера усложњавања наративне структуре током језичког развоја, посматрали смо аутобиографске наративе деце два узраста – млађег, између 3. и 4. године, и старијег, између 5. и 6. године живота. Резултати наше анализе иду у прилог томе да деца старијег узраста кохезију стварају већим бројем различитих елемената. Такође је уочено и да се, у

<sup>1</sup> Израда овог рада је потпомогнута пројектом бр. 178004, под називом *Савремени српски језик – синтаксичка, семантичка и прагматичка исцртавања*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

оквиру категорија које постоје на оба узраста, на старијем узрасту јавља већи број различитих кохезивних маркера. Главна тенденција је да се са повећањем узраста лексичка и синтаксичка понављања замењују разноврснијим и разуђенијим кохезивним елементима. Уз развој хипотаксе, ширење елипсе и употребу експлицитних маркера структурирања исказа, ово доприноси већој кохеренцији у продукцији наратива код деце.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** текстуална кохезија, наративи, аутобиографски наративи, дечји говор, развојна психоллингвистика

У раду се истражује текстуална кохезија у аутобиографским наративима деце узраста од 3 и 4 и узраста од 5 и 6 година. Наратив представља дискурс у коме је у целину повезан низ догађаја. Може бити вербалног и писаног карактера. Писани наративи се обично сврставају у књижевноуметнички функционални стил, али се могу јавити и у публицистичком стилу у виду репортажа, чланака, колумни итд. Усмени наративи припадају разговорном језику, али имају и елементе књижевноуметничког стила, будући да нису спонтани, већ представљају (унапред) осмишљену и заокружену целину. Да би се дискурс одредио као наратив потребно је да задовољи следеће критеријуме: (а) треба да садржи почетак, средину и крај; (б) треба да има линеарни след; (в) треба да има заплет; (г) треба да буде смислен за онога ко га прича или записује (Pavlović i dr. 2006). Аутобиографски наративи подразумевају садржину која описује прошлост говорника, тј. овакви наративи морају бити лични и оријентисани ка прошлости.

Да би говорник могао да продукује наратив, треба да има одговарајућа знања о структури језика, односно треба да је овладао употребом одговарајућих морфолошких и синтаксичких форми. Говорник треба да поседује реторичке способности како би знао да структурира текст. Он треба да има довољно знања о дискурзивним алтернативама у језику,

дакле да буде способан да одабере језички регистар који је погодан за дати наратив (Clark 2003). Поред сопствених компетенција, казивач наратива треба да буде свестан саговорничког предзнања, односно да формира одговарајући контекст у коме наратив који продукује може саговорнику да пружи адекватне информације.

На основу својих особина, наратив се сматра формом која најчешће захтева сложеније језичко планирање од оног које је потребно другим језичким формама (Clark 2003). И поред овога сматра се да деца имају способност да продукују одређене форме наратива већ на узрасту од 3 године. Како је на овом узрасту и даље владајућа фаза егоцентризма (Shiro 2003), управо се и ради о наративима који се односе на лична искуства – аутобиографским наративима.

Елементи који омогућавају да наратив представља целовит дискурс називају се кохезивни елементи. Постоји више група кохезивних елемената, а полазиште за њихову категоризацију у овом раду презето је из књиге *Discourse Analysis* (Brown, Yule 1983). Класификација је измењена, а модификована подела је дата у наредном одељку овог рада.

Задатак овог рада јесте да утврди да ли се и које се категорије кохезивних елемената јављају у наративима деце, те да попише конкретне маркере текстуалне кохезије код млађег (деца у трећој и четвртој години живота) и старијег (деца од 5 до 6 година) узраста. Циљ рада је да се уоче разлике у употреби кохезивних елемената у аутобиографским наративима између млађег и старијег узраста деце. Претпоставља се да деца старијег узраста остварују кохезију већим бројем различитих елемената, тј. да се у њиховим аутобиографским наративима среће већи број категорија кохезивних елемената него код деце млађег узраста.

Грађа за ово истраживање састоји се из два одвојена корпуса дечјих наратива. Први корпус садржи

наративе једанаесторо деце узраста 3 и 4 године која су снимана током јула 2012. године у предшколској установи у Бечеју. Корпус обухвата 11 аутобиографских наратива. Други корпус<sup>2</sup> обухвата наративе десеторо деце узраста 5 и 6 година, која су снимана током јуна и октобра 2006. године у вртићу у селу Омољица у близини Панчева. Овај корпус обухвата 15 аутобиографских наратива, будући да су нека деца продуковала више од једног наратива. Будући да су предмет истраживања аутобиографски наративи, задатак испитаника је био да испричају причу о неком свом искуству које их је учинило радосним или тужним. Битно је напоменути да се, без обзира на различит број наратива у два корпуса, поређење може сматрати релевантним због чињенице да деца на млађем узрасту иначе имају слабију продукцију од старије деце.

Разговори васпитача са децом су снимљени диктафоном, а потом транскрибовани. У литератури је констатовано да деца понекад одбијају да разговарају уколико су интервјуисана изоловано (Mandić 2008), због чега у овом случају деца нису снимана у одвојеним просторијама већ у својим учионицама у вртићу у Омољици, односно у дворишту предшколске установе у Бечеју. С друге стране, деца су ипак била делимично издвојена од остале деце из групе – због смањења шума, те због повећања концентрације приликом разговора. Уколико деца нису испрва желела да одговарају на питања или су давала кратке и штуре одговоре, васпитачи су повремено постављали питања како би их подстакли да наставе свој одговор. Питања васпитача нису анализирана као део грађе. Из грађе су ексцерпирани маркери текстуалне кохезије и анализирани према категоризацији описаној у наредном одељку. Анализа је рађена одвојено за млађу и старију групу, да

<sup>2</sup> Захваљујемо се Мирјани (Мандић) Мирић, која нам је уступила део свог корпуса за потребе овог истраживања.

би у дискусији било извршено поређење сваке категорије текстуалне кохезије међу узрасним групама.

### Елементи текстуалне кохезије у овом раду

Да бисмо нешто назвали текстом, потребно је да постоји бар једна тема и актери који у њој учествују. За његово језичко уобличавање служе лексичко-граматички (али и прозодијски, којих се овом приликом нећемо дотицати) елементи, који, у складу са општом људском особином економичности, помажу развијању те теме на нивоу већем од реченичног. Језичко омогућавање постојања текста као целине називамо текстуалном кохезијом.

У литератури (Halliday, Hasan 1976) се јавља подела кохезивних елемената на референцију, супституцију, елипсу и лексичку замену. Браун и Јул (Brown, Yule 1983), чије смо становиште узели као наше полазно, референцију називају кореференцијом, делећи је на егзофору и ендофору, где се егзофором упућује на неки елемент ван текста, а ендофора упућује на појам који је у тексту већ споменут (анафора), или ће тек накнадно бити уведен (катафора). Притом, егзофора не спада у текстуалну кохезију јер не доводи до срастања текста већ зависи од ванјезичког контекста, будући да је увек у питању деиктичка реч (*Додај ми џу свеску*). Ми, с друге стране, сматрамо да се егзофора не може сматрати делом кореференције, јер кореференција заправо представља саоднос два језичка елемента истог дискурса према једном (истом) појму стварности. Будући да егзофора упућује без саодноса са другом јединицом дискурса, она се не може подвести под кореференцију.

**Кореференција** се дели на анафору – где се језичком јединицом упућује на појам већ представљен

у тексту неком (може и истом) језичком јединицом (*Имам брајџа. Он се зове Предраг.*) и катафору – којом се упућује на појам који ће у тексту тек бити уведен одређеном језичком јединицом (*Он је описао од Јане. Милан је заувек написао њен живот.*). Према томе на који се начин, тј. каквом језичком јединицом реферише према већ поменутом појму, ендофору делимо на неколико врста:

**Поновљена форма** представља елемент текстуалне кохезије, где се на појам упућује језичком јединицом идентичном оној већ датој у тексту, са евентуалном променом граматичке парадигме (у случају променљивих речи):

*Мој брајџ има 20 година. Мој брајџ је уписао Економски факултет.*

**Делимично поновљена форма** је језичка јединица делимично измењена у односу на језичку јединицу којом се већ упућује на дати појам (или ће се на њега већ упућити, у случају катафоре):

*Председник Србије Томислав Николић јуче је допутовао у Москву. Председник Николић је већ обавио разговоре са председником Русије.*

**Деиктичка ендофора**<sup>3</sup> представља употребу деиктичке речи приликом упућивања на појам који је одређеном језичком јединицом већ дат, или ће тек уследити у тексту. Она се у српском језику може остварити прилозима, личним, присвојним, показним заменицама итд.

*Срђан је био веома срећан, јер му је мама купила бицикл.* (а)

*Он је најбољи ученик у школи – Петар Петровић.* (к)  
*У 19. веку није било антибиотика. Тада се често умирало од туберкулозе.* (а)

*Рекао му је да уради онако како је и сам желео.* (к)

<sup>3</sup> Појам који Халидеј и Хасан (1976) називају ендофором, водећи се поделом деиктичких речи на ендофоричне и егзофоричне. Будући да ми ендофору посматрамо шире, неопходно је учинити разлику у термину.



**Нулта ендофора** је подврста деиктичке ендофоре која је могућа само у про-дроп<sup>4</sup> језицима, будући да подразумева упућивање глаголском деиксом (или у случају придевског предикатива комбинацијом глаголске и личне деиксе из граматичког наставка придева<sup>5</sup>), а не посебном језичком јединицом, на појам садржан у тексту испред или иза ње:

нулта анафора [Јасна ← урадила је]

нулта катафора [ушла, стала → Биљана]

**Јасна** је коначно насликала слику. **Урадила је** оно што је одувек желела.

**Ушла је** у собу и **стала** пред огледало. **Биљана** је била лепа и добро је то знала.

**Лексичка замена** представља упућивање на појам из текста језичком јединицом која се налази у некој врсти семантичког односа према језичкој јединици којом је тај појам већ дат. Према врсти семантичког односа разликујемо семантичку замену синонимијом (а), меронимијом (б), хиперонимијом (в) (или у општем случају односом опште : посебно), уопштеном лексемом (г) и употребом лексеме која је за дати појам везана преко екстралингвистичког, енциклопедијског знања о свету (д).

(а) **Мирослав** је купио нови **аутомобил**. **Та кола** стварно могу да развију велику брзину.

(б) **Купила** је сину **комплетић**. **И шорџи** и **мајица** му одлично стоје.

(в) **Младен** је **Најнаши** купио **цвеће**. **Љиљани** су јој се стварно допали.

(г) **Миљинко** се јако прехладио. **Јадничак** због грознице не може да се угреје.

(д) **Ли Освалд** је повредама подлегао у болници. **Убица председника Кенедија** први је човек у историји где је уби-

<sup>4</sup> Про-дроп језици су они језици (флексивни и аглутинативни) код којих због развијене морфологије и конгруенције субјекта и предиката може доћи до неискривања субјекта, који се може реконструисати личном деиксом садржаном у морфолошком наставку предиката (у српском језику глагола или придева). Упоређи: Доћи ћу на вечеру. и \* Am coming to dinner.

<sup>5</sup> **Ирина** је победила на такмичењу. **Стварно је** имајина.

стиво уживо забележено камерама и емитовано на телевизији.

**Елијса** је кохезивни елемент којим се изоставља неки део реченичне структуре који се сматра очигледним и који се може реконструисати само из претходног дискурса. Елипсом се најчешће изоставља цела глаголска фраза.<sup>6</sup>

**Пеђа** воли да једе кунус. **Изгор** ипакће [← **воли да једе кунус**].

глагол

**Ти** волиш њу, а **ибе** [← **волим**] ја.

помоћни глагол

**Она** га је волела и **ишла** [← **је**] за њим.

главни глагол

**Он** је волео да **иша** а **она** није [← **волео да иша**].  
комплемент предиката

**Нинослав** је морао да **ишори флашу вина**, будући да **Бојан** није могао сам [← **да ишори флашу вина**].

или именица

**Марко** је **иодишао** десну руку а **Јован** леву [← **руку**].

Под **прагматичком елипсом** сматрамо елипсу у нпр. одговорима на питања, када се уместо целе конструкције саопштава нпр. једино њена тема:

**Имаш ли** **цигарету**? **Имам** [← **цигарету**].

**Ко** **ти** је **иоклонио** **мајицу**? **Јелена** [← **ми је иоклонила мајицу**].

**Суиситиуција** за разлику од кореференције представља упућивање једног језичког израза на други језички израз у истом дискурсу, а не њихов међусобни саоднос према истом референту. Дакле, супституцијом се другим обликом упућује на денотативно значење друге јединице, а не на њен референт. Тако се у примеру:

**Можеш ли ми дати** **цигарету**? **Немам** **вишка**.

<sup>6</sup> Мисли се на VP, у структуралистичком смислу предикатски скуп речи.

лексема *вишак* интерпретира као цигарета, али оне не упућују на исти објекат стварности. Супституција се синтаксички заснива на елипси.

Супституисати се може нумеричким и паранумеричким средством:

*Купио сам оловке. Дај ми једну.*

*Јесте ли видели девојке? Две су ујраво прошле овуда, а трећу је скренула лево.*

*Гошова је њорша. Хоћеш ли ми дајти њарче?*

и квалификативним детерминатором:

*Испрва је извукао две књиже, ња се њтак одлучио за њохабану.*

*Пред њиме су стѡјала два њуша. Наравно, изабрао је стѡрмији.*

Под *стѡрукѡуралним везама* подразумевају се заједничке граматичке и лексичке карактеристике једног дискурса. Ради се о кориштењу адекватних глаголских времена, понављању синтаксичких конструкција, те појави речи које стоје у колокацијским везама или у неком од семантичких односа (употреба синонима, антонима, хиперонима који нису у корелацијском односу), те генерализацији и спецификацији.

У категорију *експлицитних маркера њовезујућих релација* спадају језички елементи, најчешће везници и реченични прилози, којима се остварује додавање, супротстављање, приказивање следа догађаја и узрочно-последичних веза између неког дела текста и дела који му најчешће непосредно следи, односно претходи.

У *додајуће* експлицитне маркере повезујућих релација убрајамо везник и и реченичне прилоге *даље, додајно (у додајку), њошћу њога, слично овоме/њо-ме, дакле, на ѡпример* итд. У *супротстављајуће* експлицитне маркере спадају везници *а, ѡако, ѡремда, мада*; контрастивни изрази *с друге стѡране* и *у стѡвари*;

исправљајуће *насуѡроѡ ѡо-ме* и одбацујуће *како ѡод* и *у сваком случају*. Експлицитни маркери којима се приказује *след догађаја* јесу *онда, ѡсле ѡога, ѡре ѡога, ѡрвобѡно, раније*; изрази са значењем закључности *коначно, на крају*; узастопни изрази *ѡрво... ѡа онда, ѡрво... друго, ѡреѡходно... следеће, друго* и сумирајући изрази *украјко, да сумирамо, да закључимо, уместѡ закључка* итд. Експлицитни маркери *узрочно-последичних односа* су *дакле, сходно ѡо-ме, из ѡога следи, из овог разлога, овим ѡоводом, као резултѡат, имајући ово на уму, ѡод овим условима, ѡошћујући ово/ѡреѡходно, с обзиром на ѡреѡходно, укључујући ѡреѡходно* итд. Битно је напоменути да овде наведена листа експлицитних маркера није коначна, као и да се поједини маркери могу наћи и у другим групама поред оне у којој су наведени.

#### Анализа аутобиографских наратива на млађем узрасту

Наративи деце млађег узраста у нашем корпусу су остварени двојако. Код готово половине наратива продукција од стране деце је морала бити у знатној мери подстицана питањима васпитача, али је већи број наратива ипак у целини самостално продукован. Будући да је распоред самостално и несамостално продукованих наратива равномерно дистрибуиран током целог узраста од 3 до 4 године, самосталност у продукцији на млађем узрасту нећемо сматрати развојним фактором, већ је приписујемо индивидуалним разликама код деце.

У наративима деце млађег узраста преовладава паратакса, а од зависних реченица видно су заступљене једино временске реченице типа темпоралне локализације

*...кад сам била мала беба, оо, онда, онда је сека била мало, мало већа од мене...*

Јавља се и неколико примера последичних<sup>7</sup> реченица

...када дођемо овде онда је *џетџак*, *џа не дођем*.

две узрочне

Тамо мол(р)ам да идем, овде нећу да будем *јел(р) џа-мо мол(р)ам да идем*.

и једна условна реченица

...џа *ако идеш*, онда идеш...

која, додуше, подсећа на формулаични израз који је дете могло чути и као такав усвојити. Од прошлих времена у грађи је пронађен једино перфекат, а презент се користи да означи прошло време само у хабицуалном значењу

...а *винкендом кад се ХХХ са мамом, мојом џа она иде на џосао, али баба дође џо мене, џа џа ја идем онда код ње...*

Наративи обично почињу узречицом *џа*, чиме се формира психолошка пауза током које се размислила о наставку излагања. Ова се узречица јавља и на почецима одговора на питања васпитача

Е: *Шџа стџе радџли?*

З: *Па, седџли џамо у шумџ. Ишџли смо скроз дубоко у шумџ. Са бициклом.*

али и током самог исказа

...да нешџџо л(р)адџи и аа, *џа џа не знам како л(р)адџи...*

када дете жели да додатно објасни своју причу – што је одлика и говорног језика одраслих. Догађаји се ређају сукцесивно

Ја једном оџекла. # *Па џоче да џлаачеџм. Па онда сам узџла мал(р)амџуџу. Па обрисала. / Онда џе она узџџи кола њ-њеџова, џа џе он сада дођи џо јоџи, џа џе она иђи џо ње, џа џа онда онда џе леџџо дођи и, и џако...*

користећи се нагомилавањем везника *џа* и *онда(к)*, уз понеку ретроспекцију. Понављање синтаксичких

<sup>7</sup> Можемо уочити извесну иконичност у распореду узрока и последице. Број последичних реченица (увек последица у постпозицији) надмашује број узрочних, а и када се узрочна реченица јави (у постпозицији у односу на последичну), узрок је већ дат у виду понављања синтаксичке форме. Види пример у тексту.

конструкција се јавља када дете жели да нешто посебно нагласи

...иде џамо да нешџџо л(р)адџи и аа, *џа џа не знам како л(р)адџи али она л(р)адџи јаако.*

Синтаксичко понављање се због неразвијености хипотаксе јавља и као вид текстуалне кохезије којом дете жели да упути на нешто о чему је већ говорило

Сада је она оџишла, у куђу. ... *Она оџишла и џако она исџричала џаџи...*

Наративи се обично заокружују конструкцијама *И џако*, *Еџџо* и *И џџо је џџо*, којима дете свом саговорнику ставља до знања да је завршило са причом или са одговором на питање.

Од установљених категорија текстуалне кохезије на млађем узрасту су пронађени неки од маркера кореференције и елипсе, као и структуралних веза. Примери супституције нису пронађени. Од експлицитних маркера повезујућих релација пронађен је по један пример додајућих (*и*) и супротстављајућих (*а*) маркера, као и примери временског следа (*онда(к)* и *џа*), те они у анализи неће бити одвајани у засебну категорију.

У говору деце млађег узраста преовлађују поновљене форме, а пронађен је и један пример делимично поновљене форме (*са баџом Божаном : са баџом*). Заступљена је и деиктичка анафора којом се упуђује на актере – личном деиксом, као у примеру:

...али *џаџа ми је нешџџо џомаџао, џа ... он је сео и уџалио џелевџзор и џако...*

као и примери нулте анафоре. Деиктичком анафором се још упуђује и на простор:

*У куђи. Тамо нема враџи и нема џрозора ни вл(р)аџа.*

Упуђивања на време деиксом није било у нашем корпусу.

Пронађена су само два примера деиктичке катафоре, премда на основу њих сматрамо да је ово само формално катафора, условљена тиме што је у пита-

њу говорни медијум, те дететовом потребом да своју причу појасни:

*Играли смо се на њеном рођендану. Код Маре на рођендану, Марином.*

*...џа сам нисам шетјала, она, мама ме је носила као беба...*

Код лексичке замене јавља се укупно један пример замене хиперонимом:

10: Неке **иџре**.

Е: Неке *иџре*?

10: XXX **Вука** се *иџрамо*.

Елипса се јавља само у два вида. Често долази до изостављања помоћног глагола у перфекту:

*Она [← је] ошћишла и џако [← је] она исџричала џаџи...*

Прагматичка елипса је честа након одговора на питање васпитача:

Е: А *шџа* се ви *иџраџе* овде?

10: Тркања [← **се иџрамо**].

На млађем узрасту честа су синтаксичка понављања, а од лексичких веза јављају се синонимне конструкције

*И џако, џа се она XXX, она ил(р)еба иде на џосао још једном, џа мало да се умол(р)и нешћо да л(р)ади.*

те спецификације појмова

*Па, лойџали смо се, баба је мало седела, џа сам јој баџио лойџу, џа смо шуџали лойџу.*

### Анализа аутобиографских наратива на старијем узрасту

Наративи деце старијег узраста су дужи, садрже већи број информација, а улога васпитачких потпитања у сврху подстицања продукције сведена је на минимум. Синтаксичка структура је развијенија, а уочено је и више различитих маркера текстуалне кохезије.

У наративима деце старијег узраста заступљене су и паратакса и хипотакса. Најбројније су темпоралне реченице међу којима су најзаступљеније оне које означавају темпоралну локализацију

*...кад је џао ла ноћ ми смо ошћишли да сџавамо...*

Тек у неколико примера јављају се антериорне реченице

*...кад смо кренули # онда ми је џосле било мука.*

као и оне са постериорним значењем

*И ондак ондак смо ### онда смо џамо џамо кад смо дошли **већ** смо нашли коју ћемо собу...*

Осим локализације, у грађи су уочени и примери темпоралне квантификације

*...џледам џелевизор док се комџуџер о охлади.*

У једнаком броју као и последичне<sup>8</sup>

*Мени је био рођендан, џа су ми сви донели џоклоне.*

јављају се и узрочне реченице

*И онда џошћо је она сџарија, она буде васшћачица.*

Честе су изричне реченице

*И онда једва Сџрале чеко да идемо да се куџамо.*

а уочено је и неколико примера погодбених

*...кад кад џада киша, онда уђемо унуџра.*

и намерних реченица

*...онда ћемо д(а) идемо код деде да ми закоље џрасе.*

Најређи су примери месних

*...џамо смо се играли XXX џамо на онај велики џо-боџан на онај (џ)де се сџушћа где је онај базен.*

и односних реченица

*Оним мојим шћо шћо добијем из киндер јајџа.*

Као доминантан глаголски облик јавља се перфекат. Поред перфекта у употреби је и аорист

*А Сџрале се уџлаши...*

а пронађен је и један пример плусквамперфекта

*Па био сџаво вечерас код нас.*

Презент се употребљава у конструкцијама којима се означавају хабитуалне радње

<sup>8</sup> Приметимо и пример без експлицитног везника: *Мџула сам завој, нисам шила код лекара.*

*Увек овај кад њезла или нешто ради, увек она дође горе и сјане и каже...*

али га има и у релативној употреби – у неколико примера се јавља као приповедачки, наративни презент

*Ја и њајна смо ишли и мама на Дунав, а сека је остала кући са бабом. Ишли смо на осам дана. И онда каже њајна...*

Мали број наратива почиње узречицом па, а нека деца испред наратива изразима *Може?* и *Ја ћу вам причајти...* обавештавају саговорника о почетку свог излагања, што одаје утисак да је прича барем делимично унапред осмишљена. Догађаји се претежно ређају линеарно, сукцесивним навођењем везника *ја* и *онда(к)*, а појаву ретроспекције омогућава развијенија хипотакса, нарочито систем темпоралних реченица. Психолошке паузе се праве поштапалицама *ја* и *онда(к)* и формулаичним изразом *како се зове*:

*И ондак ### мој браји како се зове мој браји њамо научио да њлива с мишићима. Па ондак кад смо њамо били ХХХ на доручку и ондак # и ондак ### њајна нас њамо бацо у воду и ондак њливали смо и ондак с... ручали и ондак и ондак ### и онда смо њосле # њамо ХХХ њамо смо се иђрали.*

Деца наративе завршавају са *Ејо*, *И њако*, *И њако је њо било*, али и експлицитним *И више ништо немам*. У неколико наратива јавља се и фраза *Чича мича и љојова прича*, вероватно под утицајем старијих који им причају и читају приче и бајке.

На старијем узрасту пронађени су маркери текстуалне кохезије који припадају категоријама корелације, елипсе, структуралних веза и супституције. Како се међу експлицитним маркерима повезујућих релација јављају само додајући (*и*), супротстављајући (*а*) и они који означавају временски след (*онда(к)*, *и онда(к)* и *ја*), они поново неће бити издвајани у засебну категорију приликом анализе.

И код деце старијег узраста јављају се поновљене и делимично поновљене форме, али се у знатно већем броју јављају деиктичка и нулта анафора. Најчешћа је лична деикса, а јављају се и примери месне, која је осим демонстративним заменицама исказана и оријентационим прилогом:

*Па лејо. Ја и мој браји се њењемо на шийке. А они се ѡреврђу. И ми љоре седимо.*

Примери деиктичке катафоре су малобројни, а претежно се односе на спацијалне локализаторе:

*...њамо смо се иђрали ХХХ њамо на онај велики њо-божан на онај (љ)де се сѡуиња где је онај базен.*

У категорији лексичке замене јављају се примери хиперонимије

*...и једе и ѡсле изађе најоље да рани Барона, кикире(с)це, оне кокошке, иши и свиње.*

односа опште : посебно

*И раним Барона. Имам куче.*

*...ја сам му донео касењу. # Сјајдермен. Иђрицу.* и по један пример антонимије

*Оно сви ѡрограми неки њису добри, неки лоши.*

и меронимије

*И онда добила сам неку ѡренерку. Горњи део и доњи.*

У категорији елипсе се јавља изостављање помоћног глагола, елизија глагола и предикатског комплемента, те именице. Јавља се и прагматичка елипса.

Код изостављања помоћног глагола у перфекту видна је тенденција да до елипсе долази у трећем лицу једнине и множине, а само изузетно у првом лицу оба броја:

*И ондак ### мој браји како се зове мој браји [← је] њамо научио да њлива с мишићима. Па ондак кад смо њамо били ХХХ на доручку и ондак # и ондак ### њајна нас [← је] њамо бацо у воду и ондак њливали смо и ондак с... ручали и ондак и ондак ### и онда смо њосле # њамо ХХХ њамо смо се иђрали.*

За разлику од елизије глагола

Понеки *пуйи се играмо учийиелнице, понеки пуйи # [← се играмо] васийиачице.*

која је ретка, веома често се изоставља предикатски комплемент:

*И и онда ја и Каћа смо морали да га пребацимо преко ограда. А он не зна сам [← да се пребаци преко ограда].*

Приликом одговора на питања васпитача јавља се прагматичка елипса

В: *Чиме се играи?*

14: *Играчкама [← се играм].*

али и пуни (неелидирани) одговори, што није случај код деце млађег узраста:

Е: *Мхм. А шйа црйаи?*

16: *Црйам ја девојчице.*

У грађи је пронађено свега неколико примера супституције: именичке фразе супституишу се посевним генитивом, присвојним придевима и компарацијом, а глаголи искључиво компаративом и суперлативом прилога за начин и количину:

*Некад йомажем мами некад йаици, брайу највише.*

*...моја сека је још једанйуйи дошла. Није рођена него од шййке рођене.*

Структуралне семантичке везе синтаксичког типа остварују се понављањем конструкција, као и код деце млађег узраста, али и употребом синонимних конструкција:

*Кад сам ја радосйан увек мама ми нешйо йоклони.*

*Кад сам срећан а радим или йо?. Увек ми нешйо да. / Ја ћу ... како сам била на лейовању? Ја сам кад сам # ја кад сам била на море йамо смо...*

На нивоу лексичких веза честа је спецификација и генерализација колокацијског типа

*А йу је био близу близу ринйийил. И онда док смо ойишили да да се играмо, док смо ойишили да се возимо ауийиће и йако.*

као и разлагање, односно сумирање исказа

*И # свайија је било. Играли смо се, свайија. Јели йорйу.*

*И онда смо јели? играли се, причали. Свайија радили.*

## Дискусија

У аутобиографским наративима деце оба узраста на паратаксичком нивоу развијени су саставни, раставни и супротни односи. С друге стране, искључне и закључне реченице у грађи се не јављају ни код деце старијег узраста. Са изузетком темпоралних и последичних реченица, хипотаксе на млађем узрасту готово да и нема (спорадични примери узрочних и једна погодбена реченица), док је она на старијем узрасту знатно развијенија, што се посебно огледа у разуђеном систему темпоралних реченица. Развој језичке структуре на старијем узрасту је видан и кроз употребу различитих глаголских времена – перфекта, аориста, плусквамперфекта и приповедачког презента – у односу на млађи узраст, где се употребљава перфекат.

У категорији кореференције са повећањем узраста опада употреба поновљених и делимично поновљених форми, што се надомешћује учесталијом употребом деиктичке ендофоре код деце старијег узраста. Осим личне деиктичке анафоре на оба узраста, премда код старијег у нешто већем броју, уочена је једино још употреба месне деиксе, док се временска у нашој грађи не јавља ни на једном узрасту. Деиктичка катафора је чешћа на млађем узрасту. Будући да се ради само формално о катафори, опадање њеног броја са узрастом је у складу са општом тенденцијом јачања текстуалне кохеренције. Дакле, уколико је наратив боље осмишљен и семантички чвршће срастао, утолико ће се мање према новим појмовима реферисати деиктичким речима чији референт још није уведен.<sup>9</sup>

Лексичка замена је готово потпуно неразвијена код деце оба узраста – јавља се један пример замене хиперонимом код млађе групе и тек неколико при-

<sup>9</sup> Стилску маркираност деиктичке катафоре (њено најчешће појављивање у књижевноуметничком стилу) овде можемо занемарити, будући да је језик деце ових узраста монолитан, тј. нема развијене функционалне стилове.

мера исте замене у старијој групи. Поред овога, код старије групе је пронађен укупно по један пример замене меронимом и антонимом, док се замена уопштеном лексемом уопште не јавља.<sup>10</sup>

На оба узраста су заступљене једино прагматичка елипса и изостављање помоћног глагола перфекта, с тим да је код старије групе уочена тенденција да се он чешће губи у трећем лицу, а више очувава у првом лицу оба граматичка броја. На старијем узрасту се јављају примери елизије глагола и компонента предиката, али не и целе глаголске фразе. Супституција у наративима деце млађег узраста уопште није пронађена, док се на старијем узрасту јавља у малом броју. Појаву супституције тек на старијем узрасту оправдавамо тиме што се на овом узрасту јавља и елипса глагола (предиката), која је и неопходан услов за појаву супституције.

Синтаксичко понављање на оба узраста јавља се у приближно једнаком броју, али се ипак може говорити о тенденцији његовог проређивања са повећањем узраста, будући да је деце на старијем узрасту више, те да је грађа старијег узраста обимнија. Супротна тенденција се може уочити у категорији структуралних веза, где се са повећањем узраста јавља учесталија употреба лексичких, семантичких веза, као и њихова већа разуђеност. Тако се на старијем узрасту јављају примери генерализације и спецификације, меронимије и синонимије, као и развијена колокацијска веза међу лексемама. С друге стране, у грађи на млађем узрасту уочен је само један пример колокацијске везе. Све ове развојне тенденције говоре у прилог повећању граматичке и семантичке компетенције код деце, али оне, барем на нивоу продукције, ни на узрасту од шест година не достижу ниво одраслог изворног говорника.

<sup>10</sup> Ово сматрамо оправданим чињеницом да се овакве лексеме употребљавају да означе одређени став говорника према неком актеру, што захтева виши ниво метакогниције.

## Закључак

Дискурсне форме деце оба узраста имају елементе почетка и краја. Почетак се обично обележава поштапалицом *иа*, иза које најчешће следи темпорална реченица којом се дискурс ставља у временски оквир. Крај се обележава са *еио*, *И иако*, *И иио је иио*. На старијем узрасту се додатно јављају експлицитније дате форме увода и епилога (*Сада ћу вам причати...*, *То је иио иио сам хиео*, *Чича мича и гоиова прича*) којима дете као да сугерише већи ниво самосвести о томе да је испричано уједно и кохерентно. Догађаји се углавном нижу линеарно, при чему се деца користе сукцесивним елементима *иа* и *онда(к)*. Ове елементе такође користе и као поштапалице – у случајевима када смишљају наставак приче или када је потребно да се нечега присете. На оба узраста се јавља и ретроспекција, с тим да је она на млађем узрасту најчешће исказана поновљеним синтаксичким формама, а на старијем узрасту развијенијом хипотаксом. Овакви ретроспективни елементи управо и омогућавају да дечје дискурсне форме имају заплет.

Премда на први поглед могу деловати некохерентно, ови дечји искази то нису. Разлика између два узраста је у томе што млађа деца новоуведене појмове чешће објашњавају користећи се катафором, те поновљеним синтаксичким формама, док старија деца кохерентност постижу више системом зависних реченица и разуђенијим лексичким типом структуралне везе. Према Павловићу и др. (2006) ово су довољни елементи да овакве дечје дискурсне форме можемо сматрати (аутобиографским) наративима. Такође, поменути техникама објашњавања деца показују и да су у извесној мери свесна да саговорнику треба пружити одговарајући контекст у коме ће дати наратив бити разумљив. Са формалније стране, анализа маркера текстуалне кохезије по-

казује да ни наративи деце од шест година не садрже све елементе који би се могли наћи у наративу одраслог говорника. Но, треба оставити места могућности да би се барем још неки од кохезивних елемената могли јавити у дечјим наративима уколико би истраживање било спроведено на проширеној грађи.

Главне тенденције усложњавања дечјих наратива огледају се у учесталијој употреби деиктичке ендофоре науштрб поновљених и делимично поновљених форми; учесталијој и разумејеној употреби лексичких структуралних веза (синонимије, генерализације и спецификације) насупрот синтаксичком понављању; те појави супституције и ширења елипсе, поново науштрб синтаксичког понављања. Претпоставка да деца старијег узраста кохезију стварају већим бројем различитих елемената, дакле, стоји. Такође је уочено и да се, у оквиру категорија које постоје на оба узраста, на старијем узрасту јавља већи број различитих кохезивних маркера.

Испитивани наративи припадају говорном језику, али не можемо рећи да су они део говорног функционалног стила, будући да дечја језичка компетенција није на нивоу функционално поливалентног идиома. Овим објашњавамо изостајање експлицитних маркера повезујућих релација, јер је за њихово кориштење неопходна боља кохезија и јача кохеренција, те свакако виши ниво прагматичке компетенције.

#### ЛИТЕРАТУРА

Пипер, Предраг. Анафора у српској простој реченици. *Зборник Мајице српске за славистику* 71–72 (2007): 261–269.

Brown, Gillian, George Yule. *Discourse Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Clark, Eve. *First Language Acquisition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Halliday, Michael Alexander Kirkwood, Ruqaiya Hasan. *Cohesion in English*. London: Longman, 1976.

Mandić, Mirjana. Five- and six-year-old children's autobiographical discourse: the analysis of the use of proper names and deictic terms. *Balkanistic Forum* 1–2 (2008): 308–318.

Pavlović, Jelena, Vladimir Džinović, Nikoleta Milošević. Teorijske pretpostavke diskurzivnih i narativnih pristupa u psihologiji. *Psihologija* 39(4) (2006): 365–381.

Shiro, Martha. Genre and evaluation in narrative development. *Journal of Child Language* 30(1) (2003): 165–195.

Miloš Đ. KOŠPRDIĆ

#### ON CHILDREN'S AUTOBIOGRAPHICAL NARRATIVES – TEXTUAL COHESION IN CHILDREN BETWEEN THE AGES OF 3 AND 6

##### Summary

In this paper, we dealt with the production of children's autobiographical narratives. In the theoretical framework of text linguistics, we observed the elements of textual cohesion that we have additionally systematized on the basis of relevant literature. Assuming that usage and frequency of cohesive elements can be taken as a measure of complexity of the narrative structure during language development, we regarded the autobiographical narratives of two groups of children: the younger – between the ages of 3 and 4, and the older – between the ages of 5 and 6. The results of our analysis show that older children use more diverse elements of textual cohesion. We also observed that in the categories that are found at both age levels, a greater number of different cohesive markers occur at an older age. The main tendency is that with the increase in the age, the lexical and



syntactic repetitions are replaced by more diverse and diluted cohesive elements. In addition to the development of the hypotaxis, the expansion of the ellipsis and the usage of explicit markers for utterance structuring, this contributes to more coherent production of children's narratives.

Key words: textual cohesion, narratives, autobiographical narratives, children's speech, developmental psycholinguistics

---

## ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

### СМРТ ФАШИЗМУ: БОРБА ЗА ЗАБОРАВЉЕНЕ ВРЕДНОСТИ

(Нађа Бобичић (ур.), *Рат из дечје перспективе*, Удружење *Радник*, Београд, 2018)

Објављивање зборника *Рат из дечје перспективе* (уз подршку *Реконструкције* Женског фонда<sup>1</sup>) представља јединствен догађај на књижевнокритичкој сцени у Србији, из више разлога. Један је свакако сам избор велике и важне а недовољно проучаване теме која је снажно обележила не само југословенску књижевност за децу после Другог светског рата већ и националне књижевности после ратова деведесетих година прошлог века и распада Југославије. Притом ауторке осветљавају поглед на рат из дечје, најчешће маргинализоване перспективе, објашњавајући његову улогу у изабраним делима. Нису занемарљиви ни обим и жанровска разноврсност корпуса анализираних дела, којим је обухваћено преко 30 романа, као и поједине збирке песама и приповедака, објављених на простору (бивше) Југославије у распону од педесетих година 20. века до 2017. године. То што су ауторке свих радова младе књижевне критичарке из региона (рођене у последњој деценији 20. века) значајно је само по себи, а посебно због тога што су на овај начин оне демонстрирале праксу *сесџринсџива*<sup>2</sup>. Страст са којом су пригрлиле *антифашистичко*, *феминистичко* и *антинационалистичко* полазиште у анализи

<sup>1</sup> *Реконструкција* Женски фонд подржао је издавање овог зборника у оквиру свог програма *Специјални фокус*, усмереног на суочавање са милитаризмом, национализмом и расизмом.

<sup>2</sup> Појам *сесџринсџиво* довео је до различитих спорења у оквиру феминизма, али се овде, пре свега, односи на заједничко деловање жена, њихову међусобну подршку, сарадњу и солидарност и, као што су саме нагласиле, спремност да уче једне од других.

одабраних књижевних дела са ратном тематиком омогућава им *нова читања*, као и отворену полемику са постојећим интерпретацијама због занемаривања категорије рода, националистичког дискурса или поништавања вредности тековина НОБ-а.

Зборник је компонован тако да представља неку врсту дијахронијског прегледа. Тринаест радова сврстано је у три целине: I „Народноослободилачки рат и револуција”, II „Interbellum” и III „Ратови 1991–1999”. У садржајном и прегледном предговору Јелена Лалатовић наглашава важност саме теме у друштву у коме ратна траума обликује однос према прошлости и садашњости, затим наводи да је циљ истраживања *проналажење, истраживање и критичка евалуација нарације о ратницима у чијем су средишту деца*, а да је методолошки оквир феминистичка књижевна теорија. Она издваја кључне аспекте сваког рада, на основу чега се може стећи увид у садржај зборника у целини и начин на који су ауторке приступиле корпусу. Њихова намера је да заједнички продукују ново, феминистичко знање о књижевности са ратном тематиком, другачије од оног које обликује *маскулина и национално утиснута култура*. Своје антиратне феминистичке ставове ауторке изражавају и тиме што зборник посвећују свима који се данас боре за мир и слободу, а посебно женама и деци из земаља уништених ратом. Занимљив је и последњи део зборника јер је у њему углавном безлична форма уобичајене кратке биографије обогаћена повремено духовитим и готово исповедним тоном четрнаест ауторки (један рад је коауторски) и уреднице.

Са разочарањем утврдивши малобројност женских ликова у југословенској књижевности за децу о НОБ-у, Ирена Јовановић се у тексту „Девојчице којих нема” усредсређује на анализу начина њиховог приказивања. На примеру Ђопићеве Луње из *Пионирске прилоге* ауторка указује на родно сте-

реотипно представљање јунакиња, односно на преузимање патријархалних матрица из народне епике у Ђопићевој *Бајци о сестри Ковиљки*. Осим тога, она критикује игнорисање национализма и родно дискриминаторних пракси, посебно у југословенској критици. Као позитивне примере обликовања јунакиња у књижевности за децу издваја две заборављене приповетке – *Ванку партизанку* Франца Бевка и *Наду и Загорку* Јована Поповића, у којима се приликом карактеризације јунакиња одступа од родних стереотипа и оне се представљају као супериорније од мушких ликова.

Поред Диклићевог романа *Не окрећу се сине*, Ђопићевом *Пионирском прилозијом* бави се и Александра Аксентијевић у раду „Између игре и ратовања: деца и ратни непријатељ”, издвајајући приповедне стратегије које аутори користе у обликовању ликова непријатеља. Док, према њеним увидима, Ђопић користи хуморне потенцијале страха и своје јунаке никад не доводи у директни контакт са непријатељем, Диклић ствара лик „човечног непријатеља”, чиме „доприноси психолошкој убедљивости и реалистичности књижевног дела”. Јасна разлика коју она прави између савремене милитаризације друштва и антифашизма није важна само за овај рад него и за разумевање целог зборника. Критичарка показује да оба аутора имају негативан однос према рату (Ђопић га нпр. назива *старашином нељудском немани*).

Пошавши од става да писац „у преломним историјским годинама мора поседовати и вољу за друштвени ангажман”, Невена Шаулић у тексту „*Модри прозори* као ангажовани простор антифашистичке борбе” потврђује претходне налазе критике по којима је Облаков роман једно од најбољих дела о Другом светском рату у хрватској дечјој књижевности, хвалећи га због његовог наглашеног идејног слоја, којем су подређени сви остали елементи

структуре. Она наглашава да, као у бајци, фашизам у овом роману оличава зло и неопходно је супроставити му се, док антифашизам представља добро које на крају побеђује, што доводи до „изразитог контраста у грађењу ликова” у роману.

Елементе бајке *на нивоу уметничког јосиуика* уочава и Марија Станојевић код песникиње Мире Алечковић. За мото свог рада „Компаративна анализа дечје перспективе у збиркама поезије *Звездане баладе* Мире Алечковић и *Лак као јеро* Александра Ристовића” бира речи Арсена Диклића: „Кад не би било дјеце, ратови би били мање страшни”, чиме се, између осталог, њен рад непосредно повезује са текстом Александре Аксентијевић. После детаљне тематско-мотивске и анализе формалних карактеристика обе збирке, критичарка даје предност патетичном представљању херојства и страдања деце у рату у поезији Мире Алечковић у односу на банализацију и *срозаванье узвишене теме раица* присутне у поезији Александра Ристовића. Разлику у приступима објашњава и тиме што у збирци Мире Алечковић (из 1946) нема временске дистанце у односу на рат, док Ристовић своја *јоејиска сећања* објављује у време када идеали НОБ-а нестају (1988).

Први део зборника заокружује Дара Шљукић текстом „Савремена рецепција романа за децу који тематизују НОБ”. Она деконструира стратегије обликовања доминантних критичких дискурса о делима из НОБ-а у постјугословенским друштвима, указујући на њихову националистичку обојеност, са позивањем на босанскохерцеговачке романе: *Пјесма на Коњуху* Алексе Микића, *Не заборави свиралу, баћо* Нусрета Идризовића, *Тойови и славуји* Владе Дијака, *Три Јешина јуначка дана* Адвана Хозића, *Бреза међу рововима* и *Сунце у диму* Владимира Черкеза. Ауторка показује да поједини критичари у својим анализама романа из НОБ-а тенденциозно пренебрегавају чињенице да је свако читање идео-

лошко, не уважавају различите конструкције детињства и запостављају важност контекста, што доводи до обезвређивања и одбацивања дела са антифашистичком поруком.

„Interbellum” отвара рад Мање Величковске и Марте Стефановске „Детската и (женската) перспектива на војната во романот *Но-Уи* на Лидија Димковска”. У њему се тема романа – одрастање једне девојке у ратним условима – повезује са теоријом (идентитета и другости) Зигмунда Баумана. Одређујући дело и као роман-град, критичарке издвајају најупечатљивије слике Сплита за време Другог светског рата, јер је промена света изазвана ратом највидљивија у променама које се дешавају у самом граду. „Градот кој се менува и застрашува е овде приказот на таа Другост.”

Перспектива младе девојке присутна је и у роману *Излету у небо* Гроздане Олујић, који анализира Зорана Симић у тексту „Одједи недовршеног апсурда”. У центру истраживачке пажње је управо сложен и противречан лик главне јунакиње и нараторке Миње, коју је трајно обележило ратно детињство. Критичарка сматра да поједине слабости романа произилазе из несклада између Олујићкиних *књижевних, филозофских и идеолошких амбиција*. Такође, разобличава и оштро критикује интерпретативне стратегије у зборнику *Бунтовници и сањари: књижевно дело Гроздане Олујић*, које доводе до „некритичког и необразложеног изједначавање југословенског социјализма са тоталитаризмом, суптилног промовисања српског национализма, те непризнавања значаја категорије пола или рода у изучавању књижевности”.

Милица Улемек у тексту „Холокауст из перспективе детета” као кључне категорије упоредне анализе издваја приповедача, теме и идеје дела о Холокаусту која су писана за одрасле из дечје перспективе: *Башица њејео* Данила Киша, *Semper idem*

Борђа Лебовића, *Сан о љубави и смрти* Филипа Давида, *Мој леи живои у њаклу* Ивана Ивањија, *Горгоне* Мире Оташевић, као и Кишових *Раних јада*, написаних за децу и осетљиве. Њени главни налази су да је приповедање најчешће изведено у првом лицу или техником доживљеног говора; да се у делима тематизује однос између нациста и Јевреја и питање идентитета, док је боравак деце у логору табуизиран, као и да неки аутори изводе песимистичке закључке у вези са будућношћу, повезујући страдања у Другом светском рату са ратовима деведесетих, док други упркос свему испољавају витализам, оптимизам и веру у љубав.

Одређујући књижевност као идеолошко бојно поље, Наталија Степановић у последњем тексту „Interbellum”-а – „Фронт и позадина: (ратно) девојаштво у Слобошћини *Barbie* Маше Колановић и *Улици предака* Сунчане Шкрињарић” указује на главне тенденције наратива о Домовинском и Другом светском рату у хрватској књижевности за децу, да би се затим усредредила на упоредну анализу романа из наслова. Између осталог, ауторка наводи да јунакиње оба романа одрастају у ратним околностима и показује како то делује на њих, али док је у Колановићкином роману видљив иронијски однос према политичкој свакодневици, Шкрињарићка *доследно избегава њумачење ратних збивања*. Такође, запажени су и вешто протумачени родни аспекти ових романа (нпр. родна кодираност ратовања, игре и популарне културе; сексуално узнемиравање).

Део зборника о ратовима на територији бивше Југославије (1991–1999) почиње текстом Маје Абације „У рату нисам била пјесник него дијете”, који се бави анализом песничких збирки награђиваних, по годишту блиских и тематски сродних босанско-херцеговачких песникања Дијале Хасанбеговић, Адисе Башић, Амиле Кахровић Посављак и Тање

Ступар Трифуновић. Смештајући ову потресну поезију у оквир *ратног њисма*, ауторка нуди исцрпну мотивску анализу најзначајнијих песама и закључује да, упркос разликама, „свака од њих у поменути збиркама о ратном искуству и трауми пјева феминистички, антиратно, хуманистички, с пријезиром према виктимолошким интерпретацијама, колективистичким кодирањима и националистичким злоупотребама”.

Упоредну анализу користи и Јулија Овсец у тексту „Кје со отроци? О одрашћанју в војнем часу на примеру романов *Jugoslavija, moja dežela, Hotel Zagorje in Judovsko pokopališče*”. Главне ликове сва три романа спаја ратна избегличка судбина, а критичарка се бави улогом национализма у изградњи њихових идентитета, односно кризом идентитета приликом покушаја уклапања у нову средину. Она објашњава да избор дечје перспективе омогућава Горану Војновићу, Ивани Симић Бодрожић и Енесу Карићу да о национализму, традиционализму и религији говоре без критичке дистанце. Међутим, док Војновић (користећи ретроспективно приповедање) наведене појаве преиспитује, као и Карић, али у мањој мери, у Бодрожићкином роману, по мишљењу критичарке, овај сегмент потпуно изостаје.

Славка Влалукин у тексту „Деца деведесетих: упоредна анализа романа *Како војник њојравља грамофон* и *Тој је био врео*” доказује своју главну тезу да Кеџмановићев роман, за разлику од Станишићевог, није антиратни, мада је често тако перципиран. Она показује да ове романе, иако имају тематске (трагање за идентитетом, ратне околности) и формалне (приповедање из дечје перспективе и удвајање нараторског гласа) сличности, карактерише *велико њоеишчико разилажење*. Док, по мишљењу ауторке, Станишић преиспитује улогу сећања из детињства на формирање идентитета, Кеџмановић пласира националистичке идеје, дехуманизујући свог

јунака и претварајући га у *машину за убијање*.

Зборник затвара рад „Одсутни отац, одрастање и рат у романима Јасминке Петровић и Весне Алексић” Јелене Лалатовић, која афирмише књижевно стваралаштво ове две ауторке као *узбудљиво и иро-еманицијатичко*, посебно истичући њихову способност „да критику маскулинитета повежу са субвертирањем андроцентричног погледа на ратове у бившој Југославији”. Такође, она се не либи да укаже на репродуковање националистичког дискурса, уочивши га нпр. у начину на који једна од главних јунакиња у роману *Летио када сам научила да летим* Јасминке Петровић, иначе носитељка идеолошке тачке гледишта, објашњава узрок распада бивше Југославије, што није примећено у досадашњим критикама.

Једна од специфичности зборника *Раић из децје* *иерсијективне* је стил који ауторке користе, хотимице нарушавајући поједине академске конвенције, што је део феминистичке праксе писања. Осим што не избегавају писање у првом лицу јединине (*у овом раду желим да... не могу се отиети дојму...*), неке од њих наводе како су се осећале током истраживања (говоре о ентузијазму, разочарању, нелагодности), помињу ситуације из свог живота у вези са темом о којој пишу (шверцовање у берлинском метроу и затеченост неонацистичким скупом, писање састава о Домовинском рату у школи) или износе властите ставове (*мени су анархо-феминизам и романџичне комедије једнако убједљиви*). Ово је посебно видљиво у њиховим биографијама, на основу којих се може назрети како је изгледао и сам процес израде зборника. „Истраживање литературе за текст било је посебно искуство. Узбудљиво, јер је открило цео један такав скуп текстова који је у мом формалном образовању био потпуно занемарен, и фрустрирајуће, због увида у начине на које је та занемареност постигнута.”

После читања овог зборника намеће се питање да ли би ратови деведесетих били могући да претходно нису поништене тековине антифашизма и потпуно занемарена култура сећања на НОБ и револуцију (дела анализирана у првом делу зборника постепено су нестајала из лектире, код нас се задржао само Ђопићев роман *Орлови рано лети* у допунском избору лектире за 6. разред). Такође, зборник се може читати и као нека врста захтева да се дела из књижевности за децу која говоре о НОБ-у *иревреднују*, односно као почетак тог процеса.

Упркос томе што би се могло очекивати по-добрније објашњавање и аргументовање појединих тврдњи, а и озбиљније позивање на феминистичку теорију која је означена као методолошки оквир целог овог *књижевнотеоријског иодухвања*, овај зборник би требало да буде незаобилазно штиво за све проучаватељке и проучаваоце ратне књижевности за децу и омладину. Међутим, управо због тога што су за предмет свог истраживања изабрале код нас маргинализовану књижевност (за децу и омладину) и маргинализовани приступ проучавању књижевног дела (феминистички), постоји бојазан да ће и њихов зборник бити маргинализован у преовлађујуће националистичком академском дискурсу. У сваком случају, на *ремеџилачки* глас *иобуњених читатељки* сигурно се и убудуће може рачунати.

Јелена СТЕФАНОВИЋ

## АЛБУМ НЕСНИМЉЕНИХ ФОТОГРАФИЈА

(Гордана Тимотијевић: *Сличице*, Пчелица, Чачак, 2017)

Читав досадашњи опус Гордане Тимотијевић, књижевнице и истакнутог преводиоца с немачког језика, обраћа се генерацијама читалаца рођених на прелому 20. и 21. века. Засењена дигиталним сликама које се вртоглаво смењују, деца у дехуманизованом и скученом свету, чак и упркос материјалном изобиљу, остају ускраћена за оно што се касније тешко може надокнадити. Пажљиво се опредељујући за начине који су блиски и занимљиви управо сензибилитету савременог детета, ауторка високо вреднованих и радо читаних дела *Ливада на дар* (1994), *Зеленсело* (1997), *Владимир из чудне приче* (2001), *Кућица за звезде* (2006), *Седмо краљевство* (2009), *Свракин сајт* (2009) и *О Ажду у босиану* (2015), читаоцу у чију радозналост и пријемчивост неупитно верује, ненаметљиво, без подређивања педагогији, преноси поруке универзалних вредности. Њена проза подстиче малишане да, крећући у наизглед безбрижну и забавну читалачку авантуру, започну и своју потрагу за одговорима која ће их касније пресудно и суштински одредити. У основи свих запитаности која обузимају младо биће нагнуто над маштовитим и ведрином осунчаним страницама Гордане Тимотијевић јесу непрекидно одмеравање снаге добра и зла, преплитање имагинације и реалности, прожимање игре и озбиљности и бројна друга антиномична начела која чине нераскидиву целину и индивидуалном постојању одређују смисао. Ипак, након склапања корица сваког од остварења ове књижевнице, читалац бива оплемењен спознајом о неопходности неговања исконске човекове блискости са свим бићима, која својим постојањем

и разноликошћу и чине да свет у коме смо много више од сустанара буде занимљиво и инспиративно место. Дубоким вредностима које као драгоценост наслеђе предаје онима од којих зависи будућност света, чистотом и богатством језика, занимљивом фаболом, благотворним хумором и онеобичавањем приповедног поступка, по коме је писмо Гордане Тимотијевић препознатљиво, и њен најновији роман *Сличице*, објављен у Издавачкој кући Пчелица, заслужује важно место у формирању читалачког и животног искуства оних којима је намењен.

Овај кратки роман, компонован од низа краћих приповедних епизода, на самом почетку нас упознаје са дружином коју чине три дечака и две девојчице млађег школског узраста који, након првобитног усхићења због краја школске године, бескрајно дуге, вреле дане проводе досађујући се на клупама испред зграде. Истовремено, то је и прича о односу две јунакиње, којима су и сама имена антоними – о персонификованој Досади и Знатижељи. Која од њих ће се појавити у првом плану, зависи заправо од разиграности и слободе детињег духа. Тамо где су игра и машта, где су радозналост и упитаност, нема места апатији и летаргији, које озбиљно обузимају савремено дете. Распуст се и пред јунацима *Сличица*, након првобитног одушевљења, указује као бескрајно дуг период који треба властитом маштом осмислити и на забаван начин организовати. Доколица за јунаке Гордане Тимотијевић није време за сањарење и стварање *ни из чега*, већ пука беспосленост која од њих ствара идеално друштво за Досаду. Ипак, њена апсолутна владавина прекинута је захваљујући упорности девојчице Анђелке, која и после првобитних неуспеха не одустаје од жеље да покрене другаре на игру, стварање и на друге активности којима се могу испунити и дан и душа. Није случајно да иницијатива потиче од најмлађе јунакиње *Сличица*. Из читаве дружине једино она још

увек није усвојила обрасце понашања детета које очекује да му из дана у дан неко други приреди све јача узбуђења, јер само она још увек не подражава старије другаре који, како би били прихваћени у групи, сваки подстицај унапред проглашавају недовољно вредним пажње. Ипак, захваљујући фотографијама снимљеним за време ранијих летовања код бабе и деде, Анђелка успева оно што није могла да постигне речима. Фотографије из албума, њене успомене на протекла лета, најбољи су наговор да и Ружица, Лука, Андрија и Димитрије, који одрастају у доба апсолутне превласти визуелних над свим осталим садржајима, крену на летовање у планинско село, које им се испрва чинило као најдосадније место на свету.

За време боравка у селу, у природном резервату са изузетном разноврсношћу флоре и фауне, деца, коју су технологија и дневна рутина учинили потпуно пасивним примаоцима сензација, на сасвим нов начин доживљавају и свет око себе и свет у себи. Малена дружина се свакодневно упушта у пустоловине, које само наизглед не представљају узбудљиве подухвате. Јер и када обављају разноврсне пољске радове и када први пут посете бачију или воденицу, оду на пецање или доживе летњу олују, деца самостално остварују близак контакт са бујном природом и свим оним што она дарује човеку. Нашавши се у новој улози, малишани су у прилици да сваким кораком размакну границе познатог, а то је увек авантура највишег реда. Будећи запретену радозналост и моћ да у свему препознају истинско чудо живота, они у новом окружењу савладавају своје страхове, превазилазе слабости и откривају властите дарове које нису ни наслућивали. Јунаци Гордане Тимотијевић у непознатом окружењу другачије, отворених чула, почињу да гледају, да ослушкују и удишу раскош загонетне природе, долазећи притом у додир са традиционалном културом и заборављеним начином живота у коме књишка и технолошка знања немају

ону вредност која им се придаје у свакодневици човека у урбаној средини. То препознајемо и у занимљивим монолозима и полилозима јунака овог романа, али пре свега кроз кратке али језгровите реплике Анђелкине баке, која духовитим упадицама опомиње на штошта што смо заборавили гомилајући теоријска знања, уверени у њихову важност. Кроз воденичареву *Брашњаву ирричу*, исприповедану техником сказа, чиме је постигнута живописност и аутентичност приповедања, о којима Гордана Тимотијевић веома води рачуна, пред јунацима романа, али и младим читаоцима *Сличница*, оживљен је читав један древни свет народних веровања и предања, уз тумачење већ скоро заборављене лексике која је неповратно нестала заједно са воденицама поточарама. У том погледу, као и ранија остварења Гордане Тимотијевић, и роман *Сличнице* садржи прави арборетум шумског биља и другог растиња, што уз низ пропратних објашњења, датих у виду фуснота, даје овом књижевном тексту и значајну едукативну вредност. Притом, природа у свеколиком опусу ове књижевнице није само амбијент у коме се радња одвија: и скакавац, и дрво, и влат траве су књижевни јунаци и носиоци су одређених погледа и схватања, којима оплемењују људска бића. И док су летњи дани у граду били дуги као месеци, збивања на планини се нижу једно за другим таквом брзином да се малишани први пут срећу и са субјективним осећањем протока времена. Желећи да летовање потраје што дуже, долазе на идеју да набаве сат који успорава време. Разменом огласа у којима мале придошлице траже необичан предмет и одговора окачених на стабло јасена, започиње игра која има драж тајновитости. Познанство које није склопљено на друштвеним мрежама, иако почиње сличном разменом загонетних порука, из преписке са незнањцима, развиће се у искрен другарски однос. Ипак, ни становници села нису лишени предности које омогућава савремена технологија. Она



је у овом делу присутна у свом најбољем и најсврсходнијем облику, јер модерна достигнућа омогућавају комуникацију малишана са родитељима који остају у граду, при чему се зближавају и суседи који једва да се познају. Моћ и значај виртуелног и дигиталног нису умањени, али је њихово присуство у животу јунака овог романа сведено на разумну и потребну меру, чиме се стварају услови за потпун и снажан доживљај света у коме стасавају будући људи.

Можда највреднија спознаја јунака *Сличица*, који су своје другарство учврстили на незаборавном летовању, угледавши се на славне дечје дружине из књижевне традиције, јесте уверење да смисао за авантуру, као и сваки други дар, морамо брижљиво неговати и да догађајима треба кренути у сусрет. Уместо селфија и безбројних фотографија, које су данас често саме себи повод и сврха, на крају појединих поглавља овог романа налазе се детаљни описи сличица. На њима су забележени непоновљиви тренуци, незаборавна места, детаљи и доживљаји из минулог времена, заувек похрањени у сећању ликовва. И неснимљене, и ненацртане, те трајно упамћене сличице, и много касније, светле оним чудесним сјајем који нам, и кад се нађемо на раскршћу, показује пут којим ваља кренути. Странице ове књиге, које је на допадљив начин илустровао Александар Стојшић, постају тако драгоцен и живописан албум, налик на онај који је петочлану дружину и подстакао на путовање. Намењен читаоцима који су вршњаци његових књижевних јунака, роман Гордане Тимотијевић је драгоцен опомена и старијој читалачкој публици. Надахнуто и оригинално, ово дело нас подсећа да су успомене заправо најважнија и највреднија колекција, чије стварање траје током читавог нашег живота.

Оливера НЕДЕЉКОВИЋ

## ПРИЧЉИВЕ ПРИЧЕ О БЕОГРАДУ

(Гордана Малетић, *Катарке Београда*,  
Београд: Лагуна, 2017)

Постоје две врсте прича.

Оне које писац сам напише и оне које се саме напишу, а он их у себи пронађе, препише и потпише. И све се то догађа изван видљивог света, и само он зна (ако зна!) које од њих више воли. И да му је живот у питању, то неће никоме да каже. И приче то знају и ником неће да кажу. Само оне знају која је која.

А неће да кажу јер оне и писац имају нешто неизречено, неразделиво, а заједничко. Неко то њихово заједничко назива морањем писања, а у случају Гордане Малетић и књиге *Катарке Београда* то би се могло превести у радост писања.

Београд, град који се сам пише, за њу је радост и без писања. Она га доживљава, и то успешно преноси на читаоце, као личност јединствену и једину такву на свету. Уверава их да је Београд живи живот и није прости збир живота у њему. Она га види као сушто време, а не као збир времена, епоха, периода. За њу је Београд сваки човек у њему, сваки који је сада, или који је било када, живео, или пак само једном свратио у Београд. За њу је Београд и *умеће његових сџановника*. Поистовећивање града са умећем, односно знањем оних који живе у њему, додатна је прича у причи која се сама написала. Она, као у случају „Плавог месеца над Петрусом”, избија у различитим причама из људи загледаних у необичну небеску појаву, а врхуни поетском, лако памтљивом и за сваког важном поруком коју изговара учени жупан Црепа: *Лађа светиљине на мору њмине*. Дакле, Гордана Малетић причање и причу, по угледу на Андрића у *Госпођици* („Трпеж! То је

страст! Крпеж! И то је страст!”) успешно своди на памтљиву реченицу која ће свима одједном рећи нешто важно за њих и за све људе. Понекад списатељица причљиву причу вешто настани у наслов („Мастило за господара” – и писање је страст!) или у заборављену тестију испуњену дејчим сновима о путовању (и путовање је страст!) која уместо њега, упркос надлазећим батинама, одлази тамо где он не може стићи. А на крају је смешта у рекламе (и реклама је страст!), које су прорицање и порицање стварности, неказивање или свеказивање о одсвуда наилазећем удаљавању човека од ближњих својих, а што је још тужније и горе, од себе самога („Ново доба”). И зато је причање у овој причи другачије. Брже, без другде видљивог лирског призвука, без свуда присутне слутње, драматично, на тренутке опором и намерно лишено лепоте недоречености. То огољавање стварног света је, само на први поглед, силажење у његову дубину. То је успон који нас води до нас.

Ето, то су и такве су катарке причања Гордане Малетић.

А са њих на читаоца капље написана и свима потребна људска светлост, по свему слична небеској. Најсветлија је у причи „Михајло и Мика”. За Гордану Малетић је знаменити научник у првом лицу математичар Михајло Петровић, у другом рибар Мика Алас, а у трећем Анђео хранитељ и бранитељ гладних и убогих Београђана. И пошто их је нахранити, пожелео је да још нешто учини за њих и за оне који су им по свему слични. Како каже Гордана Малетић, научио их је да се „са глађу може изборити и знањем”.

Књига и знање су непропадљива имовина, али и благодородна жеђ која се блажи читањем причљивих прича.

Милоје РАДОВИЋ

## ИПАК ЈЕ АЛЕКСАНДАР ВУЧО БИО ПРВИ

(Александар Вучо: *Зимзелена змија*, Приредила Гордана Малетић, Београд: РТС, 2018)

Ако бисмо правили историјску хронологију почетака српске литературе за децу, после Ј. Ј. Змаја, модерну поезију за децу и младе везали бисмо за појаву теорије игре, па бисмо Александра Вуча можда прескочили и не бисмо га поставили као зачетника српске модерне поезије за децу.

Па ипак, Александар Вучо је, после Змаја и његових следбеника, био први наговештај модерности и савремености у српској књижевности за децу и младе. Ово поуздано кажемо, на основу тек објављене књиге *Зимзелена змија*, коју је приређивачки стручно открила и уредила песникиња и прозни писац Гордана Малетић. „Велика је срећа” – каже она – што смо у прилици да после 86 година поново читамо Вучов заборављени мини роман и вратимо се његовим поемама. Истовремено, то је и прави начин да обележимо 120. годишњицу оснивача савремене српске књижевности за децу.”

Радознала не само као писац већ и као историчар и истраживач, Гордана Малетић је у *Полицици за децу* набасала на причу „Лажљивац пајац путује”, која је још 7. маја 1931. била објављена у *Полицици*. Та прича је део мини-романа *Верно откриће*, дела од 12 целина, за које се није знало да је његов аутор Александар Вучо, са псеудонимом Аскерланд, а које је потписивао чика Аца, један од уредника *Полицике*. Из овог мини-романа, јединог прозног дела надреалисте Александра Вуча намењеног деци, настала је касније Вучова антологијска поема *Подвизи дружине Пет и петлића*.

Гордана Малетић је студиозно анализирала сва открића Вере, главне личности мини-романа. Она

је на тај начин успела да похвата конце читаве Вучове надреалистичке поетике и тако је повеже са свим збивањима и догађајима који ће се јавити у његовој класичној поеми *Подвизи дружине Пеџи њеџића*.

Главна личност овог јединог прозног дела за децу Александра Вуча, девојчица Вера, радознало је и интелигентно дете. Она потиче из угледне и богате породице, па је сви ословљавају са Госпођица. Она тај статус и заслужује по социјалном пореклу, али и по лепој и интелигентној мајци.

Мини-роман *Верина открића* препуно је бунтовништва, разних акција, дечје радозналости и тежње да се проникне у опасно и непознато у животу. „Дете хоће да посегне за месецом и да му прочита лекцију што се стално губи и премешта, број Три не жели да остане у задатку у коме му није место, сапун ће се радије бацити у воду него да чека да га троше мало-помало, сенки се допала слобода и неће да се врати својој власници, а пајац бежи из друштва у коме се налази, јер је пожелео да упозна свет...”

Вучов мини-роман је драматичан и динамичан у тежњи његових ликова да се отргну од живота, патријархалног васпитања и стандардног понашања у односу према одраслима. Дете је, каже Вучо, пуно радозналости, оно воли не само авантуру и забаву већ и песму, која ће бити сва у нонсенсним нијансама, да би се тако постигао што забавнији и духовитији живот.

У неколико поглавља овог Вучовог романа запажамо све бравурозе нове и савремене поетике, исказане урбаним језиком, са доста каламбура, шатровачких речи или наопако сложених реченица. Најзанимљивији фрагменти овог романа су „Верина открића”, „Паметни гуштер”, „Сапун самоубица и брбљива рибица”, „Лажљивац пајац путује”, „Летећи број Три”, „Ђопави коњ” итд.

Роман Александра Вуча доноси и неколико песама, које ће касније ући у поему *Подвизи дружине Пеџи њеџића*. То су песме „Како је кит дошао до Станимировог новца” и „Сантатузин папагај”. Овакве Вучове песме, али и читав надреалистички програм певања ове поезије, наћи ће одјека касније, у поеми Арсена Диклића „Плави кит”, из збирке *Дунавске баладе*.

Вучови сарадници и припадници надреалистичке школе, нарочито београдског типа, Душан Матић и остали, писаће о Вучу и његовим поемама и тако га подржати у његовом модернистичком продору у српску поезију за децу и младе.

Предговор Гордане Малетић, „Повратак заборављених јунака”, сугестивно нам говори о њеном проналаску извора Вучових поема, које су инициране до данас непознатим романом, објављеним у *Политици* под насловом *Верина открића*.

У луксузном издању, ову драгоцену књигу илустровао је Предраг Пеђа Тодоровић, дочаравши нам свет Вучове надреалистичке маште и његовог савременог приступа дечјем читаоцу урбаних средина.

Воја МАРЈАНОВИЋ

## ИЗБРУШЕНА ПЕСНИЧКА РЕЧ

(Милан Мрдаљ: *Облутак радости*, Нови Сад: Прометеј, 2018)

Милан Мрдаљ је потврђено песничко име у српској литератури за децу. Далматинац из Далматинске Буковице, дошао је у млађим годинама у Војводину и са собом донео пријатне и непријатне успомене из детињства. Било како било, песник се није предавао сети, нити носталгији за родним просторима, већ је, у својој најновијој збирци *Облутак радости*, певао ведро о животу и његовим лепим и ружним странама. Хумор је био основ његове поетике, а сећање и одабрани мотиви, са већ стеченим песничким занатом, обликовани су у овој књизи са пуно песничког умећа.

Збирка која је пред нама наслања се на целокупну Мрдаљеву поезију, испевану још од 1967. године па све до 2016. Као песник, приповедач и драмски писац, Мрдаљ је спроводио одређену драмску поетику и на њој градио свој свет сећања, која су га пратила до зрелих година.

Збирка *Облутак радости* садржи неколико циклуса („На звезданој стази”, „Облутак радости”, „Било некад и сада је”, „Благодарје”, „Брза храна”, „Браћа по занату”). У овом свежњу песничких стихова налази се читав свет тема и мотива, доживљених некада и сада, које детињство носи са собом – а у њему дете доживљава себе и као наивно и невино биће, али осећа и сталну жељу да пркоси одраслима, о чему речито говори песма „Велики сам”.

Милан Мрдаљ је песник импресионистичке логике. Његова песма почиње лако и једноставно а завршава се увек ведрим, хумористичким заплетом. Хумор је у овој поезији битна категорија, поетолошки логичан, слаган и распоређиван у приликама када му је право место. По добром запажању Дејана Алексића, Мрдаљ је песник који хумору ствара добар амбијент, јер се он ту и зачиње али и разреша-

ва. Не припадајући ниједној песничкој школи, овај доброћудни Далматинац уме да напише песму, сасвим једноставну и простодушну, па га читаоци доживљавају спонтано и са поверењем.

Кад пише о школи, Мрдаљ је и весели учитељ и ђак. Он пева песму „Књига под јастуком” или „Учитељица”, доказујући да је право дете, које уме да одреди праве вредности људи и ствари.

Мрдаљев однос према животињском свету је племенит. Он животиње доживљава као саставни део живих бића у простору природе, а природа је увек сеоска идила, коју боји „Ветрова љубав”, „Зимска ноћ”, или „Чежња за растанком од природних лепота”. Увек традиционалан, Мрдаљ пева о Божићу, пева о „цветној међави”, „месечевој кијавици”, о „жутој јесени” али и о „гнезду у зимском периоду”.

Сав предан успоменама на невино и наивно детињство, на завичајни околиш, песник је прави чувар његових дражи и лепота, али понекад и расту жени човек, који верује да живот не сме бити непријатан према младим бићима, каква су деца.

Градећи годинама своју поетику, у преко тридесет књига, Мрдаљ се сврстао у ред водећих српских песника, који осећају шта је „права дечја песма”. Сензибилан и мајстор у владању стихом, он увек уме да пронађе угао одакле прати „озбиљно-неозбиљни живот”, и тако деци пружа могућност да верују у боље сутра, у дане који их чекају у будућности, односно да верују у „цветну међаву”, али и у „цвркутави дијалог једног чворка”, који би хтео да влада птичјим светом и буде увек на месту где му је пријатно.

Стваралаштво Милана Мрдаља намењено деци и младима ни овог пута није изневерило свог потенцијалног читаоца. Његова нова колекција песама, у збирци *Облутак радости*, још један је доказ да и у прпошним годинама живота човек остаје дете, савиљиво и пуно жеље за животом.

Воја МАРЈАНОВИЋ