

• ДЕТУЊСТВО •

Часопис о књижевности за децу
Година XL, број 1,
пролеће 2014.

Редакција:

Др Јован Љуштановић,
главни и одговорни уредник
Др Василије Радикић
Мр Бојана Вујин
Раша Попов

Секретар редакције:

Ивана Мијић

Лектор и коректор:

Мирјана Карановић

Издавач:

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

За издавача:

Душан Ђурђев, директор

Слог:

Ласер студио, Нови Сад

Штампа:

Offset print, Нови Сад

Часопис излази тромесечно
Цена овог броја: 300,00 динара

Рачун Змајевих дејих игара
340–11006551–47

Овај број часописа су финансирали:
Управа за културу града Новог Сада
Министарство културе и информисања
Покрајински секретаријат за културу
и јавно информисање

САДРЖАЈ:

КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ И ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТ (1)

Тијана Д. Тропин , Како преводити илустрацију?	3
Медиса А. Колаковић, Марина С. Токин , Илустрације у читанкама некад и сад	15
Снежана З. Шаранчић Чутура , Ликовност фолклорне загонетке и естетика „наивне слике”	25
Ирина С. Дамјанов , Однос вербалног и визуелног у књизи <i>Још нам само але фале</i> Љубивоја Ршумовића и Душана Петричића	33
Тамара Д. Јовановић , Илустрација ничега (Значај и функција илустрација у књизи <i>Ема и јеж који неспјаје</i> Давида Албахарија)	40
Анико Ч. Уташи , Слике: „номади медија“ – илустрација и текст као нераздвојива целина у књигама за децу	44
Светлана С. Калезић Радоњић , Писац као илустратор	51
Здравко М. Мићановић , Дечја књижевност и плакат	59
Зоран Д. Пеневски , Стратегије илустровања књига за децу	63
Предраг М. Јашовић , Визуелизација као интертекстуална и жанровска прожимања у поезији Попа Д. Ђурђевога	66
Надија И. Реброња , Илустрација као део текста у књигама поезије <i>Како се цртила сунце</i> Шиме Ешића и <i>Слик ковница</i> Попа Д. Ђурђевога	73
Милош С. Јоцић , Приповедач и природњак (О илустрацијама, енциклопедијаштву, екофантастици, али пре свега илустрацијама Уроша Петровића у роману <i>Авен и јазојас у земљи ваука</i>)	79
Мирјана М. Стакић , Етнологија, фантастика и хорор у књижевности за децу у контексту интермедиијалности	87
Светлана Е. Томић , Заборављена књижевница Даница Бандић и заборављени илустратор Урош Предић	98
Милутин Б. Ђуричковић , Леонардо да Винчи као писац за децу и младе	105
Тихомир Б. Петровић , Визуелна поетска форма (Слика, сликовница, стрип, игра знацима)	110

Рецензенти:

Проф. др Бранка Јакшић Провчи

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Др Весна Цолић

Висока школа струковних студија за образовање васпитача, Нови Сад

Проф. др Виолета Јовановић

Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, Јагодина

Проф. др Горана Раичевић

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Зона Мркаљ

Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Проф. др Зоран Пауновић

Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

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

КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ И ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТ



Тијана Д. ТРОПИН

Институт за књижевност и уметност
Београд
Република Србија

КАКО ПРЕВОДИТИ ИЛУСТРАЦИЈУ?

САЖЕТАК: Књижевна илустрација је хибридни жанр на размеђи уметности и заната, а илустровање књижевних дела за децу илустратора ставља пред различите проблеме, поготову када се ради о језички инвентивним делима или класицима који су познати и преко адаптација (позориште, филм, стрип). Овај рад покушава да осветли неке од тих проблема на примерима из домаће издавачке и илустраторске праксе. Посебна пажња посвећена је случајевима у којима уметник својим делом ступа у дијалог са ранијим илустрацијама, или са адаптацијама књижевног дела које припадају другим медијима (играни и анимирани филм, стрип). Указује се на случајеве у којима се упоредо са преузимањем постојећих илустрација врше интервенције на тексту, тако да долази до несклада између текстуалног и визуелног дела књиге. Коначно, разматра се и флуидност граница између омажа, апропријације и плагијата.¹

КЉУЧНЕ РЕЧИ: илустрација, превод, адаптација, интермедииалност, књижевност за децу

Илустровање књижевности за децу има дугу и поштовања достојну традицију која сеже у најмању руку до Коменијуса (Comenius), аутора прве сликовнице експлицитно намењене деци: *Orbis sensualium pictus* (*Видљиви свет*), објављене 1658. годи-

¹ Овај рад написан је у оквиру пројекта 178008 „Српска књижевност у европском културном простору”, на Институту за књижевност и уметност у Београду, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

не (Barr 1995: 10). Ипак, бројније сликовнице и илустроване књиге за децу почињу да се појављују тек од половине осамнаестог века, да би у деветнаестом илустрација за децу доживела пуни процват. До данас се развила у бесконачно много огранака и смерова, са најразличитијим стилским правцима и представницима. У овом раду, међутим, покушаћу да истражим пре свега оне појаве које су резултат илустровања превода за децу или преузимања оригиналних илустрација и њихово адаптирање за домаће тржиште.

Илустрација је као „наменско” ликовно дело најчешће посматрана као мање вредна од независног уметничког дела, а у конјункцији са књижевношћу, односно књигама за децу, такође традиционално нижег статуса у књижевном полисистему (како је убедљиво показала Зохар Шавит: Shavit 1986), то доводи до различитих аберација у односу према стварању, плаћању, репродукцији илустрација. Наглашен је пре свега аспект употребљивости у прецизно одређеном контексту: да ли ће илустрацију доживети као подесну а) деца читаоци, б) родитељи (купци) и в) издавач, који у првом реду *процењује* факторе а) и б). Овакав прагматично оријентисани став довео је до тога да се према илустрацијама издавачи и уредници односе знатно слободније него што је то случај са репродукцијама уметничких дела за одрасле и до поплаве наручених, масовно произведених дела нижег квалитета. Упркос томе, илустрација за децу развила се у особен ликовни жанр са властитим конвенцијама и повремено са значајним уметничким резултатима.

Као и у сваком другом послу, најбоља остварења дају они илустратори који темељно познају струку, имају велику културу, у овом случају ликовну, и наравно таленат. Такав аутор разуме текст, као и улогу илустрације да му кореспондира. Он прихвата задати текст као позив на дијалог и одговориће адекватно својим ликовним изразом (Малетић 2011: 75).

Случај илустровања дела преводне књижевности нешто је другачији него кад су у питању илустрације рађене за текстове домаћих аутора. Не ангажују се увек локални уметници како би изнова осмислили визуелни аспект књиге: најчешће се води рачуна о преузимању довољно квалитетних (али не исувише скувих) страних илустрација. На тај процес одабирања и одбацивања илустрација за домаћа издања одувек је утицао збир различитих вектора, каткад са сасвим неочекиваним резултатима. Према нивовима издања децјих класика, попут *Алисе у земљи чуда* или *Пинокија*, могу се не само пратити смене стилских епоха и развој тенденција у илустровању децје књижевности већ и одређивати флукуације економског напретка или економске кризе, као и мене у ставовима о прихватљивости, односно подобности неких приказа за децје читаоце. Покушаћу да у наставку групишем неке најчешће или најзанимљивије појаве.

**Илустрација класика: преузимање, слободно стварање, дијалог са класичним илустрацијама, дијалог са (филмским) адаптацијама.
На примеру Керолових књига о Алиси**

У случајевима кад постоје класичне илустрације које се поистовећују са текстом, њихово преузимање није увек изводљиво: некад због ванлитерарних разлога, пре свега новчаних (немогућност да се откупе права за илустрације или скромна техничка средства за њихово репродуковање), а понекад и због великог стилског раскорака између времена њиховог настанка и новог издања. Одличан пример за то јесу Тенијелове (Tenniel) илустрације за *Алису у земљи чуда*, које су се од појављивања књиге готово изједначиле са Кероловим делом. Њихов статус потврђује и чињеница да је прво енглеско издање са новим илустрацијама (које су такође дело цењеног

уметника, Артура Рекама [Arthur Rackham]) било пропраћено новом уводном песмом Остина Добсона (Austin Dobson), који је у стиху правдао потребу за новом ликовном опремом, четрдесетак година после првог издања: „Enchanting Alice! Black-and-white / Has made your deeds perennial; / And naught save „Chaos and old Night” / Can part you now from Tenniel;” После овог одавања почаст, Добсон наставља: „But still you are a Type, and based / In Truth, like Lear and Hamlet; / And Types may be re-draped to taste / In cloth-of-gold or camlet” (Остин Добсон у јесен 1907, цитирано према Barr 1995: 38).

Вероватно због промене у укусу о којој Добсон говори, Тенијелове илустрације су репродуковане у малом броју српских (и југословенских) издања; први пут су се појавиле 1952. године у издању загребачке „Младости”, а прво српско издање које их преноси јесте издање београдског БМГ-а из 1998. Највећи проценат издања *Алисе* има оригиналне илустрације, свакако захваљујући високом статусу који дело Луиса Керола ужива међу проучаваоцима књижевности и педагозима, али и чињеници да је његов маштовити свет инспиративан за уметнике. Говорећи о начину на који је Драгана Јовчић илустровала *Алису у земљи чуда*, Јасна Јованов исправно тврди како је у питању „један од најтежих подухвата за сваког илустратора” (Јованов 2011: 48). Тако се илустровање Кероловог дела претвара у својеврстан испит зрелости за илустратора који томе приступа. Не зачуђује што су бројна издања преузела већ постојеће илустрације, било домаћих било страних уметника; ипак, треба истаћи како је већ прва југословенска илустраторка *Алисе у земљи чуда*, Евгенија Гаганидзе Самонова, створила изузетне илустрације са израженим карактеристикама југендстила (преовлађује динамична, елегантна линија са доста украса), док су каснији илустратори, попут већ поменуте Драгана Јовчић или Миодрага Бате Кнежевића, инсистирали на личном стилском печату.

Овде нас, међутим, посебно занима један нешто ређи однос према постојећој традицији илустровања неког класика, који бисмо пре свега могли назвати *дијалошким*. Ради се о непосредном и видљивом утицају илустрација оригиналног издања на илустрације рађене за превод. Одличан пример за то представљају илустрације Марка Крсмановића за *Алису у светију с оне стране огледала* (Керол 1979) у Просветиној едицији „Златна књига”; оне подражавају Тенијелове цртеже не само кад је у питању избор сцене за илустровање већ и њихова композиција, па чак и такви вантекстуални детаљи као што је сличност споредног лика са Бенцамином Дизраелијем.

Овакав поступак је вредан проучавања из више разлога. Тенијелове илустрације нису се уклапале концепцијски у едицију „Златна књига”, оријентисану превасходно на савремене илустраторе и илустрације у боји. Ипак, блискост „оригиналних” и „преводних” илустрација толика је да се може говорити о одавању почаст старијем илустратору; вреди запазити да то није случај са готово двадесет година старијим Крсмановићевим илустрацијама за *Алису у земљи чуда* (Керол 1960) које, у тежњи за оригиналношћу, не успостављају асоцијативне везе ни са Тенијелом нити са претходним домаћим илустраторима.

У тексту „How Emil Becomes Michel: On the Translation of Children’s Books” Биргит Столт (Stolt 2006: 67–84) говори о „плагирању” илустрација и на примеру шведских и немачких илустрација Астрид Линдгрен показује како и поред „превођења” одабраних prizora, композиције и приказа појединих ликова, нове илустрације утичу на измењену рецепцију текста, изостављајући или мењајући ознаке локалног карактера, које ближе одређују друштвено-историјски контекст (овде је то шведска сеоска и паланачка средина с почетка XX века). Тако и Марко Крсмановић својим илустрацијама брише највећи део историјског контекста *Алисе*, редукујући обе-

лежја која би читаоцима указивала на то да се ради о енглеској девојци из викторијанског периода. Не ради се о нападној модернизацији одеће и предмета, временски и културни помак успоставља се пре свега стилски, „разигравањем” Тенијелових помало тмурних слика.

Крсмановићева линија је блажа, мање наглашена, усаглашена са углавном колорисаним цртежима. Аутор кривудавим, слободним потезима наглашава „раскуштраност” појединих ликова, попут Беле краљице и Белог витеза. Весна Лакићевић Павићевић о његовој илустрацији из тог периода каже: „Седамдесетих година Крсмановић илуструје у духу арт-брута робусне, гротескне и гротовски деформисане фигуре, наративне и магритовски надреалне композиције са елементима поп-артистичке иконографије” (Лакићевић Павићевић 1994: 67). Овај илустраторски приступ делује у садејству са преводом Иване Миланков, који наглашава „безвремене” аспекте текста, појачавајући присуство адресата – детета мањим и већим интервенцијама на преводу.



Илустрација 1 – Тенијелова Алиса

Као и код Крсмановића, не долази до уочљивог текстуалног осавремењивања приказаног света, али се свакако и језик и илустрације стилски подешавају тренутку настанка (позне седамдесете године двадесетог века) и савременим схватањима, како естетским, тако и онима са подручја дечје психологије. Крсмановић се у доба стваралачке зрелости и самосталности, тако, упушта у својеврстан дијалог са Тенијелом.

Иако оваквом сагласју превода и илустрације треба тежити, оно пре спада у изузетак него у правило. Рита Оитинен (Riitta Oittinen) у свом делу *Превођење за децу* (Translating for Children; Oittinen 2010) управо на примеру илустрација Алисе у земљи чуда које је остварила Туве Јансон пише о раскораку који се појављује кад се илустрације рађене за један превод објаве уз други. Одступања слике од текста варирају, од ситних али видљивих непоклапања као што је боја гусенице, у тексту зелене а на слици плаве (Oittinen 2000: 96), па до потпуног разилажења текстуалног и визуелног дела, када се ради о



Илустрација 2 – Крсмановићева Алиса

илустровању превода пародије (Oittinen 2000: 143–144). Ауторка исправно наглашава сложеност и дијалогичност интеракције текста и слике:

In a translation, the dialogic constellation expands and involves a translator interpreting the text and illustrations, target-language readers with a different cultural background, a new publisher, and even, possibly, a new illustrator participating in a collaborative dialogue with the translator (Oittinen 2000: 144).

Вреди поменути да су илустрације Туве Јансон за Риту Оитинен специфичне и функционалне само у интеракцији са једним одређеним преводом, преузете и у два српска издања, где се појављују у комбинацији са преводом Луке Семеновића. Иако је уметнички и изражајни ниво њеног дела непромењено висок, читаоцу који није упознат са конкретним, илустрованим преводом (а то је нужно морала бити велика већина читалаца српских издања) њени цртежи делују као врло слободна варијација на тему *Алисе у земљи чуда*. Механичким уклапањем превода и илустрација, који су настали независно једно од другог, напуштен је жељени склад и сарадња преводиоца и илустратора: „To create a translation where parts contribute to the whole, the translator must take into consideration the illustrator’s interpretation of the story” (Oittinen 2000: 101).

**Пример неуспелог трансфера дела:
неприхватање класика, измештање из контекста и
губитак важних аспеката у новим илустрацијама
– Отфрид Пројслер²**

Случај децјег романа *Der Räuber Hotzenplotz* (Разбојник Хоценплоц) Отфрида Пројслера (Preussler)

² Овај део рада користи се материјалом из моје докторске тезе у изради, *Теоријски аспекти превођења књижевности за децу са савременом студијом културе*.

одличан је пример за то како превод понекад не успева због вантекстуалних околности, односно губитка важног културног контекста, и како преводне илустрације томе могу допринети. У питању је дело које, заједно са другим текстовима овог аутора, у Немачкој важи за децји класик и већ педесетак година се прештампава са оригиналним илустрацијама, често адаптира за позориште итд. Код нас је преведен под насловом *Велика њојера*, у већ поменутој едицији „Златна књига”. По томе што издање није прештампавано нити обнављано може се закључити да књига није наишла на посебно добар пријем код нас.

У чему леже разлози њеног неуспеха код југословенске публике?

Као што је већ речено, пре свега у одсуству одговарајућег културног контекста. Наиме, Пројслер је своју причу засновао на ликовима који су немачкој деци, нарочито педесетих година двадесетог века, били општепознати – на стандардним ликовима „Касперлтеатра”, луткарског позоришта. Као што комедија дел арте има стандардне ликове (Арлекин, Пјеро, Панталоне), тако су у децјем луткарском позоришту познати типови Касперла, веселог спадала и обешењака, препознатљивог по шиљатој капи и великом носу, његовог приглупог другара Сепе или Сепела (баварска варијанта имена Јозеф) у тиролском оделу, уображеног и неспособног полицајца и карикирано крволочног разбојника. Пројслер даје своје лично обојене варијанте тих типова, али они су и даље препознатљиви; лаког успостављању асоцијативне везе у Немачкој су допринеле и конгенијалне илустрације Ф. Ј. Трипа (Tripp), који је илустровао и друге Пројслерове књиге (*Мали дух*).

Уместо наслова *Разбојник Хоценлоц*, издање „Златне књиге” носи нејаснији и не много подесан наслов *Велика њојера*, премештајући акценат са ликова на заплет. Преводилац Марија Ђорђевић

одлучила се за низ решења која не само да домаћим читаоцима нису понудила везу са луткарским позориштем³, већ су умногоме редуковала комичну атмосферу књиге. Промене имена су донекле допринеле локализацији, тј. смањиле су немачки карактер текста, али нису битно допринеле његовом одомаћивању за публику на југословенском подручју; у адаптацији се стало на пола пута.

У оквиру ове теме, међутим, за нас је интересантан специфичан случај илустрација ове књиге. „Просветино” издање не преноси оригиналне цртеже; међутим, илустратор Јеврем Јеша Милановић се тесно ослања на Трипове илустрације као предлог – избор илустрованих сцена у потпуности прати оригиналне цртеже, начин приказивања ликова и композиција углавном га се држе. Измене се ограничавају на два аспекта: пригушена је комична и повремено гротескна атмосфера Трипових цртежа (он Хоценплоца често приказује са свих седам ножева за појасом) у корист нешто реалистичнијег цртежа (на почетку, бака код Милановића показује много више страха него на оригиналној илустрацији). У истом кључу, Милановић тежи ка композицији са наглашеним перспективистичким кадрирањем, тј. разликом првог и другог плана (Трип своје ликове углавном поставља у исту раван композиције). Тиме се, опет, губи дечја непосредност и безазленост оригиналних цртежа.

Општи ефекат овакве комбинације одлика превода и илустрација јесте неодређеност, нелокализованост описаних догађаја које дете читалац не може ни да повеже са сопственим окружењем, нити да их прихвати као аутентичну страну бајку која са собом доноси шарм новине. Непознавање луткарске традиције такође је представљало проблем (мање је вероватно да ће се дете које не зна за Касперла/Тошу

заинтересовати за књигу о његовим доживљајима). И тако су друга Пројслерова дела остала непреведена све до 2004, када је „Артист” објавио *Малу вешицу*, у преводу Гордане Тимотијевић и са оригиналним илустрацијама.

Проблем сукоба идеологија и трагови цензуре/адаптације превода у преузетим илустрацијама

Проблемом цензуре у књижевности за децу социјалистичког периода бавило се више различитих аутора (Pokorn 2012; Thomson-Wohlgemuth 2009). Српски теоретичари и историчари и даље понешто стидљиво приступају проучавању те појаве.

Интервенције на тексту нису увек праћене одговарајућим интервенцијама на илустрацијама јер би то било превише компликовано за ондашње стање репродукције, а ретуш би био превише скуп или превише уочљив као измена. Само је у историји домаћег стрипа ретуширање непожељних слика и детаља с времена на време практиковано до у осамдесете године прошлог века (видети нпр. есеј Зорана Ђукановића о Милтону Канифу, 1987).

Тако повремено долази до неочекиваних спојева, када илустрација показује трагове онога што је изостављено у тексту, пре свега у сликовницама: у тексту адаптиране и илустроване верзије *Хајди* коју је за српско тржиште приредио Јован Ангелус (Шпири 1981) говори се о *учишћу*, а на слици се јасно види протестантски свештеник у одори са оковратником (види о томе и Pokorn 2012). Сливница Жилбера Делаја *Маја и годишња доба* (Делај 1978) садржи илустрацију на којој се види чинија пуна ускршњих обојених јаја, док текст преноси разговор шумских птица о пролећу – преводилац је одустао од покушаја да успостави било какву везу адаптираног текста са сликом шарених јаја (коју је

³ Традиција луткарског позоришта, његових комично-гротескних ликова, није сасвим непозната код нас, како показује и Змајева *Несрећна Кафина*.

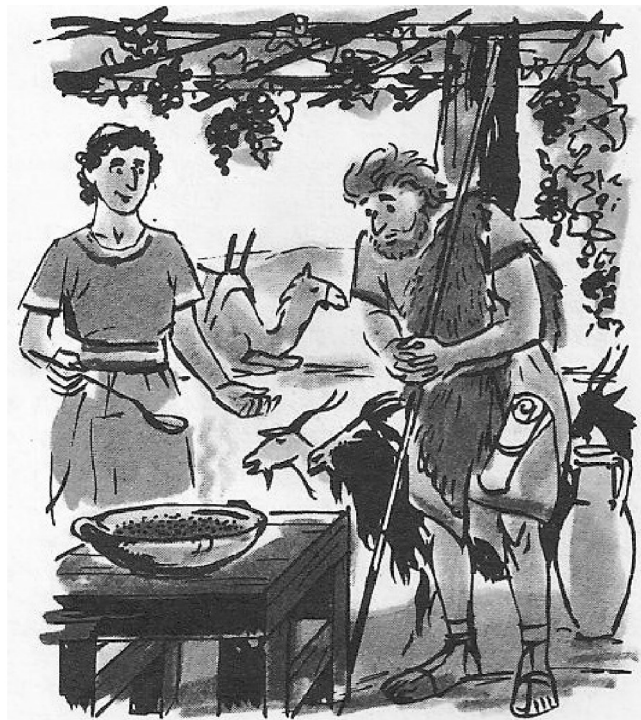
бар један део читалачке публике морао препознати као алузију на ускршње обичаје). Ова пракса брисања сваког помена верских празника била је врло раширена, али не увек и овако невешто спроведена и очита. Тако је са референцама на Божић било лакше изаћи на крај: најчешће су, као и у тексту превода, претваране у помињање Нове године. И друге илустрације са религиозним елементима су избациване или напросто остављане уз адаптирани текст, у нади да их деца неће препознати. Такав је случај са адаптацијом познате бајке Оскара Вајлда *Себични џин*, у сликовници Марије Пасквал (Pascual) намењеној нижем предшколском узрасту, *Бајке у слици 2* (Paskval 1981). Кључна слика илуструје моменат приче у коме и џин и читаоци дете са рамена на длановима могу препознати као малог Исуса:



Илустрација 3 – Марија Пасквал *Себични џин*

са: приказан је дечак са стигматама и ореолом, док џин пред њим клечи. Упућени читалац, чак и ако није упознат са оригиналним текстом Вајлдове бајке, лако ће препознати уобичајени приказ малог Исуса, али југословенски издавач је очито рачунао са тим да ни деца читаоци, па ни одрасли који евентуално буду вршили функцију посредника, неће приметити тај религиозни контекст. И ране и ореол остају необјашњени.

Слично решење – мењање текста тако да илустрација делује неразумљиво за неупућене – можемо наћи и на сасвим неочекиваном месту, у дечјој енциклопедији *Шта знам о биљкама и животињама*, у одредници „Сочиво” (Габалда – Болије 1981: 129). Као и у неким другим случајевима, илустратор се определио да не пружи само цртеж биљке,



Илустрација 4 – Пјер Пробст *Сочиво*

већ, на скученом простору, читаву малу жанр-сцену: два младића у старовременској одећи, један сасвим умотан у крзно, збуњеног израза лица, док му други са осмехом пружа чинију чорбе од сочива. Пропратни текст ограничава се на обавештења о хранљивости сочива – али илустрација и даље приказује библијску сцену у којој Исав Јакову продаје своје право првородства, баш за чинију сочива.

Редак случај преводиоца који је отворено говорио о оваквој пракси и залагао се за њу јесте Угљеша Крстић. У тексту „Особености преводилачког задатка на савременим књижевним текстовима за предшколски и млађи школски узраст” (1979) бави се проблематиком превођења сликовница чији текстуални део није адекватан за југословенске деце – читаоце. Крстић предлаже – уз навођење примера – да се илустрације задрже, а да се промени пропратни текст. Тиме неосетно визуелном делу књиге придаје мањи значај него текстуалном; парадоксално, такво поступање доводи до вишег степена очувања интегритета илустрација, које ће ређе бити мењане:

Суочен са таквом конструкцијом, преводилац врши реструктурисање забавног, послуживши се, рецимо, ироничним гегом и адекватним „штосом”, како би између детета и текста установио исти интензитет односа што га има оригинал, али сад на адекватно измењен начин, но задржавајући и не изневеравајући главни мотив, на шта га – поред осталог – обавезује и илустративни део публикације, који се најчешће не може реструктурисати. (Крстић 1979: 36–37)

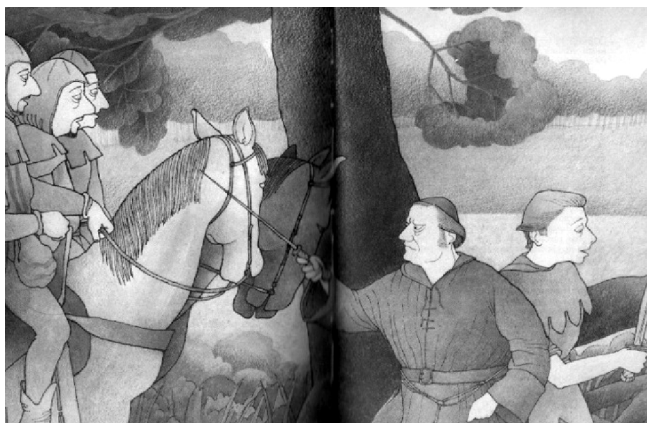
**Утицај ванлитерарних фактора:
филмске и стрип-адаптације и
њихово одражавање на илустрације књига**

Теоријска литература углавном код нас не посвећује довољно пажње односу између различитих

визуелних уметности и њиховом „преливању” из једног вида у други. Често су у питању релативно механички проблеми преношења фотограма из цртаног или играног филма у илустрацију сликовнице, или чак у стрип. Ипак, и ово захтева различите способности да би се извело како треба, о чему сведоче безбројне и бескрајно разнорodne адаптације Дизнијевих цртаних филмова за штампана издања – сликовнице, стрипове или илустроване књиге. Њима се у овом случају нећемо бавити подробније, већ ћемо скренути пажњу на случај утицаја где резултирајуће дело неоспорно представља оригиналну илустрацију.

Звезде на небу. Енглеске народне бајке у издању „Златне књиге” садрже илустрације Бранислава Мојсиловића; у питању је цењен и плодан илустратор, који је радио и на другим књигама те едиције. Читалачку пажњу привлаче различити аспекти илустрација, које свакако спадају у модерније из тог периода – повремено „филмско” кадрирање (крупни планови, необичан угао посматрања). Једна од илустрација, међутим, има и непосредније филмско порекло: реч је о цртежу који заузима пуне две стране и приказује Робина Худа и опата Така како се, опкољени непријатељем, спремају на борбу. Композиција у потпуности пресликава кадар из изузетно популарне и више пута прештампаване књиге *Чудесни светови Волта Дизнија*: у тој књизи је прича о Робину Худу илустрована фотографима из играног филма у продукцији Волта Дизнија.

Мојсиловић без тешкоћа прилагођава слику свом препознатљивом цртачком стилу, извлачећи јасним линијама контуре ликова и стилизујући их у благо гротескном маниру. Овде се можда са највише оправдања може говорити о *превођењу* слике из једног медијума у други – па чак и трећи, будући да кадар из филма првобитно није био замишљен као илустрација; већ израда фотограма и њихова нова намена представљају *апропријацију* филмске слике.

Илустрација 5 – Бранислав Мојсиловић *Робин Худ*

Мојсиловићева илустрација чисто сликарским средствима преображава дату фото-илустрацију.

Другачије везе између различитих медијума можемо препознати у неким издањима „Плаве птице” с краја седамдесетих година: ради се о илустрацијама Божицара Веселиновића за *Звездане ратнике* (Лукас 1978) и илустрацијама већ поменутог Јеврема Милановића за *Свемирски брод Галаксија* (Ларсен – Терстон 1980). Веселиновић, који је омотима за „Плаву птицу” пружио уједначени стилски печат, не одступа од свог цртачког манира ни приликом израда илустрација, али се у извесној мери ипак ослања на филмску верзију. Тако су на његовим цртежима роботи Си Трипио и Арту Диту, па и Дарт Вејдер (у преводу Вадер) приказани уз очито угледање на Лукасов филмски предлог; али приликом осмишљавања композиције, размештаја и покрета ликова унутар ње, Веселиновић се у потпуности одваја од Лукасовог кадрирања и саме естетике филмске слике.

Нажалост, у случају илустрација Роберта Калмаревећа за омладински роман *Мач од Шанаре* Терија Брукса („Плава птица”, 1979) не можемо говорити о трансформацији или апропријацији постојећег материјала, јер и није реч о духовитој интер-



Фото-илустрација 6

текстуалној игри већ о плагијату: Калмаревећеве илустрације у више случајева представљају верне копије појединих сцена из стрипа *Принц Валијант* Хала Фостера. На пример, сцена у којој Шија разговара са Панамоном (Брукс 1979: II, 171) уз извесне измене преноси стрипски панел у коме се упознају принц Валијант и сир Гавен; приказ климактичне сцене коначног сукоба Шије и Лорда Ворлока адаптира стриповски панел у коме Валијант показује мач вештици; уз мање измене, цртеж Валијанта који силази низ степениште тамнице претворен је у цртеж тамничара, итд. Бирајући оне слике које ће се најбоље уклопити у наратив Терија Брукса, Калмаревећ је показао висок степен довитљивости, али нажалост, сем тога нема других препознатљиво ауторских или цртачких квалитета. Уз све остало, оваква процедура доводи и до извесне пометње: у почетку (Брукс 1979: I, 47, 63) се јављају илустрације на којима принц Валијант игра улогу Шије, а сер Гавејн Флика Омсфорда; та идентификација постаје збуњујућа када се у другој књизи појави Панамон, јер Калмаревећ илустрације са њим и Шиом такође базира на панелима са Валијантом и сер Гавејном.



Илустрација 7
Р. Калмаревић



Илустрација 8
Хал Фостер



Илустрација 9
Р. Калмаревић



Илустрација 10
Хал Фостер



Илустрација 11
Р. Калмаревић



Илустрација 12
Хал Фостер

Ако занемаримо проблем ауторства илустрација, случај *Мача од Шанаре* отвара низ занимљивих питања. Као прво, намеће се питање о могућности да се материјал једног наративног дела, смештеног у одређени историјско-културни контекст (у случају *Принца Валијанија* ради се о раном средњем веку), искористи за илустровање сасвим другог наративног тока, уз то смештеног у другачије раздобље (*Мач од Шанаре* дешава се у далекој и бајковито обојеној будућности). Објашњење се може наћи у два различита фактора – најпре, Калмаревић илустрације, уз малобројне изузетке, конципира као групе од два до три лика, док позадину, односно „сценографију“ по чијој је разрађености и прецизности Фостер био славан, своди на најнужније елементе или је у потпуности изоставља; кључне детаље (рецимо, боју косе појединих ликова) ретушира и мења у складу са илустрованим текстом. То није доследно спроведено – измене Калмаревић занемарује кад су у питању прикази чудовишта Скула, тако да долази до дискрепанције слике и текста. С друге стране, *Принц Валијаниј* је био изузетно утицајно дело популарне културе, вољено и често подражавано од стране најразличитијих уметника, не само кад су у питању стрип-аутори и илустратори већ и са упливом на генерације аутора који су се окренули писању фентезија (епске фантастике).

Као друго, поставља се питање да ли би се и како у другачијем случају могло говорити о легитимној апропријацији постојеће илустрације за неко друго дело. Потенцијалан одговор на то пружио је, рецимо, Валтер Мерс, који је у свом роману за децу *Дивље ђушовање у ноћ* (2009) читав заплет изградио око илустрација Гистава Дореа, смештајући их у нов, бајковит, деци примерен контекст, али уз наглашавање ауторства цртежа (главни јунак носи име илустратора). Овакав поступак надилази пуку „рециклажу“ постојећих цртежа, користећи их на стваралачки и нов начин, у постмодерном духу.

Закључак

Као што смо видели, у преводној књижевности за децу интеракција преведеног текста и илустрације може донети неке неочекиване проблеме, али и довести до низа креативних, квалитетних и занимљивих илустраторских и преводачких решења тих тешкоћа. Будући да се код нас није много писало о томе, овај рад се ограничио на истицање неколико занимљивих појава, уз наду да ће се други проучаваоци посветити темељном истраживању домаће илустрације за децу и њеним плодним укрштањима домаћих и страних утицаја, али и проучавању са недовољно истражених аспеката – не само естетског и историјско-уметничког, већ и интермедијалног, семантичког, педагошког и, како смо видели, традиционалног.

ИЗВОРИ

- Брукс, Тери. *Мач од Шанаре*. Београд: Југославија, Просвета, 1979.
- Габалда, Жак, Рене Болије. *Шта знам о биљкама и животињама*. Београд: БИГЗ, 1981.
- Делај, Жилбер. *Маја и 4 годишња доба*. Загреб: Младост, 1978.
- Звезде на небу. Одабране енглеске приче*. Београд: Просвета, 1983.
- Carroll, Lewis. *Alice in Wonderland*. Zagreb: Mladost, 1952.
- Карол, Луис. *Алиса у земљи чуда*. Београд: Младост, 1960.
- Карол, Луис. *Алиса у земљи чуда*. Београд: Просвета, 1971.
- Карол, Луис. *Алиса у свету с оне стране огледала*. Београд: Просвета, 1979.
- Карол, Луис. *Алиса у земљи чуда*. Београд: БМГ, 1998.

- Ларсен, Глен, Роберт Терстон. *Свемирски брод Галаксија*. Београд: Југославија, Просвета, 1980.
- Лукас, Џорџ. *Звездани ратници*. Београд: Југославија, Просвета, 1978.
- Mers, Valter. *Divlje putovanje u noć*. Beograd: Zlatni zmaj, 2009.
- Paskval, Marija. *Bajke u slici*, knj. 2. Ljubljana, Beograd: Partizanska knjiga, 1981.
- Пројслер, Отфрид. *Велика џошера*. Београд: Просвета, 1964.
- Пројслер, Отфрид. *Мала вешишница*. Београд: Артист, 2004.
- Foster, Hal. *Princ Valijant*. Beograd: Čarobna knjiga, 2013.
- Чудесни светови Волта Дизнија*. Књ. 1, *Свети машице*. Београд: Вук Караџић, 1978.
- Чудесни светови Волта Дизнија*. Књ. 2, *Приче из разних земаља*. Београд: Вук Караџић, 1978.
- Шпири, Јохана. *Хајди*. Љубљана, Београд: Југореклам, 1981.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Ђукановић, Зоран. *Парадоксални класик*. <<http://www.stripovi.com/index.asp?page=columnview&ColumnID=41>> (Првобитно објављено у: *Стрипоотека*, бр. 898, Нови Сад, 4.8.1987) 13.1.2014.
- Јованов, Јасна. „Три модела дечје илустрације у Србији”. *Детинство* 34 (2011): 46–54.
- Крстић, Угљеша. „Особености преводачког задатка на савременим књижевним текстовима за предшколски и млађи школски узраст”. *Преводна књижевност, зборник радова Трећих београдских преводачких сусрећа*. Београд: Удружење књижевних преводаца Србије, 1979, 35–40.
- Lakićević Pavićević, Vesna. *Ilustrovana štampa za decu kod Srba*. Beograd: ULUPUDS, 1994.
- Малетић, Гордана. „Илустрације по мери детета”. *Детинство* 34 (2011): 74–79.

-
- Barr, John. *Illustrated Children's Books*. London: The British Library, 1995.
- Oittinen, Riitta. *Translating for Children*. New York: Routledge, 2000.
- Pokorn K., Nike. *Post-socialist Translation Practices: Ideological Struggle in Children's Literature*. Amsterdam, Philadelphia: John Bewamins Publishing, 2012.
- Shavit, Zohar. *Poetics of Children's Literature*. Athens, London: The University of Georgia Press, 1986.
- Stolt, Birgit. "How Emil Becomes Michel: On the Translation of Children's Books". Gillian Lathey (ed.), *Translation of Children's Literature*. Clevedon: Multilingual Matters, 2006, 67–84.
- Thomson-Wohlgemuth, Gaby. *Translation under State Control. Books for Young people in the German Democratic Republic*. New York, Oxon: Routledge, 2009.
- a dissonance between the textual and the visual part of the book.
- Key words: illustration, translation, adaptation, intermediality, children's literature

Tijana D. TROPIN

HOW TO TRANSLATE ILLUSTRATIONS?

Summary

Literary illustrations represent a hybrid genre, crossing the boundary between art and artisanship. Illustrating works of children's literature poses various problems for the illustrator, especially when the artist is dealing with linguistically rich and inventive texts, or classics with multiple and well-known adaptations into other media (theatre, film, comic books). This paper attempts to highlight some of those problems using examples from Serbian publishing and illustration praxis. Particular attention is devoted to the artist's dialogue with previous illustrators, or adaptations of the work in case, if they belong to other media (live action film and animated film, comics). This paper further discusses the fluidity of boundaries between homage, appropriation and plagiarism. Finally, we point out some cases where existing illustrations were used alongside an altered text, resulting in

- ◆ **Медиса А. КОЛАКОВИЋ**
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Република Србија
- ◆ **Марина С. ТОКИН**
 ОШ „Прва војвођанска бригада“
 Нови Сад
 Република Србија

ИЛУСТРАЦИЈЕ У ЧИТАНКАМА НЕКАД И САД

САЖЕТАК: Рад анализира илустрације у читанкама правећи паралелу између читанки *некад* (између два рата) и *сад* (актуелне читанке новог образовног циклуса). Један од незаобилазних и највише коришћених уџбеника током школовања сваке особе јесте читанка, а њена форма, облик и избор текстова представљају културну и историјско-политичку, заправо општу слику једног народа. Пратећи развој илустрације у читанкама, сагледавамо један вид интермедијалности у историјској перспективи. Интермедијалност се, као правац интердисциплинарних истраживања, бави свим врстама укрштања и веза, како различитих врста уметности међусобно, тако и осталим начинима људског изражавања у преплитању са уметношћу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: интермедијалност, књижевност, књижевност за децу, читанка, ликовна уметност, илустрација

Разлог да се читанкама приступи са становишта историјског развоја илустративног материјала у њима лежи у глобалној културној ситуацији. У последњих неколико деценија, на светској културној сцени, интермедијалност је постала један од најпродуктивнијих термина у области хуманистичких наука. Интермедијалност се, као правац интердисциплинарних

истраживања, бави свим врстама укрштања и веза, како оних различитих врста уметности међусобно, тако и осталим начинима људског изражавања у преплитању са уметношћу. Иако се идеје о везама књижевности са другим медијима могу пратити кроз историју све до синкретизма усмене књижевности, убрзани развој врста и броја медија и драматичан сусрет књижевности са њима од друге половине двадесетог века постаје наше свакодневно искуство. Стога данас интермедијалност постаје термин који се користи за широк дијапазон укрштања у великом броју области (медијске студије, комунологија, студије културе, филозофија, теорија књижевности и музике, историја уметности, студије глуме, драматургије, режије...). Медији двадесет првог века мутирају, из дана у дан расту и проширују се, а везе између „стarih“ и „нових“ медија се успостављају невероватном брзином и врло често дају неочекиване резултате.¹ Овај процес није заобишао ни књижевност за децу, напротив, на њу је, чини се, можда и највише утицао.

У жељи да се звуком, сликом и додиром млада публика придобије и приволи на сусретање са текстом, али и да се тиме оствари комерцијални успех или добит, настале су најразличитије хибридне творевине. У почетку то су биле необичне мапе, писма, карте, загонетни документи, диораме, тродимензионалне фигуре искакалице, холограми... а развојем фине електронике књиге су добиле звучне и светлосне ефекте. Појавиле су се и тзв. књиге за слушање, али дигитална ера отворила је сасвим ново поглавље електронских књига. Осим класичних електронских књига са евентуалним додатком хиперлинкова, или хипертекста који је добио и свој динамички облик, у ери тач скрина интерактивност добија сасвим нову, до сада невиђену димензију. До

¹ Детаљније о интермедијалности видети: Grishakova & Ryan 2010, Wolf 1999, Schlump 2011, Rajewsky 2005, Semali, & Pailliotet 1999. и др.

јуче, веза кажипрста и књиге била је у евентуалном праћењу текста, окретању страница, обележавању места паузе током читања, у листању², али већ данас веза је сасвим другачија јер се књига чита колико оком толико и кажипрстом. Понекад, осим пипкања, тапкања, промишљања, „нову књигу” је потребно и продрмати, промућкати, провозати или чак у њу дунути, како би се читање наставило. Није реч само о новим ауторима и њиховим делима која настају по параметрима савременог читаоца (нпр. Karim Maaloul, *Babel: The Cat who would be King*³), већ често постојеће, популарне књиге (нпр. Oliver Jeffers, *Heart and the Bottle*⁴), па чак и класици, добијају сасвим ново дигитално рухо (нпр. *Alice for the iPad* by Atomic Antelope⁵). Данас, када би се већ дало помислити да класична „папирна” издања књига не могу парирати свом новостеченом електронском сродству, уз добру причу и инвентивну идеју настају интермедијални хитови попут *Изума Игоа Кабреа*. Ово хибридно дело Брајана Селзника спаја роман са стрипом, сликарством, фотографијом, немим филмом, проналазаштвом, историјом уметности и филма, музејима, архитектуром, интернетом, електронским учењем...⁶ Но, захваљујући вртоглавом развоју медија, књижевна сцена постала је привлачни шарени циркус пун јефтине забаве и кича, комерцијалних, естетски привлачних књига са малом или чак никаквом уметничком вредношћу.⁷

² Уз понеко лизање прста када се слепливи листови новог примерка књиге отимају и беже.

³ <<http://www.youtube.com/watch?v=OF5mC2y9HMA>> 10.1.2014.

⁴ <<http://www.youtube.com/watch?v=Wc3fghSJyBM>> 10.1.2014.

⁵ <<http://www.youtube.com/watch?v=gew68Qj5kxw>> 10.1.2014.

⁶ Одломак из романа: <http://www.laguna.rs/o1079_izum_igoa_kabrea.pdf> 10.1.2014.

⁷ Програми на рачунарима једноставни за употребу и уз њих интернет, доступни свуда и свакоме, довели су до тога да електронску књигу данас може објавити свако, без критичког суда, рецензије, лектуре и коректуре. Приступачне цене штампе и велики број штампарија повећали су број (самозваних) писаца, али не у истој размери и број вредних књига.

Ни на савременој српској књижевној сцени за децу не мањкају добра издања. Поједине издавачке куће не напуштају концепт добре књиге, објављујући дела савремених домаћих аутора дечје књижевности. Аутори као што су нпр. Дејан Алексић, Урош Петровић и Јасминка Петровић својим стваралачким концептом у потпуности се уклапају у слику светске књижевности за децу, којој је једна од незаобилазних карактеристика интермедијалност. Поменути аутори магију писане речи стварају у спрези са илустрацијом, науком, кроз игру и загонетке, задатке (за које је потребно познавање математике, биологије, физике...), имејл дочитавање/дописивање књиге...

У новом добу новој књизи мора парирати уџбеник. Један од незаобилазних и највише коришћених уџбеника током школовања сваке особе јесте читанка. С обзиром на то да су часови матерњег језика обавезни и готово свакодневни током основног и средњег образовања, јасно је због чега је утицај читанке на ученика велик и зашто њена форма, облик и избор текстова представљају културну и историјско-политичку, заправо општу слику једног народа. Пратећи развој илустрације у читанкама, сагледавамо један вид интермедијалности у историјској перспективи.

Илустрације читанки некада (између два рата)

Читанка је један од незаобилазних и највише коришћених уџбеника током школовања и, по савременим дефиницијама, она је првенствено уџбеник који служи за успешније савладавање матерњег језика и књижевности (види: Колаковић 2008). Међутим, не треба заборавити да је на почетку развоја образовних система у Србији читанка била, неретко, и једина књига која је долазила у руке недовољно писменом и образованом народу. Током 19. века судбину често преведених или неадекватно при-

лагођених уџбеника дели и читанка. Од „...огледала друштвених система, владајућих идеологија, језичне ситуације и политичко-друштвеног положаја народа” (*Енциклопедија Југославије*, одредница „читанке”) до бар наизглед савременог уџбеника, читанка прелази мноштво трансформација. Од читанки са изразитим религиозно-моралистичким карактером, преко енциклопедијских, почетком 20. века, долазимо до читанке као уџбеника са литерарно-националним карактером.

С обзиром на историјске, социјалне и културне промене које настају у Србији од 1914. до 1945. (уз остало, Краљевину Србију смењује Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца, па Краљевина Југославија, тече Први и почиње Други светски рат), до битних промена долази и у књижевно-културној историји: смењују се књижевни покрети, а у складу с тим мења се и виђење националне књижевности и однос према вредностима. Најзад, долази и до промена у школском систему, и то на свим нивоима образовања.⁸ Педагошко-васпитна функција текстова који улазе у читанке није више примарна и једина, и све чешће се позива да се избор текстова врши са тенденцијом да се задовољи и естетски критеријум. Тако напослетку добијамо, поред национално-литерарних, и читанке литерарно-естетског карактера. Међутим, иако концепцијски сличне савременим, тадашње читанке нису увек пратиле савремене ни у методичко-дидактичкој апаратури ни у графичком дизајну.

Као приређивачи читанки јављају се значајни књижевни и културни прегаоци и педагози тога доба. Поменућемо само неке: Јаша М. Продановић, Миливој Павловић, Војислав М. Јовановић, Младен Лесковац, Милан Шевић, Михаило М. Станојевић, Живојин Н. Стефановић, Крешимир Георгијевић, али и многи други.⁹

⁸ Само у том периоду забележено је преко 180 читанки.

⁹ За ову прилику, посветићемо пажњу заступљености и потенцијалним функцијама илустрација у одабраном корпусу, гледано

Прву одабрану читанку потписује Марцел Колин 1916. године у чилеанском граду Антофагасту. Нашавши се далеко од матице, овај неуморни ентузијаста, са претходним педагошким искуством, одлучује да, уз помоћ пријатеља Милостислава Бартулице, састави нову *цриккладну* читанку, која ће одговарати историјском тренутку (пропагирање југословенске идеје) и која ће младима понудити градиво које ће им бити од користи у учењу матерњег језика. Читанка обилује илустрацијама. Углавном су то портрети знаменитих личности (Петар I Карађорђевић, Александар Карађорђевић, Анте Трумбић, Никола Пашић, Анте Тресић Павичић, Иван Мештровић, Никола II (цар Русије), Ф. Мартић, Људевит Гај, Јован Сундечић, Никола I (краљ Црне Горе), војвода Путник, Петар Прерадовић) и илустрације географских локалитета (тргови у Загребу, Спич, стари франкопански град, лука у Котору, Сињ, Дубровник, Задар, Велика гимназија у Загребу, Завод Светог Деметрија у Задру, Љубљана, Црквеница, Оточац). На седамдесетак страна заступљен је велики број илустрација које немају увек директну повезаност са текстовима уз које стоје. Генерални закључак намеће се сам од себе: главна функција илустрација заступљених у Колиновој читанци јесте да нагласе величину појединаца битних за јачање југословенског јединства код емигрантске деце и да им покажу део локалитета у далекој домовини.¹⁰

Читанка коју је приредио Веселин Чајкановић штампана је у Бизерти (Тунис) 1918. као приручна књига за образовање српских војних инвалида и није садржавала илустрације. Мала и обимом и димен-

хронолошки. Корпус разматране грађе ограничићемо на издања значајнијих аутора, затим на читанке са већим бројем поновљених издања (а тиме и дужом употребом у школи), или по специфичности места излагања (читанка М. Колина, В. Чајкановића).
¹⁰ И поред велике жеље да се нагласи идеја југословенског јединства, приметно је одсуство српских локалитета. Међутим, може се претпоставити да Колин, имајући у виду да се у предговору жали на изостанак одзива на сарадњу, можда није био у могућности да набави слике из Србије и да су заступљене фотографије део његове приватне својине.

зијама, ова књига, иако је насловљена као читанка, није то, посматрајући у светлу савремене дефиниције. Она је антологија, избор текстова са наглашеном морално-васпитном функцијом, сачињен да улије наду у бољу будућност војницима, подсећајући их на основне моралне и породичне вредности и народно искуство. Нема илустрација ни у читанкама Милана Шевића (објављеним у периоду од 1920. до 1923. године), Јаше М. Продановића (1928–1935), Андре Гавриловића (1928). Оне су у потпуности усмерене на изучавање књижевности и језика и имају наглашено антологијски карактер. У преосталим читанкама издвајају се поједини, условно речено, модели илустровања. Први модел доноси илустрације изабраних текстова у облику пригодних вињета и цртежа, углавном у директној вези са околним текстом, али без веће уметничке вредности и без навођења аутора (међу таквима су читанке за прва два разреда основне школе М. Станојевића и Ж. Стефановића – 1928, 1934 – и читанке за прва четири разреда основних школа Јована М. Поповића¹¹).

Други модел комбинује цртеже са литографијама и фотографијама, портретима знаменитих људи, сликама локалитета и историјских догађаја (читанке за трећи и четврти разред основне школе М. Станојевића и Ж. Стефановића, 1933; читанка за трговачке школе М. Павловића, 1925). Трећи модел илустрација, додуше јединствен, јесте онај у читанкама Милоша С. Матовића¹² за сва четири ра-

¹¹ Овде је потребно нагласити да код Поповића, први пут, срећемо и неколико цртежа у боји, потписаних недовољно читљивим потписом. Додуше, то су цртежи са тематиком годишњих доба који прате поделу грађе у читанкама на истоимене одељке. Немају директне везе са текстовима.

¹² Постоји једна специфичност. Наиме, није било необично да се слика југословенског краља нађе на почетку овог уџбеника, али Милош Матовић у својој читанци за први разред основне школе ставља слику престолонаследника Петра II Карађорђевића, који тада има само 11 година, и то је једина слика која приказује наследника круне – дечака. Већ на почетку читанке за други разред Матовић ставља слику краља Александра I.

зреда основне школе (1933–34), чији распон сеже од цртежа који илуструју текст до репродукција које су дело академског сликара Драг. Стојановића. Илустрације нису у боји.

Новину у илустровању ове врсте уџбеника представља четврти модел. У њему се, по први пут, већ у поднасловима наводи да садрже и уметничке репродукције, што ће касније постати уобичајена пракса. Представници овог модела јесу читанке за сва четири разреда средње школе Миливоја Павловића, прво у коауторству са Драгославом Илићем а затим и самостално (1930–1940), као и читанке, такође за средње школе, које потписују Крешимир Георгијевић, Младен Лесковац и Бранко Магарашевић (1938). Одлика овог модела јесу репродукције и фотографије уметничких дела (сликарских, вајарских, архитектонских), али и навођење ауторства, својине, а негде, као код читанки Георгијевића, Лесковца и Магарашевића, и наслов текста уз који се везује илустрација.

Читанке Миливоја Павловића су, у времену појављивања, представљале најкомплетније опремљене уџбенике, са свим компонентама које одликују и већину савремених уџбеника. Поред пажљиво и квалитетно одабраних текстова, пропратне методичке апаратуре, ове читанке доносе и уметничке репродукције које су, сходно каснијој препоруци Министарства¹³, допринеле информисању ученика, али и

¹³ „Прави задатак уметничког образовања састоји се у увођењу у уметнички живот, у оспособљавању за посматрање и схватање уметности. Да би се тај задатак постигао помоћи ће, поред вештина које се у школи негују, и други предмети (материји и страни језици и историја). *Зато би корисно било да се и уџбеници илустрирују лежим уметничким сликама, које имају да служе не само научној сврси, него и развијању и ошлењавању укуса.* Исто тако, за највећу је препоруку да у свима учионицама и другим школским просторијама буду изложене уметнички израђене копије сликарских и вајарских ремек-дела, да би стално биле пред очима ученика, те да се, на тај начин, развија њихов уметнички укус и јача љубав према уметности. Не смемо заборавити да уметност није само леп украс, него да је она један од услова за израђивање више личности и виших животних

потенцијалном формирању њиховог уметничког укуса. Попис илустрација дат је на крају сваког уџбеника, као додатак садржају.

У читанкама Миливоја Павловића заступљена су дела: Ђуре Јакшића, Ивана Мештровића, Стевана Тодоровића, Уроша Предића, Ђ. Јовановића, Димитрија Аврамовића, Паје Јовановића, И. Црнчића, Риста Вукановића, Живорада Настасијевића, Г. Ранзона, Даниела, Отона Ивековића... Ту су и литографије и фотографије старих рукописа, као што су *Мирослављево јеванђеље* или лист из *Винодолског закона*. Портрети писаца су, у већини случајева, дати у мањем формату уз њихова дела, док су само поједини дати у већем формату, преко целе странице. Једина замерка оваквом избору јесте одсуство боја, пошто су све илустрације у црно-белој техници. Претпостављамо да је то била последица жеље да се смање трошкови штампе, који би се, свакако, знатно увећали да су фотографије и репродукције приказане у колору.

Читанке Георгијевића, Лесковца и Магарашевића доносе мање уметничких репродукција. Ипак, многи нису изоставили поједина ремек-дела уметника попут Ивана Мештровића, Ђорђа Мазалића, Душана Кокотовића, Ђорђа Крстића... Такође, уврстили су и факсимиле из *Горског вијенца*, Мажуранићеве *Чеше*, Радичевићевог *Гојка*, али и фотографију славног Шаљапина као Дон Кихота. Ипак, стиче се утисак да су у овим читанкама највише места заузеле фотографије географских локалитета и природних лепота Југославије, које су потписане као власништво „Путника”. Исте фотографије и репродукције уметничких дела гледале су деценијама касније многе генерације по чекаоницама разних институција, оне су биле неизбежна декорација вагона путничких возова и кутија бомбоњера. Вели-

схватања. Честим уживањем у лепом човек ће се узвисити до оне унутрашње слободе која га оспособљава за највиша и најплеменитија дела ” (Програми 1936: 6).

ком броју људи ово су били први или чак једини сустрети с уметничким делом.

Гледано у целини, у одабраним читанкама посматраног периода приметна је еволуција и значајан помак у ликовно-техничкој опремљености. Од потпуног одсуства или декорација које су попуњавале празнине, илустрације постају саставни део читанке. Тако временом улога илустрација у приређивању читанки, али и свих других уџбеника, постаје једнако битна као и избор текстова који у њих улазе.

Илустрације читанки данас

Читанка све више губи одлике антологије и полако се претвара у радни уџбеник, појмовник, сликовницу, а понекад, заборављајући свој основни циљ, она, оптерећена методичком апаратуром, постаје приручник за наставника. Министарство просвете Републике Србије наставним плановима и програмима јасно је одредило садржај обавезне школске лектире и тиме дефинисало (обавезан) садржај читанки. Међу акредитованим уџбеницима које је за коришћење у школама одобрило Министарство просвете не постоји читанка без илустрација или репродукција уметничких дела, или она која није штампана у боји, а за разлику од некадашњих, све данашње читанке штампане су у великом формату. Издавачке куће се квалитетом папира и штампе и богатством илустрација утркују у освајању очигледно профитабилног тржишта уџбеника. Уз читанке за више разреде основне школе које су објавиле издавачке куће „Klett”, Завод за уџбенике, „Novi Logos”, ученици добијају CD са аудио-записима одабраних текстова из читанке које читају познати српски глумци, уз адекватну музичку подлогу или симулацију звукова из природе који су у складу са текстом. Већина издавача уз читанку за млађе разреде основне школе припремила је и аудио CD.

За богато опремљене, шарене и привлачне савремене читанке често бисмо могли рећи да су декорисане, а не илустроване. Декорисање није сврха савремене илустрације. Она представља врхунски облик уметничког изражавања који живи у симбиози са текстом, допуњава га и тумачи, а у сликовницама га превладава или чак потпуно замењује. Добра, уметничка илустрација књижевног текста није нимало лак задатак, јер илустратор свој уметнички израз прилагођава захтевима текста, не одричући се притом сопственог манира и идеје. Овакве илустрације стварају: Добросав Боб Живковић, Ивица Стевановић, Петар Меселџија, Тихомир Челановић, Душан Павлић, Алекса Гајић, Маја Веселиновић, Милан Павловић, Неда Докић, Борис Кузмановић, Леонид Пилиповић, Бобан Савић Гето и други. Они су илустровали велики број књига за децу, многе странице *Полиџикиног Забавника...* Иако локално готово непозната, већина њих је постала успешна у светским размерама. На радост ученика, данас све више ових илустратора учествује и у изради читанки.

На територији Србије, у старијим разредима основне школе, од 2007.¹⁴ и 2008. године¹⁵, осим издања Завода за уџбенике и наставна средства у настави се почињу користити и читанке неких других издавача које су добиле акредитацију Министарства просвете. Дизајн читанке од тада се мења и тради-

¹⁴ Креативни центар 2007. године објављује *Читанку за пети разред основне школе* коју су приредили Симеон и Славица Маринковић, а илустровала група илустратора која је већ радила на издањима ове издавачке куће. Године 2008. Креативни центар објављује *Читанку за шести разред основне школе*, 2009. *Читанку за седми разред основне школе* и 2012. *Читанку за осми разред основне школе*.

¹⁵ 2008. године издавачка кућа „Klett“ објављује *Чаролију речи*, читанку за пети разред основне школе коју је приредила Наташа Станковић Шошо, а илустровао Тихомир Челановић и *Машићарију речи*, читанку за шести разред основне школе, са илустрацијама Саше Арсенића. Убрзо након ових појавиће се и читанке за седми (2009) и осми разред (2010) са илустрацијама Дарка Перовића.

ционални концепт ликовне опреме у виду фотографија и репродукција уметничких дела (сликарства, вајарства, архитектуре)¹⁶ замењују пригодне илустрације које прате садржај читанке. Нове читанке не само да су богате илустрацијама већ су естетски привлачан уџбеник учиниле прегледнијим, приступачнијим и разумљивијим. Читанке су добиле ликовне који воде кроз садржај, пиктограме/орнаменте који приказују књижевнотеоријске појмове, маргину испуњену сликом и речју, илустроване насловнице тематских целина и табеле, дијаграме, графиконе који целину систематизују и затварају...

На самом почетку новог образовног циклуса издавачи и приређивачи најчешће су се придржавали принципа да један аутор илуструје читаву читанку, читанке за све разреде или чак цео уџбенички комплет за српски језик. Оваквим приступом остваривало се визуелно јединство уџбеника, али се временом показало да искључиво држање само једног модела ликовно-техничке опреме има и своје недостатке. У илустрацијама на страницама читанки ученици најчешће траже трагове сопствене визуелизације текста или допуну песничке идеје. За разлику од издавача, приређивача, наставника (одраслог читаоца), који је у сусрету са читанком усредсређенији на сам текст и његове особине, ученици чак и у најситнијим детаљима запажају недоследности илустрације и сматрају их иритантним и неприхватљивим.¹⁷ Понекад и врхунски илустратори, оптерећени илустровањем читавог издања/комплета, не пратећи детаљно текст могу да буду површни и греше. Оно што се на илустрацији чини као детаљ, при пажљивом читању постаје капитална грешка. На пример, илустрација приповетке „Чича Јордан“ Стевана

¹⁶ До данас, традиционални концепт ликовне опреме читанке задржаће се у свим читанкама Милке Андрић, Зоне Мркаљ и Љиљане Бајић (Завод за уџбенике).

¹⁷ Суд донет на основу десетогодишњег радног искуства професора српског језика у основној школи. Прим. аутора М. Токин.

Сремца приказује на гранама дрвета на ком се нашао Гиле нејасне црвене плодове (кајсије?!), уместо шљива које се у тексту, у опису „двобоја”, врло јасно помињу.¹⁸ Илустрација може потпуно нарушити атмосферу коју ствара текст, нпр. иако песма Бранка В. Радичевића „Кад мати меси медањак” почиње стиховима „Ево га *вече* изнад кућа...”¹⁹, илустрација приказује насмејану жену која *усред бела дана* у тепсији гњечи неке неидентификоване ружичасте громулице, које никако не могу бити медањаци. „Илустрацијама у читанкама утичемо на естетски доживљај ученика, али и на доживљај књижевног текста, нарочито када су у питању ликови. Визуелизација у оквиру илустрације књижевног текста може утицати на физичку карактеризацију књижевних ликова. Иако ученици знају да илустрација није у потпуности приказ стварности, они ће о књижевном лику који виде на илустрацији размишљати, а понеке ликове тако и визуелизовати” (Цветановић 2013: 66). Тако, погрешну визуелизацију јунака ученици стичу посматрајући илустрацију која прати одломак *Пушовања у џуџоуис* Виде Огњеновић, на којој је приказана (готово) ћелава девојчица тужног погледа, чиме се ситуација из текста потпуно погрешно интерпретира.²⁰ Сем тога, и у читанкама у којима књижевни текст прате фото-

¹⁸ „– До данас је било, ама од данас нема веће. Несу ово дуње! – вели чича Јордан, па обилази издалека око дрвета на коме се ушепртљиво мали крадљивац новајлија. – Несу ово дуње, знам ти муку. Хехе! А да су дуње или крушке, ласно би ви било; ја би’ бегао од вас, а ви од мене јок!

И доиста, да су то биле крушке или дуње, кривац би лако; он би се одбранио, као и многи други, отворив јаку палбу одозго на непријатеља којим је доминирао, – али како су то меке шљиве, положиј му је био врло критичан” (*Чаролија речи*, 83).

¹⁹ Песма се и завршава сликом вечери: „И вече је као од филла. / Отвара мати прозор у шир. / Одједном букне цели свемир / као најслађа ванила” (*Чаролија речи*, 75).

²⁰ У тексту се јасно каже да је фризура „бубикопф”, а јунакиња у датој ситуацији није несрећна због фризури, већ зато што је грубо критикује и исмева наставница, као и другарице чију подршку не добија (*Уметност речи*, 167).

графије и репродукције уметничких дела може доћи до обесмишљавања концепта васпитања уметничког укуса, тамо где су уметничка дела употребљена у форми фото-тапета, тј. шарене позадине. Сматрамо да штампањем текста на самој репродукцији дело губи своју сврху, уметнички смисао и улогу и постаје пука декорација.

Са становишта дизајна и ликовно-графичке опреме и самог преклапања и допуњавања илустрације и текста, највиши ниво достигле су читанке издавачке куће Креативни центар. Опрема читанки (за пети, шести и седми разред) препуштена је групи талентованих илустратора: Добросав Боб Живковић, Ивица Стевановић, Милан Павловић, Борис Кузмановић и Тихомир Челановић, на челу са Душаном Павлићем (ликовни уредник издања). Уз сјајне илустрације, портрете писаца, фотографије значајних докумената, рукописа, фресака, настале су читанке у којима је прецизно изbalансиран однос текста и илустрације, илустрација је задржала уметничку тежину, прати текст, допуњава га, шаљиво коментарише или позива на размишљање.

Однос текста и ликовних прилога зависи и од узраста ученика. Анализом актуелних читанки за основну школу уочавамо да се, идући од млађег ка старијем узрасту, број илустрација у читанкама постепено смањује. У припреми читанке за осми разред, 2011. године, већина издавача заузима нешто „озбиљнији” принцип обликовања и ове читанке се концепцијски најчешће разликују од својих претходница. Илустрације се свде на минимум или у потпуности изостају, а на њихово место ступају уметничка дела историјски, тематски или поетички повезана са књижевним текстом, фотографије и портрети писаца, историјских личности, предмета који се данас не користе и чија је употреба готово заборављена... Понекад је, као у читанци у издању „Едуке”, коју је приредила Моња Јовић, читава читанка у нијансама једне боје, у једном озбиљнијем тону

(овде сепија). Промена концепта и одсуство илустрације – декорације враћају тежиште на текст и повезују читанку за основне школе са средњошколским издањима.

Издање читанке за пети разред основне школе, које је објавила „Школа плус“, одлази корак даље и у потпуности се разликује од досадашњих уџбеника. Приређивачи Милка Цанић, Наташа Антонић и Сандра Софронић у једној књизи обједињују књижевност и језик, тј. повезују читанку и граматику у једну уџбеничку целину. Оваква структура уџбеника захтевала је другачији концепт дизајна и ликовно-графичке опреме. Маргином и оквиром различите боје и стилизације одваја се књижевност од граматике, пиктограмима се обележавају вежбања, домаћи задаци, литерарни и језички кутак... Иако се самим илустрацијама овај уџбеник не разликује значајно од претходних, он осим CD-а са аудио-записима текстова у свет уџбеника уводи нови медиј. На интернет сајту „Отворени сервис образовања“²¹ појављују се видео-записи које су ауторке припремиле за ученике, родитеље и наставнике, а који прате и допуњавају поједине лекције из уџбеника.

Електронски уџбеник, па самим тим и читанка, чини се следећим логичним кораком развоја. Међутим, ако не рачунамо нека универзитетска издања и издања уџбеника специјално припремљених и намењених деци српске дијаспоре, акредитованих електронских уџбеника у Србији још увек нема.²²

²¹ <<http://oso.rs>> 10.1.2014.

²² Готово све акредитоване читанке могу се наћи у електронском издању (pdf), али искључиво као помоћни материјал намењен наставницима. Осим њих постоје и различити интерактивни, едукативни софтвери намењени вежбању градива језика, али нажалост електронске интерактивне читанке намењене ученицима на тржишту још увек нема. Издавачи најављују интерактивне уџбенике, који ће бити припремљени за школску 2014/2015. годину, уз које би ђаци поред одштапаног садржаја, у комбинацији са паметним телефоном или компјутером, могли да добију и додатне информације, видео-материјал, фотографије, виртуелне туре кроз пределе или историјске објекте...

Пратећи развој илустрације у читанкама кроз паралелу између читанки некад и сад, долазимо до закључка да је илустрација прешла пут од потпуног одсуства илустрације до њене превласти. Да ли ће читанка будућности постати динамички хипертекст који ће се обликовати према интересовањима ученика и наставника, или ће се вратити у првобитни облик чисте антологије, остаје нам да слутимо и са чекамо године које следе.

ЛИТЕРАТУРА

Георгијевић, Крешимир и др. *Српскохрватска читанка: за I разред средњих и њима сличних школа*. Београд: Кредитна и припомоћна задруга професорског друштва, 1938.

Георгијевић, Крешимир и др. *Српскохрватска читанка: за II разред средњих и њима сличних школа*. Београд: Кредитна и припомоћна задруга професорског друштва, 1938.

Колаковић, Медиса. *Народна књижевност у књизи за народ*. Нови Сад: Змајеве деце игре, 2008.

Магарашевић, Бранко и др. *Српскохрватска читанка: за III разред средњих и њима сличних школа*. Београд: Кредитна и припомоћна задруга професорског друштва, 1938.

Магарашевић, Бранко и др. *Српскохрватска читанка: за IV разред средњих и њима сличних школа*. Београд: Кредитна и припомоћна задруга професорског друштва, 1938.

Машићарија речи: читанка за шести разред основне школе. Приредила Наташа Станковић Шошо. Београд: Klett, 2008.

Павловић, Миливој. *Читанка за ученике трговачких школа трговачких омладина*. Београд: Београдска трговачка омладина, 1925.

<<http://www.novosti.rs/vesti/naslovna/drustvo/aktuelno.290.html:474416-Osnovci-ce-od-septembra-imati-moderne-interaktivne-udzbenike#Ut—EwSYYJXc.facebook>> 22.1.2014.

- Павловић, Миливој. *Читанка са грамаџицом српскохрватског језика: за дружи разред средњих школа према најновијем програму: са уметничким репродукцијама*. Београд: Г. Кон, 1938.
- Павловић, Миливој. *Читанка са грамаџицом српскохрватског језика: за трећи разред средњих школа према најновијем програму: са уметничким репродукцијама*. Београд: Г. Кон, 1938.
- Павловић, Миливој. *Читанка са грамаџицом српскохрватског језика: за четврти разред средњих школа према најновијем програму: са уметничким репродукцијама*. Београд: Г. Кон, 1938.
- Павловић, Миливој. *Читанка са грамаџицом српскохрватског језика: за први разред средњих школа према најновијем програму: са десет уметничких репродукција*. Београд: Г. Кон, 1939.
- Продановић, Јаша М. *Читанка: за први разред средњих школа*. Београд: Г. Кон, 1928.
- Продановић, Јаша М. *Читанка: за дружи разред средњих школа*. 2. изд. Београд: Г. Кон, 1932.
- Продановић, Јаша М. *Читанка: за трећи разред средњих школа*. Београд: Г. Кон, 1928.
- Продановић, Јаша М. *Читанка: за четврти разред средњих школа*. 2. изд. Београд: Г. Кон, 1929.
- Српска читанка: за почешнике*. [Приредио Веселин Чајкановић]. Бизерта: штампарија српских инвалида, 1918.
- Станојевић, Михаило М.; Стефановић, Жив. Н. *Читанка за I разред основних школа*. 9. изд. Београд: Књижарница Рајковића и Ђуковића, 1933.
- Станојевић, Михаило М.; Стефановић, Жив. Н. *Читанка за III разред основних школа*. 10. изд., Београд: Књижарница Рајковића и Ђуковића, 1933.
- Станојевић, Михаило М.; Стефановић, Жив. Н. *Читанка за IV разред основних школа*. 8. изд., Београд: Књижарница Рајковића и Ђуковића, 1933.
- Станојевић, Михаило М.; Стефановић, Жив. Н. *Читанка за II разред основних школа*. 9. изд., Београд: Књижарница Рајковића и Ђуковића, 1934.
- Уметности речи: читанка за петти разред основне школе*. Приредила Наташа Станковић Шошо, Бошко Сувајџић. Београд: Нови Логос, 2011.
- Цветановић, Зорица. „Методичка функционалност илустрација у читанкама за млађе разреде основне школе”. *Училище*. 31, бр. 1 (2013): 67–75. <http://issuu.com/sursbg/docs/u__iteq__broj_82>
- Чаролија речи: читанка за петти разред основне школе*. Приредила Наташа Станковић Шошо. Београд: Klett, 2008.
- Читанка: за петти разред основне школе*. Приредили Симеон и Славица Маринковић. Београд: Креативни центар, 2007.
- Читанка: за шестти разред основне школе*. Приредили Симеон и Славица Маринковић. Београд: Креативни центар, 2008.
- Читанка: за седми разред основне школе*. Приредили Симеон и Славица Маринковић. Београд: Креативни центар, 2009.
- Читанка: за осми разред основне школе*. Приредили Симеон и Славица Маринковић. Београд: Креативни центар, 20011.
- Шевић, Милан. *Српска читанка: за средње школе у Краљевини Срба, Хрватиа и Словенаца*. Књ. 2: за 2 разред, 2. изд. Београд: издање Књижарнице Рајковића и Ђуковића, 1921.
- Шевић, Милан. *Српска читанка: за средње школе у Краљевству Срба, Хрватиа и Словенаца*. Књ. 1: за 1 разред. Београд: издање Књижарнице Рајковића и Ђуковића, 1922.
- Шевић, Милан. *Српска читанка: за средње школе у Краљевству Срба, Хрватиа и Словенаца*. Књ. 3: за 3 разред. Београд: издање Књижарнице Рајковића и Ђуковића, 1923.
- Шевић, Милан. *Српска читанка: за средње школе у Краљевини Срба, Хрватиа и Словенаца*. Књ. 4: за 4 разред, 2. изд. Београд: издање Књижарнице Рајковића и Ђуковића, 1923.

- Enciklopedija Jugoslavije*. Knj. 3, Crn – Đ / [glav. ured. Jakov Sirotković]. 2. izd. Zagreb: JLZ, 1984.
- Grishakova, Marina & Ryan, Marie-Laure (eds.). *Intermediality and Storytelling*. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2010.
- Kolin, Marcel. *Jugoslovenska čitanka: za niže i više razrede Jugoslovenskih pučkih škola*. Tiskana u Antofagasti, 1916.
- Programi i metodska uputstva za radu srednjim školama*. Beograd: Štampa državne štamparije, 1936.
- Rajewsky, Irina. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Érudit – consortium interuniversitaire de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal: Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 6, 2005, 43–64. <<http://id.erudit.org/iderudit/1005505ar>>
- Schlumpf, Erin. *Intermediality, Translation, Comparative Literature, and World Literature*. CLCWeb: Comparative Literature and Culture 13.3 (2011): <<http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1814>> 10.1.2014.
- Selznik, Brajan. *Izum Igoa Kabrea*. Beograd: Laguna, 2009.
- Semali, Ladislaus & Watts Pailliotet, Ann. *Intermediality: The Teachers' Handbook of Critical Media Literacy*. Boulder: Westview Press, 1999.
- Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1999.

Medisa A. KOLAKOVIĆ
Marina S. TOKIN

ILLUSTRATIONS IN THE OLD AND NEW READING BOOKS

Summary

Intermediality, as the direction of interdisciplinary research is dealing with all types of intersections and connections of various forms of art with each other, as well as other ways of human expression which intertwine with art. One of the most used and indispensable textbooks in education of every person is a reading book. Its shape, form and selection of texts represents the cultural and historically-political, in fact the overall picture of a nation. Following the development of illustrations in reading books, we perceive a form of intermediality put in historical perspective. This paper analyzes the illustrations in reading books, making a parallel between the old reading books (between the two world wars) and the new ones (current reading books of new education cycle).

Key words: intermediality, literature, children's literature, reading book, fine art, illustration

UDC 821.163.41–93:398
UDC 821.163.41–84

◆ **Снежана З. ШАРАНЧИЋ ЧУТУРА**
Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет Сомбор
Република Србија

ЛИКОВНОСТ ФОЛКЛОРНЕ ЗАГОНЕТКЕ И ЕСТЕТИКА „НАИВНЕ СЛИКЕ”

САЖЕТАК: У раду се разматра веза између сликовног аспекта загонетки и тзв. „наивне слике”, појмљене и као вид ликовне уметности и као дечји цртеж. Песничка сликовност загонетки, која подразумева метафоричност, елементе гротескног повезивања бића/појава/ предмета, зачудност, онеобичавање, релативизовање перспективе, пропорција, однос према боји – у извесној мери препознаје се у наивном сликарству и дечјем ликовном изразу, али не са циљем да се изнађу конкретне паралеле, већ да се поетика загонетке сагледа са аспекта потенцијалних веза са ликовним исказом који обележавају категорије наивног, једноставног, дечјег.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: усмена књижевност, загонетка, песничка слика, ликовност, гротеска, наивно сликарство, дечји цртеж

Песничка слика, иако подложна разноликим, каткад противречним видовима тумачења (Šutić 1978), неретко бива одређена као кључна одлика песничког језика, „фокус песничког рада” (Pavlović 2002: 55), и у том смислу разазнаје се и у домену фолклорних облика. Из тог контекста, за ову прилику, из-

двајају се загонетке као есенција поетско-сликовног израза, посебно када се „сликовитост” схвата као синоним метафоричног, у најопштијем смислу тропа, дакле не у искључиво визуелно-чулном, описном, пиктуралном смислу. Ипак, премда би се о овом својству, засигурно суштинском у поетици загонетке,¹ могло промишљати са различитих аспеката, претпоставка о потенцијалној повезаности вербалне сликовности загонетке са ликовним језиком тзв. „наивне слике”, његовим творачким принципима, полазиштима и исходима, дакле, претпоставка о постојању управо „ликовне уобразиље” фолклорне загонетке – овде јесте примарно полазиште.² Оно може бити упитно пре свега због релативно нејасних одреница којима барата, а потом и због могућности да применом терминологије једне уметности у другој склизне у „атмосферу фразирања” (Surio 1958: 6). Но, основна намера овог рада није уплитање у воде упоредне естетике, већ сагледавање поетике загонетке као фолклорног облика чија сликовност има (или може имати) неке додирне тачке, не дословне везе и сличности, са ликовним изразом обележеним категоријама наивно, једноставно, дечје...³

¹ У литератури се, готово по правилу, загонетка одређује као „живописна слика загонетног појма” (Пешић, Милошевић Ђорђевић 1997: 89); „алегорична сличица” (Латковић 1975: 220), „изражавање у сликама” (Милошевић Ђорђевић 2000: 180); вид „готових формула, које у фонду традиције чувају обиље слика и симбола” (Самарџија 2007: 92)...

² Без намере да се сугерише „имажистичка” природа загонетке, издвајају се, ипак, нека релативно подударна поетичка својства: језичка економија, тежња концентрисаном изразу, прецизна и конкретна визуелна слика, јасно изражен детаљ... (RKT 2001: 282). Но, сликовност усмених врста, па тако и загонетки, увек подразумева комплексну семантику, не само ухваћену чулну сензацију или емоционалну сугестивност.

³ Везе књижевности и ликовних уметности тумаче се најчешће као (узајамни) тематски, инспиративан извор конкретног дела или као смишљен, намеран песнички покушај да се језиком оствари сликарски/скулптурални ефекат (Velek – Voren 1991: 152). Ни први ни други приступ овде нису одрживи, али јесте запажање да песничтво, у најопштијем смислу, са сликарством дели „заједничку способност изражавања појава спољашње реалности знацима повезаним у целовит контекст” (Мукаржовски 1998: 139).

Притом, значењска растегљивост појма „наивна слика” јесте неспорна. Она подразумева и ликовне покушаје првобитног човека, „племенских култура”, али и поједине концепције које у цивилизацијском распону обележавају историју уметности многих епоха и стилских праваца. Релативно често овај појам подразумева пејоративно категорисан ликовни изказ као невешто, припросто, дилетантско стваралаштво, које побуђује сумњичавост при процењивању естетског идентитета јер се разазнаје као хобистичко-сувенирски оријентисано у комерцијалним, помодним видовима стварања, или, како историчари уметности каткад процењују дела А. Русоа (Henri Rousseau), као самоуко „моловање” призора у којима „ужива простији свет” (Renak 1967: 454). Овим појмом обухвата се и категорија дечјег цртежа и уопште дечјег ликовног изражавања, а у извесној мери и илустрација у књигама за децу обликована онако како се претпоставља да ликовност узбуђује и проводи дете. Коначно, овај појам подразумева особен вид ликовног стварања, препознатљив понајвише по стилу, мотивском склопу и визуелној „философији”, а превасходно (не и искључиво) везан за тзв. наивно сликарство како су га уобличили током XX века, рецимо, најбољи сликари Хлебинске школе, они из круга подравске наиве, из Ковачице, а којима савремена историја уметности признаје естетски статус. По аналогiji са категоријом „наивне песме/приче”, „наивна слика” овде се одређује као она која настаје из „посебног система односа и веза” али и успоставља такав систем, близак дечјем виђењу света; која представља свет са фином интуицијом за елементарно, чулно, конкретно и игриво; која је склона „поједностављеним односима и првобитним стањима”; која је „тријумф наивности и једноставности”; која изазива смешак, неретко и изгледа смешно; која „одбија да порасте” (Danojlić 1973: 25–46), напосто она која има особено ликовно мишљење,

онакво какво, између осталог, имају и деца и тзв. наивно сликарство настало из спонтаности, „сировости и поезије” свакодневног, из „простодушне једноставности” и које јесте особен повратак у „најдетињскију област” стваралаштва (Bihalji-Merin, Tomašević 1984: 53).

Као један од кључних термилошких параметара за разматрање одабране проблематике, намеће се, очигледно, феномен једноставности, заједнички за поетичко устројство загонетке, типичног *једноставног облика* усмене традиције, и за дечји цртеж и за наивно сликарство. Условно, могуће га је појмити као квалитет и поступак који је разумљив, јасан по себи, али не и баналан; који има „мало” структурних елемената, у смислу „штедљивости”, односно као способност да се не каже више од онога што је потребно, да се израз и исказ, у ма ком материјалу, уреде тако да са што мање елемената остваре богатство значења и проникну у битност... (Arnhajm 1998: 52–59).

Други важан параметар јесте зачудни потенцијал обичних ствари, појава, бића, разазнат као суштински у домену наивног сликарства (Bihalji-Merin, Tomašević 1984: 25), а у великој мери обележава израз, доживљај и сугестију, сликовну технику фолклорних загонетки. У извесном смислу оне потврђују запажање да је „загледање у конкретно увек новост, било да је реч о сликарству, литератури или мишљењу” (Павловић, б. г.: 180). Као исход сложеног механизма тог загледања, опажања⁴, повезивања, чуђења⁵ и њиховог преиначења у вербални модел спознатог света и спознатих појава и односа, загонетка се може одредити као вид умне игре искушавања и онога који је осмишљава и онога који је

⁴ Структура загонетке „заснива се на спољашњим особинама живе и неживе природе, на процесима опажања” (Самарџија 2007: 142–143).

⁵ „Грци су говорили да је чуђење почетак сазнања: и када престанемо да се чудимо, може нам се догодити да престанемо да сазнајемо” (Gombrih 1984: 23).

одгонета, као нека врста провере, иницијацијске комуникације (Jolles 1978: 98), а њихова вербална ликовност, саставни део тог процеса, подразумева стварање/решавање мреже зачудног и онеобиченог. Оно пак неретко садржи импулс гротескног⁶ сједињавања и повезивања појмова, облика, материјала у збијену енигму; оно карактеристичне „гротескне слике флоре и фауне” (Самарџија 2007: 143) обликује у коначан нови поглед на постојеће, који ваља декодирати, разазнати и решити. У том смислу, семиолошку конструкцију многих загонетки усмене традиције у извесној мери додирује и феномен наивне слике, њен фантазам и експресивност, релативност логике, реда, склада, пропорција, уопште нарочитост опажања и представљања опаженог блиска надреалистичкој концепцији у којој се укидањем устаљених веза ствара прилика да се „у отуђености предметног делотворно обелодани скривено биће” (Кајзер 2004: 237)... Штавише, многи примери били би, када би се транспоновали ликовним језиком, готово типични надреалистички иновативни спојеви какве и наивна слика познаје.

Ипак, ваља имати на уму да за разумевање поетичког устројства загонетке, посебно њеног сликовног аспекта, примарну улогу има разумевање традиционалне културе, поетике усмене књижевности, естетике фолклорног. Јер, коначно, рецепцијски однос према загонеткама као гротескним и/или фантастичним моделима света каткад не почива на стварној особини, већ, како то најчешће бива, долази из „ока посматрача”/читаоца и загонетача и одгонетача, или је устаљен вид песничког израза, фантастичан само уколико се занемари одгонетка,⁷

⁶ „Карактеристично је да сликари гротескног често бирају мале формате, и старији и млађи” (Кајзер 2004: 249). Гротескно у загонеткама, као особеном вербалном, песничком малом формату и на овако далек, посредан начин успоставља, бар донекле, везу са ликовним стваралаштвом.

⁷ „Загонетка описује, она не објашњава (...). Без огонетке (паун) загонетни опис *Гујина жлава, гошћодско рухо, арайске но-*

неодгонетљив ако се не познаје загонетнути предмет, заборављен и избрисан из свакодневице и непосредне употребе (Самарџија 2007: 24). Отуда разумевање загонетке као слике значи разумевање и лексичке комбинаторне игре (која се пак не разликује од лексике фолклора уопште, осим по „већој учесталости етимолошки привидно непрозирних лексема”, тј. „скривеног денотата” – Sikimić 1996: 24), посебно поредбених конструкција, метафорике, алегоричности, симболике, уопште фигуративности и семантике сегмената који је чине и веза које успостављају.

Збијеност загонетке, као и код осталих једноставних облика, показује како „човјек захваћа у збрку свијета; продубљујући, смањујући, сједињујући сажима суприпадно, дијели, лучи, разлаже и скупља на хрпу битно. (...) Разјашњујући и сузујући, човјек се пробија до темељних облика” (Jolles 1978: 21). Метфоричност, постављена у средиште обликотворног механизма загонетке, подразумева изналажење засебног односа међу појмовима, понајпре по (некој од могућих) сличности. Било да је разазната као нов, дотад непознат утисак, веза и језички склоп, било да је општепозната, метафоричка основа загонетке има додирне тачке са наивном сликом и игровном визуром детета, која се испољава, између осталог, на гестовном и вербалном плану,⁸ али и у ликовном изразу. Исто својство препознаје се и у *џе* означавао би фантастичну приказу” (Самарџија 1997: 179), односно, „лишена одгонетке загонетна формулација постаје носилац елемената фантастике, али и бизарног и гротескног поигравања у надлагивањима” (Самарџија 2007: 92).

⁸ Дечје „прављење” метафора јавља се у најранијем детињству, већ у периоду друге, треће године, и то захваљујући способности да се уочавају сличности (по облику, боји, функцији) и да се један објекат замисли као да је неки други. „У дечијим метафоричким преименовањима посебно је наглашена (делимична) сликовитост (‘пиктографичност’, икониčnost) њиховог језика, по чему је говор детета (као и поетски језик) умногоме близак ‘језику’ игре) и налази се на граници између икониčkih и арбитрарног система репрезентовања” (Duran, Plut, Mitrović 1988: 262).

наивном сликарству. Веза између свега постојећег, уочен нов међуоднос и поредак, систем неспутаних асоцијација – да једно може бити представљено, загонетнуто другим знаком-рухом – коначно, антропоморфизација и анимистички дух – у средишту су метафоричког сликовног поступка у најопштијем смислу.

Осим тога, како се загонетки признаје веза са митом⁹ и обредом, тако се и наивно сликарство често поставља у истоветан контекст и интерпретира као вид чувања и/или оживљавања исконско-архаично-митског погледа на свет, било као извора имажинативног, било као тематско-мотивског склопа. Но и у таквом духу, али и изван такве контекстуализације, неке загонетке могле би се, наравно само хипотетички, доживети као мотивска основа наивног сликарства. То важи и за примере са идилично конципираном темом, атмосфером и сугестијом, и за оне са хуморним и/или гротескним осећањем. Рецимо, у првом случају пример би могла бити загонетка „Иза горе вила греје, носи венац око главе” (зора), са свом бујношћу флоралне метафорике и семантичких импликација које садржи; или, посебно изразито у дословној равни, таква је и загонетка „Пун тор оваца и шарених јагањаца, а пред њима пас светлилац” (звезде и месец), са свом густином, шаренилом и бројношћу газдинског блага; па раз-

⁹ Истиче се да су се загонетке „у давној прошлости употребљавале као култичке и религиозне формуле, у којима се крио митски и мистериозни смисао космогонијског света”; да оне „могу чак и да чувају архаичне остатке древних веровања” (Кнежевић 1972: 53); да неретко садрже „скривену митску причу”, чије су назнаке „отвори према дијахронијском значењу из митског времена и некадашње сакралне саржине” (Роровић Radović 1989: 147); уопште, „често се доводе у везу са доменом мита и најранијих култова” (Милошевић Ђорђевић 2000: 180). Између осталог веза се успоставља и по начину на који је загонетка супротстављена миту: „У облику мита сами смо питачи – у облику загонетке бивамо питани, и то питани тако да морамо одговорити. Стога је мит у знаку слободе – загонетка у знаку спутаности; стога је мит дјелатност, загонетка патња; стога мит значи одах, загонетка тјескобу” (Jolles 1978: 94).

драгана слика „Дудулија свира, танкосава игра” (ветар и трава); „Ја изиђох на сребрно гувно и ударих у златне свирале, свак ме чу, а нико не виде” (ветар); или она у којој се сусрела љупкост деминутива – „Мала башчица ситним трњем ограђена” (очи и трепавице); или лирски интонирана „Везак везла везиља, златном жицом по гори” (свилена буба); па они типични призори села засутог белином, попут „Паде бисер у село, / село бисер покупи” (киша); „Двије греде пуне бијелих голубова” (зуби); „Бијеле коке испод стрее вире” (зуби); „Беле коке с неба пале, наша врата затрпале” (снег)... Реч је о примерима које, бар у склопу могућих асоцијација, тематско-мотивски додирује интересовање и „шти-мунг” наивног сликарства, његова усмереност ка пасторално-идиличном доживљају и приказу сеоског свакодневног миљеа, ка потреби да се овековечи пасторалност руралног живота и оствари типична „декоративна простодушност”.

Када је реч о склоности наивног сликарства ка гротескној игри са апсурдним (Кајзер 2004: 262), ка фантастичном, или ка помало распојасаној ведрини и хуморном, потенцијална блискост уочава се са гротескним сензибилитетом у мноштву загонетака. У неким примерима такав квалитет истиче се само док се дата слика не сједини са одгонетком, у неким пак настаје тек уз сазнање шта је заправо било загонетнуто.¹⁰ Но, у најопштијем смислу, гротескност у обликовњу енигме најчешће подразумева неочекивани спој бића и одређене радње, нереално лоцирање у простору, фантастично осмишљено поступање, хуморну или алогичну атрибуцију, неретко са иронијском позадином... Тако се издвајају примери попут „Осам браће, једне гаће” (махуна грашка); „Насред куће црвен во седи” (ватра, огњи-

¹⁰ У том смислу индикативна би могла бити нека ликовна решења, „илустрације” загонетака какве је оставио Алекса Челебоновић (в. у: *Закукуљено замумуљено. Српске народне загонетке Вука Ст. Караџића и Стојана Новаковића*, Београд: Дечја књига, 1956).

ште); или „Дође баба усред луга, су шездесет и три зуба и обори четир дуба” (тестера); „Девет баба по леду се плаза, једна другу у стражњицу бада” (уштипци у шерпи кад се пеку); „Заклато, одрто, иде кући певајући” (гајде); „Јаше врабац мечку” (катанац); „Гураво прасе све поље попасе” (срп); „Иде поп планином, огрнуо се сланином” (облак); „Крпен деда из пепела гледа” (гибаница); „Полеће лабуд без крила, / паде на дуб без грана, / уби га цар без рука, / а изједе царица без зуба” (снег); „Гвозден пас у шуми лаје” (секира); „Једно око, четири образа” (боца); „Два локвања око пања” (уши), „Црвен јарац по кошари скаче” (језик)... Донекле, реч је о примерима у којима слабији или јачи импулс гротескног садржи и понешто од уочених својстава и наивне уметности и дечјег ликовног израза: слободу у алогичном и хуморном, без тенденциозности која би премашила раван зачуђености над призором или измамљеног осмеха. Тако, рецимо, динамичност загонетке „Црвен јарац по кошари скаче” подразумева и изражајност боје, и експресивност покрета уз сугестију хаотичног, непредвидивог, разузданог понашања. Црвени језик-јарац има богату семантичку залеђину,¹¹ али и у чисто визуелном изразу он је изнимно ефектан и, као и толики други примери, релативно лако се да замислити у ликовном облику „наивне слике”. Исто се разазнаје и у примерима у којима се целина представе

¹¹ Амбивалентна природа козе/јарца у традиционалној култури, магији и веровањима, односно уверења да је у исто време ова животиња и једно од облика нечисте силе/пореклом од нечастивог, али је и заштита од ње (*Словенска митологија* 2001: 272), те доминантно постављена црвена боја као маркантно обележје у атрибуцији демонског света (Раденковић 1996: 269), алутирају и на подвојеност у значењу језика, људског говора, речи у смислу метафоре за људскост, карактер. У усменим загонеткама *језик* као денотат појављује се у низу различитих метафоричких облика: батргало, мицало, господар, зулумћар... (Sikimić 1996: 41), која најчешће упућују или на покретљивост, немирност, оно што се отима, или на оно што човека држи у власти, стрепњи и покорности.

разлаже на неколико издвојених делова, датих независно, појединачно, а који, бар делимично, алутирају на рану фазу дечјих цртежа, „раштрканих”, издвојених делова фигуре која се црта (в. Arnhaјm 1998: 149), која још увек „не поштује” у потпуности динамику и семантику вертикалне/хоризонталне линије, освајање просторности и сложеност односа између горе и доле, лево и десно. Или, рецимо, загонетка „Две шибе у небо шибају” (очи, вид),¹² у фразеолошком смислу свакодневно присутна (шибати, ошинути погледом), успостављањем метафорички кодиране вертикале, опредељене споне (чудесне шибљике) којом се досеже у недоглед (небо), може, искључиво по систему хотимичне аналогije, подсетити на дечји начин постизања динамике у цртежима човека који настоји нешто дохватити/урадити, па добија руке дугачке онолико колико то раздаљина захтева. Или, у хипотетичком смислу, веза би се могла успоставити са загонеткама попут „Гујиња глава, / господско рухо, / Арапске ноге” (паун), или „Доље пасја шапа, / на врху ђавољи перчин, / а у сриједи божји благослов” (кукуруз), које носе карактеристичну гротескну „формулу” сједињавања диспаратних елемената у експресивну целину својствену наивној слици (наравно, не у искључивом смислу), али и „освајање” вертикале, кључног параметра архетипске слике света и сложене семантике релација горе – доле. С друге стране, исти гротескни импулс разазнаје се, каткад, и код „освајања” унутарњих релација, завиривања у скривену унутрашњост предмета/бића (нпр. у човеку, у животињи, иза зида куће, у води, предмети у торби...), што је типична детиња опсесија приказана у тзв. провидним, „рендгенским” цртежима. Загонетање по том принципу (једно садржано у другом) присутно је у примерима попут „Споља тело, а унутра кошуља” (желудац у кокошке) или „Послао цар ца-

¹² Као и варијанта са истом одгонетком – „Два ступца у небо удрају”.

рици у тисовој здјелици дванаест златних јабука: у свакој јабуци по четири кришке: у свакој кришци по седам сјеменака” (година, месеци, недеље, дани)...

Згушњавање језика у сликовност усмерену искључиво на битно, како бива у загонеткама, посредно се препознаје и у перцептивној „економичности” ране фазе дечјег цртежа. Наиме, у оба случаја (али, наравно, никако из истог разлога) нуде се само основни подаци, сви остали били би затрпавање суштинског, или, како то ликовни педагози тумаче, дете „свесно елиминише непотребно да би се дошло до што јаснијег израза који задржава најбитније ознаке предмета” (Карлаварис 1987: 27). Тако је, рецимо, дечји цртачки израз близак загонетки „Два локвања око пања”: представа главе/ушију сведена је на три кружна облика, мање-више правилна, остављена без детаља, у огољености линије и целине коју творе. Ако је круг „најједноставнији визуелни склоп”, ако се основа ликовне представе људске фигуре „генетски развија од праисконског круга” (Arnhaјm 1998: 14; 151), може се наслутити не само веза са дечјим цртежом „човека”, већ и веза са елементарношћу и минимализмом цртежа уопште, како оног архаичног, тако и модерног.¹³ Опет, цела слика није без хуморног и гротескног ефекта које *глава-пањ* и *уши-локвањи* могу изазвати, па и када се замисле само као безазлено невешт дечји цртеж.¹⁴ До одгонетке, комичан и иронијски потенцијал се не назире – са одгонетком избија у први план. Премда то није примарна намера загонетања, остаје као накнадно разазнато својство. Сродно запажање важило би и за загонетке попут „На два стуба

буре, на бурету тиква” (ноге, трбух, глава), на коју у извесном смислу подсећају „минималистички” настројени дечји прикази људске фигуре. Осим тога, ликовност загонетке сусреће ликовност наивне слике и по запажању да деца приказују општа визуелна својства предмета. Тако, када цртају шаку као округлу базу и прсте-паоке који се из ње зракасто шире, деца неретко занемарују њихов број као посве ирелевантан детаљ (Arnhaјm 1998: 142), што би се, у извесном смислу, могло препознати и у загонеткама попут „На дну пањато, на врху гранато” (шака и прсти).¹⁵

Коначно, доживљавање, употреба и функција боје у усменим загонеткама подразумева изразито експресиван набој, интензиван и „чист” одабир (без флуидних нијансирања), најчешће или контрастирање, или доминацију једне боје: „Кућа од земље, кости црвене, а лишће зелено” (мрква); „Зелен зек на коњу зелену, зелена му капа до појаса” (жир); „Жути јарићи у море скачу” (лишће кад опада); „Бела њива, црно сјеме, мудра глава која сије” (писмо/књига); „Плавоњица мркоњицу лиже” (пламен и котао); „Зелена кошара, црна говеда, гвозден кључ који откључава” (лубеница и нож)... Таква колористичка концепција није ствар лености за фине су или неспособности њеног уочавања, већ је средство маркирања кључних значењских аспеката (не само очите, дословне аналогije између загонетног облика и његовог решења), и то као један од виталних елемената којима се у традиционалној култури гради модел света (Раденковић 1997: 275). Како и иначе загонетка фокусира, изоштрава пажњу на један појам/објекат/особину загонетаног, такав приступ приметан је и када је реч о боји. Наглашеност „живе”, „основне” боје, њене јасности и свежине,

¹³ Каткад се истиче да дечја „уметност” личи на „еманације данашње уметности” (Бихаљи-Мерин 1957: 289).

¹⁴ Паралела човек – ствар (животиња, биљка) један је од типичних видова комичног/сатиричног у литератури (човек као цепенација, пањ, буква, буренце, дугме, крпа, шило, ветрењача... в. Prop 1984: 65–70). У том контексту, међу усменим загонеткама издваја се још и, рецимо, „Једна ћупа од седам рупа; успи воду, не пролива” (глава).

¹⁵ Ипак, већина загонетки којима је одгонетка иста доследно прецизира број, и то управо као особен кључ за решавање енигме, рецимо: „Из једног пања пет шиблика у једно вријеме избиле, заједно све расле, па једна другу никад не стигле”.

блиска је перцепцији колоритног код деце (Васић 1988: 141), њиховој склоности чистим бојама и радовању интензивним визуелним сензацијама (Карлаварис 1987: 29; 46). Донекле, веза се да уочити и са колоритном експресијом наивног сликарства, која неретко (не и дословно јер као и свака уметност, подразумева разнолике стилске, индивидуалне приступе) подразумева поступак „директно из тубе”. Осим тога, и процес сједињавања боје и одређеног објекта, који, истина, одговара одгонетки, али је у иницијалном, бар за неко време изолованом сегменту загонетне формулације, више од нелогичног, нестварног, нереалистичког (*костии црвене, црвен јарац, црвен во...*), такође може бити препознат као експресивна играчка и наивне слике и дечјег ликовног исказа, који не „уважава” логику очигот, већ логику сопствене процене, имагинације и игре.

Ликовност фолклорне загонетке, односно неки аспекти овог кључног поетског својства, које их и одваја од „обичног” говора ка песнишву, посматрана је у сплету асоцијација са наивним сликарством и дечјим цртежом, а притом се имала на уму и чињеница да се суштина загонетања каткад тумачи као непредвидиво, нејасно успостављање сликовне, метафоричке паралеле.¹⁶ Ипак, чини се, оне нису ствар произвољног, насумичног сједињавања. Различити одгонетљаји исте енигме, као и најразличитија гонетања исте појаве по некој новој и другачијој аналогiji, подједнако су очекивани и присутни као и онај један једини, традицијом признат, тачан одговор: варијантност једноставних облика, ма колико се лако памтили и чували, саставни је део функционисања жанрова усмене књижевности и технике усменог обликовања. Поетска вредност загонетке,

¹⁶ Говорећи о „непрегледној лествици могућности” при замењивању слика и представа, неисцрпној слободи у загонетању, Т. Чубелић види и „главну слабост загонетака”: „Тамо, гдје нема никаквих граница, или гдје су оне лабаво постављене, почесто се губи мјера и стил у начину коришћења слободе” и чини упитном литерарна вредност саме загонетке (Ћубелић 1988: 345).

бар када је реч о овде постављеној теми, подразумева провокативну сликовну ефектност, богатство асоцијативности фигуративног слоја, који могу бити поуздан, препознатљив знак или за једну одгонетку, или, каткад, за више њих. У крајње слободној импровизацији, утисак је да наивна слика функционише на сродан начин: позната је запитаност и недоумица одраслог над дечјим цртежом („шта је то”), у оном егзиперијевском смислу. Проницање у дечју способност, „наивну технику” и визију ликовног отиска предмета/бића/појаве/радње подразумева истоветну имагинативну снажљивост у кретању по овога пута спонтаним, нетраженим метафоричким координатама „преименовања”, какву, бар донекле, подразумева и стварање/решавање загонетке. И то јесте, такође, својеврсна иницијацијска провера достојности и дораслости посматрача/одгонетача.

„Почетак је чистина, ведрина, првина, невиност, основни облик, налажење самог себе, налажење света, налажење оног што нас привлачи. (...) Почетак је спознавање елемената, стихије, способност да им се вратимо као чистим стањима доживљаја. (...) Древни човек боље и тачније мисли у уметности и говору симбола од данашњег човека, и зато му се човек каснијих култура обраћа, да би нашао поново чврсто тле у шуми наслеђених облика” (Павловић б. г.: 109–118). Загонетка јесте таква врста основног облика; на свој начин, такав је и дечји цртеж, а наивно сликарство је, као и све истински наивно укоренењено у праоснови живота (Bihalji-Merin, Tomašević 1984: 19), нека врста реминисценције на исто то.

ЛИТЕРАТУРА

Бихаљи-Мерин, Ото. „Магиски врт. Поводом изложбе дечјих цртежа у Београду 1952. године”. У: *Сусрети с мојим временом*. Београд: Просвета, 1957.

- Васић, Павле. *Увод у ликовне уметности*. Београд: Универзитет уметности у Београду, 1988.
- Закукуљено замуљено. Српске народне загонетке Вука Сп. Караџића и Стојана Новаковића*. Избор. О. Тимотијевић, Београд: Дечја књига, 1956.
- Кајзер, Волфганг. *Гројескно у сликарству и есенцијиву*. Превод Т. Бекић, Нови Сад: Светови, 2004.
- Караџић, Вук Стефановић. *Народне српске приповијетке* (1821). *Српске народне приповијетке* (1853). *Сабрана дела Вука Стефановића Караџића*, књига трећа, приредио М. Пантић, Београд: Просвета, 1988.
- Карлаварис, Богомил. *Методика наставе ликовног васпитања*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1987.
- Кнежевић, Миливоје. „Загонетке”. У: *Народна књижевност*. Приредио В. Недић. Београд: Нолит, 1972.
- Латковић, Видо. *Народна књижевност*. Београд: Научна књига, 1975.
- Милошевић Ђорђевић, Нада. *Од бајке до изреке. Обликовање и облици српске усмене прозе*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2000.
- Мукаржовски, Јан. „Између поезије и ликовне уметности”. У: *Огледи из естетике и поетике*. Превод А. Илић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1998.
- Народне загонетке*. Избор М. Мијушковић. „Природа усмене загонетке” (предговор) Д. Лакићевић, Београд: Рад, 1979.
- Павловић, Миодраг. *Природни облик и лик. Ликовни огледи*. Београд: Нолит, б. г.
- Пешић, Радмила, Милошевић Ђорђевић, Нада. *Народна књижевност*. Београд: Требник, 1997.
- Раденковић, Љубинко. *Симболика света у народној магији Јужних Словена*. Београд: Балканолошки институт – Ниш: Просвета, 1996.
- Самарџија, Снежана. *Поетика усмених прозних облика*. Београд: Народна књига/Алфа, 1997.
- Самарџија, Снежана. *Увод у усмену књижевност*. Београд: Народна књига/Алфа, 2007.
- Словенска митологија – енциклопедијски речник*. Редактори С. М. Толстој, Љ. Раденковић. Београд: Zepter book world, 2001.
- Arnheim, Rudolf. *Umetnost i vizuelno opažanje. Psihologija stvaralačkog gledanja*. Prevod V. Stojić. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu – Studentski kulturni centar, 1998.
- Bihalji-Merin, Oto, Tomašević, Nebojša. *Enciklopedija naivne umetnosti*. Beograd: Jugoslavenska revija, 1984.
- Čubelić, Tvrtko. *Povijest i historija usmene narodne književnosti. Historijske i literarno-teorijske osnove te genološki aspekti – analitičko-sintetički pogled*. Zagreb, 1988.
- Danojlić, Milovan. „Rasprava o naivnoj pesmi”. U: *Onde potok onde cvet*. Novi Sad: Zmajeve dečje igre – Radnički univerzitet „Radivoj Ćirpanov”, 1973.
- Dimitrijević, Kosta. *Naiva u Jugoslaviji. Mali leksikon slikara i vajara*. Beograd: BIGZ, 1979.
- Duran, Mirjana, Plut, Dijana, Mitrović, Mirjana. *Simbolička igra i stvaralaštvo*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1988.
- Gombrih, H. J. Ernst. *Umetnost i iluzija. Psihologija slikovnog predstavljanja*. Prevod J. Stakić, Beograd: Nolit, 1984.
- Jolles, Andre. *Jednostavni oblici*. Prevod V. Biti. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta, 1978.
- Pavlović, Miodrag. *Poetika modernog*. Nova Pazova: Bonart, 2002.
- Popa, Vasko. *Od zlata jabuka. Rukovet narodnih umotvorina*. Beograd: Nolit, 1979.
- Popović Radović, Mirjana. *Srpska mitska priča*. Beograd: Rad, 1989.

Prop, Vladimir Jakovljevič. *Problemi komike i sme-
ha*. Prevod B. Kosanović. Novi Sad: Dnevnik/
Književna zajednica Novog Sada, 1984.

Renak, Salomon. *Apolo. Opšta istorija likovnih
umetnosti*. Prevod. M. M. Vasić. Beograd: Srpska
književna zadruga, 1967.

Rečnik književnih termina. (ur.) D. Živković. Beo-
grad: Institut za književnost i umetnost u Beogra-
du; Banja Luka: Romanov, 2001.

Sikimić, Biljana. *Etimologija i male folklorne forme*.
Beograd: Institut za srpski jezik SANU, 1996.

Surio, Etjen. *Odnos među umetnostima. Problemi upo-
redne estetike*. Prevod M. Jovanović. Sarajevo:
Svetlost, 1958.

Šutić, Miloslav (ur.). *Pesnička slika*. Beograd: Nolit,
1978.

Velek, Rene, Voren Ostin. *Teorija književnosti*. Pre-
vod A. I Spasić, S. Đorđević. Beograd: Nolit, 1991.

Snežana Z. ŠARANČIĆ ČUTURA

ARTISTIC ASPECT OF FOLKLORE RIDDLE
AND AESTHETICS OF "NAIVE PAINTING"

Summary

This paper examines the relationship between the pictorial aspect of riddles within oral literature and the so-called "naïve painting", as a form of the 20th century art and of children's paintings. The verbal aspect is a characteristic of the poetics of the riddle (simplicity, metaphor, grotesque, wonderment, sensation, conception and use of colour, perspective, proportion...) and is interpreted as potentially being close to the artistic expression denoting categories of ingenuous, simple, childlike.

Key words: oral literature, riddle, poetic picture, artistic aspect, grotesque, naïve art painting, children's painting

UDC 821.163.41-93-14.09 Ršumović Lj.

UDC 821.163.41-93-14.09 Petričić D.



Ирина С. ДАМЈАНОВ

Висока школа струковних студија
за образовање васпитача, Нови Сад
Република Србија

ОДНОС ВЕРБАЛНОГ И ВИЗУЕЛНОГ У КЊИЗИ ЈОШ НАМ САМО АЛЕ ФАЛЕ ЉУБИВОЈА РШУМОВИЋА И ДУШАНА ПЕТРИЧИЋА

САЖЕТАК: Рад се бави односом вербалног и визуелног медијума у књизи за децу *Још нам само але фале*, коју чине песме Љубивоја Ршумовића и илустрације Душана Петричића. За детаљан опис динамике вербално-визуелног односа користи се метод заснован на семиотичком концепту *трансмедијације*, који подразумева логику промене значења преласком са једног знаковог система на други. Циљ овог рада јесте да утврди који фактори и на који начин утичу на остваривање значења насталих интеракцијом вербалног и визуелног.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: текст, слика, вербално-визуелни однос, трансмедијација, значење

Књиге које представљају спој речи и слике изазовне су због своје специфичности како за читалач-

ку публику, тако и за изучаваоце оваквих интермедиијалних садржаја. Посебност ових књига огледа се већ у самој чињеници да у њима истовремено постоје линеарни (текст) и нелинеарни знак (слика), од којих сваки носи појединачно значење, а који се односе на један објекат исказан заједничким насловом. Односећи се на заједнички објекат, стварају међусобну напетост која се разрешава стварањем нових значења, која представљају круну њихове сарадње, а то је управо оно што је суштина посебног у оваквим књигама. Књига за децу *Још нам само але фале* прави је пример описаног интермедиијалног споја. Наиме, она садржи седамнаест песама и слика које заједнички, на хумористичан начин, тематизују животе ала.

Овај рад бави се различитим начинима на које вербално и визуелно сарађују у књизи *Још нам само але фале*. Марија Николајева (Maria Nikolajeva) односе између вербалног и визуелног у књигама које садрже оба медијума дели на *симетричне, комплементарне, контрапунктне, контрадикторне* и *односе ширења значења*¹. Под термином *симетрични однос* подразумева се интеракција у којој речи и слике преносе исту информацију, те су међусобно редундантни, док се у *комплементарном односу* значења речи и слика међусобно допуњују. *Однос ширења значења* подразумева ширење значења речи сликом или обрнуто – проширивање значења слике речима. Термин *контрапунктни однос* означава оне случајеве у којима слика и текст преносе различита значења, а њиховом сарадњом ствара се ново које није ни имплицитно садржано ни у једном појединачно. Подврста *контрапунктног односа* у ком су разлике између визуелног и вербалног у односу супротности означен је термином *контрадиктор-*

ни однос (Nikolajeva 2002: 88). Односи остварени између вербалног и визуелног у књизи *Још нам само але фале*, класификовани на основу дате поделе, анализираће се из угла семиотичког концепта *трансмедиијације*², на начин на који га Лоренс Сајп у свом раду *How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships* примењује у анализи односа ова два медијума у сликовницама. Преласком са знаковног система речи на знаковни систем слика стварају се нова значења, с обзиром на то да се слика разумева у складу са текстом, и обрнуто – текст у складу са сликом. Овим преласком једна семиотичка тријада³ постаје објекат друге, а интерпретант те нове мора бити представљен новим знаковним системом (Siegel 1995: 12). Примењујући ове закључке на анализу сликовница, Сајп објашњава да када интерпретирамо речи у складу са сликама, или прелазимо са знаковног система речи на знаковни систем слика, семиотичка тријада са речима као знаком постаје објекат нове тријаде, а интерпретант прве тријаде коригује се у складу са знаковним системом слике (Sipe 1998: 102). Новонастали интерпретант управо је оно ново значење које се остварује интеракцијом визуелног и вербалног, а начини остваривања тог значења зависе пре свега од типа односа који је успостављен међу њима.

У књизи *Још нам само але фале* ни у једној вербално-визуелној целини текст и слика не стоје у односу који би у потпуности одговарао значењу симетрије, у оном смислу у ком га употребљава Николајева, с обзиром на то да не постоји пример у ком не би дошло до осиромашења садржаја једног меди-

¹ Наведени термини представљају властити превод оригиналних термина *symmetrical, complementary, counterpointing, contradictory, enhancing interaction*. Термини су преведени слободно, с обзиром на то да не постоје преведени еквиваленти у литератури на српском језику.

² Овај појам уводи Чарлс Сухор (Charles Suhor) дефинишући га као „превођење садржаја са једног знаковног система на други” (Suhor 1984: 250).

³ Семиотичку тријаду чине три члана: *знак*, који представља оно што за некога стоји за нешто, *објекат*, за који тај знак стоји и *интерпретација*, који представља онај знак који је изазван у свести интерпретатора знака (Peirce 1940).

јума у случају уклањања оног другог. Ипак, симетрију, у извесном смислу, можемо уочити у свим осталим наведеним типовима односа, јер је полазиште сваког од ових односа делимично подударање вербалног и визуелног.

Однос проширивања значења је једнострано делимично симетричан однос, с обзиром на то да онај медијум који има обухватније значење проширује други, а тај други је делимично подударан с њим. Подтип односа проширивања значења у ком се визуелни садржај проширује текстом уочава се у вербално-визуелној целини „Запис о парадној аждаји”. Ова целина заузима две суседне странице – на левој страници је текстуални део у виду стихова о аждаји која је допутовала из села у Београд, како би учествовала у првомајској паради, а на десној се налази слика петоглаве аждаје. На слици аждаја заузима карактеристичан телесни став – стоји усправно на једној ноzi, са другом испруженом уназад, док јој је једна рука испружена напред и у њој држи срп. Овакав телесни став, као и мноштво боја на њој, значењски се подударају са стиховима „аждаја је парадирала”, што је додатно наглашено визуелним приказом возила с приколицом на ком она стоји, као и парадном заставом на њеном репу. Срп у руци, кукуруз, пшеница и сунцокрет у аждајиним устима, као симболи сеоских послова, визуелни су еквивалент делу песме који је исказан стиховима „пошто је била сеоског порекла”. Оно што нам указује да се ипак ради о делимичној симетрији је чињеница да неки стихови, на пример „Док је свечана музика свирала” или „Чак је с неколике речи просте поздравила високе госте”, немају свој симетрични одраз у визуелном. Дакле, у овом типу односа текст даје ширу слику у поређењу са визуелном представом, али то не умањује учинковитост слике, која представља полазну тачку и подстиче да се изречено, али не и визуелно представљено, замисли. Управо тај процес замишљања који се одвија у

свести читаоца суштина је процеса трансмедијације. Полазећи од знаковног система речи, први интерпретант између текста и његовог објекта (замишља се некаква сеоска аждаја у Београду која парадирала и поздравља госте, док свира свечана музика) коригује се преласком на знаковни систем слика: замишљена аждаја постаје управо она аждаја са карактеристикама које су приказане на слици. Након тога, читалац се понова враћа на текст са усвојеним значењима визуелног дела и у складу са њима интерпретира, сада на нови начин, текстуална значења која нису приказана на слици.

Обрнути процес проширивања значења, дакле – када је слика та која је носилац значења које није у потпуности обухваћено и текстом – одвија се између визуелног и вербалног у целини под насловом „Ако видите аждају”. Вербални део чине стихови:

*Ако видиш аждају да седи у њави
Са прстом на слепој оку,
Знајш да су у њеној глави
ове мисли у шоку:
БАШ МЕ УЖАСНО Г
БАШ МЕ УЖАСНО ГР
БАШ МЕ УЖАСНО ГРИЗЕ
ЗАШТО МЕ ЉУДИ М
ЗАШТО МЕ ЉУДИ МР
ЗАШТО МЕ ЉУДИ МРЗЕ*

На основу стихова читалац би могао конструирати следећи интерпретант: *нека усамљена аждаја седи у њави, несрећна јер је људи мрзе*. Визуелни део чини илустрација осморо деце, од којих свако држи по једну животињу у крилу, а око сваког од њих налази се ружичасти облачић. Поред тога, у углу странице приказана је и илустрација аждаје која седи и плаче. Овај визуелни приказ био би знак за следећи интерпретант: *аждаја је љужна и љаче јер сва деца имају неке животиње које су им љубимци, а она је усамљена*. Интерпретант констру-

исан на основу текста, прелажењем са знаковног система речи на систем слика, мења се тиме што добија обухватније значење приказом деце са љубимцима у крилу, којим се указује на оно што је под стакло аждају да мисли да је људи мрзе – деца имају све животиње, осим аждаје, као кућне љубимце. Осим тога, сликом је проширено и појачано значење аждајине туге, тако што је приказана док плаче, с руком преко очију. Поновним враћањем на текст, он се чита у складу са широм смисаоном целином, која је постигнута визуелним приказом: стихови који описују аждају која „седи са прстом на слепом оку”, након сагледавања слике, конкретизују „некакву аждају” која је замишљена након првог читања у аждају представљену сликом, а стихови који се односе на аждајине мисли читају се у складу са визуелним приказом деце у облачићима (при чему облачићи упућују на то да се ради управо о мислима) и, најзад, начин на који су исказане аждајине мисли у стиховима (упућивање на замуцкивање при изговарању – *џ гр гр изе, м мр мрзе*) разјашњен је визуелним приказом аждајиног плача. Дакле, илустровани приказ аждаје подудара се са текстом, а оно што ову целину чини делимично симетричном јесте постојање визуелних делова који нису обухваћени текстом, али су њиме имплицирани.

У *комплементарном односу* делимична симetriја остварена је тако што се неки елементи значења слике и текста подударају, док се преостали елементи значења слике и текста међусобно допуњују. Стихови песме „Сећање на аспиду Косану”, кроз које се лирски субјекат сећа необичне але и њене неузвраћене љубави према њему, у комплементарном су односу са илустрацијом која је дата поред стихова, а приказује црно-белу фотографију разреда ала. Значење речи *сећање*, која је наведена већ у наслову, а која је у основи и песме и слике, у стиховима се остварује коришћењем аориста и имперфекта, као и упућивањем на конкретно сећање сти-

хом „Сећање ме често косне”, док се на слици остварује представљањем ове илустрације као фотографије, која већ сама по себи симболише сећање, а оно што додатно упућује на прошлост јесте то да је она црно-бела. Речи *луда* и *нервно нестабилна*, које се односе на алу, такође имају свој еквивалент у визуелном: једна ала са слике упадљиво је другачија од остатка приказаних ала – док све остале имају насмешен израз лица и телесни став који изражава мирноћу, ала о којој је реч у песми представљена је са гримасом на лицу. На слици је представљено и то да је ала заокружена црвеном бојом, а изнад ње се налази црвена стрелица која показује на њу, што је додатно издваја, а уједно говори да је управо о тој али реч у песми. Уколико бисмо посматрали само стихове ове вербално-визуелне целине, интерпретант на основу текста преточен у речи био би: *постојала је необична, помало агресивна и неуравнотежена ала, која је гајила неузвраћене симпатије према некоме*, док би се посматрањем само визуелног дела интерпретант могао изразити на следећи начин: *на старој фотографији разреда ала, једна од њих одудара – немирна је и прави гримаса*. Дакле, оно што недостаје слици у односу на текст је информација о томе да је ала гајила неузвраћене симпатије према лирском субјекту, што је означено стиховима:

*Луда ала, љуна шама
хтеде да се уда за ме.
Али сам одолео,
јер сам другу волео.*

Оно што недостаје тексту у односу на слику је информација о томе да је то љубав из школских дана, што је означено илустрацијом групне фотографије разреда. Допуњавање недостатака у значењу остварује се процесом трансмедијације: значење текстуалног дела, преласком на визуелни, употпуњује овај потоњи, а истовремено бива допуњен сли-

ком. Исти процес дешава се и у обрнутом случају – прелажењем са знаковног система слика на знаковни систем речи. Кроз тај двосмерни процес комуникације ова два медијума, који је суштина комплементарности, остварује се смисаона целина.

Поред три поменута односа, у књизи *Још нам само але фале* могу се пронаћи и примери у којима се између вербалног и визуелног остварује *контрадикторни однос*, као и примери у којима се остварује његов екстрем – *контрадикторни однос*. Први случај остварен је у вербално-визуелној целини „Зашто аждаја плаче”, чији стихови гласе:

*Аждаја горко плаче
Јер вређају њено аждајче.
Рекли му да је ружно,
Па мајци дошло тужно.
Нек је и злуво и слепо,
Оно је мајци лепо.*

Већ поређењем првог стиха „Аждаја горко плаче” са датом сликом, на којој је приказана само једна беба аждаја, уочава се да у потпуности изостаје лик мајке аждаје. Штавише, једини текстуални елементи који имају свој визуелни еквивалент су речи *аждајче* и *ружно*. Наиме, на то да је на слици „аждајче” указује приказ аждаје која лежи, насмејана, потрбушке на кревету, у односу на који је видно мања, држи звечку у руци, цуцлу у устима, и има белу капицу за бебе на глави. Реч *ружно* свој визуелни еквивалент остварује на слици приказом тамних длака које прекривају лице аждајчета. Управо ово подударане представља минимум симетрије, који је, као што је већ речено, неопходан како би се било који од пет наведених односа могао успоставити. Овај пример *контрадикторног односа* и њему слични примери могли би се, на први поглед, интерпретирати као односи проширивања значења, али оно што их разликује јесте чињеница да се у *контрадикторном односу* део који није исказан у

једном медијуму не налази ни имплицитно у оном другом. Ово се може и потврдити на примеру анализираних целина: сликовити приказ „ружног аждајчета”, посматран издвојено од текста, ни на који начин не имплицира да је мајка аждаја тужна јер вређају њено „аждајче”, а то је главни садржај стихова песме. Уколико би се овој целини приступило почевши од стихова, интерпретант који би се конструисао могао би се приближно исказати овако: *једна мајка аждаја тужна је безусловне љубави за своје „аждајче” и тужна је јер га вређају говорећи му да је ружно*. Интерпретант који би се конструисао на основу знаковног система слике могао би се исказати на следећи начин: *симболична, иако не тако лепа, беба аждаја лежи на кревету*. Конституисањем ова два интерпретанта уочава се да се у овој вербално-визуелној целини значења вербалног и визуелног међусобно разликују, као и да се суштина једног интерпретанта не имплицира суштином другог. Преласком са знаковног система речи на систем слика или обрнуто, оба поменута интерпретанта могла би се кориговати на следећи начин: *једна мајка аждаја тужна је безусловне љубави за своје „аждајче” и тужна јер га вређају говорећи му да је ружно, а то мало аждајче стојкојно је и срећно – ни не зна да неки мисле да је оно ружно, ни да је мајка због тога тужна*. Информација о незнању „аждајчета”, до које се дошло процесом трансмедијације, управо је оно значење које измирује међусобно различите садржаје текста и слике.

Контрадикторни однос између текста и слике долази до изражаја у вербално-визуелној целини „Идила”. Песма која је део ове целине гласи:

*И видео сам: у једном кланцу
госпођа води аждају на ланцу.
Ланац дузачак а госпођа ситара,
аждаја неситина ја само шрчкара.
Мало, мало, ја на некој сцени*

*аждаја сїане и почне да шени.
Вероватно знајућ' шїа најволи ала
госпођа јој баца принцезе у зјала.*

На основу ових стихова гради се интерпретант: *помало застрашујући приказ необичне сїарице која шетња необуздану аждају на ланцу кроз кланац.* Помало застрашујући утисак постигнут је стиховима „И видео сам: у једном кланцу / госпођа води аждају на ланцу“, тиме што је ситуација смештена у кланац, међу стене, а овакав утисак се појачава стиховима „госпођа јој баца принцезе у зјала“, што уједно, придружено слици госпође која на ланцу води аждају, подстиче да се старица доживи као необична. Представа о необузданости аждаје узрокована је стиховима „аждаја несташна па само трчкара / мало, мало, па на некој стени / аждаја стане и почне да шени“. Оно што је на слици подударно са текстом је то што је приказана стара госпођа, која на дугачком ланцу („Ланац дугачак а госпођа стара“) води створење налик на пса с крилима инсекта. Визуелни приказ дужине ланца постигнут је тиме што се простире дуж две странице, од којих је на почетку леве стране приказана старица, а на крају десне поменуто створење. Старица са слике приказана је у бунди, са шеширом на глави, кишобраном у руци и наочарима. Својим телесним ставом (рукама положеним уз тело) и изразом лица одаје утисак смирености. Створење је представљено тако да личи на пса – стоји четвороношке, а у поређењу са старицом његова величина одговарала би величини мањег пса. Амбијент у који су смештени није ни налик на кланац – на слици је дрво уз које стоји ово створење. Интерпретант сачињен на основу описане слике могао би се исказати следећим речима: *симпатичан приказ једне обичне сїаре госпође која лагано шетња поштом али необично створење на дугачком повоцу кроз некакав парк.* Очито је да два конструисана интерпретанта имају заједничке

елементе – стара жена шета неко створење, али сви остали елементи који чине један, односно други интерпретант међусобно су контрадикторни. Наиме, у односу контрадикције стоје кланац и парк, необична и обична старица, необуздана аждаја и питомо створење, ланац и поводац, лагано и необуздано, као и општи утисак – симпатичан према помало застрашујућем приказу. Процесом трансмедијације наведене супротности се сукобљавају, а тај сукоб разрешава се стварањем ироније, чији је крајњи циљ хумор. Ако се пође од текста ка слици, први интерпретант се, након уочавања контрадикторних елемената између ова два, мења на тај начин што сада представља супротан доживљај у односу на први, па се враћањем на текст он схвата иронично – застрашујући приказ банализован је кроз супротан сликовити приказ. Обрнутим процесом резултат би поново била иронија – симпатичан и помало досадан приказ исмејан је супротношћу датом у тексту. Дакле, трансмедијацијом се остварује иронија у два смера, а тај смер зависи од полазног медијума. Наслов „Идила“, осим тога што је ироничан у односу на читаву вербално-визуелну целину, додатно појачава и заокружује иронију остварену међу њеним деловима.

У овом раду приказане су различите врсте односа између текста и слике, као и различити начини формирања значења деловањем тих односа. Иако различити по начину на који остварују значење целине, сви ови односи имају једно заједничко својство – слика и текст једне целине увек су бар делимично у односу симетрије. Та делимична подударност неопходан је услов за успостављање сваког од наведених односа, али управо врста односа међу неподударним деловима визуелног и вербалног је оно што је пресудно за остваривање новог значења, које је резултат деловања конкретног односа. Без обзира на то који је однос у питању, визуелни и вербални део увек су равноправни јер остварују заједнички циљ – успостављање потпуне значењске це-

лине, до које се долази процесом трансмедијације. У симетричном односу сарадња текста и слике сведена је на најмању меру, а одсуство оваквог и присуство свих осталих типова интеракције чини књигу *Још нам само але фале* вечитом позивницом на сарадњу читаоцу у остваривању разноврсних значења која она нуди. Стога ова књига и друге њој сличне своју вредност остварују и тиме што подстичу развијање когнитивног апарата деце, што се огледа и у развијању способности тумачења порука које нам уметност шаље. Интерпретативни метод који се у овом раду употребљавао за расветљавање различитих врста односа између визуелног и вербалног представља тек један од многобројних начина којима би се могло приступити овом још увек недовољно истраженом пољу. Разноликост оваквим приступом приказаних односа и резултата њихове унутрашње динамике само је наговештај широког спектра могућности које би понудила даља истраживања на овом пољу.

ЛИТЕРАТУРА

- Ршумовић, Љубивоје, Петричић Душан. *Још нам само але фале*. Београд: Рад, 1990.
- Nikolajeva, Maria. "The Verbal and the Visual: The Picturebook as a Medium". Sell, Roger D. (ed.). *Children's Literature as Communication: The ChilPA Project*. Amsterdam and Philadelphia: John Bewamins, 2002, 85–111.
- Nikolajeva, Maria, Scott Carole. *How picturebooks work*. New York and London: Garland Publishing, 2001.
- Peirce, Charles. "Logic as semiotic: The theory of signs". Buchler, Justus (ed.). *Philosophical Writings of Peirce*. <<http://theory.theasintexas.org/wp-content/uploads/2013/02/Peirce-C-S-Logic-Semiotic.pdf>> 02.01.2014.
- Siegel, Marjorie. "More than Words: The Generative Power of Transmediation for Learning". *Canadian Journal of Education*. 20/4 (1995): 455–475. Према: Sipe, Lawrence R. (1998). нав. дело.
- Sipe, Lawrence R. *How Picture Books Work: A semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships*. <<http://unlvkidlit.pbworks.com/f/how+picture+books+work.pdf>> 02.01.2014.
- Suhor, Charles. "Towards a semiotics-based curriculum". *Journal of Curriculum Studies* 16 (1984): 247–257. Према: Sipe, Lawrence R. (1998). нав. дело.

Irina S. DAMJANOV

THE RELATION BETWEEN VERBAL AND VISUAL IN THE BOOK *ALL WE NEED ARE DRAGONS* BY LJUBIVOJE RŠUMOVIĆ AND DUŠAN PETRIČIĆ

Summary

This paper deals with verbal-visual relationship in the book *All we need are dragons* (*Još nam samo ale fale*), which consists of poems by Ljubivoje Ršumović and illustrations by Dušan Petričić. The method used for detailed description of verbal-visual dynamics is based on semiotic concept of transmediation, which implies the ways of changes in meaning while transferring from one sign system to another. The aim of this paper is to determine due to which factors and in which way the meanings are achieved through verbal-visual interaction.

Key words: text, picture, verbal-visual relationship, transmediation, meaning

◆ Тамара Д. ЈОВАНОВИЋ
Нови Сад
Република Србија

ИЛУСТРАЦИЈА НИЧЕГА (Значај и функција илустрација у књизи *Ема и јеж који нестаје* Давида Албахарија)

САЖЕТАК: Рад се бави анализом односа илустрације и текста у сликовници *Ема и јеж који нестаје* Давида Албахарија. Испитујући функцију илустрованог дела књиге, рад указује на значај илустрација који се рачва у два правца. Наиме, с једне стране илустрације у овој књизи развијају код млађе читалачке публике смисао за детаљ и омогућавају им спознају магијског дејства нематеријалног и чулно неопипљивог, а с друге стране значај илустрације огледа се у графичком приказу стожерног поетичког постулата Албахаријевог стваралаштва који се акумулира у речи *нишита*. На тај начин је ова књига постала још један прилог поетизацији и семантизацији *ничега*, односно оног што је искуствено најтеже доживети, а чија је спознаја уједно и најзначајнији човеков доживљај.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: сликовница, илустрација, ништа, Ема, јеж

Проблемско језгро које у себи сажима однос текста и слике у сликовници *Ема и јеж који нестаје*, а која је резултат плодотворне сарадње писца Давида Албахарија и илустратора Душана Петричића,

можемо уочити већ у симбиози насловне синтагме и насловне илустрације. За познаваоце Албахаријевог стваралаштва реч *нестјаје* постаје истакнута насловна референца јер семантички сублимира основне тенденције његовог поетичког ангажмана. Визуелни идентитет ове књиге омогућиће млађој читалачкој публици (којој је уосталом ова књига и намењена) да региструје реч која има повлашћен положај у наслову књиге. Наиме, глагол *нестјаје* је захваљујући графичком приказу стрелице повезан с насловном илустрацијом, те визуелно *ишпрчи* и на тај начин бива истакнут у односу на преостали део насловне синтагме. У том смислу, важно је приметити да, док зрели читалац нешто уочава захваљујући свом читалачком искуству, читалац који се налази у почетној позицији свог читалачког делања уз помоћ илустрације апстрахује имагинативну стварност књиге. Управо због тога књиге за децу своје особени живот црпе из своје синкретичности.

Дакле, реч *нестјаје* је већ у првом сусрету са овом књигом семантички истакнута за читаоца, без обзира на то којој он старосној групи припада. А најављени нестанак имплицира ону празнину која у Албахаријевој прози попуњава сва поља смисла и значења. На основу текста насловне референце сазнајемо да је тај нестанак везан за јежа, док нас насловна илустрација опскрбљује сазнањем да је нестанак везан за девојчицу приказану на слици, за коју можемо да тврдимо, с обзиром на то да је графички приказана већ на корици књиге, да је Ема, односно главна јунакиња ове авантуре. Јер – реч *нестјаје* стрелицом је повезана с девојчицом, те тако упућује и на потенцијални Емин нестанак. Дакле, управо графички приказ стрелице, осим што је усмерио пажњу млађег читаоца на насловни глагол, уједно је указао на још један семантички ниво књиге, чиме су илустрације у овој књизи потврдиле своју важност. Наиме, илустрација не само што је употпунила значење наслова књиге већ је и указала на

скривено значење речи, што свакако код деце развија посебан рецептор за логичко повезивање и закључивање.

Управо вишезначност *нестјајања* упућује на његову важност, а способност радње нестајања, као што је наговештено у наслову, везана је поред јежа и за Ему. Девојчица је добила посебан статус и у иницијалном делу текста: „Ема је била храбра девојчица” (Албахари 2008)¹. Овакав почетак приче о Еми асоцира нас на модификовани почетак бајке.² Ту чињеницу потврдиће и важност броја три у радњи ове сликовнице. Наиме, управо магијско дејство броја три неопходно је за радњу нестајања, али и поновно појављивања, што је Ема научила захваљујући јежу Тамбурину. Односно, за процес нестајања потребно је три пута изговорити чаробно гесло, а за поновно појављивање неопходно је три пута плеснути рукама. Уз напомену јежа-илузионисте да записивање чаробних речи и њихово често понављање може да доведе до трајног нестајања. Притом се Ема огрешила о готово обредни ритуал и записала чаробну заповест, што је и створило потенцијалну опасност, односно проблем приликом поновног појављивања. Зато јој је у процесу поновног појављивања био потребан *јунак-ћомаџач*, односно јеж.

Оно што такву авантуру динамизује јесу управо визуелни кодови ове књиге. Већ поменуте стрелице биће присутне и у основном делу овог текста, оне ће повезивати речи са сликама које су илустрације реченог. Тако ће и у основном делу текста поједине речи на важности добити управо својом илустрованом појавношћу. Илустрације, на које је читалац усмерен стрелицама, првобитно осликавају делове

¹ Формални оквири ове књиге не подржавају нумерацију страница, отуда након цитиране реченице у раду изостављамо број странице.

² Притом треба имати на уму да је „књижевност за децу узела слободу да озбиљан садржај бајке контаминира хумором, да га пародира, да га не само деградира него и разграђује” (Љуштановић 2004: 24).

неке целине, а потом, када је читалац све замислио, долази се и до целокупне слике. На тај начин код деце се развија осећај за детаљ, а препознавање парцијалног у односу на целину асоцира нас на дејчу перцепцију.³

Насупрот таквом поступку истицања појединих делова текста, илустрације могу имати и способност укидања значаја одређене радње у одређеном моменту. Наиме, Емини родитељи, док не постану део авантуре, нису осликани живим бојама, односно приказани су једнобојно док гледају своју омиљену телевизијску серију. Зато слободно можемо да тврдимо да слике, осим што прате радњу, уједно наглашавају њено значење.

Међутим, без обзира на илустрације које имају функцију привлачења пажње на поједине радње, односно функцију укидања значаја одређеним радњама, ипак је најкарактеристичнија *илустрација ничеџа*. Када кажемо илустрација ничеџа, мислимо на *илустровани нестјанак*. Првобитно је илустрован нестанак јежа. *Нацртано је нишшта*.⁴ А таква илустрација омогућена је тако што је то *нишшта* обавијено нечим, у овом случају гардеробом. Зато јеж и мора да поседује наочаре и шешир, како би напослетку могао и визуелно да ишчезне.⁵ Тако је илу-

³ „Нека конкретна истраживања која се односе на дете у позоришту (углавном луткарском) показују да деца у предшколском узрасту слабо опажају целину и памте само поједине детаље, оне смешне или пуне акције” (Љуштановић 2004: 18).

⁴ Ова језичка конструкција употребљена је, иако није у духу нашег језика, јер је на тај начин најближа смислу. О томе нас је подучио Албахари у свом *Есеју о ничему*: „Језик, примећујете ли, већ почиње да се саплиће, јер је наш језик кабаст када су у питању негације, односно, у нашем језику негација се удваја. Не може се рећи ‘Видим ништа’, већ се мора, крајње апсурдно, увести негација и у глаголски облик, односно, мора се рећи: ‘Не видим ништа’. Уместо ‘Причам ништа’, следује ‘Не причам ништа’, док ‘Имам ништа’ мора да буде ‘Немам ништа’. Зашто се језик одупире? Осећа ли нешто што нама измиче?” (Албахари 2011: 127–128).

⁵ Такав начин илустровања ничеџа асоцира нас на Албахаријево промишљање о томе да ли језик може да докучи смисао тог

строван појам који представља Албахаријеву опсесивну стваралачку тенденцију. Оно што је у свом прозном ангажману Албахари на разноразне начине кодирао језиком, овде је транспоновано и у илустрацију.

Занимљиво је и што је то *нишита* само на посебан начин могуће досегнути – ритуално-магијски – плескањем три пута. Тако то ништа добија обрисе магичног, да би најпосле постало и сила, јер пред тим *нишита* већина јунака ове књиге бежи. Ема је оправдала иницијалну реченицу ове сликовнице и због своје храбрости није се уплашила јежевог нестанка. За већину других јунака Емин нестанак је због своје нестварности представљао опасност, што свакако говори о моћи невидљивог.

Тако приказан процес нестајања имаће богат синкретички потенцијал. Јер, својим семантичким оквирима указује и на две готово најважније дејче игре: жмурке и вије. На игру вије у овој књизи асоцира чињеница да пред *материјализованим нишита* јунаци који не знају тајну ишчезавања беже, док на игру жмурке асоцира управо способност скривања. Не заборавимо да је у игри жмурке победник онај ко до краја игре остане невидљив, односно онај за кога се зна да је ту, али нико не може да га види. Тек посматрана у оваквом контексту, и сама игра жмурке добија на дубљем смислу. До рафинираног значења како назначене игре тако и мотива нестајања у овој књизи доћи ћемо захваљујући Албахаријевом *Есеју о ничему*:

Брзо прелиставам странице неких књига и наилазим на речи кабалисте Давида бен Аврахама ха Лаване, који каже

нишита које, с обзиром на комплексност тематике, више доводи до запитаности него до закључка: „У ствари, оног тренутка када почнемо да говоримо о ‘ништа’, оно почиње да ишчезава. ‘Ништа’ постоји само када је само, издвојено, удаљено од свега осталог. Да ли то значи да је ‘ништа’ сасвим недоступно, будући да је довољна само једна помисао да оно почне да ишчезава? Не, не да ишчезава већ сасвим супротно – да настаје. ‘Ништа’ је, у том случају, неостварено ‘нешто’, али како је онда уопште створено ‘ништа’?” (Albahari 2011: 127).

да „ништа има у себи више бића него било које друго биће на свету, али будући да је ништа једноставно, и да су у поређењу с њим све остале једноставне ствари веома сложене, онда га због тога називамо ништа”. Он то записује крајем 13. века, у Шпанији, а „ништа” о којем говори је веома важно за кабалисте. Они, наиме, уносе нову димензију у тумачење постања, тврдећи да је „ништа” нека врста недефинисане манифестације Бога, што би значило да свет не настаје из дословног „ништа” (*creatio ex nihilo*) већ из „ништа” које је у суштини нешто. Другим речима, „ништа” је, такође, Бог, односно, све је „ништа” а „ништа” је све (Albahari 2011: 134).

Консултујући овај Албахаријев есеј спознајемо значај *илустрације ничега*, те ова сликовница може постати занимљива и рецепцији којој у бити није намењена. Стога можемо тврдити да је овом књигом вишеструко ревитализован⁶ појам сликовнице. Док се одрасли визуелно сусрећу с поетичким клаузулама Албахаријевог стваралаштва, али и значајним филозофским диспутима у свом најједноставнијем облику, од којих заправо сваки вид комплексности почиње и у које се најпосле слива, дејча рецепција изоштрава смисао за логичко повезивање и спознаје силу магијског дејства нематеријалног, на којем се занимају како дејче игре тако и најважнија осећања у човековом животу.

Имагинативни напори који су неопходни за спознају *ничега* кореспондирају са илустрацијом коју проналазимо у Егзиперијевом (Antoine de Saint-Exupéry) *Малом принцу*. Наиме, реч је о чувеној визуелизацији змијског цара који вари слона, коју је начинио шестогодишњи илустратор (Sent-Egzi-peri 2004: 8). На том цртежу одрасли ће препознати шешир, док ће *право* значење ове слике измаћи

⁶ Чињеницу да је сликовници неопходна извесна ревитализација треба повезати са истраживањима чији аналитички резултати указују на смањену заинтересованост за сликовнице, како код нас тако и у свету: „Сликовница тако постаје све више играчка, а све мање књига, а самим тим њен садржај и није битан” (Ђурђев 2011: 44).

њиховим перцептивним моћима. Дакле, имагинативне моћи одраслих су знатно симплификованије у односу на дечју перцепцију. Дечја перцепција прокрвљена је маштом и у том смислу илустрација, која у ономе што личи на шешир заправо крије змијског цара који вари слона, односно илустрација која празнином осликава нечији нестанак, заправо развија имагинативне способности. Том приликом пред нама се отвара још једна проблемска ситуација и њено потенцијално решење. Реч је о деци која егзистирају у савременом добу, које због свог технолошког напретка публику обасипа богатим спектром визуелних кодова и тако презасићује њихове реалне потребе. О томе је писала и Јасна Јованов у својој студији „Три модела дечје илустрације у Србији”:

Могло би се рећи да су данашња деца размажена када је реч о визуелним информацијама. Она су дословце заплуснута обиљем слика: рађају се с погледом на екран, телевизор и компјутер су им често најбољи пријатељи. Њихов увид у стварни свет непрекидно је испреплетан са светом цртаних филмова и стрипова, као и са све маштовитијим (ако не увек визуелно и психолошки одговарајућим) играчкама. У том смислу потенцијални илустратор дечје литературе суочава се са конкуренцијом визуелних кодова које мора да усклади како би удовољио захтевима све пробирљивије и захтевније дечје маште (Јованов 2011: 47).

На основу оног што смо досад навели, можемо да закључимо да илустрацију одржава у животу дечја машта и да су зато најуспелије оне илустрације које не настоје само да задовоље визуелне потребе најмлађе публике, већ које покрећу дечју машту и подстичу децу да одређену слику *домисле*. То ће нам потврдити и дечје интересовање за бојанке. Због тога је Албахаријев и Петричићев уметнички дијалог у књизи *Ема и јеж који нестиаје* од посебног значаја, јер дечјим имагинативним моћима уз помоћ загонетних цртежа обезбеђује кинетику и на тај начин реанимира значај илустрације.

Иако је деци недоступан онај домен разумевања ове сликовнице коју читалачки искусна публика може да има, важно је напоменути да је овај вид сликовнице одлична припрема за будућу спознају празнине која испуњава и која има лајтмотивски ауторитет у Албахаријевом стваралаштву. Због тога су значајни сви домени перцепције ове књиге, који се, из наведеног можемо закључити, укрштају у оном *ништии*, које је заправо модификација назначене празнине. Из наведеног происходи да иако текст без својих пропратних слика не би био осуђен на умирање, ипак би засигурно осиромашео реципијента за многобројне идеје и искуства, при чему би ампутирао едукативну природу текста за најмлађу публику. Јер – није реч о пуком праћењу текста сликама, већ о логичком повезивању (чији амблем су стрелице) речи и слика које те речи изазивају; о индуктивној изградњи слике, почев од најупечатљивијих детаља до комплетног имагинативног доживљаја; о домишљању како изразити оно ништа које може да постане све; а најпосле и о чаролији невидљивог, дакле оног суштинског, будући да су најважнија човекова искуства управо она која нису чулно опипљива.

ЛИТЕРАТУРА

- Албахари, Давид. *Ема и јеж који нестиаје*. Илустровао Душан Петричић. Београд: Zepter Book World, 2008.
- Ђурђев, Поп Д. „За све је крива Алиса или змијски цар који је прогутао слона”. *Детинство* 3–4 (2011): 41–45.
- Јованов, Јасна. „Три модела дечје илустрације у Србији”. *Детинство* 3–4 (2011): 46–54.
- Љуштановић, Јован. *Црвенкапа грицка вука: Студије и есеји о књижевности за децу*. Нови Сад: Доо Дневник – Новине и часописи, Змајеве дечје игре, 2004.

Albahari, David. „Esej o ničemu”. *Ljudi, gradovi i štošta drugo*. Novi Sad: Doo Dnevnik – Novine i časopisi, 2011, 125–134.

Sent-Egziperi, Antoan de. *Mali princ*. Preveo: Flavio Rigonat. Beograd: LOM, 2004.

Tamara D. JOVANOVIĆ

THE ILLUSTRATION OF NOTHING
(THE MEANING AND THE FUNCTION OF
THE ILLUSTRATIONS OF THE BOOK
EMA AND THE HEDGEHOG THAT DISAPPEARS
BY DAVID ALBAHARY)

Summary

The paper analyses the relationship between the illustrations and the text of the book *Ema and the Hedgehog that disappears* by David Albahary. Whilst examining the function of the illustrated part of the book, the paper emphasizes the importance of illustrations that is going in two directions. On one hand, illustrations help young readers develop the eye for detail and enable them to perceive the magic effects of immaterial and sensually intangible phenomena; on the other hand, the significance of illustrations is in the graphic display of cardinal poetic postulate of Albahari's opus that is accumulated in the notion "nothing". Thus this book has become another contribution to the poetization and semantization of nothing, i. e. of something that is empirically most difficult to experience and whose cognition is at the same time the most significant human experience.

Key words: picture book, illustration, nothing, Ema, hedgehog

UDC 087.5



Анико Ч. УТАШИ

Висока школа струковних студија
за образовање васпитача, Нови Сад
Република Србија

СЛИКЕ: „НОМАДИ МЕДИЈА” – ИЛУСТРАЦИЈА И ТЕКСТ КАО НЕРАЗДВОЈИВА ЦЕЛИНА У КЊИГАМА ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: Рад покушава да одреди појам илустрације уопште, а тражи и одговор на питање каква је добра илустрација намењена дечјем узрасту. Ауторка, узимајући у обзир мишљења водећих теоретичара визуелног истраживања данашњице, те активних илустратора који цртају за децу, долази до закључка да више не можемо да раздвојимо вербални приказ од визуелног у илустрованим књигама за децу пошто су, због мешовитости сваког медија, они потпуно испреплетени. Напошетку, она даје и неколико примера из најскоријег мађарског издаваштва књига за децу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: илустрација, текст, књиге за децу, интермедијалност, вербална и визуелна представа као целина

Ако желимо да одредимо појам илустрације, прво што нам падне на памет јесте првобитно латинско значење ове речи: „осветљеност”, а затим одмах видимо и штампана издања чије текстове она обогаћује, тумачи или украшава. Сматра се да је илустра-

ција таква слика која визуелно представља, приказује неки део описа у тексту. Међутим, сигурно се може много расправљати о томе шта све може да буде илустрација у ширем смислу. Сетимо се само дрвореза из *Biblia pauperum*, па средњовековних фресака, готичких витража, или чак бронзане капије катедрале из Хилдесхајма и, вратимо ли се у времену, пећинских цртежа – зар ови ликовни прикази нису сви и илустрације?

„Отприлике из средине другог миленијума пре наше ере, почев од ролни папируса *Египћанских књига мртвих*, које садрже магичне текстове загробног путовања, потичу илуминирани рукописи” (Székely 2009: 70). У сваком случају, ове илуминиране рукописе, средњовековне а затим и ренесансне кодексе, већ можемо сматрати и илустрованим књигама.

Касније, захваљујући Гутенбергу (Gutenberg) и проширењу штампарског умећа, и илустровани примерци су брже доспевали до читалаца (док су монаси који су преписивали кодексе – и који нису увек идентични са самим илуминатором – могли да раде и годинама на једној књизи). Затим, у свако доба, постаће омиљена илустрована издања литерарних дела. На пример – Дикенсови (Dickens) романи су ономад објављивани увек са цртежима. Данас би нам било необично кад би неко дело намењено одраслима било пуно слика. Зато се илустрације за књиге у нашем времену најчешће везују уз књиге за децу.

Дакле, илустрација обично предочава, употпуњује неки штампани текст. Међутим, уметничка илустрација се неће задовољити само овом функцијом, већ она присуством визуелног, уметничког доживљаја помаже да схватимо, проживимо и прихватимо текст. Нарочито је то тако код илустрација у књигама за децу, пошто знамо да дете много лакше може да прими и разуме сликовни, визуелни знак него писани текст.

Историчарка уметности Илдико Д. Удвари (D. Udvary Ildikó) сматра да је илустрација, што про-

изилази из њене природе, најприсутнија у дечјој литератури и у књижевности за младе, и баш зато је њен квалитет веома важан. Добра илустрација може да пробуди вољу за читањем, а развија и естетски смисао код читалаца (Udvary 2012).

И Габор Адоњи (Adonyi Gábor), фотограф и графички дизајнер, сматра да се највећи изазов унутар жанра крије баш у илустрацији дечјих књига. Илустратори не само да морају да удовоље моди времена у којем стварају, узимајући у обзир и прођу, него треба да буду одговорни и за највећу могућу веродостојност, ако тема илустрације то захтева. Надаље, Адоњи сматра да радови сваког илустратора носе у себи оне стилске елементе које служе као заштитни знак ових дела (Adonyi 2013).

Јанош Ч. Тот (Cs. Tóth János) такође је уверен да прво што ће наш поглед усмерити на неку књигу јесте наша наклоност. Значи, уопште није свеједно, а нарочито у случају књига за децу, какве илустрације садржи одређена публикација. Тот сматра да илустрација која помаже у рецепцији може толико да се приближи писаном делу да нам казује исту причу, само на једном другом, визуелном језику. Међутим, дело графичара (илустрација) никад не сме да доспе изнад или испред идејног садржаја књиге, напротив: треба да га осветли, да скрене нашу пажњу на њега. Начин приказивања и на тај начин може да остане веома суверен и карактеран (Cs. Tóth 2012).

Илустрација намењена дечјем узрасту, дакле, „представља посебно поље примењене уметности”. Јасна Јованов каже да код овог начина визуелног изражавања аутор мора да води рачуна о посебним потребама и могућностима особе којој је илустрација намењена, а исто тако мора и да води рачуна о поштовању текста који илуструје (Јованов 2011: 46).

Зоран Пеневски скреће пажњу и на то да „илустрације за децу имају специфичан референтни дискурс, с обзиром на то да имају веома важну улогу

у формирању ликовног укуса и развијању структуралне интелигенције младе публике” (Пеневски 2011: 73).

Према томе, питаћемо, каква је то добра илустрација за децу? Гордана Малетић вели да ће најбоља дела на овом пољу уметности остварити они илустратори који веома добро познају своју струку, имају велику ликовну културу и, наравно, таленат. Само овакав аутор ће разумети текст, који прихвата као позив на дијалог, и „одговориће адекватно својим ликовним изразом” (Малетић 2011: 75).

Рецимо, мађарско издаваштво децјих књига заиста може да се подичи сјајним графичарима – досад је чак седморо добило Андерсенову награду за илустрације – који нуде прави естетски доживљај најмлађим читаоцима.

Да видимо шта неки од ових практичара – илустратора децјих књига кажу о својој струци:

Иштван Дамо (Damó István) верује да се добра илустрација састоји од више компоненти, попут увида, проживљавања, доброг цртежа, боје, а треба да одражава и индивидуалност. Дамо сматра да је илустрација посебан жанр. Жеља му је да дизајнира такву књигу у којој сликовни материјал не би био само пратећа графика, већ би текст и слика били подједнако важни, потпуно би се стапали, а и сам текст би постао део визуелног доживљаја.

Марцел Јанкович (Jankovics Marcell) пак вели да илустрација треба и да подучава, дете треба да научи из ње оно што му се може пренети кроз графички приказ (на пример какав је дуд, каква је гутка, женска капица итд.). А пре свега илустрација треба да буде лепа.

Кристина Рењи (Rényi Krisztina) нагласак ставља на добар квалитет: „Једно самостално уметничко дело може да буде илустративно, међутим и илустрација у наводницима може да се уздигне на ниво високе уметности. Додаћу – чак и илустрације намењене децјем узрасту.”

Ђезе Шаркан (Sárkány Gyozo) сматра да илустрацију за књигу увек ствара инспирација датог литерарног текста. А добра илустрација за књигу може да се покаже и као посебан графички лист. „Наравно, у сваку илустрацију су utkани и ствараочеви ставови, личност, као и цео његов поглед на свет.”¹

Најзад, Емеке Варга (Varga Emőke) илустрацију покушава да дефинише из теоријског аспекта као вербално-визуелни *артифакт*; она за основу узима онтолошки модел (аутор–дело–прималац), познат из науке о књижевности. У овом случају, међутим, каже Варга, морамо да рачунамо и са удвостручењима: наиме, термин „аутор” се не односи само на писца него и на илустратора, а реч „дело” се једнако односи и на вербалну и на визуелну творевину. Надаље, „прималац” ће бити с једне стране свагдашњи читалац-посматрач, а с друге стране пак и сам илустратор.² Затим Варга, алудирајући на постмодерне теорије – према којима се значење формира кроз дијалог дела и примаоца, кроз сложени систем интертекстуалних мрежа – утврђује да ову интертекстуалну мрежу прожима и једна интеруметничка мрежа, „која настаје из односа слике и слике, као и односа текста и текста”. Реч и слика, дакле, „међусобно су повезане и појављују се као заједнички приказ” (Varga 2012: 43–48).

Или како је то формулисао Ханс Белтинг (Hans Belting) у предговору своје књиге *Антропологија слике*: „Слика се може истражити само кроз интер-

¹ Исповест Иштвана Дамоа види у каталогу: *Magyarország – nyitott könyv, Hungary – an Open Book, 30 illusztrátor – 30 könyv; 30 illustrators – 30 books Bologna 2006*, а текстове осталих уметника у каталогу: Sárkány 2002. Преводи са мађарског језика су моји, А. У.

² И Мишел Битор (Michel Butor) у књизи *Речи у сликарству* каже да: „...међусобне везе сликара и посматрача слике (...) на првом степену се огледавају у темама (...) модела, сликара и посматрача, а на другом степену у темама текста, писца и читаоца. У пишем приказу сликар ће да наслика самог себе већ као посматрача, а у читаоцу ће писац приказати посматрача који је већ сликар” (Butor 1986: 88).

дисциплинарне путеве, који се не ограђују ни од интеркултуралног хоризонта” (Belting 2003: 9).

У данашње време, када све стиже до нас у облику слика, и В. Џ. Т. Мичел (W. J. T. Mitchell) у делу *Иконологија* тражи одговор на питање: шта је слика. У првом поглављу своје књиге скреће нам пажњу на то да у нашем свету слике имају толико моћан утицај³ „какав некадашњи иконолатри нису ни сањали”. Загонетка језика и приказивања не само да није решена, наставља Мичел, већ постаје све нејаснија. Језик и приказ нису више транспарентни посредници, већ су постали енигме, проблеми који се морају решавати, постали су „затвори који одвајају разум од света” (Mitchell 1997: 338–339).

Мичел на слике гледа као на једну велику породицу „чији чланови расуто лутају у времену и простору и током овог времена пролазе кроз дубоке промене” (Исто: 340). О томе у ствари говори и Ханс Белтинг у *Антропологији слике* кад ове назива номадима медија. Белтинг сматра да су слике *a priori* интермедијалне, и пре него што ће кренути у правцу неког другог медија, „у сваком новом медију, који је настао током историјата слике, подижу своје шаторе”. Заблуда је, међутим, заменити слике са медијима – опомиње Белтинг – јер „сам медиј је архив мртвих слика, које оживљавамо својим погледом” (Belting 2003: 248).

Мичел нас у *Иконологији* упозорава да није могуће одредити једну универзално истиниту дефини-

³ Марсел Јанкович такође је мишљења да је „слика потпуно завладала светом, а текст полако нестаје”. У једном интервјуу нас опомиње да су и деца са свих страна бомбардована сликама. Слика носи информацију, а и у књигама за децу текст је све више потиснут у позадину. На питање шта је по његовом мишљењу адут слике, односно мултимедијалности наспрам текста, Јанкович у свом одговору даје не превише обећавајућу визију будућности: „Један веома узан круг и даље ће неговати ову област [наиме – читање и писање] на високом нивоу, скоро тако као древно свештенство (...). А на другој страни ту су широке масе, њима остаје телевизија, интернет, игрице – а ово је де-примирајуће, пошто можемо да приметимо да и на другим пољима ова раздаљина све више расте” (Аранс 2012).

цију на основу суштинске разлике између слика и речи. Исте оне карактеристике које смо приписали искључиво сликама могу се применити и на речи (Mitchell 1986: 49).

Мичел у својој досад најутицајнијој књизи – *Теорија слике* – налази да заправо не постоје чисто визуелне и чисто вербалне уметности, већ је сваки медиј у ствари мешовити медиј (Mitchell 1994: 94–95).

Дакле, можемо закључити да се после такозваног „сликовног преокрета” текстуално и визуелно више не могу раздвајати, јер се у свакој актуелној репрезентацији потпуно претапају једно у друго.

У књизи *Шта слике желе?* Мичел проширује значење и самог појма медија. Медиј треба да замислимо унутар неког проширеног поља; он не поседује више оно нешто што је „одређено” и „специфично”. Медиј је „више од материјала”, износи свој аргумент Мичел, јер поседује ту праксу која омогућава да се представе оживе у свету као слике. Медиј сликарства тако неће да буде само „платно и боје”, него и рам и атеље и галерија и музеј и колекционар (Mitchell 2005: 198).

Мике Бал (Mieke Bal), водећа теоритичарка визуелног истраживања нашег времена, у студији *Иза ојозиције реч–слика* такође нам скреће пажњу на то да слика и реч не могу да се одвоје једно од другог, значи – сликовност је исто тако саставни део вербалне уметности као што ни усменост не може а да не постоји у визуелној уметности (Bal 1998a: 135). Слика није текст, истиче Мике Бал у уводу своје књиге о Рембранту (Rembrandt), „али док се непоправљиво разликују, визуелна и вербална поља се преплићу, утичу једна на другу и информишу једна другу” (Bal 1998b: 176).

Рецимо, у „сликовницама” Еве Јаниковски (Jánikovsky Éva) – које увек илуструје врсни графичар, мајстор апсурдне карикатуре, Ласло Ребер (Réber László) – овако замршено испреплетену мешавину

вербалне и визуелне представе можемо сматрати чак и *калиграмима*, у фукоовском смислу⁴.

Ласло Ребер има оформљен, зрео стил; његова дела су амблемска. Цртеже овог уметника увек можемо препознати по скицираности, по сувој, затвореној линији, односно линијом оивиченој равној површини, коју попуњава живим бојама. Код Ребера немамо пуно детаља, гесте његових фигура су огољене, добро разумљиве, лица су само једноставан сигнал. Уметник често примењује и контрасте, било да је реч о бојама било о облицима.

Овај илустратор ствара своје цртеже у тушу, понекад празне површине попуњава акварелом или тушем у боји (као што је случај код књиге Еве Јаниковски *Са мном се увек дешава нешто – Velem mindig történik valami*, 1972), а понекад линијски цртеж допуњава „жврљотинама” оловком у боји, које призивају дечје цртеже (Јаниковски: *да сам ОДРАСТАО – ha én FELNOTT volnék*, 1966, 2008). Графичка решења су увек маштовита. У „сликовници” Еве Јаниковски *Веровала или не (Akár hiszed, akár nem*, 2006) уз цртеже придодаје и фотографије.

У овим „сликовницама” текст и цртеж чине нераздвојиву целину, где је и сам текст део графичког приказа. Андраш Секел (Székely András) сматра да је у заједнички створеним књигама овог ауторског двојца тешко одредити заправо „ко кога илуструје” (Widengård 2003: 26).

Сетимо се само Роберта Смитсона (Robert Smithson), врсног уметника америчког постмодернизма. И његови есеји су комбинације текстуалне и визу-

елне грађе; код њега често и сам текст има графичку улогу. Смитсон не раздваја процес читања и гледања у односу текстуалитета и визуалитета датог материјала.

Можемо, затим, споменути и Иштвана Чукаша (Csukás István) и Ференца Шајдика (Sajdik Ferenc), други списатељско-илустраторски тандем, и њихове заједнички створене приче о Пом Пому. Код ових књига скоро паралелно се рађају текст и слика. Чукаш у једном интервјуу признаје да је импресиониран Шајдиковим цртачким умећем и његовим способностима по којима може да се такмичи са дечјом маштом. Чим су се родили Артур Гомбоц и остали ликови, каже Чукаш, више није Шајдикове илустраторске активности: „Оно што зна Шајдик, веома их мало зна, у Мађарској можда једно-двоје, можда у целом свету једно-двоје, пошто овај графичар паралелно поново проживљава причу. Дакле, кад сам измислио реч Гумицапаук, он је нацртао такво нешто, што ја речима не могу да искажем. Мислим, иначе, да се ту крије суштина. Ставио је самостално дело поред текста, а не примењену графику. Штавише, толико равноправно да је чак уписао и текст у њега” (Kernács 2006: 8588).

Узмимо у руке књигу са причом о сиротом Артуру Гомбоцу (*Szegény Gombóc Artúr*, 2010), иначе омиљеном створењу Ференца Шајдика. Чукашеву буцмасту птичурину илустратор замишља као рашчупаног, плавог, трбушастог чудног свата са великим дебелим кљуном и округлим очима. Дежмекасти Артур Гомбоц, изелица чоколаде, никако не може да смрша. Ниједна дијета му не помаже. Тако га на једној илустрацији видимо како тужно седи, са кљуном везаним црвеним конопцем, а око њега су расуте разне намирнице којих се одрекао, а то су сем чоколаде: кобасице, кифле, шпагете, сладолед, лубенице, крофне итд. Затим га уз меке, кривудаке цртачеве линије пратимо до Африке, до које ће на крају ипак успети да стигне и то бродом,

⁴ В. Ц. Т. Мичел, кад говори о метасликама, спомиње и студију о Магриту (Magritte) *Ово није лула* Мишела Фукоа (Michel Foucault). Фуко назива *калиграмима* оне сложене текстове-слике које у највећој могућој мери међусобно приближавају текст и слику. Фуко, веома zgodно, примењује да су реч и слика попут два ловца, који свом плену постављају неизбежну клопку, а овај двоструки стисак има такву снагу какву ни слика ни реч саме не би могле да постигну (Mitchell 2012: 182).

пошто због тежине није могао да полети, а и остала превозна средства су успут отказала чим би се попео на њих. У књизи доминирају илустрације, оне попуњавају целе странице, а текст као део цртежа и визуелно се уклапа у целину.

Изгледа да све више можемо да говоримо о равноправном коауторству илустратора и текстописаца у мађарском издаваштву дејчјих књига.

Графичар Ференц Банга (Banga Ferenc) не само што црта за децу него бира и бајке за њих. Наиме, изабрао је тринаест прича из различитих земаља света и, наравно, одмах их је и илустровао, веома надахнуто и полетно. Књига носи наслов *Лабуд за ђечење и остале бајке* (*A pecsenyehattyú és más mesék*, 2009). Бајке је „препевао” Лајош Парти Нађ (Parti Nagy Lajos), виртуоз језика; оне су препуне хумора, језичких игара и језичких вратоломија, са актуелностима из модерног живота.

Ова публикација је четвртастог формата, а светложуте корице, и предње и задње, красе цртежи пером, употпуњени оловкама у боји. Код оловком обојених површина занимљиво долази до изражаја и текстура акварел папира. Графичар користи исту технику и код унутрашњих илустрација. Уз сваку бајку су дата три до четири цртежа, а један од њих увек попуњава целу страну. Додуше, код ових потонјих имамо заправо шест цртежа, пошто је уметник страницу поделио на шест касета, а у њих је узаstopно унео по једну епизоду из приче.

Цртежи Ференца Банге могу се лако препознати по испрекиданим, немирним линијама и комешању елемената који се претапају једни у друге. Његове фигуре изгледају као да просторно лебде у неком вакууму, а без престанка су у неком покрету. Битна уметничка обележја овог графичара, као што су спонтаност и директна експресивност, и основне карактеристике његовог стила, као што су наказност и гротескност, на адекватан начин истичу језички хумор ових помало несташних бајки.

Илустрација у књигама за децу данас, према томе, није више само цртеж који прати текст, није само украс, није нешто споредно, неважно, него је саставни део самог текста.

Илустраторка Ирис Агоч (Agócs Írisz) наведена је такође као коауторка на корицама песмарице Данијела Вароа (Varró Dániel) *Не, није, него* (*Nem, nem, hanem*, 2013). Илустрације су направљене уобичајеном техником Агочеве – са накнадно обојеним цртежима у оловци широким потезима, са сунђером осликаним позадинама. Ту су и њени врећасте створови, који одражавају добро препознатљив стил ове графичарке. Цртежи у пуној мери прате ритам и типографију песама, која приказује слова различите дебљине и величине, те прате „клецаво” штампане редове ових стихова. Свака песма овог циклуса састављена је од питања која песник поставља свом детету (па и потенцијалном читаоцу/слушаоцу), на пример: „Какав је тигар? // Баш такав к’о остали свет? / Ил’ је коцкаст? // Ил’ је туфнаст? / Има ли шару кишобрана? // Или пак срдашца (па му је помало блам)? // Не, није, него” – а за одговор (интересантно и узбудљиво решење графичарке) сваки пут морамо да окренемо следећу страницу, где овог пута изнад цртежа стоји: „он је пругаст”.⁵

Видели смо да горепоменути илустратори имају одмах препознатљив, потпуно посебан стил и уметнички сензибилитет. Ови уметници нису само пуки илустратори, већ увек нешто и додају самом тексту; текст и слика су у плодној интеракцији у овим књигама за децу, између њих се води активан дијалог, који радо и са занимањем слушамо/посматрамо.

⁵ Превод је мој, А. У.

ЛИТЕРАТУРА

- Adonyi Gábor. *Gyerekkönyv illusztráció jó dolog, nem kell félni tőle*. <<http://www.free-dimension.hu/illusztracio.html>> 12. II. 2013.
- Arany Mihály. *Jankovics Marcell: A kép elurála a világot*. <<http://szegedma.hu/hir/szeged/2011/11/jankovics-marcell-a-vilagot.html>> 18.VI 2012.
- Bal, Mieke. Túl a szó-kép oppozíción (превела на мађарски Simon Vanda). *Enigma* 14–15 (1998a): 132–165.
- Bal, Mieke. Látvány és narratíva egyensúlya. Thomka Beáta (одабрала и приредила), превела на мађарски Hartvig Gabriella. *Narratívák I. Képelemzés: képleírás, képi elbeszélés*. Budapest: Kijarat 1998b, 155–182.
- Belting, Hans. *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok* (превео на мађарски Kelemen Pál). Budapest: Kijarat Kiadó, 2003.
- Butor, Michael. *A szavak a festészetben* (превео на мађарски Hoffer János). Budapest: Corvina, 1986.
- Cs. Tóth János. „Kapcsold a szót a cselekményhez”, *a képet az íráshoz*, (A Móra Kiadó, mint a gyermekkönyv-illusztrátorok szellemi műhelye), <http://www.jamk.hu/ek/folyoirat/folyoirat/art_limes/2004_3.pdf> 25. VII. 2012.
- D. Udvary Ildikó. *Kortárs magyar illusztrációművészet*, <http://www.jamk.hu/ek/folyoirat/folyoirat/art_limes/2004_3.pdf> 25. VII. 2012.
- Јованов, Јасна. „Три модела дечје илустрације у Србији”. *Детинство*, 3–4 (2011): 46–53.
- Kernács Gabriella. *Sajdik*, Budapest: Holnap Kiadó, 2006.
- Magyarország – nyitott könyv; Hungary – an Open Book, Bologna 2006*, каталог издао: Budapest: Magyar Illusztrátorok Társasága, 2006, <http://www.ibby.hu/im/bologna2006_katalogus.pdf> 28. VII. 2012.
- Малетић, Гордана. „Илустрације по мери детета”. *Детинство*, 3–4 (2011): 74–79.
- Mitchell, W. J. Thomas: *Mi a kép?* Bacsó Béla (уредник), превео на мађарски Szécsényi Endre. *Kép, fenomén, valóság*. Budapest: Kijarat 1997, 338–369.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. University of Chicago Press: Chicago, 1986.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press: Chicago, 1994.
- Mitchell, W. J. T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press: Chicago, 2005.
- Mitchell, W. J. T. *A képek politikája – W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. Szőnyi György Endre–Szauder Dóra (приредили). Szeged: JATEPress, 2012.
- Пеневски, Зоран. „Илустрације за децу Душана Павлића у књизи *С децом око светла 2*”. *Детинство*, 3–4 (2011): 71–74.
- Sárkány Győző. *Díjazott magyar illusztrátorok*. Budapest: Magyar Illusztrátorok Társasága, 2002.
- Székely András. *Heinzemann Emma*. Budapest: Holnap Kiadó, 2009.
- Varga Emőke. *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012.
- Widengård Krisztina (priredila). *Réber antológia*. Budapest: Holnap Kiadó, 2003.

Извори – илустроване књиге за децу

- Csukás István – Sajdik Ferenc. *Szegény Gombóc Artúr* (написао Csukás István, илустровао Sajdik Ferenc). Budapest: Könyvmolyképző Kiadó, 2010.
- Јаниковски, Ева. *Да сам одраслао* (превео Еуген Ормаи, илустровао Ласло Ребер). Београд: Младо поколење, 1966.
- Janikovszky Éva. *Velem mindig történik valami* (илустрације Réber László). Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1972.

Janikovszky Éva. *Akár hiszed, akár nem* (четврто издање, илустрације Réber László). Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 2006.

Janikovszky Éva. *ha én FELNÓTT volnék* (девето издање, илустрације Réber László). Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 2008.

Parti Nagy Lajos – Banga Ferenc. *A pecsenyehattyú és más mesék* (илустрације Banga Ferenc). Budapest: Magvető, 2009.

Varró Dániel – Agócs Írisz. *Nem, nem, hanem* (текст Varró Dániel, илустрација Agócs Írisz). Budapest: Manó Könyvek, 2013.

UDC 655.533:929

UDC 75.056



Светлана С. КАЛЕЗИЋ РАДОЊИЋ
Универзитет Црне Горе
Филозофски факултет, Никшић
Република Црна Гора

ПИСАЦ КАО ИЛУСТРАТОР

САЖЕТАК: Рад анализира везу списатељског и ликовног талента оличених у истом ствараоцу – оном који и пише и илуструје сопствено дјело. Иако је Момо Капор у домену књижевности за дјецу много познатији као аутор културне „књиге за децу и одрасле” *Сања*, у раду се, поред дјела неких других аутора чије је књиге илустровао (Гордана Брајовић, Љиљана Смиљанић и Мошо Одаловић), нагласак ставља на његову књигу *Леро – краљ лејџира*. Тиме се покушава одговорити на питања – како умјетник ликовно дописује властити текст и да ли се и у коликој мјери разликује његов ликовни израз када илуструје туђе или сопствено дјело.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: илустрација, однос текста и илустрације, линија, кроки, скица

Назив илустрација, као ликовни приказ који објашњава или украшава неки текст, у данашњем значењу користи се од 1840. године, иако се почети овог феномена везују за средњовјековље и прве штампане књиге (Bernhard 2000: 208). Илустратор као умјетник који обезбјеђује визуелно представљање текста ради његовог бољег разумијевања у данашње вријеме то може чинити уз помоћ компјутера, креирајући дигиталне илустрације, мада је велики број и оних који су остали вјерни традиционалним илустраторским техникама (водене и уљане боје, оловка, туш...). Када се међу редовима *илустра-*

Anikó Cs. UTASI

PICTURES: "THE NOMADS OF MEDIA" –
ILLUSTRATION AND TEXT AS
AN INSEPARABLE UNIT IN CHILDREN'S BOOKS

Summary

The paper attempts to define the concept of illustration in general, and seeks an answer to the question what is a good illustration for children. The author, taking into account the views of leading theorists of visual research today, and active illustrators who draw for children, comes to the conclusion that we can no longer separate the verbal representation from visual in illustrated books for children, because they are completely intertwined, although each of the media is a mixture. Finally she gives several examples from the freshest Hungarian publishing of children's books.

Key words: illustration, text, children's books, intermediality, verbal and visual representation as a whole unit

ијорских традиционалистички наиђе на доброг писца, односно када се међу бираним ауторима сретне онај који посједује и визуелну обликотворну нерватуру, ради се, најчешће, о изузетним ствараоцима.

Момо Капор, уз тридесетак књига, од којих су многе биле бестселери, и мноштво изложби у бившој Југославији и галеријама Женева, Бостона, Брисела и Њујорка, без сумње, припада том кругу. Иако је у готово свим биљешкама о аутору он примарно одређен као *београдски писац и сликар*, при чему је примат дат списатељском позиву, у свакодневном битисању било је, по његовим ријечима, нешто другачије: „У мом животу постоје само две ствари које сам радио сваки дан: цртао сам и пушио. Све док бих цртао, био бих спасен. Цртао сам по маргинама новина, на салветама, на полеђинама јеловника, на огледалима, изјутра, нечијим ружем за усне у знак захвалности за проведену ноћ. Цртао сам кажипрстом по замагљеним прозорима вагона треће класе на споредним пругама, као и по замрзнутим стаклима замагљених соба. Шарао сам по зидовима прстом док бих неког чекао или бих, једноставно, шетајући без циља, кључем вукао *бескрајну линију по зидовима или тарабама, обележавајући на тај начин траг и проишцање времена. Можда се у њим дугим бесконачним линијама крио кардиограм незнања – сеизмограф душе*. (истакла С. К. Р) Но, најчешће сам цртао по голим, незастрвеним столовима кафана и суморних бифеа, на глаткој површини ултрапаса и то обичном хемијском оловком што се претварала у ренесансну сребрну иглу (*punta d'argento*), којом су цртали стари мајстори на посебно припремљеним папирима. (...) Моји безбројни цртежи завршавали су много тужније; на крају ноћи обрисала би их конобарева равнодушна рука влажном крпом – посматрао сам несрећан како лепотице и звери ишчезавају у ништавилу. Нисам ни сањао да несвесно учим једну од важних лекција о трајности цртачких техника и уметности – да, у ствари, савла-

ђујем патњу сликара који мора да се безболно одвоји од свог дела на овај или онај начин. Много година касније било ми је због тога много лакше него другима да продајем будзашто, поклањам, или уопште не одлазим у штампарије по своје цртеже из новина или књига. Били су то за мене само они давни столови на којима ће келнери, односећи испијене кафе и полупопијене чаше воде, брисати успут и моја осећања, вештину и труд” (Рођеновић 2009: 1920).¹

Овај исповједни исказ садржи неколико премиса важних за разумијевање ликовног израза Капора као илустратора – стварао је лако и стварање је доживљавао као спасење и, парадоксално у односу на судбину нацртаног, као вид борбе против незнања. У том смислу имао је извјесних сличности са будистичким монасима који би мјесецима пажљиво слагали мозаик од пијеска, да би потом у једном тре-

¹ У *Успоменама једног цртача* Момо Капор наставља промишљање овог феномена: „Одувек сам завидео уметницима који су читавог живота пажљиво водили рачуна о свом делу, онима који у себи имају помало и од карактера књиговође или апотекара и у чијим тафтерима стоје тачни подаци о свакој слици и цртежу, њихове димензије, техника, адреса купаца и слајдови радова. Остаје им само да наруче уводни текст од пријатеља критичара и монографија је у сваком тренутку зачас готова. Пријатељи, који воле како цртам, годинама ме наговарају да ми објаве монографију, али авај! – ма колико пута да сам се заклињао да ћу у посебној свесци бележити куда ми одлазе цртежи и слике, никада нисам био довољно чврст карактер да испуним чак ни прву страницу, о слајдовима да и не говоримо. Онај ко би се одлучио да обави тај посао уместо мене, нашао би се пред немогућим задатком да пронађе пријатеље које сам и сам већ заборавио или њихове наследнике, ако су и ови помрли; да посети многе далеке градове и континенте у којима сам цртао и продавао или поклањао цртеже – адресе у изгубљеним телефонским блоковима, љубави које ме се данас једва сећају, зграде и четврти које више не постоје – књиге које сам илустровао потпуно заборавивши и њихове наслове и писце, редакције листова којих више нема... Не верујем да би се ико жив одлучио на такво истраживање, чак и да се ради о неком великом уметнику, а не о мени. (...) Чини се да је невоља у томе што они који педантно воде рачуна о сваком папирићу не заслужују монографије, а они, пак, који их заслужују, не знају куда је отишао читав њихов дугогодишњи рад” (Капор 2004б: 11–12).

нутку отворили врата храма, дозвољавајући вјетру да све у једном потезу уништи, чиме се симболички представљала краткотрајност и пролазност свега у људском животу, па и њега самог. У Капоровом случају није се радило о тешком и дуготрајном раду, већ о лаганим потезима тушем који су једнако брзо нестајали као што су и настајали. Када је ријеч о илустровању (дјечјих) књига, Капор је у њима, за разлику од својих појединих *озбиљних цртежа* који обилују бројним детаљима (уп. *Valentine Day*, *Корени*, *Адације*, *Иво Андрић*, *Сарајево*, Капор 2004б: 393, 93, 53, 39, 356–357), ипак остао упамћен као мајстор скице и крокија.²

Цртеж користи линију као главно изражајно средство, а поред два основна елемента (линије и знака) ту је и потез (слободном руком) који на папиру у овом случају оставља туш (текућа техника), те га у цјелости карактерише специфична енергија. Капоров ликовни израз у највећој мјери обиљежавају линеарни цртежи,³ при чему се не ради толико о миметичкој слици свијета колико о доживљају који му претходи: „Цртеж је нешто што је дубоко и жилаво уплетено у живот, а линија, као његов примарни конституенс, гранични је и разграничавајући појам у вокабулару ликовног језика. Другим речима, цртеж је транспроблематична, наслућујућа и онтологизирајућа мрежа бића: свет постаје (што ће рећи и постоји) онакав како га цртамо. Дуализам или изоморфност цртежа и света буквалистичка је идентификација *којије* и *оригинала*; цртеж је увек нешто мање и нешто више од света према којем им-

² „Под скицом подразумевамо биљешку или припремни цртеж за неко ликовно дјело које може бити и сам цртеж као самостални креативни израз. Кроки је брзи и лаки цртеж, једноставних линија са мало изражених детаља“ (Gagović, Miljkovac 2011: 23).

³ „Линија је ликовни елемент цртежа. Ако у цртежу доминира линија, тада се такав цртеж назива линеарним (...) Ако је цртеж изведен свијетлом и сјеном, односно тоновима, онда се такав цртеж зове тонски, а често и сликарски цртеж“ (Gagović, Miljkovac 2011: 27).

PLICITNO STOJI U A PRIORNO-POLEMIČKOJ RELACIJI, UPRKOS SVIM LIKOVIMA, MODELIMA I PREDELIMA (STVARNIM I IMAGINARNIM) OD KOJIH, ILI PREMA KOJIMA PO LAZI. U PRIRODI JE CRTEŽA, I LIKOVNE UMETNOSTI CE LE, DA IZNOVA STVORI NOVU REALNOST, UNIŠTAVAJUĆI ONU POZNATU, TO JEŠT SAMU POZNATOST KAO PRINCIP” (Смиљанић 2011: 10).

Употребљавајући праве и криве, отворене и затворене, контурне, структурне и текстурне линије,⁴ Момо Капор гради цртеже разноврсне у представљачком смислу. Иначе, цртеж као средство визуелне комуникације може се у том смислу користити на два начина: у реалистичком и имажинативном маниру. Капор их користи засебно, али их и комбинује. Примјера ради, када је илустровао књигу Гордане Брајовић *Босоноги лептир* (1975), Капор је кроз шест илустрација на засебним страницама (одвојено од текста) углавном цртежом конкретизовао појмове на које су се поједине пјесме односиле („Принц и ружа”, „Лето”, „Босоноги лептир”...), али их је и именовао словима исписујући њихове називе поред или испод цртежа. У том смислу занимљив је начин на који додатно проблематизује своје цртеже исписујући у оквиру њих и наслове тј. називе, чиме се конкретизација, као основно средство и циљ саме илустрације, на једној страни још више потцртава, док на другој носи и елеменат трансформације ознаке у ликовни знак. Такође, конкретни цртеж је много сложенији феномен него што би се на први поглед могло примијетити, будући да он, по својој самој умјетничкој природи, никада не може бити само дескриптивног карактера, те је однос денотације и конотације у њему у великој мјери комплексан:

⁴ „Линије по значењу могу бити: контурне, структурне и текстурне. Контурна линија описује и одваја поједине облике на цртежу и на слици. Структурном линијом, називамо линију којом се гради неки облик, природни или створени на цртежу. Кад неки облик нацртан контурном линијом испунимо линијама, говоримо о текстури односно о текстурним линијама” (Gagović, Miljkovac 2011: 29).

„Кад је конкретан, цртеж је о-тело-творење, апсолутно нова и непоновљива, не ретко парадоксно реминисцентна верзија могућног још-не-бића, верзија најчешће негативно иницирана оним бивше-бивствујућим, у завршености већ потонуле бити, коме дух цртежа враћа другу природу самом својом другобитношћу и властитошћу. Такав цртеж, дакле прави цртеж, никад није само дескрипција, него и пре свега – транс-крипција, није претрајавајућа замена привременог него замењено, надвисујуће ликовно ликовање трајања, најпосле, није ствар и биће друге ствари, него остварено биће духа” (Смиљанић 2011: 11).⁵

Као потврда овој тези могу послужити Капорове илустрације романа Љиљане Смиљанић *Доживљаји Самија и другара* (1990) – кроз тринаест цртежа, међу којима доминирају портрети јунака, Момо Капор је духовито ликовно дописао постојећи текст. Портретишући Машу, Дашу, Милоша, Мериен, мајмуну Самија, Перу Пасуља, Дулета Канаринца, Сју, Сомбрерца, супер-баку и Аду Циганлију, Капор је у оквиру цртежа давао и духовите коментаре који су додатно проблематизовали однос аутора и наратора. Тако када илуструје главну јунакињу Машу, он поред њеног портрета дописује: „Маша има око дванаест година. Има малчице прџаст нос, равну косу, црномањасту; мало је наивна... (Тако је Љиља-

⁵ Ову мисао Доброслав Смиљанић наставља следећим ријечима: „Цртеж је увек лак, иако најчешће има своју специфичну предметност. Конкретан цртеж је, послужимо ли се терминима из лингвистичког глосара, сав *денопација* духовног пејзажа облика који се (пејзаж) родио и изградио у себи самом без обзира на претекст и подстицаје. Све *конопације* и асоцијације су изведеног реда, које, ако имплицитно и постоје у њему, нису и његово онтичко одређење. Сходно томе, било би такође илузија мислити да цртеж изражава и обухвата неко спољашње време (или спољашњи простор); он сам никад није обухваћен временом, будући да непрекидно ствара само своје, унутрашње, актуално време. То време није универзално и потрошно, оно је сингуларно и затворено. Конкретан цртеж има свој унутрашњи часовник и немерљиви вишак могућег над проживљеним временом” (Смиљанић 2011: 12).

на Смиљанић описала илустрирајтору своју малу јунакињу.)” (истакла С. К. Р., Smiljanić 1990: 16). То исто чини и са другим јунацима: „Даша има око тринаест година, мало је старија него што јесте, мала ’мустрица’, са коњским репом... *Ја је замишљам овако*, како гледа телевизију пред спавање“; „Мериен је из Холандије и има дванаест година, увек зачуђене очи којима ништа није јасно (*ишако каже ијасац, ијетиа Љиљана*)“; „Мајмун Сами није хтео, нажалост, да ми позира, јер је љут што је у кавезу, па сам морао да га цртам с леђа. *Ви замишљате како Сами изгледа спреда*“; „Љиљана каже да је Пера Пасуљ помало фрајер, штркљастог изгледа. *Илустрирајтору је он, иначе, веома симпатичан, па га је ишако и нацртао*“; „*Ја овако замишљам Дулета Канаринца*. Он је бунџија, па ми је зајбо изузетно симпатичан” (истакла С. К. Р., Smiljanić 1990: 24, 44, 48, 64, 80). На овај начин Момо Капор се кроз илустрације прво сâм претворио у глас који читаоцу представља ликове, да би потом преузео *замисљалачку* улогу илустратора који не само црта већ и промишља јунаке, имајући притом сасвим јасан став о њима, те да би након тога скренуо пажњу на ауторку као творца дјела и њену визију на коју се ликовно надовезивао. Тиме се Капор јасно *декларисао* не као ликовни умјетник који је само у служби текста, већ као стваралац који отворено воли да се поиграва са илустраторско-нараторским конвенцијама.

Ову тенденцију Момо Капор је наставио и касније – у илустровању збирке Моша Одаловића *Рече ми једно дијете* (1997) присутно је оно што ће доћи до пуног изражаја у Капоровом илустровању властитих књига – када се на линије пејзажа настављају линије слова. Кроз шеснаест илустрација лирског, евокативног и хумористичког карактера, Капор је кроз нешто класичнији, углавном реалистички ликовни израз (при чему су илустрације такође на посебним страницама) дописао Одаловићеву нео-

бичну књигу која је настала као дјечји књижевни пандан Бећковићевој поеми *Рече ми један чоек*. У складу са амбијентом који доминира у овим пјесмама, преовлађују илустрације камених кућа, гладних вукова, сиромашног каменитог пејзажа, баба и дједава у традиционалној ношњи, усамљених дјечака у пратњи мачака или коза, љубави мајке према дјетету, али ту су и маштовита дописивања реалистичког ликовног израза (у оквиру пјесама „Скок са Кривошија”, „Брдовита”, „Јагличице, не гледај високо”, „Кокошка се сели у топлије крајеве”) у којима се јавља као активни сустваралац дјела.

Занимљиво је да је на Капорове књижевне ставове у великој мјери утицала и дјечја књижевност. Тако ће једном приликом записати: „Сигурно је да нико није тако тачно и тако сажето описао у једној јединој реченици однос деце према књигама као Луис Керол (Charles Lutwidge Dodgson, 1832–1898) у својој *Алиси*: ‘Уф, каква ми је то књига’, помисли Алиса, ‘без слика и разговора’. Кад би нам се пружила прилика да бирамо књигу, а не да нам неко други одреди шта ћемо да читамо, узели бисмо је у руке и прелистали; најпре бисмо обратили пажњу на илустрације (баш као што се, на основу разгледања фотографија у плитким биоскопским изложима, одлучујемо хоћемо ли гледати тај филм), а затим бисмо прелетели погледом остале странице да утврдимо има ли ‘цртица’ или наводника, који означавају богат дијалог. Ужасавале су нас сиве, забетониране странице ‘без разговора’; писац је, значи, волео ‘описе’, а они су најдосаднија ствар у књизи са којом ћемо друговати најмање недељу дана. Сазрео сам у том погледу само толико што више не тражим илустрације, али ‘разговори’ су још увек пресудни у одлучивању хоћу ли читати неку књигу или нећу” (Капор 2004а: 91–92). Поводећи се за тим принципом, он је своју књигу *Леро – краљ лејџира*, о животу чувеног мајстора који је био познат по прављењу најбољих лептир-машни у

Београду, обликовао управо као комбинацију „слика и разговора”.

Као извор података за ову књигу Мому Капору су послужиле двије аутобиографске књиге Ратка А. Лера: *Казивање једног шећрџија* и *Америком уздуж и попреко*. Занимљиво је да је у овом сегменту Капор показао оне квалитете доброг писца (и илустратора) које је говорећи о Вуку Караџићу у једном свом есеју истакао још Иво Андрић: *Њажња, избор и смисао за карактеристичну појединосћ* (Андрић 1950: 516). Такође, занимљив је и начин на који је Капор вршио проширивање приповједног материјала, претварајући, по богатству свијета приказаних предметности, ову причу, заправо, у приповијест или мали роман-сликовницу. Тако се, поред главног јунака, овдје приповиједало и о чувеном антиквару Игњачевићу – Марсовцу, у чијој радњи је често знао да преспава Тин Ујевић; ту су и приче о Жозефини Бекер, Николи Пашићу, Јовану Дучићу, славним авијатичарима Тадији Сондермајеру и Леополоду Бајдаку, о Браниславу Нушићу, Луки Ћеловићу, Иву Андрићу и другима, чиме се употпуњује слика предратног Београда са манирима, баловима, лијепим понашањем, европским духом господственог Београда, чији су симбол биле и лептир-машне. Мноштво анегдота уткано је у ову приповијест, а оне, као и главни јунак, „свако на свој начин, улепшавали су и обележавали својим занатом град Београд” (Капор 2004в: 110–111). Стога се прича о Леру пред сам крај трансформише у причу о Београду, те се помјера фокус са живота протагонисте на град у којем је живио. Свака од анегдота веома је духовита, те се ово дјело Мома Капора управо овом својом карактеристиком намеће подједнако и дјеци и одраслима.⁶ Ово нас доводи до другог важног пита-

⁶ Једна од најдуховитијих јесте она која приказује Херцеговце у Америци: „Један се звао Обрен Ђњато и причао је Леру да је радио свуда по Америци, али да му је најтеже било док је био дрвосеча у Канади, држава Онтарио. ‘Тамо ти је толико хладно земљаче’ – говорио је – ‘да ти, рецимо, назовеш изјутра не-

ња у вези са жанровским и реципијентским одређењем овог дјела. Капор је обје своје књиге намијењене најмлађој читалачкој публици (*Сања, Леро – краљ лейтиира*), заправо, намијенио и дјеци и одраслима, што га сврстава у најређу групу аутора, који креирају литературу са тзв. *дубилим дном*, како би рекао Петар Пијановић.

Капор је узео лептир-машну не само као симбол једног времена већ и као симбол духа, чиме започиње своју причу о главном јунаку: „Сви они који носе лептир-машне, као и они који их, уосталом, праве, помало су фантасте и неостварени песници” (Капор 2004в: 7). На другој страни, лептир машна фигурира и као статусно-културни симбол. Објашњавајући због чега је Ратко А. Леро након одузимања велике радње био *саијеран* у изузетно мали радни простор, у коме се због димензија могло само стајати, Капор објашњава: „Комунисти су, наиме, више од свега на свету мрзели лептир-машне које су их подсећале на оне што су их носили пре рата. Лептир-машна, тај симбол труле Европе, била је за њих исто оно што и крст за ђавола. (...) Док су се бивше кравате завукле од страха у најдубље и најтамније углове фиока, земљом су харале раздрљене крагне кошуља избачених на ревере које су красиле поучне значке” (Капор 2004в: 9–10). У контексту оваквог објашњења прича о Леру може се схватити, прије свега, као прича о једном другом времену, када су постојала господа не у смислу празног, већ суштинског елитизма. Међутим, и сам опис Леровог успијања од сиромашног дјечака из околине Билеће до *краља лейтиира* не садржи причу о онима који су били господа по рођењу, већ су то постали својим карактерним квалитетима.

коме 'Добро јутро', а тек у подне, када мало отопли, чујеш из зрака одлеђено, 'Добро јутро', 'Good Morning', 'Здраво уранио' или 'Помаже Бог'...' 'У Чикагу магла ти је, земљаче, толико густа' – причао је други старац – неки Јанковић из Дубочана крај Требиња – 'да у њу можеш забити чав'о и објесити о њега капот!'" (Капор 2004в: 122–123).

Ово дјело, иако једноставно, заправо садржи дубље историјске и социолошке импликације него што би се могло при првом читању констатовати. Примјера ради, у опису сродника који размјењују фотографије не само ради обавјештавања о томе како су и како изгледају, већ и да би наставили *поитицирање* рођачког агона,⁷ видљива је изразита црта балканског менталитета, док су историјске импликације присутне у објашњавању поријекла породице необичног презимена Леро, која је у XVI вијеку била позната као Предојевић, те о разлозима због којих су промијенили породично име и шта оно, заправо, значи (L'Herros, на француском – херој).

Капоров ликовни израз ове приче доноси посебан квалитет дјелу, будући да га не само допуњава већ и дописује (рекреира). Свака од њих рађена је у маниру реалистичког, хумористичког или поетичног приступа (што је показао и у илустрацијама књига других аутора), при чему је често присутно и њихово комбиновање уз доминацију једне од побројаних карактеристика. Такође, илустрације у овој књизи не карактерише само класични распоред, при чему је текст на једној, а ликовна допуна текста на другој страни (што је готово у цјелости био случај у илустровању књига других аутора), већ оне улазе у простор текста, чиме се интензивира веза ријечи и визуелног приказа. Хумор је њихова изразита особина, чиме се мијења предзнак текста – примјера ради, дјетињство, преци, отац, поједини ликови београдског живота и српске историје ријечима су описани у прилично озбиљном маниру, међутим илустрације које их прате дате су на сасвим другачији начин (нпр. главни јунак на овну у периоду дјетињства или његов предак, француски гренадир Максим Леро, у споју неспојивог – озбиљног и

⁷ „Мој покојни отац довео ме је, једне од првих поратних година, код свог земљака да ми купи кравату, јер ме је водио на сликање код Фото 'Нице' на Теразијама, да би ту фотографију послали неком свом рођаку у Сан Франциско и тако му показали да смо добро и здраво и да живимо лепо” (Капор 2004в: 7).

комичног, или Мане Цветковић, најстарији Београђанин, који је живио сто двадесет година, приказан како носи своју кућу, уз дописану латинску сентенцу *Omnia mea mecum porto*). У веома хумористичне спада и она илустрација која са добродушним смијехом представља прве српске авијатичаре у тзв. *ојанкојџићеру*, тј. опанку са елисом, или цртеж Леровог оца који трчи 22 км за својим дјететом до Требиња, јер за њега није било мјеста у таксију када га је требало отправити пут Београда да изучи занат.

Ту су, на другој страни, и сасвим *озбиљни* цртежи, попут старе куће Ратка Лера или приказа платана у Требињу. Међутим, занимљиво је на примјеру ове последње илустрације освијетлити *феномен инфантилизације приказа*, који се не види толико у самом ликовном изразу колико у типу слова којима је цртеж пропраћен – да су којим случајем та слова била штампана, а не писана уз симулирање дјечјег рукописа, онда би и њихов доживљај био сасвим другачији. У овом случају ознака утиче на означено, односно материјално утиче на нематеријално, чиме не долази до промјене значења (то ће и даље бити требињски платани), али се мијења његов доживљај. Иначе, знакови као „материјалне чињенице (...) способне (су) да понесу неко значење или неки смисао. У њима се, због тога, и дешава сусрет субјекта и објекта, тј. Ја и Не-ја. Другим речима: све што у људском свету може да оствари јединство субјекта и објекта може да буде схваћено као знак” (Милосављевић 1997: 135). Капорови цртежи овог типа више од било чега свједоче не само о томе како линија невидљивом излази у сусрет већ и како субјекат утиче на објекат.

Поред ових, присутни су и цртежи који би спадали у категорију *духовито-озбиљних*, као што је онај који приказује предимензионирану газдарицу и сасвим маленог Ратка Лера, или предимензиониране ципеле које је мали протагониста требало да очи-

сти, при чему се заправо сугерише субјективни осјећај тежине протагонисте у односу на тешке животне околности и сурово шегртовање којем је био изложен. Такође, Капорове илустрације у овој књизи посједују и нешто сложенији *механизам дјеловања*, нарочито у оним случајевима када се неки цртеж *ојивара*, те се испод његових страница указује нови откривајући, сасвим другачији ликовни свијет и дубљи израз. Готово по правилу *горње* цртеже карактерише реалистички приказ, док *доњи* обилују преплитањем реалног и имагинарног. Примјера ради, на једном од њих приказује се отац Ратка Лера како трчи за својим сином до Требиња, а када се отворе странице тог цртежа види се цијела плејада предака која трчи са њим, испраћајући малог протагонисту у *бијели свијет*. Углавном, *најцирџијез* функционише као стварносни оквир, док *јојцирџијез* (као илустрација богате имагинативности) представља не само допуну већ и његову смислену суштину. У њима је присутна и наглашена антропоморфизација појмова попут Херцеговина, Сава, Дунав, који се у поетизованом духу представљају у виду људског лика.

Иако доминирају цртежи тушем, при чему су илустрације црно-бијеле, једино што је у боји јесте приказ лептира, чиме се и са ликовне стране потенцира кохезиони статус овог лајтмотива. Он се појављује од самог почетка, кроз слику идиличног дјетињства протагонисте, преко одређивања за животни позив, све до завршетка његовог живота. Међутим, занимљиво је да и овај симболични лајтмотив током приповиједања мијења своје значење. На самом почетку лептири су дати као симболи слободе, а касније они се трансформишу у лептир-машне, чиме долази до промјене значења – од симбола слободе постају симбол госпoде. На самом крају, поново долази до претварања лептир-машни у лептире, чиме се симболички сугерише прелазак у оностраност главног јунака.

Најчешћи композицијски принципи по којима ликовни елементи ступају у међусобне односе у Капоровим цртежима јесу контраст и хармонија. Волумен махом гради графичким изражавањем, кроз систематско, гушће или рјеђе наношење тачака и линија. Плоха, у зависности од тога шта представља, изражава дубину најчешће у случајевима пејзажа, док су портрети (махом сањалачког погледа, са стабљиком цвијета у устима) углавном плошнији од приказа пејзажа који дају привид тродимензионалног простора, уз коришћење слободних природних облика. По мишљењу неких теоретичара „изградња света слике и слике света, почиње од цртежа и почиња на њему. Почиње, дакле, од ништа или ничега, или још боље, од линије као кончане нити о којој виси свет (свет што увек и неокончиво виси о концу), од имагинарне мреже 'бића које би хтелo бити' (un être qui voudrait être – Н. Micheaux: Dans l'attente). (...) Линија која запара папир или плочу није ништа друго него праисконски, епифанични рез у *ништини*, омогућавајући активни принцип, којим почиње ликовна могућност сваког бића. (...) увек је, дакле, у питању цртеж као претекст или контекст визуелне акције, прожимајућих и обигравајућих пулсација” (Смиљанић 2011: 9).

У том смислу занимљиво је посматрати на који начин Капор осмишљава дати *рез* у *ништини* када су у питању текстови других аутора у односу на његов властити. Иако је у првом случају нешто конвенционалнији (у смислу позиције цртежа у односу на текст или доминације конкретних цртежа над онима који посједују елементе апстракције), ипак се не би могло рећи да у њима сасвим одступа од онога што карактерише његов ликовни израз у *Леру – краљу лейишира*. Међутим, међу њима, без обзира на све сличне елементе, постоји и значајна разлика – цртежи који прате његов властити литерарни текст имају много више хумора од оних присутних у *шућим* књигама. Дакле, не ради се о пукој духо-

витости која посједује извјесни степен безличности, већ о ономе што су Рихтер, Карлајл и Текери истичали као суштину хумора – симпатији, осјећајности, доброћудности – видјевши га као „топло, нежно саосећање са свим облицима постојања” (Живковић 2001: 273). Стога би се, у односу на све претходно речено, могло извести и ново одређење илустрација Мома Капора у контексту његових текстова – они по оптимизму, веселости, ведрини, забавности, шалљивости и једноставности не представљају класичне цртеже, већ *ликовне хумореске*, иза којих мјестимично пробија озбиљност сакривена иза шале.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, Иво. *О Вуку као ђацију / О Вуку као реформатору*. Београд: Просвета, 1950.
- Bernhard, Marianne et al. *Leksikon umjetnosti od pretpovijesti do danas*, prijevod Roman Habunek. Rijeka: Extrade, 2000.
- Брајовић, Гордана. *Босоноги лейишир*. Београд: Графос, 1975.
- Gagović, Vesko, Miljkovac, Ana. *Umjetnost i vizuelna komunikacija*. Podgorica: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2011.
- Живковић, Драгиша (ур.). *Речник књижевних термина*. Бања Лука: Романов, 2001.
- Капор, Момо. *Сентиментално васпитање: књиге које су нас мењале*. Хрестоматија. Београд: Дерета, 2004а.
- Капор, Момо. *Успомене једног цртача*. Београд: Дерета, 2004б.
- Капор, Момо. *Леро – краљ лейишира*. Београд: Дерета, 2004в.
- Леро, Ратко А. *Америком уздуж и попреко: доживљаји и сазнања за ђуристичке и без ђуковања*. Београд: Ратко А. Леро, 1983.
- Леро, Ратко А. *Казивање једног шећерца*, (илустрације Мартин Јанош). Београд: Графос, 1987.

Милосављевић, Петар. *Теорија књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
 Одаловић, Мошо. *Рече ми једно дијетџе*. Подгорица: Дјечји савез Црне Горе / Октоих, 1997.
 Рођеновић, Јелица. *Мађија слике*. Београд: Драслар партнер, 2009.
 Смиљанић, Доброслав. *Ликовни лоџос*. Београд: Албатрос / Службени гласник, 2011.
 Smiljanić, Ljiljana. *Doživljaji Samija i drugara*. Београд: KIZ „Litera”, 1990.

Svetlana S. KALEZIĆ RADONJIĆ

WRITER AS AN ILLUSTRATOR

Summary

The paper analyses the connection between literary and illustrative talent embodied in the same author – the one who writes and illustrates his work. Although Momo Kapor is much more recognized in the domain of children's literature as the author of the cult "book for children and adults" *Sanja*, the emphasis of the paper, besides other authors' works which he illustrated (Gordana Brajović, Ljiljana Smiljanić and Mošo Odalović), is put on his book *Lero – the King of Butterflies*. Attempt is made to answer the questions – how the author uses imagery to supplement his own text and if, and to what extent, his artistic expression differs when he illustrates his own, versus other authors' work.

Key words: illustration, connection between text and illustration, line, freehand, sketch

◆ Здравко М. МИЋАНОВИЋ
 Универзитет у Београду
 Факултет примењених уметности
 Република Србија

ДЕЧЈА КЊИЖЕВНОСТ И ПЛАКАТ

САЖЕТАК: У раду анализирамо однос, додир и укрштања дечје књижевности и плаката, неке споља мање видљиве, често и невидљиве изражајне могућности произашле из тог сусрета. Уверени смо да визуелно-наративна целина, настала из наведених релација, омогућава померање из првог плана уобичајених стереотипних конотација, везаних пре свега за плакат. Нарација (прича, причање, приповедање) и њено увођење у плакат јесте средишња тачка нашег интересовања, а темпоралност, односно временски ток, кључно одређење приче, гранична линија дијагностицирања неких жижних тачака код тих радова.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: прича, плакат, серија

Нарација је само један део уметничког обликовања у (дечјој) књижевности. Плакат карактерише знаковна структура и код њега је нарација, условно речено, „уметнути” део. Захваљујући томе књижевно дело добија прилику да се шири у неочекиваном – визуелном правцу, а плакат истовремено редефинише своју функцију, стварајући услове и за другачија читања.

Настао у другој половини 19. века, формиран као медиј и примењена графика, плакат се једним својим делом престао строго држати прагматичних оквира, пре свега посредовања у оглашавању роба и услуга, истовремено нудећи и другачија исходишта. Нека од њих су одређена ауторском (индивидуалном) намером, реакцијом на неки догађај, дија-

логом, превредновањем већ установљених вредности... Све у свему, медиј евидентних изражајних могућности и богатства значења.

Упознајмо сада три различита садржаја:

Први пример:



Лептир-машна се веома јасно истицала на фигури у црном оделу и исто тако црној позадини. Црне тачке на жутој подлози чиниле су тај модни детаљ још интензивнијим, али тачке су мењале боје и прелазиле у жуте, црвене и плаве, сада већ на црној подлози лептир-машне. Машна се у наставку претворила у конкретног лептира жутих раширених крила.

Други пример:



Девојчица динамичног покрета израста у разиграну девојку леђа окренутих посматрачу, а ова у старицу са штапом, која задржава положај девојке не губећи њену живахност.

Трећи пример:



Дечак се игра са звездама. Једном су његове руке високо уздигнуте ка звездама. У другом тренутку он седи и на његове шаке падају звезде. У следећем, дечак је снажно закорачио, понављајући тај покрет и у наставку, опет окружен звездама, али у њиховом измењеном распореду. Дечака видимо и у усправном положају, како испружених руку дочекује звезде које слећу на његове дланове.

Представљени описи поседују одређени ток радње, хронолошки поредак, неки почетак, развој, па можемо рећи и разрешење. Ако бисмо се задржали на овако предоченим збивањима, не бисмо им могли спорити одлике прича са бајковитим садржајима. Потврду тога налазимо и у тексту Зденка Лешића о бајци и новели. Указујући на карактеристике тих књижевних врста, Лешић између осталог указује и на следеће: „Фикционални наратив се ослобађа обавеза према стварности, па у свом наративном развоју слиједи подстицаје своје властите структуре, с тежњом да оствари цјеловиту, завршену и у себи затворену причу” (Lešić 2008: 349). Мотиви преласка лептир-машне у лептира, маштовита компарација: девојчица – девојка – бака и дечакова игра са звездама свакако то потврђују.

Али да разрешимо дилему: ми у овим приказима ипак нисмо говорили о бајкама, нити о некој другој књижевној врсти. Наведени описи припадају плакатима, односно серијама плаката.¹

¹ Плакати које смо анализирали су студентски радови, и та специфичност природно је онемогућила њихову потпуну ау-

Први опис, односно, прва серија од три плаката, припада јубилеју 200 година од рођења Ханса Кристијана Андерсена (Hans Christian Andersen). На сваком плакату се понавља идентичан текст „Андерсен бајковити”, дискретно смештен у доњем делу формата. Овим односом текст–слика уједно је формирана и основна структура плаката.

Други пример, такође серија плаката, урађена је поводом 60 година од појаве Пипи Дуге Чарапе (оригинално име на Pippilotta Viktualia Rullgardina Krusmynta Efraimdotter Långstrump). Реченица (слоган): „Стара Пипи још увек млада (Old Pipi still young)” је, као и у претходном примеру, поновљена на свим наставцима „приче”, али са одређеним визуелним модификацијама. Садржајно је заснована на парадоксу као и контроверзна јунакиња, „најјача девојчица на свету, толико јака да може да подигне свог коња Малог Пријатеља”². Ова реченица остварује логичну везу са књижевним делом, а унутар плакатске целине, уз укључено понављање, чини и ефектну поенту.

Трећа плакатска целина, представљена у пет сегмената, припада обележавању 65. годишњице настанка *Малог принца (Le Petit Prince)*. Ова серија торску верификацију. Наведени разлози произилазе из једноставне чињенице да су ово вежбе настајале у истраживањима и провери неких изражајних могућности језика плаката у склопу предвиђеног програма предмета Плакат. Али када одређени примери наговештавају инспиративне резултате изван традиционалних и општеприхваћених правила медија, као у овом случају, постају изазов којим се свакако вреди, макар и начелно, бавити. Ми смо то и учинили.

Серије плаката укључене у анализу настале су на Факултету примењених уметности у Београду, одсек Примењена графика, атељеи: Графички дизајн и Фотографија, на предмету Плакат I, трећа година.

Ови радови као изведени плакати представљени су на изложбама у склопу Међународног фестивала за децу „Везени мост” у Тузли.

Плакате су радили: Верица Сокановић: *Андерсен Бајковити*, 2005, Невена Ђокић: *Old Pipi still young*, 2006, Тијана Ђинђић: *Мали принц 65 година међу нама*, 2008.

² http://sr.wikipedia.org/sr/Pipi_Duga_Čarapa

у односу на претходне две садржи и једну новину. Нарација сада не произилази из логичног, праволинијског тока радње. Ниједна фаза нема своје фиксирано место у поретку, не произилази нужно из претходне и не условљава следећу. Плакати се могу међусобно слободно редати а да се целовитост основне идеје не наруши.

На основу представљених елемената можемо утврдити да се у наведеним садржајима све односи на развој неке радње коју чине одређени догађаји, повезани на различите начине.

Карактеристичан Андерсенов књижевни поступак оживљавања многих предмета из свакодневног живота – ормара, огледала – наставља се и овим плакатима, али сада у промењеном изражајном кључу – визуелно, односно цртачки. Силуета у црном је портрет Андерсена који извире из црне позадине, са интензивним акцентом основног мотива лептир-машине, односно лептира. Та спона између фантазије и реалности, симболике и реализма, овим примером је само настављена и проширена.

Серија са Пипи Дугом Чарапом реализована је колажно-монтажним поступком, применом сличних или чак идентичних ликовних елемената (одећа, позадина, текст). Ликови различитих старосних доба представљени су и кроз њихове физичке карактеристике, чиме додатно учвршћују наративни интегритет.

Код трећег примера, текст који се понавља – „Мали принц 65 година међу нама” – учествује активно, као равноправан визуелни елеменат у обликовању целине. Једном је то траг звезде, други пут тло са којег Мали принц хвата звезде, следећи пут брдо на којем дечак седи. Драматуршки ток код ове серије нема хронолошки континуитет. Логички поредак и ток радње дефинитивно не постоје.

Сада већ можемо рећи да смо детаљније упознали садржаје наших прича. Навели смо и неке карактеристике које излазе изван приповедања по себи и

његовог претакања у медиј визуелне, односно плакатске природе.

Нарација се одвија померањем пажње са детаља на целину (...) „са изгледа дела на концепт, јер дело не нуди само свој визуелни изглед, већ тим изгледом указује на логику грађења поретка (...)” (Šuvaković 1999: 304). *Плакаћ активира причу, односно појаву емоционалности, увођењем принципа серије.* Као што смо видели, и наши примери су вишеделни.

Везивно ткиво које ову наратију чини компактном, такође идејно и визуелно оправданом, проналазимо унутар већ установљене приче и „визуелног вокабулара” који припада плакату.

Нашу пажњу и даље задржавамо на том језичком обрту и условностима које ту транспозицију омогућавају. Ликовни рукописи серије морају бити јасног и доследног ликовног персоналитета. Да би серија сачувала читљивост и целовитост, саставни елементи морају сачувати јасно развијену иконичку структуру у којој се, као што смо видели, не понавља само текст. Али не треба мислити да је понављање текста услов. Специфичност плаката насталих поводом јубилеја, као код наших примера, садржана је веома често у пажњи фокусираној на ту чињеницу. Чак и кад се текст понавља, он и као такав еволуира, али формом, чиме консеквентно суделује у самообликовању целине. Поред текста, у првом примеру се понавља лик Андерсена. У другом примеру, иако су ликови различитих старосних доба, и девојчица и девојка па и бака су у истој одећи. Код Малог принца не постоји логична наратија, искључен је принцип логичног представљања простора. Амбијент се у свакој сцени мења. Ти простори су колористички различити и испуњени динамичним, таласастим формама. Али Мали принц који пролази, односно плови тим имагинаријумом – он се не мења, увек је у истој одећи, са великим плаштом.

Серија као поступак честа је код оглашавања. Познато је да плакат у његовој дефиницији одређује и умножено истицање на јавном месту. У случају серије заступљена су два начина појављивања: први је симултани, истовременим постављањем свих делова целине, а други хронолошки, што подразумева појаву појединачних делова у одређеним временским интервалима. Начини на које ће се серије плаката постављати у јавном простору зависе и од структуре приче.

За структуру „плакатске приче” значајна су, чак незаобилазна, још два елемента, а то су стилске фигуре и поента. Док фигурама причу измештамо из уобичајеног, очекиваног, поентом згушњавамо и кристалишемо смисао целине.

Наши примери садрже више стилских фигура. У серији са Андерсеном срећемо се са метафором, где лептир-машна прелази у лептира. Код Пипи Дуге Чарапе стопљено је у назнакама неколико стилских фигура, али је алегорична у првом плану. Мали принц садржи карактеристике и персонификације и хиперболе.

Поента је неизоставни елемент јер се њом до краја сажима, кристалише и идејно обједињује целина серије/приче. У нашем првом примеру је смештена у завршни плакат са лептиром, а код друге две серије поента обухвата све делове подједнако, односно сагледава се кроз целину.

Заокружујући анализу наратије као везивног ткива у односу децје књижености и плаката, можемо још једном утврдити неке неспорне чињенице. Плакат као медиј и примењена графика у одређеним околностима надилази своју стандардну појавну форму организовану на једном листу, надомештајући је серијом, што је, видели смо, и основни услов појаве наратије код плаката. Такође, плакат се успева измигољити и из своје примарне функције као средства оглашавања. Тим променама постаје пре свега самодостатно дело, заокружено унутар

властитих језичких одређења и значењски окренут универзалним темама и садржајима, у нашем случају темама из света дечје књижевности. Наши плакати нису средство понуде, продаје, манипулације, али имају намеру да скрену пажњу на нешто изван њих самих. Успостављају непосредан однос, укрштају се са делима која су полазна тачка њиховог настанка. Обогаћују та дела новим садржајима измештеним у простору. И на крају – ти плакати, као и дела дечје књижевности, намењени су свима којима је (још) стало до зачудности.

ЛИТЕРАТУРА

Lešić, Zdenko. *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.

Šuvaković, Miško. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950* (odrednica 536. Serijalna umetnost, str. 304). Beograd i Novi Sad: SANU i Prometej, 1999.

Zdravko M. MIĆANOVIĆ

CHILDREN'S LITERATURE AND POSTERS

Summary

The encounter and touch of children's literature and posters mediated with narration allows the inclusion of temporality in posters and in literal works in some branches is leading to pathways of the visual. The ratio of mixing children's literature and posters, colorful posters and jagged history becomes further enriched and mixing children's literature leads to finding new forms of expansion and popularization.

Key words: story, poster, series

◆ Зоран Д. ПЕНЕВСКИ
Креативни центар, Београд
Република Србија

СТРАТЕГИЈЕ ИЛУСТРОВАЊА КЊИГА ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: Квалитет илустрација у књигама за децу последица је динамике између контекста текстуалног предлошка и контекста ликовног слоја, који је настао на основу текста. У радовима домаћих аутора чији је заједнички мотив река може се закључити да добра илустрација увек, због поменуте динамике, садржи и поетику дела и стил самог илустратора.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: илустрација, илустрација за децу, контекст, нарација

У књигама за децу неопходно је да, у наративном смислу, текст даје контекст визуелном сегменту. Илустрација у књигама за децу, дакле, има своје пуно значење само у контексту текста на који се односи. То је и разумљиво и нужно, јер дете треба најпре да овлада комбинованим наративним техникама речи и слике да би касније било спремно да ужива у илустрацији која не би нужно зависила од приповедачке основе текста, а потом да научи да ужива и у сложенијим ликовно-дизајнерским књигама са слојевитијим контекстом (као што су стрип, графички роман, визуелна књижевност и сл.). Међутим, то не значи да су илустратори ограничени задатим контекстом. Заједно са одређеном графички обликованом површином која је намењена илустровању, илустратори добијају и неограничени простор који се на метафорички или метонимијски

начин додирује са задатим контекстом. Ако се погледају следећи примери илустрација домаћих ликовних уметника који су на различите начине дотакли мотив реке, видећемо да је у њима, осим различитих визуелно-наративних стратегија, могуће опазити и елементе ауторског печата и поетике задатог предлошка. У тим примерима јасно се показује да задати мотиви нису естетско ограничење за илустровање текста, већ су, напротив, само полазиште на основу којег сами аутори постављају себи додатне циљеве како би се добио оригиналан производ.

Погледајмо најпре пример из књиге *Чување природе* (Маринковић 2009: 89) из серијала „Шта све Ана зна”. Илустратор Душан Павлић приказује малу Ану која је бициклом дошла до реке пуне конзерви и прљавштине. У даљини се види град и из њега долази цев која градску нечисту воду излива у реку, из које ошамућена жаба мора да побегне. Пошто је у питању преклапалица, на проширеној илустрацији види се како се вода пречишћава у погону с том наменом и потом одлази у реку у којој су животиње веселе. Жаба се радује заједно са Аном. Пошто је књига намењена узрасту од четири до седам година, Павлић се држи скоро чисте линије и јасног колорита. Овде је све подређено едукативном тону (подстичу се еколошка свест, вожња бициклом у природи, помоћ животињама, радост при помагању животињама и реци, суживот с природом; дечак носи кацигу, чиме подсећа на безбедност у саобраћају и сл.), што је у складу с одликом римованог текста. С друге стране, Павлић уноси експресивност која се види у изразима Аниног лица, али и у гестикулацијама жаба и рибе. Динамику у илустрацију уноси веома изломљена и дуга путања сиве реке, од града у даљини до врхунца прљавости који се „додирuje” с пољем гледаоца (река „излази” из књиге на средини цртежа), да би се потом вратила ка погону за филтрирање воде, те наново изливала у плавозе-

лено корито. Овде је река линија на чијим се одређеним тачкама одвијају различите радње: 1 – прљање воде у граду, 2 – изливање прљаве воде у реку, 3 – филтрирање воде, 4 – враћање чисте воде у реку. Павлић описује циклус линеарно, односно не служи се одвојеним пољима за приказивање различитих етапа. Овде практично може да се говори о стрипу у једном кадру, у којем се носиоци промена узајамно мењају (кривудасти ток реке и боја воде у реци, а експресија код Ане). И то је оно што је смисао овакве естетско-едукативне игре: праћење тока реке једнако је току промене, односно току радње, која са собом носи и промену емоција. Такав сплет питке динамике и веселе тоpline јесте и одлика текста Симеона Маринковића и карактеристика цртежа Душана Павлића у овој преклапалици.

Следећи пример налазимо на наизглед неочекиваном месту. Ради се о илустрацији песме „На ранилу” из књиге *Народне песме и игре за децу, родитеље, васпитаче и учитеље* (Јабланов 2006: 66–67). Илустратор Марко Сомборац у свом раду је ближи карикатури. Карикатура по свом карактеру представља несразмерно издвајање делова контекста, јер карактеристичне детаље експонира као суштинске особине. У конкретном случају Сомборац поједностављује мотив песме: у њој Јелу на реци дочекује јеленче које воду „ногом мути, а очима бистри”, док илустрација приказује само јелена који држи пецаљку чија је удица у реци. Сомборац, дакле, узима љубавни контекст саме народне песме, али игру речи растеже до реализоване метафоре у савременом контексту. Народне песме о љубави говоре сугестивно, никад директно, а Сомборац узима савремени жаргон као подстицај у којем дословно пренети јелен „пеца” девојку која ће наићи. Оваква врста хумора у једноставној структури (у визуелном смислу, ту су плава река, зелена трава, смеђи јелен и беличасто небо – и ништа више) указује на потребу да се вредност из прошлости трансформи-

ше на начин прихватљив савременим малишанима (стилски, Сомборац се опредељује за линијски, комично нацртаног јелена, на позадини која представља компјутерску симулацију уљаних боја или темпера). Тако се у карикатуралном приказу сјединила жеља за осавремењавањем традиције, што је и идеја књиге, са урбаним хумором Марка Сомборца.

Посебан облик илустрације са неочекиваном стратегијом у игри с контекстом налазимо у књизи *Прича из мравље светла* Добрице Ерића и илустратора Добросава Боба Живковића (Ерић 2008: 1819). У стиховима поеме наводи се да су мрави на сплављу, пловећи реком, стигли до ушћа Западне и Јужне Мораве код Сталаћа. Живковић овде раздваја чињеницу на два дела: у доњем делу илуструје мраве на реци и бунице које их с радошћу дочекују на обали (као врсту линеарног, хоризонталног показивања тока реке и тока њиховог пута), а изнад њих показује читаву мапу пређеног пута. Очигледно је да Живковић узима метонимијски ланац дословног значења (пређени пут у физичком простору), али га комбинује с метафоричким приказом (комбинација с језиком картографије, уз симболички приказ пута близак поступку карактеристичном за књижевна дела епске фантастике). Поред тога, и у самој представи мапе Живковић ће се поиграти метонимијским ланцем значења у самој картографској симболици, па ће Медвеђу, Коњух и Срње представити цртежима животиња, али ће код неких места додати и друге асоцијативне иконице (Параћин – стаклене посуде због фабрике стакла, Горњи Милановац – шљива јер је тај крај познат по шљиви и њеним производима итд.). Овим поступком Живковић је хумористичкој поеми додао епску димензију (показујући да је вредна симболичког проучавања), укрстио је у цртежу свој стил с другим визуелним кодом (карикатурални стил са картографским) и у оквиру нове представе наставио асоцијативну, хумористичку игру (сет шаљивих иконица). У томе ујед-

но можемо да сагледамо и поетску основу самог текста (љубавна прича на „мрављем нивоу“, који је подједнако богат авантурама и осећањима), али и темеље ауторског поступка Добросава Боба Живковића.

Овај преглед завршавамо малом бравуром Ивице Стевановића из књиге *Дај ми крила један круг*, збирке песама Владимира Андрића (Андрић 2006: 46–47). У песми „Скитње“ Андрић говори о рекама које скитају, односно беже из свог корита, да би на крају то био говор упућен драгој особи уз позив да се оде на крај света. Алудирајући на дрворез непознатог аутора из књиге *Атмосфера* Камија Фламариона, на којој је приказана средњовековна космогонија тиме што путник на крају света, замишљеног као равна плоча, помаља главу с оне стране небеског свода, Стевановић смешта девојчицу и дечака у пасторални свет, с веселим сунцем, реком која тече из далеких планина и овцама. Дечак помаља главу с оне стране свода, тамо где река пропада, а овце с крилима срећно одлазе у слободан простор. Песми и илустрацији заједнички су разузданост и духовито поигравање са природним границама у оквиру гротеског стила, при чему се тежи ка слободи и новим открићима. Међутим, појачавајући ту основну линију Андрићеве песме, Стевановић успешно користи визуелно наслеђе, односно историјски контекст, да би га повезао са метафоричком гротеском у којој обичне, просте овце, искорачивши из познатог природног оквира, добијају крила и тиме постају нова бића жељна знања друге врсте. Та врста позива на превладавање граница гротеском и унутрашњим немиром подједнако обасјава и Андрићеве стихове и Стевановићев цртачки стил.

Из ових примера лако се закључује да *добра* илустрација *нужно* у себи мора да садржи преплет интенције и атмосфере текста и визуелне одлике стила оног ко треба ликовно да представи контекст књиге за децу. Нужно, јер илустрација за децу увек

у себи носи едукативну вертикалу (у преношењу идеје текста, у естетском васпитању при „читању” ликовног језика) и естетску трансверзалу (у преношењу атмосфере текста, у преспајању личног печата с другим ликовним стратегијама као што су карикатура, стрип, картографија, историјска реминисценција и сл.).

ЛИТЕРАТУРА

- Маринковић, Симеон. *Чување природе*. Београд: Креативни центар, 2009.
- Јабланов, Нада. *Народне песме и игре за децу, родитеље, васпитаче и учитеље*. Београд: Креативни центар, 2006.
- Ерић, Добрица. *Прича из мравље светла*. Београд: Креативни центар, 2008.
- Андрић, Владимир. *Дај ми крила један круг*. Београд: Креативни центар, 2006.

Zoran D. PENEVSKI

STRATEGIES OF ILLUSTRATION IN CHILDREN'S BOOKS

Summary

The quality of illustrations in children's books arises from dynamics between the context of a story and the context of a visual layer. In the works of Serbian authors with the same motive – river – can be concluded that a good illustration contains poetics of the text and a style of the illustrator.

Key words: illustration, children's books illustration, context, narration

UDC 821.163.41–93.09 Đurđev, Pop D.
UDC 821.163.41–93–14.09



Предраг М. ЈАШОВИЋ
Државни универзитет у Новом Пазару
Департман за филолошке науке
Одсек Српска књижевност и језик
Република Србија

ВИЗУЕЛИЗАЦИЈА КАО ИНТЕРТЕКСТУАЛНА И ЖАНРОВСКА ПРОЖИМАЊА У ПОЕЗИЈИ ПОПА Д. ЂУРЂЕВА

САЖЕТАК: У раду анализирамо креативни поступак Попа Д. Ђурђева. Тежимо да утврдимо у којој мери његова поезија у збирци *Слик ковница* и у сликовницама почива на књижевној традицији, те како се интертекстуалне везе остварују и творе нови, оригинални песнички израз. За његову поетику је од посебног значаја визуелизација песме као њено својеврсно „дописивање”. У раду описујемо начин на који овај песник врши визуелизацију свог песничког израза и утврђујемо значај те визуелизације за интегрално разумевање песме и илустрације као јединственог песничког дискурса који се истоверемено афирмише као уметнина и у говорном и у визуелном медију.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Поп Д. Ђурђев, визуелизација, поезика, песнички језик, песма

Један од оригиналнијих песника, али и један од оних чија поезија измиче конвенционалним интер-

претацијама јер тражи нову херменеутичку апаратуру, јесте Поп Д. Ђурђев. Тежина интерпретације његових песама не долази од семантичке херметичности, нити је њен разлог квалитативне природе. Његова поезија је сасвим разумљива и као уметничка остварена. То је савремена, модерна поезија, која располаже обиљем асоцијација. Најчешће су то полисемантички лирски изрази, који захтевају мисаоно и визуелно ангажовање читаоца.

Поезија Попа Д. Ђурђевога захтева двоструку ангажованост рецепције. Његову поезију не опажамо/сознајемо само на плану текста, већ је доживљавамо и на плану слике. Ђурђево је, на себи особен начин, остварио оно што је својевремено Шкловски назвао *онеобичавањем ствари*, а Јаус оствареним *хоризонтом очекивања*, али је и успоставио жив однос према *књижевној традицији*, кроз цитатност и интертекстуална прожимања.

Још је Зоран Константиновић истакао да је свако почетно срастање са текстом визуелно (Константиновић 1969: 190). Сваку песничку структуру прво доживљавамо визуелно, као графички представљен објекат, који се на белини хартије, сходно организацији реченица, у свести рецепције манифестује као песнички, прозни или драмски израз. Уочивши да се структура књижевних дела организује по хоризонтални и вертикални, неки од књижевних херменеутичара, руководећи се етимолошким везама између појма текста и тканине (текст долази од латинске речи *textus*, што значи ткање/тканина, а *textere* значи ткати), књижевни текст описују структуром тканине као преплитање основе и потке. Тако *синтагматски* и *асоцијативни* низ речи код Де Сосира, Јакобсонов *метафоријски* и *метонимијски* *пол*, Бартова *синтагма* и *систем* и Лотманова *синтагматска* и *парадигматска* оса нису ништа друго до потврда основне структуре текста, која се може представити структуром тканине (Milosavljević 1985: 63–64).

Дакле, тежња да се структура текста визуелно представи како би се приближила разумевању није ништа ново и постоји одвајкада. У зависности од основног полазишта у разумевању књижевног дела, песничка слика, као феномен језика поезије, различито је доживљавана и тумачена.¹ У српској књижевности тежњу визуелном представљању поезије налазимо још у барокној поезији XVIII века код Орфелина, Венцловића и Жефаровића (Павић 1970: 170–174). Дакле, већ на почетку формирања националне уметничке поезије паронимација је, визуелизацијом испеваног, била језичко-визуелно средство за изражавање метафоричке мисли. Тежња визуелизацији лирског дискурса присутна је и у авангардним дадаистичким, кубофутуристичким и надреалистичким поетикама. У другој половини XX века овакве тенденције у српској књижевности посебно су евидентне у сигнализму Милољуба Тодоровића.

Међутим, без обзира на то што све ове новије поетичке визуелизације поезије, као и код Ђурђевога, имају своје генетичко извориште у барокној књижевности, између њихових песничких израза има знатних разлика. На пример, код надреалиста је остварење поезије „чист психички аутоматизам”

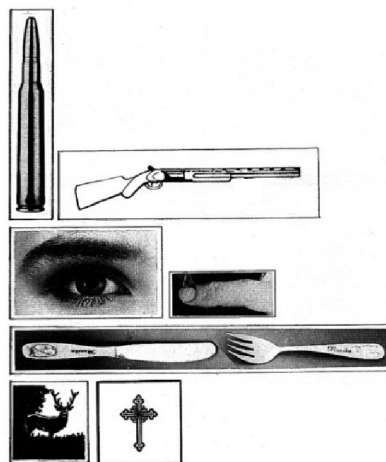
¹ Милослав Шутић сматра да је песничка слика специфичан облик који се диференцира на основу жанровске поделе књижевности (Šutić 1978: 5). Поред оваквих генеалогских схватања песничке слике, немали број књижевних херменеутичара песничку слику доживљава као одраз менталног процеса, било песничка, било рецепције. Тако је песничка слика „изненадни рељеф психе” (Bašlar 1978: 49), или „ментални догађај” (Ričards 1978: 58), а може бити и „доживљај душе” (Pongs 1978: 82). На другој страни су они истраживачи који језичку димензију песничке слике откривају као њен елементарни конституент, па говоре о „граматички оствареној слици” (Petefi 1978: 122), као о „темељној стилској снази” (Zajder 1978: 75). Ове теоријске крајности Фрејзер мири дефинишући песничку слику као „оно што је чулно, или фигуративно, или посебно значајно” (Frejzer 1978: 39). Виноградов сматра да, без обзира од чега је слика састављена и који су њени основни конститутивни елементи, песничка слика мора да „представља естетски организовани структурни елемент стила књижевног дела” (Vinogradov 1978: 70).

(Бретон 1984: 221), па је створена песничка слика усмерена ка циљу приказивања књижевном материјализацијом тог аутоматизма, као својеврсног ослобођења говора и стварања човека од говора који је ограничаван смисленошћу и логичношћу свакодневног језика/говора. Отуда за Марка Ристића примене надреализма „на акцију, његове манифестације ван литературе изгледају од највећег интереса” (Ристић 1984: 228).

У сигнализму Мирољуба Тодоровића налазимо тежњу ка испољавању поезије као сигнала, који је вишесмерна комуникација и нови тип модерности (Павловић 2002: 100–106). Сигнал, дакле песма, је сте цела слика, где песник и творац сигнализма, Мирољуб Тодоровић, не тежи томе да се песма чита, већ да се гледа (види песму: „Око–Еје”, Тодоровић 1972). Све то можемо приписати и поезији Попа Д. Ђурђева, с том разликом што његове песме из збирке *Слик ковница* (1998) захтевају, поред гледања, и мисаоно и читалачко ангажовање рецепције. Зато за Ђурђевљеву поезију можемо рећи да се само према сусретању читаоца са овом поезијом „на први поглед” може успоставити асоцијативна веза са сигналистичком поезијом Тодоровића. Међутим, према основној поетичкој замисли песме ових аутора се разликују јер Мирољуб Тодоровић ствара песму да се гледа, а Ђурђев ствара песму да се чита и гледањем „допише” и да се њена полисемантичност тако „продужи”. Ђурђев тежи визуелизацији песме. Он сликом представља песму асоцијацијама на савремену уметничку традицију, на остварене уметнине. Да се изразимо оксимороном, сликом пише поезију, песмом слика слику и све то ради ослоњен на уметничку традицију, где остварено и потврђено као подтекст његове песме ствара нови круг асоцијација. Тако је са визуелном песмом „Ловац на јелене”, која почива на култном филму Мајкла Чимиња (Michael Cimino). Уметањем слике прибора за јело песник је песму, насупротив епилогу

у филму, учинио комичном, па она почива на дискурсу препознатљивог (филмска традиција) само према насловном знаку.

LOVAC NA JELENE



За разлику од претходне песме, песма „Dumas Films” заснована је на књижевној традицији. Овом песмом песник успоставља аналогију са чувеним романом *Дама с камелијама* Александра Диме. Овде песник на посебан начин доприноси остваривању песме, како на нивоу успостављања аналогије визуелизацијом, тако и на плану остваривања ритмике.

Ритмичност је остварена асонанцом. Ради уочавања ритмичности, изван визуелног записа, ову песму можемо овако представити:

*Где ИМА дИМА
ИМА И дАМЕ
с КАМЕлИЈАМА*

Овакав запис служи лакшем уочавању звучног материјала од кога је песма начињена. Већ овако представљен запис песме неизоставно нас подсећа на једну врло интересантну књигу – *Оловка пише*

срицем (1976) – која је од великог значаја за разумевање логичко-сазнајних процеса код деце предшколског узраста. Из ове књиге издвајамо запис о лову, који ради успостављања аналогije са Ђурђевићевом песмом представљамо овако: ЛОВ је да се ЛОВе ЛОВци. Поређењем ових записа закључујемо да је, како на нивоу парадигматске осе, тако и на звучном плану, исказ детета предшколског узраста формиран на сличан начин као и лирски исказ одраслог песника.² Зато је, нимало случајно, и Јакубински својевремено истицао да поезија има своје порекло у дејем тепању (Јакубински 1988: 80). Ми у овоме проналазимо један од кључева за разумевање лирског израза Попа Д. Ђурђевића. У кључу је садржана и основна поетичка карактеристика овог песника. Она се огледа у свођењу лирског израза на најмању могућу семантичку херметичност. Поједностављивање или конкретизацију лирског израза овај песник остварује визуелизацијом, успостављањем аналогije, заснивањем свог текста на подтексту цивилизацијских тековина и избором минимума језичких средстава за кодирање песничке поруке.

Без обзира на то што је ритмичност у овој песми остварена готово правилним понављањем самогласника и што, поред тога, можемо уочити својеврсну унутарњу ритмику лирског исказа, сасвим је на свом месту поставити питање: Да ли је ова песма остварена на семантичком плану? Другим речима: има ли ова песма, састављена од три стиха, поруку изван своје визуелне представе? Начин на који је песма „Dumas Films” означена недвосмислено доказује тезу Шкловског (Šklovski 1986: 108) и Јакубинског да песнички језик врши насиље над стандардним језиком (Петковић 1975: 117–118) са тежњом да конструише уметнички текст. У тој те-

² Ако имамо у виду да је покрет дадаизма практично почивао на првим гласовима и гестовима детета, можемо успоставити својеврсне кореспондентне тачке између овог правца и нашег песника, у смислу организовања песничког израза, односно његовог свођења на исконске основе везаног говора.

жњи, према Лотмановој тези, делују два механизма – граматизација и семантизација (Lotman 1976: 54–57). Граматизација подразумева уређивање језичког материјала како би се уметничка форма препознала и као код у комуникативном процесу. Семантизација је супротан процес који тежи томе да уметнички код разбије чврсте форме, да их учини флексибилнијим и да их примора да понесу нека значења. У овим процесима, који представљају диференцијалну одлику књижевноуметничког текста (Lotman 1976: 58), налазимо могућност да откријемо начин на који је Ђурђевић организовао текст своје песме.

Прво, насиље над правилима стандардног језика извршено је већ у самом запису песме. Дословно, запис овако изгледа:

Где има ДИМА

Има и дама³ С КАМЕЛИЈАМА

Као што видимо, оба стиха почињу према нормативима. Одступање од граматичких норми налазимо у носећим семантичким категоријама песме ДИМА и С КАМЕЛИЈАМА. Песник је овде морао да одступи од језичког норматива јер у супротном његова песма не би успела на семантичком плану, будући да је не би могао визуелизовати. Тек овако означене носеће семантичке категорије песме могле су да „понесу” значење песме на нивоу целине.

Организовање семантички самосталног поља песме засновано је на књижевној традицији⁴, и то, рекли бисмо, на два нивоа, другим речима – дво-

³ С том разликом што је у песми реч дама визуелизована картом дама херц.

⁴ Књижевну традицију разумемо као Томас Стернс Елиот: „Постојећи споменици образују међу собом један идеалан поредак који се модификује увођењем новог (уистину новог) уметничког дела. Постојећи поредак је потпун све док се не појави то ново дело; а да би се одржао ред и после новине која се наметнула, читав постојећи поредак мора да се, макар и најмање, измени; и тако се односи, сразмере, вредности сваког уметничког дела поново саобраћавају у целини; а то представља уклапање старог и новог” (Eliot 1991: 470).

струким „преузимањем”. Реч је о томе да, поред тога што Ђурђевљева песма успоставља кореспонденцију са чувеним Диминим романом, она израста и на усменој традицији, односно на пословици „Где има ватре, има и дима”. Међутим, док се Ђурђевљева песма тек успостављањем аналогије ослања на Димин роман, дотле је на народну пословицу ослоњена директним преузимањем лексичког материјала. Кад погледамо пословицу, видимо да је Ђурђев од шест преузео пет речи. Ту можемо поставити питање: како онда не говоримо о плагијату? Просто. Песник у своју песму није унео носеће семантичке категорије пословице: *вајџу* и *дим*, које пословицу, на фону препознавања поруке, чине оригиналном. Песник из пословице реч *вајџа* потпуно искључује, а речи *дим* мења њено значење. Ова реч је употребљена у генитивном облику, према флексији српског језика, али је у тексту песме присутна само својим звучним материјалом, на нивоу знака; на нивоу означеног она упућује на гласовну транскрипцију имена чувеног писца Александра Диме. Успостављањем овакве аналогије песник је успоставио чворно место за остваривање асоцијативних низова. На нивоу синтагматске и парадигматске осе, где ће формирати песму на плану звука и значења, у пренесеном значењу, својеврсној метафори, песник је заправо кодирао свој аутопоетички став као разумевање Димине поетике, а могли бисмо га овако експлицирати: незамисливо је читање и разумевање поетике Александра Диме без његовог романа *Дама са камелијама*.

Песник је у овој песми искористио народну пословицу „Где има ватре има и дима” вршећи премештање њених исказа, па је своју песму суштински направио на преобликованој матрици пословице, која у односу на песму Попа Д. Ђурђевог гласи: „Где има дима има и ватре”. Сада је евидентније да је Ђурђево, поред тога што је успоставио асоцијативну везу између две речи из два језика

према њиховој звучности, заправо другу носећу реч *вајџа* развио у метафору љубави и љубавног заноса, јер је реч *вајџа* замењена дамом (картом дама херц) с камелијама. Овакво „разоткривање” стваралачког поступка, поред тога што показује један ванредан, комплексан креативни чин, показује и песникову тенденцију да свестрано ангажује рецепцију не свдећи њен читалачки чин само на пасивно примање.

Слично је и са осталим песмама ове збирке. То се нарочито односи на оне песме где је дословно спроведена неретко богата женска рима, па се песма, поред визуелизације којом се онеобичава у односу на рецепцију, потврђује својом ритмичношћу као уметнина и на плану звука.

Осим у збирци *Слик ковница*, са – назовимо је тако – продуженом визуелизацијом песме срећемо се и у сликовницама Попа Д. Ђурђевог. Он је објавио три сликовнице: *Фарма ђуна шарма* (2006), *Амаџери од звери* (2007) и *Бића из зоо вртића* (2008). У овим сликовницама песник је заступљен са по дванаест песама, које су, у односу на тематско одређење збирке, везане за садржину сликовница, где је представљени свет оживотворен, како на семантичком плану, употребом лаког хумора који је разумљив деци, тако и на визуелном плану, богатом илустрацијом као својеврсним „дописивањем” песме.

Већина песама у овим сликовницама подједнако говори сликом/римом, дакле звучним спојем речи, и сликом као светлосним приказом бојама и цртежом. У наслову збирке *Слик ковница* налазимо више од простог именовања збирке, јер је у њему имплициран аутопоетички однос и разумевање песничких садржина. Песник дискретно поручује да је у његовој песничкој ковници ковају слику речима исто што и ковају слику бојом, јер он речима слика а сликом ђева/говори.

У већини песама, поред тог пуног визуелног дискурса, чија је функција дописивање песме илустра-

цијом, песме су дописане и у својеврсној енд-ноти, која може бити контекстуално „дописивање” песме (као у песмама „Крава из шпанских села” и „Златоруни ован”). Тим „дописивањем” песник иницира низ нових асоцијација и на мисаоном плану додатно ангажује рецепцију.

У сликовници *Бића из зоо врћића* то „дописивање” песме је двојако, јер се дописује истовремено поетички и енциклопедијско-научним дискурсом. Песнички дискурс је истовремено дописивање песме и „дописивање” илустрације која се налази испод носеће илустрације, односно носећег значења песме. Реч је о томе да свака *илустрација* – *слика* има *под-слику* која се може видети само ако деца „завире” у књигу (Јашовић 2006: 113). Значи да ова сликовница захтева да читаоци буквално отворе страницу књиге и да потом у њу и буквално завире како би открили ново значење испод слике.

Овакав тип остваривања песме и њене илустрације јесте значајан јер се овакав концепт песме, односно визуелизација песме, делом коси са естетичком теоријом разумевања слике. Наиме, једна од основних разлика између уметничке слике и књижевног текста садржана је у чињеници да у слици „не постоји двослојност језика” (Ingarden 1991: 146), па је тако полифонија естетских квалитета мања но у књижевном делу. Ако је и не брише, Ђурђевић ову разлику знатно смањује, јер оствареном могућношћу да се испод слике види слика, односно доживи слика саопштена песничким дискурсом, умножава полифонијачност илустрације, јер се она састоји из две илустрације. Тако ће целина слике у овој сликовници бити виђена/доживљена тек пошто се прочита песма у целини, са свим „дописивањима” која омогућавају да се илустрација манифестује као својеврсни анимирани ток састављен из двеју илустрација.

Питање које се тиче места неодређености у слици и књижевном тексту манифестују се на различите начине, али у овим сликовницама песник их сма-

њује могућношћу дописивања интегралног текста песме, поетском енд-нотом и енциклопедијско-научним дискурсом. Тако је множина места неодређености „покривена” значењима свих својеврсних метајезика песме.

Све побројане поетичке карактеристике креативни чин Попа Д. Ђурђевића чине другачијим. Иза његовог креативног поступка откривамо великог песника, лаког хумора али јетке сатире (Јашовић 2007). То је уметник који својим визуелизацијама испеваног, или исприповеданог (*Летњи лионског Икара*, 2010), књижевни дискурс/текст чини богатијим јер показује да, поред тога што песнички језик звучи, он и сликом говори. Сматрамо да су ово тек неке у низу карактеристика поетике овог песника, о којој ће неизоставно бити још речи у будућности.

ЛИТЕРАТУРА

- Bašlar, Gaston. Poetska slika, prev. Frida Filipović, u: *Pesnička slika*, priredio M. Šutić. Beograd: Nolit, 1978, 49–57.
- Бретон, Андре. Манифест надреализма, у: *Модерни твараи у књижевности*, приредио Радован Вучковић. Београд: Нолит, Просвета и Завод за уџбенике и наставна средства, 1984, 217–224.
- Vinogradov, Vladimir. Reč i slika, prev. Tatjana Šeremet, u: *Pesnička slika*, priredio M. Šutić. Beograd: Nolit, 1978, 66–74.
- Ђурђевић, Поп Д. *Slik kovnica*. Novi Sad: Dnevnik, 1998.
- Ђурђевић, Поп Д. *Извођач бесних глосија*. Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”, 2002.
- Ђурђевић, Поп Д. *Фарма ђуна шарма*. Нови Сад–Пирот: Пиком, 2006.
- Ђурђевић, Поп Д. *Амајџери од звери*. Нови Сад–Пирот: Пиком, 2007.

- Ђурђевић, Поп Д. *Бућа из зоо вртњића*. Нови Сад–Пирот: Пиком, 2008.
- Eliot, Tomas Sterns Tradicija i individualni talenat, prev. Milica Mihajlović, u: *Teorijska misao o književnosti*. Novi Sad: Svetovi, 1991, 469–475.
- Zajder, Herbert (1978). Jezička slika, prev. Milan Tabaković, u: *Pesnička slika*. priredio M. Šutić. Beograd: Nolit. 1978, 75–81.
- Ingarden, Roman. *Ontologija umetnosti*. Prev. Petar Vujičić i Ljubica Rosić. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1991.
- Јакубински, Лав. Откуда берутся, Книжный угол, № 7, 1921, према: N. Petković, Poetika avangarde kao avangardna-teorija načela ruskih formalista, u: grupa autora, *Moderna tumačenja književnosti*. Sarajevo: Svjetlost, 1988, 73–111.
- Јашовић, Предраг. „Мултимедијални исказ за будућност”. *Детинство* 2 (2006): 112–113.
- Јашовић, Предраг. Поп Д. Ђурђевић. „Вирус у мемо-ријалном центру”. *Ток* 40 (2007): 106–113.
- Константиновић, Зоран. *Феноменолошки приступи књижевном делу*. Београд: Просвета, 1969.
- Lotman, Jurij M. *Struktura umetničkog teksta*, preveo Novica Petković. Beograd: Nolit, 1976.
- Milosavljević, Petar. *Metodologija proučavanja književnosti*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1985.
- Павић, Милорад. *Историја српске књижевности барокног доба*. Београд: Нолит, 1970.
- Павловић, Миливоје. *Авангарда, Неоавангарда и сињализам*. Београд: Просвета, 2002.
- Петковић, Новица. *Језик у књижевном делу*. Београд: Нолит, 1975.
- Petefi, J. S. „О структуралној анализи и типологији песничких слика”, prev. Simha Kabiljo-Šutić, u: *Pesnička slika*, priredio M. Šutić. Beograd: Nolit, 1978, 120–128.
- Pongs, Herman. „Метафора и слика”, prev. Vlastimir Đaković, u: *Pesnička slika*, priredio M. Šutić. Beograd: Nolit, 1978, 82–84.
- Rupnik Račić, Vanja, Budimir Nešić. *Olovka piše srcem*. Beograd: BIGZ, 1976.
- Ристић, Марко. „Надреализам”, у: *Модерни правци у књижевности*, приредио Радован Вучковић. Београд: Нолит, Просвета и Завод за уџбенике и наставна средства, 1984, 225–228.
- Ričards, Ajvor Armstrong. „Slika i senzacija”, prev. Nikola Koljević, u: *Pesnička slika*, priredio M. Šutić. Beograd: Nolit, 1978, 58–60.
- Тодоровић, Милољуб. Визуелна слика. *Одјек* 2 (1972): 15–28.
- Frejzer, Rej. „Poreklo termina ‘slika’”, prevela Simha Kabiljo-Šutić, u: *Pesnička slika*, priredio M. Šutić. Beograd: Nolit, 1978, 39–48.
- Šklovski, Viktor. „Umjetnost kao postupak”, preveo Juraj Benedicki, u: *Suvremene književne teorije*, priredio Miroslav Beker. Zagreb: Sveučilišna akademija Liber, 1986.
- Šutić, Miloslav. „Uvod”, u: *Pesnička slika*, priredio M. Šutić. Beograd: Nolit, 1978, 538.

Predrag M. JAŠOVIĆ

INTERTEXTUAL AND GENRE INTERWEAVING IN POETRY OF POP D. ĐURĐEV

Summary

In this paper, we are striving to present unique poetics of Pop D. Đurđev who, in addition to being a poet, also emphasized the visual media. By using visual media, primarily, illustrations and pictures in his poetic expression, he creates a unique song-image, affirming himself as a poet of a single creative act of original poetry. We strive for finding a theoretical expression with which we can “cover” the meaning of his poetic expression. The main goal is, therefore, to describe his creative act guided by theoretical advances in the science of literature. We showed its relation to the literary tradition and other texts, as well as his understanding of song and picture, which in his poetic dis-

course are striving to form unity of singing and painting, in other words, when he writes, he creates images in receptionist's mind, and when he is painting "he is supplementing the poem". That way it comes to the interweaving of various genres and media. In this paper, we find that Đurdev's poems achieve that effect different from other poets.

Key words: Pop D. Đurdev, visualization, poetry, poetic language, song

UDC 821.163.41–93–14.09 Đurdev, Pop D.
UDC 821.163.41–93–14.09 Ešić Š.



Надија И. РЕБРОЊА

*Државни универзитет у Новом Пазару
Департман за филолошке науке
Република Србија*

ИЛУСТРАЦИЈА КАО ДЕО ТЕКСТА У КЊИГАМА ПОЕЗИЈЕ *КАКО СЕ ЦРТА СУНЦЕ ШИМЕ ЕШИЋА И СЛИК КОВНИЦА ПОПА Д. ЂУРЂЕВА*

САЖЕТАК: Рад компаративно посматра књиге поезије два савремена аутора, Шиме Ешића и Попа Д. Ђурђевога, у којима илустрација тј. слика заузима веома значајно место. Тиме указује на неке од актуелних начина које савремени аутори поезије за децу користе да направе везу између илустрације и песничког текста, те изводи закључак о неким савременим интермедијалним тенденцијама у књижевности за децу. Док је у књизи *Како се црта сунце* Шиме Ешића дете позвано да, инспирисано стиховима, буде илустратор и тиме постане део књиге и један од њених равноправних аутора, у књизи *Слик ковница* Попа Д. Ђурђевога слика је интегрални део текста, често употребљена као визуелни симбол који буди асоцијацију на реч или део стиха, и тиме средство за неоавангардно експериментисање. Рад пре свега посматра културолошко-друштвену димензију књиге *Слик ковница* и њен однос према потрошачком друштву.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: поезија за децу, интермедијалност, компаратистика, илустрација, слика, неоавангарда, алхемиадо књижевност, капитализам, Шимо Ешић, Поп Д. Ђурђевић

Књига за децу је одувек била неодвојива од илустрације. Дете реагује на слику много раније него што реагује на текст, што је можда један од разлога зашто је илустрација изузетно битан пратилац књижевног текста намењеног деци. Сливнице су неизоставан део сваког одрастања. Илустрација служи томе да прошири, објасни, интерпретира или декорише писани текст (види: Bodmer 1992: 72). Неки покушаји да се дефинише улога илустрације у књигама за децу указују на то да илустрација има улогу у приближавању времена и места радње књиге, као и атмосфере. Она може навестити или појаснити и историјски или културни оквир приче (види: Fang 1996: 131). Илустрације такође учествују у грађењу ликова (Fang 1996: 132). Уколико текст не садржи довољно описа физичког изгледа лика, илустрација је ту да текст у том смислу допуни. Међутим, илустрација може и шире допринети карактеризацији ликова, уколико је текст краћи и више се бави самом радњом (Fang 1996: 133). Илустрација може и да додатно развије и продуби саму радњу, сликовно објашњавајући читаоцу шта се у причи тачно десило (Fang 1996: 133). Слика која прати текст може да развије и различите тачке посматрања или чак супротстављених мишљења и тако укључи читаоца у разрешење радње (Fang 1996: 134). Илустрације многи дефинишу као оно што треба да оснажи текст, да му да интензитет и ојача комуникацију са читаоцем (Fang 1996: 136).

Фанг даје увид у неке специфичне видове односа илустрације и текста, тј. улоге илустрације у књизи за децу. Но, књижевност за децу с краја 20. и с почетка 21. века има неке нове тенденције и нове начине грађења односа илустрације и књижевног текста, пре свега много више интерактивне. Занимљи-

во је како се савремени јужнословенски аутори поезије за децу односе према илустрацији, те стога као пример узимамо два јужнословенска аутора, Шиму Ешића и Попа Д. Ђурђевића, који се на потпуно различите начине у својим књигама односе према илустрацији.

На корицама књиге *Како се црта Сунце* потписана су два коаутора: Шимо Ешић, песник и Тошо Борковић, илустратор, што при првом сусрету са књигом указује на њен озбиљан однос према илустрацији и слици. Илустрација је овде неизоставан део књижевног текста. Књига је организована у специфична поглавља, а свако се односи на неки појам, који се кроз то поглавље постепено објашњава и развија. Да је ово изразито интерактивна књига може се закључити већ на првој страници првог поглавља – „Мама”. Свако поглавље почиње илустрацијама које уводе дете у појам на који се поглавље односи. У поглављу „Мама” илустрације објашњавају да сем детета и све животиње имају мајку, приказујући слона, кита, крокодила, кенгура, ноја и краву са њиховим мајкама. Ове илустрације као да позивају поред детета и још једног одраслог читаоца, који би детету илустрације објашњавао, о мами са дететом разговарао и водио га даље кроз књигу. Поглавља се настављају прозним записом који појам (у првом поглављу појам мајке) даље објашњава и дефинише, уз снажан лични доживљај аутора. Шимо Ешић овде спомиње чак и свог пријатеља, писца Фаиза Софтића, и описује његов губитак мајке. Свако поглавље књиге се наставља двома песмама. Прва песма у сваком поглављу објашњава како тај појам нацртати кроз песме: „Како се црта мама”, „Како се црта тата”, „Како се црта бака” итд. Друга песма сваког поглавља даје дубљи доживљај одређеног појма и преиспитује однос детета према мајци („Чувај маму да ти дуже траје”), оцу („Мом оцу шуму сијеку”), баки („Зашто волим своју баку”) итд.

У песмама које почињу са „Како се црта...” кроз упутство за цртање даје се дубље значење одређеног појма и његова улога у животу детета. Тако се мама црта „најлепшим бојама ... / мама се црта као најслађа коцка у шећерници” (Ешић–Борковић: 8). Мама се црта „њежно и лијепо, / као лептирић и као цвијет (Исто: 8), док тата „мора бити висок ко јаблан / и мора бити ко брдо снажан. / Тата мора огроман бити / зато га тако нацртај и ти” (Исто: 14), што указује на породичне односе, пре свега патријархалне, на доживљај оца као ауторитета током одрастања детета, као и на доживљај нежности коју мајка детету пружа. С друге стране, „Бака се црта у већем блоку, / мада је нежна, крхка и мала”, што указује на велики значај баке у животу детета, као и на њену старост и, иако је крхка, на велику мудрост. Породични односи се преиспитују и када се даје упутство да се ујак „шара свакаком бојом, / јер он је као клоун и шерет, ујак се црта с великим осмијехом / којим ти с душе скида терет. Ујак се црта са поклоницама, / сусрет је с њиме увијек лијеп, / стално се шали, па мирне савјести, / можеш му доцртати и један реп” (Исто: 31). Однос према ујаку дефинисан је кроз цртеж који тек треба да буде нацртан, на ком би ујак требало да буде шарен као неки клоун, јер је ујак у одрастању детета неко ко нема претерани ауторитет нити покушава да буде строг према детету, он углавном има улогу неког старијег друга.

Кроз даља упутства за цртање кроз стихове се даље развијају појмови зидара, куће, трамваја, дрвета, сунца, месеца. Кроз ову књигу и њене илустрације дете одраста, па се прво развијају они појмови који су детету најближи, као што је његова породица, а затим дете кроз стихове и слике даље упознаје свет око себе. Након дрвета, сунца, месеца, дете даље упознаје појаве из природе као што су дуга, лептир, птица, пчела. Кроз ове стихове и илустрације дете постепено сазрева, па се након појава из

природе постепено уводе апстрактни појмови као што су тајна, срећа, љубав, зима и игра.

Вероватно најзанимљивији део ове књиге јесте онај последњи у сваком поглављу, у ком би дете требало да постане трећи аутор ове књиге и нацрта појмове који су му претходно кроз стихове и илустрације објашњени. Тако је књига изразито интерактивна, и свако дете има своју, другачију књигу од свих осталих, јер је само довршава. Очекује се да оно следи упутства за цртање дата у стиховима, али и да искаже своју креативност, таленат и машту. Свако дете које је власник књиге могло би се на корицама потписати као још један илустратор и аутор, што на децу може да делује педагошки позитивно, јер ова књига није обична сликовница, она настоји да делује нарочито инспиративно на децу машту и креативност.

Последња поглавља књиге, која преиспитују апстрактне појмове и њихове слике, на неки начин воде ка креативном сазревању детета, јер дете учи како се црта тајна:

*Тајна се црта тихо и тајно,
када си сам, кад никога нема
Тајна се црта као сан скривен
који нам се у госте спрема.*

*Тајна се црта као два цвијета
и није једна међ њима сјајна,
а није то значи, ако ко није –
и се осмијехни. Јер, то је тајна
(Исто: 93).*

Појам тајне сагледан је у стиховима кроз њене основне карактеристике, а то су тишина, самоћа, сакривеност, и кроз метафору „сјајна нит међ два цвијета”, која указује на то да тајна може да повезује и гради пријатељство. Деци је остављено да појам тајне нацртају уз упутство: „Овдје нацртај једну своју тајну. Не мораш се уопште трудити да сви

препознамо шта је на цртежу... Пустите нас да одговоримо. И смјешкај се са стране...” (Исто: 95). У дечјем узрасту није тако једноставно визуелно замислити и нацртати тајну, а следећи упутства дете би могло овај задатак решити веома маштовито, учећи како да се кроз слику изрази симболично. На сличан начин упутство говори да се љубав црта

[...] као ѓламичак,
као кай росе, ал’ и ко ријека,
љубав се црта као кончић
о коме виси животи човјека.

Љубав би по упутству стихова требало нацртати као путоказ, као стазу до нечије душе, као оазу „у мору мржње, глади и суше”, те и ово упутство на дете делује едукативно, али и покушава да пробуди његову креативност. Књига се завршава поглављем о игри, а изнад простора у ком дете може да нацрта своју илустрацију пише: „Овдје ти нацртај игру коју највише волиш. Уствари, не мораш цртати – играј се бојама. А из игре увијек нешто лијепо испадне.” Књига се не завршава овим поглављем случајно, јер цела ова књига и јесте једна велика игра, игра стихова, илустрација и детета.

Ова књига без свих својих илустрација, па и без илустрација које дете тек треба да нацрта, не би била потпуна. Поезија Шиме Ешића из ове књиге можда би се и могла штампати у неком другачијем издању одвојено од илустрација Тоше Борковића, као и без простора за илустрације које дете тек треба да нацрта, али у таквом издању она би остала несхваћена и недоречена.

На сасвим различит начин од песника Шиме Ешића, однос слике и поезије преиспитује песник Поп Д. Ђурђевић. Књига *Слик ковница* дефинисана је као „албум апокрифне хрестоматије”, док се за тумачење књиге може узети као прилично важан песников *Post scriptum*:

Ова збирка минијатура је пре свега хуморно штиво, иако сасвим озбиљно трага за могућим моделима певања за младе. Сложимо ли се са Васком Попом да је „стварање хумора нешто као грађење рушевина”, онда овај вид деструктивног неимарства поседује све елементе и испуњава све предуслове потребне да би се изнедрила једна превратничка књига. Да ли ће се то и десити зависи од низа околности. За саму књигу то и није толико битно, с обзиром да је она апокрифна, колико је важна чињеница да би се тај пуч ускоро могао и морао десити. У сваком случају, сматрајте ово логистичком подршком или стварањем претпоставки за појаву нових бунтовника с разлогом, као што је то био једном један лаф – Душан Радовић (Ђурђевић 1998).

Песник овом белешком, која се налази на корици књиге, јасно показује да су његове намере амбициозне и превратничке, као и да је ова књига писана са намером да раскрсти са претходним поетикама које су до тог тренутка биле актуелне у поезији за децу, онако како је у једном тренутку историје српске књижевности за децу преокрет направио и Радовић. Из ове белешке се осећа и да аутор сматра да је поезија за децу неким старим поетским поступцима и дотадашњим поетикама (можда и) замишљена, и да је крајње време да се неки преокрет деси. Књига *Слик ковница*, по свему судећи, настоји да деконструише старе поетске поступке поезије за децу, али и слику дечјег света. Књига је састављена од колажа илустрација неколико познатих илустратора, али најзанимљивији део књиге су поигравања са различитим, свима познатим логотипима производа и брендова и бројних других познатих визуелних симбола. Аутор се у овим песмама поиграва сликама, а читалац до стихова долази решавајући ребусе, тумачећи симболе, разрешавајући сликовне алузије или повезујући колаже. Своје неоавангардно поигравање сликом која гради стих Ђурђевић је дефинисао као отворено ослањање на сигнализам и његов *Манифест* (Ђурђевић 2009: 60). Но,

у овом раду покушаћемо да сагледамо један културолошко-друштвени аспект употребе слике у овој књизи поезије.

У свом раду „Књижевност за децу, паралитерарне форме и изазови 'нове технолошке цивилизације'" Ђурђевић истиче везу између своје књиге и алхамијадо књижевности: „Та књига, те неки други радови на артикулацији логотипа и стварању неке врсте економско-пропагандне аламијадо књижевности, где сам користио дизајнирани сигнум као графеме али и речи из вокабулара новоговора савременог потрошачког друштва” (Ђурђевић 2009: 60–61). Алхамијадо књижевност је настала у Шпанији након арапских освајања, у арапском Ал-Андалусу, и исход је мешања арапске и шпанске културе. Написана је на шпанском језику арапским писмом, нешто мање таквих дела је настало на португалском језику, а варијанте алхамијадо књижевности постоје и у неким афричким земљама. Сем писања на арапском писму, постојала су и дела написана на шпанском језику хебрејским писмом, затим на ладино језику (језику Јевреја Сефарда), написана арапским писмом.¹ Сусрет неколико различитих култура довео је до вероватно најспецифичнијег познатог укрштања језика и писама. Но, овде треба истаћи да до тог укрштања није дошло сасвим спонтано, већ да је то исход арапских освајања, као што је и на нашим територијама након турских освајања настала алхамијадо књижевност на српском (босанском) језику написана арапским писмом², те то мешање има и једну политичку димензију. Верује се да је алхамијадо књижевност имала и религијску димензију, због исламског става да је арапско писмо, као писмо Курана, нарочито важно, да је писање арапских слова (харфова) добро дело, те да је она на нашим просторима настајала као део мисионар-

ске исламске мисли.³ Такве појаве се некада посматрају са негодовањем, управо зато што долазе након ратова и освајања, те су често схваћене као негативан утицај неке стране освајачке културе. Међутим, и након освајања, ма колико се често настало размишљати другачије, мешања култура су увек позитивна, и утицај једне културе на другу за науку је увек занимљив, те су сви културни исходи који утичу и на књижевност вредни научне пажње. У случају књиге *Слик ковница* аутор изражава сусрет поезије са културом потрошачког друштва. Ако се са културолошког аспекта анализира ауторово спомињање алхамијадо књижевности, ова књига се може схватити и као израз окупираности савремене културе капитализмом, економијом профита и рекламом као једним од њених израза.⁴ У стиховима су се нашли логотипи за чоколаду Милка, Најк патике, Кока-колу, Тик-так бомбоне, Палом папирне марамице, Епл рачунаре, ајфоне и ајподе, свих оних брендова и трендова који су нас као друштво „освојили”⁵. То су логотипи за све оно што данас јесте неизоставни део деце свакодневнице и деце одрастања, а само до пре неколико година то није било. Ова књига покушава да разуме савремено дете, мирећи се са неким неизбежним утицајима неолибералног капитализма у ком деца тренутно одрастају. Културолошка димензија ове књиге је покушај да се период транзиције, о чему и аутор гово-

³ О том ставу се још може дискутовати, јер је алхамијадо књижевност настајала и на хебрејском писму, а Јевреји нису освојили Шпанију нити су били на власти, те јудаизам није био она религија која се у Ал-Андалусу настојала ширити. У случају наших простора, тај би се став можда могао узети као тачан.

⁴ Потреба да се дискутује са капитализмом постоји и у савременој поезији за одрасле, као што и обично поезија за децу иде у корак са поезијом за одрасле, или се са њеним поетикама преплиће. Такви мотиви се срећу нарочито у неоавангардној поезији, нпр. у књизи поезије Маје Солар *Макулалалалайшура* (Крагујевац, 2008). Таквих примера има још много.

⁵ Наравно, нису све слике у овој књизи логотипи брендова, па је ово само један од занимљивих аспеката и могућих читања ове књиге.

¹ О алхамијадо књижевности у Шпанији види: Fuente Cornejo 2000.

² О алхамијадо књижевности код нас види: Huković 1997.

ри (Исто: 59), преброди тако што ће се књига, књижевност и читање приближити детету на онај начин који то савремено друштво намеће. Као што је за време Турака у наш језик ушао велики број турцизама, а у време глобализације и америчке политичке доминације, и уопште доминације енглеског као најраспрострањенијег језика, велики број англизама, тако у време капитализма у језик поезије за децу улазе логотипи производа. Стога је слика као део поетског текста у овој књизи по много чему и политички феномен, али и тенденција да се књижевност приближи новим технологијама. Ова поезија је свесна да настаје у доба технолошке цивилизације, која је изнад националних култура, али је и свесна да је дете које у доба брзих технолошких промена одраста много другачије од оног које је расло неколико деценија раније.

Књиге *Како се црта Сунце* Шиме Ешића и *Слик ковница* Душана Ђурђевога доносе два сасвим различита начина да се савремени песници за децу односе према илустрацији и уносе је као неизоставни део својих поетских текстова. Оба начина су изразито интерактивна, траже да се дете у саму књигу и текст укључи, властитим цртежима или решавањем ребуса и тумачењем симбола, те на тај начин развијају његову креативност, машту и интелигенцију.

ЛИТЕРАТУРА

Примарна:

Ђурђево, Поп Д. *Слик ковница*. Нови Сад: Дневник, 1998.
Ешић, Шимо, Тошо Борковић. *Како се црта Сунце*. Тузла: Босанска ријеч, 2009.

Секундарна:

Bodmer, G. R. *Approaching the illustrated text*. In G.E. Sadler (Ed.), *Teaching children's literature*:

Issues, pedagogy, resources (pp. 72–79). NY: The Modern Language Association of America, 1992.
Fang, Zhihui. „Illustrations, Text, and the Child Reader: What are Pictures in Children's Storybooks for?” *READING HORIZONS* volume 37 #2 (1996): 130–142.
Fuente Cornejo, Toribio. *Poesia religiosa aqamido-morisca*. Madrid: Fundacion Ramon Menendez Pidal, 2000.
Ђурђево, Душан. „Књижевност за децу, паралитерарне форме и изазови ‘нове технолошке цивилизације’”. *Детинство* 1–2 (2009): 58–62.
Huković, Muhamed. *Zbornik alhamijado književnosti*. Sarajevo: Preporod, 1997.

Nadija I. REBRONJA

ILLUSTRATIONS AS PARTS OF TEXTS IN THE FOLLOWING BOOKS OF POETRY: *HOW TO DRAW A SUN* BY ŠIMO EŠIĆ AND *SLIK KOVNICA* BY POP D. ĐURĐEV

Summary

The paper compares the books of poetry by two contemporary authors, Šimo Ešić and Pop D. Đurđev, in which illustrations, that is, pictures, play a highly significant role. This indicates some of the current ways used by contemporary authors of children's poetry to establish a connection between illustrations and poetry itself, and it also helps to draw a conclusion regarding certain contemporary intermedial tendencies in children's literature. While the book *How to Draw a Sun* by Šimo Ešić invites a child to be the illustrator inspired by the poetry, thus becoming a part of the book and one of its equal authors, the book *Slik kovnica* by Pop D. Đurđev shows pictures as an integral part of the text, often used as a visual symbol that helps associate with words or parts of verses, thus making it a means of neo-avant-garde experimentation.

Key words: children's poetry, intermediality, comparative literature, illustration, picture, neo-avant-garde, aljamiado literature, capitalism, Šimo Ešić, Pop D. Đurđev

◆ Милош С. ЈОЦИЋ
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Република Србија

ПРИПОВЕДАЧ И ПРИРОДЊАК (О илустрацијама, енциклопедијаштву, екофантастици, али пре свега илустрацијама Уроша Петровића у роману *Авен и јазопас у Земљи Ваука*)

САЖЕТАК: Полазиште овог рада представља анализа литерарних илустрација Уроша Петровића у роману *Авен и јазопас у Земљи Ваука*. У центру пажње биће пре свега наратолошко-мотивска повезаност између текста и визуелних елемената у Петровићевом роману. Освртом на илустрације и њихове сличности са енциклопедијским дискурсом, односно стилем природњачких зоолошко-ботаничких илустрација, покушаће се, на крају, објаснити каква је природа Петровићевог поступка фантастичног у *Авену и јазопасу*, и како се она испољава и дефинише путем његових визуелних елемената.

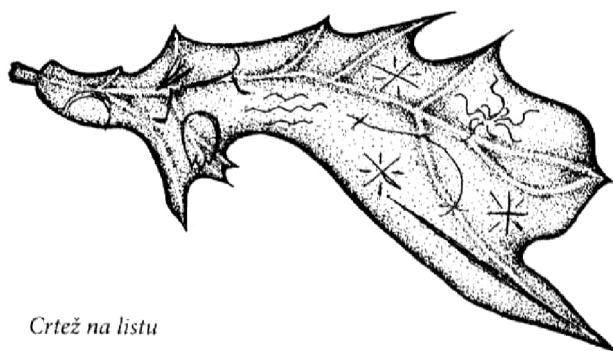
КЉУЧНЕ РЕЧИ: Урош Петровић, *Авен и јазопас у Земљи Ваука*, дечја књижевност, фантастика, илустрације, визуелни елементи, енциклопедија, еколошка фантастика

Илустрације (Или: Сlike на листу дрвета)

Једног дана је Авен, сакупљајући оштре листове уклетог дрвета *Baraba mortarium*, нашао један врло необичан. На њему су била једва видљива слова непознатог језика. Нико у Авеновом сеоцету, смешеном у изолованој и усамљеној Долини без хоризонта, није умео да му разјасни или прочита симболе насликане тамносмеђом смолом. Тајанствено писмо остављало је утисак да описује нешто велико и језиво у времену које долази. Радозналост је раздирала Авена – који је увек био радознао, и увек авантуристички настројен – и једнога дана је чврсто решио: изаћи ће некако из долине, понеће поруку и наћи неког довољно мудрог да му је преведе, верујући, притом, да није случајно што је баш он набасао на такво нешто.

Aven i jazopas u Zemlji Vauka

15



Crtež na listu

Са таквим наговештајем предестинације почиње прича о Авену, дечаку блиставо беле косе, који са својим јазопсом (фантастичним хибридом, разуме

се, јазавца и пса) креће на истраживачко пропутавање кроз измаштани континент Гондвану. У питању је једна варијација детективске приче: Авен, за разлику од многих бајковитих јунака који земљама путују са јасном представом о убиству Змаја или спасавању Принцезе, путује како би решио загонетку¹. У питању је визуелно-семантичка главоломка, о Тексту и Слици, и знаку и означеном: шта представљају слике на листу дрвета? Да ли говоре о Авену? Да ли је за њих везана судбина света? Како ћемо касније открити, онда када дечак беле косе буде прешао лутајућа језера, океане траве и пустиње пешчаних дина, чудни цртежи на оштром листу Барабиног дрвета јесу, заправо, остаци древног језика. Мистериозно идеографско писмо читаоцу ће се открити као пророчанство које ће бити одраз у огледалу самог наратива *Авена и јазойса*, односно, криптично-визуелни маркер Авеновог путовања. Сваки од нацртаних симбола представљаће ликове и догађаје које ће Авен сретати на свом путовању: први симбол биће тако Сип, биће од чисте светлости, које ће се једном приликом сакривати у Авеновом уху и тако читати његове снове. Исто древно писмо Урош Петровић ће искористити како би своју мапу, слично Толкину и његовим рунама и синдаринско-квенијским дијалектима, обележио географским легендама, па ће симболи древног језика служити и као обележивачи Простора, говорећи путнику-намернику где се налазе Моналске границе, Прашуме Раунаса, град Гонгород...

Читава Гондвана је сажета, као и Авенова судбина, у сликама на листу дрвета, а Прича о Авену не одвојива је од Слике.

¹ Ништа чудно, рекли бисмо, за писца Уроша Петровића, који је после *Авена и јазойса* написао неколико збирки загонетак, под називом *Загонетне приче*.

Енциклопедијаштво

(Или: Дарвин и Толкин уђу у кафану...)

Да је зоолог, ботаничар и поморски истраживач на броду *Баунџи* Чарлс Дарвин (Charles Darwin) којим случајем поживео пола века дуже, можда би био пријатељ са Џоном Толкином (John Ronald Reuel Tolkien), писцем *Господара прстенова* и створитељем Арде, који је, у слободно време, био професор старог језика и књижевности на једном од оксфордских колеџа. Можда би били и добри пријатељи! Као у (никада изговореном) литерарном вицу, Дарвин би онда вирио преко Толкинових рамена док би овај писао своје митологије и херојске траге. Природњак би од Приповедача сигурно тражио да се још детаљније појасни биологија хобитске траве-за-лулу; да се направи леп екскурс о лековитим својствима *athelas*-а или о физиономији лета Великих орлова; да се посвети време објашњавању фотосинтетичких својстава Мрке шуме, или порекла дрволиких дивова Ента.

Сличан нараторско-натуралистички наум крије се у писању и цртању – јер је Урош Петровић сам свој илустратор! – аутора *Авена и јазойса*, романа који је у сржи, попут једног Мијазакијевог филма, прича о екологији, о доброј и лошој природи, о фантастичном свету и фантастичним биљкама и животињама. Илустрације у причи о дечаку који покушава да спречи паразитску расу Ваука да уништи биосферу на праконтиненту Гондвана Љиљана Пешикан Љуштановић је, у поговору *Авену и јазойсу*, назвала „парафразама црно-белих цртежа из старих ботаника и зоологија” (Petrović 2010). Заиста, за разлику од већине илустрација (начелно) дечјих књига, Петровићеве илустрације делују можда и сиромашно: чист мимезис нацртаног објекта, из профила и анфаса, без икакве украсне позадине, без стилистичких улепшавања или јарких боја. Илустрације у *Авену и јазойсу* у великој већини не при-

казују неку конкретну сцену или догађај, већ само статичну представу одређеног примерка флоре или фауне, као да је у питању каталожки регистратор живог света, а не белетристика.



Увод у шеснаесто поглавље Авеновог путовања:
улазак у праћуму која крије, осим ојасних пангара,
и древни град Раунас.

Такве илустрације већином се налазе на почетку сваког поглавља, а свако поглавље представљаће по једну област Петровићеве Гондване, упознавајући тако читаоца са светом који ће Авен управо истражити. Илустрације су, такође, скопчане и са текстом, који је у подједнакој мери парафраза, или омаж, или пастиш природњачко-истраживачких списа и описа. Уз сваку биљку или животињу аутор пружа и њен *faux* латински назив² – који, благо ху-

мористично, прати логику природњачке каталогизације. Летећем коњицу, Петровићевој варијацији морског коњица која не живи у води већ у крошњама и пукотинама старих стабала ендемске области Зеленог гротла (о којој Авен, затечен њеном лепотом, дуго није причао), додељено је исколажирано, али на крају потпуно смислено латинско име *Hiprocampus aeromys*. Први део имена означава, у нашем свету, врсту тј. читав генус морских коњица, док је други део имена стручна ознака за неколико врста – летећих веверица!

Уз миметичне илустрације и систематска, научно прецизна латинска имена, Урош Петровић бележи и кратке особености описаних животиња и биљака. Ови уноси чине мали отклон од суве научне прецизности латинских имена – која и имплицирају уређен систем хијерархије у природњачким наукама – па ће Петровић лаким и концизним језиком предочавати особине живог света Гондване. Притом, међутим, неће наводити само суве, досадне чињенице: да је, на пример, четворороги носорог (*Diceros quadricornis*) оклопљен дебелом кожом, да је искључиви биљојед и да је непредвидивог понашања. Ауторова запажања више ће наликовати записима истраживача и путописца него универзитетског сцијентисте, као што ће и његове илустрације наликовати брзим и вештим скицама путолова, а не ученим портретима сликара. За пегаву рибу којом је Сип био очаран (*Salmo trutta morpha*) наратор ће напоменути да „њене црне пеге приказују, према предању, распоред звезда изнад места на коме се мресте” (Petrović 2010: 12); другом приликом, натуралист-приповедач ће народна веровања покушати да демистификује, природњачки објашњавајући да се црној жуни (*Dryocoptis martius*) „неправедно

² Постојање латинског језика у иначе измаштаном свету Петровић оправдава вештим фантастичким одступањем, објашњавајући како је то, заправо, *древни језик* Друида и осталих зеленмагова. Латински језик у Гондвани има, дакле, исти псеудо-

митолошки статус као и у нашем свету и у нашем времену, где се такође, као *древни језик*, употребљава само у одређеним научним дисциплинама, као језик симбола и организације, а не као језик разговора.

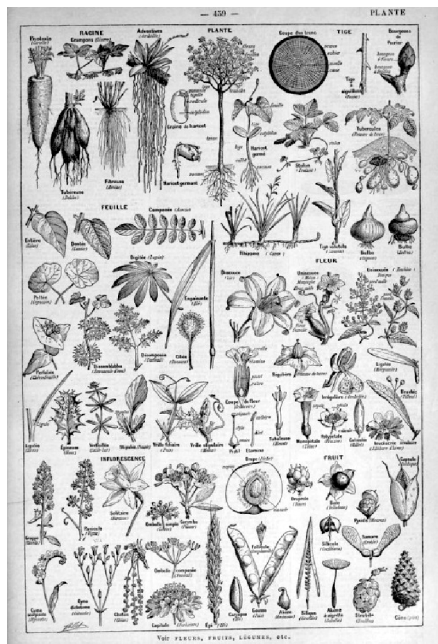
приписују зла и неприродна својства” због њене ту- жне песме која ју је учинила неомиљеном код љу- ди (Petrović 2010: 122). У ретким приликама, и сам аутор-енциклопедиста ће постати незнајући припо- ведач, наводећи како је јестивост вештичје косе (*Welwitschia mirabilis*) *непозната* (Petrović 2010: 115), или пак спомињући како не постоји ниједан цртеж славуја Гинкове шуме (*Kun gingko*), или да не зна када је, како и зашто сунђераста алга (*Sem- pervirum t.*) напустила своје првобитно морско ста- ниште и настанила се у шумском подручју (Petrović 2010: 41). Такви тренуци су пријатна контратежа латинским називима и крутим, безбојним илустра- цијама, што додаје Петровићевом енциклопедија- штву нешто интимно и субјективно, у супротности са претераном фактуалношћу научничког дискурса.

А управо су *фактуалности* и *научности* особин- не *енциклопедијског* дискурса! Као што је речено, сваки увод у ново поглавље *Авена и јазојса* про- праћен је одељком који подсећа на пасаже из нена- писане Енциклопедије природног света Гондване³, односно текстом у коме се на систематски и нена- ративан начин, уз пропратне информативне илу- страције, читаоцу предочавају подаци о изгледу и особеностима одређеног екосистема. Сваки увод у Петровићева поглавља је, као што и наводи речнич- ка одредница о енциклопедији, „прегледан спис који сакупља знања одређене области” (Petrović 2007: 182) и чији је стил управо речнички сажет и јасан.

У суштини, сваки је фантазијски писац принуђен да буде демијург. Ваља прво осмислити Нарнију, Аракис, Земљоморје, њихове народе, географије, митологије, историографије и – у Петровићевом случају – биологије. У сваком фантазијском писцу

чуче, дакле, два писца, један који смишља свет, дру- ги који пише приче о том свету, а Урош Петровић прави рез између та два идентитета, па тако оно што на почетку поглавља буде записивао Природ- њак, Приповедач неће дозвољавати својим јунаци- ма да знају. По самом изласку из Долине без ветра, Петровић ће описати и илустрацијом представити једног отровног гмизавца плоснате, ражолке гла- ве, али када га буде видео по први пут, Авен „[неће знати] да се тај гмизавац зове тлозмија” (*Naja vo- rus*) (Petrović 2010: 34). Када јунак буде био надо- мак Обале уткуса, пробудиће га „снажан топот (...) неких животиња, које су се кретале у дугим скоко- вима” (Petrović 2010: 99); *неке животиње* ће, у овом случају, бити управо уткуси (*Macropus trago- camelus*), створења која би, како је писац образло- жио само који редак раније, савршено наликовала кенгурима да не поседују мале роге. Приповедач и Природњак *Авена и јазојса* нису, међутим, у за- вади. Они су само у нешто другачијем односу него већина фантазијских писаца који речничке одред- нице о својим измаштаним световима наводе, обич- но, тек у белешкама на крају књиге – уместо на по- четку сваког поглавља, као што то чини Петровић. Два списатељска ентитета *Авена и јазојса* пона- шаће се у роману као добри домаћини, а не као за- вађене комшије, па тако упознавање читаоца са све- том Гондване неће оставити за Додатак на крају романа, већ ће о томе причати пре него што почне и сама прича. Поткован енциклопедијским знањем и обавештен о општем изгледу живог света одре- ђеног станишта, читалац ће, пре но што се посве- ти авантурама свог главног јунака, прво бити пот- кован природњачким зоолошко-ботаничким инфор- мацијама које ће му омогућити удобније урањање у иначе сасвим измаштан свет.

³ Ово је, такође, учила Љиљана Пешикан Љуштановић (Pe- trović 2010): „Попут природњачке енциклопедије, овај роман са- држи низ маштовитих и забавних речничких одредница, које описују живи свет различитих простора у којима се крећу Авен и [његов] јазопас, прим. М. Ј.] Горд”.



Страница из једне Ларусове природњачке енциклопедије, подједнако древне као и неки Друиди Гондване: стил цртања је несумњиво идентичан илустрацијама у Петровићевом роману.

Екофанастика (Или: Географија прича приче)

Екосвет Уроша Петровића, иако умногоме изграђен на сасвим тривијалним живуљкама попут врабаца, жбунова и преживара, ипак је виртуелан. Мање маштовитим географима вероватно би коса отпала са главе када би бацили поглед на хазардерску, бајци прилагођену мапу приложену на крају *Авена и јазойса*, где се на подручју које се може препешачити за неколико дана, односно недеља (што је белокуси дечак и егзактно потврдио), налазе четинарске и листопадне шуме, џунгле, планине, пустиње, низије, саване, тундре, мора и језера.

Такав хаос, међутим, понекад скрива (архетипску) симболику! Приметићемо тако да се судбинско дрво Барабе, са чије је крошње стигао лист са нацртаном поруком-пророчанством, и које ће се на крају показати пресудним у борби за будућност света, налази, као буквални *axis mundi*, у готово геометријски прецизној хоризонталној средини мапе. С друге стране (картографије), Волион, мистериозно светилиште гондванских Друида о којем се у роману само посредно приповеда, налази се, имплицирајући даљину и ритуално светачко Путовање, или ходочашће, у самом запећку *горњеј левој* угла света, у оази окруженој снегом, удаљен од свега као једино место изван Северних снежних планина, обележен симболом који, у преводу, значи *Пути за Волион*.

Картографија и те како може причати приче, а приче могу причати и слике. Илустрације у књижевним делима, усталом, готово никада нису украси на којима се одмарају текстом заморене очи читаоца, већ изузетни деноминатори наратива. Када читамо, на пример, Керолову (Lewis Carroll) књигу испраћену илустрацијама Џона Тенијела (John Tenniel), читаћемо причу која је језива али елегантна; бајку о девојчици у бизарном али, на крају, енглески углађеном свету:



Насупрот томе, илустрације Алисон Џеј (Alison Jay) нам откривају сновиту игарију чудних али симпатичних ликова и предела; са сваким наредним илустратором Керолов текст ће се изнова мењати:⁴



Where the Wild Things Are, најбоље дело Мориса Сендака (Maurice Sendak), Кероловог колеге по ониричким дечјим причама а Петровићевог колеге по илустровању сопствених књига, броји једва нешто више од 300 речи. Допадљиво-узнемирујућу песмицу о бесном дечаку Максу и његовом искуству у земљи чудовишта носе, пре свега, подједнако допадљиво-узнемирујуће илустрације монструма и шума:⁵



Илустрације утичу на читаочеву перцепцију самог текста и обликују његово поимање ликова, догађаја, атмосфере. Утичу, дакле, на текст у истој мери у којој текст обликује саме илустрације.

Слике у *Авену и јазојсу* нису раскалашне као оне у *Алиси у Земљи чуда*, нити су страшљиве и тамне као Сендакове. Темељ фантастичног у Петровићевом делу није Сан, нити Мит, Историја или Магија, већ Природа. Осим у неколико ретких ситуација – при илустрацији, на пример, изгубљеног града Раунаса (која подсећа на барокне путописно-географске бакрорезе), или осликавању војске Људи пред масовну битку која ће решити рат – Петровићеве слике су нацртане натуршчички једноставно, и једноставног су замаха, као што је и његова фантастика натуршчички једноставна, и једноставног замаха, али ништа мање упечатљива.

Петровићеве илустрације живог света нису представе магијских бића. Пред читаоцем се не пружа галиматијас змајева, мантикора, вампира и демона. Приповедач и природњак *Авена и јазојса* обликује много деликатнију врсту необичног, ону која проистиче из дечачке фасцинације неистраженим природним просторима. После упознавања са травама, птицама и рибама, читалац и истраживач Гондване ће се истински одушевити левијатанско-бехе-

⁴ Поређењем различитих илустратора Керолове *Алисе у Земљи чуда* бавио се, између осталог, у чланку „The Importance of Illustration in Children’s Literature” и Лејс Босвел (Layce Boswell), од којег сам и преузео ово поређење; <<http://blog.cumtmer.org/2013/08/the-importance-of-illustration-in-childrens-literature-2/>>, приступљено 15.01.2014.

⁵ Етерични текст, додуше, чини упечатљиво јединство са Сендаковим веома прецизним илустрацијама јасних боја: „That very night in Max’s room a forest grew / and grew – / and grew until his ceiling hung with vines / and the walls became the world all around / and an ocean tumbled by with a private boat for Max / and he sailed off through the night and day / and in and out of weeks / and almost over a year / to where the wild things are” (Sendak 1963: 15–22).

мотским копненим китовима Океана траве (*Terra cetacea*)⁶, или тајновитим, можда полубожанским, можда екстратерестријалним, свакако примордијалним Пенвиром (чије је право име Успеклотетију-фредеракехедасикло и који је толико тајновит да му Урош Петровић не посвећује ни редак у енциклопедијском одељку романа, умећући његову илустрацију у сам текст), створовима који, иако невероватни, деле своје постојање и хабитате са, рекли бисмо, скоро сасвим *обичним* биљкама и животињама попут бршљана (*Hedera helix*) или дивљег магарца (*Equus hemionus*). Тиме Петровић гради најчистији и најлепши облик фантастике, онај у коме се не само просто излаже о фантастичном, већ онај који читаоцу заиста пружа осећај опчињености необичним призорима.⁷

Фантастику у *Авену* и *јазојсу* не обликују, међутим, само поједина створења већ уопште читав концепт Природе као симбиотичке заједнице орга-

⁶ Петровићеви копнени китови, притајено агресивни титани необично значајни за свој екосистем, деле своју појаву и особине са идентичним створењима из других фантастичних остварења која бисмо убројали у поджанр „еколошке” фантастике: пешчанним црвима из *Дине* Френка Херберта (Frank Herbert) и Мијазакијевим (Miyazaki Hayao) трилобитоликим Охмовима из дугометражног анимираног филма *Nausicaä of the Valley of the Wind* (Kaze no Tani no Naushika). Постоји, иначе, немали број сличности између *Наушике* и *Авена* и *јазојса*: у оба случаја главни јунаци живе у географски изолованим заједницама, Долини без хоризонта и Долини ветра; оба јунака се из заједнице издвајају изузетним осећајем за истраживање и обоје су централне личности пророчанства које говори о спаситељској фигури која ће донети превагу *позитивном*, симбиотичком принципу Природе; на крају, и Авен и Мијазакијева Наушика до пророкованог тријумфа долазе победом над *негативним*, паразитским елементима (Вауци, односно краљевство Толмекија).

⁷ У једној дивној игрици, Петровић ће хумористички емулирати исто усхићење непознатим, али из перспективе главног јунака, сасвим обрћући наглавачке читаочеву перцепцију *фантастичног*. Наиме, када Авен, приликом једне гозбе, своје домаћине нестрпљиво буде питао како се зове та чудновата биљка коју једу, добиће одговор да је у питању нешто што се зове – краставац.

низима. Магијски позитиван простор Петровићеве Гондване, онај који волшебено лечи и чини своје посетиоце ненадано срећним и безбрижним, јесте бујна, богата Гинкова шума: „Око њих није било ничег узнемирујућег, те су се са сваким кораком осећали све лагодније међу вегетацијом и звуцима Гинкове шуме. Авену се чинило да им и ране овде убрзано зацељују” (Petrović 2010: 43). Писац ће тада напоменути и да је „Авен знао да природа зна да успоставља равнотежу”. Сходно томе, Лош простор Петровићевог света биће Ничије станиште, земља дрвета Барабе које ће сасвим буквално *повређивајући* своје посетиоце оштрим листовима које ће белокоси дечак, међутим, користити као оружје. Такво божанско баратање исцелитељским и штетним принципима у природи ће Алена и учинити спасиоцем континента у рату између Добра и Зла, односно у сукобу између симбиотичких и паразитских елемената Гондване. С једне стране ће се, тако, налазити шумски биоинжењери Калемари, који ће у свом еколошком чаробњаштву трагати за природним синергијама које ће им омогућити да справе светлеће кактусе или експлодирајуће лубенице. Њима ће бити супротстављена раса Ваука, скоро једина у потпуности измаштана животињска врста Гондване – чиме се наглашава њихова *непријодајућа*, страна природа – која ће се бавити насилном генетиком унакажавања и упропашћавања, вештачког гурања одређених крака природне еволуције у смеру који њима одговара, стварајући креатуре попут псилике бештије (*Bestia multinatom*) или ампирата, злокобне мешавине рибе и кртице (*Ampiraya ratufa*). Вауци, чије и само име упућује на штеточинску силу (Ваук – баук), представљају силу Зла не зато што жуде за моћи или богатством, већ зато што, као паразити Гондване, желе да истребе све остале врсте како би себи створили униформисани нови хабитат. Они, стога, као да изазивају презир код Природњака *Авена* и *јазојса*, па се тако унос о њима

никада не појављује у форми енциклопедијског записа, а повремене илустрације Ваука увек их, за разлику од неутрално-доброћудних илустрација примерака осталих врста, приказују као агресивне, убилачке створове закрвављених очију.

dovoljna da uvidi da je beg nemoguć. Gord je divlje režao, a Aven se gotovo poseče kolikom je brzinom dohvatio Barabin list iz tobolca.

U domet sečiva prvi je stigao najkrupniji čupavac. On je prvi i pao, pogoden listom iznad oka. Krik se čuo nadaleko. Aven je bio strahovito brz bacač i ruka mu nije drhtala. Još jedan hitac je pogodio, tačno tamo gde počinju leđa drugog grabljivca. Dvojica su već zaskočila jazopsa, koji je režao ispred bacača listova, kad se dečak prvi put srete prsa u prsa s jednim Vaukom. Barabin list mu ispade iz ruke od sile kojom je krvopija navalila, zarivši mu kandže u ramena. Aven ispod oka vide ispušteni list kako



Проблематика Петровићевог романа је, дакле, проблематика екологије. Велика битка којом се роман разрешава јесте кулминација борбе између два супротстављена принципа: између Авена и његових савезника, добрих чувара природе и заштитника живог света, и Ваука, прождируће расе која своје пуштошно станиште жели проширити на цео континент. Тако се, некако, обликује и однос Текста и Слике у *Авену и јазопсу*, па ће флора и фауна Гондване, представљена складним илустрацијама и пропраћена добродушним описима, чинити природну симбиозу са остатком наратива, док ће Вауци бити издвојени и бесни, страшно прекидајући текст кад год се појаве – чиме се преко симбиотичке повезаности Текста и Слике наглашава, можда, да је Петровићев роман, не као наративни већ као *визуелно-текстуални* ентитет, симболичка представа Авенове борбе и уопште читавог живог света Гондване.

ЛИТЕРАТУРА

- Petrović, Uroš. *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*, sa pogovorom Ljiljane Pešikan-Ljuštanović. Beograd: Laguna, 2010.
- Popović, Tanja. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art, 2005.
- Boswell, Lace. The Importance of Illustration in Children's Literature. <<http://blog.cummer.org/2013/08/the-importance-of-illustration-in-childrens-literature-2/>> 15.01.2014.
- Sendak, Maurice. *Where the Wild Things Are*. New York: Harper Collins Publishers, 1963.

Miloš S. JOCIĆ

THE NARRATOR AND THE NATURALIST: ABOUT ILLUSTRATIONS, ENCYCLOPEDIANISM, ECOFANTASTICS, BUT MOST OF ALL ILLUSTRATIONS OF UROŠ PETROVIĆ IN THE NOVEL *AVEN I JAZOPAS U ZEMLJI VAUKA*

Summary

The main focus of this paper will mainly be the analysis of Uroš Petrović's literary illustrations in his novel *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*. The focus will primarily lay on narratological symbiosis between the text and the visual elements in Petrović's novel. By observing the novel's illustrations and their shared similarities with the encyclopedic discourse, or, rather, the style of naturalistic zoological-botanical illustrations, we will try to explain the exact nature of Petrović's fiction, as well as the ways it defines writer's act of fantastical via visual elements in the text.

Key words: Uroš Petrović, *Aven i jazopas u Zemlji Vauka*, children's literature, fantasy literature, illustrations, visual elements, encyclopedia, ecological fantasy



Мирјана М. СТАКИЋ

Учитељски факултет, Призрен–Лепосавић
Република Србија

ЕТНОЛОГИЈА, ФАНТАСТИКА И ХОРОР У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ У КОНТЕКСТУ ИН- ТЕРМЕДИЈАЛНОСТИ

САЖЕТАК: У савременој књижевности за децу и младе фантастика се преплиће са етнологијом и елементима хорора, што омогућава да књижевни текст расветлимо с аспекта његове интермедијалности. У раду се бавимо истраживањем фолклорног типа фантастике која своје изворе налази у демонологији и у контексту интермедијалности показујемо како у популарној хорор литератури намењеној младима, захваљујући филмској уметности, долази до трансформације теме вампиризма, односно до преосмишљавања веровања о демонским бићима. Структуралном анализом романа *Петти лејтшир* Уроша Петровића елементе фантастике и хорора тумачимо у контексту њихове повезаности са обредима и ритуалима религиозног, митолошког и магијског порекла који су сачувани у бројним народним обичајима и веровањима, што потврђује интермедијални концепт да приче могу бити испричане путем различитих медија и различитим средствима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: етнологија, фантастика, хорор, демонологија, обреди, ритуали, књижевност за децу и младе, интермедијалност, *Петти лејтшир*, Урош Петровић

У тематској структури књижевних дела намењених деци и младима фантастика представља једно од основних елементарних ткива. Она је и први архетипски слој из кога су се развили различити облици људске надградње. Њено порекло потиче из усмене традиције и фолклора. Истражујући пут који је прошла фантастика у књижевности, неки теоретичари сматрају да она евалуира кроз историју и мења своју форму „од чудесног, преко *фантијасичног* до *чудноватог*“, што одговара категоријама натприродног (веровање у магију), неприродног (нема рационалног објашњења) те природног (објашњење се тражи у сфери подсвесног)” (Rečnik književnih termina 1992: 214). И теоријско проучавање књижевности за децу и младе полази од трансформативне моћи фантастике, те се разликују *фолклорни* и *фантијасичке* (одликује се застрашујућим и морбидним сценама), *колодијевски* и *фантијасичке* (свет живих и неживих појава тумачи се персонификовано и антропоморфно), *керовски* и *фантијасичке* (одликује је ирационално-несвесна представа света) и *жилверновски* и *фантијасичке* (инспирисана је достигнућима савремене технолошке цивилизације) (Китанов – Марјановић 2007: 54).

Фолклорни тип фантастике темељи се на категоријама натприродног и неприродног и своје изворе налази у демонологији, „зато што она означава онај део фантастике чије просторе насељавају разне демонске силе и натприродна бића” (Денкова 2012: 30). У теоријском проучавању књижевности за децу и младе присутан је став да појава натприродног изазива „зачуђеност и узбуђење, али не и страх” (Исто, 30), јер су „фантастични садржаји осмишљени и хуманизовани до нивоа у коме се у свести детета остварује илузија идеалног света” и на тај начин деца бивају поштеђена „страха и мрачних слика страве и ужаса, које нису ретке у неким другим видовима уметничког стварања” (Милинковић 2012: 19).

У српској књижевности за децу дуго је била потискивана зла, деструктивна демонска природа иреалних хтонских јунака, што је било у складу са педагошким ставом по коме мрачне и деструктивне теме не одговарају узрасту детета, његовој осетљивој личности и сензибилитету.¹ Тако су вештице, надреална бића из света демонологије, помоћу којих се у патријархалним друштвима традиционално одржавао модел васпитавања деце страхом, у српској усменој бајци изгубиле демонска својства, која изазивају страх и језу. Снежана Шаранчић Чутура запажа да је реч најчешће „само о 'баби' која 'зна мађијати' или о 'баби' која није именована као вештица, али се њени поступци могу примити у духу вештичјих способности”, док у савременој ауторској књижевности овај сегмент вештичјег лика варира, па се она каткад представља као достојанствена и мудра старица, или се кобност вештичјег лика редукује оспоравањем сваке њихове натприродне моћи, или се само наслућује и препознаје, „готово по аутоматизму, само по једном симболичном маркантном обележју: за вештице је то, између осталог, метла и летење на метли” (Шаранчић Чутура 2012: 52–53). Демонска природа књижевних јунака често се у прози за децу и младе ублажава хумором, односно њихова демистификација се остварује кроз говорну карактеризацију која изазива смех младог реципијента.

Из наведеног произилази да хорор као књижевни жанр, или бар његови структурни елементи, није имао места у српској књижевности за децу и младе. Ту првенствено мислимо на рецепцијске ефекте изазивања страха и језе, које код деце, као и код од-

раслог читаоца, иницирају теме духова, авети, вампира, вукодлака, вештица и враџбина, уговора са ђаволом, различитих метаморфоза, путовања у оно-страно, обеспокојених душа које траже мир... У савременој српској књижевности за децу хорор налази своје место захваљујући прози Уроша Петровића, која захвата у демонологију и фолклорну фантастику и „води сложен цитатни дијалог и с доменом масовне културе и мас-медија: филма, стрипа, музике”, и која, према Љиљани Пешикан Љуштановић у целини припада фантазијским жанровима и само изузетно искорачује из њих (Пешикан Љуштановић 2012: 113).

У савременој светској књижевности до популарности хорор литературе међу младима долази захваљујући интермедијалности. По тематици неких романа, који за протагонисте имају демонска створења, снимљени су филмови који су постигли глобалну популарност.²

Теме вампиризма и вештичарења у савременој светској књижевности доживљавају трансформацију. У сижеима романа који се баве овом тематиком долази до преосмишљавања народних веровања о демонским бићима, а минус поступком и до преобликовања структуралних елемената на којима су се темељила народна веровања, што има за последицу њихово преосмишљавање и стварање нових, у којима главни јунаци више нису демонска бића и ноћни шетачи већ бесмртници, који, као и „обични” људи, жуде за љубављу и носе у себи клицу добра и зла. Минус поступак преосмишљавања народних

¹ Поставља се питање да ли новом сензибилитету детета и у српској литератури одговарају нове књижевне теме у којима ће, као што каже Владимир, књижевни јунак Гордане Тимотијевић, „бити и нешто што не ваља, нешто страшно” (...), јер, подсећајући на судбину вука из *Црвенкапе*, начитани дечји јунак примећује: „Јесте грозно кад ловац распори вука и убаца му камење у стомак, ал' се чита” (Тимотијевић 2001: 12).

² Популарности чувеног романа *Дракула* (прво издање 1897. године) Брема Стокер (Bram Stoker), који је признат за творца модерних хорор прича и прича о вампирима, знатно је допринела адаптација *Дракуле* у филм *Носферату* Ф. В. Мурнауа (F. W. Murnau) 1922. године. Филм је снимила немачка компанија Prana Film 1921. године (премијерно приказан 1922. године). Стокеров роман временом је постао истински феномен, јер је снимљено преко стотину филмова према мотивима мита о вампирима и Дракули.

веровања, који се налази у основи савремених књижевних дела са демонским јунацима, није новина у обликовању књижевних врста. Проп га је проналазио у бајкама и кроз изучавање богате етнографске и фолклорне грађе различитих народа (европских, азијских, америчких, афричких и океанијских) и њихове историјске, културне и социјалне прошлости утврдио је да се корени бајке крију у обредима и обичајима који су сачувани преосмишљено, што доводи до тога да сиже бајке настаје путем негације древне стварности (Prop 1990).

Као пример за наведено може нам послужити међу тинејџерима популаран вампирски серијал америчке списатељице Ен Рајс (Anne Rice).³ Популарности ове ауторке знатно је допринела екранизација њеног романа *Инићервју са вампиром* (Rajs 2004: 71) у истоимени филм, у коме глуме чувене холивудске звезде (и секс симболи) Бред Пит (Brad Pitt), Антонио Бандерас (Hose Antonio Domingez Banderas) и Том Круз (Thomas Cruise Mapother IV). Филм је донео глобалну популарност роману и његове протагонисте ослободио ореола ужаса, страха и демонског, мада је и сама ауторка демистификовала многа народна веровања која се тичу вампира: они се не боје крста, могу да виде себе у огледалу, не могу да мењају облик, а колац прободен кроз срце не може их уништити.

И планетарној популарности литерарног дела са демонским јунацима америчке књижевнице Стефани Мајер (Stephenie Meyer) допринела је његова екранизација. У основи њеног серијала *Сага сумрак*⁴

налази се романтична љубавна прича између људског бића, смртнице Беле Свон, и вампира Едварда Калена. Серијал је постао прави литерарни феномен, са великим бројем поклоника широм света, преведен је на више од 37 језика, а књига *Сумрак* из тог серијала продата је у четири милиона примерака и 130 недеља је била бестселер *Њујорк тајмса* (од чега 91 недељу на првом месту листе бестселера), чему је у великој мери допринела екранизација романа, која је довела до тога да се главни јунаци (и филма и романа) називају постмодерним Ромеом и Јулијом.⁵ О огромној популарности филма довољно говори податак да је официјелни сајт филма имао преко осам милиона посета, а прво појављивање финалног трејлера на сајту *MySpace* за само 48 сати видело је 3,5 милиона посетилаца.

И серијал Стефани Мајер доноси преобликовану и улепшану слику злог, насилног и демонског, у којој је љубав између смртнице и демонског бића основни принцип преобликовања. За главну јунакињу њен вампирски изабраник представља „најбољи део живота” и она му поручује: „Можеш да ми узмеш душу. Не желим је без тебе – већ је твоја” (Мајер 2011: 64).⁶

Транспозиција из једног уметничког медија у други, из света књижевности у свет филма, допринела је знатној популарности литерарних текстова по којима су филмови снимљени, али и популарности демонолошких тема и њихових јунака међу младима и поновном оживљавању народних предања о

³ *Вампирска хроника* Ен Рајс обухвата следеће романе: *Interview with the Vampire* (1976), *The Vampire Lestat* (1985), *The Queen of the Damned* (1988), *The Tale of the Body Thief* (1992), *Memnoch the Devil* (1995), *The Vampire Armand* (1998), *Merrick* (2000), *Blood and Gold* (2001), *Blackwood Farm* (2002), *Blood Canticle* (2003).

⁴ У Србији су из *Саге сумрак* Стефани Мајер превели романи: *Сумрак* (*Twilight*, 2005), *Млад месец* (*New Moon*, 2006), *Помрачење* (*Eclipse*, 2007) и *Праскозорје* (*Breaking Dawn*, 2008).

⁵ У филму су главне улоге поверене младим глумцима Кристен Стјуарт (Kristen Stewart) и Роберту Патинсону (Robert Pattinson) и они су захваљујући њему изборили статус нових холивудских идола међу тинејџерима.

⁶ Бојана Вујин износи став да је Мајерова романтизовала вампире и била „особито слободна у својој интерпретацији мита о вампирима – они нису чудовишта, немају очњаци, већ отров; на сунцу не губе снагу, нити се претварају у прах, већ *свећуцају*; не могу се убити традиционалним коцем у срце, невероватно су брзи, снажни и лепо, предивно им мирише из уста, хладни су као лед, не морају да спавају...” (Вујин 2012: 18).

овим бићима, истина не у изворном, већ у преобликованом и улепшаном облику. Средства масовне комуникације, интернет и телевизија и велика скупа рекламна кампања у коју филмска продукција улаже у циљу промоције стоји у каузалној вези са литературом, односно – као да је на делу обрнути процес: уместо да књижевност инспирише филмско стварање, филм инспирише литературу и на Западу долази до хиперпродукције литературе са темом вампиризма и вештичарења намењене младима.

Због идеализовања демонске природе и, по вишевековној народној традицији и предању, придавања људских особина негативним бесмртним и ноћним шетачима, односно због њихове хуманизације, хорор у светској литератури доживљава трансформацију и преобликовање у нови књижевни жанр, који више није усмерен ка томе да изазове страх и језу. Истина, неки елементи хорора постоје, нарочито на филму, и дати су кроз специјалне ефекте, сцене кадрирања које се задржавају на анималним карактеристикама демонских јунака и често се огледају и кроз избор музике која најављује ефектне и напете сцене. У српској кинематографији немамо таквих филмских остварења из економских разлога, али су и међу младима у Србији популарни и гледани филмови и читана књижевна дела са улепшаном и преобликованом тематиком демонизма.

Хорор као жанр у нашој књижевности за децу и младе не заснива се на преобликовању народних предања, јер да би достигао тај степен, који истовремено значи и његово структурално преобликовање са често негативним естетским ефектима,⁷ он прво мора да се устали као књижевни жанр. У том контексту помињана проза Уроша Петровића представља пионирски подухват у српској књижевности

⁷ „Низ је текстова писаних на исти калуп, комбинација типских ликова у предвидљивом заплету са основном намером да се не изневери хоризонт очекивања. На овај начин се најчешће карактерише и аутоматски негативно вреднује жанровска или тзв. тривијална литература” (Мијић 2013: 49).

за децу и младе, јер се инспирише демонолошким предањем, пре свега оним о духовима и вампирима, а Петровић роман *Петли лејтиир* представља први хорор роман у српској књижевности за децу и младе.

Главни јунак Петровићевог романа, дечак Алекса звани Куш, доживљава процес иницијације и унутрашњег сазревања пролазећи кроз низ фантастичних авантура у којима бива и егзистенцијално угрожен, што код читаоца изазива напетост, језу и страх и, поред ликова из света оностраних и демонских, даје роману ознаке хорора. Сам роман има ознаке фантастичног романа, не само на основу радње већ и захваљујући специфичности носећих ликова које издваја Љиљана Пешикан Љуштановић, а то је да су „деца или млади, у сваком случају не-одрасли јунаци, главни носиоци радње”, то је „дете/адолесцент много чешће дечак/младић него девојчица/девојка”⁸ (Пешикан Љуштановић 2012: 99). Ауторка издваја и особен маргинални положај јунака који може почивати на њиховом узрасту или издвојености, „специфичношћу породичног миљеа (развод, напуштање, губитак или смрт једног од родитеља, дисфункционална породица) или потпуним губитком породице (...) може их издвајати и неки вид физичког недостатка, психолошког или социјалног проблема, који их маргинализује или чини несигурнима и преосетљивима, али и обдареност високим степеном неког познатог својства (...) или чак натприродним моћима...” (Пешикан Љуштановић 2012: 101).

Петровићев јунак као да задовољава све наведене карактеристике. У питању је дечак, адолесцент од дванаест година, изразито маргинализованог положаја. Он због потпуног губитка породице одраста у Дому и изложен је низу социјалних и психолошких проблема: трпи злостављање друге деце, а

⁸ У Петровићевом *Петли лејтииру* нема директног јављања женских ликова. Једини женски лик који се индиректно јавља је баба Сара. Њено посредно онострано присуство дато је преко звука као избезумљено вриштање које дечак чује на транзистору помоћу кога комуницира са Међустаницом.

његово усвајање је отежано чињеницом да се не зна ко су му родитељи, што га чини истовремено несигурним и преосетљивим. Дечак је истовремено обдарен и натприродном моћи, коју открива сасвим случајно – може да комуницира са светом духова.⁹

У развојној нити Петровићевог романа запажа се прелазак главног јунака из једног егзистенцијалног статуса у други, квалитативно другачији, који се обавља чином крштења, које симболично означава прихватање властитог идентитета и губитак натприродне моћи, односно прекид комуникације са светом оностраног. Обред крштења је везан за хришћанску религију. У хришћанству крштење представља једну од седам светих тајни, видљиву свештену радњу кроз коју, за вернике, Божја благодет преноси чудотворне дарове на оне који је примају. Обред подразумева и давање новог имена детету (човеку), које симболизује почетак новог живота и може се обавити само једном у животу.

Љиљана Пешикан Љуштановић у структури већине фантастичних романа за децу проналази рефлексе основне структуре обреда прелаза који се, по Ван Генепу, опажају као сепарација (обреди одвајања), периоди лиминалне неодређености (обреди прелазних стања) и поновна агрегација јединке (обреди пријема), тако да крштење главног јунака *Петтог лейтиира* представља типичан чин „обредне агрегације”, који омогућава дечаку да „прекине везу са смрћу и светом мртвих и у потпуности прихвати властити идентитет и име које носи као своје” (Пешикан Љуштановић 2012: 107–108).

Наведене фазе обреда прелаза, који представља обреде чији је основни циљ промена стања, „односно прелазак из једног магијско-религијског или

профаног друштва у друго” (Ван Генеп 2005: 16), често се јављају испретуране или сасвим редуковане. Ковачевић сматра да су сепарација, лиминалност и агрегација значења која се могу приписати појединим елементима обреда и да је „екстремно схватање по коме су сви обреди – обреди прелаза” ублажено тиме што је све обреде могуће посматрати као обреде прелаза, „што произилази из чињенице да се сваким обредом постиже нека промена, остварује неки прелаз, па самим тим обред може и секундарно имати значење обреда прелаза” (Ковачевић 2006: 90).

У роману се јавља и обред који изазива прелазак из једног психолошког стања у друго, исказан кроз Ритуал Утехе, којим главни јунак, дечак Алекса, отклања тугу. Дечак је, пошто му нико није показао средство за отклањање туге, измислио свој тајни ритуал, који би изводио помоћу пластичног чешља. Ставио би десну руку у неприродан положај и наслонио се свом тежином на њу, да би је довео у стање утрнулости, односно да је не би осећао као своју. Привремено одумирање сопственог дела тела представљало је за Алексу психолошку компензацију, јер би рука за коју је Куш изгубио осећај падања и целине са телом у машти бивала замењена руком мајке и дечак би „проживљавао драгоцене тренутке привидног мира и спокоја” (Petrović 2013: 12). Наведени обред садржи у себи елементе сепарације, односно одвајања, али промена коју он доноси није једнака трајној агрегацији, већ означава привремено одвајање и краткотрајну промену, илузију промене. Дечак не мења трајно своје расположење и социјални и емотивни статус, преображај траје само онолико колико траје и сам ритуал.¹⁰

⁹ Алексино случајно откривање натприродних моћи, које се дешава у условима изолованости и страха, открива још једну карактеристику фантастичне прозе на коју указује Роже Кајоа, разликујући бајку од фантастике. У бајци је чаролија природна, а магија правило. У фантастичи чудо „постаје претећа, опасна агресија, која подрива стабилност света” (Кајоа 1978: 71).

¹⁰ Психоаналитички приступ ритуалу утехе донео би једно сасвим квалитативно ново тумачење ритуалног чешљања: одумирање дела тела и његово компензовање делом тела друге особе, мајке, при чему се аутоматизовано понављају покрети, показује отуђење од предметне реалности и улази се у полухипнотичко стање у коме се дешава жељена илузија.

Ритуал који спроводи Петровићев јунак није презет из познатих религиозних,¹¹ митолошких или магијских ритуала, већ је резултат уметничке имажинације и у основи представља личну креацију, односно јунаков психолошки механизам одбране и заштите од грубости реалности. Он потврђује идентитет дечака, омогућавајући истовремено и преображај тог идентитета: усамљено сироче доживљава преображај у вољеног сина, тако да за време трајања ритуалне активности Алекса доживљава нов осећај заједништва и трансцендентални однос повезаности са мајком, и у том смислу Ритуал Утехе постаје његова лична техника за мењање доживљаја свакодневне стварности и једини начин да побегне од њене суровости.

Ритуал Тешења у Петровићевом роману индиректно отвара комуникацију са светом оностраним. За пластични чешаљ лепе се слова и дечак започиње комуникацију са клинички мртвим старцем, деда Душаном, који ће, пошто изађе из коме, постати Алексин усвојитељ. Разговор са бестелесним саговорником, поред почетног осећања страха, код дечака изазива и симпатију према невидљивом саговорнику. Наклоност према оностраној појави будућег усвојитеља можда најбоље илуструје запажање приповедача да је Алекси „било жао што није упознао старца док су још били са исте стране огледала” (Petrović, 2013: 16). Огледало није само успела слика метафоре која симболично приказује живот. Оно у бројним магијским ритуалима представља предмет који поседује чаробне моћи и бројна су и распрострањена сујеверја која се везују за овај предмет. По вероватно најраспрострањенијем, насталом из веровања да огледало не рефлектује само лик него садржи и делиће душе, седам година несреће се предвиђа ономе ко га сломи. Са старог

америчког југа је потекао обичај, који је раширен и у неким деловима Србије, да се у кући у којој је неко преминуо покривају сва огледала, да покојникова душа не би остала заробљена у неком од њих. Огледало не представља само уметнички успелу слику већ је и симбол који осликава танку линију рефлексije између два света.

Свет духова у *Петом лейтиру* обитава у специфичном простору који приповедач назива Међустаница. Први дечаков сусрет са Међустаницом судбински је предодређен. Судбинска предодређеност сусрета условљена је дечаковом „зараженошћу смрћу”. Он је рођен на месту између живота и смрти, у самој Међустаници. И кроз симболику бројева јунак бива несвесно усмерен ка оностраним. На Алексин улазак у радионицу пресудно је утицало подударане два броја, троцифреног броја на аутобусу са бројем исписаним масном фарбом на капији приземне радионице.¹²

Међустаница¹³ је простор који Љиљана Пешикан Љуштановић посматра као особену варијанту лимба, производ је ауторове имажинације и представља „простор одвојен од ’шареног света’, у коме обитавају они који се не усуђују да продуже у неизвесност смрти” (Пешикан Љуштановић 2012: 113). Из овог оностраним простора долази још једно бестелесно биће са којим дечак остварује комуникацију, дух шумара са Таре Алексе В. Јакшића, који је не само дечаков заштитник већ и онострани кум. У српској обичајној традицији кумство представља највеће духовно сродство, које се у породици преноси с колена на колено.¹⁴ Онострани кум симболично указује

¹² Бројеви и њихова симболика у *Петом лейтиру* завређују да буду предмет посебног теоријског испитивања и промишљања.

¹³ *Међустаница* је и назив Петровићеве приповетке за одрасле из које су преузети ликови Јовице Вука и његовог унука и помоћника Ненада (Petrović 2004), док је лик главног јунака Алексе обликован у фантастичној причи *Слова*, чија је тема комуникација са светом духова (Petrović 2005).

¹⁴ О значају кумства у српској традицији довољно говори изрека: „На небу Бог, на земљи кум”.

¹¹ Ритуал је једна од настаријих, најкомплекснијих и најпостојанијих симболичких активности повезаних с религијом, парадигма и драматизација сврхе саме религије (Види, Clothey 1992: 593–597).

на повезаност детета коме је кумовано са оностраним светом.

Алексина повезаност са оностраним и судбинска предодређеност свих дешавања које ће уследити у дочараној стварности романа симболично су представљене и преко сна. Психоаналитичари сматрају да снови представљају сасвим другачију причу од оне коју прича свесни ум и да у њима могу изронити несвесни садржаји, који потичу из „потпражњеног садржаја” људског ума, односно део мисли који је изгубио емоционалну енергију и стога изгубио место у свесном уму. Јунг допушта могућност да у сновима изроне и садржаји који никада нису били свесни, који потичу из колективно несвесног човечанства и представљају архетипове и колективне симболе (Јунг 1996: 39–57). По психоаналитичарима, многи снови представљају слике и асоцијације које су сличне примитивним идејама, митовима и обредима.¹⁵

И у народним веровањима и обичајној традицији сновима се увек придавала велика предсказивачка улога.¹⁶ Сујеверје утемељено на остацима магијске свести изнедрило је читав низ „пожељних” и „непожељних” садржаја који могу постати предмет снивања.

Петровићев јунак је сањао необичан сан, који је у самом роману окарактерисан као „грозан”. „На-

¹⁵ Иако Фројдово гледање на снове није у складу са јунговском школом психоанализе, Фројд допушта могућност постојања „колективно несвесних садржаја” у људским сновима и назива их „архаичним остацима”.

¹⁶ Усмена традиција представља рефлексију колективне обредне, обичајне, магијске и религиозне свести из које је настала. Да снови имају когнитивну улогу и у народним веровањима српског народа, показује наша народна поезија. Тако ће у епској песми „Женидба Максима Црнојевића” Јован капетан уснити пророчки сан у коме гром удара у кућу Црнојевића и предсказује несрећу и погибију сневача:

„Мој ујаче, Црнојевић-Иво,

да ја тебе једне јаде кажем:

(...) очи склопих, грдан санак виђех, –

грдан санак да га бог убије!“ (Ђурић 1971: 419).

лазио се усред дрвеног кружног кавеза око кога је био опасан још један. Около су расле јелке сломљених врхова” (Petrović 2013: 28). У низу догађаја који ће уследити видећемо да сан има предсказивачку улогу и указује на низ опасности у којима ће се наћи дечак. Двострука опасност дрвеним кружним кавезом асоцира на неслободу и опасност (боравак у вучјој клопци у предметној равни романа), али и на релативну заштићеност јунака у оквиру простора круга. Јелке сломљених врхова директна су асоцијација на будући хронотоп простора, планину Тару, кроз коју Алексу води дух заштитник, који је за живота био шумар и бринуо о њој.

Из сна као кључне симболе можемо издвојити: дрвени кавез, круг и јелке сломљених врхова. Кавез симболизује беспомоћност и спутаност, док круг представља један од универзалних симбола који се доводе у везу са Сунцем и представља првобитно савршенство, свеукупност и целовитост. Он укида време и простор јер нема ни почетка ни краја и означава понављање. Круг је везан за многе магијске ритуале који се одвијају унутар његовог простора, за који се верује да је заштићен.¹⁷

Довођење у везу два супротна симбола у визионарској перцепцији сна можемо тумачити као реалну опасност у којој ће се наћи јунак, али и као његову судбинску заштићеност од злих сила. Алекса се заиста нашао унутар кавеза, замке за вукове, у који се, као мамац, стављало јаре. Његов улазак у кавез асоцира на обредно приношење невиних жртве, а јунаков положај у средишту круга, до кога га је довео дух заштитника у облику лептира, симболизује заштићеност. И манастир је у *Петом лейтишу* симбол сигурности и заштите, што је у складу са хришћанском традицијом. Дух заштитник главном

¹⁷ Један од најстаријих словенских ритуала, у коме се обожава бог Перун, одвија се у средишту круга. Реч је о кишном ритуалу, у коме девица, обучена само у цвеће, у средини круга који је сачињен од људи, моли Перуна да пошаље кишу (Filip 2005: 64).

јунаку предсказује безбедност и светост овог уточишта кроз слику на витражу.

Дрвеће има магијску улогу код многих народа. У религији старих нордијских народа читав један универзум, „Трећи свет” или „Igdrasil”, представљен је у виду циновског дрвета. У подножју тог дрвета седе три Норне, које плету нити живота и одређују људску судбину (*Kembridž lustrvana istorija religije* 2006: 246). У словенској митолошкој традицији суђаје, које по рођењу одређују судбину човека, представљају рефлексију веровања у Норне.¹⁸

Магијска и заштитна улога дрвета позната је и у паганској религији словенских народа.¹⁹ Екосистем Таре сачињен је од четинара, а дечаку ће привремено склониште пружити део шуме који личи на прашуму од старијег дрвећа. По психоаналитичком тумачењу старо дрво „симболизује раст и развој психичког живота” (Хендерсон 1996: 172), тако да и само место радње симболично представља процес Алексине иницијације и обредне агрегације.

Дрво је и материјал од кога је изграђен кавез. Стара словенска светилишта била су ограда дрвеним оградама и само је свештенику био дозвољен улаз у храм (Cermanović – Sreјović: 504). У роману, Алексини заштитници су и тајанствени Злодолци: „Људи који су се зарад вере – вере одrekli” (Petrović 2013: 107). Фолклорно порекло Петровићеве фантастике открива њихова појава, која је повезана са тајанственим ритуалом који личи „на ритуал кићења неког отелотвореног паганског божанства” (Исто: 94). Злодолци подсећају и на тајанствене галске свештенике, друиде, припаднике хер-

метичког реда који су подстицали веровање у бесмртност душе и поштовање према шумама као свetim местима. За друиде се везују и обреди жртвовања (*Velike zagonetke čovečanstva* 2008: 24–25). И Злодолци помоћу камења избављају Алексу од демонске силе.

Кажњавање камењем – каменовање – је нарочито тешка и срамна смртна казна, коју су познавали скоро сви народи у Старом веку (Египћани, Персијанци, Јевреји, Грци, Римљани и Гали). Њоме су кажњавани најтежи греси, попут убиства родитеља, издаје домовине, прељубе и кршења сакралних прописа. Сретен Петровић указује на обичајну праксу у српској традицији – симболичко каменовање негативца, којим се желело да се на магијски начин окамени душа преступника, „да се прикује под каменом” (Petrović 1993: 22).

Хтонски јунак *Петтог лејтира* покушава да избегне казну позивајући се на чувену Христову реченицу из Библије: „Нека први баци камен онај ко никада није згрешио, браћо!” (Petrović 2013: 104). Милости нема јер се Злодолци и дечји јунаци у Петровићевом роману не суочавају са човеком, већ са демонским бићем.²⁰

Демонске силе отелотворене су у лику Јовице Вука, једног од „четири Европљанина који могу да мешетаре с Међустаницом” (Petrović 2013: 35). Јовица Вук је полудемонско биће, које има способност да из Међустанице извуче душу умрлог и врати је у живот. Адвокат, који мешетари животом и смр-

¹⁸ Рефлексију веровања у три суђаје имамо у роману за децу Миомира Милинковића *Воденица код три јарца* (Милинковић 2013). Оне су преобликоване у три вештице – Шеврдаљку, Лапрдачу и сестру Мраконију – и „уносе у роман елементе симболике и словенске митологије” (Стакић 2013: 215).

¹⁹ Нарочито је истицана улога храста који се повезује са богом Провеном. И најчувени српски светитељ, Свети Сава, добио је своје световно име Растко по овом светом дрвету.

²⁰ Смрт каменовањем има специфичну симболику, јер је камен важан симбол у старим словенским веровањима и за њега се везују многе тајанствене моћи. Раденковић изучава његову моћ разграничавања овог и оног света (Раденковић 1996), а Чајкановић способности да веже душу и удаљи подземна створења од света људи (Чајкановић 1995: 90–91). И Љиљана Пешикан Љуштановић, упућујући на функцију камења у роману Уроша Петровића, истиче да до изражаја долази „древна, универзално распрострањена представа о моћи камена да веже душу и задржи нечистог, потенцијално опасног мртваца” (Пешикан Љуштановић 2012: 131).

ћу, своје услуге скупо наплаћује. Они који су преварили мрак његови су вечити дужници. Услуга Јовице Вука подсећа на пакт склопљен са самим ђаволом, чији је Вук земаљски адвокат.

Физичка карактеризација овог лика је рељефна и упечатљива. Мршав човек, искеженог лица, огрнут тешким, дугачким капутом. Његово кретање открива „грозно пуцкетање зглобова, као да се креће само нечији климави скелет” (Petrović 2013: 31). Искежено лице, пуцкетање зглобова и синтагма „климави скелет” у служби су представљања анималног и демонског карактера. Кости које пуцкетају и подсећају на живи скелет указују на потенцијалну бесмртност и рационално необјашњиву јунакову старост, која га, по речима Љиљане Пешикан Љуштановић, „приближава вампиру или бар несахрањеном мртвацу” (Пешикан Љуштановић 2012: 131).²¹

И презиме Вук у служби је психолошке и демонолошке карактеризације. Презиме открива анималну, нељудску страну његове личности. Многи примитивни народи сматрају да човек, поред своје, има и „дивљу душу” и „да је та дивља душа отеловљена у дивљој животињи или дрвету, са којим се људска јединка психички донекле поистовећује” (Јунг 1996: 19). Поистовећивање може попримити мноштво различитих облика; рецимо, ако је дивља душа животињска, онда ту животињу сматрају неком врстом човековог брата и верују да је човек за-

штићен од ње, или да чак може попримити њено обличје. Вук као животиња представља и једно од обличја које, по бројним предањима, могу током трансформације имати демонска бића – вукодлаци и вампири. Надреалне моћи Јовице Вука огледају се и у моћи коју он има над псима луталицама и свињама. Као продукт ове моћи произилазе неке од најужбудљивих и најнапетијих страница Петровићевог романа, које у читаоцу изазивају истинску уплашеност за живот јунака.

Алекса открива вампирску природу Јовице Вука путем симболичног наговештаја и пре самог сусрета са њим, када је школи, на мозаику, дао назив „Сава Савановић”²² Име првог познатог српског вампира, захваљујући приповеци Милована Глишића *После деведесет година*, која је, као и „све народне приче у вези са демонима и вампирима које је Глишић литерарно обрадио, обредног карактера” (Вукадиновић 1995: 283), показује да је ауторово полазиште у митолошком и обредном, али и да оригиналним стваралачким поступком Петровић врши транспозицију демонског. Негативни јунак Јовица Вук производ је имагинације у обликовању неупокојеног јунака, коме стваралац посредством хумора, тачније црног хумора, даје дозу људскости, чинећи да јунак, „иако трајно еманира језу и близину смрти и изазива страх”, буде „истовремено, вишеструко комичан” (Пешикан Љуштановић 2012: 119).²³

Петровићев роман носи симболичан назив *Пейи лейиир* по лептирићима од целофанског папира, којима је Алексин помагач, дечак из Дома Влада Гак, обележавао напуштене слободне станове, а *йе-*

²² И дечаков сан да га уснулог хтонски јунак уједа за врат, као и сан у коме је огрнут окрвављеном вучјом кожом и не покушава да прикрије дугачке очњаке, указују на вампирску природу Јовице Вука.

²³ Један од примера у којима се Петровић послужио црним хумором као средством обликовања карактера свог демонског јунака имамо у телефонском разговору Јовице Вука са унуком Ненадом: „Ако ухватиш малог, убацићу те у тестамент. Ако ти побегне, убацићу те у Дунав!” (Petrović 2013: 69).

²¹ Готово да нема народа у коме не постоји легенда о некој врсти вампира, укорена у фолклор, народно предање и приче. Вук Караџић је српској етнолошкој традицији (поистовећујући појмове вукодлака и вампира) оставио о вампирима следећи запис: „Кашто узму врана ждријепца без биљеге, па га одведу на гробље и преводе преко гробова у којима се боје да није вукодлак: јер кажу да такви ждријебац неће, нити смије, пријећи преко вукодлака. Ако се о ком увјере и догоди се да га ископавају, онда се скупе сви сељаци с глоговијем кољем (јер се он само глогова коца боји...), па раскопају гроб, и ако у њему нађу човјека да се није распао, а они га избоду онијем кољем, па га баце на ватру те изгори. Кажу да таковога вукодлака нађу у гробу а он се угојио, надуо и поцрвенео од људске крви (’црвен као вампир’)” (Караџић 1986: 132).

ији јер му је сваки пети, у просеку, доносио успех. Избор лептира као чудесног и нежног дечаковог помагача има своју симболичку и етичку димензију. Лептир је важан митолошки и религиозни симбол, који представља душу, ускрснуће и бесмртност.²⁴ Његова етичка димензија у роману огледа се у томе што представља „крхку, али неуништиву снагу истрајности и храбрости” (Пешикан Љуштановић 2012: 118), отпор злу, пријатељство и љубав. Тема демонског и вампиризма не отвара само пут у мистику већ и у тамну страну људске психе, склоност ка деструкцији, слабости и греху и показује, упркос томе, исконску склоност човека да се бори против зла.

У контексту интермедијалности тематска структура *Петтог лептира* представља изазов за обраду посредством филмског медија или стрипа. Са аспекта отворености књижевног текста и позива на дијалог може се посматрати и насловна илустрација. Илустратор Жарко Дринчић је за насловну страну израдио слику пса чије су уши и очи претворене у лептира. Пас-лептир на тај начин постаје ново створење из света фантастике, спој демонолошког и анђеоског принципа, позитивног и негативног света спојеног у једном, што имплицира саму дуалистичку природу човека и у складу је са ставом да илустрација може основни текст да „обогаћу новим, духовитим или провокативним значењем” (Малетић, 2011: 75).

Роман *Петти лептир* пружа бројне могућности контекстуалног и структуралног тумачења и етнолошко сагледавање знаковне структуре с аспекта интермедијалности, потврђујући став Ролана Барта да приче могу бити испричане путем различитих медија и различитим средствима, присутне „у миту, легенди, басни, приповеци, новели, епопеји, историји, трагедији, драми, комедији, пантомими, сли-

ци, витражу, филму, шалама, разним чињеницама, у конверзацији” (Bart 2009: 24–25).

ЛИТЕРАТУРА

- Ван Генеп, Арнолд. *Обреди прелаза. Систематско изучавање ритуала*. Превела Јелена Лома. Београд: Српска књижевна задруга, 2005.
- Вујин, Бојана. „Сумрак омладинске књижевности: стереотипи, мизогинија и светлцуави вампири”. *Детинство* 2 (2012): 17–25.
- Вукадиновић, Божо. „Фолклорна имагинација”. Милован Глишић. *Изабране пријетовейке*. Београд: Драганић, 1995, стр. 283–285.
- Глишић, Милован. *Изабране пријетовейке*. Београд: Драганић, 1995.
- Денкова, Јованка. „Мотив вештица у македонској књижевности за децу и младе”. *Детинство* 34 (2012): 29–38.
- Ђурић, Војислав. *Анџологија народних јуначких песама*. Београд: Српска књижевна задруга, 1971.
- Јунг, Карл Густав. *Човек и његови симболи*. Превела Елизабет Васиљевић. Београд: Народна књига – Алфа, 1996.
- Караџић Стефановић, Вук. *Српски рјечник (1852) I*. Београд: Просвета, 1986.
- Китанов, Блаже, Марјановић, Воја. *Литература за децу и младе*, књига 1. Штип: Педагошки факултет „Гоце Делчев”, 2007.
- Ковачевић, Иван. „Ван Генеп по други пут међу Србима”. *Етноантрополошки проблеми*, свеска 1 (2006): 81–94.
- Малетић, Гордана. „Илустрације по мери детета”. *Детинство* 45 (2011): 74–79.
- Мијић, Ивана. „Фантастични роман за децу као предлог анимираног филма *Паранорман*: прича о другом и другачијем”. *Детинство* 2 (2013): 48–57.

²⁴ У грчкој уметности богиња Психа се приказивала као лептир.

- Милинковић, Миомир. *Књижевности за децу и младе – Поетика*. Ужице: Учитељски факултет, 2012.
- Милинковић, Миомир. *Воденица код њири јарца*. Београд: Bookland, 2013.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. *Госпођи Алисиној десној нози*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012.
- Раденковић, Љубинко. *Симболика светла у народној магији Јужних Словена*. Ниш – Београд: Просвета – Балканолошки институт САНУ, 1996.
- Стакић, Мирјана. „Роман за младе Миомира Милинковића”. *Српска вила* 38 (2013): 213–217.
- Тимотијевић, Гордана. *Владимир из чудне приче*. Београд: Народна књига – Алфа, 2001.
- Хендерсон, Џозеф. „Древни митови и савремени човек”. Карл Густав Јунг. *Човек и његови симболи*. Превела Елизабет Васиљевић. Београд: Народна књига – Алфа, 1996, стр. 113–179.
- Чајкановић, Веселин. *Стијара српска религија и митологија*. Приредио Војислав Ђурић. Београд: Српска академија наука и уметности – Српска књижевна задруга, 1995.
- Шаранчић Чутура, Снежана. „Демонска бића књижевности за децу – поглед из родне перспективе”. *Детинство* 1 (2012): 48–59.
- Bart, Rolan. „Uvod u strukturalnu analizu priča”. Porter H. Abot, *Uvod u teoriju proze*. Preveo Petar Milosavljević. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Cermanović Kuzmanović, Aleksandrina, Srejović Dragoslav. *Leksikon religija i mitova drvene Evrope*. Drugo, dopunjeno izdanje. Beograd: Savremena administracija, 1996.
- Clothey, Fred. „Ritual, priroda i teorije”. *Enciklopediji živih religija*, Beograd: Nolit, 1992, str. 593–597.
- Filip, Nil. *Mitologija sveta*. Prevela Ivana Ćirković. Beograd: Alnari, 2005.
- Kajoa, Rože. „Od bajke do naučne fantastike”. *Narodna bajka u modernoj književnosti*. Beograd: Nolit, 1978, str. 69–75.
- Kembridž lustrvana istorija religije*. Urednik Džon Bouker. Preveli Branislav Kovačević i Nataša Milivojević. Novi Sad: Stylos, 2006.
- Majer, Stefani. *Mlad mesec*. Prevela Maja Milićević. Beograd: Evro Guinti, 2011.
- Prop, Vladimir. *Historijski korijeni bajke*. Prevela Vida Flaker. Sarajevo: Svjetlost, 1990.
- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana. „Krhki vodič kroz tamu”. Uroš Petrović. *Peti leptir*, VII izdanje. Beograd: Laguna, 2013, str. 115–120.
- Petrović, Uroš. *Priče s one strane*. Beograd: Paramecijum, 2004.
- Petrović, Uroš. „Slova”. *Znak sagite. Science Fiction. Fantasy. Horror* 15 (2005): 2611–2616.
- Petrović, Uroš. *Peti leptir*. VII izdanje. Beograd: Laguna, 2013.
- Petrović, Sreten. *Mitologija raskršća*. Niš: Prosveta: 1993.
- Rajs, En. *Intervju sa vampirom*. Prevod Aleksandar B. Nedeljković. Beograd: Čarobna knjiga, 2004.
- Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1992.
- Velike zagonetke čovečanstva*. Glavni urednik Karlos de Gisper. Preveli Vuk Šećerović i Nela Đokić Tanasković. Beograd: Mono i Manjana. 1998.

Mirjana M. STAKIĆ

ETHNOLOGY, FANTASY AND HORROR
IN LITERATURE FOR CHILDREN
IN THE CONTEXT OF INTERMEDIALITY

Summary

In contemporary literature for children and youth fiction is interlinked with the elements of horror and ethnology. This enables interpretation of the literary texts through the lenses of intermediality. In this paper we analysed the so-called "fold type of fantasy" that finds its source and roots in demonology, while within the context of intermediality

shows how the popular horror literature for young people, thanks to the film industry, has modified the themes of vampirism and witchcraft, and the reassessment of beliefs about demonic beings. Structural analysis of the novel *Fifth butterfly* by Uroš Petrović connected elements of fantasy and horror, at the same time interpreting them in the context of their relationship with the rites and rituals of religious, mythological and magical origins that are stored in various folk customs and beliefs. This confirms the intermedial concept that stories can be told through different media and different means.

Key words: ethnology, fantasy, horror, demonology, rites, rituals, literature for children and young people, intermediality, *Fifth butterfly*, Uroš Petrović

UDC 821.163.41.09 Bandić D.

UDC 75.071.1:929 Predić V.



Светлана Е. ТОМИЋ
Алфа Универзитет Београд
Факултет за стране језике
Република Србија

ЗАБОРАВЉЕНА КЊИЖЕВНИЦА ДАНИЦА БАНДИЋ И ЗАБОРАВЉЕНИ ИЛУСТРАТОР УРОШ ПРЕДИЋ*

САЖЕТАК: У раду се комбинују методе новог историјзма и интермедијалности. Заговарајући потребу проширења канона књижевности за децу, указује се на вредности некада радо читаног романа за децу Данице Бандић *Тера баба козлиће* (1923), али и на последице маргинализације ауторки, јер се у случају удруженог уметничког ауторства губи значајан културни капитал. Илустрације за Бандићкину књигу радио је угледни српски сликар Урош Предић, али је због игнорисања књижевница тај његов рад остао такође заборављен. Истражују се одговори на питања како текст и слика у књизи за децу граде значења, где се могу запазити дејства њихових сугестивних тензија, да ли и како слика помаже да се активира читаочева машта, који делови текста помажу тај процес. Посебно се указује на значај Предићеве последње илустрације, која једино делује неза-

* Овај рад настао је у оквиру пројекта (број 47021) *Родна равноправност и култура грађанског ситијуса: историјска и теоријска ујемељена у Србији* који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Пројектом руководи проф. др Гордана Даша Духачек.

висно од текста приче, а носи специфичне поруке о улогама писца и илустратора.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: учитељице-књижевнице, слика и текст, књижевност за децу, илустрације, удружено ауторство, опис, перцепција, имагинација, емотивност, поука, инспирација

Размишљања о интермедијалности интензивира-ла су се деведесетих година 20. века. Сам појам дефинисан је као естетско преклапање и мешање форми (Higgins 1998: 217–238). У случају односа писане и визуелне уметности, уочило се да књижевни текст чува временску, а слика просторну динамику (Smith 2011: 74), при чему су обе структуре разгранате и укрштајуће (Schwenger 2011: 83–84).

У свету се дуго проучавао интерактивни однос слике и текста. Један преглед такве литературе представили су Марш и Вајт (Marsh–White 2003), прихватајући три основне функције слике: декоративну, информативну и интерпретативну. Код нас се пажња усмеравала на подстицајно дејство слике код деце ометене у развоју. У недавном истраживању утицаја илустрација на децу чији је слух оштећен запажено је стимулативно дејство слике на развој њихових когнитивних и вербалних капацитета (2005, 2006).

Антрополози и психолози су наглашавали рану децју осетљивост на визуелне потицаје. Дете реагује на слику пре него што проговори, у свет речи улази помоћу света слика, а значења ствара помоћу визуелних и лингвистичких структура. Док учи да говори, и посебно касније, када прелази са сликовнице на „текстовнице”, тј. књиге за децу које садрже више текстовног материјала, сликовни начин споразумевања увелико помаже да се развијају когнитивност и имагинација детета. У књигама за децу слике су суштински медијум споразумевања.

У овом раду представићу интермедијални однос текста и илустрација у књизи једне данас заборављене ауторке, Данице Бандић (1871–1950), која је од краја 19. века до прве половине 20. века била

веома поштована књижевница за одрасле и децу. Ова ауторка била је кћи Лазе Телечког (1841–1873), познатог глумца и преводиоца драма, једног од првих чланова Српског народног позоришта у Новом Саду. Даница Бандић је била део тада ретке женске образовне елите, једна од првих народних учитељица, које су се јавиле у другој половини 19. века. Учителице су биле економски независне, често веома мобилне и ангазоване у јавном животу националних култура. Оне су редифинисале однос према грађанском друштву, виделе су себе као историјске чиниоце, допринеле су развоју грађанског статуса жена.¹ Са првим учитељицама јављало се појачано књижевно деловање жена, први пут у историји српске књижевности прекинута је доминација мушараца-писаца (Томић 2012а). Њихова дела мењају до-тадашње ликове и заплете, либерализују национални дискурс, уклањају шовинистичке поруке и доносе еманципацијске идеје (Томић 2012а, 2011: 57–79). Многе учителице нису биле само ауторке једног жанра већ су, попут Данице Бандић, преводиле, писале прозу, драму, есеје, цртице, књижевност за децу, а такође су биле и оснивачице бројних друштава за жене (Stojaković 2010: 27).

Ако се прегледају историје српске књижевности (Скерлић 1953, Деретић 2004), поетички пресеци реализма и модернизма (Иванић 1996, Иванић–Вукићевић 2007; Палавестра 1995), као и приручници књижевности за децу (Marković 1987) и прегледи њеног развоја (Петровић 2001), уочиће се игнорантски и тенденциозан однос историчара према ауторима женског пола, што је допринело маргинализованом статусу књижевница и женске сфере у култу-

¹ Видети: Светлана Томић „Образовање и освајање грађанског статуса жена: примери првих професионалних учитељица-књижевница”. Рад се спрема за штампу, настао је у оквиру пројекта који води проф. др Даша Духачек, а који финансира Министарство просвете и науке Владе Републике Србије „Родна равноправност и култура грађанског статуса: историјска и теоријска утемељења у Србији” (број пројекта: 47021).

ри, образовању и науци. Иако су ауторке попут Данице Бандић биле награђиване од стране значајних културних институција, добијале високе оцене за свој књижевни рад и биле веома радо читане у своје време, њихова дела нису побуђивала интересовање историчара да представе стварност српске књижевне прошлости и богатство њене културе. Данас је Даница Бандић непозната ауторка, а када се читаоци упознају са њеним радовима за децу, могу лако да разумеју зашто је од стране критичара била оцењена као „чика Јова у прози“.

До краја 19. века Даница Бандић је објавила много књижевних радова. Већина тих радова је штампана у српској периодици на територији тадашње Аустроугарске и Србије. Била је, на пример, једна од најагилнијих сарадница сарајевског листа *Босанска вила*, а укључена је и у *женски број* мостарске *Зоре* (1899). Њена фотографија, биобиблиографски портрет и књижевни радови налазе се у *Српкињи* (1913) или првом биобиблиографском речнику најзначајнијих жена у српској култури који су уредиле саме књижевнице. У *Народној енциклопедији* (1925) налази се чланак о Даници Бандић који је написао Милан Шевић (1866–1934), научник, педагог, приређивач читанки за средње школе, преводилац и полемичар. Све то потврђује да су стручни савременици сматрали Даницу Бандић значајним чиниоцем српске културе. Ако се крајем 19. века у књижевности Данице Бандић може запазити еманципацијски дискурс, у првој половини 20. века она се углавном посветила књижевним радовима за децу. У прво наведено време није успевала да објављује књиге.

У овом чланку разматраћу књигу за децу Данице Бандић *Тера баба козлиће*, која је доживела два издања, прво 1923. и друго 1953. године, које се појавило неколико година после смрти ауторке, очито са жељом да се њен рад не заборави.² Бавићу се са-

мо првим издањем поменути књиге и бранићу тезу да је маргинализација жена-писаца допринела и маргинализацији мушкараца-уметника који су подржавали рад књижевница.

Тенденциозно искључивање и сужавање садржаја наше културне прошлости допринело је њеном непознавању и неразумевању, на шта сам указала раније (Томић 2008: 167–189, Томић 2012а, 2012б). С друге стране, културни капитал се нетачно представљао као монолитан и невелик. Тако се десило да је илустраторски рад једног веома значајног и проучаваног сликара, попут Уроша Предића (1857–1953), и то у сфери издавања књига за децу, остао непознат.³ Значај Предићеве подршке можда боље може да се разуме ако знамо да је у то време издаваштво књига за децу у Краљевини СХС било на почетку свог развоја.⁴ Иако је то важан део друштвене историје, код нас је остао непроучен заједно са анализом доприноса првих учитељица-књижевница. Једно све-Шевић (1866–1933), педагог, професор Београдског универзитета, аутор читанки, књижевни критичар, прегалац у педагошкој лексикографији, библиографији, историји. Друго издање, које је објавило Удружење новинара Србије, знатно је проширено причама и „Шареним делом“ – загонеткама, вештинама, песмицама, играма, поукама и, како је наведено – *чаролијама*. Поднаслов књиге – *Чудновати доживљаји Звездана Свезнана из равнота Банати* – веома је сличан наслову књиге угледне хрватске књижевнице Иване Брлић Мажуранић (1874–1938), *Чудновате згоде шећрица Хлајића* (1913).

³ У одломцима аутобиографије Предић није помињао свој илустраторски рад, који је био заступљен и у Змајевим часописима за одрасле и децу (Обровачки 2004: 443). Каснији проучаваоци не наводе ову Предићеву уметничку активност (упоредити: Кнежевић и Михајловић 2005, Симић 2007, Filipovitch Robinson 2007). Предићеве сликарске портрете деце и илустрације које је радио за децу Дејан Медаковић је оценио веома похвално, описујући га као „Змаја у сликарству“ (према Filipovitch Robinson 2007: 132). Да подсетим, при оцењивању књижевности за децу Данице Бандић је приписан исти поредбени сензитивитет, она је „Змај у прози“.

⁴ Прва штампана књига за децу појавила се у Русији 1571, али се тек средина 18. века узима као почетак појаве модерне дечје књиге (Hunt 1996). Крај 18. века и дела Доситеја Обрадовића издвојени су као прекретница у зачетку српске књижевности за децу (Marković 1987: 21).

² Прво издање објавила је Учитељска књижара у Београду, у едицији „Добре књиге нашој деци“, коју је уређивао Милан

дочанство о почецима мукотрпног развоја књиге за децу оставила је књижевница Милица Јанковић (1881–1939) у свом писму од 12. децембра 1919. године сарајевском издавачу Исидору Ђурђевићу (1887–1963):

Ви знате да деца целе наше велике државе немају шта да читају и ако бисте још што жртвовали за илустрације (али то само од цртача са којим и ја треба да се задовољим), Ви бисте имали једну добру књигу која би Вам без сумње донела користи.⁵

Вратимо се теми овог рада. Оба издања књиге Данице Бандић *Тера баба козлиће* садржавала су једанаест оригиналних Предићевих илустрација, урађених црним мастилом. Осим чињенице да су књижевница и илустратор били повезивани истим значајним простором Баната, засад немамо податке о договарању избора илустратора, као ни о томе дали су књижевница и илустратор радили као тим или је илустратор радио независно од ауторке. Стварање визуелног материјала за жену-писца значило је добијање јавне подршке, али и признање од стране угледног уметника-мушкарца. С друге стране, та подршка била је нешто више од пуке декларативности. Она је подразумевала већи и другачији степен ангажовања, креирање једне нове, уметничке стварности, или визуелну надоградњу вербалног материјала. Другим речима, то је значило да је Предић, који је иначе био познат као страствени чита-

⁵ Преписка Милице Јанковић са Исидором Ђурђевићем чува се у Хисторијском архиву Сарајево, у Сарајеву, у Босни и Херцеговини, у фонду Исидора Ђурђевића сигн. О-Би-226 и обилује значајним информацијама. Рукопис који Милица Јанковић помиње у наведеном писму као *Дечије приче* објављен је под називом *Истинице приче о деци и за децу*, 1922. у Сарајеву, у издавачкој кући Исидора Ђурђевића. У поменутом писму веома је значајна свест књижевнице о потреби избора *стручног илустријора*. Милица Јанковић је била ученица сликарске школе Бете и Ристе Вукановића, као и веома блиска пријатељица књижевнице, сликарке и професорке Анђелије Л. Лазаревић (кћерке угледног српског писца Лазе К. Лазаревића). Била је професорка писања и цртања Друге женске гимназије и добро је познавала ондашње просветне, културне и издавачке прилике.

лац и уметник осетљив на политичка, интелектуална и друштвена питања свог времена (Filipovitch Robinson 2007: 127), читао књижевно дело једне жене-писца, разумео је, пожелео да је тумачи, да је замишљао делове текстовног садржаја њене књиге, које је потом, својим имагинарним изразом, представио на оригиналан начин.⁶

Пре него што размотрим како је сликар Урош Предић уметнички или *иконички* (Nikolajeva–Scott 2006: 29)⁷ комуницирао са књижевницом Даницом Бандић и какав је сликовни избор начинио, описаћу укратко садржај првог издања књиге *Тера баба козлиће*, која се жанровски може одредити као кратак роман, састављен од четрнаест приповедних делова. Једноставне, јасне мисли, узбудљиво и мелодично обликоване слике, живи описи и динамични разговори, необичне а уверљиве бајке и басне, ненаметљиве и драгоцене поруке – одлике су које красе књижевност за децу Данице Бандић.

У својој књизи *Тера баба козлиће* Даница Бандић је домишљато успела да представи једно необично збивање из природе, помоћу којег ће целу причу водити на тананој граници између фикције и стварности. Прича почиње ишчуђавањем знатижељног дечака Звездана над једном чудноватом природном појавом, коју у Банату зову *йтера баба козлиће*.⁸ Књижевница одмах упозорава читаоце да би било боље да је Звездан носио име Свезнан, „јер је волео све да зна, све да види, и све да чује” (5). Таквим избором јунака своје бајке ауторка омогућава идентификацију, али нуди и инспирацију, охрабрују-

⁶ У преписци (Симић 2007: 193) Предић наглашава да поштује експресивну моћ жена, напомиње да чита радове савременица, похвално пише о *Писмима из Лондона* Јелене Ј. Димитријевић.

⁷ Николајева и Скот наглашавају велику зависност избора слика од порекла писца, његовог уметничког и педагошког контекста (Nikolajeva–Scott 2006: 42), не помињући могућност инспирације илустратора текстом.

⁸ Реч је о испаравању влаге из земље због којег се, око поднева, на најјачем сунцу, стварају веома дугачке, магличасте, вијугаве линије које титрају.

ћи повучену децу да смелије истражују свет. Објашњења која Звездан чује од своје *врло сћипаре* мајке недовољна су и нејасна, она не задовољавају децу жељу да исцрпије сазнају о свету који их окружује. Једино што Звезданова мајка зна јесте да је назив тој појави стар и да је такав какав је. Њени стереотипни закључци о старичиној судбини („Мора да је што велико скривила, па су је проклели, да никад не мирује, и да тера тако козлиће довека.”) код Звездана изазивају сажаљење. Он види велике козлиће, али нигде не види баку, а желећи да баш *од ње* сазна *њену причу* или истину о њеној казни, одлази од куће.

Сазнаћемо да је Звездан нашао бабу која тера козлиће и да је она још као девојчица имала необичну судбину. Тражила је своје изгубљено гушче и утрчала у један облак, не знајући да је то небеска ливада. Тамо је видела Сунчеве Зраке, или златну децу, како праве козлиће. Сунчева Мајка јој је наредила да чува козлиће, јер јој после уласка у небо нема повратка на земљу. Да би ублажила тугу девојчице, Сунчева Мајка јој је ипак дозволила да лети води козлиће по земљи, па је због тога људи тако и зову. То је *баба која ѿтера козлиће*. Звездан ужива у бабиним причама, па ће тако сазнати о вилиној косици и шевиној песми. Доживеће олују, необичан концерт у риту, видети зору и жетву, чути причу Сунчевог Зрачка, а после скоро годину дана од нестанка вратиће се у своје село, испуњен осећањем среће.

Ако погледамо илустрације Уроша Предића, запазићемо да је сликару било стало да деца разумеју кључну персонификацију приче. Ауторка је природну појаву и небеска тела представила људским фигурама: маглу и ковитлање је замислила као бабу и несташне козлиће, а сунчеву светлост као Сунчеву Мајку и њену *златну децу*, Сунчеве Зраке. У првом визуелном представљању, које се налази на засебној страни и не меша се са простором текста, Предић се директно надовезује на текст Бандићкине приче. Ње-

гова илустрација зависи од појашњења ауторке. Испод цртежа четири лика стоје њихова имена, тако да читаоци лако могу да их препознају и покажу деци.

У ликовном портретисању ових ликова Предић је дописивао текстовни опис. Бандићка је изоставила физички опис Звездана, баку је вербално описала као „стару, прастару Баку, смежурана лица и седе косе. Имала је у руци чворновату батину, а о рамену шареницу” (7). Сунчева мајка је „лепа, стара мајка, врло стара, још старија него ова, што је терала козлиће. Имала је лепу седу косу и на глави златну капу. У руци јој златна преслица, па преде златну вуну” (8), а Сунчани Зрачак је дечак „мио, златан” (11).

Ако су у причи ликови били другачијим редоследом уведени, на Предићевом портрету они су груписани тако да деца приближе основне идеје и поруке приче. У центру овог групног портрета су ликови деце, а жене различите старости су са њихове десне и леве стране. Сви ликови се осмехују, што утиче на позитивне емотивне поруке слике и текста. Само нас Звездан и Сунчев Зрачак гледају директно, широм отворених и раздраганих очију, док су погледи Бабе и Сунчеве Мајке спуштени и замишљени, усмерени на различите стране, у неке тајновите сфере. За разлику од Звездана, небески становници имају одевне додатке на глави којима је Предић надоградио дескрипцију ликова коју је ауторка представила. Бака има мараму, Зрачак траку, а Сунчева Мајка богато украшену капу, испод које су заталасани увојци косе; они умекшавају строгању геометријски распоређених шара на њеној капи.

Две такође засебно постављене илустрације непосредно се надовезују на текст и дају утисак интегралности. У питању су специфични мотиви. У једном делу књиге, у „Причи о шевиној песми”, на дну стране смештен је цртеж птице широко раширених крила. У наставку приче визуелна динамика је успостављена специфичним одмаком од текстовне стварности. На врху стране је цртеж препелице која из-

вирује из кавеза, а на дну слика мачке која седи и чија је глава подигнута ка кавезу. Порука Предићевог цртежа индиректно кореспондира са вербалним делом текста. Он одбија да деци представи зверство мачке. Илустратор се радије определио за чин упозорења и опомене. Он не жели да деци пренесе страх, већ да повећа њихове опаљачке и процењивачке моћи. Наспрам текста ауторке, цртачке стратегије успостављају сугестивни контраст. Са сликовне стране, мачка је неисцртана и готово неакцентована, док сва материја која окружује препелицу носи пуноћу живота, оно богатство које дете може да нађе само ако буде опрезно корачало кроз живот. Пузавица је разлистана у свим правцима, кућица је освенчена различитим цртама и линијама, главица и кљун препелице живо извиру. Те тренутке Предић издваја да их деца памте.

Три илустрације постављене су као уводни део текста. То су илустрације за приче „Олуј”, „Концерт у ритму” и „Жетва”. Ове слике представљају опис природе, а на трећој слици, *Жетва*, у том окружењу су приказани и људи у процесу рада. Сликање природе је иначе било део Предићевог мајсторства, одражавало је његову љубав и осећајност (Filipovitch Robinson 2007: 133). Пошто су постављени пре текста, сви ови визуелни материјали носе предност над вербалним делом приче. Они дају утисак неограниченог тока и пуноће живота, непредстављивости сложености природе, што производи иронију, јер се ипак бар један део те пуноће представља – помоћу слика, али и речи.

Док је стварао слике за децу, Предић изгледа није заборављао децју психологију. На првој слици могућ децји страх од ноћне олује умирен је светлошћу земље, а на другој илустрацији вечерње линије доносе тајанствени мир. На жетелачкој слици представљен је процес рада жена и мушкараца, а специфичној хармонији радног процеса доприноси наизменично распоређен редослед њихових снага. Без

обзира на велики део обавеза, слика деци преноси сигурност да ће посао бити успешно завршен, јер се води по организованом следу, сложно, онако како је и почео.

У Бандићкиној књизи постоји још неколико Предићевих илустрација, али бих се на завршетку анализе задржала на оној илустрацији која *једино* постоји независно од текста приче. Реч је о слици која је постављена на крај књиге, или – после текста. Слика приказује укрштено перо и оловку, око којих је обавијена врпца. Изнад њих је бела, десетокрака звезда, а испод отворена флашица црног мастила. Очито да је Урош Предић размишљао о улози и значају писца и илустратора у књизи за децу и да је на крају књиге Данице Бандић хтео да истакне контрадикторну а комплементарну везу два уметничка медија. Овом завршном илустрацијом Предић сугерише важност удружене и испреплетене моћи *текста и слике*, узајамно дејство њихове снаге, изнад којих, као тежња ка вишим идеалима, стоји звезда – симбол изврсности духа и света имагинације.

Архивски извори

Преписка Милице Јанковић са Исидором Ђурђевићем, лични фонд Исидора Ђурђевића, сигнатура О-Ђи-226, кутија 106 и 110, Хисторијски архив Сарајева, Сарајево, Босна и Херцеговина.

ЛИТЕРАТУРА

- Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Просвета, 2004.
- Иванић, Душан. *Српски реализам*. Нови Сад: Матица српска, 1996.
- Иванић, Душан, Драгана Вукићевић. *Ка истојници српског реализма*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.

- Кнежевић, Јелена, Светлана Михајловић Радивојевић. „Аутобиографија Уроша Предића”. *Урош Предић – Слике из фонда Народног музеја у Зрењанину и Народног музеја у Панчеву*. Нови Сад: Музеј града Новог Сада, 2005, 11–31.
- Обровачки, Љубодраг. „Из фондова Народне библиотеке Србије – илустрације у рукописима Јована Јовановића Змаја”. *Гласник Народне библиотеке Србије*. 2004, вол. 6, бр. 1, стр. 443–447.
- Палавестра, Предраг. *Историја модерне српске књижевности Златно доба 1892–1918*. Београд: СКЗ, 1995.
- Петровић, Тихомир. *Историја српске књижевности за децу*. Врање: Учитељски факултет, 2001.
- Симић, Ненад. *Сликарево перо: Писма Уроша Предића*. Београд: Библиотека града Београда, 2007.
- Скерлић, Јован. *Историја нове српске књижевности*. Београд: Рад, 1953.
- Српкиња: њезин животи и рад, њезин културни развој и њезина народна умјетност до данас. Уредиле српске књижевнице. Сарајево: Пијукoвић и друг, 1913.
- Dimić Nadežda D., Lj. Isaković. „Ilustracija kao stimulans za razvoj rečnika učenika oštećenog sluha i učenika koji čuju”. *Beogradska defektološka škola*, 2006, br. 3, str. 122.
- Dimić, N. D., Lj. Isaković. „Ilustracija u nastavi srpskog jezika u školama za gluvu i naglugu decu”. *Beogradska defektološka škola*, 2005, br. 1, str. 37–43.
- Filipovitch Robinson, Lilien. „Exploring Modernity in the Art of Krstić, Jovanović, and Predić”. *Serbian Studies*, 2007 [2009] 21 (1): 117–136.
- Higgins, Dick. „Fluxus. Theory and Reception”. Ken Friedman (ur.). *The Fluxus Reader*. Chichester: Academy Editions, 1998, 217–238.
- Hunt, Peter (ed). *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. New York: Routledge, 1996.
- Marsh, Emily E., Marilyn Domas White. „A taxonomy of relationships between images and text”. *Journal of Documentation*, 2003, vol. 59, Iss. 6, pp. 647–672. <http://comminfo.rutgers.edu/čmure-san/IR/Docs/Articles/jdMarsh2003.pdf>
- Marković, Slobodan Ž. *Zapisi o književnosti za decu*. Beograd: Naučna knjiga, 1987.
- Nikolajeva, Maria, Carole Scott. *How Picture Books Work?* New York: Routledge, 2006.
- Schwenger, Peter. „Beneath the Skin of the Book: Thinking with Peter Greenaway”. Henk Oosterling and Ewa Plonowska Ziarek (ur.). *Intermedialities: Philosophy, Arts, Politics*. Lanham: Lexington Books, 2011, 79–87.
- Smith, George. „Intermediality and the Equivalency of Time and Space: Magnet's Psycho-Chronotope”. Henk Oosterling and Ewa Plonowska Ziarek (ur.). *Intermedialities: Philosophy, Arts, Politics*. Lanham: Lexington Books, 2011, 71–79.
- Stojaković, Gordana. *Kikinda iz ženskog ugla*. Kikinda: Udruženje građanki i građana „Centar za podršku ženama”, 2010.
- Tomić, Svetlana. „Draga Gavrilović (1854–1917), the First Serbian Female Novelist: the Old and New Interpretations”. *Serbian Studies* 2008 [2011] (2): 167–189.
- Tomić, Svetlana. *Tipologija junaka i junakinja u prozi srpskog realizma iz rodne perspektive*. Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu, doktorska disertacija, 2012a.
- Tomić, Svetlana. „Muške akademske norme i putopisi Jelene J. Dimitrijević”. *Kultura, rod, građanski status*, ur. prof. dr Gordana Duhaček i mr Katarina Lončarević. Beograd: Fakultet političkih nauka, Centar za studije roda i politike, 2012b, str. 156–175.
- Tomić, Svetlana. „The First Serbian Female Teachers and Writers: Their Role in Emancipation of Serbian Society”. *Serbian Women and the Public*

Sphere: 1850–1950, special issue, guest editors Anna Novakov, Saint Mary's College of California and Svetlana Tomić, Alfa University Belgrade, Serbian Studies, 2011 [2013] Vol. 25, No. 1, 57–79.

UDC 75.071.1:929 Leonardo da Vinci
UDC 821–93.09

Svetlana E. TOMIĆ

A FORGOTTEN WOMAN WRITER DANICA BANDIĆ
AND A FORGOTTEN ILLUSTRATOR UROŠ PREDIĆ

Summary

In this paper the author analyses intermediality of the text and images in a children's short novel *Tera baba ko-zliće* published in 1923 by Danica Bandić. The book had a huge success at the time and it was published again in 1953. Even though the illustrations for the book were made by a famous Serbian painter Uroš Predić, his work has remained unknown because of marginalization of women authors. Predić's images interactively communicate with Bandić's text. Several illustrations goes beyond the text, extensively describing the nature and its life. Only the last image has meaning independent from the text. It represents intersected a pen and a pencil, with a white star above them. By this image Predić suggests the united power of a writer and an illustrator, positioning the imagination and excellence at the top. At the time Predić's artistic contribution to Bandić's book was more than significant support for a woman writer. It was an artist's will to communicate with a woman's pencil and an acknowledgement that he can be inspired by it.

Key words: women teachers-writers, image and text, literature for children, co-author, illustrator, description, perception, imagination, emotion, moral, inspiration

◆ Милутин Б. ЂУРИЧКОВИЋ
Висока школа за васпитаче
струковних студија, Алексинац
Република Србија

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ КАО ПИСАЦ ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ

САЖЕТАК: Овај рад разматра кратку прозу славног италијанског сликара Леонарда да Винчија објављену у књизи *Узгредник: поуке и приче налик на басне, досетке и афоризме*, у издању „Белог пута” (Београд, 2007, 2009). Иако Леонардо није наменски писао за децу, настојали смо да докажемо његову теоријску и практичну припадност корпусу литературе за младе, нарочито имајући у виду наглашено присуство тзв. *дечеж аспектија*, као и низ других интегративних својстава ове литературе (поука, машта, језик, стил, тематика). Посебна пажња се посвећује васпитно-сазнајној функцији његових прича, које по много чему удовољавају укусама и интелектуалним способностима деце различитих узраста.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Леонардо да Винчи, приче, басне, афоризми, досетке, деца, млади, језик, поука, поетика

Не постоји првина, не постоји последња почетка, јер сваки исказ или догађај морамо разумети као део већ нечега, као нешто што већ на извесан начин постоји, а не знамо никад где ће и коме најпре показати своје лице и забрујати.

Мишел Фуко

У светској књижевности није редак случај да литерарна дела намењена одраслим читаоцима временом постану омиљено штиво за децу и младе. Подсетимо се само Езопових басни, Данијела Дефоа (*Робинсон Крузо*), Џонатана Свифта (*Гуливерова путовања*), Џемса Фенимора Купера (*Последњи Мохиканац*), Херберта Џорџа Велса (*Рајн светио-ва*), бајки из *Хиљаду и једне ноћи* и др. Захваљујући својим занимљивим и поучним садржајима, узбудљивим и маштовитим пустиловинама, једноставној структури и нарацији, као и другим етичким и естетичким својствима – ова и друга дела постала су незаобилазна духовна својина младих широм света. Слично важи и за Леонарда да Винчија (1452–1519), једног од највећих умова које је човечанство имало.

Наиме, мало је познато да је овај геније, свестрани мислилац, филозоф, математичар, инжењер, анатом, сликар, вајар, музичар и проналазач био истовремено врстан песник и писац! Иако нису сачувани бројни његови литерарни текстови, јер је, као изузетан оратор, радије и чешће усмено и јавно казивао, расположива грађа указује на жанровску разноврсност и несумњиво приповедачко умеће, које са истим задовољством и рецепцијским способностима могу пратити деца и млади. Леонардове приче, басне, досетке и афоризми нису наменски писани за децу и омладину, али ипак, по свом саставу, поучности, једноставности, лепоти и значењу и те како испуњавају језичке, стилске, поетичке и друге теоријске законитости на којима се заснива литература за децу и младе.

У то нас уверава раскошна књига *Узгредник*, која је код нас доживела два издања (2007, 2009, „Бели пут”), са индикативним поднасловом: *Поучне приче налик на басне, досетке и афоризме*. Преводиоци овог луксузног и драгоценог издања су Александар Леви, Предраг Бојанић, Мирела Радосављевић и Софија Жмирић, а аутор надахнутих илустрација је Ђорђе Миловић. Књига обухвата скоро све

Леонардове текстове ове тематике и ове поетичке провенијенције који су сачувани у целости и објављени у изворном облику.

Иако је доба хуманизма и ренесансе дало велике уметнике и ствараоце, мало ко се може поредити са славним Да Винчијем, који је још за живота важио за особењака, усамљеника и осведоченог лудака. У непрестаном трагању за истином, лепотом и знањем, жудео је да постигне савршенство у многим областима и научним дисциплинама.

У дискурсу његових свеколиких истраживања и интересовања налази се и писање кратке прозе, чиме је још једном потврдио свој стваралачки гениј и величанствени интелект. Управо о томе говори и Александар Леви, у луцидном предговору „Поучне приче Леонарда да Винчија”, наглашавајући да „Леонардове приче спадају у сам врх италијанске ренесансне прозе, јер су лишене реторике и пуне живости, колорита и концизности” (Da Vinči 2007: 7). Интересантно је рећи да се славни сликар у белешкама користио особитим, тајним писмом – писаним здесна налево, а било га је могуће прочитати једино у огледалу. Више него индикативан податак за онога коме је игра духа животни кредо.

Ако бисмо правили типолошку и жанровску класификацију кратке прозе Леонарда да Винчија, она би била у складу са одређењима у поднаслову:

- басне,
- шаљиве приче,
- поучне приче,
- цртице,
- досетке,
- козерије,
- афоризми,
- сентенце...

Сажетост, једноставност, пријемчивост, сликовитост, мудрост, симболичност, непосредност – само су неке од основних формално-стилских ознака његове

прозе, која се чита с лакоћом и уживањем. Деца и млади и те како осећају поучну и морализаторску димензију, обогаћену знањем, искуством и вешто одабраним примерима из живота и имагинације.

Леонардови јунаци су људи (свештеник, трговац, краљица, младић, старац, путник) и животиње (дивљач, птице, инсекти), али и природа (*Поучне приче налик на басне*). Без обзира на изражајну концизност, готово сви микрожанрови имају врло језгровиту и ефектну поруку (наравоученије, закључак, поенту), што указује на њихову вишесмисленост и фигуративно богатство. У њима се сублимирано дочаравају и критички разобличавају људске мане и особине: самољубље, похлепност, тврдичлук, завист...

Очигледно је да аутор своје савете и упутства дели не само одраслим читаоцима већ и деци и младима, као популацији која тек ступа на животну сцену. Отуда и потиче наглашена дидактичност, односно извесно педагогизирање које је веома присутно од првог до последњег прилога.

Познато је да је Леонардо усмено казивао своје басне, које су се „веома брзо рашириле у народу, па су неке и данас део усмене традиције, нарочито у Тоскани” (Da Vinči 2007: 7). Пошто је несумњиво доказано да су ови прозни текстови оригинално стваралачко дело Леонарда да Винчија, у њима се проналазе и одређени аутобиографски детаљи, па се за орла у басни каже да је, у ствари, оличење самог аутора. То је парадигматично виђење, ако на уму имамо Андерсена, кога су тумачи поистовећивали са ружним пачетом из истоимене бајке.

Пуне мудрости, корисних сазнања и филозофичних порука, приче налик баснама у изражајном смислу сведене су до максимума и елипсе, али, с друге стране, поседују обиље драгоцених запажања, савета и антропоморфизованих слика („Лептир и пламен свеће”, „Камен који је био незадовољан због свог усамљеничког живота”). Велике животне истине и представе о свету приказане су једноставно и

симболично, односно у складу са перцепцијом и мисленим апаратом деце („Орао и сова”):

Орао, који је желео да се наруга везаној сови, улете у припремљену замку где му крила остадоше улепљена лепком, па га човек дохвати и усмрти (Da Vinči 2007: 55).

Езоповским језиком деца и млади се уводе у свет одраслих, на основу појединих примера, у којима аксиологија долази до изражаја, јер је деци нужна логичка аргументација вредности. По форми, басне и поучне приче су веома погодне за стваралачки развој мишљења, јер нуде низ могућности за критичко-сазнајну анализу и вредносно доживљавање дела. Безмало свака басна и прича одговарају различитим нивоима интелектуалне зрелости деце и младих, па самим тим могућност диференцираног читања и доживљавања текста зависи управо од њиховог узраста и интересовања.

Иако сажети и до одређене мере симплификовани у процесу инфантилизације, Леонардови текстови уопште нису једнозначни и статични, већ у свом комплементарном значењу и градивној нарацији илуструју очигледан искуствени свет и животни материјал, који деца и млади могу сукцесивно доживети и интерпретирати на свој начин.

Фингирана стварност је остварена персонификованим сликама и устаљеном наративном матрицом, уобичајеном и стандардизованом за ову форму, с тим што се хоризонт очекивања постепено мења и у складу са домишљалицама, досеткама и афоризмима („Ретко пада онај ко добро хода”). Леонардова симболизација и привид стварности имају своју догађајну логику и узрочно-последичну везу, која реплицира народну мудрост и пословични исказ („Ко врлину сеје, славу жање”). У том смислу, његове досетке и козерије су веома уверљиве и лековите, јер сублимацијом казују и поручују много тога емпиријског.

Микроструктура Леонардових прича и басни заснована је на прозирној схеми:

- *почетна ситуација* (кратак опис ликова и хронотопа),
- *неочекивани обрт* (промена хоризонта очекивања) и
- *завршна сцена* (поента и/или закључак).

Поука је имплицитно или експлицитно саопштена, односно може се утврдити на основу садржаја и развоја догађаја. Овакав поетички оквир унапред рачуна на морализаторску ноту, па се међусобно сустичу и прожимају у невеликом наративном обиму. Посебно важно је присуство тзв. *дечјег аспекта*, који обезбеђује наивну слику света и васпитно-сазнајну функцију. То је, заправо, још један од непобитних доказа да се Леонардова кратка проза (приче, басне, досетке, афоризми) и те како може сврстати у корпус литературе намењене деци и младима. Не би требало ићи даље у предикцијама, јер је ово већ експлицитан доказ ауторове интенције да је управо децу имао на уму као жељену публику.

Приповедачки и коментаторски дискурс имају удвојену позицију, па се глас наратора релативизује и саображава по потреби и сугестивном нахођењу. Таквом алтернацијом постигнут је већи степен интригантности и наративне заводљивости, при чему се лична опсервација благо усмерава према читаочевој тачки гледишта („Свештеник и сликар”). Леонардо да Винчи недвосмислено потврђује да познаје свет детињства и младости, те стога настоји да своју књижевну уметност унеколико усмери ка спознаји најдубљих моралних, педагошких и филозофских теза о животу и васпитању.

У Леонардовој краткој прози није лако ни једноставно повући јасну дистинкцију између прилога за децу и оних за одрасле. Њихова универзалност, унутрашња организација текста, етика, дидактика и низ других језичко-стилских обележја умногоме отежавају класификацију и поделу материјала, иако с друге стране вишеструко и заједнички асимилирају од-

ређена сазнања из разних области (уметност, етика, психологија, филозофија).

Бавећи се фрагментима из живота и природног окружења, аутор заправо продире у подручје моралних, психолошко-егзистенцијалних и социјалних категорија („Лопов и трговац”, „Набујала речица”, „Магарац и лед”), при чему се онтолошка питања и мера упитаности проблематизују индуктивном методом и по принципу концентричних кругова. Избегавајући позицију свезнајућег приповедача, наратор се поставља као неутрални посматрач који само региструје појаве и догађаје, а читаоцима оставља могућност да их оцене, интерпретирају и критички размотре. Процес етичког отржењења и самоосвећења није присутан у свакој причи, али његова драматургија и решење конфликта назиру се у епилогу у мањој или већој мери („Чешљугар”). Чини се да је аутор тежио идеалима своје епохе, који су истицали и заговарали значај образовања и васпитања, знања и разума, па отуда потичу луцидне опсервације, практични савети и упутства.

Иако потиче још из античких времена, афоризам се у европским литературама као књижевна врста конституисао тек у 16. веку, попримивши конкретну уметничку и филозофску димензију. Леонардови афоризми, међутим, нису класичног типа, не заснивају се искључиво на хумору, гротесци, оксиморону, апсурду и другим поетичким средствима, већ нагињу филозофичним исказима и сентенцама карактеристичним за период хуманизма и ренесансе. Због етичких и естетичких интенција, заступљени афоризми поседују наглашену ноту морализаторско-дидактичког вербализма и поучне интонације („Мудрост је кћи искуства”), што због своје семантичке флексибилности и мотивске једноставности одговара поетолошким захтевима књижевности за децу и омладину.

Леонардови текстови су често тумачени и интерпретирани, а једно од најпознатијих тумачења је оно Бруна Нардинија, из књиге *Басне и легенде* (1972),

које је овом приликом пренето у форми поговора „Леонардо као приповедач”. Он, наиме, указује на то да је Леонардо увек и свугде био у центру пажње „и ниједанпут његови слушаоци нису остали разочарани, јер он је увек умео да исприча нешто ново и необично. Данас би се рекло да је Леонардо имао неисцрпну ризницу досетки...” (Da Vinči 2007: 93).

Сматра се да Леонардове басне и легенде антиципирају Лафонтенове басне и да се на адекватан начин надовезују на класичне изворе, као што су Езоп, Федар, Плиније, јер ова кратка проза не подразумева само прихватање већ и модификацију и артистичку надоградњу типолошко-жанровских конвенција, које су у то време биле традицијске и хибридне.

У баснама и причама (досеткама, цртицама, анегдотама) Леонардо је у свега неколико реченица осветлио основне карактеристике главних носилаца радње, суштину догађаја и моралну поуку. Попут анонимних уметника, у стварању и преношењу усмених умотворина и Леонардо је често импровизовао своје прилоге, дајући им сваки пут нове детаље и појединости. Лаконске белешке у Леонардовим *кодексима* имају, дакле, низ сродности и заједничких тачака са народним приповеткама, а нарочито, како примећује Нардини, са тосканским, ломбардијским и француским усменим стваралаштвом.

Повучен и скроман по природи, славни проналазач је за себе говорио да „није вичан перу”, али његови литерарни прилози, настали на маргинама других радова, показују да се ради о високим естетским и уметничким вредностима, које буде интелектуалну радозналост и обогаћују перцепцију света, не само деце и младих већ и одраслих читалаца.

ЛИТЕРАТУРА

Gledić, Vojislav. *Leonardo da Vinči: život i delo*. Beograd: Admiral Books, 2007.

Da Vinči, Leonardo. *Traktat o slikarstvu*. Predgovor Oto Bihalji-Merin. Beograd, 1988.

Da Vinči, Leonardo. *Uzgrednik: poučne priče nalik na basne, dosetke i aforizme*. Beograd: Beli put, 2007.

Da Vinči, Leonardo. *Predskazanja & filozofija i aforizmi*. Izabrao i preveo Nebojša Zdravković. Beograd: Službeni glasnik, 2011.

Sveske Leonarda da Vinčija. Prevela Nada Uzelać. Beograd: Službeni glasnik, 2011.

Milutin V. ĐURIČKOVIĆ

LEONARDO DA VINCI AS
AN AUTHOR FOR CHILDREN AND YOUTH

Summary

This paper deals with the short fiction written by Leonardo da Vinci collected in *Uzgrednik* (short stories similar to fables, witticisms and aphorisms), published by "Beli Put" (Belgrade, 2007). Although he did not write specifically for children, our intention was to prove Leonardo's theoretical and practical affiliation with literature for children, particularly having in mind the evident children's point of view, as well as other features of this literature (morals, imagination, language, style, themes). Special attention is paid to the educational function of his stories, which are suitable for children of different ages, taste and intellectual abilities.

Key words: Leonardo da Vinci, stories, fables, aphorisms, witticisms, children, youth, language, moral, poetics

◆ **Тихомир Б. ПЕТРОВИЋ**
*Универзитет у Новом Саду
 Педагошки факултет Сомбор
 Република Србија*

ВИЗУЕЛНА ПОЕТСКА ФОРМА (Слика, сликовница, стрип, игра знацима)

САЖЕТАК: Сликаом као обликом споразумевања и уметности радости и боја заправо започиње књижевност за децу. Слика својом очигледношћу и конкретношћу, визуелном и симултаном комуникацијом, олакшава умни напор у одгонетању садржаја и омогућава виши ступањ поимања литерарне стварности. Она има пресудан значај за појаву сликовнице као „производа културе” и прве уметничке књиге са којом се савремено дете сусреће пре свог поласка у школу. Такође ни стрип, као илустрована литература за вишеструко милионску публику, није могућ без ликовног израза.

Уколико је цртеж један од најстаријих начина изражавања, онда су словни знаци стилизовани цртежи, осмишљени садржаји. Различит распоред слова, речи и група речи, разиграни свет бесмисла и „алхемије фантазије”, као и аудио-визуелни текстуални експеримент, покушаји су успостављања нових односа садржине и форме дејче речи. Синтаксичко дејство графичког дизајна и вербалних порука није механички спој песничке и ликовне експресије, него специфичан вид кодне летристичке интеграције.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: поетска форма, визуелизација, слика, сликовница, симбол

Полазиште књижевне авангарде садржано је у одбацавању миметизма социјално-критичког типа и

игри обликовања. Књижевност је својеврсно умеће пермутације и исцрпљивање у могућностима спојева и ређања речи. Максимум слободе, превратничке тежње и интенције, губљење контакта са предметом и стварношћу и интелектуална нота воде отворено према експерименту и непредвидљивим искушењима. Слика неуравнотежена, изломљена и укрштена, у многоликости својих изражајних тонова и смисаоних нијанси, приморава младог реципијента да, такорећи прикован, застане код смисла сваког сегмента. Оспоравање постојећих структура, редуктована синтакса исказа, свесно одбацавање свести, дрскост, апстракција и антиестетизам, тумаче се као одраз повишене ерудиције и аутентичног креативног чина. Екстремни искорак у језику и стваралачком поступку, чисто стилске вежбе једне нове поетике које су кудикамо више од игре конвенцијама, досетљивост и стилска перфекција, затичу читалачку публику неприпремљену.

Дух сталног незадовољства и борба за ново и несложиво значење у доба доминације визуелних медија (фотографије, плаката, колажа, фотомонтаже, филма, телевизије, видео) и слутње уметника авангарде да ће се уметности све више „равнати према значењу глагола *изгледајти*” води ка „конструктивном” облику којим се, ређањем стихова, образују слике из стварног живота и остварује орнаментална функција речи.

Сликовитост и фигуративност поезије, игра словима и знацима интерпункције, чиста арабеска језичких симбола подређених облику, перципира се превасходно визуелно. Пиктурална поезија оличена у иконициним симболима, где језичка јединица додатно долази „својом графичком димензијом, лексемом као графичком сликом, телом речи, формом израза” (Дагмар Буркхарт, Dagmar Burkhardt), погодна је да створи осећање задовољства и уживања. Стихови различите дужине и конфигурације образу-

ју слике крста, срца, ласте, дрвета, листа, јабуке, куће и друге ликовно-фигуративне форме привлачне деци и одраслима. Као својеврсна „рима за око“, песма је општедоступни комуникат.

Илустрације као посебне уметничке форме јесу саставни део дечјих књига. Ликовно-поетска интерпретација блиска дечјем начину визуелног изражавања, без сувишних детаља, карактерише цртеже који прате текст. Без илустрације, која се види и доживљава као целовит симбол, многи белетристички текстови остају неупотребљиви и недовољно јасни. Обратно, преточени у раскошне ликовне призоре, они изгледају лепше и примамљивије. Лирски однеговане, оживљене из благо помереног угла, љупко-сентименталне, илустрације активирају уобразиљу на посебан начин. Иконични и означитељски мимезис, игра светлости и боја, уздизање онога што је витално до сјаја разноликости и радости ока (Николај Хартман, Nicolai Hartmann), украшавају, визуелно појашњавају, надограђују и проширују простор за доживљавање и удубљивање, при чему привлаче пажњу и дају написаном неограничену подршку. Визуелна моћ побуђује снажније рецепцијске утиске него текстовна. Ликовни радови као прилог и допуна садржине разбијају монотонију, подстичу речи и реченице и упућују на њихову поруку. Фаболом, неком потенцијалном радњом или латентним сукобом, перцептивном илузијом, импулсивношћу, директним деловањем на наивне и невинне дечје очи, цртеж суделује у процесу јачања свести и смањује излишну вербалност. Претварање речи у слику ретком елоквенцијом и очигледношћу само по себи изазива изненађење. Књижевно сликарство или илминација базирана на тексту за претчитатељско доба, неретко састављеном од неколико најнужнијих речи, делује као жива и заустављена прича, која се догађа у тренутку читања – гледања.

Децу привлаче слике реалистичког или стилизованог карактера с лако уочљивим контрастима, ја-

сним и језгровитим облицима. Илустрације које се повинују садржини, у којима је машта „све и сва“, развијају укус за лепо, хармоничност, прегледност и племенитост.

Дечји илустратори су у техници туша, пера, темпере или гваша умели извући из сржи поетске речи танану пластичну метафору. Мотивима и „дивљим“ бојама они теже визуелним каламбурима, карикатури и гротесци.

Противно претходним констатацијама, слике уз текст, идући директно пречицом до дечје свести, одвлаче рецепцијску пажњу. Исувише конкретне, „такорећи сведене на графички знак илустрације“ (Весна Лакићевић Павићевић), оне спутавају имагинацију, пасивизирају дух пре него што га пробуде и активирају. Осим силуета ружичасто веселог колорита које говоре тренутно и трајно постојеће, на делу су прилози „негације уметности“, сладуњави, чије фигуре лебде и који не могу додирнути примаоца-гледаоца. Оптерећеност сувишним детаљима одвлачи пажњу на споредно и затвара перспективу за слободне асоцијације. Цртежи референцијално неистинити и унакарађени немају моћ оптичке варке.

Дечје књиге су често уметност двокодне комуникације. Деци млађег узраста су примерена штампана дела једноставне ликовне и језичке форме, јасних контура и интензивних боја, која делују декоративно и примамљиво. Реч је о *сликовницама*, које остварују први ниво (књижевно-ликовне) комуникације са дететом. Публикација која прича без речи, само сликама, вербалног и ликовног израза (начињена од различитих материјала, технике и конструкционих решења), коришћена уз помоћ одраслих или самостално, строго узевши није чисто књижевна врста. „Вредност лежи [...] у естетском доживљају и доприносу који може да да нашем естетском развоју. У једном естетском доживљају ми смо укључени у игру најпријатније и најзахтевније врсте (...) а у тој игри ми морамо (...) да се позабавимо

апстрактним концептима, руководећи се логиком, интуицијом и маштом” (*Тумачење књижевности за децу* 2013: 19).

Естетска вредност деци драге књиге зависи од каквоће илустрација и текста. Склад текста и илустрације као два кода, преплитање и доживљај целине који произлази из њиховог високог степена корелације, прилози који никада не прелазе у непотребну прешећереност него остају у границама лепог и племенитог, изазивају поетско осећање високог реда. Естетска и декоративна моћ је у наивистичком представљању, у укусу, разуму и уобразиљи, и то на најживотворнији и најинвентивнији начин. Сливовница учи најелементарнијем. Подређена естетско-сазнајном задовољству, учењу апстрактном размишљању на инфантилном нивоу и усвајању симбола, учењу које је игра по себи, она је чисто утилитарно средство. „Књига ишарана сликама” синтеза је ликовног и вербалног дискурса вишега реда, а не збир слика и речи. Као што каже сам назив, њен смисао је у илустрацијама које омогућују најтечније приповедање.

Садржинско полазиште су мотиви у асоцијативном смислу блиски и пријемчиви детету: свет животиња, дечје згоде, биљке, пејзажи, превозна средства, занимања, азбука и друго. Узимају се садржине једноставног, допадљивог карактера, симпатичне, без насиља, као и идилични призори и јунаци снабдени репертоаром покрета, гримаса и стилизованог израза. Адаптирају се усмене врсте, у првом реду бајке, басне, приче и анегдоте. Текст је матрица за ликовно умеће којем припада доминантна улога. Наглашеним линијама и живим бојама јаче се истичу предмети, ликови и покрети. Цртежи изражених линија, колористички дискретни и у маниру стрипа, који могу интегрисати текст, анимирају осећање задовољства и конкретно поимање мотива. Такође, писана слова као ликовна форма вишега ре-

да јесу специфичан конструкт графичке игре, сама слика.

Књижевност оптимистичног тона и хумане поруке, лепше и нежније речи, негује се нешто мање. За узраст од три-четири године резервисане су домаће животиње и њихова гласања, а за поодраслије предшколарце скраћене и дотеране приче и бајке, или садржаји из познавања природе, технике, математике, биологије и тако редом. Лепа и сликовита реч придоноси богаћењу вокабулара деце у првим годинама живота, учи их одређеним стварима и подсећа на моралне вредности. (Букварске приче, узгред буди речено, деца јаче доживљавају ако се користе апликације, звучни и други сценски ефекти, или неко друго демонстрацијско средство које помаже оживљавању ликова, буђењу интересовања и слично.)

Спојем цртежа и текста, као равноправних вредности, сликовница развија машту код мајушних гледалаца-слушалаца или читалаца и омогућава, без присиле, стицање и освајање првих представа о лепом. Реч је о некој врсти „лиценцног уџбеника” очигледне наставе, у којем нема присилне педагогије и где се стриктно респектује предшколски идиом.

Сливовничка књижевност је право стедиште животињских врста и јунака ситуираних у школи, на раду, у зообашти и сличним институционалним окружењима. Серије стваралачких сликовница разноврсних садржина (шуме, планине, море, бродови, железница, путовања, телевизија), чешће мотиви најлепших бајки и басни, шаливих прича или класичних остварења страних и наших аутора, као и сликовнице анимиране по цртаним и ТВ филмовима, уводе најмлађе, пре буквара и читанки, у чудесан свет природе и царства фантазије.

Као поучнице од речи, цртежа и боја, сликовнице тек средином 50-их година XX stoleћа доживљавају бум. Послератна издања, једноставношћу линија и боја, живописношћу, неговала су естетска

осећања и утажавала жеђ за знањем и код деце чија је способност „читања” сведена на механичко регистровање слова, речи и реченица. Саздане на чврстим законитостима ликовне граматике, синтаксе, емотивности и књижевно-уметничких и психоедукативних захтева, данашња сликовничка продукција омогућује најмлађима пролазак кроз фазу ликовног језика и визуелни осећај лепоте. Магичном моћи уметникове палете благовремено и благотворно се утиче на емоционални и интелектуални развој детета, пружа се одговор на хиљаду питања: шта, како, зашто.

Наглашених линија, боја и покрета, са јаче истакнутим јунацима или предмета о којима се говори, њиховим величинским односом, сликовница игра чисто инструменталну функцију. Предшколском узрасту омогућује, на најпростији, букварски начин, вежбе дискриминације гласова, савладавање читања, повезивање речи са стварима и појавама и, најпосле, увођење у свет речи и богатства које пружају слова. Деци која окружење доживљавају непосредно и реалистички (животно доба означено у психологији као „доба бајке”, „Јанка Рашчупанка”) служе за сасвим практичне намене: да подстакну и развију моторну спретност и оптичку перцепцију, њихову пажњу и умну способност. Направљене у виду неколико картона, без икаквог текста, међусобно састављених тако да се могу склопити, расклопити или прелистати, или у облику књижице са неповезаним речима које само именују предмете или бића на сликама, као сликовнице-коцке, сликовнице-кућице, сликовнице-лепезе, сликовнице које могу да се развуку у писту на којој се деца утркују аутомобилчићима, сликовнице чијим се листањем на најмаштовитији и најпримамљивији начин приказују сцене описане у причи, те публикације начињене посредством механизма који омогућује искрсавање неког садржаја или призора, или у облику другачијих те-

хничких и конструкционих решења, деци су од малих ногу до поласка у школу надомештале игру и забаву. Сливовнице су дидактичко средство или књига-играчка која, уз остало, може да мрда и да свира, да се додирне, преклапа, шнира, копча, мирише и лиже.

Упоредо са тиражима солидних поетских и ликовно-књижевних вредности, какви претежу кроз целокупан досадашњи развој, штампана су и неквалитетна и неукусна издања. Сливовнице специфичне садржине, сладуњава осмишљених ликова и карикатуралног садржаја, не могу да обогате дејчи живот. Често није посреди јефтина белетристика која сликом, као егзистенцијом за себе и целом причом, осиромашује и пасивизира машту, него парада графичких вештина са мало текста и много боје. По неким својствима налик су производима за једнократну потрошњу, или украсној роби која засењује и вара наивног купца, који се при избору и руководи истим мотивима као при набавци предмета за разоноду (о робним својствима књиге пуне слика говори недостатак података о аутору, приређивачу и преводиоцу). Карактер „l' art pour l' argent” потврђује чињеница да се тржишту нуде издања од текстила, дрвета, пластике и другог материјала, те да се, на рачун садржаја, отишло далеко у њиховом амбалажирању. „Наравно доживљај књиге почиње раније – и иде даље од – речи или слика на страници. Свеукупна књига-као-предмет је једно искуство и то оно које све више постаје подручје дизајнера књиге: 'свака књига је различита, а ниједна није до те мере елементарна да не користи предности дизајна (...) Понекад дизајнер мора да преузме иницијативу за визуелно представљање писаног ауторског материјала и да га тако претвори у тржишни производ”’ (Тумачење књижевности за децу 2013: 19). Тек, лектира намењена корисницима најскромнијих захтева има своје запажено место и значај у емотивно-интелектуалном развоју

младог бића. Ступањем у школу, каже Сандра Марјановић, дете почиње да „жање плодове или сноси штету која произлази из искуства са првом књигом”.

Ликовна уметност, као начин приказивања безграничних, могућих и немогућих ситуација и збивања у стварности, налази примену у стрипу као својеврсном визуелно-литерарном систему. Ни овде није најлакше установити да ли стрип, у коме реч као елеменат експресије губи аутономну вредност и функционалну самосталност, припада лепој књижевности. Текст поред слике, по речима Ива Тартаље, представља тек „известан књижевни састојак скромног облика и домета”. Несумњиво, стриповска белетристика техником цртежа и речи плени машту и ствара илузију схватљивости подједнако код деце и одраслих; може бити у служби науке или других интелектуалних прегнућа.

Као медијска форма у којој је удео визуелног и невербалног од суштинског значаја, стрип се појављује у другој половини XIX века. Његови зачеци су у књизи *Orbis pictus* Јана Коменског (Jan Amos Komensky, 1592–1670) и у *Причама у сликама* Николе Палерина (Nicola Palerino, 1822–?). Уметност сликовног приповедања и код нас рано постаје „кућни биоскоп”. Приче у сликама у првим децјим листовима могу се сматрати претечама стрипа. Панчевачки *Сјоменак* је „лист за забаву и поуку српској деци са сликама”; Змајев *Невен* такође доноси приче кроз серију међусобно повезаних слика. Уопште, у децјој периодици се „уресују” у сликама народне песме, приповетке, бајке, романи, историјски догађаји, народни обичаји и томе слично. Од објављених стрипованих, затим истинитих децјих прича у којима се неке речи замењују илустрацијама, до рађања специјализованих ревија и прича у сликама, као особите форме графичко-наративног израза, јављају се повремено стриповска остварења као додатак недељним и дневним издањима.

Почетком 30-их година прошлога века свет девете уметности, као интернационално средство комуникације, нагло стиче популарност међу глобалном публиком. Измишљена и неуверљива садржина, гротескност и претеривања снажно привлаче свет младих. *Полиџика за децу* (1930) штампа атрактивне графичке прилоге у неколико сличица. То су шаљиви каишеви са пропратним текстом у стиховима: *Дрски обијач и храбри Перица* и серијализовани лик Ловца Ђире. У *Полиџикином* додатку штампане су стрип-биографије Томаша Масарика, Светог Саве, Карађорђа, Доситеја и других.

Код нас се стрип појављује 1935. године у Београду. Теме се преузимају из фолклора и Доситејевих басни, прерађују се мотиви из литературе или из познатих филмских остварења. Овај популарни медиј визуелне наратије из жанра фантазије негује се у гласилима као што су *Весели четвртијак*, *Панорама*, *Мика Миш*, *Црвени врабац*, *Микијево царство*, *Весели забавник*, *Три уџурсуза*. У овом изражајном облику излазили су у *Полиџикином забавнику* позоришни комади *Петелуџа* Ж. Вукадиновића и *Риста сјорџиста* Љубинке Поповић и М. Димитријевића.

Између два рата млади читаоци су се сусретали са јунацима страних аутора: *Породица Тарана*, *Риј Кирби*, *Тинџин*, *Мали Неиш* и други. Јунаке из света флоре и фауне заменили су чудесно маштовити Дизнијеви јунаци прилагођени нашем језику, као што су: Шилџа, Гаја, Влаја, Чика Баја, Бамби, Снежана, Шврџа. Међу атрактивним креацијама су Мики Маус, са својим идеалним људским особинама и Паја Патак, прзница и добричина златног срца.

Стриповски аутори налазе надахнуће у романтично-херојским и пустиловно-реалистичким мотивима и ликовима. Тарзан, лик Едгара Рајса Бароуза (Edgar Rice Burroughs, 1875–1950), човек-мајмун који као беба случајно доспева у џунглу и живи изван

сваке цивилизације, деценијама заокупља пажњу не само аутора прича и цртаћа већ и твораца играних филмова. Легендарни одметник из Шервудске шуме Робин Худ и други актери обогаћују акционо-авантуристички и егзотично-пустоловни стрип. Генерације које су потом долазиле заокупљали су чувени авантуристички стрипови 40-их година: *Принц Валијант*, *Фантазиом* и *Детектив Х9*. Објављују се у великом тиражу публикације о Дивљем западу, о каубојима, цокејима, детективима, гангстерима и суперменима.

После рата стрип се модернизује и добија широки спектар жанрова. Стрип-свеске разграњују се на едукативне, хумористичко-карикатуралне, научно-фантастичне, антиутопије, егзотично-пустоловне и вестерн-криминалистичке жанрове. Са неслућеним развојем штампарске технологије и експлозијом журналистике овај наративно-визуелни конгломерат, обогаћен ликовима који „не старе и не умиру”, постаје ултрапубликација за најширу публику.

Међутим, стрип, као сликовница и цртани филм, не може апсорбовати елементе литерарне речи и удовољити њеним сложеним захтевима. Агресивност, стереотипни протагонисти и ситуације у које се упада „идући право кроз експресију, не пролазећи кроз значење”, пасивизирају дух и уобразиљу, блокирају мисао и замагљују егзактније поимање објективне стварности. Неоптерећен друштвеним нормама и школским задацима, слободан и необавезан, стрип је стављан на листу проскрибованих ствари и ствари које белетристику компромитују и воде у изолацију; редовно је изједначаван са шундом и кичем. Због његове моћи да „на брзак” поведе у свет маште, понесе и загреје децју главу, прозиван је од стране узнемираних родитеља и педагога као декадентан уметнички израз.

Упркос свему, цртана књижевност, сликовнице, стрип-приче и стрип-романи остају потребни децјој

литератури „као негативне вредности математици”.

Најпознатији цртачи и утемељивачи стрипа су: Ђорђе Лобачов, Андреја Мауровић, Сергеј Соловљев, Константин Кузњецев и Андра Франичевић. Познати српски илустратори децјих књига су Милорад Добрић, Љубица Сокић, Божидар Веселиновић, од млађих Сава Николић, Радомир Стевић Рас, Драги Стојановић, Слободан Милић, Босилка Кићевац, Душан Петричић, Добросав Боб Живковић, Ђорђе Миловановић и други.

Школско знање о књижевности указује на то да формално-појавна обликованост, ред и поредак песничког дискурса скрећу пажњу сами на себе. У стиховима за младе графичка уређеност, фоничке и графичке перформансе јесу очекивана и сврсисходна поетска техника. Посреди је графоструктурни поетски потенцијал, чија визуелизација усмерава снагу и читалачки доживљај. Децје песништво показује живо интересовање за поетску реч, која облицима и графичким секвенцама предочава предмет о којем се говори. Реч је о песничком језику у својој видљивости, иконизацији и посебном аранжману словног система, по Николи Грдинићу о формалном маниризму. Језик базиран на визуелном коду, спретно обједињење интерсликовног (ликовног) и интертекстуалног (књижевног) поступка, уноси естетску димензију у штампарски изглед текста и ствара визуелне сензације.

Конструктивни облик видљивог типа, сведен на ређање стихова који образују слике из стварног живота, нашао је израз и подстицај у надреализму, у првом реду у сигнализму као неоавангардном интердисциплинарном уметничком покрету. Поезија барока као „говорећи живопис” послужила је као подстрек за визуелизацију исказа. У питању је амблемски илустровано означавање смисла песме, поистовећивање цртаног симбола и слике, напореда, форма која кроз оптичке слике, као важне сигнале,

привлачи својом лепотом, далеко од песничке игарије или помодног крика.

Различитим графичким решењима и визуелизацијом ритма сугерише се мотив и појачава уметнички учинак. Структурирање према начелу контраста, графостилско супротстављање кључних језичких и мисаоних јединица (као у песми о знању и незнању која следи), прелом текста и величина слова, усмеравају рецепцијску пажњу и стварају предиспозицију за посебан начин читања:

*Сви проишв мрака!
Мрак мраку!
У шамнице с мраком!
Доле мрак!*

*Подржиће БАКА!
Часті БАКУ!
У победе с БАКОМ!
Живео БАК!*

(Душан Радовић, *Песма о слову Ђ*)

Игра словима и интерпункцијским знацима, нарочит распоред речи и група речи, проседе је који укида традиционални појам песништва. Синтаксичким дејством графичког дизајна и вербалних порука, комбиновањем иконишно-предметног и акустичко-графичког кода, гради се нови ликовни и поетски елеменат говора као постмодерни рукавац поетске дечје речи. Инвентивна спрега интерферентних типографско-иконичних елемената и вербално-сликовити двокодни поступак покушаји су успостављања нових односа садржине и форме речи. Стихови који имају фигуре утензилија, животиња или атмосферских падавина јесу настојања да се саопшти „вербално (не)саопштиво” и спектакл су поетске слике:

ВРЕМЕ ЈЕ ЗА РЕКЛАМЕ



Овде пише: Провери да ли / за Пинокија даска фали / па ако то фали / онда батали. / Без неког сувог / доброг облутка / нема ни повести / једног лутка.

Поп Д. Ђурђев

Песништво оличено у визуелним симболима који подсећају на слике срца, ласте, дрвета, цвета, јабуке, куће и сличне привлачне ликовно-фигуративне форме презентација су сликовног писма малог адресата, код кога постоји несумњиви афинитет за визуелне и емоционалне књижевне слојеве, а не за језичку дубину и песничко значење.

Речи својом графичком димензијом, телом и формом и реченице штампарски искидане доносе креацију на коју се гледа само „оптички”, посред-

ством утисака који допиру до очију. Примарна је слика која упућује у правцу садржине, уместо речи и њиховог значења. Не ради се о пуком преношењу садржине и као бајаги позије, већ о ефектном ликовном решењу, песми-слици (*carmen figuratum*) која се гледа.

Креативни спој песничке и ликовне експресије, једна језичко-визуелна микстура, са свим могућим видовима ексцентричности, као што је језик реклама и логотипа, ребуса и стрипа, доноси својеврсно компликовано писмо

Сигналистички рукопис, лудистички иконизовани стихови, арабеска језичких симбола, разиграни свет бесмисла и „алхемије фантазије” појачавају интересовање за садржину, као и за визуелни доживљај. Фигурални егзибиционизам, орнаментализација речи и двокодни поступак граде песму-ребус, песму-лабиринт, која допушта хоризонтално, дијагонално и вертикално читање.

Прожимање и интеракција потеза линије и вербалног дискурса, који изненађују и иритирају пажњу ненавиклог реципијента, наилазе, упркос отежаном декодирању, на јак хедонистички одзив. Уживање и забава јесу превасходна сврха пиктуралне поезије.

Ретком елоквенцијом и неограниченом подршком коју дају тексту, илустрације и слике, у било којој техници, имају широку примену у књижевности за децу. Зацело, оне су од пресудног значаја за сликовницу и стрип.

Књижевност за децу је у свом развоју досегла виши степен изграђености и сложености. У њеној је природи zasiћеност старим и лаким, с једне стране, и жудња за новим, необичним и „тешким”, са друге. Стварана спонтано, према ауторовој уметничкој савести, она доноси пуну поетску истину и слику детињства неизмењену и недотерану према теоријским постулатима. Поетички неканонизована, она у основи јесте метафора у којој проговарају ин-

тимни увиди и фасцинације, оваплоћење је слободе и „непрегледности”, *l'art pour l'art* лозинке по којој се уметност схвата из идеје лепог и са становишта њене властите сврхе која резултира из њених закона.

Ближа субјективној реалности, за разлику од оне која се обично назива класичном и која инклинира објективној, мисаоној стварности, хетерогене естетике и суздржаних осећања, модерна поетска дечја реч уноси у традицију оно што традиција дотад није садржавала или познавала као меру усвојених вредности.

ЛИТЕРАТУРА

Петровић, Тихомир. *Увод у књижевност за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2011.

Петровић, Тихомир. *Историја српске књижевности за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2008.

Тумачење књижевности за децу, приредио Питер Хант, превод Наташа Јанковић, приредила и пропратне текстове написала Зорана Опачић. Београд: Учитељски факултет, Универзитет у Београду, 2013.

Tihomir B. PETROVIĆ

VISUAL POETIC FORM

(Picture, picture book, comics, sign-play)

Summary

SUMMARY: Literature for children starts up with a picture, as a form of communication and art of joy and colours. By its obviousness and concreteness, as well as by its visual and simultaneous communication, a picture facilitates mental efforts in puzzling out the content and makes for a

higher level of understanding the literary reality. The picture has a crucial significance for the appearance of a picture book, as a “product of culture” and the first artistic book that a contemporary child meets before school. Comics, also, as a form of illustrated literature whose audience is million-strong, is not possible without visual expression.

If a drawing is one of the oldest means of expression, then letter signs are styled drawings, designed contents. Different disposition of words, pictures, words and group of words, a vivacious world of nonsense and of “alchemy of phantasy”, as well as an audio-visual textual experiment, make an attempt to establish new relations between form and content of a child’s word. Syntactic effect of graphic design and verbal messages is not a mechanical connection of poetic and visual expressions, but a specific form of a code lettristic integration.

Key words: poetic form, visualization, picture, picture book, symbol
