

◆ Dubravka TEŽAK

TIPOVI DJEČJEG JUNAKA U RAZVOJU HRVATSKE DJEČJE KNJIŽEVNOSTI KAO ODRAZ SHVAĆANJA IDENTITETA DJETETA

*УЗРАСНИ ИДЕНТИТЕТИ И
КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ II*

SAŽETAK: U radu se pokušalo ustanoviti koji su se sve tipovi dječjeg junaka (u rasponu koji obuhvaća sve manifestacije ličnosti – od odijevanja i ophođenja do reagiranja prema okolini i izražavanja emocija) razvili kao rezultat oblikovanja identiteta djeteta u dječjoj književnosti pod utjecajem socijalnih, psiholoških, nacionalnih, političkih i drugih interesa društva i umjetnosti. Na temelju povijesnog presjeka razvoja hrvatske dječje književnosti izdvojeni su sljedeći tipovi: moralno idealizirani, odnosno pedagoški usmjereni tip djeteta, tip nesretnog djeteta ili siročeta (pasivno ili aktivno siročće), tip pustolovnog junaka, tip buntovnika, tip borca za svoja prava, tip obiteljskog djeteta, tip socijalnog djeteta, tip djeteta iz susjedstva, tip politički svjesnog djeteta i ludički tip djeteta. Iako možemo utvrditi kronologiju razvoja spomenutih tipova i vremenski odrediti razdoblja kada je koji tip dominirao, ipak s pojavljivanjem novoga tipa ne dolazi do potpunog nestanka starijih tipova pa u suvremenoj literaturi nalazimo sve ustanovljene tipove.

KLJUČNE RIJEČI: tip moralno idealiziranog djeteta, tip siročeta, tip buntovnika, tip obiteljskog djeteta, tip socijalnog djeteta, tip politički svjesnog djeteta, ludički tip

U Hrvatskoj se pisanje namijenjeno djeci sustavno počinje razvijati od polovice 19. stoljeća. Ako od

tada pa do danas pratimo kako su pojedini pisci pokušavali iskazati (oblikovati) identitet djeteta (junaka svoga djela), možemo usustaviti određenu tipologiju dječjega junaka. Do kraja 19. stoljeća djeci se najviše nude bajke, nastale kao prerada narodnih bajki i čudoredne ili moralističke pripovijetke. Budući da se u bajkama nastalim na temelju narodnog stvaralaštva dječji likovi rjeđe pojavljuju, a u čudorednim pripovijetkama su uvijek u središtu, u ovom izlaganju nas više zanima čudoredna pripovijetka.

Za razliku od bajke čudoredna pripovijetka ne poseže za čudesnim, nego pripovijeda događaje iz stvarnog života pretendirajući realističnosti, ali kako želi svakako poučavati, događaje bira ili doraduje tako kako bi se iz njih moglo izvesti što više pouka. Umjesto podjele na stvarni i čudesni svijet, kako je u bajci, u čudorednoj pripovijetki dijele se ljudi na dobre i zle, sretne i nesretne, bogate i siromašne i sl. Čudoredna pripovijetka pokazuje kako se isplati biti dobar jer će dobiti na kraju biti nagrađeni pa će postati sretni, a možda i bogati, dok zli bivaju kažnjeni i obično izgube sve. Od likova se traži poštivost, strpljivost, milosrdna djela, nada u bolje i uvjerenje kako će njihova dobrotu biti nagrađena. Iako te pripovijetke ne izlaze iz realističkih okvira kazivanja, realističnost dolazi u pitanje zbog iskustva koje nam govori da se takvi slučajevi ne događaju u stvarnom životu, odnosno događaju se izuzetno rijetko. Kakav je tip dječjega junaka mogla stvoriti takva pripovijetka? Ona traži od djece da se ponašaju drukčije nego što ih navodi njihova narav, dakle neprirodno. Plaši ih se velikim i okrutnim kaznama za pogreške pa i najmanje, a obmanjuje prevelikim nagradama za svako dobro djelo. Na primjer, Ljudevit Varjačić u pripovijetki *Neopreznost i neposlušnost* govori o dječaku Simi koji je zločest, neoprezan i neposlušan. Lovi ribu iz čamca, umjesto s obale kako su ga upućivali odrasli. Ulovi veliku ribu, no ona ga povuče u vodu te se utopi. Dakle kazna za neposluš tu je zaista pre-

velika. Dragojla Jarnević, pak, u pripovijetki *Poštena djeca* (*Smilje*, 3, 1875, 1, 2) opisuje težak život siromašnoga vidara koji je odgojio djecu da budu pošteni. Umre otac i jedan sin, a drugi sin Jurica nađe novčarku s mnogo novca. Iako mu novac treba, ne uzima ga, nego ga pošteno vraća. Vlasnik ga bogato nagrađuje, šalje ga na školovanje i na taj način u njega uloži znatno više novaca nego što je bilo u novčarki. Ili, na primjer, Gjuro Šimončić u pripovijetki *Košarica jagoda* (*Smilje*, 1, 1873, 3) priča nam o bogatoj djevojčici kojoj su roditelji dali dvadeset novčića da si nešto kupi. Djevojčica je u dvojbi hoće li kupiti naušnice, čemu bi se radovala majka, ili lijepu knjigu, čemu bi se radovao otac. Na kraju novac daruje siromasima. Otac je nagrađuje bisernom ogrlicom koja vrijedi mnogo više nego naušnice ili knjiga što si je djevojčica mogla kupiti za dvadeset novčića. Takve priče nude lik **moralno idealiziranog djeteta**.

Iz moralističkih pripovijedaka razvio se pedagoški roman. Likovi djece tu su prema Milanu Crnkoviću (Crnković 1978: 143) manekeni što nose i pokazuju pedagoške modele: koje je najbolje vrijeme za igru, kakve su igre pogodne za djecu, rad u vrtu, rad uz majku, polazak u školu, glazbeni odgoj, domoljubni odgoj, koliko je potrebna tjelovježba, potreba odlaska u prirodu. Najbolji su primjeri romani Davorina Trstenjaka *Savka i Stanko* (1882) i Josipa Klobučara *Učitelj u Jabukovcu* (1883).

Kako se u moralističkim pripovijetkama često pojavljuju siromašna djeca, razvija se poseban oblik pripovijetke s tematikom nesretnog djeteta ili siročeta. Tip **nesretnog djeteta ili siročeta** nema buntovnosti koju bismo mogli očekivati gledano iz današnje perspektive. Izrazito je pasivan, poslušan. Vode ga odrasli kada postoje ili, ako nema odraslih, providnost. Dijete sâmno vrlo malo odlučuje. Njegove glavne osobine su čestitost, zahvalnost i uljudnost. Berislav Majhut (Majhut 2005: 181) izvodi zaključak da

karakterne osobine utječu na ime junaka, pa se likovi ovoga tipa najčešće zovu Milko. Na primjer, Milko je glavni junak romana Branka Vuletića *Bog je otac sirota* (1907), Mihovila Labudića *Bez oca i majke* (1906), Janka Jurkovića *Darinka i Milko* (1863), a i Jagoda Truhelka svojoj junakinji koja pripada tom tipu ugrađuje u ime oznaku mila – *Tugomila* (1894).

Nagovještaj novoga, drukčijeg tipa djeteta nalazi-mo u pripovijetki *Prevejani Jankić* (1883) Ljudevita Tomšića. U odnosu na zakonitosti čudoredne pripovijesti on čini nešto nevjerojatno: probija se i snalazi sam (dade si sašiti neophodno odijelo, a račun pošalje očuhu). Dakle nije pasivan lik, niti je moralno besprijekoran. Njegove sitne nepodopštine opravdane su ciljem koji je plemenit.

Snažniji zaokret označio je roman *Sretni Kovač* Vjekoslava Košćevića (1895). To je još uvijek pedagoški roman, ali ima elemente pustolovnog romana. Glavni junak, dječak Ivan, siroče je, ali roman izlazi iz okvira teme nesretnog djeteta, jer Ivan nije dječak koji se prepušta sudbini. Vrlo je nalik junaku iz mnogo poznatijeg romana Ivane Brlić Mažuranić *Čudnovate zgone šegrta Hlapića* (1913). U oba romana dječji su likovi nositelji pozitivnih moralnih osobina. Djela su zadržala osnovicu čudorednog romana: „Koliko god bio bijedan i jadan, budi dobar i pošten pa će te Bog nagraditi.” Ili: „Čovjek, pa i malen, može se probiti i uspjeti i u teškim uvjetima, samo treba vjerovati i djelovati pa će se otvoriti široke mogućnosti.” No naglasak je na djelovanju – lik siročeta postaje aktivan. Siroče prestaje biti nesretno dijete. Nosi u sebi elemente junaka pustolovnog romana. Doduše, Ivan i njegova družica Marica iz *Sretnog kovača* još uvijek izazivaju samilost kod čitatelja, ali Hlapić i njegova družica Gita, naprotiv, nameću se samouvjerenošću, sposobnošću i vedrinom. I tip siročeta i tip **pustolovnog junaka**, kako primjećuje B. Majhut (Majhut 2005: 155–156), čini lik predodređenim da uspješno obavi pothvat koji je nakanio. Ni

Ivan ni Hlapić fizički ne zadovoljavaju izgled siročeta, ali Hlapić djelomično zadovoljava izgled pustolovnog junaka. Iako nije obilježen fizičkom snagom kako je to najčešće kod pustolovnih junaka, obilježen je odjećom. „Imao je na sebi zelene hlače, crvenu košulju, krasne čizmice, sjajnu kapu i crvenu torbu preko ramena. Izgledao je kao general nekakve čudnovate vojske.” Dakle, nije izgledao kao bilo kakav vojnik, nego kao general, onaj tko se najviše ističe u vojsci. Neobičan izgled Hlapića uvijek snažno djeluje na one koji ga prvi put vide: „Uto dođe Hlapić u zelenim hlačama i crvenoj košulji, s krasnim čizmicama i sjajnom kapom. Kad ga je starac vidio, tako se začudio da je prestao jadikovati.” Ili: „Kada je Hlapić u zelenim hlačama s crvenom košuljom i sjajnim čizmicama došao u sobu, Marko se tako začudio da je širom otvorio usta i prestao plakati.” Već je sama šarena pojava šegrta Hlapića u sivom svijetu tuge i briga koje muče ostale protagoniste u romanu znak njegova neobična poslanja, osobitog moralnog položaja u svijetu. „Hlapić je onaj kojeg car šalje da čini dobro”, kako sam za sebe kaže Hlapić. (Tu se lako nameće asocijacija na Robina Hooda. Njegova družba nosi zelena odijela koja ih čine dijelom Sherwoodske šume, ali i znakom pripadnosti odmetnicima koji se bore protiv nepravednih zakona. Hlapić u zelenim hlačicama također se bori za pravdu.) Budući da je lik siročeta krhak, slab, bolehljiv i nježan, svojom vanjštinom je obilježen kao autsajder. Nasuprot tome lik pustolovnog junaka obilježen je neobičnom vanjštinom koja naglašava njegovo posebno mjesto u svijetu.

Zanimljivo je spomenuti i roman Zlatka Špoljara *Tri bjegunca* (1930), napisan također u duhu tradicije romana o nesretnom djetetu, ali umjesto dječaka tu je glavni lik djevojčica koja se jednako hrabro bori kao Ivan i Hlapić dok ne uspije u životu. Inače, u pripovijetkama i romanima o siročićima, dok je siroče bilo **pasivan tip**, česti su bili i likovi djevojčica

i dječaka. Međutim, kad siročće postaje **aktivan tip** i poslije **buntovnik** ili **borac za svoja prava** prevladavaju likovi dječaka. Obično se to objašnjavao činjenicom da su dječaci po prirodi življi, buntovniji od djevojčica i skloniji pustolovinama. Suvremeni pisci svojim djelima nastoje tu tvrdnju demantirati.

Paralelno liku siročća razvija se lik **obiteljskog djeteta**. Na primjer Jagoda Truhelka u svojem romanu *Zlatni danci* (1918) donosi psihološki kompleksnije likove djece u obiteljskom okruženju. Ne možemo ih uvrstiti u tip siročća, niti u tip pustolovnog junaka. Njezinu Anicu mogli bismo proglasiti **prvim borcem za ženska prava i jednakost**. Naime, dok njezine prijateljice sanjare o tome kako će kad odrastu obući duge haljine, naučiti kuhati i što prije se udati, Anica želi učiti i školovati se za liječnicu. Prijateljice je uvjeravaju da doktori mogu biti samo muškarci, ali Anica vjeruje da to mogu biti i žene.

Iskakanje iz odgojnih kalupa i patrijarhalnih stereotipa dovelo je do pojave tipa **djeteta borca za svoja prava**. Mato Lovrak u svojim romanima (od 1933. godine nadalje) prikazuje mladi naraštaj pod utjecajem škole. Djeca postaju borci za dječja prava. Iako Lovrak nastavlja na Truhelkin realistički smjer dječjega romana, on ne prikazuje djecu u ozračju obiteljskog okruženja, nego djecu kao dio kolektiva. On stvara **tip socijalnog djeteta**. Nezadovoljna s mnogo toga što čine odrasli, u *Družbi Pere Kvržice* djeca preuzimaju stvar u svoje ruke, daju odraslima lekciju. Osim što ispravljaju društvenu nepravdu, oni se bore i za svoja prava. Obnovili su mlin, ali ujedno su napravili i ljetnikovac gdje će se ljeti odmarati. Godine 1933, kada je roman objavljen, još nije tako uobičajeno kao danas da se ide na godišnji odmor, da se ljetuje, naročito ne u seoskoj sredini. Pero se bori i za svoje zdravlje, za kisik, sukobljujući se s neukom bakom zbog zatvorenih prozora.

Borba za jednaka prava svih ljudi, odnosno sve djece, pokretač je svih Ljubanovih akcija u romanu

Vlak u snijegu. Gradski dječaci, junaci romana *Neprijatelj br. 1* (1938) bore se za prava Bosanaca – troje male djece nezaposlenog radnika što žive u podrumskom stanu milostivine višekatnice. Dječaci žele natjerati milostivu da ne progoni Bosance. Svoju pobunu sami nazivaju revolucijom.

Dakle, Lovrak uvodi novi tip djeteta koje poduzima krupni pothvat, sa sviješću o društvenim prilikama, o klasnim sukobima, o borbi malih ljudi za održanje i za ljudska prava. Posebno treba naglasiti da su to bistri dječaci iz siromašnih slojeva (dječaci s kvržicom, prozvani tako prema najpoznatijem Lovrakovom romanu) koji imaju ideje, teže ka nekim ciljevima i sposobni su da kao vođe organiziraju družine i oduševе ih za društvene ciljeve. Nisu više jednodimenzionalni niti moralno idealizirani, već rade i nepodopštine. Ponašaju se onako kako nam je to još u 19. st. nagovijestio *Prevejani Jankić* (cilj opravdava sredstva). Iznenadjenje u Lovrakovoj galeriji dječjih likova je Anka Brazilijanka (1939). Ona je siročće, ali njezin se problem ne rješava kao u starom romanu o siročću tako da u siročište dođu bogataši, milostiva i njezin muž i odvedu je, nego ona osvaja, „pripitomljava” divljev i neobuzdanog radnika proletera da je usvoji.

U razdoblju Drugoga svjetskog rata i neposredno nakon njega stvoren je **tip politički svjesnog djeteta**. Iz Lovrakove socijalno osviještene djece razvila su se politički osviještena djeca. Naime u dječjoj književnosti toga vremena prevladavaju likovi djece koja su svjesni i beskompromisni borci za novi poredak i sretniju budućnost. Djeca i odrasli su akcijski ravnopravni sudionici. Ljudi su podijeljeni na dobre i zle, djeca su instinktivno na strani dobrih. Nesklad između fizičke snage djece i ratnih nedaća katkad čini male junake superiornima nad odraslim likovima, a katkad čak i starmalima. Stvoren je **tip strogo pozitivnog čovjeka**, s jasno izgrađenim idealima i ciljevima života bliskim pustolovnom junaku. Romane s takvim dječjim likovima pišu Gabro Vidović

(*Kurir sa Psunja*, 1966), Ferdo Bačić (*Mali Obren u ratu*, 1955), Josip Barković (*Hrabra četa pionira Peće*, 1965) i dr. Iz te su sheme u svojim najboljim djelima uspjeli izići Danko Oblak i Anđelka Martić. Oblakov dječak u *Modrim prozorima* (1958) i Martićkin u *Pirgu* (1953) mnogo su bliži tipu obiteljskog djeteta kakav je stvorila Truhelka nego tipu politički svjesnog djeteta.

Suvremeni roman stvorio je **ludički tip djeteta**. Ivan Kušan svojim romanima (počevši od 1956. nadalje) ukida politizaciju dječjeg lika i pristupa liku djeteta s punim poštovanjem prema svemu onome što je iskonski dječje. I njegovi junaci su samosvjesni i aktivni poput Hlapića ili Lovrakovih dječaka s kvržicom, ali oni se afirmiraju u igri, suprotstavljaju se svijetu odraslih logikom djetinjstva ne vežući se za socijalne, ideološke ili političke pokrete i strujanja. Kada ne postoji problem koji bi rješavao, Kušanov glavni junak iz većine romana, Koko, odnosno Ratko Milić, sam ga izmišlja. Kušanovi dječaci se igraju detektiva. Njegovi likovi su **djeca iz susjedstva** kakva se mogu u životu svuda oko nas naći. Iako mu romani nose elemente pustolovnosti, Kušan nije pribjegao tipu junaka pustolovnog romana koji je po nečemu izuzetan (snazi, duhu, izgledu). Njegovi junaci su razigrani, u svojim pothvatima oni uvelike petljaju i griješe, nisu genijalci jer je sve nepretenciozna zabavna igra. Igra kulminira u snu (*Koko u Parizu*, 1972) ili u maštanju (*Ljubav ili smrt*, 1987). Takve dječje tipove njegovala je većina najpopularnijih pisaca dječjih romana druge polovice dvadesetog stoljeća (Milivoj Matošec, Anto Gardaš, Pavao Pavličić, Zlatko Krilić, Hrvoje Kovačević).

Kao što se u poeziji igra riječima, Zvonimir Balog i u prozi ostaje vjeran igri. U autobiografskom romanu *Bosonogi general* (1988) stvara lik autorskog pripovjedača – dječaka koji igrom ismijava društvene pojave bitne u njegovu djetinjstvu. Ili pak u romanu *Zeleni smijeh* (2000) – glavni junak odrasta u obitelji

u kojoj nema topline doma, u kojoj vlada otuđujuća atmosfera tipična za suvremeni svijet, u takvoj situaciji uspijeva opstati upravo zahvaljujući ludičkoj orijentaciji svoga bića. On se igra smislom, značenjem i njihovim raznovrsnim preoblikama. Ludičkom su notom osjenčana i imena glavnih protagonista (Num, Mo). Na sličnosti nailazimo i u romanima Sanje Pilić (*O mamama sve najbolje*, 1990. i *Mrvice iz dnevnog boravka*, 1995). I njezini su likovi sazdana od igre. Likovi stvoreni u mašti prelaze u stvarnost, likovi odraslih bremeniti su infantilnim osobinama. Slabljenjem granica između zbilje i mašte otvara se mogućnost kretanja lika u oba smjera. Postmodernistička lelujanja fikcije i faksije kod oba spomenuta autora stvaraju likove koji se pojavljuju i kao dio zbilje i kao produkt mašte. Lik postaje slabi subjekt koji je u stalnoj potrazi za vlastitim identitetom.

Dakle, u hrvatskoj dječjoj književnosti dječji lik prešao je put od pedagoški idealiziranog djeteta, preko malih buntovnika s razlogom i bez razloga do likova u potpunosti okrenutih ludizmu. Iako su se kronološki navedenim redom oblikovali spomenuti tipovi dječjih junaka, jedan tip nikada nije u potpunosti istisnuo prijašnji, tako da u suvremenoj literaturi nailazimo na sve ustanovljene tipove.

Karakterne i psihičke promjene dječjeg junaka približavale su ga sve više dječjem čitatelju, ali postoji opasnost, ako postmodernistički postupci, koji su se pojavili i u pisanju za djecu, uzmu još više maha, da nam dječjeg junaka ponovno udalje od recepcije dječjega čitatelja.

LITERATURA

1. Bačić, Ferdo. *Mali Obren u ratu*, Zagreb, Matica hrvatska, 1955.
2. Balog, Zvonimir. *Bosonogi general*, Zagreb, Mladost, 1989.

-
3. Balog, Zvonimir. *Zeleni smijeh*, Zagreb, Znanje, 2000.
 4. Barković, Josip. *Hrabra četa pionira Peće*, Zagreb, Naša djeca, 1965.
 5. Brlić-Mažuranić, Ivana. *Čudnovate zgode šegrta Hlapića*, Zagreb, Školska knjiga, 1993.
 6. Crnković, Milan. *Hrvatska dječja književnost do kraja XIX. stoljeća*, Zagreb, Školska knjiga, 1978.
 7. Jarnević, Dragojla. „Poštena djeca”, *Smilje*, br. 1 i 2, god. III (1875)
 8. Jurković, Janko. *Darinka i Milko*, Zagreb, Stojšić, 1863.
 9. Klobučar, Josip. *Učitelj u Jabukovcu*, Zagreb, HPKZ, 1883.
 10. Koščević, Vjekoslav. *Sretni kovač*, Zagreb, HPKZ, 1895.
 11. Kušan, Ivan. *Koko u Parizu*, Zagreb, Mladost, 1973.
 12. Kušan Ivan. *Ljubav ili smrt*, Zagreb, Mladost, 1978.
 13. Labudić, Mihovil. *Bez oca i majke*, Varaždin, Štifler, 1906.
 14. Lovrak, Mato. *Družba Pere Kvržice*, Zagreb, Znanje, 2000.
 15. Lovrak, Mato. *Vlak u snijegu*, Zagreb, Znanje, 1996.
 16. Lovrak, Mato. *Neprijatelj br. 1*, Zagreb, Mladost, 1964.
 17. Lovrak, Mato. *Anka Brazilijanka*, Zagreb, Mladost, 1964.
 18. Majhut, Berislav. *Pustolov, siročić i dječja družba, hrvatski dječji roman do 1945.*, Zagreb, FF press, 2005.
 19. Martić, Anđelka. *Pirgo*, Zagreb, Mladost, 1964.
 20. Oblak, Danko. *Modri prozori*, Zagreb, Mladost, 1963.
 21. Pilić, Sanja. *O mamama sve najbolje*, Zagreb, Mladost, 1990.
 22. Pilić, Sanja. *Mrvica iz dnevnog boravka*, Zagreb, Znanje, 1995.
 23. Rijavec, Majda; Miljković, Dubravka. *Tko su dobri ljudi*, Zagreb, IEP, 2006.
 24. Šimončić, Gjuro. „Košarica jagoda”, *Smilje*, br. 3, god. I (1873)
 25. Špoljar, Zlatko. *Tri bjegunca*, Zagreb, Škola i dom, 1930.
 26. Trstenjak, Davorin. *Savka i Stanko*, Zagreb, HPKZ, 1882.
 27. Truhelka, Jagoda. *Zlatni danci*, Zagreb, Naklada knjižare Mirka Breyera, 1918.
 28. Truhelka, Jagoda. *Tugomila*, Zagreb, Hrvatski pedagoški književni sbor, 1894.
 29. Vidović, Gabro. *Kurir sa Psunja*, Zagreb, Mladost, 1959.
 30. Vuletić, Branko. *Bog je otac sirota*, Varaždin, Štifler, 1907.

Dubravka TEŽAK

TYPEN VON KINDERHELDEN
IN DER ENTWICKLUNG KROATISCHER
KINDERLITERATUR ALS ABBILD DES
AUFFASSENS DER KINDLICHEN IDENTITÄT

Zusammenfassung

In diesem Werk versuchte man festzustellen welche Typen von Kinderhelden (in einem Umfang der alle Manifestationen der Persönlichkeit umfasst – von der Kleidungs- und Verhaltensart, bis zum Zusammenspiel mit dem Umfeld und dem Ausdrücken von Emotionen) sich als Resultat der Gestaltung der Identität des Kindes in der Kinderliteratur unter dem Einfluss sozialer, psychologischer, nationaler, politischer und anderer Interessen der Gesellschaft und der Kunst entwickelt haben.

Aufgrund historischen Entwicklungslaufs kroatischer Kinderliteratur wurden folgenden Typen identifiziert: moralisch idealisiertes beziehungsweise pädagogisch orientiertes Kind, unglückliches Kind oder (passive oder aktive) Waise, Abenteurer, Rebell, Kämpfer um seine Rechte, Familien-

kind, soziales Kind, Nachbarschaftskind, politisch bewusstes Kind und spielerisches Kind.

Man kann die Entwicklungschronologie dieser Typen bestimmen und die Zeitspannen festlegen, wann welcher von ihnen dominierte. Doch mit dem Auftauchen eines neuen Typen kommt nicht zu einem völligen Verschwinden von älteren Typen, so dass wir, in der zeitgenössischen Literatur, sie alle finden.

Schlüsselwörter: moralisch idealisiertes Kind, unglückliches Kind, Waise, Abenteurer, Rebell, Kämpfer um seine Rechte, Familienkind, soziales Kind, Nachbarschaftskind, politisch bewusstes Kind, spielerisches Kind

UDC 821.163.41–93–31.09 Nušić, B.
821.163.41–93.09

◆ Душица ПОТИЋ

РОЕТА LUDENS У ИГРИ ПРИКРИВЕНИХ УДВАЈАЊА

САЖЕТАК: Рад полази од Лотманове тезе о двопланском карактеру игре и тумачи Нушићев поступак обликовања као игру прикривених удвајања планова поетског текста. Обрађујући се подједнако деци и одраслима, поетика игре семантички раслојава роман *Хајдуци*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: двоплански карактер игре, поетика прикривених удвајања, роман *Хајдуци* Бранислава Нушића

Игра је карактеристика детињства и у науци о књижевности за децу обично се одређује као начин постојања детета (Пражић 1971: 10). Она је, међутим, својство и света одраслих (Huizinga 1970; Кајоа 1979), штавише, као органска потреба човекове психе има важно место у свим стадијумима његовог развоја, док се разлика тражи у дечјој неспособности да је одвоји од реалности (Lotman 1976: 99–112). За Лотмана је она моделативна активност, а како моделује ситуације, једно је од најважнијих средстава за савладавање животних ситуација и учење типова понашања. При томе се неусловна (реална) ситуација замењује условном, па онај ко учи добија могућност да временски заустави ситуацију, али и да је моделује у свести, јер аморфни систем реалности представља у облику игре чија се правила могу формулисати и треба да буду формулисана. Игра је особит модел стварности. Моделујући случајност,

непотпуну детерминисаност, вероватноћу процеса и појава, омогућава условну победу над непобедивим или моћним и васпитава структуру емоција потребну за практично деловање пружајући особито, у игри дато разрешење конфликта који се у практичном понашању или у границама друштвеног система не могу превазићи.

Она репродукује неке стране стварности преводећи их на језик својих правила, а подразумева истовремену реализацију игривог и практичног понашања. Играч је дужан истовремено да памти како учествује у условној (не истинској) ситуацији и да не памти. Уметност игре састоји се у вештини двопланског понашања. Излазак из њега у једноплански, озбиљни или условни тип понашања нарушава његову специфичност. Захваљујући двопланском карактеру, потенцији условног преношења у ситуације недоступне у стварности, игра омогућава човеку да кодирајући своје „ја” на разне начине реши један од најсуштаственијих психолошких задатака, да нађе своју унутрашњу суштину.

У игри један стимуланс изазива више од једне условне реакције, један елемент изазива две различите структуре понашања, те у свакој добија различита значења. Њена је реализација повезана с преласком онога што је једнозначно у оно што је вишезначно, па и сваки њен елемент добија двоструко значење. Они се доживљавају као семантички богати, а однос између модела игре и хомоморфног логичког модела није антитеза истинито–лажно, него антитеза богатији–сиромашнији одраз живота. Механизам игре није дат у статичном, истовременом коегзистирању разних значења, него у свести да су могућа и друга значења, а састоји се у томе што она „трепере”. Разумевање образује синхронични пресек, али при томе чува сећање на претходна и свест о могућности каснијих значења. Није, стога, неочекивана ни веза коју Лотман успоставља између игре и уметности, па у крајњој линији и интерпретације

уметничког текста, а на њено место у књижевности за децу није нужно ни указивати.

Двопланска природа игре тумачи се као поступак обликовања романа *Хајдуци* Бранислава Нушића, темељ његове имплицитне лудичке поетике прикривених удвајања. Она је очигледна већ у наслову, будући да се „десетина” у бити игра хајдука, управо онако како Лотман и види специфичност децјег односа, који не разликује једнопланске од двопланских емоција, нарушава граматiku игре. Екцес незнања језика, укидање лудичког кодног механизма, наративни је импулс романа. Занимљив и за нараторлошко истраживање, приповедач је одрасла особа која се сећа дечачаког одметања, па као лик дечака заборавља, а као „прави” играч и памти и не памти да учествује у условној ситуацији. Тачније речено у две: у игри и у тексту, премда је у овој другој и он повремено склон екцесу заборава. Његова ретроспективна наративна позиција омогућава да се текст реализује на бар два плана. Одредићемо их као транспарентни наративни и прикривени иронијски план.

Хајдуци тако и почињу, успостављањем два плана модела света, хуморним, проницљивим портретима дечака, што се врхуне у нараторовој недоумици око сопствене ваљаности: „Тешко је рећи какав сам ја био, јер су о мени постојала разнолика мишљења. Једни су мислили да сам рђав и неваљао, а други су мислили да сам добар. Тако, на пример, моји родитељи, отац и мати, били су мишљења да сам ја неваљало дете, моји професори и то сви од реда, као да су се договорили, били су мишљења да сам рђав ђак, а ја лично био сам опет мишљења да сам врло добро дете и да сам одличан ђак” (Нушић 2005: 15). Ваљаност се реализује на два плана. Испоставља се да је она „ствар” тумачења, идеолошке опције. Наведени одломак својеврсни је кредо књижевне критике, али и хумора, будући да се комичној ситуацији могу „дати у исто време два потпуно различита смисла” (Bergson 1993: 54), колико и ирони-

је, исказа који се реализује на два плана, плану дословног и плану прикривеног значења. То осцилирање, „треперење” између два смисла, било да су она наративно транспарентна или иронијски прикривена, јесте и специфичност Нушићевог поступка, смицао лудичке поетике прикривених удвајања.

Роман се иницијално раслојава на два плана, која се очитују као свет деце и свет одраслих, да би се развијао у њиховом сукобу. Наратор стално „извлачи батине”, све због неких „ситница”: „или разбијем прозор, или разбијем сестри главу, или упалим сламу на тавану, или се претурим и паднем у корито с потопљеним рубљем, или сипам мастило у слатко од ружа” (Нушић 2005: 16). Од тих „ситница”, само је сипање мастила у слатко од ружа вољни, не нужно и свесни чин. Остало је серија несрећних догађаја који, изазвани неискуством, морају бити страшни најпре за малог виновника. Неко ко разбије сестри главу и запали сламу на тавану родитељске куће јесте или злочинац или лабилна личност. Породична патологија, међутим, не каналише се батинама, па макар оне биле изазване неразумеванем великог виновника. Темелни конфликт *Хајдука* подразумева два плана: несразмеру између кривице и казне, план експлицитне наративне и план прикривене иронијске идеологије, који преиспитује први раслојавајући текст на више идеолошких линија.

И батине су, тако, двопланске. И оне су „ствар” тумачења. Истина је на страни оног ко у руци држи прут – бар на наративној равни романа. Она, међутим, није једини структурни елемент поетског текста. Доминантан иронијски дискурс плаћен је губљењем снаге преовлађујуће идеологије (But 1976: 348), наративне идеологије неопозивости агресивног васпитавања.¹ Интерпретативне невоље настају с изо-

¹ У критици преовлађује схватање да је Нушић заговорник батина као педагошког средства. Најжучнији напад у том смислу, уз замерке упућене композицији романа, стиже од Милана Црнковића (Црнковић 1984: 143) и провлачи се кроз већину текстова о *Хајдуцима*.

станком упозорења о примени ироније, па „не постоји никакав *a priori* разлог за претпоставку да је грешка читаочева” (But 1976: 343–344). Хуморни контекст и његова лудичка двопланска поетика, ипак, довољно су јасно упозорење за сваки тип читања осим за онај који се држи искључиво сижеа. Ако се смејемо на помен батина, по себи се разуме да их нећемо тумачити дословно.

Свет одраслих и свет деце стоје у односу опозиције постављајући на једну страну игру и слободу, а на другу стварност и агресију. Иницијални портрети фиксирају и хуморно преувеличавају једну особину. Функција је хиперболе двојака. Она има комичке ефекте, али и ефекте обрнуте игре. Дечаци глуме, играју неку игру не би ли остварили жељени циљ. Глуваћ је лењивац и преварант који усваја један тип понашања. Прави се да не чује кад не зна лекцију, али пошто подвала пролази губи осећај за меру. Он није научио ни лудичку лекцију претварања, стопио је стварност и игру. Преувеличана особина постаје карактерна специфичност ликова, а игра њихов стварни живот. Они заборављају да учествују у условној ситуацији и нарушавају њена правила, што се одразило на двојак начин такође. Укидање двопланског карактера игре изоштрава иницијалну опозицију између света деце и света одраслих. Потоњи памте правила и не могу се лако преварити, што активира ону нетом помињану истину и, бар на наративној равни, оставља утисак оправданости њихових васпитних мера.

Живљење игре, укидање њеног двопланског карактера, јесте и продор игре у стварност, хуморна замена две сфере. Такво је Глуваћево претварање, или игре имагинације у поглављу „Четвртак после подне.” Дечаци тако полазе у авантуру претварајући је у реалност. До најситнијих појединости. До заклетве, издаје, мученика. До пет литара зејтина које ће, после пљачке, великодушно и побожно послати манастиру. До јуначких песама које ће проноси-

ти њихову славу. Игра им пружа прилику да остваре најскривеније жеље, ону потенцију личности која се у стварном животу не може реализовати. Да буду јачи од нетом помињане руке. Да надвладају агресију и ауторитет одраслих. И да се реше обавеза. Детињство је на овој равни модела света романа идеалистички обликовано као простор апсолутне среће, пуне афирмације бића, као наивна потврда садашњег тренутка постојања (Данојлић 2004). Сва невоља дечака, међутим, потиче од заборав неусловне ситуације, од заборав сутрашњег тренутка постојања.

Друга последица укидања двопланског карактера игре јесте обрнути поступак, продор озбиљних у условне ситуације, стварности у лудичку сферу, што се одразило на два плана такође. Продор стварности у игру отвара процеп унутар света детињства, омогућујући и продор ироније, док је она усмерена на два циља, на децу и на одрасле. Огрешење дружине о правила игре не огледа се у изостанку свести о њеној двопланској природи, већ у непоштовању тог њеног својства. Свест о стварности моделује се на три плана: рационалном, ирационалном и игровом. Дечаци знају да разлуче добро од лошег, па ће наратор рећи да су они били лоши ђаци, али да су зато били добри другови. Вече уочи одметања он размишља како ће оцу задати још једну бригу. Поглавље „Avangi Generale!” није без имплицитне осуде Чединог уживања у злу.

Три епизоде обликоване су као сан. Први сан, с професором географије кога „хајдук” препада у шуми, сведочи да десетина зна за ауторитет те за однос кривице и казне. Други, обликован као магаретова исповест, преиспитује смисао хајдучког подухвата. Трећи, моделован као Тртина прича, фиксира раскорак између игре и истине, у крајњој линији и тренутак одрастања, прихватања стварности. Под игровим начином подразумевамо причање прича. Јунаци их приповедају и да би се забавили и да би

одагнали страх, што, уз алегоријске поуке свих прича, сугерише утилитарни аспект Нушићеве поетике. Ефекат процепа јесте трајна последица по хомогеност света детињства, идеализовано виђеног као редуктована, једнопланска стварност игре. После другог сна она се све брже повлачи у позадину пред офанзивом реалија – несналажење у шуми, хапшење, када се хајдука игра још једино ‘Арамбаша, неславни бој на повратку у град, потпуна капитулација приликом поновног окупљања код храстовог стабла.

Алегорија упозорава на иронијски однос према незрелости дечака, премда он није увек недвосмислен јер се реализује на два плана. Поређења са животињама, на пример, имају иронијску, па и сатиричну функцију. Не без нијансе двосмислене карневалске поруге (Bahtin 1978), њихов хуморни ефекат потиче и од алузивности народне етимологије: „Изгледали смо као мало стадо оваца. ‘Арамбаша испред као ован, а ми за њим као овце.’” (Нушић 2005: 123) Трезвености народског хумора припада и други сан, у коме магарац приповеда своју животну сторију, истоветну авантури дечака. И он хоће у хајдучку дружину јер: „Ако нисте већи магарци од мене, мањи одиста нисте.” (Нушић 2005: 130) Овај је аспект романа кохезиони елемент Нушићевог реалистичког проседеа, идеолошка линија која детињство враћа стварности. С њим и правилима игре, колико њеном спознајном потенцијалу што се обликовао као прикривена васпитност романа, толико и позицији из које се сагледава унутрашња суштина детињства, двопланског простора који се простире у посебном свету слободе и игре, али и у свету стварности, родитеља, обавеза и одрастања.

У игри хуморних отклона од нетом успостављене идеолошке позиције, у лудичкој иронизацији што стално умножава циљеве инвектива, реалистичка опција можда је и једина фиксна тачка романа, његов стожерни моменат који шала не успева да дове-

де у питање. Да су *Хајдуци* остали само на транспарентној иронији реалистичког тока текста, били би и даље забавно и занимљиво, али штиво лишено суштинског момента, који је и носећи елемент његове уметничке вредности, лудичке поетике удвајања и њене прикривене ироније. И транспарентна је иронија двопланска јер има још једну моделативну функцију. На њој се темеље сложеније хуморне стратегије, ослоњене пре свега о стварносни карактер модела света, који их колико омогућује, толико и прикрива. Роман се, зато, даље раслојава, умножава идеолошке позиције умножавајући комичке поступке и иронијске циљеве. Прикривена иронија развија три идеолошке линије, које се градирају ка свету деце, свету одраслих и ка сатири.

Прикривена иронизација детињства двопланска је и креће се у распону од благонаклоне шале ка оштријој иронији, примењујући елементе карневализације слике света, чија амбивалентност двосмисленим сликама двотоналним језиком (Bahtin 1978) смисаоно изокреће дословност наративног плана. Опседнутост дечака храном упућује пре свега на њихову незрелост, неспремност за живот, за његову суровост и његову борбу. Такав је жал за штрудлом с вишњама коју наратор необично воли и од ње се опрашта пред велики подухват. Обрнута пројекција карневалског обиља, пародија његовог мотива Дембелије, јесте глад. Немоћ дечака да опстане у хајдучима обликована као неспособност да се прехрани, уз есцајг и чачакалице које носе у хајдуке, има исти задатак. Линији благонаклоне шале припадају и карневалски елементи телесног доле и свргавања/кажњавања, при чему је први лишен опсценог и стопљен са казном, која зато и има хуморну димензију.

Обрнута пројекција карневала развија се на два плана. Искорак ка оштријој сатири активира гротескни вид телесног доле, обрнуту пројекцију шале, обликовану мотивима физичке слабости због глади. Оно се интензивира етичким доле и гротескним

свргавањем. Деца завршавају у свињцу, у деградираним јуначким мукама изазваним десантом бува.² Линија оштре ироније кулминира финалним свргавањем, јавном тучом на повратку у град. Транспарентна иронија која прати ову епизоду није и благонаклони смех претходне линије, али ипак слаби идеологију наративне равни. Даљу деградацију, социјалне санкције, прати одсуство хуморног тона. Његов други план, минус поступак, у једном хумористичком роману јесте семантички сигнал. Иронијско свргавање обрнута је пројекција карневала схваћеног као потврда живота, стога и иманентан став према „владајућој” идеологији наративне равни. Према агресивним васпитним мерама. Двотонална реч чува двојакост тона и става, противречну пуноћу, па дозвољава да се хвали и оно што се обично не хвали, нпр. агресија, као што куди оно што се не куди, амбивалентно карневалски руга се деци. И одраслима. И двотонална реч отвара простор за иронијско прикривање васпитне тенденције романа.³

Оштрија иронија такође има свој други план. Агресија се исмева из новог иронијског угла, који посредством истих поступака преиспитује свет одраслих.⁴ Карневал је отпор владајућој идеологији једне културе, што је омогућило писцу да, без иронијског знака упозорења, велича батине оповргавајући их у исти мах. Епизода која се у литератури обично

² Бувљиви свињац врхунац је пародијске димензије романа, још једне карневалске стратегије, што може бити и предмет неког другог истраживања.

³ Карневалске стратегије у иронијској функцији, њихов двоплански карактер и смисао, обликовани као обрнута пројекција карневала, те етичко и социјално доле Нушићеве су варијанте карневализације слике света.

⁴ Овим смо радом хтели и да одговоримо на једну од тема које нам је сугерисало уредништво *Детиньства*: Ако се књижевност за децу обраћа детету у човеку, којег је узраста то дете? Наша је начелна теза да универзалност уметничког дела, па и оног намењеног најмлађима, превазилази узрастне разлике. *Хајдуци* у односу на одрасле читаоце функционишу захваљујући двопланском карактеру игре, што може важити и за добар број књижевних дела за децу.

наводи као потврда афирмације насиља јесте поглавље „Моја прича”, нараторова прича о Раки Пустоглавићу, пустопашном дечаку чији су беспомоћни родитељи унајмили циркуског дресера не би ли га упростојили „васпитавајући” га као ћурана или прасе. Стручњак није морао два пута да пуцкета бичем. Дечак се брзином муње претворио у право правцато злато. Упреподобило се толико да су га другови прозвали дресирани Рака. Хуморни контекст, почев од претеривања у обликовању овог лика, преко циркуса и дресера, па до надимка, дозвољава да се прича разуме и у иронијској равни.

Она достиже врхунац и прелази у сатиру у сцени награђивања. После јогунства и кажњавања Рака није одбио наредбу па га дресер, као и животињу, помиљује. Језик ироније може се пружати у више праваца. Нушић се на наративној равни подсмехнуо Ракиним манама, а на равни прикривене ироније и слабости родитеља. Трећи ниво значења може бити усмерен и на екстрем физичке силе, који на дете гледа као на животињу, ћурана или прасе. Хуморни подсмех детету јесте иронијски подсмех ригидности васпитања које, уместо разумевања посебности детињства, посеже за далеко драстичнијим педагошким алаткама. „Моја прича” се не мора читати искључиво у дословном кључу. Мало је вероватно да се писац који се толико бунио против режима и толико исмевао власт у једином роману за децу покаже као апологета насиља.⁵

Антирежимски писац, Нушић се још једном побунио против репресије и њених механизма као начина васпитавања, али и владања. Однос родитеља и деце може се схватити и као однос ауторитета и права јачега, па се један аспект *Хајдука* вратио књижевничкој омиљеној теми – власти.⁶ Гротескни вид

⁵ Ако нам биографска критика може бити од помоћи, Бранислав Нушић је упамћен као благ родитељ, спреман да удовољава деци (Предић, б. г.).

⁶ Још је Тартаља уочио везу овог романа с Нушићевим делом у целини (Тартаља 1935).

карневалских казни, обрнута пројекција карневала, прикривени је знак упозорења иронијског односа према таквој родитељској љубави. Према педагогији којој није потребно живо дете, с манама одрастања, већ послушни поданик чије ће панталоне саме спадати од страха пред штапом, као што су чак и у нараторовом сну с глобуса преплашеног хајдука слетеле пред дрвеним ауторитетом крволочног професора географије.

Иронијски однос према свету одраслих, према несразмери између кривице и казне, обликује и други план. Ова линија романа, концентрисана на лик ‘Арамбаше, води ка друштвеној сатири. Послушни се поданик аутоматски повинује ауторитету, макар он био оличен у Чеди Брби. Чеда није само несташна ланчуга која учионицу посипа смехотресним сврбљивим прашком. Он и ужива у злу. У поглављу „Avangi Generale!” смишља план како да унесрећи дресера и прецизно га спроводи у дело. На зуб је узео и легендарног Матамуту. Све што се потврди у друштвеној средини, што добије неку врсту јавног признања, у њему изазива рушилачке пориве. Социјална деструктивност има адекватан пандан у славољубивости, али уместо почаста, његов негативни карактер наилази на осуду и агресију. Зато и одлази у хајдуке. Да побегне од обавеза и да се освети свима који су га кажњавали, занемаривали његову величину или били бољи од њега. Чак и Матамути.

Чеда у дружини налази плодно тле. И њој је доста школе, професора, родитеља, доста репресије и агресије свакодневице. Као и Брба, и она жуди за јуначком славом па је он, иначе вешт манипулант, лако наговара да се одметну у хајдуке. Будући најкрупнији и најјачи, Брба децом влада страхом, али и усијавајући њихову машту. Десетина зна да он с Матамутом никада није поделио мегдан и ипак му верује. Верује му јер жуди за истинитошћу његових прича о јуначењу, али и због његовог уверљивог и убедљивог става, којим је умео ауторитарно да се

служи. Он пред дечама наступа као с политичке говорнице, намећући се за вођу и запаљивом „хајдучком” реториком. Одважан, предузимљив, прек и строг, приликом „прве борбе” најбрже је утекао, што га није омело да чињенице изокрене у своју корист, хвалећи своје јунаштво.

Лажна величина и кукавичлук само су друго лице исте карактерне слабости, која се компензује Чедином тиранском природом. Он не само што прети деци у школи, већ се насилно понаша и као харамбаша. Спремно изаје наредбе и забране не клонећи се ни претњи – и кад има и кад нема потребе. Тек да демонстрира силу. Многошта њему не иде од руке, али врло је успешан кад треба да упрегне дружину не би ли радила за њега. И док он седи скрштених руку и мрко је гледа, она уређује логор, набавља воду, огрев, храну. Све што представља темеље човека и заједнице: рад, одговорност, обавезе, Брба одбацује и прихвата само њихову јавну манифестацију: популарност, славу, прилику да се окористи о туђи труд. Лепо каже Цврцин отац како свако треба да буде оно за шта има дара (Нушић 2005: 88). Чеда је сваком занимању налазио ману. Најрадије би да му је „нешто онако” (Нушић 2005: 48). Лењ, хвалисав, славољубив, притом насилан, лажљив и манипулативан, он би био идеалан политичар. Склоност злу, анархији и социјалној деструкцији употпуњују сатирично искарикиран лик вође.

А деца? Жељна слободе, али научена на слепу послушност онима који о њима брину, сигурна су мета вештих готована. И зато су, иако свесна Брбиних мана, прешла границу и почела да живе игру. Пошла у авантуру, која ће остварити њихов сан о слободи. Друга мотивација могу бити Чедини нимало наивни манипулативни механизми, јер је он физичку снагу претварао у психолошку надмоћ. И сама је група повлађивала насилном делу његове личности. Када би се кошкала, тражила је од ‘Арамбаше да изда нову забрану и тако разреши раздор

у чети. Психологија дружине преобратила се у психологију масе, чијом је поводљивошћу он умео да управља. Баш као ован предводник овцама. Дечаци су, детиње наивно, побегли од школских обавеза, а обрели су се у задацима и забранама које им је наметао њихов отресити старешина. Простор игре претворио се у простор репресије, а поље слободе у поље неслободе.

Нушићева дидактика достиже врхунац у хуморном, па и сатиричном лику Чеде Брбе. Не зато што на наративној равни дела захтева (или „захтева”) батине и не зато што децу, па и целу посрнула патријархалну средину, иронијски изокола враћа коренима хајдучије и њеним изворним, традиционалним вредностима.⁷ Писац и на децу и на одрасле поучно делује сугеришући да треба градити интегритет личности и да га треба поставити на врх лествице карактерних и друштвених вредности. У временима превирања, када се један тип заједнице урушава изопачујући самога себе, а други систем још увек није успоставио своје норме, лако је постати плен разних Чеда Брба. За разлику од својих малих јунака, превејани сатиричар Нушић добро зна колико се брзо упада у њихове замке. Не стиче се зато утисак да он строго суди ‘Арамбашу Брби. Чеда је, уосталом, само дете, које се хунцутарије и подухватило пошто је добило велике батине због само две перече.

Пишчева је педагошка акција усмерена колико на дечју незрелост, толико и на родитељску строгост изопачену у репресију.⁸ Ако некоме држи лек-

⁷ Светлана Велмар Јанковић говори о Нушићевој носталгији за патријархалним огњиштем (Велмар-Јанковић 1993: 27), а на ширу идејну основу Хајдука указао је Јован Љуштановић упућујући на њихов културолошки проседе, на српско друштво „у драматичној трансформацији из патријархалног у модерно“ (Љуштановић 2004: 134).

⁸ С формалног становишта и најспорније седмо поглавље *Хајдуци*, у којем сходно теми и васпитној тенденцији, али не и сижеу романа, објашњава историјат хајдучије, добија мотивацију. Интерполиране приче и фрагментарна композиција романа сметају критичарима, од старијих, нпр. Симе Цуцића (Цуцић 1951:

цију, онда је чита пре свега васпитачима који би да од васпитаника направе послушне, дресиране поданике. Његов је иронијски прикривени крајњи циљ слободна личност. Уметност игре огледа се у вештини двопланског понашања. У некој врсти равнотеже, која је и бит пишчеве васпитне тенденције. Она њена линија која се обраћа деци усмерава на лудички кодни механизам спајања игре и стварности, а она упућена одраслима на спајање стварности и игре, уравнотежен однос између кривице и казне. Управо тако наратор теши и саветује свог пса: „Немој да плачеш, Нероне, знам да те боли, ал’ проћи ће то! /.../ Па зар не можеш, Нероне, да се уздржиш да не удавиш пиле? Играј се као човек мало с пилићима, потерај их, потрчи. Ал’ ти, брате, претераш у игри. Уздржи се други пут да те не би тукли!” (Нушић 2005: 98)

Да није претеривања, међутим, не би било ни хумора. Прикривена иронија јесте и обрнута пројекција игре. Мање или више оштро усмерена на мане деце и одраслих, све до најприкривенијег вида, политичке сатире, она обликује свет какав не треба да буде. За разлику од игре, која моделује идеалну потенцију живота, сагледава га одоздо, из његових негативнијих видова. Она се, затим, ограничава на стварносни свет одраслих, који заборављају на условну ситуацију те на начин супротан дечјем нарушавају граматику игре. Експес незнања њеног језика, укидања лудичког кодног механизма, редукује условну ситуацију на озбиљну. Ни њихово се огрешење о правила игре не огледа у изостанку свести о њеној двопланској природи већ у непоштовању тог њеног

53) до најмлађих, као што је Горан Максимовић (Максимовић 1995: 145). Постављајући формалне замерке, критика занемарује две чињенице. Једна је књижевносторијска, јер су *Хајдуци* настали у време кад је двадесетовесковна авангарда већ извршила трајан прелом у поимању књижевности и компоновања поетског текста. Друга се тиче жанровских особености, будући да је добар део прозних дела, поготово романа за децу, попут Твеновог *Тома Сојера*, и структуриран на фрагментарном принципу.

својства, што омогућава прикривене озбиљне увиде. Експес незнања лудичког језика на наративној равни обликовао је транспарентни хуморни, а на иронијској равни прикривени иронијски и још прикривенији сатирични план. Постављен између та два експеса, текст се раслојио као сноп запретаних семантичких линија, које удвајајући идеолошке планове обликују сложеније смисаоне садржаје од оних какви се обично очекују од хумористичког романа за децу. У њима се и читује вредност *Хајдука* – у свести да су могућа и друга значења. У свести да она „трепере”.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bahtin, M. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd, Nolit, 1978.
2. Bergson, Anri. *Smeh, Esej o značenju komičnog*, Beograd, Lapis, 1993.
3. But, Vejn. *Retorika proze*, Beograd, Nolit, 1976.
4. Велмар Јанковић, Светлана. „О Нушићу који се не смеје”, *Уклејници*, Београд, Просвета, 1993, стр. 9–38.
5. Данојлић, Милован. *Наивна песма*, Београд, ЗУНС, 2004.
6. Кајоа, Роже. *Igre i ljudi*, Beograd, Nolit, 1979.
7. Lotman, J. M. *Struktura umetničkog teksta*, Beograd, Nolit, 1976.
8. Љуштановић, Јован. *Дечји смех Бранислава Нушића*, Нови Сад, Виша школа за образовање васпитача Нови Сад, 2004.
9. Максимовић, Горан. *Умјетности приповиједања Бранислава Нушића*, Београд, Велвет, 1995.
10. Нушић, Бранислав. *Хајдуци*, Београд, Драганић, 2005.
11. Pražić, Milan. *Igra kao sloboda*, Novi Sad, Zmajevе dečје igre i Kulturni centar, 1971.

12. Предић, Миливој. *Нушић у причама*, I–II, Београд, Идеа, 1989.
13. Тартаља, Гвидо. „Чика Нушић”, *Правда*, Београд, 6–9. јануар 1935.
14. Huizinga, Johan. *Homo ludens*, Zagreb, Matica hrvatska, 1970.
15. Цуцић, Сима. „Бранислав Нушић за децу”, *Из дечје књижевности*, Нови Сад, Матица српска, 1951, стр. 51–53.
16. Crnković, Milan. *Dječja književnost*, Zagreb, Školska knjiga, 1984.

Dušica POTIĆ

POETA LUDENS IN THE GAME
OF HIDDEN REDOUBLING

Summary

Approach of this paper leans on Lotman's idea of double-levelled character of the game and analyzes Nušić's modelling device as the game of hidden redoubling levels of poetic text. Considering children as well as the adults, poetic of the game achieves the semantic multiplication of the novel *Hajduci/Highwaymen*.

Key words: Two-levelled character of the game, poetics of hidden redoubling, novel *Hajduci/Highwaymen* by Branislav Nušić

◆ Зорана ОПАЧИЋ

ПРОБЛЕМАТИЗОВАНИ ИДЕНТИТЕТ У РОМАНУ *БУДАЛЕ И СМАРАЧИ* УЛФА СТАРКА

САЖЕТАК: Савремени шведски роман *Будале и смарачи* изграђен је на проблемима одрастања дванаестогодишње Симоне, која се суочава не само са изграђивањем личног и родног идентитета већ и са проблемом социјализације у новом школском и вршњачком окружењу. Неспоразум у новој средини пружа јој прилику да живи са лажним идентитетом, чиме добија могућност да свет мери из друге перспективе, али је, такође, излаже непријатностима. Искошени поглед на свет је нешто са чиме јунакиња и иначе мора да се носи унутар своје породице, а то представља додатни притисак у њеном адолесцентском изграђивању идентитета (бити „нормалан”, бити социјално прихваћен – или бити откачен, односно бити део породице). Квалитет романа крије се, између осталог, у способности да се о веома осетљивим темама одрастања приповеда из хумористичне перспективе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: роман за младе, потрага за идентитетом, јунак адолесцент, конвенционални и неконвенционални однос према животу

Успостављање личног идентитета представља најделикатнији и најзахтевнији процес у периоду одрастања. Рани адолесцентски период карактеришу унутрашњи конфликти, несигурност, стрес и дезоријентисаност, али и повећање самосвести. Заједно узевши, комбинација когнитивних, социјалних и психичких проблема чини адолесценцију критичним периодом за суочавање појединца са променама у соп-

ственој личности (Brinthaup, Lipka 2002: 1). Стога се проза намењена овом узрасту бави управо противречностима које произилазе из суочавања недораслог јунака са собом и светом. У роману Улфа Старка (1944) *Будале и смарачи*¹ пролазак јунакиње кроз период сазревања посматра се из искошене, неуобичајене и често комичне перспективе, што је овом делу обезбедило велику популарност у шведској књижевности за децу и младе.

Роман је израђен на проблемима одрастања дванаестогодишње јунакиње Симоне, која покушава да изгради лични и родни идентитет и социјализује се у новом школском и вршњачком окружењу. А ти проблеми нису нимало једноставни. Већ из саме уводне слике јасно је да је реч о сасвим искренутој породичној ситуацији. Наиме, на дан њеног дванаестог рођендана Симону чека животна промена на коју она не може да утиче – селидба и живот у новом породичним околностима (у предграђу Стокхолма, са мајчиним новим дечком), што она прихвата са крајњим незадовољством. И не само то: у уводној сцени Симона сама себи спрема рођенданску торту и пева сама рођенданску песму, док њена мајка, прекривена бундом и окружена стварима за селидбу, спава и, како је то Симона и претпоставила, заборавља на њен рођендан. Појава трећег члана породице, деде који је побегао из болнице, обликована је у истом искошеном, комично-породијском кључу: деда је при бекству зграбио прву одећу на коју је наишао те се на кућном прагу појављује полуодевен, у женским чизмама с високим потпетицама и спаваћици. Несвакидашњи породични оквир допуњен је ликом проћелавог, смушеног и хипохондричног мајчиног пријатеља Ингвеа у чију се кућу сви доселили.

¹ Овај роман, објављен 1984, био је пресудан за Старкову каријеру: добио је награду највећег шведског издавача (Bonnier), по њему је, такође, снимљена ТВ серија, а касније постављен и мјузикл.

Типично адолесцентско оспоравање родитељског ауторитета у овом случају је појачано неконвенционалним животним стилем мајке Олге, која је доследно и поносно другачија; она је сликарка несвакидашњег изгледа и понашања, и сама из уметничке породице; сама подиже дете и покушава да, упркос свему, пронађе и сопствену срећу („’Ко је овај мајмун?’”, рекао је деда и климнуо главом према Ингвеу. ’Шта он ради овде?’ ’Ма то је само неко у кога сам заљубљена’, рекла је кева. ’А зашто? Стварно не знам’”; 35). За разлику од уобичајене адолесцентске жеље да се буде другачији од старијих (од родитеља, пре свега), Симонина потреба за самоодређењем подразумева сасвим супротно – да постане обична, „сива, и досадна и ружна”, једном речју да се уклопи у своје социјално окружење, за разлику од мајке. Одростање у неуобичајеним околностима ставља Симону пред додатне изазове; она је често приморана да преузме део одговорности уместо расејане мајке која се тешко сналази у испуњавању свакодневних обавеза (нпр. тражи од ћерке која се вратила из школе да скува нешто јер умире од глади). Чињеница да непрекидно мора да мења свој живот према несталности мајчиног испуњава је гневом; јунакиња непрестано критикује мајчин изглед и понашање²: „’Зашто не можеш да будеш као све друге кеве?!?’”, викала сам... ’Зашто не можеш да будеш сасвим обична?’”, наставила сам да урлам. (...) ’Хоћу да имам’, кукала сам, ’неку која не заборавља све! Обичну, нормалну кеву!’” (18–19). Опхрвана емоционалном несигурношћу („Мислила сам на кеву, на све мушкарце који су, боси или у шкрипавим ципелама, дошли и прошли кроз наш стан. Можда је вечна љубав изумрла – као и мамути, гасне лампе и стари грамофони”; 148), девојчица не успева да задржи ни оне који јој пружају емотивно уточиште

² „’Изгледаш као лудача из џунгле из неког филма о Тарзану’, рекла сам и осетила како се пакост полако одомаћује у мом срцу“ (43).

и какав-такав ослонац (пса Килроја заборављају при селидби, а деда на крају романа умире). Њена потреба да пружа отпор и буде, како то она каже злобна и пакосна, проистиче из снажног незадовољства собом и својим ближњима („Агресија је обична реакција на фрустрацију”; Херлок 1956: 281).

Резултати разних истраживања указују на комплексну везу између односа мајке и ћерке у пубертету и развоја телесне самоперцепције адолесцента (Usmiani, Daniluk 1997).³ Симонина жеља да нагласи свој дечачки изглед превасходно је у вези са необичношћу мајчиног. Мајчина женственост је пренаглашена до карикатуралности и подразумева јарке боје, живописну одећу, бујну косу и фигуру („офарбана црна коса вијорила је као нека застава”; 24), високе потпетице („ципеле од змијске коже и коже гуштера, златне ципеле...”; 19) и изазовне хаљине, укратко визуелну упадљивост која се користи као извор непрекидних хумористичких ефеката у приповедању. (Нпр. мајка се труди да буде оно што њена ћерка жели да буде и стога се „дотерује” да је испрати у нову школу. Међутим, њена визуелна представа о савесном родитељу у суштој је супротности са конвенцијама: „Обукла је хаљину с дезеном леопардове шаре, која је откривала већи део ногу и груди. Уз то је одабрала ципеле црвене као ватрогасна кола, црне мрежасте чарапе и фантастичне наочаре за сунце чији је оквир био прекривен ситним светлוצавим каменчићима. ’Већ си умрла’, питала је. ’Хтела сам да те допратим до школе’”; 42). Трудећи се да се дистанцира од такве пренаглашености, јунакиња покушава да изгледа што неупадљивије, а унутарње незадовољство обликује исти иронијски отклон и према сопственом изгледу.⁴

³ Телесна слика (Body image) је вишедимензионална представа одређена опажањем и ставовима појединца о сопственом телу (Cash, Brown 1989: 361).

⁴ „Пролазећи кроз улазна врата бацила сам поглед на величанствено огледало у предсобљу. Тамо сам угледала прилично

Међутим, иза таквог, на први поглед неодговорног, неприхватљивог начина живота крије се велика љубав и међусобна нежност свих чланова породице: деда и унука имају изузетно присан однос; она га доживљава као очинску фигуру, саветника и помагача коме може да повери и најскривеније сумње („За мене је деда одувек постојао. Он ми је показао цвеће и птице и дао им имена... Показивао ми је на њих својим штапом за шетњу, као да је сам Бог Отац. Он ме је научио да пливам и да се рвем. Научио ме је да читам и да псујем. ...У ствари, био је невиђено поносан на своју улогу Бога Оца. Могао је да буде отац, пошто за другог нисам знала. А Бог, па – ту је улогу сам преузео”; 37–38), баш као и мајка са оцем. Симонини деда и бака веома су се волели, до те мере да је после женине смрти деда закључао кућу, оставио све да буде као кад је бака била жива, па чак и пуну чинију супе и две чаше вина на столу. Пред смрт он чини напор да још једном посети породичну кућу (устаје из инвалидских колица и успиње се на брежуљак), оживи сећање на вољену жену и музиком искаже своју велику љубав. Оживљавање сећања на породичну срећу за све чланове породице толико је снажно да уобичајене размирице између Симоне и мајке престају, а Симони се чини као да је бака одједном ту, са њима, да долази кроз музику.⁵ Чини се да се чланови породице Крол најбоље разумеју кроз музику: на тај начин разговарају, свађају се и исказују своју љубав: „Кева

мршаву, високу и неугледну клинку у закрпљеним фармеркама, патикама и пругастој мајци (...) Ако је кева изгледала као краљица џунгле, онда сам ја ваљда највише личила на полуизгладнелог приградског пацова“ (44).

⁵ „Деда је зажмурио и засвирао, а тонови су се гунђајући и храпаво уздизали, мрзовољно и нежно тако да сам могла да чујем његов глас у њима. Говорили су о његовој чежњи и његовој тузи (...) Одједном сам видела баку поред деде. Дебелих ногу, широких стопала и паметних очију, изгледала је готово стварније од деде. Својим буцмастим образом додирнула је његову ћелу. А деда се задовољно смешио држећи своје чело. Онда се изгубила у музици, тамо одакле је и дошла“ (147–148).

се, са својим саксофоном, попела код деде. Могла сам да чујем како горе заједно свирају. Или је више звучало као да разговарају. Чело, благим дубоким гласом, и саксофон, у исто време и диваљ и мекан, крештали су, и смејали се, и јецали. Водили су безбрижан разговор о нечему што не може да се изрази речима. Заједно су се, у том свирању, вратили у неку блискост и давно време кад ја нисам постојала” (70).

Однос између породице Крол и свих осталих може се одредити као јаз на свим нивоима, те напетост у свести јунакиње проистиче из различитих система вредности које промовишу њена породица и друштво. „Зато што је прва социјална група дедета његова породица ова група има значајну улогу за изграђивање његових ставова и навика” (Херлок 1956: 268). Она мора да помири противречности (бити „нормалан”, бити социјално прихваћен – или бити ексцентричан, односно бити део породице) у својој ионако узбурканој адолесцентској свести. Деда, Симонин највећи узор, „добар и мудар бог” њеног детињства, има сасвим особен однос према животу. По њему постоје две основне врсте људи, односно два основна начина да се проведе живот; може се бити, како то деда на шаљив начин објашњава унуци, *будала*, односно *луда* – или *смарач*. Може се, дакле, живети обазриво, сталожено, пажљиво планирати будућност – тако, уосталом, живи већина људи, али се тиме губи животни елан и основна чар постојања („Али они, богами, нису нарочито узбудљиви”; 39). Они други, који се без остатка, смело упуштају у животне вртлоге, интензивније га проживе. Такви су, генерацијама, припадници Симонине породице („Твоја мајка припада лудима, као и ја. Моја мајка је исто била луда и знам да с такви-ма није лако живети”; „Јесам ли ја луда?”, питала сам и покушала да се насмешим. „Сигурно ћеш то постати”, рекао је деда и намигнуо.” 39). Они релативизују и однос према времену (сви часовници у њи-

ховој кући звоне у различито време). Свесни да њихова необузdana природа изазива осуду околине, чланови породице ведро прихватају своју непрактичност као врлину и једини могући однос према животу.

„Имамо толико моћи којих нисмо свесни”, наставио је деда. „Као море које врви од риба, и алги, и струја, и живота, и свакојаким глупости. Смарачи опрезно граде уске и ружне мостове преко тих непознатих вода. Те кукавице се плаше да не исквасе и не униште своје ципеле. Ми, будале, пузимо тамо доле. Излажемо се струјама и допуштамо да нас носе. Без обзира на ризик. Без обзира на то што нас смарачи посматрају са страхом и гнушањем” (40).

Од Симоне се, дакле, захтева неуобичајено: да буде другачија, а то, у периоду нове социјализације и осетљивом периоду одрастања, за њу представља посебан притисак.

Судар два света изазива крајње комичне ситуације. Једна од упечатљивих је она у којој нова разредна долази код Симонине мајке да јој се пожали на њено бунтовничко понашање. Ингве седи у оделу с краватом и ногама у лавору по коме пливају гумене паткице, дека се расејано смешка, а мајка мисли да је наставница модел за цртање те загледа њено тело, коментарише га („Баш оно што сам тражила! Какво лепо бујно тело!”), чак је срдачно плесне по стомаку. Наставница је престрављена већ и самим мајчиним изгледом:

Кад се кева окренула према мени, схватила сам зашто Гугутка изгледа тако уплашено. Кева је обукла кратку излизану јакну од ватреноцрвеног црвенкастог плиша, са извезеним златним змајевима и флекама од боја. Испод тога носила је дречаворозе балетски трико и мексичке филцане чизме. Таква одећа била је релативно нормална за кева. Али јој је лице изгледало помало чудно. Намазала га је киселим млеком, квасцем и лепљивим жуманцетом, према неком рецепту који је нашла у једном од часописа што их је илустровала (121–122).

Гугуткину жалопојку о Симонином(Симоновом) понашању мајка прихвата незаинтересовано, као причу о сасвим непознатом детету, чиме се мистерија о Симонином идентитету не разоткрива споља, већ је остављена да је сама јунакиња разреши.

Романескна фабула је, као што смо поменули, заснована на елементима комедије интриге, односно комичном неспоразуму. Необично име нове ученице у школи⁶ и њен андрогини, дечачки изглед („Коса је сигурно била довољно кратка, без шнала или траке или нечег другог што би могло да ме открије. Добро је што још нисам почела да добијам груди као неке! И што јутрос нисам обукла хаљину! Ову одећу је могао да носи било који дечак. Осим гаћа, наравно, али оне се, сва срећа, нису виделе”; 48) узрок су што наставница помишља да је она дечак, Симон, а јунакиња у неочекиваном сплету околности види изненадну шансу за нови идентитет и то у моменту прихвата као забавну авантуру, као ослобођење у иначе фрустрирајућој ситуацији.⁷ Могућност да пригрли нови идентитет доживљава као крајње узбудљиви начин да свет сагледа из нове позиције: „Брзо и вешто ослободила сам се оне девојчице Симоне која је увек упадала у невоље и, уместо тога, постала пакосна бараба по имену Симон” (49).

Бити девојчица у пубертету није нимало лако, а бити неко време у кожи дечака испрва је сасвим забавно. Јунакиња има прилику да побегне од родних стереотипа које, како смо видели, покушава да избегне. Нова улога подразумева маскулини образац

⁶ „Моје чудно име – Симона – опет је направило збрку. Тoliko ми се смучило да сам хтела да заплачем. (...) ‘Симона је веома лепо француско име’, имала је кева обичај да ми каже кад бих се жалила. Могуће. Али ја нисам хтела да имам лепо француско име. Хтела сам нормално шведско име које не бих морала увек да понављам, због којег ме не би загледали и због којег не бих морала да будем нешто посебно да бих ишла уз њега. Хтела сам име с којим могу да будем сива, и досадна и ружна“ (46–47).

⁷ „За неког обичног имала сам необичну несрећу да ми се дешавају невероватне ствари“ (47).

понашања који се једнако односи на изглед и начин социјалне комуникације. Симона купује одећу у којој ће изгледати као дечак, шиша се на кратко и понаша се грубо, простачки, покушавајући да се смеје, говори, плеше и туче се онако „како то раде дечаки”. Прве речи које размењује са другом из клупе су: „Пацовчино!”, „Бабунова буљо!”, „Творе смрдљиви!”, „Говно крастачино!”. Свој лажни идентитет покушава да потврди скандалозним понашањем јер разуме како је дечачка дружина, на челу са Исаком, тестира пре него што је прими у друштво (Припадност вршњачкој дружини је веома важна за адолесцента⁸ који је спреман „да оде врло далеко само да би стекао пажњу и одобравање групе”; Херлок 1956: 267.) Исак јој прави намештаљке како би је казнили, а она покушава да му се реваншира (краде туђу јакну и намешта да он добије батине, пушта голубове у празну учионицу и сл.). Скандал са голубовима јој омогућава да постане део мушке дружине и добије приступ у њихово тајно скровиште. За чланове групе (Данета, Шорка, Стефана, Исака и Пепсија) то је напуштена шупа код језера коју су уредили стварима са депоније: „Без обзира на то какво је састајалиште изабрано, оно ће увек бити тако да обезбеђује минимум мешања и надзора одраслих, тако да се активности изводе мање или више тајно, а где ће у исто време бити довољно прилике за оне активности које се свиђају групи” (Херлок 1956: 293).⁹ Типично за овај период одрастања, дечаки покушавају да чине све оно што је забрањено па, између осталог, пљују по поду и пуше иако им се „стомак окреће као мешалица за бетон” (79). За период ране адолесценције одвајање међу половима чини је-

⁸ „Најопштију социјално-психолошку законитост узајамних односа вршњака чини *стварање мале групе* која се у свим проученим узрастима јавља као универзални систем непосредне међуљудске комуникације“ (Коломински 1990: 126–127).

⁹ Састајалиште може да буде улични угао, гаража, амбар, шупа, место у подруму, пусто градилиште, напуштена кућа и сл., наводи Херлок.

дан од карактеристичних видова социјалног понашања (Херлок 1956: 298). Из перспективе дечака девојчице су досадна, напорна и празноглава створења („Само ју је посматрао (Исак, прим. аут.) као да је жали зато што звучи исто тако досадно као што изгледа“; 51) те је, изузев Кати, коју примају у скровиште јер им, као девојчица слободнијег понашања, служи за освајање нових искустава, њима приступ забрањен. И сама Симона појачано зазире од друштва девојчица јер је свесна њихове интуитивности, моћи увиђања и плаши се да ће је оне прозрети (али се понекад заборави па по навици улази у женску свлачионицу).

Као што смо видели, улога дечака пружа јунакињи прилику да свет посматра из друге перспективе. Међутим, ова позиција носи и многе опасности: пре свега симпатије супротног, односно истог пола. Однос са девојчицама се проблематизује тиме што најслободнија међу њима (која Симону, на њен ужас, својим понашањем подсећа на мајку)¹⁰ истиче управо „његову“ различитост као повод за флерт. Кати покушава да се на сваки начин приближи интригантном „младићу“ и не обесхрабрује се његовим одбијањем. Иако употребљени мотив скриване сексуалности лежи на деликатној граници према преиспитивању личне полности, односно исказивању хомосексуалних аспирација, у овом роману он се јасно избегава пошто није реч о сумњама у сопствени идентитет већ, превасходно, о игри, прилици да се буде неко други, што јунакињу ставља у крајње замршене ситуације. Најшокантнија неприлика је она у којој Катина насртљивост иде дотле да пољуби Симона/у.¹¹

¹⁰ „Кад сам цимнула врата, сетила сам се зашто ми се Кати чинила тако познатом. Личила је на кеву – исте жуте очи дивље животиње, иста дрска здрава храброст да се послужи без питања“ (93).

¹¹ „Отворила сам уста да кажем да то не ради, да је све страшна грешка. Али тада је већ приљубила своје лице уз моје. Осетила сам њене усне на мојима (...) Њена уста су ме усисавала,

Решеност да се отворе веома осетљиве теме (однос према властитој сексуалности, прве симпатије, прва љубавна искуства, пољубац две девојке и сл.) премошћује се наглим преласком у хумористички дискурс чиме се оне релативизују и ублажавају (тако се и ова деликатна ситуација преокреће у хумористичку у тренутку када Симона, у жељи да се одбрани, загризе Кати за језик те она још дуго прича фрфљајући). Деда има велику улогу у Симонином сазревању: као добронамерни одрасли који је разумео и на својеврстан начин води кроз турбулентне односе са вршњацима он представља други, уравнотежујући тас у њеном трагању за идентитетом (на супрот мајци). Симонино очајање и непријатност због ситуације у којој се нашла полако нестају када своје невоље подели са дедом. Он је, смејући се, теши и умирује, покушавајући да јој укаже како нас живот често ставља у неприличне и неочекиване ситуације те томе не треба придавати велики значај. Уз благо и мудро вођство свога деде, који једини преузима улогу васпитача, Симона успева да реши бројне изазове пред које је стављена.

Вршњачки односи су, наводе Бринтхаупт и Липка, поларизовани на два основна модела међусобног опхођења – задиркивање и исмевање. Где год је присутно задиркивање неког пријатеља вршњака, оно је показатељ за допадање и прихватање. За разлику од тога, исмевање указује на недопадање, непријатељство и одбацивање (Brinthaupt, Lipka 2002: 12). Однос између Исака и Симоне од почетка је праћен међусобним задиркивањем и невољним, притајеним осећањем дивљења за поступке оног другог, било да је реч о показаној смелости или изузетном Исаковом цртежу. Временом, Симона схвата да јој се Исак допада. То прво препознаје по љубомори коју почиње да осећа када је Кати у Исаковом друштву. Ипак, она се бори за његову пажњу не на ти-

док јој је рука мазила моје ошишане локне. То је био први пут да ме је неко пољубио. И при том је то била девојчица!“ (91).

пичан женски начин већ мушким стратегијама: позивајући га на надметање. Авантура у коју увлачи Исака (такмичење ко ће први у леденој води препливати раздаљину до моста) обоје их ставља у животну опасност, али им пружа прилику да остану насамом, те да Симона открије свој прави идентитет – и своје симпатије. Ово је, истовремено, и прилика да се проговори о новој деликатној теми – првим еротским спознајама (после пливања у леденој води они скидају одећу, чиме добијају ненадану прилику да љубопитљиво посматрају своја нага тела. Симона, кикоћући се, запажа прве знаке телесног узбуђења код Исака, што у њему изазива крајњу нелагоду). Уверавањем у Исакову наклоност Симона стиче сигурност да призна свој прави идентитет у школи и прегура још један могући скандал. Упоредо са новоуспостављеном емотивном стабилношћу, јунакиња стиче самопоуздање да разреши и остале релације у свом животу. Она покушава да разуме своју мајку и њене изборе у животу те прихвата њеног изабраника, свог смушеног али крајње добронамерног поочима. У кратком периоду који је ставља пред нове, још веће изазове, Симона показује знатно виши ступањ зрелости да се суочи не само са сопственим родним и вршњачким идентитетом, већ и са губитком. Она разуме дедину жељу да се опрости и оде насмејан са овог света („Нека се забава настави’, шапнуо је деда”), али и чињеницу да је смрт неминовна, те држи његову руку у последњем часу док се „и живот и забава настављају у ноћи” (196).

У роману *Будале и смарачи* присутна је савремена слика детињства, радикално другачија од традиционалне. Та чињеница подразумева измену наративног кључа оmlадинске прозе (јунакиња није суочена са борбом против одраслих и покушајем стицања веће самосталности већ, напротив, са недостатком ауторитета и жељом да буде „обична”, као и други). Од ње се и не очекује да буде обично дете

већ, као и сви други у њеној породици, ексцентрична и своја. То што јој је омогућена већа слобода отежава, међутим, њено сазревање јер нема граница које би јој помогле у самоодређивању. Проговарајући из хумористичке перспективе о новим проблемима одрастања, Старк утиче на преобликовање наративних модела савремене прозе за децу и младе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Старк, Улф (2009). *Будале и смарачи*. превела Славица Агатоновић, Београд, Креативни центар.
2. Aquilino, William (1997). From Adolescent to Young Adult: a Prospective Study of Parent-child Relations During the Transition to Adulthood. *Journal of Marriage and Family*, Vol. 59, No. 3 (Aug., 1997) pp. 670–686.
3. Brinthaup, Thomas M., Richard P. Lipka (ed.) (2002). *Understanding Early Adolescent Self and Identity: Applications and Interventions*. State University of New York Press, Albany.
4. Cash, Thomas F. and Timothy A. Brown (1989). Gender and Body Images: Stereotypes and Realities. *Sex Roles*, Vol. 21, No. 5/6, pp. 361–373.
5. Коломински, Ј. Л. (1990). „Дечји колективи. Социјално-психолошке карактеристике дечјих група и колектива”, У: Иван Ивић и Ненад Хавелка (прир.). *Процес социјализације код деце*. Београд, Завод за уџбенике и наставна средства.
6. Košiček, Marijan i Tea (1965). *I vaše dijete je ličnost*. Zagreb, Panorama.
7. Крњајић, Стеван (2007). *Пољед у разред*. Београд, Институт за педагошка истраживања.
8. Usmiani, Sonia and Judith Daniluk (1997). Mothers and Their Adolescent Daughters: Relationship Between Self-Esteem, Gender Role Identity, Body Image. *Journal of Youth and Adolescence*, Vol. 26, No 1, pp. 45–62.

9. Херлок, Елизабета (1956). *Развој деце*. Београд, Завод за издавање уџбеника СР Србије (Elisabeth B. Hurlock, *Child Development*, McGraw-Hill book company).

UDC 821.111(73)-93-31.09

Zorana OPAČIĆ

PROBLEMATIZED IDENTITY
IN *FRUITLOOPS AND DIPSTICKS* BY ULF STARK

Summary

Contemporary Swedish novel *Fruitloops and Dipsticks* deals with the growing up problems of twelve years old Simone, confronted not only with gaining a personal and gender identity but also with the problem of socialization in the new school and peer environment. Misunderstanding in the new environment provides her an opportunity to live with the false identity and measure the world from another perspective, but also exposes her to the odd inconveniences. The oblique point of view, common in her everyday life, makes the additional pressure in her adolescent searching of identity (to be “normal”, to be socially accepted – or to be rejected, but part of the family). The quality of the novel, among other things, lies in the ability to tell about very sensitive topics of growing up from the humorous perspective.

Key words: young adult novel, the search for identity, an adolescent hero, conventional and unconventional life attitude

◆ Marina GABELICA

OD CRNO-BIJELOG DO CRVENOG: ANTIUTOPIJSKA LITERATURA ZA MLADE

SAŽETAK: U radu se interpretira knjiga američke autorice Lois Lowry *Davač* (1993). Riječ je o znanstveno fantastičnoj knjizi koja je u inozemstvu iznimno dobro prihvaćena od kritičara i publike. Nagrađena je prestižnom književnom nagradom Newbery Medal 1994. godine. Knjiga *Davač* stavlja se u korelaciju s nekim immanentnim filozofskim teorijama društvenog uređenja (Platon i Aristotel) u pokušaju da se odgonetne antiutopijsko destrukturiranje prvotno uspostavljene utopijske misli. Naslov rada *Od crno-bijelog do crvenog* proizlazi iz simbolične pojavnosti crvene boje u inače crno-bijelom utopijskom svijetu koja metaforički najavljuje „otvaranje očiju” glavnog protagonista, dvanaestogodišnjeg dječaka Jonasa. Iako smještena u pretpostavljenoj budućnosti, ona korespondira suvremenom tinejdžerskom iskustvu, donosi moderne, ali i univerzalne teme za promišljanje. Jednostavnost stila pisanja, napeta i dobro izgrađena fabula knjigu čini dostupnom mlađim generacijama, dok je filozofska baza čini primamljivom i starijem čitaču.

KLJUČNE REČI: Lois Lowry, *Davač*, utopija, antiutopija, književnost za mladež

Uvod

Djeca odrastaju uz bajke. Bajke nas uče o dobru i zlu, o tome kako bi „trebalo biti”. Možda bismo ih

stoga mogli smatrati i prvim utopijskim htijenjima, scenarijima savršenog svijeta u kojemu dobro uvijek pobjeđuje. No, istovremeno, kritički će um u jednostavnosti bajke pronaći mjesta za prigovor na račun crno-bijele karakterizacije u kojoj nema previše mjesta za rast i razvoj pojedinca. Dobrota i zloba su iskonske, lik je s njima rođen bez previše objašnjenja kako i zašto. Gotovo je nemoguće od lika očekivati da svjesno odluči koju će ulogu odabrati; on/ona jednostavno jest dobar ili zao, njegova je priroda (i sudbina) zadana.

Crno-bijela ili ne, bajka ipak ne djeluje tako simplistički. Ukrašena je blještavilom izvan-zbiljskih razmjera koje tako dobro pulsira s našom maštom da nam je gotovo svejedno koje (eventualne) subliminalne ili stereotipne poruke nosi. Sve je dobro dokle dobro na kraju pobjedi.

Negdje na tragu bajki rađa se i (znanstveno) fantastična literatura koja pokušava nadograditi zbiljske svjetove ili stvoriti neke posve nove. Gdje leži naša potreba za takvim stvaranjem novoga? Možda baš u realitetu koji nas ne zadovoljava: uz pomoć dara mašte, možemo stvoriti svjetove daleko interesantnije i bogatije od onog u kojem živimo. Fantastična je literatura pronašla svoje čitateljstvo. Nakon sanjive *Alise u zemlji čudesa* (Lewis Carroll) izgradili su se još mnogi, gotovo opipljivi fantastični svjetovi. Čitatelj lako u njih ulazi, prvo kao gost, a zatim i kao akter zbivanja (*Priča bez kraja*, Michael Ende). Svjetova je onoliko koliko je ljudi na zemlji: mnogo je izmišljalaca, stvaralaca zapisalo svoje vizije pa smo tako zaživjeli i u Neverlandu, Narniji, Međuzemlju... Djeca i mladi posebno su dobro prihvatili svijet čarobnjaka iz heptalogije Harry Pottera.

Kada bismo tražili razloge tako dobre recepcije novijih fantastičnih djela, možda bismo se mogli vratiti na početak i prisjetiti se da smo svi jednom odrasli na bajkama pa su nam takvi novi, utopijski svjetovi zapravo vrlo familijarni. No, teško da bismo

svijet Harry Pottera mogli nazvati „utopijskim”. Harry Potter mladima je možda interesantniji zbog onog momenta identifikacije gdje lik usamljenog, neprihvaćenog dječaka na kraju ipak (bajkovito) dokazuje da je zapravo i te kako poseban. On je heroj, junak, (opet bajkovito) skroman i čista duha, jednostavno drugačiji od drugih. Biti drugačiji, danas je imperativ. U svijetu globalizacije, kada smo više no ikada prije svjesni mnoštva, tj. „koliko nas ima”, važno je istaknuti se, biti poseban. Mladi to pokušavaju već godinama, izuzimajući se iz „kulture” i postajući dijelom neke supkulture. Danas je fanastičan svijet supkultura sam po sebi.

I dok neke složenije fantastične strukture u sebi nose zapravo onu najjednostavniju, iskonsku poruku (kao i bajka), postoje i one koje preispituju prirodu jednostavnosti i savršenstva.

Takva je svakako knjiga *Davač* američke spisateljice Lois Lowry. Na prvi pogled, riječ je o jednom utopijskom svijetu u kojem nema siromaštva, neslaganja, nepravde i boli.

No postepenim podizanjem vela, koji je simbolički prikazan u obliku postepenog uvođenja boje u inače crno-bijeli svijet, otkrivamo kako iza ljepote leži groteskno lice istine. Ovu knjigu mnogi kritičari nazivaju „mekom” znanstvenom fanastikom za mlade. Ipak, mekoća leži isključivo u vještom peru spisateljice jer poruka sama je i te kako gruba i realna. Ako ništa drugo, ovo je knjiga koju bismo lako mogli nazvati antiutopijskom bajkom.

Sudar svijeta meda i mlijeka sa svijetom krvi i znoja

U vremenu kada je naglasak stavljen na traženju vlastite posebnosti (gdje se pojam *vremena* može promatrati dvojako: *vrijeme* kao suvremenost i *vrijeme* kao adolescentska dob), ova je knjiga snažna me-

tafora za svakog tko je u procesu preispitivanja svo-
ga *ja* u *mi*, u *Istosti*. Istost u *Davaču* odiše sigurnošću, redom i mirom. čitatelj uzdiše nad utopijskom slikom zemlje u kojoj se narod više ni ne sjeća rata, boli i bolesti, u civilizaciji gdje je obitelj primarna zajednica, a roditelji i djeca svakodnevno razgovaraju, dijele svoje misli i osjećaje.

Tko hoće večeras biti prvi s osjećajima?, upitao je Jonasov otac po okončanju večernjeg obroka. Bio je to jedan od rituala, to večernje pričanje o vlastitim osjećajima. Ponekad bi se Jonas i njegova sestra Lily svađali oko toga tko je na redu i tko će biti prvi. U tom su ritualu dakako sudjevali i roditelji, pa bi i oni svake večeri pričali o svojim osjećajima. (Lowry: 2001, 2021)

Autorica priču gradi oko glavnog lika, dvanaestogodišnjeg dječaka Jonasa i donosi nam obiteljske slike kao iz priručnika pozitivne psihologije: „Lily je ustala i prišla majci. Pomilovala ju je po ruci. Sa svojeg je mjesta otac posegnuo preko stola i uhvatio je za ruku. Jonas ju je uhvatio za drugu. I tako su se tješili svi redom. A onda se ona uskoro nasmijala, zahvalila im (...)” (Lowry 2001: 25)

Divan odnos između roditelja i djece, odnos koji počiva na komunikaciji i dijeljenju, stvara u čitatelju osjećaj smiraja.

Djeca odmalena grade svoje unutarnje svjetove; povlače se u svoj svijet igre, svijet mašte, zemlju meda i mlijeka... Dječji je duh jednostavno takav – teži miru, veselju, istinski je topao i dobar. U knjizi Lois Lowry mogli bismo isto poistovjetiti s lakoćom kojom se čini da opisano društvo funkcionira.

No, kako odrastaju, djeca/mladi otvaraju oči i postaju prijemčljiviji na svijet odraslih. U realnome svijetu, mladi se susreću i sa sivilom odraslosti. U tom dodiru, ili bolje rečeno sudaru unutarnjeg dječjeg svijeta sa svijetom odraslih, rađa se snažan, crveni osjećaj ljutnje na nepravdu. Za razliku od odraslih koji umorni od borbi često pokleknu, pristaju na ma-

nje od dvaju zala, mladi je duh revoltiran, snažan i u svom zanosu mlada osoba vjeruje da, kao i u svijetu bajki, dobro jednostavno mora pobjediti.

Ovaj moment odrastanja jednog mladog čovjeka, moment u kojem se doista oči jedne mlade osobe „otvaraju”, u *Davaču* je metaforički prikazan preko otvorenja Jonasovih osjetila na senzaciju boje koje on isprva tek vidi kao „nejasnu promjenu stvarnosti”.

A onda je Jonas najednom opazio, dok je slijedio let jabuke kroz zrak, da se taj plod – mislim, baš to ne može nikako razumijeti do kraja – da se ta jabuka **promijenila**. Samo na trenutak. Točno se sjećao kako se promijenila usred leta. A onda mu se našla u ruci, i on ju je pažljivo pogledao, no bila je to ona ista jabuka.(...) smijehom je pokušao pokriti neugodno uvjerenje da se **nešto** dogodilo. (Lowry: 2001, 41)

Mi, čitatelji, kao da i sami slijedimo Jonasovu metamorfozu, jer s njegovim „otvaranjem” očiju i mi postajemo osjetljiviji na suptilne znakove nereda u onome što smo do sada smatrali uređenim sustavom. Ta se nelagoda lagano razvija, ponajviše kroz dva aspekta:

Prvi je pojava glasa Spikera na zvučniku. „POZOR. PODSJEĆAM DA SE NEMIR MORA PRIJAVITI KAKO BI SE MOGLO POČETI S LIJEČENJEM.” (Lowry: 2001, 53) Čak i odabir velikih tiskanih slova znak je koji nas upućuje na određenu strogost koja postoji u riječima ovog neimenovanog glasa, glasa koji se neprestano obraća narodu, a iz čijih riječi shvaćamo da taj „netko” uvijek zna što se sa stanovnicima događa.

Drugi moment čitateljske sumnje leži u imenovanju likova djece. Naime, iako djeca imaju svoja osobna imena, ona se zapravo javno nazivaju prema broju svojih godina (Jedinice, Devetke, Dvanaestice itd.). Ovakvo grupiranje djece prema dobi stvara osjećaj institucionalizacije koja, iako nudi određeni red i disciplinu, ipak najavljuje odsustvo individualizacije.

Vrlo upitan moment i najava ove potrage za *sobom* u *Istosti* je zapravo trenutak kojim knjiga *Davač* započinje. To je najava Ceremonije Dvanaestica, ceremonije na kojoj će svi dvanaestogodišnjaci dobiti svoja životna zvanja. Jonas izražava strah i strepnju nad ovim događajem. Nije siguran hoće li mu Komitet (vladajuća struktura) dati dobro zvanje, hoće li **za njega** odabrati pravi životni put.

Ovakvo uređenje savršenog društva nije nužno znak nefunkcionalnosti. Naime, s jedne strane, opisano je kako odrasli doista prate razvoj djeteta od prvoga dana. To iskazivanje pažnje djetetu i njegovim afinitetima nešto je čemu zapravo i naše društvo teži. Međutim, konačnost donošenja odluke u ime nekog drugog, ipak je znak gubitka slobode, pa čak i gubitak prava na pogrešku.

Ceremonija u kojoj svako dvanaestogodišnje dijete dobiva svoje životno zvanje otkriva strukturu ovoga društva. Tako doznajemo i za jedno zanimljivo „zvanje”: Rodomajke. Riječ je o ženama čija je jedina zadaća u društvu bila rađanje djece.

(...)Inger je primila zadaću Rodomajke. Jonas se sjetio kako je mati to nazvala poslom bez ugleda. Ipak pomislio je da je Komitet dobro odlučio. Inger je bila dobra cura, samo pomalo lijena i imala je snažno tijelo. (Lowry: 2001, 69)

Na Ceremoniji Jonas dobiva najuglednije od svih zanimanja – biva proglašen Primačem Uspomena. Primač je naziv za šegrta koji će raditi i učiti s Davačem. Postepeno doznajemo da je Davač osoba koja je na sebe preuzela sva sjećanja generacija. On/ona je osoba koja je jedina svjesna, koja zna i pamti sve. Jonas će, kao Primač Uspomena, na sebe preuzeti sva znanja koja Davač čuva. Opasnost da se Davač izgubi značila bi da je narod ostao bez svojih sjećanja. Međutim, teško da bi takav događaj prodrmao samu strukturu društva. Naime, **znanje** koje Davač ima, ima samo on. Narod je lišen znanja i spoznaja, a kao takav je i voljan slijediti (brojna) pravila koja

održavaju sustav na životu. Primitak znanja od Davača Jonasu je najavljen kao bolno iskustvo. Jonas se tog čina plaši, isprva samo radi fizičke boli na koju je upozoren. Ipak, fizička bol je najmanji problem s kojim će se susresti. Primopredaja znanja koja se dešava kada Davač položi svoje ruke na dječaka jest trenutak kada u dječaka prelaze sjećanja, od onih sasvim malenih i bezbolnih (poput osjećaja snijega, topline, sunca) do onih izuzetno bolnih (rata, gladi i sl.)

Ovaj fantastični moment zanimljiva je metafora koja **znanje opisuje kao težinu** – primajući znanje, dječak doslovce osjeća teret na svojim plećima. Jonas također doznaje da je prije njega postojao drugi Primač (tj. Primačica), no ona nije mogla izdržati taj „teret” te je jednoga dana jednostavno nestala. (Kasnije doznajemo da je djevojka radije odabrala umrijeti nego živjeti osvješćena u društvu koje to nije. To je poruka koja je izuzetno snažno prikazala spiteljčinu misao o stvorenoj utopiji.)

Pri našem smo zadnjem izboru jako pogriješili, rekla je Glavna starica svečanim glasom. Bilo je to prije deset godina (...) Jonas nije znao na što ona cilja, ali je ipak u gledalištu osjetio nelagodu. (...) Zato ovaj puta nismo žurili, nastavila je. Ne možemo si dopustiti još jednu pogrešku. (Lowry: 2001, 78)

Proces *primanja* zapravo je bio proces Jonasova učenja. Učenje mu je donosilo užitek, ushićenje, ali i veliku bol i patnju. No, s učenjem, rastao je i dječakov apetit:

Ako je sve isto, onda čovjek ne može ništa ni birati! Volio bih se ujutro probuditi i o nečemu **odlučivati!**(...) Ali sad kad vidim boje, bar ponekad, stalno razmišljam: A što ako bi mogao (*govori o svome malome bratu*) hvatati stvari jarko crvene ili jarko žute, ako bih mogao **birati**? Umjesto da živi u Istosti. (Lowry 2001: 115–116)

Naglašene riječi *biranje* i *odlučivanje* upućuju na ideju slobode, pojam s kojim se Jonas tek počinjao

susretati. Vrlo zanimljiv detalj jest i taj što je Jonas sada kao Primač dobio i slobodu *pitanja*. Dakle, mogao je bilo kome postaviti koje god pitanje je htio. Davač, njegov novi učitelj, poticao ga je da postavlja što više pitanja jer tako će najbolje naučiti. Ideja da znanje posjeduje samo jedna osoba u cijelome društvu navodi Jonasa da se zapita koja je uloga Učitelja. Kako Učitelj uči ako nema znanje, uspomene?

O, tvoji Učitelji znaju svoj posao. I poznate su im sve činjenice. Jer svi znaju svoj posao. Nego, riječ je o tome da... da je bez uspomena sve besmisleno. A to su breme prebacili na mene. I na mog prethodnika. I na onoga prije njega. (Lowry 2001:123)

Lois Lowry u više navrata donosi takve komentare postojećeg društva, društva koje cijeni činjenice iznad znanja.

A kako je primao sve više uspomena, sve više znanja, Jonas je postajao slobodniji i mudriji. U svojoj mudrosti, on je bolje i vidio. Tako se i cijeli svijet, pa čak i njegova obitelj, više nije činila istom. On je počeo uviđati prazninu u svojim roditeljima, pa čak i u svojoj mlađoj sestri. Osjećao je prazninu u riječima koje su zvučale toplo, jer znao je da toplina dolazi iz ljudskosti, a ako pojedinac nema ljudskosti, onda su te riječi prazne.

U jednome se trenutku javlja i hororiistična scena koja najbolje opisuje prethodnu tvrdnju. Naime, Jonasov je otac po zanimanju bio Odgajatelj, odnosno brinuo se za razvoj djece do njihove treće godine. Odgajatelj je u stvarnosti zanimanje koje zahtijeva toplinu u odnosu odrasloga i djeteta. Međutim, u jednome od trenutaka učenja, Davač mu otkriva činjenicu kako i zašto je njihov sustav tako savršen: Jonas je vidio svoga oca kako ubija novorođenče iz razloga što je bilo premaleno, prelagano s obzirom na standarde društva. Ovaj trenutak spoznaje neljudskosti Jonasa je zabolio jače no ijedna ranija spoznaja.

On ga je ubio! Moj ga je otac ubio! (...) Jonas je osjetio kako ga nešto unutra razdire. Osjetio je kako si strašna bol noktima prokapa put da izroni kao krik (Lowry 2001: 169170)

Smrtonosnom injekcijom tako bi se ubijali svi koji na neki način nisu odgovarali savršenstvu društva. Stari i nemoćni, nedonoščad i ostali pojedinci koji bi svojom različitošću odudarali od propisanog bili su otpraćeni na takozvanoj Ceremoniji Otpuštanja. Ovaj hororiističan događaj posve je otvorio Jonasove oči. U tim je trenucima Jonas prije svega tražio oslobođenje te se stoga u konačnici i odlučio na bijeg iz ovog savršenog društva. Lois Lowry vrlo vješto i postepeno raskrinkava utopijsko društvo, a glavni element raspada nalazi se upravo u *spoznaji odsustva ljudskosti*.

Filozofska pozadina *Davača*

Čovjek je oduvijek promišljao o sebi, postavljao si pitanja koja s razlogom nazivamo univerzalnima: *tko sam ja, što me čini čovjekom?* Potreba da se odredimo u smislu tko smo i što smo navodi nas i na promišljanje o tome „kako bi moglo biti”. U ljudskoj je prirodi da raste i da se razvija, da unaprijeđuje i mijenja ono što može (jer „samo mijena stalna jest”). „Utopija je budućnosna vizija jednog drugačijeg društva, odnosno jednog drugačijeg uređenja društvenih odnosa.” (Jurić: 2003) Promišljanja o čovjeku i ljudskoj zajednici uopće navela su tako mnoge na izvedbu svojevrsnih scenarija u kojima se opisuje „savršeno” društvo.

Lois Lowry u knjizi *Davač* čini upravo to – stvara savršenu zajednicu. Izgrađuje je kao reakciju na suvremeni svijet. Ona kompleksni realni svijet pojednostavljuje i stvara svijet Istosti; oduzima sve što je „višak”, obogaćuje ga onim što mu nedostaje (mirom, skladom).

Vjerojatno najpoznatiji utopijski „recept” jest Platonova *Država*. Prebirući po osnovnim idejama *Države* i uspoređujući ih s istom recepturom koju je Lowry upotrijebila u izgradnji svoga utopijskog društva, možemo naići na nekoliko dodirnih točaka... ali i na nekoliko korijenski različitih ideja.

Prvenstveno, Platon za Državu kaže da počiva na ljudskoj djelatnosti. Razlika jest u tome što Platon u svojoj paradigmi naglašava „svjesnu” ljudsku djelatnost, dok Lowry upravo na toj „svjesnosti” gradi konflikt. Njezini su likovi svakako djelatni – oni su živa tvorevina društva u kojem žive, no to nikako ne čine svjesno. Štoviše, svaki znak „svjesnosti” biva ugušen (primjerice, ukoliko pojedinac sanja „nemirne snove” počinje koristiti tablete za smirenje, tablete koji će te snove odagnati).

Nadalje, struktura Platonova društva počiva na trodjelnoj podjeli: *filozofi*, *vojnici* i *robovi*. Pritom su filozofi ujedno i upravljači države, vojnici su čuvari, a robovi su proizvođači.

U *Davaču* to je društvo najmasovnije u području proizvođača – nesvjesnih robova. Pritom se „robovi” ne osjećaju robovima. To su jednostavno ljudi koji žive i rade prema državnim pravilima.

Vrlo je zanimljiv lik Jonasove majke. „Mati je draga, simpatična i inteligentna žena, zaposlena u Odjelu pravde. U njene dužnosti ide briga za kažnjavanje ljudi koji prekrše stroga pravila po kojima se mora živjeti u tom svijetu.” (Lowry 2001: 9)

Ovaj oksimoron – *briga za kažnjavanje* – na neki način upućuje na eufemistično imenovanje strukture slične onoj koju Platon naziva *vojnici*, onima koji čuvaju red.

Na čelu društva je Komitet. S jedne strane bismo se mogli složiti da bi to doista bili Platonovi *filozofi*, no postepeno uviđamo kako su Lowry-jeni filozofi, upravljači države, posve različiti od Platonovih iz jednostavnog razloga što im posve nedostaje „vrlina koja se zasniva na znanju”, a na kojoj Platon inzistira.

U *Davaču*, to je znanje svima zabranjeno, osim samome liku Davača koji je utoliko jedini filozof u državi. Pritom, dok u Platonovoj utopiji filozofi igraju presudnu ulogu, Lowry-jeni Davač je filozof koji, iako naoko hvaljen i cijenjen, zapravo je tek stari čovjek, izoliran od ostatka društva, čovjek koji živi sam u svom svijetu knjiga i priča.

Njegova **izolacija jest izolacija znanja** – svaki susret pojedinca sa znanjem smatra se pogubnim. Težinu znanja osjeća i sam Davač. Vrlo teško nosi svo znanje jer nema pravo dijeliti svoj teret spoznaje s drugima.

Učinimo li usporedbu utopijskog društva iz knjige *Davač* s društvom koji je osmislio Aristotel, možemo doći do sljedećih dodirnih točaka: Aristotel u svojoj *Politici* govori o društvenom uređenju koje se često naziva „pogrešno formuliranim” jer kad govori o *robovima* on kaže da su robovi takvi po svojoj prirodi, dok su u stvarnosti robovi jer ih društvo čini takvima. Ove riječi optužuju Aristotela za rasnu teoriju društva.

No, Lois Lowry u svom *Davaču* zapravo čini upravo to – ljudi, stanovnici njezina društva, jesu u svojoj biti *robovi*. Oni su skloni robovanju, pristaju na robovanje. U samim začecima društva ljudi su bili toliko „umorni” od svijeta i u osjećaju beznada oni predaju svoju slobodu u zamjenu za osjećaj sigurnosti i reda. Oni daju svoj dar slobode za osjećaj sigurnosti i time postaju robovi. Društveno ih uređenje nastavlja držati u takvom odnosu, a kada se u pojedincu eventualno dogodi unutarnje „škakljanje” (primjerice, „nemirni snovi”), kada tijelo ili duša sama putem nesvjesnog krene u potragu za nečim iznad onoga što je dano, ljudi (robovi) i opet svjesno biraju „pilulu” kojom će smiriti nemiran duh. Odnosno, opet prodaju svoju slobodu, svoju ljudskost, da bi bili sigurnim robovima.

Davač istovremeno daje nadu u postojanje unutarnjeg osjećaja za slobodu, za prijemljivost na isti-

nu. To se očituje u trenucima u kojima dječak Jonas, još prije nego u sebe primi *znanje*, opaža da je stvarnost nešto što se mijenja. Iako ga društvo uči tome da **ne vidi**, on ipak gleda. No, tek kada primi znanje, on u konačnici i progleda.

Zaključak

Postavlja se pitanje, zašto bi se tematika *utopije* uopće nalazila unutar knjige za mlade? Zašto mlade umove zamarati filozofskim pitanjem funkcioniranja ljudskog društva i pojedinca u njemu? Ova pitanja ne trebaju opravdanja tipa „zato što...”. U jednom trenutku, gotovo svako dijete postane svjesno svoga *ja* i krene u unutanju potragu za mjestom svoga *ja* u *mi*, u zajedništvu.

Iz ove je perspektive posve vidljivo zašto bi knjiga *Davač* od Louise Lowry bila interesantnom svakom mladom čitatelju koji se ikada zapitao o smislu i besmislu ljudskog postojanja.

(...) utopija pretpostavlja temeljitu kritiku postojećih društvenih odnosa, koja za sobom povlači zahtjev za njihovom korjenitom promjenom, kao i tome primjereno djelovanje. (Jurić: 2003)

Ukoliko doista utopiju promatramo kao kritiku postojećih društvenih odnosa, možemo primijetiti kako se suvremeni „odrasli” često zaustavlja na toj razini kritike društva. Sljedeći se korak – *maštanje* – prepušta filozofima, piscima i djeci.

Utopija je, dakle, diskreditirana; a čak je i utopijski duh iščezao. U tom stanju, ono što se nekoć nazivalo „utopijom” danas se uglavnom smatra ili adolescentskom zabavom za mlade, gnjevne „pankere” ili izlizanim tlapnjama dokonih i dobro uhljebljenih intelektualaca. (Jurić: 2003)

Prošlo je doba kada su velikani izokretali Maslowljevnu piramidu, odnosno, bili spremni žrtvovati

svoj komfor (pa i život) u ime istine u koju su vjerovali. Možda se utopijska misao u svom najčišćem obliku doista i javlja u mladome umu (mladome čitaču) koji je još uvijek dovoljno ojačan (bajkovitim) porukama da dobro jednostavno mora pobijediti, a opet, dovoljno je hrabar i znatiželjan da vidi svijet oko sebe.

Knjiga *Davač* pritom je sjajan primjer kako i sa gledanjem treba biti oprezan jer *vidimo* samo onoliko koliko smo *spremni vidjeti*. Prihvatanjem svoje ograničenosti, mi se otvaramo. A rasti možemo jedino ako učimo, ako smo spremni u sebe primiti znanje.

(...) uh da je jezik bar malo precizniji! Crvena je bila tako lijepa!

Davač je kimnuo glavom. I jest.

I ti je stalno vidiš?

Ja ih vidim sve. Sve boje.

Hoću li i ja?

Naravno. Kad primiš uspomene. Jer ti posjeduješ sposobnost gledanja kroz stvari. I tako ćeš, s bojama, steći i mudrost. S bojama i još koječim. (Lowry 2001:112)

Davač nam pokazuje koliko je važna uspomena onih prije nas. Mladima može biti dobar materijal za promišljanje o svojevrsnoj bahatosti generacija koje ne poštuju ono što su generacije prije njih stvorile i izgradile.

Ona također upućuje na strašne posljedice gubitka sebe, kada svoju slobodu prodajemo radi osjećaja sigurnosti. A ova je tema zasigurno interesantna svakom mladom i revoltiranom duhu koji je dovoljno hrabar suprotstaviti se autoritetu kojeg osjeti kao lažnog.

Lois Lowry nas poziva na maštanje, na stvaranje utopijskog svijeta. Istovremeno, ona ga ruši. Pokazuje groteskno lice koje leži iza vela kurtoazije. Vještini perom odmjereno razotkriva slojeve laži, i upravo to postupno poružnjivanje imat će više impakta na jednog tinejdžera no bilo koja savršena bajka.

LITERATURA

1. Aristotel. *Politika*, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 1992.
2. Babbitt, Natalie. „The Hidden Cost of Contentment”, *The Washington Post*, 9. 5. 1993. <<http://www.highbeam.com/doc/1P2-962716.html>> 6. 1. 2011.
3. Huxley, Aldous. *Vrli novi svijet*, Zagreb, Izvori, 1998.
4. Jurić, Hrvoje. *Utopija – anti-utopija – post-utopija – utopija ili utopija, filozofija i društveni život*. <<http://www.stocitas.org/hrvoje%20o%20utopiji.htm#3>> 2. 1. 2011.
5. Lowry, Lois. *Davač*, Zagreb, Mozaik knjiga, 2001.
6. Platon. *Država*, Zagreb, Naklada Jurčić, 2001.
7. Santiago, Nadia. *Knowledge is Misery in The Giver by Lois Lowry*. <<http://www.suite101.com/content/knowledge-is-misery-in-the-giver-by-lois-lowry-a149968>> 4. 1. 2011.
8. Wyatt, Megan. *Lois Lowry's The Giver. Themes, Issues and Summary of Young Adult Dystopian Novel*. <<http://www.suite101.com/content/lois-lowrys-the-giver-a84924>> 4. 1. 2011.
9. Wyatt, Megan. *Young Adult Dystopian Fiction and Its Impact*. <<http://www.suite101.com/content/young-adult-dystopian-fiction-and-its-impact-a84705>>

Marina GABELICA

FROM BLACK AND WHITE TO RED:
DYSTOPIAN FICTION FOR YOUNG ADULTS

Summary

This paper is an attempt of interpretation of a book by an American author Lois Lowry *The Giver* (1993). It is a science fiction literature which was highly praised both by

the critics and by the readers. It was given the prestige literature reward Newbery Medal in 1994.

The Giver was correlated with some immanent philosophical theories of social organization (Plato and Aristotle) in the attempt to explore the dystopian destructuralization of primarily utopian story.

The name of the paper *From Black and White to Red* comes from the symbolic appearance of the color Red in otherwise Black and White world which metaphorically announces the eyes opening experiences of the main protagonist, twelve years old boy Jonas.

Although the plot is located in the future, this book corresponds with the contemporary teenager's experience; it brings modern but also universal thoughts. Simplicity in the narration as well as a well-built plot makes this book attainable to young readers, while the philosophical basis makes it very attracting to an older reader as well.

Key words: Lois Lowry, *The Giver*, utopia, dystopia, literature for young adults

◆ Милутин ЂУРИЧКОВИЋ

ПРОБЛЕМ ОДРАСТАЊА У ОМЛАДИНСКОМ РОМАНУ *ВАТРЕНО КРШТЕЊЕ* МИЛЕНКА МАТИЦКОГ

САЖЕТАК: У раду се, пре свега, разматра проблем одрастања и младалачког сазревања у омладинском роману *Ватрено крштење* Миленка Матицког, али и низ других конститутивних елемената који се тичу његове поетике и онтологије тинејџерског живота. Указује се на жанровску, типолошку и језичко-стилску особеност овог дела, по много чему компатибилног и уметнички уједначеног са осталим романима из тетралогije: *Журка*, *Свирка*, *Пустолови са Гардоша*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: проблем одрастања, деца, тинејџери, поетика, стил, авантуризам

Омладинске романе (*bildungsroman*) или романе за омладину Миленка Матицког (1936–2001) можемо назвати и *тинејџерским*, јер се тематски, идејно и етички односе на генерације младих, у периоду од тринаест до деветнаест година, а у складу са бројевима у енглеском језику који се завршавају на *teen*, од *thirteen* до *nineteen*. Овој квалификацији, такође, треба додати и условни назив *проза у истрајерицама* (Александар Флакер), с обзиром на то да се односи на омладину која носи цинс одећу и траперице. Овде

је реч о преломном времену с краја детињства, до младалачког сазревања и уласка у свет одраслих.

Тинејџерска литература налази се на граници између оне намењене деци и оне намењене одраслим читаоцима. Код нас још увек није у теоријско-методолошком одређењу до детаља прецизиран овај жанровско-типолошки појам, јер се, такође, налази у сенци и под окриљем књижевности за децу. Међутим, за разлику од наше науке и литературе, у страним књижевностима овај проблем је у приличној мери јасно профилисан и разграничен, нарочито због узрасног критеријума и начина обраћања младим читаоцима.

Романи Миленка Матицког као да су писани и за старију публику, јер према тематици и питањима којима се баве нимало нису наивни и једноставни. Без декоративног улепшавања и артизма, они разматрају крупне проблеме у животу и стасавању једне младе популације, располажуће пред вратима будућности и егзистенцијалне неизвесности (друштвена криза, живот с једним родитељем, сукоби с околином и неразумевање).

Омладински романи Миленка Матицког представљају аутентично уметничко сведочанство о једном времену и његовим траговима у човеку, односно у младом бићу. С друге стране, они третирају и веома озбиљне теме, као што су: смрт, криминалитет, слобода, сексуалност, развод, старост, јер ауторова основна идеја је да *отворено суочава деце с основним људским ситуацијама*.¹ Тетралогija оставља утисак комплексног и уједначеног романсијерског света, сродног у језичко-стилском и типолошко-жанровском погледу, као и на плану композиције, структуре и тематике.

То показује да Матицки и те како прати актуелне типолошке моделе и форме романа, који поседују инвентивно и савремено осећање света и живота. Према многим формално-стилским и структурал-

¹ Бруно Бетелхајм, *Значење бајки*, Београд, 1979, стр. 22.

ним елементима (генетичка сродност, жанровска аналогја, идејно-тематска подударност, техника приповедања), романи Матицког су у поетичко-феноменолошкој сагласности са романима писаца из деведесетих година (Г. Стојковић, В. Стојшин, С. Станишић, В. Алексић).

Пишчева уметничка прерада појединих животних чињеница показује вишеструко сагледавање и осветљавање једне сложене адолесцентске драме, као и представљање унутрашњег стања и доживљаја младог бића (посебно лик Буда Абацијевића и Мине Сандолине). Романи су писани *по мери савремености* (Радојица Таутовић), јер директно разматрају сложена питања индивидуалног и општег постојања младог бића у данашњим условима живота. Топологија и сензибилитет тинејџерских романа Миленка Матицког у потпуности прате и осветљавају нове урбане токове, егзистенцијалне ритмове и садржаје модерног живота, па самим тим и света детињства (дечији активизам и креативна иницијација).

Психолошки уверљиво и драмски узбудљиво, Матицки процесуира проблем одрастања школске популације, у чију је проблематику и сложену структуру проникнуо са дубоким људским и духовним разумевањем. У изазовима и суочавањима са дисхармонијом живота, поједини ликови (Буда, Мина) насликани су у својој наивности и безазлености, а понекад и са озбиљним и мудрим визијама, које су емпиријски богате и развијене (завршница романа *Свирка*). У том смислу, неки актанти носе одлике и црте не само свог узраста, већ и читаве своје генерације. Ушавши непосредно у дечји и младалачки свет, у њихову психологију, етику и филозофију живота, писац открива реални и стварносни свет, који ни у ком случају није паралелан и виртуелан.

Омладински романи Миленка Матицког не осветљавају само идиличну слику детињства, већ и сурову стварност и опору збиљу, што значи да нема

претераног улепшавања животних догађаја. Писац отворено и одмерено сагледава истину о једном делу данашње школске популације, без обзира на то колико је она прихватљива и/или документована. О ауторовом емотивном, етичком и естетичком поистовећивању са својим главним јунацима (Буда Абацијевић, Мина Сандолина) говори и монолошко приповедање у првом лицу једнине, што доприноси сугестивности и непосредности нарације, као и одређени ауто/биографски детаљи (мотиви рибарења и љубав према коњима).

Матицкијева омладинска тетралогија поседује богату драматургију, унутрашњу напетост и психолошке набоје, као интеграционе сегменте који помажу главном јунаку, а делимично и осталим ликовима (ужа породица, вољено биће, школско друштво) да се снађу у свету својих реалности и чињеница, илузија и *порушених идеала* (С. Ранковић). Тиме се, заправо, рефлектује ововремена стварност, јер, како би то рекао Нортроп Фрај, у илузији је увек реалност и обрнуто, у реалности је увек илузија. У поетолошкој релативизацији таквих гледишта и приповедачких позиција не мења се значајно читалачка рецепција и однос према причи, јер се ради претежно о истородном емотивном уживљавању у јунакову ситуацију (*Пустолови са Гардоша*).

Бавећи се појединачном судбином и личном драмом једног јунака, а кроз дијахронијску вертикалу и историју, писац проблематизује и колективну свест као синтезу одређеног времена и *израза стварности* (К. Косик). Као јединствен и специфичан жанр, омладински роман разматра животну проблематику деце и омладине, њихову психологију и филозофију, онтологију и феноменологију у тоталитету или, пак, у појединим деоницама и сегментима. Са разноврсних позиција и емпиријских ставова, писци ове врсте романа имају, углавном, идентичне етичке и стваралачко-тематске преокупације, које нуде нова идејна решења, другачије приступе и виђења ствар-

ности. Матицки је од оних писаца чија је епска семантизација и симболизација у потпуности посвећена омладинској етици и слици света.

Он проблемски и конкретно разматра драму адолесцената, а посебно међусобне противуречности младог бића са породицом, друштвом, па и са самим собом. Бројне и разноврсне конфликтне ситуације (интимне, породичне, школске), животне недаће и егзистенцијалне неизвесности писац сагледава са *различитих персоналних стањивости* (Ф. Штанцл). Матицки није само хроничар, свезнајући приповедач или неутрални посматрач, већ интерпретатор и аналитичар који активно и критички тематизује постојећу ситуацију индивидуе и колектива, па са одређене дистанце и перспективе нуди своја виђења, идеје, ставове.

У том смислу, процес самоосвешћивања младих јунака одвија се етапно и систематски, уз поштовање свих интегралних чинилаца приказаног света и правог стања ствари (*Ватрено кришћење, Пустолови са Гардоша*). Наслове и симболику појединих романа (*Свирка, Журка*) Христо Георгијевски би назвао *мијским инстинкцијама адолесцентског узраса*, а исти истраживач у разматрању поетике српског романа за децу и младе истиче слику и форму савременог живота, коју уметнички обликује нова генерација писаца: „Ипак, романи писаца новог таласа поседују различитост. Иницијалну улогу имају романи Градимира Стојковића, који упечатљиво реконструише живот адолесцената, утврђујући основне хронотопске и доживљајне аспекте и драму одрастања и суочавања. Његово приповедање засновано је на језику адолесцената. Животом савременог детета адолесцентског узраста, његовим реалитетом и сновима, баве се романи Миленка Матицког и Слободана Станишића. У њима се потенцирају свест и став јунака према објективним и социјалним моментима. Разлике се испољавају у тону дела, али је задржан дух непосредног суочавања,

конфликтности и драматичности. Испољавају се и социјална обележја средине.”²

Као што се може запазити, романи Миленка Матицког су с разлогом у фокусу поетичких разматрања Христа Георгијевског, који зналачки продире у слојевитост, тематику и структуру савремених тинејџерских романа. Овде можда треба додатно појаснити синтагму *романи егзистенцијалне усмерености*, будући да се њихови садржаји проблемски и мотивски односе на усмереност адресата/актанта према свакодневној егзистенцији, актуелном битисању и учествовању у непосредним догађајима од значаја за децу и омладину, па и шире.

Ако је судити према познатој Кајзеровој подели романа, онда за тинејџерску тетралогiju Матицког можемо условно рећи да истовремено обједињава и проблематизује сва три елемента епске форме (ликови, простор, збивање), с обзиром на то да поседује богату галерију ликова, да се хронотопски односи на конкретан простор (Београд, Земун), те да обилује сваковрсним авантуристичким збивањима и честим динамизираним дешавањима. Његови романи са тинејџерском тематиком, за децу и младе, поседују и такозвани *стајен инстинктивости*, који заговара Роман Ингарден³ када говори о преплитању уметничког и истинитог у књижевним делима.

Пошто је савладао методологију и теорију писања омладинских романа, Матицки минуциозно продире у њихову онтологију, поетику и структуру, демистификујући прошлост и поједине историјске детаље, чинећи их истовремено отвореним за рецепцију и комуникацију са данашњим младим читаоцима. Отуда се, по некој логичној вези, може говорити о узрочно-последичној међузависности прошлости и садашњости/будућности, као и о дијалектич-

² Христо Георгијевски, *Роман у српској књижевности за децу и младе*, Нови Сад, 2005, стр. 31–32.

³ Роман Ингарден, „О различитим схватањима истинитости у делима уметности”, *Стремљења*, Приштина, бр. 6, новембар–децембар 1973, стр. 687.

ким законитостима живота, који нестају, опет долазе, обликују се и трају извесно време (живот старих аласа на Дунаву).

Тетралогија поседује завидан, али ненаглашен сазнајно-поучни карактер, који нагиње такозваном хајдегеровском смислу усмерења, духовној димензији и етичким постулатима младе генерације. Овде је пишчева улога и позиција вишеструка: естетичка и етичка, хроничарска и литерарна. И поред тога Матицки се показао као врстан приповедач и опсерватор, који бележи скоро све до детаља и преображава у новом смислу и значењу у односу на постојеће и већ познато (митска симболика у роману *Пустолови са Гардоша*). У таквој симболичкој и сложеној естетској пројекцији он се бави и феноменима колективне свести и моралног кодекса, који се формирају и еманирају на различите начине (егзистенцијални, хедонистички, хуманистички).

Притом се додирује и свест/карактер неколико различитих нивоа:

- а) психолошког (емотивни и интимни свет деце и младих),
- б) социјалног (друштвена и породична криза),
- в) националног (етничка самосвест о животу у иностранству),
- г) религијског (међуверска коегзистенција; хришћанство и католицизам).

У констелацији овако замршених односа и етичких прожимања приповедач остаје у свему доследан и непристрасан, али ангажован и идејно усмерен. По природи ствари, писац не тежи објективној истини у литераризацији одређених животних факата, већ настоји да, колико је то могуће и естетички изводљиво, обликује лирску повест о младим људима и свету око њих, па је отуда одређена историчност дијалектичка и активистичка, јер захвата биће у непосредном процесу развијања и антиципацији свести о пролазности времена (искуства и размишљања Мине Сандолине).

Роман *Вайрено кришћење* има неколико слично сти са *Журком* у идејно-тематском, језичко-стилском и структурно-композиционом смислу. Овде, пре свега, мислимо на тинејџерску проблематику и проблем одрастања, на обилато коришћење шатровачких израза, у чију сврху је придодат *Речник мање њознатих речи и израза* (150 појмова, највећим делом из аласког живота, поређаних по азбучном редоследу); затим, исти број ненасловљених поглавља (14), као и претходно поменути роман. Матицки, дакле, није променио много тога у формалном и наративном погледу, мада се, наравно, окренуо новим темама и мотивима, сликама и значењима, везаним превасходно за аласки живот на Дунаву, на његове авантуре и доживљајну лепоту.

Насловна синтагма *Вайрено кришћење* довољно је симболична и индикативна, јер подразумева прво дечје не/искуство (животно, љубавно, стваралачко), као и суочавање са озбиљнијим изазовима и животним неминовностима. И овога пута радња романа обухвата Земун и његове најближе топосе, што показује да је аутор остао веран овом амбијенту и миљеу. У роману је више него очигледан ауто/биографски елемент, односно пишчева опчињеност речним светом и пецањем.

Додатну вредност, а може се рећи и предност, у сликању и објективизацији аласког живота сачињавају дечади и девојчице, ученици основне школе и чланови еколошке секције, чијим се ангажовањем откривају починиоци великог помора рибе и праве катастрофе на Дунаву (стр. 27). Пустоловност и суочавање са озбиљним проблемима из света одраслих, налик на Инди Блајтон, одликују ову причу и заплет, пуне драмских набоја, неизвесности и наглих обрта. Поменути малишани нису приказани само као јунаци (откриће загађивања и спасавање утопљеника, директора Репића), већ и као следбеници рибарског живота и настављачи очеве и дедине традиције (стари рибари Глига Кечар и Саја Ширајка).

Спајајући *иџру* (пустоловност, дружење на реци), *џоуку* (школа, екологија) и *љубав* (емоције и дечји пубертет), фабула романа сажима и разматра разноврсне догађајне релације, чија је семантизација врло слојевита и симптоматична, чак и са универзалним обележјима (борба за животну средину или сукоб са бирократијом). Хронолошко приповедање у другом и трећем лицу прати слику аласког живота на обалама Дунава, а свако поглавље доноси по једну нову епизоду или сиже, који се интерполира у рукавце и токове нарације. Приповедач прати тинејдере и рибаре на сваком кораку; осветљава њихову душу и психу у посебним околностима (учестале псовке и негодовања старих аласа), а ту опсесивност показује и тзв. рибарски језик и његова изражајна пуноћа: клетве, заклетве, песме и кратке умотворине, које се својом тематиком, садржајима и структуром тичу живота на води („Све су њиве зелене, а рибарске црне. Да Бог да их Дунав однео у мајчину!”).

Емоционална, психолошка и етичка детерминисаност деце и младих изражава се у неколико топова и различитих миљеа (рибарене, школа, љубав), чија иницијација и духовна манифестација показују њихово реално, типично, а често и критичко сагледавање стварности (огорченост рибара због опструирања њиховог рада; опортунизам и бирократија моћних људи, директора школе и комбината). Акциона кумулативност, динамична фабуларизација, наративна занимљивост и драмски преокрети представљају, пре свега, основне поетолошко-структурне и садржинске претпоставке сваког пустоловног романа. Овде је основно тежиште радње (откривање загађивања и његово уклањање) обогаћено сижејним токовима и додатним дигресијама, које утичу на сложеност и узбудљивост заплета. То се, углавном, односи на љубав Окиша и Јозефине, односно на не/остварене симпатије Жиће и Кеке, а са друге стране и на епизоде са појавом новинара Јока-

новића, чији наступ и реплике подржавају дечју идејност и активност. То показује и његово објављивање ђачког протестног писма у рубрици *Одјеци*, у *Јуџарњем листу*. Захваљујући њему, истина о помору риба на Дунаву је обзнањена, а са тим се упознају министри просвете и екологије, што накнадно усложњава проблем и шири његове импликације (одузимање радних дозвола рибарима иницирано од стране директора комбината).

Међутим, победа добра над злом и истине над неправдом биће крунисана не само хепиендом и општим задовољством (заједничком прославом у школи), већ и одређеним морално-духовним преображајима и самоосвешћењем појединих личности, као што су директор Репић и ћерка му Снежана, која се на његово запрепашћење придружује својим другарима еколозима. Усклађивање дидактичног и интенционалног („...од истине се не може утећи”) осмишљено је мотивима пустоловног, социјалног и завичајног, који у својој корелативности и експликативности указују на дечје разумевање и емотивно доживљавање једне такве визије света.

Грубо и фигуративно речено, главни лик у делу може бити и река Дунав, јер се практично све одиграва око ње. Без обзира што би можда таква евентуална персонификованост и антропоморфизација донекле пореметиле реалистичку основу приче, река има митско, егзистенцијално, антрополошко и симболизирано значење, много веће и сложеније од уобичајене пролазности и цикличности животних токова. Иако не крије своју наклоњеност и емотивни однос према предмету описивања, Матицки није толико тенденциозан и сугестибилан колико настоји да створи уметнички веродостојну слику детињства/ младости, живота на реци, као и проблем детињег одрастања, исказаног језиком, психологијом и маниром тинејџера.

У идејном и сазнајном смислу роман има комплексну спознају и критичко виђење актуелног про-

блема којим се бави, јер нуди нову уметничку интерпретацију и психолошко-етичку заокруженост младог бића суоченог са озбиљним изазовима и противречностима. У сукобу са моралним стрепњама и последицама (неизвесност, страх, батине) деца/јунаци не испољавају сумњу, наивност или кајање, већ свесну одлучност и етичку непоколебљивост: „И не само да напишемо за школски лист, већ и да нешто урадимо” (стр. 27).

Тинејџери су у процесу одрастања показали да нису нимало равнодушни према збивањима око себе, па стога желе да равноправно са одраслима учествују у непосредним процесима и конкретним/креативним акцијама. Наиме, дечаки и девојчице приказани су као врло промућурни, храбри и племенити, јер њихови напори биће вишеструко корисни и прагматични; тровање је заустављено, школа похваљена од стране Министарства просвете, деца доживела популарност на телевизији, рибарима враћене дозволе, директор комбината се потпуно изменио. На симболичан и не/посредан начин указано је да на млађима свет остаје, те да деца рибари морају и даље водити рачуна о реци која им живот значи, уместо њихових остарелих и изнемоглих чланова породице (Глига Клечар, баба Косана, Саја).

Сложен као низ повезаних прича и мањих фрагмената, роман *Ватрено крштење* проблематизује одређену емпиријску догађајност, од које аутор ствара своју уметничку истину и нову естетску стварност. У избору примерених реалистичких чињеница и њихових смисаоних уобличавања, Матицки је поступао сходно мишљењу Иве Андрића, који је рекао да само прави писац уме да изабере из вртлога појава ону која може да послужи као образац за колебљиви и пролазни низ сличних феномена и која, пропуштена кроз пишчеву призму, добије довољно рељефности, довољно снаге и убедљивости, да од великог круга читалаца буде прихваћена и призната као таква, тј. као стварна и као типична.

Матицки је успео да сачува и одржи геопоетичку, језичко-симболичку и психолошко-социолошку веродостојност поменутих временско-просторних координата, које су осмишљене и функционализоване у служби сложеног уметничког виђења и доживљавања света детињства и ране младости.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, Михаил. *О роману*, Београд, Нолит, 1989.
2. Бетелхајм, Бруно. *Значење бајки*, Београд, 1979.
3. Георгијевић, Христо: *Роман у српској књижевности за децу и младе*, Нови Сад, Змајеве дечје игре, 2005.
4. Ингарден, Роман. „О различитим схватањима истинитости у делима уметности”, *Сиремљења*, Приштина, бр. 6, новембар–децембар, 1973.
5. Марјановић, Воја. *Дечја књижевност у књижевној кријици*, Београд, БМГ, 1998.
6. Матицки, Миленко. *Бескрајно доба*, Београд, Дечија литература, 1997.
7. Матицки, Миленко. *Ватрено крштење*, БМГ, Београд, 1997.
8. Штанцл, Франц. *Типичне форме романа*, Нови Сад, Књижевна заједница, 1987.

Milutin ĐURIČKOVIĆ

GROWING UP IN THE NOVEL “BAPTISM OF FIRE” OF MILENKO MATICKI

Summary

This article primarily discusses the problem of growing up and maturing in youth novel by Milenko Maticki *Baptism of fire*, but also many other constituent elements related to his poetry and ontology of teenage life. It has been indicated in the genre, typological and language-style

characteristic of this part, in many ways compatible and artistic balanced with other novels of tetralogy: *Party, Live Music, Adventurers in Gardos*.

Key words: problem of growing up, children, teenagers, poetics, style, adventure

◆ Светлана КАЛЕЗИЋ РАДОЊИЋ

АБАР ВОЈА ТЕРИЋА КАО ПАЛИМПСЕСТ РАЗЛИЧИТИХ УЗРАСНИХ ИДЕНТИТЕТА

САЖЕТАК: У првом остварењу Воја Терића, роману *Абар* објављеном 1957. године, долази до преплитања искустава пустоловног романа, реалистичке и модернистичке прозе. Због тога ово дјело стоји на самој ивици омладинског и романа за одрасле, чиме ћемо се посебно бавити у овом раду. Изузетна вјештина фабулирања, као и модерност стваралачког поступка оличена у специфичној организацији простора и времена и постојању негативног јунака чине ово остварење комуникативним на сасвим различитим разинама узрасних идентитета. У томе се, између осталог, очитује његова посебна вриједност.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: авантуристичка проза, хронотоп, моделовање ликова, дијалог, техника експресивне монтаже

У центру пажње овог дјела изузетно занимљиве, атрактивне тематике, надасве необичне за балканске књижевне прилике, налази се архетипски мотив – потрага за благом. Осамнаестогодишњак Филип Поп, доспијевши у Алжир као слијепи путник, кроз мноштво перипетија завршава као копач злата који је коначно пронашао златну жилу и остварио животну занимљиво пријатељство са Абаром, по којем је роман и добио име.¹

¹ У вези са овим остварењем Јован Љуштановић примјећује: „Сижејни обрасци о иницијацији и о закопаном благу су у *Абару*

Прије свега, ваља примијетити да у оквиру домаће романескне традиције за дјецу и омладину Африка није била мјесто у оквиру којег би се уобичајено ситуирала радња. Самим тим, изузетно су занимљиве двије особености овог приповједног остварења – организација простора у њему и моделовање лика у великој мјери нетипичног за авантуристичку прозу. Бавећи се овим остварењем критика је констатовала следеће: „Основ ове приче је лов на злато, богатство, дакле типична релација многих пустоловних романа, али Терић у своју причу уткива и детаље из борбе алжирског народа за слободу, детаље о начину живота у оранским предграђима, о сиротињи и радништву, о поткупљивости и издаји као виду зараде и смислу егзистенције, о суровости колонијалног освајача и Легији странаца као суровом инструменту одржавања власти” (Идризовић, Јекнић 1989: 680). Као што се може видјети, роман обилује мноштвом разноврсних елемената и слојева који га чине сложенијим у односу на дјечју и омладинску авантуристичку прозу, што додатно проблематизује феномен узрасних идентитета читалачке публике. Такође, и главни лик у великој мјери одступа од концепта свемоћног јунака – познаје и слабости и мане, и сумње, и страхове, каткад дјела у „корист своје штете”... Другим ријечима, Терићев *Абар* за разлику од, на примјер „над-човјека” из авантуристичких проза Анта Станичића, који је *Малим илријом* претходио годину дана раније, пружа много увјерљивију слику главног јунака. Разлог томе, свакако, треба тражити у чињеници што је ријеч о омладинском роману који по многим својим особинама напушта поједностављени терен дјечје прозе

међусобно палимпсестирани, ланац препрека истовремено игра симболичку функцију унутар једне и унутар друге приче, потрага за благом значи истовремено и иницијацију Филипа Попа, што је сасвим прихватљиво и унутар архетипског ресурса из којег Војо Терић црпи главне сижетне линије свога романа.“ – Јован Љуштановић: *Црвенкапа грицка вука. Ситудије и есеји о књижевности за децу*, Дневник, Змајево дечје игре, Нови Сад, 2004, стр. 59.

имајући на уму тачно одређену рецепијентску скупину којом се може рачунати на већи степен разумјевања.²

Када је ријеч о ликовима романа треба истаћи да овдје надмоћнији статус има Абар, на кога је пажња приповједача подједнако усмјерена као и на главног јунака, Филипа Попа, те би стога могао извести закључак како остварење о којем је ријеч, у суштини, посједује два, приповједним третманом, равноправна главна јунака који се веома разликују. Док је Филип на почетку животне стазе, Абар већ увелико корача њоме свјестан да му се њен крај сваког часа може указати ако се сусретне са прошлошћу од које жели да побјегне. Тако сазнајемо да је мелез Абар заправо Француз Марсел, који је побјегао из Легије странаца и који на души носи убиство свог наредника. Све ово се открива постепено и тек се пред сам крај романа објашњавају разлози његове изразите мистичности, чиме се са приповједне стране постиже двострук ефекат. Наиме, кроз читав роман, од тренутка појављивања Абаровог лика па све до краја, нарочито се инсистира на његовој тајанствености и ћутању о било чему што има неке везе са прошлошћу, те се малобројни подаци о њему углавном презентују са тачке гледишта Филипа Попа, који о њему више закључује и слуги него што зна. На тај начин се читалац неколико пута наводи на, условно речено, погрешан траг, што приповиједање чини изузетно занимљивим, те подједнако плијене пажњу и сами догађаји у овом роману, али и лик одбјеглог легионара Абара.

Такође, треба нагласити да, иако би се у појединим моментима Абаров лик могао видјети као класични лик авантуристичког романа, у том смислу што се зна извући из сваке ситуације, што је домишљат, сналажљив, интеллигентан и пун животног ис-

² У прилог томе иду и одломци у којима се осјећа блага примјеса еротичности, нарочито у односу главног јунака Филипа Попа са дјевојком Ивон, сумњивога морала.

куства, он ипак на крају доживљава судбину нетипичну за јунаке оваквих проза. Ријетко се дешава да протагонисту задеси смрт, и то баш онда када се чинило да је започео нови живот и успио да побјегне прошлости. Овим се доводи у питање и још једна разлика између омладинског и романа за одрасле, на чијој се танкој граници налази Терићев *Абар*. Наиме, док омладински роман, у овом или оном виду ипак подразумејева *happy end* и такав завршетак у оквиру којег главни јунак стиче извјесно искуство, али се „извлачи”, дотле роман за одрасле, рачунајући на зрелију реципијентску скупину, нуди другачије разрјешење у коме главни јунак не остаје нити срећан, нити жив. У ред разлика између ова два типа романа, који тематски припадају истој групацији, иде и моделовање јунака које је овдје дато на вишој разини у односу на омладински роман, јер подразумејева и наглашено психолошки приступ у грађењу лика.

Бројна су мјеста у роману у којима се, најчешће у виду солилоквија, може стећи увид у унутрашњи свијет главног јунака, у страхове и трепете његове душе. Међутим, у тој истој функцији јављају се и одломци који су врло неубичајени за књижевну анализу, јер у њима јунак сам са собом води дијалог. Као што је познато, дијалог подразумејева говор, тј. разговор два лица, али у овим одјељцима глас главног јунака раздваја се у глас двије особе које међусобно комуницирају.³ Тако се путем дијалоги-

³ Ево једног од најизразитијих примјера: „Оранска лука лажала је отворена мору, као и пре. Нигде никога није било у томе граду ко би могао да се похвали да ме познаје. Изузев, наравно, људи из полиције. Али, сигурно сам се изменио. Био сам мршав и црн.

’Мршав? Шалиш се, Филипе Попе! Видео си и у излогу своје лице. Било је кост и кожа. И очи, које су те довеле да видиш Африку. Проклете очи пробисвета!’

’Па ти ћеш’, рекох, ’са својим поносом да умреш од глади!’ Пођох са пристаништа. У глави ми се једнако мутило. Шала је била у томе што сам тражио посао. А нисам могао да радим због руке. Месо се гнојило и почињало да се осећа. А, ето, нисам хтео да просим.

зације разбија извјесна монотоност литерарног гласа који приповиједа овај текст, што доприноси увођењу нових начина обликовности, те се овај роман сврстава у модерне, иако је познато да очигледна трансформација обликовних начела дјечје и омладинске прозе на нашим просторима започиње углавном од седамдесетих година XX вијека. Имагинарни дијалог који главни јунак води са самим собом показује и његову унутрашњу расцијепљеност, изазвану физичким патњама, која га доводи до руба здравог разума. На срећу, након низа олакшавајућих околности он враћа своје и физичко и духовно здравље, првенствено захваљујући пријатељу Абару.

Занимљиво је да се у оваквим дијалозима, са језичке стране, очитује у исто вријеме и драматичан и узак духовни оквир главног јунака. Стилистички гледано, Терић је израз романа у цјелости прилагодио протагонисти из чије се тачке гледишта и приповиједа ова наративна структура. У складу са тим, стил романа карактеришу једноставне, кратке, концизне реченице којима се у исто вријеме сугерише и елементарност главног јунака који није толико упућен на унутрашње анализе колико на живот сâм,

’Али просио си’, рекох себи, ’просио си недељама пошто су ти у селима превили рану за коју си рекао да ти је начинио неки ловац. Овде ти не би веровали као у селу’. ’Нисам просио’, успротивих се последњим остатком поноса. ’Тада сам сматрао да је достојније човека да украде него да проси. Само сам тражио храну.’

’Нису ти је баш давали често?’

’Не!’ А ја сам је опет и опет опрезно тражио, учтиво, са чудним осјећајем пса у очима. Пса који је слабо храћен.

’Па у реду,’ рекох ’шта онда? Прави просјаци раде друкчије. Има ту неке разлике.’

Био сам сигуран да тражити преноћиште и храну по селима и представљати се као радник који иде некуд није исто као и просити по Орану. И нисам хтео да просим.

’Украли су ми злато,’ рекох, ’и метак ми је просвирао руку. У злату је било много мога зноја, а из руке је истекло доста моје крви. Мене су опљачкали’, почех да убеђујем себе да бих сачувао достојанство.

Враг би га знао зашто ми је било потребно то достојанство.“ Војо Терић: *Абар*, Београд, Књижевна група Хоризонти, 1971, стр. 120.

али и огољеност свијета који се окружен афричким пустињама бори за пуки опстанак. Парадоксално, на крају се испоставља да је заправо сурови пустињски крај најхуманији, а да је право зло у насељеним подручјима, јер су људи у њима.⁴

Критичка мисао је у вези са овим Терићевим остварењем констатовала: „Терићево приповиједање је реалистички концизно, увијек кретање, радња, акција. Попут узбудљивог филма у коме је све добро организовано и промишљено – од сцена, догађаја и дијалога до слике и визије људских судбина које се затварају у непромјењив и мрачан круг” (Идризовић, Јекнић: 1989: 681). Управо се техником експресивне монтаже којом се писац користи у грађењу Филиповог психолошког лика творе одломци који спадају у веома модеран стваралачки поступак у оквиру омладинског романа. Као што је познато, дјечја/омладинска проза након Другог свјетског рата није обиловала модернизмом било којег типа – аутори су се углавном користили већ опробаним наративним техникама које су у већој или мањој мјери подразумијевале естетски традиционализам. У том смислу сасвим је тачна констатација Јована Љуштановића да је овај роман „у часу када је објављен, умногоме опажан као својеврсна ресемантизација класичног пустоловног романа” (Љуштановић 2004: 61).⁵

⁴ У прилог овој тези иде сам крај романа, када Филип присуствује Абаровом погубљењу и када не може да се помири са чињеницом да ће његов пријатељ, до јуче тако пун живота, за који тренутак бити објешен, те га у себи дозива: „Абаре, друже! Брате! Драги мој! Ходи овамо! Ту има златна жица. Овамо! Дођи! Ту нема никога изузев звери. Нико нам не може ништа. Ми смо сами у *оазису*“. – *Истио*, стр. 144.

⁵ Такође, психолошко освјетљавање унутрашњости главног јунака израженије је у овом остварењу у поређењу са осталим из ове групације. Разматрајући проблем психологизације у приповједном ткању Зорица Турјачанин примјећује: „... ма колико писац романа за дјецу тежио за прецизацијом психолошког цртежа, његов роман никада неће имати својства модерног психолошког романа (Ц. Цојса или В. Вулф), јер се карактер дјетиње душевности видно разликује од психолошког свијета одрасле

Када је ријеч о наративној инстанци из које се приповиједа текст, на самом почетку романа писац се у краткој биљешци истакнутој курзивом обраћа читаоцима: „*Нека ми ојросити високи, остиарели поврајник, кога сам ујознао кишиног појоднева кад је љлажа на Хвару била без куљача. Нека ми не замери иштио иричам једну иричу из његовог животиа и иштио је иричам онако како ми се учинило да сам је чуо*” (Терић, 1971: 3). На овај начин наратор наглашава и властити удио у организацији испричаног („онако како ми се учинило да сам је чуо”) и обезбјеђује једну од романеских конвенција која скреће пажњу са њега и уступа мјесто другом, фиктивном приповједачу, тј. главном јунаку који приповиједа свој живот у првом лицу. Иначе, прво лице није често у литератури за дјецу, а када се, примјера ради, погледа црногорски дјечји роман, може се наћи свега неколико ријетких примјера који спадају у ову групацију.⁶ Иако Ich-Form приповиједања подразумијева приснији однос према догађајима, непосредност приповиједања и визуру из личне, сасвим одређене тачке гледишта, ипак је приповиједање у трећем лицу погодније за разгранаване фабуле која чини наративно средиште романа у првом реду заснованог на догађајима, какав је и авантуристички.

Разматрајући појам и садржину авантуристичког романа Ново Вуковић истиче: „Симплицијада је (...) тип романа настао по угледу на помињани Гримелс-

особе“. Не претендујући на управо назначени психолошки поступак поменутих великана, ипак је важно истаћи да је баш због тога што не описује „карактер дјетиње душевности“, већ карактер неког ко се налази на изласку из свијета дјетињства и уласка у свијет одраслих, и опис његове „душевности“ прилагођен подједнако узрасту лика колико и рецепијентске скупине којој је роман намијењен“. – Зорица Турјачанин: *Роман за дјецу. Теоријски и дидактички приручници*, Сарајево, Свјетлост, Завод за уџбенике, 1978, стр. 48.

⁶ Од четрдесетак романа публикованих у периоду од 1953. до 1978, свега су четири исприповиједана у 1. лицу: *Абар* Воја Терића (1957), *Тужни циркусанти* Мирка Вујачића (1960), *Деда Штијукина дружина* Мирка Вујачића (1973) и *Шалајко* Стевана Булајића (1973).

хаузенев роман, чији је јунак обичан човјек, који се последице низа авантура разочара и повлачи у изолацију” (Вуковић 1996: 295–296). Стога би се могло закључити да Терићев роман о којем је ријеч припада управо тој врсти романа, са разликом што при крају ове прозе настаје преокрет којим се главни јунак, након што је остао без злата, ипак спасава уз помоћ пријатеља Абара, те стога разочарање уступа мјесто уживању у малим стварима и, условно речено, срећи. Ипак, сам крај изведен је у знаку доминације ништавила, што није у цјелости карактеристично за концепт пустоловне прозе.

Модел омладинског романа одступа од црно-бијеле технике у обликовању ликова, те се и у том домену очитује већа сложеност његове умјетничке структуре. Наиме, Абар, којег у затвору упознаје Филип Поп, са којим бјежи и креће у потрагу за златом, и који му касније, рањеном и опљачканом, пружа помоћ, из овог кратког сажетка би се могао доживјети као добар човјек. Међутим, испоставља се да је тај исти мелез, заправо, са друге стране закона и да на души носи смрт свог наредника. При самом крају романа освјетљава се да је чак и убиство које је Абар починио, заправо, у ратним околностима било хуман чин којим се борио против још већег злочиства – дуго је био војник Легије који је положио заклетву и годинама играо по устаљеним правилима. Међутим, када су легионари били ангажовани да угуше побуну бедуина, и када је легионарски позив подразумијевао убијање мушкараца, комадање жена и дјеце и паљење села, у њему се побунио човјек који је устао против оног закона који је до јуче спроводио. Тада је убио наредника који је палио село и побјегао. Оваквим литерарним третманом јунака, у којем се не нуди поједностављена слика добра и зла, овај роман се приближава литератури за одрасле.

У прилог томе иде и дилема пред којом се нашао Абар, која у великој мјери подсјећа на дилему анти-

чке јунакиње Антигоне, за коју се у том смислу већује појам трагичне кривице – које законе поштовати: божанске или људске? Избора, иако он привидно постоји, заправо нема. За које год рјешење да се одлучи – јунак ће бити крив. Ако одлучи да ради против своје савјести, биће њоме уништен. Ако одлучи да ради против војничких закона, биће дезертер.

Такође, треба споменути и то да овај роман у домену моделовања лика нуди и нешто што омладински роман не познаје. Наиме, ако дјечја проза подразумијева да су њени јунаци унапријед дати као добри или лоши, они у случају омладинске прозе, након извјесних искустава, бивају подложни трансформативности. Међутим, не дешава се да је неки јунак наизмјенично добар и лош. Управо је по том моделу саткан Абаров лик, који у једној ситуацији показује извјесне особине које у неком другачијем сплету околности нестају и уступају мјеста сасвим супротним карактерним цртама. Од почетка његов лик се моделује као лик способног злочинца, који ту и тамо покаже понеку добру особину, да би се на самом крају, када Филип Поп остане без ичега, управо Абар јавио као његов спаситељ. Најдинамичнија смјена могуће карактеризације, у смислу добар или лош, присутна је на страницама у којима се описује њихово дуготрајно и исцрпљујуће долажење до злата, када услед физичке патње Абар често мијења свој људски лик. Тако након завршетка „златне мисије” Филип Поп примјећује: „Било је лепо ићи безбрижно са пушком о рамену, далеко од нашег боравишта, *имати крај себе Абара који ти је ионово иостиао пријатељ*, звиждати нешто бесмислено и неурачунљиво, или по стоти пут водити исте разговоре” (истакла С. К. Р) (Терић: 1971: 116). На страницама дјечјих романа никада се неће наћи овакви одломци који свједоче о промјенљивости људске природе, чиме се опет потврђује теза о томе да писац омладинске прозе и те како води рачуна о нивоу

разумијевања реципијентске скупине којој дјело намјењује.

Треба споменути и још један елеменат због којег је Абаров лик изузетно занимљив. Наиме, кроз цијело дјело он је обавијен велом мистике, што и чини једну од конвенција авантуристичког романа. Не треба заобићи ни чињеницу да се Абарова мистичност и те како уклапа у композициони склоп романа којим се гради догађајни слој дјела, али се тиме истовремено моделује и његов лик.

У прилог композиционој повезаности мистичних детаља распрострањених широм дјела иде и спомињање Господара Пустине, чијом се појавом овај роман и завршава. Први помен овог феномена налазимо на страницама на којима се, након изласка из пустиње и након спасења, описује Филипова опсесија пивом коју Абар дефинише на сљедећи начин: „Господар пустиње оставио је у теби нешто прегорело. Нешто као кад се препржи кафа” (Терић 1971: 131). Овакво поетско-филозофско поимање промјене, коју је главни јунак искусио након интензивне патње коју му је подарила пустиња, и која се нужно утиснула подједнако на његове карактерне црте, колико и на његов људски лик, именује се тајанственим називом Господар пустиње. Овај феномен, или боље рећи фантом, појављује се и на самом крају романа када Абара погубљују: „Из бледе омаглице иза вешала и зида, далеко према западу, подиже се силуета Господара Пустине, са чистим белим бурнусом и турбаном и као да га закрили и однесе у своје прегорело обитавалиште” (Терић 1971: 144). Синтагма „прегорело обитавалиште” нуди се као адекватна замјена за хришћански појам раја – тако се још једанпут пустиња, без људи, са звијерима, означава као најбоље и најсигурније подручје у којем човјек може проживјети живот, далеко од највећег извора зла на свијету, далеко од сартровског пакла – других људи. Овакво поимање хуманитета, свакако, нема афирмативну одредницу и представља, у

исто вријеме, и идејну поруку дјела, која се мјестично може доимати у извјесној мјери „прејаком” за појам омладинског романа.

Кад смо већ споменули конвенције авантуристичког романа треба рећи да својеврсна егзотика, нарочито у смислу простора на којем се радња дешава и његове организације у дјелу, спада у њих. Младе читаоце ће сигурно привући атрактивни афрички амбијент у којем се спомињу Алжир, Сахара, Оран, Мала Бискра и томе слично. Такође, и имена јунака (Абар, Марсел, Абдел-Руфик, Трафик, Ивон...) доприносе „мирису” егзотике који се осјећа на свакој страници овог дјела.

Међутим, ово остварење посједује и неке елементе атипичне за концепт авантуристичког романа, при чему, у првом реду, мислимо на идеолошки слој дјела. Када Филипа и Абара заробе бедуински побуњеници на челу са Абдел-Руфиком, распитујући се за Филипово поријекло један од њих доноси географску карту да би заробљени показао одакле долази: „Ставио сам прст на малу територију облика корњачине грбе обојену смеђом бојом. Била је толико мала да је на њој могло да стане само почетно слово Београда и почетно слово имена земље.

- О! – рече он. – Разумем. То је позади Италије.
- То је испред Италије, према истоку – додадох.
- Не волите да будете иза Италије?
- Не! – рекох. – То моји земљаци не би отрпели.
- Ни ми не желимо да будемо позади Француза.
- Могу да вам верујем. (...)
- Ви сте радници? – упита.
- Да – рече Абар. – Ми смо пролетаријат.
- Шта је то? – упита поглавица. (...)
- То је – рекох – кад човек нема ништа. Кад је принуђен да ради и да иде где има посла.
- И ван граница своје земље?
- Климнух главом. И он климну главом.
- Волите ли француску власт?

– Не – рекох. Зашто да је волим. Волим је исто толико колико волим своју властиту у Југославији.” (Терић 1971: 92–93)

Мора се признати да одломак у којем се на овакав начин говори о политичким приликама једног простора не спада у општа мјеста авантуристичког романа. Из њега се много тога може закључити о карактеру Југословена (да не воле да буду „иза Италије”), да је пролетаријат када човјек нема ништа (што представља прилично огорчену и ирониичну интерпретацију овог појма) и да власт није нешто што се може вољети. Свака од теза заступљених у управо наведеном одломку овај роман би сврстала у идеолошки обојен авантуристички роман, који је права ријеткост. Међутим, како се овакво идеолошко промишљање не појављује као стално присутно, већ на само једном једином мјесту у роману, то се, ипак, може сматрати више „зачиним” него активним „састојком” дјела.

Па ипак, иако овај роман не посједује наглашени идеолошки слој, постоје пасажу у којима се додирују извјесне социјалне теме које се, у већој или мањој мјери, доводе у везу са животном филозофијом главног јунака. Као такве, оне имају статус коментара, јер их приповједач увијек саопштава као реакцију на неки догађај коју, након описивања тог догађаја, експлицитно вербализује. Тако након фрагмената у којима се описује пад бедуинских побуњеника у окршају са Легијом Филип Поп закључује: „Али откуд су ти људи могли да схвате Абдел-Руфика! Људи који се боре никад не схватају противника. Штрајкбрехери не могу да схвате штрајкаче, полицијски агенти револуционаре. Гладан и сит су два света” (Терић 1971: 111–112). Стога видимо да фигура приповједача није ту само да би извјештавала о догађајима, или као у овом случају – учествовала у њима, већ и да би их коментарисала. У науци о књижевности познате су три врсте комен-

тара: *рефлексije* (које начешће чини збир логичко-вредносних судова у вези са појавама или дешавањима о којима се приповиједа), *лирски искази* (којима се изражава наглашено афективни однос према предмету нарације) и *ајели* (којима се приповједач обраћа читаоцима додатно им приближавајући фиктивну стварност романа и догађаја у њему).⁷ Коментари приповједача у роману *Абар*, заправо, често се налазе између рефлексije и лирског исказа.⁸

Дијалогске компоненте овог остварења највећим својим дијелом одступају од оваквог концепта, јер се често наводе у таквом виду који на први поглед може дјеловати сувишно, помало и испразно.⁹ Ипак,

⁷ Види: Александар Флакер: „Умјетничка проза“, у књизи Зденка Шкроба и Анта Стамаћа: *Увод у књижевности. Теорија, методологија* (четврто, побољшано издање), Загреб, Глобус, стр. 354.

⁸ У модерној књижевности коментар се често сматра поступком деструкције жанра и симптомом тзв. отвореног дјела којим се проширују садржаји романа. Међутим, не би требало толико ићи у ширину када су у питању литерарне могућности романа *Абар*, те га тиме сврставати у домен нове естетичке категорије.

⁹ Као примјер за такво одређење дијалога наводимо следећи фрагмент: „– Слушај, – рекох му другог дана путовања кад се колона војске одмарала у подножју брега обраслог оскудним растињем – требало би да ми кажеш хоћеш ли бежати. Не желиш ваљда да проверавају и утврде да смо били у затвору.

–Препусти ти то мени, – рече он.

–Али кажи ми! Реци нешто...

–Кад буде време, рећи ћу. А сад доста!

–Није доста – рекох.

–Онда одлази. Немој на мене да рачунаш. И немој више да ме питаш ни о чему. Твоја мајка није била богзна каква жена.

–Немој да помињеш моју мајку – рекох и поцрвенех.

Био сам спреман да га опсујем и тражио сам најпогрднију реч, кад се један од стражара примиче до нас.

–Пуши – рече Абару и пружи му цигару.

–Хвала! – каза Абар.

Кад се стражар удаљи, наше расположење као да се поправи.

–Чујеш ли, лудаче – рече он. – Сваку ствар треба извести до краја и савесно. Прво, да си слушао мене, не би те опљачкали. Друго, мислиш ли да треба рачунати само на себе.

–Абдел-Руфик? – упиташ.

Језик за зубе! Због једне такве речи могли би те стрељати. Глупаче!“ – Војо Терић: Наведено дјело, стр. 115–116.

када се боље уоче кључне координате Терићевог стваралачког поступка јасно се запажа основна функција оваквих дијалогских пасажа. Њима се, наиме, не утиче толико на дијалогски слој дјела колико на досликавање свијета приказаних предметности, при чему овакви и слични дијалози рачунају на ефекат увјерљивости. Такође, неријетко се дешава да се дијалогом моделују ликови, као у управо наведеном примјеру из којег се јасно види ко у том необичном тандему Абар – Филип води главну ријеч.

У прилог модерности стваралачког поступка иду и сегменти које главни јунак као приповједач саопштава, а тичу се догађаја којима он није присуствовао, нити им је могао присуствовати. Овакав поступак оправдава се ријечима „ја сам у машти видео” при чему аутор вјешто избјегава замку да немотивисано прошири приповједачеву рестриктивну тачку гледишта. Након што му је Абар открио тајну од чега то, заправо, бјежи и каква је природа његовог односа према Легији, Филип Поп примјећује:

Никад о томе нисмо више говорили. Само ја сам у машти видео арапско село како гори. Чуо сам учестале пуцње и видео побуњенике како се удаљују. Онда сам видео бескрајно ведро небо и мале људи у униформи.

Абар је био десетар. Сliku наредника који је водио одељење на село нисам могао да оживим.

Само... Свуда је расла трава. Колибе су биле напуштене. Из штала је мирисала балега, војници су одгонили стоку. Мирис паљевине запара ми ноздрве. Осетих горак укус и мирис препржене кафе. Увек, после таквог размишљања одлазио сам да пијем пиво са леда и кад бих доста попио, слика паљевине се губила.

Данима после тога још сам мислио о Абаровој исповести. Онда свакодневни рад избриса слику и ја заборавих шта ми је испричао. (Терић 1971: 138)

У оваквом домаштавању оног што се догодило, а чему јунак-приповједач није присуствовао, заправо се врши наново конституисање свијета приказа-

них предметности за који се зна да се одиграва само у његовој свијести. Овакав поступак повлачи за собом још једну занимљиву особину модерне прозе која се тиче организације времена у роману. Помјерањима напријед-назад на временској оси усложњава се приповједно ткање романа и разбија се композиција *низа* која се добија пажљивим сукцесивним представљањем збивања. Тако нијесу ријетки примјери реминисценција присутни у оним сегментима када се јунак, сада већ егзистенцијално збринут, сјећа пустињских дана и прекида приповиједање у садашњем тренутку враћајући се у прошлост, чиме нарацију константно динамизује. Такође, присутни су и примјери антиципација, у нешто мањој мјери, којима се сугеришу дешавања која ће се тек догодити.¹⁰ Било би погрешно тврдити да је Терићев роман *Абар* у цјелости заснован на овако модерном концепту времена – постоје бројне епизоде које то потврђују, али главнина је својим основним карактером сукцесивно повезана и, као таква, кохезивна. Занимљиво је да су антиципације присутне и у дијалозима јунака, када маштају како ће изгледати њихов живот након што се обогате од продаје злата.¹¹ С обзиром на то да се управо споменуто најављивање могућих догађаја у виду маштања у доколици великим дијелом заиста и збива, што се види при крају овог дјела, онда се може видјети да су антиципације важне не само у смислу организације времена, већ да играју и значајну улогу у композиционом ткању романа.

У изузетно модерне поступке спада и посљедња сцена романа, у којој ће Абар бити објешен. Након што је ухапшен и изведен пред лице „правде” очекује се његово погубљење и тада јунак-приповједач на тренутак усваја тачку гледишта свјетине која са

¹⁰ Такав је, примјера ради, одломак у којем се говори о сакривању злата и одломак у којем маштају о куповини чамца. – *Истио*, стр. 88 и стр. 136.

¹¹ *Истио*, стр. 87–88.

великим нестрпљењем очекује његово смакнуће: „Вешали су неког чувеног разбојника, имао је на души и злочин што је убио једног униформисаног човека”.¹² Ова реченица, заправо, има статус двогласне ријечи о којој је први говорио Михаил Бахтин. Ради се о феномену који подједнако припада оном ко га изговара, али и гласу шире друштвене масе.¹³

Стил овог Терићевог остварења карактеришу кратке, једноставне реченице којим се обликује тзв. уситњено приповиједање са мноштвом привидно нефункционалних детаља којима се, заправо, постиже утисак вјеродостојности. Један од таквих примјера је и следећи: „Сад управих чамац ка обали. Пустио сам блинкер. Танак канап секао је воду позади. Старац је пушио. Риба тргну и поче да одмотава. Тако! Старац не рече ништа. Догодило се док смо пловили да риба неколико пута повуче. И да он ћути. Скидао сам их са удице и вешто маневрисао прутом. Сад је лежало пет великих риба ка дну чамца. Притерах чамац крају и искрцах старца. Сео је у хлад иза стене. (...) Ронио сам једном руком, док сам се другом само помагао. Испливах на површину. Чух како ми пуцка у ушима. Испљунух слану и горку воду и видех малу модру пећину и рака како пуже уз голе стене.”¹⁴ Тешко је не примијетити у оваквим и сличним примјерима извјесну сличност Терићевог стила са стилем америчких писаца, на примјер Хемингвејевим.

¹² *Истио*, стр. 143.

¹³ „Језици хетероглосије, као сучељена огледала, која свако на свој начин дају одраз дијела, сићушног угла свијета, – објашњава Бахтин у својим есејима о дијалогу – присиљавају нас да погађамо и схватимо свијет иза њихових узајамно рефлектујућих аспеката, свијет који је шири, има више нивоа, садржи више различитих хоризоната него што би то било доступно једном језику или једном огледалу.“ Цитирано према тексту Хелге Гејер Рајан: „Хетероглосија у поезији Бертолда Брехта и Тонија Херисона,“ у књизи: *Како укротити шекспир*, приредила Славица Перовић, Институт за стране језике, Октоих, Подгорица, 1999, стр. 410.

¹⁴ Војо Терић: *Наведено дјело*, стр. 134–135.

Па ипак, иако хемингвејевски стил подразумијева извјесну „огољеност” у најбољем смислу те ријечи, код Терића се могу пронаћи и изузетно поетични фрагменти који потврђују да догађајност није искључиво својство овог дјела, већ да оно посједује и лирске елементе: „Еј, негостољубива земљо! *Држиш ме* несаног у овој ноћи што ће сутра праснути мецима на ужареном сунцу, *држиш ме* заробљеног у једној војсци, а свуда околу вреба и чека друга, такође непријатељска и сурова са страшним именом Легија. *Узалуд* имам ону врећицу са жутим прахом, ретким као ове звезде; *узалуд* се раменом ослањам о тврдо Абарово раме, не видим излаза **из ове** ноћи, **из ове** оазе и ћутљивог песка који нас окружује” (истакла С. К. Р) (Терић 1971: 103). Као што се може примијетити из означених елемената и овдје су на снази понављања и поређења, као два најчешћа начина поетизације израза. Изгледа да се ови начини „активирају” сваки пут када приповиједач проговори о нечему до чега му је веома стало, те емоционална компонента продире у израз, и најчешће се, са формалне стране гледано, очитује у већ наведеним поступцима.

Разматрајући лирске елементе у структури романа за дјецу Зорица Турјачанин истиче: „Лирско као осјећање и као умјетнички поступак, разноврсно је, субјективно, непоновљиво, уобличено час као залутала пјесма у прози, час као лирски пасаж или свјетлуцава нит у епском ткању романа”.¹⁵ Управо се тако организује лирска супстанца Терићевог романа *Абар* – на увијек нов и другачији начин који читаоца изненађује из примјера у примјер, било да је у питању поетски осјенчен и лирски колорисан одломак, било да се ради о емоционалној усталасалости текста који је увијек у вези са формалним обиљежјима наративне структуре.¹⁶

¹⁵ Зорица Турјачанин: *Роман за дјецу. Теоријски и дидактички приступи*, Свјетлост, Завод за уџбенике, Сарајево, 1978, стр. 102.

¹⁶ Као примјер за текст изразито емоционално интониран, а самим тим и обиљежен поетским својствима, можемо навести

Уопште узев, Војо Терић је јасно увидио да концепт авантуристичког романа захтијева константну занимљивост наративе која се не постиже само атрактивном темом, већ и приповједачким техникама којима се наративне структуре доводе у склад са садржином. У том смислу овај писац је изузетно избрусио своју вјештину фабулирања. Када се томе додају, за овакав вид прозе нетипични, појмови негативног јунака, идеологије и лиризације прозног израза, добија се прави палимпсест различитих узрастних идентитета у којем са подједнаким интензитетом може уживати врло разноврсна читалачка публика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вуковић, Ново. Увод у књижевност за дјецу и омладину (друго издање), Подгорица, Унирекс, 1996.
2. Идризовић, Мурис; Јекнић, Драгољуб. *Књижевност за дјецу у Југославији*, Сарајево, Књижевна заједница „Другари”, 1989.
3. Љуштановић, Јован. *Црвенкапа горица вука. Стилдије и есеји о књижевности за децу*, Нови Сад, Дневник, Змајеве дечје игре, 2004.

овај одломак у којем се главни јунак Филип Поп, у тренутку пустињског окршаја Легије са једне и бедуинских побуњеника са друге стране, сјећа родне Далмације: „Обузе ме нека тиха *сећа* од усијаног сунца и мириса зеленила, *сећа* поднева када те зову на ручак у родном крају. Подне је. **Мирише** истољена смола, **мирише** лоза изнад куће. **Мирише** јело кроз отворена врата кухиње. И неко те зове: 'Филипе, Филипе!' Завијала је улица око зида сувомеђине. Затим је био **брег**, па удољица, па скалине. Па је опет почињао мали **брег** и ту је била моја кућа. Море је било јако светло, **као огледало**. **Као хиљаду огледала**. Кад рибари имају среће... *Хиљаду* свитаца августовске ноћи у сеновитим ливадама Лике“ (истакла С. К. Р) (Војо Терић: *Наведено дјело*, стр. 106–107). – Овај пасус, такође, спада у реминисценције, чиме се активира проблем организације времена у роману, о чему је већ било ријечи.

4. Турјачанин, Зорица. *Роман за дјецу. Теоријски и дидактички приручник*, Загреб, Свјетлост, Сарајево, Завод за уџбенике, 1978.
5. *Kako ukrotiti tekst*, priredila Slavica Perović, Podgorica, Institut za strane jezike, Oktoih, 1999.
6. Терић, Војо. *Абар*, Београд, Књижевна група Хоризонти, 1971.
7. Flaker Aleksandar. „Umjetnička proza”, u knjizi Zdenka Škreba i Anta Stamaća: *Uvod u književnost. Teorija, metodologija* (četvrto, poboljšano izdanje), Zagreb, Globus, 1986.

Svetlana KALEZIĆ RADONIĆ

VOJO TERIĆ'S *ABAR* AS THE PALIMPSEST OF VARIOUS AGE IDENTITIES

Summary

In the first work of Vojo Terić, the novel *Abar*, published in 1957, he weaves components of adventure, realistic and modernistic prose. That places it on the very border between youth and adult novel, which is particularly addressed in this work. The exquisite fabling ability, as well as the modern creative approach shown by the specific placement of space and time and the existence of the negative hero, make this work communicative at various age levels. Just that, among others, shows its special value.

Key words: adventure fiction, chronotope, modeling characters, dialogue, expressive techniques of montage

◆ АНИКО УТАШИ

ДЕЧЈИ МОНОЛОЗИ ЕВЕ ЈАНИКОВСКИ

САЖЕТАК: Рад се бави књигама за децу Еве Јаниковски, које се увек обраћају одређеном дечјем узрасту. Ова популарна мађарска ауторка постигла је светски успех са својим сликовницама (попут *Да сам одраслао* и *На кога се уметинуло ово дете?*), преведена је на тридесет и пет језика, између осталог и на српски, но, ипак се намеће питање зашто је њено име готово непознато широј читалачкој публици у Србији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: дечји монолози, сликовнице, литература за тинејџере

Групу најзначајнијих модерних мађарских прозних писаца за децу, сматра се, чини троје аутора данашњице: Иштван Чукаш (Csukás István), Ервин Лазар (Lázár Ervin) и Ева Јаниковски (Janikovszky Éva).

Ауторка из ове велике тројке – преведена је чак на тридесет и пет језика – светску славу је постигла првобитно својим сликовницама, но и њени списи који за циљну групу имају тинејџерску читалачку публику, те девојачки романи, вредни су спомена.

Ева Јаниковски се увек обраћа одређеном дечјем узрасту, а њена дела су написана скоро искључиво у форми монолога.

Ова књижевна врста је, иначе, постала популарна у мађарској литератури за децу средином седамдесетих година прошлог века, са појавом збирке шведске савремене поезије за децу под насловом *Оно што ти је на срцу* (*Ami a szívedet nyomja*). Књига је одмах освојила читаоце, па су полако и песнице почели да стварају „мађарско-шведске” песме. Овај облик изражавања укоренио се дакле и у пе-

сништву, пошто је у прози већ дуже време имао своју традицију (Komáromi–Rigó 2010: интернет).

Сликовнице Еве Јаниковски намењене су дечјем узрасту од четири до десет, па чак тринаест година, колико и имају јунаци ових књига. Кажемо сликовнице – мада оне нису класичне у правом смислу те речи; обично код сликовница имамо текст и уз њега неки цртеж, или обратно, можда је испод слике написана која реч. Код Еве Јаниковски сâм текст је испреплетен са цртежом, илустрација га често допуњује, додаје му на значењу.

Она има генијалног графичара, Ласла Ребера (Réber László). И сви преводи њених књига на друге језике преузимају обавезно радове овог цртача. Као што ни *Вини Пуа* не можемо да замислимо без цртежа чике Шепарда, па ни *Малоџ иринца* без пишчевих илустрација, тако ни њене књиге за децу – па и за одрасле – не можемо да прихватимо без Реберових стилизованих линија, ведрих, пуних боја и хумористичних решења.

Навешћемо само неколико примера. Уметник ствара своје илустрације у тушу, понекад празне површине допуњава тушем у боји, а понекад линијски цртеж допуњава „жврљотинама” оловком у боји, које призивају дечје цртеже. Ликови Еве Јаниковски, који се селе из једне у другу књигу увек су препознатљиво нацртане фигуре. Графичка решења су маштовита – рецимо, у сликовници *Благо мени!* (*Jó nekem!*) главни јунак, дечак, каже: „Ја бих волео да обрадујем тату, али је тешко погодити, да се мој тата радује онда (...) кад силазећи не прескачем одједном по два степеника¹ (...)”; на илустрацији видимо намргођеног родитеља са скупљеним обрвама, поред њега је нацртана степенаста линија на којој се спушта дечачић, а и саме горенаведене речи штампане су на сваком другом степену, оне скакућу, према томе, заједно са дететом. Или у *Одговори лејо,*

¹ Сви преводи са мађарског језика, било да је реч о тексту Еве Јаниковски, било да је цитат из литературе, моји су, (А. У.)

кад тхе тшшџају! (*Feleq szépen, ha kérdeznek!*) ради-знали дечак поставља разна питања одраслима: „(...) колико је старо ово и ово? И још питам и то, како се креће ово и ово? И још питам и то, колико је велико ово и ово?” Сам текст нам, дакле, не даје информацију о томе на шта се односе сва ова питања, само цртеж. Тако можемо да уочимо један старински сат и поштанске кочије; хеликоптер и пароброд; сунце и кита. А у сликовници *Са мном се увек дешава нешшџо* (*Velem mindig történik valami*) дечак не зна да ли се његова сестра била ономад обрадовала њему, тек рођеном млађем брату: на илустрацији девојчица снажно љуља бебу у колицима, само што је није изврнула, а језик је исплазила до корена.

Све у свему Ласло Ребер, „најинтелектуалнији графичар-карикатуриста ословио је на разини матерњег језика дечју душу”, вели Габор Гергеи (*Gögey Gábor*), његови цртежи су одмах пронашли пут до најмлађих (*Holnap Kiadó* 2010: интернет).

У сликовницама Еве Јаниковски увек преовладава дечје гледиште; свет детета је супротстављен свету одраслих. Боље речено, свет одраслих и однос одраслих према детету виђен је кроз дечје око.

Дечји јунаци препричавају у првом лицу јединине своје догодовштине из свакодневног живота. Главни ликови-приповедачи зато немају ни имена. Њихова исповест је заправо ланац монолога, низ мозаичних прича.

Тако у њеној сликовници *Са мном се увек дешава нешшџо*, по нашем мишљењу најбољој, можемо да пратимо једног седмогодишњака практично кроз једну целу школску годину. Кроз ових петнаест исказа дечакових сазнајемо како он доживљава сопствени узрасни идентитет, а, како то често бива код ове ауторке, поставља се питање и хијерархије у братско-сестринским односима; дакле – ко је мали, а ко велики у породици.

Сликовница почиње дечаковом жалбом: „Код нас је то овако: ако дају кримић на тевеу, онда сам ја

мали, а Борка је велика, али ако треба скинути паука са зида, онда сам ја ипак мушко, а она женско.”

Одрасли, дакле, третирају овај проблем како им одговара у датом моменту: „Тата ми рече да сам већ довољно велик дечко да изведем Јазамазу свако поподне у шетњу.” Дете ће да изведе пса неколико пута, но, „четврти пут је наишао Атила, и уопште ми није завидео што шетам Јазамазу”, па ће оно радије са пријатељем на игралиште да се љуљају, јер „можда је и Јазамаза довољно велик пас да се сâм шета”. Наравно, јазавичар ће се изгубити, а на крају следи и поука из ове авантуре: „Други пут ћу да будем велик дечко тако што ћу пазити на самог себе, јер је то, изгледа, лакше.”

Дечак-наратор увек је искрен и отворен, па указује и на неправде родитеља, које ови чине можда и несвесно. На пример, у наставку приче из сликовнице *Са мном се увек дешава нешшџо*, наш јунак је већ мало старији, има десетак година, па каже: „где има двоје деце, тамо се не смеју правити изузеци” (*Зар оџетџ – Már megint*).

Наравно, одрасли увек очекују нешто од својих потомака: да се лепо понашају у свакој прилици, да не буду несташни, да не грицкају нокте, да оперу руке и да лепо одговарају на постављено питање. „Док сам био мали било је лако одговорити лепо, јер су ме или питали како се зовеш или колико имаш година” – утврђује дечак из следеће сликовнице Еве Јаниковски, *Одговори леџо, кад тхе тшшџају!*.

А пошто је сад већ „велик” дечко, има око пет година, и одрасли постављају строжије критеријуме према њему: „Откад сам велики, много сам паметнији него кад сам био мали, па ипак, ретко ми кажу, ау, што је паметно ово дете, већ ме опомињу да тако велик дечак као ја не може да прича такве глупости!”

Значи, није лако бити дете. Лепше је одраслима, јер они могу да раде шта хоће, а деца, пак, морају да раде оно што одрасли од њих очекују. Зато

се код овог нашег јунака буди жеља за слободом, за одрастањем. Он је, иначе, главни актер и у књизи *да сам ОДРАСТАО* (*ha én FELNOTT volnék*). И сама типографија наслова указује на ово његово хтење, малим почетним словом, а истакнутим, великим словима написаном речју: ОДРАСТАО.

„Свако дете зна, чак и оно најмање, да је много забавније бити неваљао, него бити добар” – започиње своју исповест дечак. Страшно је досадно увек бити добар, а и заморно је. Ако дете дуго седи непомично на столици – утрнуће му нога. Ако покушава да једе виљушком и ножем – одлетеће шницла са тањира. Ако пере руке све дотле док оне не буду потпуно чисте – сви остали ће већ седети око стола”.

Но, одрасли опет немају разумевања за дечје несташлуке и дечју непослушност. Без престанка га опомињу, стално се обрецају на њега: „Обуци џемпер!”, „Гледај испред носа!”, „Склони своје играчке!”, „Колико пута да ти кажем!”

Наш главни лик зато хоће да буде кроз друкчији. Следи набрајање шта би он урадио, како би се понашао као одрастао: никад не би седео на столици него би клечао, појео би пре сваког ручка једну велику таблу чоколаде, увек би носио патике, после супе би попио две чаше воде, ишао би унатрашке на улици, помазио би сваку мачку луталицу, никад не би обрисао блатњаве ноге испред врата, држао би код куће праву жирафу, итд. У овом његовом попису лако ћемо препознати у позадини родитељске забране, зато су ове потенцијалне будуће радње из дечје перспективе толико пожељне.

Дечак, према томе, једва чека да буде мушкарац: „Јој, што ће да буде лепо, кад одрастем! Само једно не разумем. Мој тата и моја мама су одрасли. Зашто ипак перу руке, зашто ипак облаче џемпер, зашто ипак гледају испред носа, зашто ипак не грицкају нокте, зашто ипак склањају своје ствари? Питаћу их једном.”

Ева Јаниковски се једнако успешно, са симпатијама и са пуно хумора, обраћа и тинејџерима, за које је можда још теже писати него за децу млађег узраста.

Поред сликовнице *На кога се уметинуло ово дете?* (*Kire ütött ez a gyerek?*), можемо издвојити и ауторкину књигу под насловом *То је било ипак...* (*Az úgy volt...*). Овде је реч већ о новелама класичног обрасца, како констатује Габриела Комароми. Оне су кратке, сажете, пуне обрта, са поентом на крају: „Свака реч, свака реченица, свака геста је битна. Овај тип новеле не коментарише, није лирског карактера: он фиксира.” (Komáromi 2001: 227)

И у овој збирци Ева Јаниковски, наравно, остаје при форми монолога. Свет око себе видимо сад из угла једног тринаестогодишњака.

То је било тако, кад сам се вратио из летњег кампа, код куће су сви насрнули на мене, као, шта има ново, шта је било, како је било, да причам већ једном.

Ја углавном знам шта има ново, само не волим кад ме стално то питају.

Зато сам казао: ништа. (*Шта има ново? – Mi újság?*)

Поред природног отпора према одраслима, који стално „даве” своју децу, у адолесцентском добу проширују се и видици и интересовања. Буде се прве симпатије, дошло је време и за прву ђачку љубав, па се момак, у епизоди која следи, пита *Да ли могу да ходам са Анчурком?* (*Járhatok-e Ancsurral?*). Наиме, на почетку школске године, „одмах сам видео, да је преко лета постала виша од мене, и не само зато што је порасла, већ и због њених одвратних ципела². Опет сам се разљутио, јер са таквом цуром, која ми није ни разгледницу послала [са летовања], а пола главе је виша од мене, заиста не могу да ходам. Једино да седим, јер тада се мање види.”

² Радња се одиграва 1979. године. Она носи платформе (Напомена А. У.).

Самокритичност и преосетљивост такође су одлике тинејџера. Ауторка са много топлоте и ведрице гледа у огледало са својим главним јунаком у краткој причи *Испред огледала (Монолог једног тинејџера)* – *A tiükör elott (Egy kamasz monológja)*. Дечко није задовољан својим изгледом, променама које уочава на свом телу; несрећан је и очајан:

А моје очи! Није да нису лепе, ово ме не интересује. Него, да не могу са њима нормално да гледам, то је већ превише. Није да лоше видим, супер видим, са тиме немам проблема. Него са мојим погледом, тај свима иде на живце. Јер кад пазим на некога, а и занима ме оно што каже, онда у мојим очима не сија интересовање, факат да не, јер сигурно ће ме опоменути: 'Што зуриш тако блесаво?' Зато и нерадо гледам у онога, који прича са мном. Онда, разуме се, следи оно: „Теби говорим, сине, а не зиду, не прави ми такве чемерне фаце!”

Супротности на релацији одрасли – деца и овде постоје, само што актери-тинејџери, можда, бурније, сензитивније и критичније реагују на њих него дечји јунаци нежнијих година.

Мото сликовнице *На кога се умећуло ово дете?* гласи: „Тата ми често каже, пази, избацићеш ме из такта. Али ми се увек касно јави, јер тада је већ изван њега.” У књигама Еве Јаниковски, било да су намењене мањој деци било оној већој, наизглед се врши васпитање детета од стране брижних родитеља, но, кад пажљивије посматрамо њене текстове, схватамо да се заправо врши и васпитање одраслих од стране деце, на помало кестнеровски начин.

Тако, рецимо, у сликовници *Одговори лејо, кад ти се шишају!* дечак је доста израван: „Рекао сам и тати да је права штета што увек одрасли питају децу, уместо да деца постављају питања њима, а да одрасли лепо одговарају на њих.” Други пут је ово „преваспитавање” родитеља нешто прикривеније, а понекад дечја тактика може и неочекивано да се окрене у супротном правцу: момчић на крају приче, и

школске године, у *Зар ојетт*, доноси кући неочекивано добро сведочанство; предаје га оцу: „Направио сам такву фацу као да сам тужан, да се још више изненади”. Но, отац, на сву срећу, „није знао да направи такву фацу као да је тужан”, он се радује успеху свог детета, загрлиће дечака, а мајци детета ће, пак, казати: „Дођи, само дођи, буди и ти поносна на свог сина.” Баш штета, што га је чуо само јазавичар, Јазамаза – прокоментарише овај догађај наш дечко, са „кнедлом” у грлу.

Књиге Еве Јаниковски читају се у једном даху. Често у њеним сликовницама ни странице нису бројчано обележене; текст представља округлу целину.

Ауторка ствара на једном свежем, модерном, пластичном, деци блиском језику. Мада пише прозу, понекад нам се чини да читам стихове. Надаље, њена дела одишу и специфичним, понегде чак нонсенсним хумором, било да је његов извор игра речи, нека смешна ситуација или поента на крају приче.

Примера ради, у сликовници *Са мном се увек дешава нешто* родитељи разговарају о нерешеној будућности старије сестре главног лика. Мама и тата јој купују књиге, виолину, шестар и глобус, уписују је у разне секције не би ли се сетила шта је занима. А њен млађи брат, мада увек зна шта га занима, ипак неће добити ни фудбалску лопту, ни аутић, ни прибор за пецање, „јер нисам био тако опрезан као Борка, па сам, нажалост, још прошле године саопштио да хоћу да будем Индијанац”. Или, у *Зар ојетт*, дечак размишља да купи једног хрчка родитељима за Божић, само није сигуран да ли ће им се допасти. Кад га сестра охрабри да су сад ове животињице заиста *ин*, купује једног у радњи, па ће замолити комшију, „чику пензоса” са приземља, да га причува. Старац ће метнути хрчка у стакленку за компот, поред властитог, само што овај има мало крив врат. Перипетија настаје кад дете долази на дан празника по своју животињу, али у стаклу налази само оног са кривим вратом. Но, ипак ће на-

ћи свог хрчка, али испод јелке! Јер родитељи су му њега поклонили, а они су добили оног са кривим вратом, којег су заправо они купили свом детету. „Из овога се испоставило да чика пензос зна да чува тајну, пошто су сви били изненађени, само два хрчка нису.” У истој књизи дечак се припрема за такмичење под маскама. Оно је попут томболе, помислиће, али са њим се не може одмах добити прасе, само тикет за томболу. „Нажалост, нисам знао да са тикетом за томболу може неко и даље да добија на игри, али само онај ко неће да га изгуби.” Дете безуспешно претурта по џеповима, пронаћи ће само карту за гардеробу, „а за њу нису ништа друго дали до мог капута, који је ионако био мој”.

Неретко тај хумор просто извире директно и спонтано из дечјих уста: „Ако ми тата каже, дођи вамо, сине, желим да разговарам са тобом, онда сигурно нешто није у реду. Јер ако је све у реду, онда ми не каже да жели да разговара са мном, већ одмах говори” (*Са мном се увек дешава нешто*).

И књиге за тинејдере Еве Јаниковски прожете су овим хумором. Примера има безброј, могли бисмо да издвојимо скоро било који сегмент из њених дела; да узмемо само ову реплику, зачињену са мало дрскости, како и доликује овој узрасној доби: „Ако ме питају: реци, сине драги, чему ти служи глава? ја бих одговорио из цуга, да са њом шутирам лопту, на њој пуштам косу, и на њој су ми и уши којима знам да мрдам” (*На кога се уметинуло ово дете?*).

И док ауторка стиче међународну славу, и у нашем окружењу³ је такође веома популарна, дотле је у Србији мало ко чуо за њу⁴.

³ Рецимо, у Хрватској се њене књиге веома високо котирају. Диана Залар, професорка дечје књижевности на Учитељском факултету у Загребу, убраја следећа њена дела у „понајбоље сликовнице које се могу купити у хрватским књижарама” (Devčić 2010: интернет): *Vjeralna ili ne, Opet sam ja kriv, Zar opet, Vaš se veselim!* (Значи, реч је о следећим сликовницама: *Веровала или не, Са мном се увек дешава нешто, Зар опет, Благо мени!*).

Мишљења смо да су књиге за децу Еве Јаниковски, које „не плашимо се изустити, међу великим књигама спадају у оне највеће” (Keresztesi 2010: интернет), заслужиле да се преведу и на српски језик и да се и српска читалачка публика упозна са њима.

БЕЛЕШКЕ

ЕВА ЈАНИКОВСКИ (Janikovszky Éva), 1926, Сегедин (Szeged) – 2003, Будимпешта (Budapest).

Рођена је као Ева Кучеш. На сегединском Универзитету студирала филозофију, етнографију, мађарски и немачки језик. У Будимпешти наставила студије психологије и политиче економије. Диплому професора стекла 1950. Дуги низ година била је главна уредница издавачке куће „Мора”. Председница је мађарског огранка ИВУ-ја и чланица мађарске комисије UNICEF-а. Прву књигу потписује као Ева Кишпал, а почев од 1960. године користи уметничко име Јаниковски. Писала је и за одрасле и за децу, али је познатија као дечји писац. Добитница је више реномираних књижевних награда: *Deutscher Jugendbuchpreis*, Немачка (1973), Награда „Атила Јожеф” (1977), Витез реда осмеха, Пољска (1988), Кошутова награда (2003) и др. Најзначајније књиге за децу, са првом годином издања – 1962: *Знаш ли и ти? (Te is tudod?)*; 1965: *Да сам одрастао (Ha én felnőtt volnék)*; 1966: *Веровала или не (Akár hiszed, akár nem)*; 1967: *Благо мени! (Jó nekem!)*; 1968: *Одговори лејо кад ти питају! (Felelj szépen, ha kérdeznek!)*; 1972: *Са мном се увек деша-*

⁴ У каталогу Библиотеке Матице српске наишла сам на свега два преведена наслова. То су сликовнице *да сам ОДРАСТАО* и *Знаш ли и ти?* Обе књиге је издала издавачка кућа „Младо поколење“ из Београда још давних шездесетих година прошлог века. Преводе нисам могла да проверим, пошто се сликовнице не могу изнајмљивати! Просто се намећу следећа питања: Зашто нема више превода? Зашто нема новијих издања? Зашто ове већ издате сликовнице леже затурене у неким кутијама у магацину? Засад одговоре на ова питања немам.

va neuhio (*Velem mindig történik valami*); 1974: *Ha kőga se umeinuulo ovo deue?* (*Kire ütött ez a gyerek?*); 1978: *Zar oieü* (*Már megint*). Прва два наслова су преведена и на српски језик.

ЛАСЛО РЕБЕР (Réber László), 1920, Будимпешта (Budapest) – 2001 Будимпешта (Budapest).

Првобитно је спортиста, баџач копља. Графичар, илустратор, карикатуриста. Самоук. У руском заробљеништву се упознаје са графичким техникама. После ради као карикатуриста, прави плакате и цртане филмове, илуструје књиге. Прославио се као илустратор дечјих књига. Члан Мађарске академије уметности (1999). Учесник бројних групних, те самосталних изложби. Добитник је двадесетак уметничких награда. Најзначајније су: Мункачијева награда (1967, 1993); Андерсенова диплома (IBVY), Кембриџ (1982); Илустрација за Дечју књигу године, мађарски огранак IBVY-ja (1984); Плакета (IBVY), Севиља (1994).

ЛИТЕРАТУРА

- Devčić, Karmela. *Miffy, Piko, Winnie Pooh... Što djeca vole, a što ne*, [http://www.jutarnji.hr/miffy --piko--winnie-pooh----sto-djeca-vole--a-sto-ne/278139/](http://www.jutarnji.hr/miffy--piko--winnie-pooh----sto-djeca-vole--a-sto-ne/278139/), 26. X 2010.
- Holnap Kiadó. *Réber László abszurd vonalai*, <http://www.sulinet.hu/tart/fcikk/Kgc/0/17142/1>, 19. X 2010.
- Janikovszky Éva. *Velem mindig történik valami* (илустрације: Réber László), Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1972.
- Janikovszky Éva. *Kire ütött ez a gyerek?* (илустрације: Réber László), Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1974.
- Janikovszky Éva. *Jó nekem!* (илустрације: Réber László), Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 2004.
- Janikovszky Éva. *Már megint* (илустрације: Réber László), Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 2007.
- Janikovszky Éva. *ha én FELNOTT volnék* (илустрације: Réber László), Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 2008.
- Janikovszky Éva. *Az úgy volt...* (илустрације: Réber László), Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 2010.
- Janikovszky Éva. *A tükör előtt (Egy kamasz monológja)*, <http://www.nemokap.hu/ir/kamasz.htm>, 7. X 2010.
- Keresztesi József. *ha én FELNOTT volnék (Janikovszky Éva)*, <http://www.readme.cc/hu/koenyvtippek-es-olvasok/koenyvtipp/showboc>, 7. X 2010.
- Komáromi Gabriella. *Gyermektörténetek; Írók között, y: Gyermekirodalom* (група аутора, приредила: Komáromi Gabriella), Budapest, Helikon Kiadó, 2001.
- Móra Kiadó. *80 éve született Janikovszky Éva*, <http://www.ujkonyvpiac.hu/cikkek.asp?id=2719>, 7. X 2010.
- Wiht Fresh Ink By Gabriella Komáromi and Béla Rigó What Are Hungarian Book for Children Like Today?*, http://www.csodaceruza.com/cikk_fresh.htm, 7. X 2010.

Anikó UTASI

CHILDREN'S MONOLOGUES OF ÉVA JANIKOVSKY

Summary

This paper deals with Éva Janikovszky's children's books, which always address a certain age-group. The popular Hungarian writer became world-famous with her picture books (e.g. *If I Were a Grown-Up, Who Does This Kid Take After?*), she has been translated into thirty five languages, among others into the Serbian; but the author raises the following question: how is it possible that Janikovszky's name is almost unknown among readers in Serbia.

Key words: children's monologues, picture books, literature for teenagers

◆ *Ивана ИГЊАТОВ ПОПОВИЋ*

АПОТЕОЗА ДЕТИЊСТВА У МИТСКОМ СВЕТУ ПЕТРА ПАНА (Петар Пан Џ. М. Барија: обраћање детету у одраслом)

САЖЕТАК: Најчешћи, а често и једини сусрет с *Петром Паном* Џејмса Метјуа Барија јесу скраћене верзије које деци отварају пут у авантуристички свет земље Недођије, чиме је умањена вишеслојност изворника. Градећи наизглед једноставну причу, проткану фантастиком, Бари у роману *Петар Пан* велича људски дух, осликава идеал жене и мајке, мит о Персефони уноси у односе међу својим ликовима, а спомињући Дон Кихота указује на питање „можемо ли променити свет или свет мења нас” и модификује га у „може ли свет утицати на машту појединца”, дајући сетан одговор да одрастањем човек губи авантуристички дух, што затвара врата креативности. Дуговечност и сталну актуелност Баријевог романа *Петар Пан* проналазимо у чињеници да је то дело својеврсни мит, идеја вечите тежње ка нечем вишем. У Баријевог роману то митско „више” представљено је тежњом ка машти као оплођујућем састојку духа, о машти као креативном подстреку духовног раста бића.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Петар Пан*, машта, креативност, подстицај, мит, идеал жене и мајке, иницијација

Размишљање о Петру Пану увек почиње идејом о дечаку који није желео да одрасте, идејом коју нам сервирају многобројне прераде (скраћене верзије) *Петра Пана*, цртани филмови из „Дизнијево” продукције, приче које смо слушали у вртићу или пред спавање. Како добро примећује Споменка Крајчевић у свом тексту *Бари и рођив Петра Пана*, управо су прераде у сликовницама и скраћеним издањима

...не само сузиле семантичко поље изворника, као што то по правилу бива, него и сасвим пренебрегле неке од његових значења. Индустрија забаве изабрала је у овој вишеслојној књизи само онај план који је за њене потребе најатрактивнији а који је на самој површини, што, разуме се, није могло да прође без упрошћавања ликова и без штете по естетске вредности Баријевог дела (Крајчевић 2000: 1).

И заиста, те прераде су примерене узрасту детета које машта о авантурама с гусарима и Индијанцима, о откривању непознатих простора, летењу... Међутим, оно што на пријемчив начин подстиче одраслог да се врати *Петру Пану* (изворној верзији) јесте *Finding Neverland* (буквално преведено *Проналажење Недођије*, 2004) екранизација живота Џејмса Метјуа Барија, пратећег слогана „Unlock your Imagination” [„Ослободи своју машту”]. Поменути филм је топла прича о пријатељству, одрастању и одраслој деци (уз глумачки тандем Кејт Винслет [Kate Winslet] и Џони Деп [Johnny Depp]). Неколико детаља, које је редитељ Марк Фостер [Marc Forster] добро осмислио, као што су: отварање врата собе уводи нас у предео божанствене природе, маскирање и игре Индијанаца (у друштву крутих моралних начела), места у гледалишту за сирочиће који долазе да гледају премијеру *Петра Пана*¹, старица која говори да би њен муж уживао да је доживео

¹ *Петар Пан, или дечак који не би да одрасте* (*Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up*) је као позоришна представа премијерно приказана на сцени Театра Војводе од Јорка у Лондону, 27. децембра 1904. Тек је 1911. године Бари ово своје дело издао у облику романа под називом *Петар Пан и Венди*.

да види представу *Петтар Пан* јер је до краја остао дечак у души, и на самом крају јунакиња која напушта свет и придружује се свету имагинације – јесу окидачи који у гледаоцу побуђују жељу да се врати *Петтуру Пану*, да покуша да открије траг свега тога и у самом Баријевом роману.

Вишеслојност *Петтра Пана*

Почетак романа више приличи одраслима него деци. Истина, загонетна је прва реченица да „сва деца, осим једног детета, расту” (Бари 2007: 9), чему следи уздах госпође Дарлинг како би лепо било да њена ћерка увек остане дете. Прича се наставља описима: госпође Дарлинг, почетка брачног живота с господином Дарлингом, заснивања породице. Дозу хумора у породични живот Дарлингових писац уноси описом помног вођења књига о домаћинству, у које госпођа Дарлинг, у почетку, детаљно уписује расходе и приходе, а када одлучи да има децу уместо цифара у књизи се почињу појављивати цртежи беба. Комичан је и разложен помни увид господина Дарлинга у све трошкове које ће деца донети својим постојањем. У свет фантастичног писац нас уводи појавом пса Нане као дадиље деце Дарлингових. Тако се Баријев роман од самог почетка показује као вишеслојан. Ипак, посматрајући саму конструкцију романа, приметно је да причу у свом *Петтуру Пану* Бари износи из перспективе одраслог и из перспективе детета.

С једне стране имамо наратора који се одушевљава Петром Паном, летењем и вилама, авантурама с Индијанцима и гусарима на острву симболично названом Недођија... Тај наратор се одушевљава дечјим поступцима, њиховом безобзирношћу и жељом да раде по своме, сваким одбацивањем одговорности, у чему је видљива жеља одраслог да опет буде дете.

С друге стране налази се наратор измакнут од Петра Пана. Тај наратор промишља о дечјим поступцима из перспективе одраслог, саосећајући с родитељима и често их критикујући због њихове попустљивости према деци. Тај други наратор, уздижући лик једне жене у лик идеалне мајке, створиће од *Петтра Пана*, донекле, и роман о искреној љубави. Већ на самом почетку романа сусрећемо се с описом госпође Дарлинг², описом који је врло прецизан, с посебним освртом на детаље који откривају њен задивљујући и тајанствени дух.

Била је то једна дивна госпођа, романтичног духа, са слатким устима увек спремним на задикивање. Њен романтични дух био је као оне кутијице што нам их доносе са загонетног Истока, смештене једна у другу, и колико год да их човек вади, увек се ту нађе још једна; а на њим слатким уснама спремним на задикивање лебдео је пољубац који Венди никада није могла да ухвати, премда је он био ту, савршено видљив у десном углу уста.

[...]

Господин Дарлинг [...] Освојио је све осим оне једне кутијице и пољупца. За кутијицу никада није ни сазнао, а од покушаја са пољупцем временом је одустао. Венди је мислила да је Наполеон могао да на њега рачуна, али ја га замишљам како је покушао да га добије и затим излетео бесан, залупивши врата за собом. (Бари 2007: 910)

Као да аутор жели да нам дочара сопствену идеалну слику жене и мајке која може имати децу отвореног духа за нова сазнања. Управо таква идеална мајка, „сређује мисли своје деце” када она легну да спавају, склања све недоумице и злобе, а оставља само лепе мисли и згоде које чекају да деца у њих, када се пробуде, ускоче. Писац нам открива да је управо захваљујући том сређивању дечјих ми-

² Према тумачењу већине изучавалаца Баријевог *Петтра Пана*, лик госпође Дарлинг Бари је начинио по угледу на своју пријатељицу Силвију Дејвис, мајку дечака којима је Бари причао приче, из чега је и настао *Петтар Пан*.

сли госпођа Дарлинг сазнала за Петра Пана који се, прво, само као једна од Вендиних прича појавио међу децом. Међутим, до краја романа остаће неизвесно да ли га је и госпођа Дарлинг, можда, познавала у периоду свог детињства. Током заједничких игара с децом госпођа Дарлинг је та која се највише весели и најживахније окреће. И када су деца већ дуго одсутна од куће, госпођа Дарлинг их чека достојанствено, проветрених и намештених кревета, увек с отвореним прозором.

За разлику од ње, господин Дарлинг спроводи неку врсту самокажњавања, јер осећа кривицу што је у тренуцима своје нетрпељивости према Нани, само зато што је била популарна међу укућанима, њу везао у дворишту и омогућио Петру Пану да несметано одведе децу од куће. Истицањем да господин Дарлинг проводи време у штенари, коју носи чак и на посао, у роману се открива још један слој – Баријева пародија духовно сиромашних људи. Такви људи немају другог начина да привуку пажњу на себе сем да смисле нешто крајње гротескно – у овом случају то је боравак у штенари. И мада Бари истиче да се он тако понашао из превеликог осећаја за правду, с дечачком одлучношћу, ипак наставља:

Може бити да се он понашао као Дон Кихот, али је то било величанствено. Унутрашње побуде убрзо су изашле на видело, и велико срце посматрача би дирнуто. Гомиле су ишле за колима, узвикујући усхићено; дражесне девојчице су се пеле у њих да би добиле његов потпис; познатије новине су почеле да доносе разговоре са њим, а припадници вишег друштва да га позивају на вечере, додајући на позивници: *Изволите доћи у штенари*. (Бари 2007: 180–181)

Ироничним освртом на Дон Кихота Бари отвара питање, али и констатује, шта је то што у његово доба – али је примењиво и на свако касније доба покреће одушевљење код људи. Једно од питања које поставља Сервантесов *Дон Кихот* јесте можемо ли ми променити свет или свет мења нас. На посре-

дан начин, Бари кроз *Петра Пана* указује на тужан одговор да одрастањем губимо креативност и трагички дух, а да су малобројни они који сачувају децју непосредност у себи, али је не носе отворено кроз свет, већ је чувају у оној најмањој кутијици, заштићену од других, само за себе.

Митско у *Петру Пану*

После гротескног приказа покајничког самокажњавања господина Дарлинга, мада је само неколико страница раније говорио да презире мајке каква је и госпођа Дарлинг, управо због њиховог претераног жртвовања за децу (па истиче да „жене немају правог духа”, (Бари 2007: 179), Бари ће се опет вратити госпођи Дарлинг која је задремала у столицу очекујући да јој се деца врате. Готово да је сажалева што више нема њеног веселог израза на лицу и наставља:

Није она крива што толико воли своју неваљалу децу. Погледајмо је онако у столицу у којој је заспала. Крајичак њених усана, тамо где човек најпре погледа, као да је потпуно нестао. Рука јој немирно почива на грудима, као да на том месту осећа бол. Неко највише воли Петра, неко опет Венди, док ја највише волим њу. (Бари 2007: 181)

Тако госпођа Дарлинг од некадашње заносне девојке с тајном, преко мајке, полако прераста у нешто много веће – у симбол мајчинства, готово у божанство. Пред крај (Венди и деца су се вратили кући) када госпођа Дарлинг и Петар споразумно одлучују да Венди неко време, у пролеће, проводи код њега како би спровела пролећно спремање, можемо препознати варијацију мита о Деметри, Персефони и Хаду. Према тумачењу Пол Дила, Деметра је „симбол оправданих земаљских жеља, које добијају задовољење захваљујући домишљатом труду услужног интелекта који, и поред тога што обрађује земљу,

остаје отворен за позив духа” (Дил 1991: 125). Деметра представља пут према светлости или „бакљу која духу осветљава пут”. Имајући у виду Дилово тумачење и примењујући га на госпођу Дарлинг – идеализовани лик мајке која мисли само на добробит своје деце, без обзира колико то њу стајало бола и патње, која жели да њена деца буду духом богати људи, а и сама је духом богата жена – она постаје персонификација Деметре – богиње плодности, Мајке Земље (Гербран и Шевалије 2004: 148–149). Насупрот Деметри, како тумачи Дил, Хад представља супротност законитом одуховљењу, он управља изопачењем жеље и њеним потискивањем. Као персонификација Хада, Петар Пан, кога кроз Баријев роман не осећамо као неког ко је пријатан, управо због себичности коју показује према свима, појављује се као заводљива жеља за слободом, плод дечје маште који је добио своје отелотворење. Негде између та два пола ослобађања духа налази се Персефона, Деметрина ћерка и Хадова изабраница, чији се боравак у Хадовом царству може тумачити као „ако семе не умре, жетва неће никнути” (Гербран и Шевалије 2004: 694). Занимљиво је да у *Пециру Пану* Бари даје Венди најкомплекснији увид у спознаје свих ствари и људских односа, јер је она на прелазу од детета у одрасло доба. Она је та која се „заљубљује” у Петра³, она зна да родитељи пате што су њих троје отишли и често се сећа претходног живота, она глуми мајку изгубљеним дечацима, због њеног погледа Кука се застидео свог прљавог оковратника... Управо њена зрелост у зачетку учи-

ниће да она најдубље проживи авантуру путовања и да је најдуже памти.

Оно што је занимљиво, а што Бари вешто проткива кроз свој роман, јесте да велича улогу жене у друштву. Мада за највећу улогу жене сматра улогу мајке, ипак се не задржава само на томе. Жена је у његовом роману стуб породице, стуб друштва. Управо Венди је додељена улога да схвати занос авантуризма маште, што јој омогућавају њене године и чињеница да се самостално определила за понуђену авантуру. Како је госпођа Дарлинг јединствена у стварном свету, тако је Венди јединствена у свету маште, па се у Недођији за њено присуство отимају сви – Петар Пан, изгубљени дечаки, гусари – јер свима им је потребна нежност какву пружају мајке.

Недођија или иницијација

Спајајући сва три митска значења – светлост духа, заводљиве странпутице на које дух често скрене, духовно трагалаштво које не може доћи до праве спознаје уколико не спозна како мрачну тако и светлу страну битисања – Бари указује да правилног, слободног развоја духа не може бити без узлета маште који отвара нове видике и развија креативност. Све то Бари сликовито приказује кроз симболично одлетање деце у земљу Недођију.

Како наводи Мирча Елијаде у својој књизи *Светло и профано* (Елијаде 2004: 124–126), индијски митолошки речник сачувао је поистовећивање човека с кућом, а посебно лобање с кровом и куполом. Основно мистично искуство, односно превазилажење људске судбине, изражено је двоструком сликом: пробијањем крова и узлетом у ваздух. Узлет у ваздух индијска митологија тумачи, према мистичном искуству, као екстазу – узлет душе, док на метафизичком плану представља укидање условљеног света. Ипак, тумачи Елијаде, оба значења „летења” пред-

³ Кроз целу књигу проткан је наговештај да Венди, осим авантуризма, од Петра очекује и нешто више. Већ при првом њиховом сусрету Венди жели да му да пољубац, а Петар пружа руку да би га добио. „Да не би повредила његова осећања, Венди му даде један напрстак” (Бари 2007: 38). После тога Петар њој такође поклања „пољубац” – један жир. Звончица је љубоморна на Венди којој Петар посвећује више пажње. Када се деца враћају кући, Петар жели да замрачи прозор како Венди не би пронашла пут, а све због жеље да је задржи уз себе...

стављају прелаз од условљене егзистенције ка безусловној – ка савршеној слободи. Настављајући даље тумачење Елијаде истиче да свака настањена територија (храм, кућа, тело) представља Космос. Космос, који човек настањује, општи својим највишим делом са једним нивоом који га превазилази.

У Баријевом случају то излетање у апсолутну слободу представљено је излетањем деце кроз прозор. Елијаде сматра да отвор представља могућност прелаза из једног начина битисања у други, из једне егзистенцијалне ситуације у другу. Управо ова симболика „преласка” може се тумачити као низ иницијација којима људска егзистенција достиже своју пуноћу. Иницирани тако постаје човек који зна, како Елијаде тврди „човек који познаје мистерије, који је имао откровење метафизичке природе” (Елијаде 2004: 134). Одлазак деце у Недођију типичан је пример иницијацијског путовања. Једино што се уместо шуме, џунгле или тмине као симбола смрти, оностраног или самог Пакла, појављује Недођија. Уместо звери која односи искушенике, а представља отеловљење митског Претка, Учитеља иницијације, појављује се Петар Пан који децу одводи у магични свет дечје маште, у „земљу” где се сукобљавају гусари, Индијанци и изгубљени дечади.

Мрачни свет митова и архаичних веровања код Барија постаје свет дечје фантазије отеловљен Недођијом. Демистификацију иницијације, тврдњу да је велика спознаја својствена искључиво деци, Бари ће изнети кроз разговор, већ одрасле, Венди са ћерком:

„Драги, стари дани када сам могла да летим!”

„А зашто сада не можеш да летиш, мама?”

„Зато што сам одрасла, најдража моја. Када неко одрасте онда заборави како се то ради.”

„А зашто заборављају како се то ради?”

„Зато што више нису весели, невини и бездушни. Само весели, невини и бездушни могу да лете.” (Бари 2007: 195)

Из овог цитата приметан је и Баријев однос према времену и утицају одрастања на оно детиње, маштовито, које је сваки човек некада имао у себи. Неминовно је да временом, чак и они који су били деца пребогатог духа, одрасту и запоставе или чак и забораве своју креативну машту из детињства. Жаљење за дечјом маштом која се губи на путу одрастања можда најбоље карактерише Баријева реченица:

Онај човек са брадом, који својој деци не зна да исприча ни једну једину причу, тај је некад био Џон (Бари 2007: 194).

А управо је Џон био неко ко је унео „промену у живот Земље Недођије” (Бари 2007: 98) – измислио је нови начин играња мехуровима насталим у води када изађе дуга. Уместо рукама мехуре је требало одбацити главом, што су и саме сирене сматрале занимљивим и преузеле као нови начин игре.

Бари време у свом роману представља као неумитног владара који нас све жури – симболично представљеног као крокодил који је прогутао сат и жури капетана Куку, да би га појео и тако завршио оно што је једном започео одгризавши му руку. Управо то куцање сата упозорава Куку на опасност која му вреба од крокодила. Оног момента када се куцање више не чује, Кука бива поједен.

Једина особа која се супротставља времену јесте Петар Пан. Бари Петру омогућава два начина на које побеђује време. Први је воља да не одрасте:

Ја не желим да идем у школу и учим мудре ствари [...] Не желим да постанем човек. О, Вендина мајко, замисли само, ја се пробудим, а порасла ми брада! (Бари 2007: 189).

Други начин је моћ да заборавља, или боље – не памти и не примећује, јер је заузет „причама о себи”. Тако се неће сећати ни капетана Куке, јер пошто убије гусаре он „их све заборави” (Бари 2007: 192), нити ће се сећати Звончице (која је чак и отров испила да би га спасила), јер „њих [вила] има

толико много. [...] Верујем да она [Звончица] више није ни жива” (Бари 2007: 192). После оваквих Петрових изјава готово да не можемо поднети његов егоизам. Ипак, Бари нам пружа прилику да дубље уђемо у Петрову „заборавност”. Испод површинске одлучне изјаве да се не сећа своје мајке крије се дете које од Венди тражи да њему и осталим децацима буде „особа нежна као што су то маме” (Бари 2007: 86), и док спава он плаче.

Идеја и отеловљење света из дечје маште

Недођија јесте свет из дечје маште. Осим безбрижних игара дијамантима, бисерима и златним шпанским дукатима, које деца бацају галебовима, то је и место притајене језе, где немамо осећај да је сунце присутно, а виле умеју да буду и зле.⁴ Ипак, за одраслог тај полумрачни свет тајанства и изгубљене деце не изгледа застрашујуће и само буди жељу за детињом безобзирношћу, жељу да прекинемо све стеге, да заборавимо све норме и опет будемо детиње слободни и безбрижни, да опет полетимо, или се сусретнемо с вилама и вилењацима, ако нигде другде бар на прелазу између јаве и сна. Управо тај ниво Баријевог изворника изгубљен је под утицајем скраћених верзија *Петра Пана* и потцртавања петарпановског принципа дечје маште и авантуризма.

Ентони Лејн [Anthony Lane] у свом тексту *Изгубљени дечаки* [*Lost Boys*] (Lane 2004: 2) напомиње да је Бари од Петра Пана направио мит. Међутим, Лејн се не удубљује у трагање за тим шта је то митско у *Петру Пану*. Спајајући идеју вечите тежње ка

⁴ Андреа Сенци у свом тексту *Недођија у роману “Петар Пан”* Ц. М. Берија чак проналази сличности с Голдинговим *Господаром мува* и истиче да насиље у дечјој књижевности није нови феномен, већ да су и традиционалне приче за децу пуне насиља, окрутности и безосећајности, а што све има за циљ дидактичку сврху – на крају добро увек победи зло.

нечем вишем у митовима, што подстиче јунака мита на надљудске способности, са Баријевом тежњом ка машти као оплођујућем састојку духа, долазимо до закључка да је без креативности подстакнуте маштом немогућ духовни раст бића. Управо у тој чиници налази се оправдање зашто се и као одрасли можемо пронаћи у Баријевом роману, ту је и оправдање утицаја који је Петар Пан имао, има и имаће на своје поштоваоце. Гледано у целини, лик Петра Пана представља идеју и отеловљење дечје маште и одрастања. Он је неко с ким се, као са слободним духом, срећемо у детињству, у машти, а што нас одрасле, као лик из маште, са сетом сећа на период кад смо били деца. И заиста, спајајући дечју машту и симболизујућу машту, или боље асоцијативну моћ маште одраслог, Џејмс Метју Бари успео је да искаже развојни и сазнајни човеков циклус, односно процес од безбрижних дечјих игара до преузимања одговорности за себе и своје поступке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бари, Џејмс Метју. *Петар Пан*, превео Александар В. Стефановић, Београд, Лагуна, 2007.
2. Гербран, Ален и Шевалије, Жан. *Речник симбола: митови, снови, обичаји, постојећии, облици, ликови, боје, бројеви*, Нови Сад, Киша, Stylos, 2004.
3. Дил, Пол. *Симболика у ђрчкој митологији*, Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића и Добра вест, Нови Сад, 1991.
4. Елијаде, Мирча. *Светио и ирофано (ирирода религије)*, Београд, Алнари–Табернакл, 2004.
5. Крајчевић, Споменка „Бари против Петра Пана”, *Детинство*, 1–2/2000, 24.01.2011.
6. Lane, Anthony. *Lost Boys* (Why J. M. Barrie created Peter Pan), *The New Yorker*, <http://www.newyorker.com/archive/2004/11/22/041122crat_atlarge?currentPage=2#ixzz14oDeOfT4> 24. 01. 2011.

7. Сенци, Андреа. „Недођија у роману ‘Петар Пан’ Ц. М. Берија”, *Детинство*, бр. 3/4, год. XXXIII (јесен – зима 2007): стр. 76–81.

UDC 821.163.41–93–32.09 Ћорич В.

Ivana IGNJATOV POPOVIĆ

APOTHEOSIS OF THE CHILDHOOD
IN A MYTH WORLD OF PETER PAN

Summary

Mostly, and often the only connection with *Peter Pan* by J. M. Barrie is through digest versions which opens to the children a way to the adventure world of the Never-Never Land. Because of that we can't see the multiplex structure of the Barrie's novel *Peter Pan*. Through the simple story with a fantasy, Barrie in his novel *Peter Pan*, magnified man spirit, reflects an ideal of woman and mother, through Myth about Persephone shows the relationships within characters in the novel. When he mentions Don Quixote he modifies the question "can we change the world or the world change us" to the question "does the world can affect the individual's imagination" and answers, with melancholy, that growing up man loses the spirit of adventure and that closes the door to creativity. Constant actuality of Barrie's *Peter Pan* we can find in a fact that it's some kind of myth, an ideal of eternal tendency to something higher. In Barrie's novel, tendency to the imagination as fertile ingredient of spirit, the imagination as a creative impulse of the spirit growth of being, that is mythic "higher".

Key words: *Peter Pan*, imagination, creativity, encouragement, a myth, ideal of wife and mother, initiation

◆ Василије РАДИКИЋ

ИНВЕРТОВАНИ ИСКАЗ У ЋОПИЋЕВОМ СТВАРАЊУ ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: Рад се бави поетиком инвертоване („изокренуте”) приче у Ћопићевом стварању за децу. За овај тип приче (у прози или стиху) карактеристично је ауторско настојање да се разним врстама „изокретања” смисла и значења исказа постигну комични и пародички ефекти, односно да се оснажи начело игре у овом виду књижевног стварања. У раду се указује на изворишта и генезу овог поступка, пре свега у Ћопићевом књижевном стварању, али и на шири књижевни контекст и традицијско посредовање у настанку и обликовању инвертоване приче.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: инверзија, инвертована („изокретања”) прича, парадокс, ретроспекција, регуларно, алогично, игра, језик

Ћопићев опус за децу представља неисцрпну ризницу тема и мотива намењених младим читаоцима у распону од предшколског до основношколског узраста, али, такође, и изузетно богату палету стваралачких поступака у овом виду књижевног стварања. Огледавши се готово у свим књижевним жанровима за децу – почевши од бајке, драмске игре и поетских форми, до романа и романескних трилогија – Ћопић је стално иновирао свој стваралачки рукопис, настојећи да са новим темама у књижевност за децу уведе и нове креативне поступке засноване на поетици игре. Један од поступака, који је Ћопић унео у српску књижевност за децу, уздигавши га до својеврсног мајсторства, заснован је на принципу инверзије, а резултирао је специфичним дечјим жан-

ром *инвертиоване приче*, који је сам писац именовао као „изокренута прича” (Ђопић 1964: 224). На почетку је значајно напоменути да се инвертно приповедање не може изједначити са класичном техником ретроспекције, чије је битно обележје развијање радње од краја ка почетку приповедних збивања. Реч је, ипак, о два међусобно различита и удаљена поступка – ретроспективно приповедање манифестује се доминантно на нивоу сижеа и композиције, а инвертована нарација на нивоу приповедног дискурса, тако што доводи до „изокретања” значења и поруке текста.

Примери инверзије могу се наћи на многим местима у Ђопићевом делу, тако да се овај поступак указује као један од продуктивнијих у његовом стварању за најмлађе. Он се јавља већ у дечјем играчку *Дружина јунака* који је извођен за време рата, а први пут објављен 1945. године под насловом *Ударници* (Ђопић 1964: 225). У овом сценском делу, пародично означеном као „пионирска звјериња игра у пет слика”, аутор већ на почетку уноси својеврсно „замешатељство” инвертујући мерне јединице у опису физичког изгледа јунака: „ИЛИЈА, дугачка делија. Од пете до главе дугачак пола сата, а од главе до пете три километра мање 2998 метара и 40 сантиметара.” (Ђопић 1964: 240). У истој драмској игри – кад лисац пита петла да ли му је досадно, а он одговара да није – следи упута на један од класичних модела инверзије: „Баш размишљам о томе ко је раније постао: кокош или јаје” (Ђопић 1964: 225). Тој врсти реторике у овом „комаду” припадају и иронични искази, типа: „Не вјеруј ништа књигама, драги прикане, од њих човјек тако пошашави да стане мислити о правди, просвјети, и о разним другим глупостима...” (Ђопић 1964: 256). Очито да је и овде смисао инвертован јер су књиге, правда и просвета – ван сваке регуларности – смештене на тас глупости. Инверзија у ироничном значењу у овом фрагменту илуструје се чак и моторичким радњама као што је мар-

ширање фауналних јунака, што збуњује пса Шарова, који се жали: „Хајде ти држи корак кад ја имам четири ноге, па кад командује ’десна’, ја не знам је ли то предња десна или задња десна. За ме би требало командовати: ‘Предња лијева, задња десна, предња десна, задња лијева...’” (Ђопић 1964: 256).

Најава овог поступка у Ђопићевом стварању за децу може се везати за његову књигу *Врајиоломне приче* (Ђопић 1964: 321), која се појавила 1947. године и већ својим насловом упућује на несвакидашњу, „ишчашену” форму нарације. Књигу прати назнака „како сам у рату писао за дјецу” – где Ђопић описује како су га чланови пионирске чете у јесен 1943. године критиковали што за њих ништа не пише: „Мислиш ли ти писати и за нас нешто?” – обратио му се „пионирски командир пријетећим гласом” (Ђопић 1964: 324). Уносећи у поступак за децу хумористичке, па чак и благе сатиричне знаке, Ђопић већ у „најави” даје пример инверзног поступка, подсећајући да је у једној песми написао „како се медвјед Живко попео на стабло и бере крушке, а под крушком стоји магарац Сивко и њаче, кад, не лези враже, Швабе однекле потегоше великим топом, па тешка граната груну баш поред наше кућице. (...) Страшан потрес баци ме чак под кревет, а можда сам се то ја и од страха завукао тамо – не знам тачно! Кад сам поново изашао одоздо и наставио да пишем, толико сам био збуњен да сам написао: „Ту крушке бере магарац Сивко, / под крушком њаче медвједић Живко” (Ђопић 1964: 326). Дакле, у хуморном бојењу свог ратног страха Ђопић ефикасно користи управо инверзију – заменио је активности актера приче. Регуларан исказ би, свакако, гласио: „Ту крушке бере медвједић Живко, / под крушком њаче магарац Сивко”.

Ипак, и поред знаковитог наслова, књига *Врајиоломне приче* ни издалека не одсликава лудистички распон инвертног приповедања који ће Ђопић у каснијем стварању досегнути. Парадоксалним конструк-

цијама, заснованим на инверзији смисла и значења, много инвентивније и духовитије обележена је његова књига *Приче испод Змајевих крила* (Ђопић 1964: 157), једна од свакако најимагинативнијих Ђопићевих приповедних збирки за децу. Са становишта књижевног поступка, у овој књизи нарочито је занимљива прича *Шаров у земљи бајки* (Ђопић 1964: 181), у којој се у оквиру једног фрагмента као јунаци јављају људи са лажним хендикепом. Засновавши опис необичних јунака на поступку инвертовања, аутор је остварио изузетну микстуру комике и апсурда:

Сједе они тако и и гласно траже милостињу, док се од једном сасвих страна око вашаришта зачуше узвици и нека трка.

Шта то чујем? – рече један лажни глувонијем. – Као да долазе градски стражари?

Заиста, видим њихове сјајне шљемове – повика лажни слијепец. (...)

Како би било да скочимо на ноге јуначке, па да дамо табанима ватру? – упита лажни ђопавко. (...)

Ух, кад ли некога од њих зграбим за врат! – загрози се песницом онај који се правио да му је рука укочена. (...)

Кад претресосе читаво вашариште, стражари се најзад зауставише пред слијепцем.

Ти си, велиш, слијеп? – грмну бркати стражар.

Јесам, крупни човјече са сабљом и поткованим цокулама – одговари старац.

Аха, аха! Па кад си слијеп, откуд знаш да ја имам сабљу, потковане цокуле и да сам крупан?

Видио сам својим ушима – објасни му слијепец. – Оно што виче, то је крупан човјек, оно што звецка то је сабља, а оно што лупа јесу цокуле.

Пази, молим те па овај види на уши! – зачуди се стражар, па да би то још боље провјерио, примаче се старцу са стране и пошакљи га по уху својим дугим брком.

А шта је ово, видиш ли?

Канда ће бити неки коњски реп, можда и четка од јазавчеве длаке – несигурно рече слијепец.

Свакако, у ово поетичко окружење могу се сместити и *Приче испод крњег месеца* (Ђопић 1964: 531), међу којима је и *Вашар у Стрмоглавцу* (Ђопић 1964: 561) као најинвентивнији – рекло би се класични, крунски – пример инвертног приповедања у Ђопићевом стварању за децу. Суштина песничког поступка у овој причи најављује се у трећој од 22 строфе: „У граду Стрмоглавцу / чудан је вашар јако, / продавац, купац, роба – / све ти је наопако”. За место збивања радње Ђопић је веома луцидно изабрао пијацу – она је поприше опште размене и, у том смислу, трговина није ништа друго него једна врста свеопште инверзије, у којој учествују продавци и купци – а роба и новац непрекидно међусобно замењују место. Али, Ђопић уноси посебно „замешатељство” у строга правила вашарске трговине тако што инвертује улоге продаваца и купаца – и на тај начин „разбија” устаљена „пијачна” правила: овде козица Белка продаје старог вука, магарац Њака Њакић нуди на продају – лава, мајмун продаје ђачке капе, миш продаје мачка, курјак – шуму, мачак – пса, жабац – роду, купусна глава – зеца, јазавац – зимски сан... Поједине животиње нуде на продају „фине” услуге – врана женама гата у длан, камила је учитељица плеса, лисица се рекламира: „Одлично чистим перје / уђите, госпа коко!” Дакле, како се види, Ђопић је у овој инвертованој причи извршио замену улога тако што слабије животиње продају оне супериорније и на тај начин их се ратосиљају; на исти начин се и биљни јунаци ослобађају – анималних. Ипак, инвертована поставка, ма колико иреална и комична, у свом језгру чува изворну формулу бајке – могућност да слабији надмудри и победи јачег. И док се у класичним бајкама тај циљ досеже након низа перипетија и савладаних препрека, уз помоћ добрих вила, јунакове одважности и упорности, у ђопићевски интонираном бестијаријуму бајковна поента се остварује у форми својеврсног каламбура, игром замене у једној сценографији и поступ-

ку који, иако у обрнутој шифри, васпостављају многа својства аутентичне бајковне приче (досетљивост, срећа, надмудривање, чаробни помоћници и сл.).¹

У Ђопићевим романима за децу најпровокативнији видови литерарне игре, доскочице и алогичне језичке конструкције, заснивају се на принципу инверзије. Управо је тај слој дао јарку боју игре класичним Ђопићевим романескним остварењима за децу, међу којима се по уделу креативне игре посебно издваја роман *Доживљаји мачка Тоше* (1964: 110). Свакако да је ово дело – засновано на сижеу изгубљеног рукописа (дневника) – по необузданости језичке фантазије и данас једно од непревазиђених у нашој књижевности за децу. Сага о чудесном фауналном јунаку, коју је Ђопић маестрално плео у пределима „међу јавом и мед сном,” означава сам врхунац језичке имагинације у српском роману за децу. Урнебесна игра „ишчашеним” ситуацијама и необичним, готово „заумним” језичким конструкцијама чине од овог текста неендмашну језичку и маштарску слагалицу, у којој се укрштају својеврсно слављење говора и његово пародирање, као два лица језичког мајсторства. У том смислу, Ђопић се нарочито успешно игра идиомима, које расклапа и поново склапа на „100 начина”, а онда и специфичним, „ђопићевски” скованим језичким обртима.

Овај поступак се јавља већ на почетку романа – у инвертованом опису кола у којима се возе мачак Тоша и његов газда: „Чок-ток, чок-то-рок! – лупкају друмом четири непоткована копита, насађена на четири танке ноге. Ноге на себи носе читаво једно магаре. Магаре за собом вуче мала кола, а кола возе једног срдитог чичу и један завезан џак” (Ђопић 1964: 109). Овде је инверзија, у односу на реалну перспективизацију сцене, демонстрирана техником филмског кадрирања – једна компактна композици-

ја разложена је на узастопне сегменте и оно што се реално перципира као симултано приказано је као сукцесивно. Још „транспарентније” поступак инверзије демонстриран је у сценама чича-Тришиног пијанства – кад овај покушава да се попне уз мердевине и моли побратима да придржи земљу „да се толико не љуља”, а затим и кад се пита да ли треба да баци у воду џак с мачком, „или, можда, џак треба да баци мене,” (Ђопић 1964: 117). Игра инвертовања се у сасвим помереном виду наставила до краја ове епизоде пошто два актера више нису знала ко је од њих крчмар, а ко млинар.

У оквиру Ђопићевог циклуса прича *Исиод крњеџ месеца* објављена је и *Прича њијаноџ воденичара* (Ђопић 1964: 540), која представља једно од типичних остварења жанра инвертоване приче у ауторовом стваралачком опусу; у њој се присуство инверзије мотивише, како се већ из самог наслова види, пијанством наратора (и истовременог јунака) изокренутог збитија. На традицију усмених шаљивих прича и песама овде посебно упућује десетерачки метар песничког исказа, који је, како је то карактеристично за позни, неklasични десетерац, дат у римованој форми.

Прича њијаноџ воденичара представља, у суштини, својеврсни „каталог” пошалица и алогичности, насталих што се јасно распознаје на основу тематике ових прича – у типичном сеоском, патријархалном миљеу. Оквирни сиже омогућује „уланчавање” у лабаву целину различитих, међусобно недовољно повезаних радњи, збивања, емоција и поступака. Садржаји се не повезују директно, већ само посредно, у фигуративној равни, доминантно у виду парадокса и обрта. У жанровском и значењском смислу, ови искази представљају својеврсне антиподе – одликује их „значањско трење” и сваки покушај њихове „конструктивне” функционализације нарушио би само начело жанра, посебно ако би се читали у „озбиљном” или „реалистичком” коду. Ове приче су

¹ У овом раду се термин прича користи и за жанровска остварења у стиху која се заснивају на израженој нарацији; сам Ђопић у наслове таквих остварења уноси често назнаку „прича“.

„функционалне” у смислу „размрдавања” устаљеног реда ствари и посматрања света и живота из обрнуте перспективе – као у огледалу. У томе се, суштински, и огледа уметнички и креативни учинак аутора ових текстова, и њихова особена поетика, за коју је карактеристично да се значење и порука не „шифрују” у реалној и регуларној перспективи, већ у помереној и изокренутој.

Повест о пијаном воденичару сложена је од 36 десетераца, али већ овлашно читање указује, очито, на њихову двостишну структурацију – песма се разлаже на осамнаест дистиха, од којих сваки „приказује” неку алогичну ситуацију, „подвучену” апсурдним коментаром – с циљем да се читаоци/слушаоци забаве. Већина исказа је заснована на елементима фантастике и апсурда („Стуб се дима следио од зиме, / синоћ сам се сударио с њиме”); неки су блиски структури реторичких идиома политичког и митингашког говора актуелног времена са благом критичком поентом („Ковач кује од ваздуха чавле, / прејео се обећања Павле”); многи упућују на неслагласност у некој делатној намери и активности, својеврсно „испадање” из времена и обичаја, духовито маркирање неке бесмислене активности као комични рефлекс урбанизације сеоског менталитета („Један кројач у капуту жуту / пегла сенке по ауто-путу; Чича маглу компресором буши, / пере воду и у лонцу суши”), а неки „нагињу” ка својеврсној „лиризаацији апсурда” и аутопоетичким назнакама: „Рано јутро лутало по мраку / и разбило фењер у буцаку; Зраком сунца песник море боде, / пише песму површином воде” – Ђопић 1964: 540).

Овај тип Ђопићевих прича за децу, по свом литерарном изворишту, близак је и жанру *лагарије*, који се поетички заснива на пароксизму измишљања. Њихов праузор може се препознати и у дечјим покушајима да склопе причу о неком измишљеном догађају. Ђопић у стварање за децу уноси и овај жанр: песма *Космички сан* (1962) блиска је моделу сневне

авантуре – дечак је сањао да је обишао све планете и стрицу „реферише” шта је на космичком путовању доживео. Ова *лагарија* заснована је у великој мери на принципу пародичке инверзије у односу на обичаје на Земљи: „Видео сам на Венери / мајмун репом памет мери, / на мудре се главе цери. / Тамо глупи и тупасти/ уживају све почести, / док је неки буздован / за владара изабран” – Ђопић 1964: 584).² Мали наратор ће обићи све планете и са сваке понети неко искуство које је „изокренуто” у односу на обичаје и понашања на земљи. Тако, сасвим у духу необавезности која одликује лагарију, између осталог, „на Венери / мајмун репом памет мери”, на Меркуру пребијају чика Ђуру јер је тамо крао воће, на Јупитеру кажњавају мачка због тога што је „једне ноћи пуне таме / из Кумове сјајне Сламе” украо драгуљ. С друге стране, насупрот необавезном приступу, у изокренути „рапорт” са космичким темама уносе се и „конструктивне”, друштвено пожељне поруке – описано је како се „Марс бојовник” разболео због тога што „људи воде преговоре”, па се рат спрема „у музеј” (Ђопић 1964: 585). Очито, смисао ове инверзије имао је у том тренутку идеолошки снажно маркирану конотацију (алузивна упута на тада актуелни политички тренд „мирољубиве коезистенције”).

Овај тип сижеа Ђопић оснажује тако што га повезује са новинарством: текст *Сирашне новинарске приче* (1963) интерполиран је у контекст новинског извештаја: „Синоћ, с последњим зраком, / синоћ, у друштву с мраком, / један је медо, с мрком длаком, / један је меца, с крзеном јаком, / отео Ђоки колаче с маком” (Ђопић 1964: 572) и на опозицији између канона проверене истинитости новинарског текста и необавезног односа детета према фактима указује на разлику између истините приче и лагарије

² Овде би, свакако, било простора и за промишљање исказа за децу као маскиране ироније на рачун одраслих, посебно властодержаца.

је. Отуда у *Стирашиној новинарској причи* Ђопић крајње иронично говори о „измишљању” и „лагарији”: „Видио свашта новинар млади, / шта ћете – машта ради, / мало посоли, промешај, / додај / тако се прича напета гради” (Ђопић 1964: 540).

У низу типично *ћопићевских* песама и поема за децу може се препознати поступак инвертовања – пуж је (а не, на пример, зец) на аутопуту кажњен због пребрзе вожње; када га полицијска патрола пита за личне податке и да ли има кућу, он одговара у форми инверзије: „Ево је, момче на леђима!/(...) Ово је кућа, права, без грешке, / она се вози, ја идем пешке” (Ђопић 1964: 541). Структура неких дужих песама (*Продана слобода*, Ђопић 1964: 555) такође укључује инверзију у функцији поенте; у исказу од шест сестина описује се тужна судбина једног мачка: у уводној строфи он је „вечити ноћник, без топла гнезда, / у сваком оку блиста му звезда”, а у поенти слика се обрће: „Сад мачак баби умилно преде, / очи му жуте поспано гледе / блиставих звезда у њима нема...” Као што се види, мачак је заменио слободни живот за ропску сигурност, плативши је губитком животне радости и среће – и утолико се и овде поента везује за принцип инверзије.

*Изокренућа прича*³ (Ђопић 1964: 224) представља једно од најимагинативнијих остварења у оквиру поступка инвертовања у Ђопићевом стварању за децу. У уводној назнаци писац, у свом познатом шаљивом маниру, обавештава читаоца да је ова прича „претрпјела земљотрес, па је у њој све испретурано”, а онда позива читаоце да сваку реч врате на њено место. Овај увод, а посебно његов инструктивни део, упућује на још једну битну жанровску одлику инвертоване приче, која се манифестује као присуство енигматског кода у њеној структури. Наиме, приче овог типа садрже својеврсну загонетку па, у том смислу, „призивају” интерактивног читаоца ко-

ји ће инвертовани текст „дешифровати”, тако што ће га вратити у регуларну поставку и решити загонетку. Ђопић у *Изокренућој причи* позива читаоца да све оно што је „земљотрес” у тексту „растурио” врати на своје место. На тај начин читалац постаје „дешифрант” приче и потенцијални творац њене „аутентичне” верзије. Као у огледалу, читалац се сусреће са „обрнутим ликом” приче, али и са новим искуством језика – при чему једна безазлена игрива процедура као што је „обртање” исказа темељно „размрдава” овешталу слику света. Тај поступак као да читаоца уводи у саме просторе заумности, што се може снажно, као својеврсни вербални „потрес”, осетити већ од првог реда инвертованог текста:

Тек је брдо изишло иза сунца, а кревет скочи из страног чиче, навуче ноге на опанке, стави главу на капу и отвори кућу на вратима. Гле, ноћас је земља добро поквасила кишу! Зачуђено прогунђа брк сучући чичу, па брзим двориштем пожури низ кораке, истјера шталу из краве и рече:

Рогата ливадо, иди паси у зеленој крави, а ја ћу ноге под пут (...) Догађај се уплаши од овог необичног чиче и опружи поље преко ногу јурећи брже него брдо преко зеца... (Ђопић 1964: 134).

* * *

Ђопићев модел инвертоване приче део је шире стваралачке стратегије овог аутора, са основном интенцијом да у стварање за децу унесе што већи степен креативне игре. Као део те стратегије Ђопић је, поред других иновација, у своје стварање увео и поступак инверзије (обртања), који се показао изузетно продуктивним у „разигравању” лудистичких поступака у стварању за децу. Може се рећи да му је управо форма инвертованог исказа отворила широко креативно поље за разноврсне форме језичке игре – од алогизације говора, преко пародичких знакова, до енигматизације језика и интерактивних

³ Ђопићев наслов *Изокренућа прича* свакако је сасвим прикладан за жанровску ознаку овог типа приче за децу.

поступака – читање текста као својеврсно решавање загонетке.

С друге стране, иако иновативан, поступак инверзије познат је из усмене књижевне традиције, пре свега усмених шaljивих песама, где се као парадигматичан пример може узети фарсични исказ о учеснику у двобоју: „Мртав паде, а жив кући дође”, као и многе пародичне песме о фауналним јунацима и сл. На тој поетици заснивају се и традиционални усмени жанрови као што су *ојкача* и *бећарац*, и данас живо присутни у појединим срединама. Такви искази били су омиљени у народној поезији и традиционалној реторици управо због тога што су релативизацијом логике давали једну сасвим особену, изокренуту и ишчашену слику стварности.

Истовремено, када је реч о генези и традицији инвертованог исказа у српској књижевности за децу, јасно је да се овај поступак прожима и са змајевском поетиком „шалозбилности”: Чика Јовино спајање инверзибилних особина и процедура у *Песми о Максиму* (Змај 1933: 40), са алогичним спојевима типа „од мокрога сувог злата”, „прени скоком, скочи оком”, „им’о ј’ крила ка’ у рака, / а рокове ка’ у миша” и сл., у великој мери су подударни са Ђопићевим „инверзијама” у стварању за децу. Ђопић је, очито, из тог традицијског контекста могао баштинити и моделе инвертоване приче за децу – модернизујући их једном особеном, језичком „микстуром”, која се не може именовати никако другачије него као аутентично ћопићевско писмо у књижевности за децу.

У ширем контексту посматрано – италијански писац Ђани Родари такође се изузетно инвентивно бавио овом формом, уздигавши и модернизујући жанр и поетику инвертног приповедања. У књизи *Телефонске бајке* (Родари 2007: 130) овај аутор у инвертовану причу уноси сасвим оригиналну – могло би се рећи метафизичку потку – и за разлику од ћопићевски необузданог хумора, инверзију користи за обликовање једног сасвим особеног, готово заумног

или, чак, метафизичког дискурса у књижевности за децу. То се „чита” из оригиналног типа упитности који Родари уноси у исказ за најмлађе: „Беше једном једно дете које је стално нешто питало, а то свакако није лоше. Напротив, то је добро. Али, на питање тог детета било је тешко дати одговор. На пример, оно је питало: Зашто фиоке имају столове? (...) Други пут дете је питало: Зашто репови имају рибе?... Или: Зашто бркови имају мачке?”

Тај поступак, заснован на инвертном причању познатих бајки, још суптилније је демонстриран у причи *Погрешно причање бајки* (Родари 2007: 197)

Била једном једна девојчица која се звала Жутокапа. – Не, него Црвенкапа! (...) Иди код тетке Диомире и однеси јој ове љуске од кромпира. Не: „Иди код баке и однеси јој овај колач.”

Добро. Девојчица је отишла у шуму и срела жирафу. Каква збрка! Срела је вука, а не жирафу.

И вук је запита: „Колико је шест пута осам?”

Ма, уопште није тако. Вук је питао: „Куда идеш?” (...)

Гледана са становишта узрасног идентитета, инвертована – „изокренута” прича као да првенствено „преферира” читаоца предшколског и раног основношколског узраста, али, суштински, она припада универзалном читаоцу. Засновано на сложеној игри синонимије и антонимије, као и на специфичним, инвентивно обликованим неологизмима и синестезијским спојевима, вишеслојна и интерактивна, она је и једна врста вербалног трансформанса. Читаоца овај жанр осваја најпре својом нестандартном, провокативном структуром, обрнутим устројством језика у односу на његову стандардну структурацију, која је, по природи, моноформна и рестриктивна. Са овом врстом текста читалац успоставља непосреднији, лудистички однос, везујући се за његове игриве потенцијале. Могућност да речи замене места, па, чак, и значења – да се „испретура” или сасвим обрне устаљени ред речи у реченици и промр-

дају „језички стандарди”, на чијој „недодирљивости” толико инсистирају просветари и лингвисти – делује као изазов ригидној закопчаности нормативизма – који доминира у настави језика и књижевности. Нестандардним, провокативним односом према говору и језичкој норми – инвертовани исказ улази, свакако, у језичку маргину песника, приповедача, оратора – дакле, оних, не тако бројних, који језик доживљавају стваралачки. Дете – као метафора радозналости – ову необичну језичку „микстуру” с оне стране свакодневног и устаљеног доживеће као искорак у нове просторе говора, одакле почиње уздицање ка духовним пропланцима и висинама.

ЛИТЕРАТУРА

1. Јовановић Змај, Јован. *Песма о Максиму*, Сабрана дела Змаја Јована Јовановића, књига 5, Београд, Издавачка књижевница Геце Кона, 1933.
2. Родари, Ђани. *Телефонске бајке*, Београд, Креативни центар, 2007.
3. Ђопић, Бранко. *Приче испод крњег мјесеца*, Сабрана дела Бранка Ђопића, књига 8, Београд, Сарајево, Просвјета – Свјетлост – Веселин Маслеша, 1964.
4. Ђопић, Бранко. *Изокренућа прича*, Сабрана дела Бранка Ђопића, књига 9, Београд, Сарајево, Просвјета – Свјетлост – Веселин Маслеша, 1964.
5. Ђопић, Бранко. *Дружина јунака*, Сабрана дела Бранка Ђопића, књига 9, Београд, Сарајево, Просвјета – Свјетлост – Веселин Маслеша, 1964.
6. Ђопић, Бранко. *Приче испод змајевих крила*, Сабрана дела Бранка Ђопића, књига 9, Београд, Сарајево, Просвјета – Свјетлост – Веселин Маслеша, 1964.
7. Ђопић, Бранко. *Враћоломне приче*, Сабрана дела Бранка Ђопића, књига 10, Београд, Сарајево, Просвјета – Свјетлост – Веселин Маслеша, 1964.

Vasilije RADIKIĆ

INVERSION IN CHILDREN'S LITERARY CREATION BY BRANKO ĆOPIĆ

Summary

Word play significantly marks the whole Ćopić's literary creation intended for children. It especially colours his stories and poems, which are based on the principle of inversion – the substitution of word meaning, reversal of the normal word order in a sentence, inversion of terms (regarding time and space). The genesis of this approach applied in our children's literature stems from oral literature to Zmaj's literary work and the reception of literary works by our and foreign authors.

Key words: inversion, inverted (“rearranged”) story, paradox, retrospection, regular, illogical, play, language

◆ Виолета ЈОВАНОВИЋ

ИДЕНТИТЕТИ ДЕТЕТА И ДЕТИЊСТВА У КЊИГАМА ЗА ДЕЦУ АЛЕКСАНДРА РИСТОВИЋА*

САЖЕТАК: У раду се испитује детињство као тема и врста естетског идеала у књигама *Лак као ђеро* и *Неки дечак* Александра Ристовића, као и могући утицаји раних дечјих искустава на образовање једног талента. Доносећи живо и аутентично универзалне доживљаје детињства, оне могу да се читају и као литерарна илустрација сложеног и вишезначног процеса стварања и изградње идентитета кроз који пролази један дечак на „путу властите социјализације”, односно као поетизована аутобиографија формирања једног уметника који на путу одрастања асимилује различите и разноврсне светове.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевност за децу, наивна свест, идентитет, конституисање талента, испитивање жанра, теме, мотиви

Александар Ристовић је један од најсамосвојнијих српских песника друге половине двадесетог ве-

*Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

ка. Његово обимно песничко дело, превасходно намењено одраслима, овенчано је неким од најпрестижнијих књижевних награда.¹ „У раскошном хаосу вишегласја’ српске песничке сцене последњих деценија прошлог века” (Потић 2003: 1) „препознаје се по карактеристичном говору о апстрактном утемељеном у говору о конкретном” (Николић 1986: 545) као једном од основних знакова његове поетичке индивидуалности.

Прокламујући голо постојање као једно од највећих чуда, он заузима самосвојни угао из којег свет спознаје и пева отварајући нове могућности модерном песничком изразу. И док у такозваној поезији за одрасле овакво певање призива филозофске категорије у процесу разумевања и тумачења, за интерпретацију готово идентичних поетичких одредница дела *Лак као ђеро* и *Неки дечак* нужно је ослањање на психологију, у овом случају детета и детињства из чијег се доживљајног врела конституише слика света чудовита у свој својој обичности и елементарној редовности. Пронашавши визуру из које је, по њеној основној природи, свет као такав једино могућ, односно само као такав постоји, Ристовић ствара књиге које, иако одговарају свим поетичким захтевима књижевности за децу, по многим особеностима представљају јединствена дела у овом стваралаштву.

Сам Александар Ристовић је сматрао да је детињство најважнији период у животу једног писца „јер се тада у његовој свести (и подсвести) гомилају утисци, слике и доживљаји који ће му касније омогућити да створи аутентични књижевни израз”. У анкети часописа *Поља* 1974. године Ристовић каже: „Свако књижевно стварање (и не само књижевно) чини ми се неким видом продуженог детињства. При том, не мислим на једну врсту инфантилног посто-

¹ Добитник је Нолитове и Змајеве награде за књигу *Нигде никој*. За књигу *Слепа кућа и видовити ситанари* добио је Октобарску награду Београда 1986. године, а за књигу *Празник луде* награду „Бранко Миљковић“ 1991. године.

јања песника, нити на инфантилни доживљај стварности, но на извесну психичку супстанцу коју детињство испољава, а која у песничком делу има свој језички еквивалент. Давно, у детињству утиснути у свест доживљаји у уметничком делу искрсавају у својој наивности, свежини и непосредности” (према: Зорић 2005: XXII).

Стога, ако говоримо о детињству као теми и некој врсти естетског идеала, као и о могућем утицају раних дечијих искустава на образовање једног талента, књиге *Лак као ђеро* и *Неки дечак* могу да значе и много више од „романа” о једном ратном (и поратном) детињству. Уколико знамо да „књижевна дела нуде низ имплицитних модела на основу којих се формира идентитет” (Калер 2009: 127), ове књиге Александра Ристовића могу да се читају и као литерарна илустрација сложеног и вишезначног процеса стварања и изградње идентитета кроз који пролази један дечак на „путу властите социјализације и уклапања у одређено друштво, организацију или групу” (Јовановић 2010), односно као поетизована аутобиографија формирања једног уметника који на путу одрастања асимилује различите и разноврсне светове: крупна, историјским ходом условљена дешавања, свет породичног окружења у коме доминира „чаробница бака”, лични свет који се као чудо открива и спознаје вазда изоштреним чулима, као и свет који оживљава из књига које чита без неког реда, али непрекидно².

Из овог амалгама, као да жели Александар Ристовић да нас увери књигама *Лак као ђеро* и *Неки дечак*, родила се његова самосвојна мисао о свету, али и онај тако аутентични књижевни израз по коме се, као песник, препознаје и памти.

² „Од раних година смо учени многим стварима, од којих су многе (околина, наш рад, мотивација) утицале на нас и тиме вођени, полако смо клесали свој идентитет. Могли бисмо рећи, унутрашњи и спољашњи – оно по чему сами себе препознајемо и оно по чему нас други препознају.“ (<http://ce4.forumotion.com/t3473-identitet>).

Документарност наивне свести која очућава свет региструјући га у привидно неселектованим појединостима доминантна су обележја књига *Лак као ђеро* и *Неки дечак* Александра Ристовића. Кроз визуру наивне рецепције главног јунака живот постоји само као манифестација, збивање, оглашавање доступно чулима. Оно што види, додирује, чује, осећа, мирише, забележено је као догађај, као откриће. Све као да има наглашену потребу да значи само то – оживљени детаљ сећања који изненађује баш због своје елементарности привидно лишене литерарних потенцијала. Тако пред нас васкрсава живот као такав, наизглед нетранспонован и нестилизован, веран попут документа сачињеног регистрима чула наивног реципијента:

*Оштац једног мог друга
Ради на железничкој ѓрузи.
Има огромне шаке
И врло нежан поглед.
Зове се Обрад.
Пред вече седи
На столичици испред куће
И увек чийа
Једну исту књижу:
„Јуначке народне ђесме”
(Оштац мог друга, 176)³*

И управо то, визура наивне свести кроз коју је преломљен свет ових дела, чини поетско врело из којег проистичу и којим су условљене и све друге њихове особености: начин на који се тематизује и приказује стварност, језик којим се то чини, начин на који се сагледава простор и доживљава време, карактеризују јунаци, гради хумор, фантастика, гротеска, као и несводива жанровска природа ових књига. Оне су на први поглед – збирке песама, на други збирке стихованих прича, а на трећи романи

³ Сви стихови у раду су цитирани према: Александар Ристовић, *Лак као ђеро*, Нолит, Београд, 1988.

о једном ратном, односно поратном детињству. У сваком случају, стваралачки синкретизам ослобођен поетичких предрасуда појединачних родова и врста успешно корелира са аутентичном природом детињег начина доживљавања и изражавања света.

Колико овакав начин певања и мишљења одговара узрасним потенцијалима детета у периоду средњег детињства (између шесте и дванаесте године), дакле у оном развојном тренутку у коме га као главног јунака, наратора и сведока затичемо у књигама *Лак као ђеро* и *Неки дечак* уверавају нас развојни психолози који тврде да је полазна тачка мишљења детета у овом узрасту везана за конкретну, физичку реалност, увек за оно што је реално и што је дато: „ствари и догађаји који су супротни чињеницама, који нису одиста репрезентовани у реалном свету на овом узрасту не могу бити схваћени”, тако да „целокупни развој мишљења као и понашања одликује постепено 'издвајање' од непосредне ситуације и онога што реално постоји” (Миочиновић 2002: 131).

Попут доброг дечјег песника, али и поузданог познаваоца узрасних потенцијала детета у овом добу, Александар Ристовић „зазире од опасности која једну игру претвара у самосвестан труд неког вишег значења и реда... Свет је то што је, непосредна чулна представа; голо постојање једно је од највећих чуда, па је излишно тражити његово више значење”, јер „даље од сведочења, дечји песник нити хоће, нити може” (Данојлић 2004: 55, 56). А и не мора и не сме јер „извесно је да деца – до младичког доба у сваком случају – разумеју лоше, или уопште не разумеју, апстрактне идеје. Најбољи дечји писци биће, дакле, они који не губећи ни жар ни дубину, буду знали да се одрже на нивоу стварности и чулног искуства” (Soriano 1959, према: Љуштановић 2009: 57).

Симулиране апсолутним ауторством детета које је без потенцијала за опсежним фабулирањем, стиховане приче, односно лирска приказивања, трају

само онолико колико и утисак и изненађење којима су изазвана, онолико колико њихов јунак и наратор има снаге да их искаже у једном даху. Па ипак, међу њима се јасно разазнаје разуђена фабулативна линија, односно склоп који се темељи на слабо развијеној узрочно-последичној вези, те приче-песме делују као низ мотива нанизаних у логици континуитета, односно временског следа који прати постепено одрастање јунака и приповедача кроз рат и мрак једног историјског времена и зачудни свет једног детињства испуњеног свим детаљима из препознатљивог каталога универзалних дечјих интересовања. Та врста континуалности омогућава наративну везу у којој се конституишу и остали наративни елементи наивне приче: „место радње”, „главни јунаци”, „окружење”, али и доследно „примењени” дечји аспект који као квалитет „покрива управо ону разлику која диференцира дела дечје књижевности од књижевности за одрасле, управо оно што би при дефинисању могло да се узме као *differentia specifica*” (Вуковић 1996: 174).

Откривајући свет и живот као такав, главни јунак, песник и наратор књиге *Лак као ђеро* региструје готово све, и то прво виђење посредовано наивном свешћу, као ново и невиђено, васкрсава притајену снагу у неселективном. Све је подједнако вредно пажње јер је вредновано мерилима бића које га открива. Обичне ствари, за свест обременјену искуством, откривају се као необичне, а оне драматичне, трагичне или само ретке и необичне, као свакодневне и уобичајене, казујући да „наше искуство, наша свест приписује свету и порочност и невиност. Дечји песник је вештак у продужавању смишљене равнодушности за све што је безнадежно и недостижно, и донекле и због тога, за одрасле од битног значаја” (Вуковић 1996: 52).

Живот који постоји само као догађај и перцепција, у песми *Раји је заиста ђочео* ставља у исти оквир и исту емоционалну раван слику скривања од не-

мачких бомбардера и знатижељну игру дечака са бубицама док лежи скривен од бомби:

*Сад знам да је раӣ заист̄а̄ њочео
јер свако̄ дана бежимо
од немачких авиона
у Раса̄дник
који се налази ис̄ред наше куће.
Док лежим
у ш̄рави,
гледам
бубице
како миле ѓреко моје руке.
(Раӣ је заист̄а̄ њочео, 89)*

И онда када у овим песмама изостане хумор на непосредан начин, оне у нама изазивају смешак – нарацијом обојеном психологијом детета, његовом безрезервном искреношћу. Тако у песми *Учӣӣељ веронауке* дечак буде кажњен јер није знао напамет *Символ вере*, а када буде упитан где му је отац и шта ради дечак одговори да је у заробљеништву и заплаче се:

*А кад је учӣӣељ веронауке
Срео на улици моју мајку,
Ис̄ричао јој је ш̄ӣа се догодило
И да сам ѓлакао збо̄ оца.
Тада су у кући сви ѓос̄ӣали некако
ѓажљиви ѓрема мени.
Само,
Ја ѓада нисам ѓлакао збо̄ оца
Не̄го за̄ио ш̄ӣо ме је болело уво.
(Учӣӣељ веронауке, 131)*

Емоције су такође забележене само на основу спољашњих манифестација које их осведочавају. Тако дечак оцу у заробљеништво шаље две јабуке: „а једну сам загризао, не знам зашто, можда да би мој отац видео, какве имам зубе, или је у питању нешто друго, само не знам шта” (Ристовић 1988: 132). Овај гест, као материјализовани импулс бића које има по-

требу да изрази осећања, један је од модела како емоционални доживљај у делу *Лак као ѓеро* добија свој конкретни лик, али и изванредна књижевна илустрација како дете на овом узрасту заиста каже: „волим те”.

Призвук дечје игре поприма и дечакова опседнутост читањем. У „класању” личног и стваралачког идентитета јунака ове књиге важну улогу игра „читалачки амбијент” у коме расте. Свепородично дружење са књигама обитава као природно стање ствари, тако да се читање сврстава у обичне послове који се обављају свакодневно:

*Моја мајка чӣӣа књӣу „Звезде гледају с неба”
Од Арчибалда Кронина,
Мој о̄ӣац чӣӣа „Ис̄ӣорију Срба” од Јиречека
Моја сест̄ира чӣӣа „С̄ӣе̄ӣу од А. П. Чехова,
А ја баки чӣӣам „Ма̄ӣи” од Максима Горко̄.
(Месечина, 74)*

У кући сви читају и сви то чине редовно, читају у себи, наглас једни другима, читају једноставно као што неко плеви лук или вади кромпир (*Док чӣӣам*). „Песник је све учинио да ту обузетост књигама неутралише, пре свега дечјом језичком употребом: читао сам „’Покошено поље’ од Бранимира Ћосића, прочитао ’Бијесни Роландо’ од Ариоста, највише ми се допала ’Одеса од Исака Бабеља. Читање је скинуто са пиједастала и дат му је призвук дечје игре и наивног обележја” (Николић 1988: 11)

*Док чӣӣам, ѓамо у Губеревцима,
ако је ле̄и дан,
држећи књӣу у руци,
ходам са једно̄ краја дворш̄ӣа
на дрӯи крај,
и сви се чуде јер нико не чӣӣа
ходајући,
а ја ѓио чиним
не знам заш̄ӣо.*

(*Док чӣӣам*, 205)

Из књига дечак упознаје живот, чак и онај приземни који се најчешће не приписује у заслугу литературе:

*Када сам прочитао књижу „Краљ Алкохол”
Од Цека Лондона,
Хиџо сам да испробам
Како је био када се човек најчешће
И шћиа осећа.*

(Краљ алкохол, 161)

Следећи готово идентичну поетичку оријентацију у постхумно објављеној књизи *Неки дечак*, Александар Ристовић наставља да белетризује пут свог одрастања и књижевног сазревања тематизујући нову, сада дечачку фазу у којој поново препознајемо његова лична, али и универзална и типична узрасна интересовања и преокупације. По речима приређивача књиге⁴ ова збирка представља наставак „романа у стиховима” *Лак као ђеро* у коме се аналогија са Толстојевим *Детињством*, *Дечањством* и *Младости* не може се избећи⁵.

Осујеђен смрћу⁶, Ристовић не успева у потпуности да реализује своју очигледну намеру иако у књизи *Неки дечак* допричава неке од прича започетих у претходној књизи и отвара нове тематско-мотивске светове које је донело ново развојно али и историјско доба. Привидно дифузна и неселектована интересовања и утиске детета које открива свет смењују теме које се јасније издвајају доминирајући књигом *Неки дечак*, али и конзистентнија приповедачка енергија способнија да задржи пажњу на тематизованом догађају и његовим детаљима што приче/песме чини дужим и разубњенијим у односу на претходну књигу.

Буђење прве сексуалности и тихо бакино умирање основне су преокупације „неког дечака” који

⁴ Књигу су приредили Милица Николић и Милош Стамболић.

⁵ *Неки дечак*, Напомена, стр. 185.

⁶ Ристовић је преминуо 30. јануара 1994. године.

успут запажа и бележи догађаје везане за историјску стварност углавном испуњену аномалијама поратних времена, као и сва она типична интересовања и понашања дечака разапетог између детињства и младости.

Конфузију ратне стварности ранодечачких искустава јунака књиге *Лак као ђеро* у новој књизи смењује конфузија поратних времена најчешће сагледавана из угла најстаријег члана домаћинства и по свему најугицајније особе у формирању јунакове самосвести, његове баке⁷:

*Не знам зашто бака толико мрзи
комунисте.
Не прође дан
да нешто не каже
На њихов рачун.
Не знам шта су јој ти људи скривили.
Када сам је једном ушћиао
Рекла је:
„Мрзим их зато што су дволични.
Једно раде,
Друго мисле,
Треће говоре.
А и обећали су нам да ћемо боље живети.
А како живимо?
Горе него икад.
„Онда би се могло рећи да су тролични”
Рекао сам
И бака се закикоћала као девојка.
(Тролични, 162)*

У комуникацији два нивоа свести, одрасле особе која на крају животног века сумира своја искуства и детета које тек открива свет, потенцијална драстика догађаја из амбијента друштвене стварности најчешће бива умекшана, релативизирана или анулирана, сведена на анегдоту или фрагмент сећања.

⁷ Посебан значај у имају из најближе околине, али и социјалних у којој живи (Видановић: 2011).

Најсугестивнији знак дечакових узрасних промена осведочава буђење прве сексуалности. Он је опседнут женама, не девојчицама и вршњакињама, већ женском полношћу као таквом, чије атрибуте опсесивно запажа на својим младим и старим рођакама, бакиним и маминим пријатељицама, својим професоркама, комшиницама, позоришним глумицама. Оне га прогоне на јави и у сновима, баш као и тихо бакино умирање:

*Честіо ме обузима љубавна језа:
Мислим на неке леіе жене
Које имају врло беле дојке и лица.
Честіо ми нека од њих іриђе,
Седне на мој креветі и гледа ме ісїод ока.
Однекуд доііре мириіс мајіских ружа...
(Љубавна језа, 127)*

У амбијенту откривања бурне радости рађања и тихе патње умирања, обременен ранодечачким литерарним и животним искуствима, главни јунак *кoначно* почиње да пише показујући да су романи *Лак као іеро* и *Неки дечак* спремни да се претметну у приче о рађању песника. Приповедач и главни јунак ових књига оглашава се првом песмом симболичног наслова *Ружоірсїа зора*. Он пише о свему ономе о чему размишљају и пишу деца, делећи од првог дана и васколику судбину уметника:

*По цео дан ііішем неке мале іесме
О іужу зoлаћу,
О враїцима,
О бакином јасїучетіу
Које је донела из Ивањице.
Сви их іо кући чииају
И диве се.
А іонекад се неко и наруђа.
(Поезија, Неки дечак, 139)*

Сам Александар Ристовић је сматрао да је детињство најважнији период у животу једног писца „јер

се тада у његовој свести (и подсвести) гомилају утисци, слике и доживљаји *који ће му касније омогућити да створи ауїентични књижевни израз*”⁸ (наведено према Зорић 2005: XXII). Уколико прихватимо да „основни идентитет јунака настаје из поступака, борбе са светом, али се идентитет потом успоставља као основа, па чак и као разлог тих поступака” књиге *Лак као іеро* и *Неки дечак* Александра Ристовића богате књижевност за децу и младе жанровски неупоредивим причама о једном одрастању и уметничком сазревању осведочавајући све богатство и многострукост унутрашњих и спољашњих подстицаја који су га конституисали, али којима су они у највећој мери и били условљени. Тако Александар Ристовић још једном осведочава да свет сагледан из дечје визуре, из тачке гледишта детета и из његове доживљајне перспективе често није ни једноставан ни једнозначан. Присутством дечјег аспекта – начином обликовања слике света у којој је „дете делатни субјект, јунак, сведок и приповедач” – ове књиге јесу тематски и приказивањем блиске младом читаоцу, али оне имају и своје „дупло дно” због чега добро кореспондирају и са одраслом читалачком публиком. Оне их подсећају на време заувек изгубљене лакоће постојања, као и на осећања која са носталгијом препознају, али која нико, сем песника за децу, на том степену више не уме да икаже.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ристовић, Александар. *Лак као іеро*, Београд, Нолит, 1988.
2. Ристовић, Александар. *Неки дечак*, Београд, Нолит, 1995.
3. Ристовић, Александар. „Поезија је филозофија наших емоција”, *Градина*, бр. 4, 2004.

⁸ Подвукла В. Јовановић

4. Ристовић, Александар. „Мера имагинације”, Беседе, *Градина*, бр. 4, 2004.
5. Видановић, Иван. *Речник социјалног рада*, <http://sr.wikipedia.org/sr/>, 15.12. 2011.
6. Вуковић, Ново. *Увод у књижевности за децу и омладину*, Подгорица, Унирекс, 1996.
7. Данојлић, Милован. *Наивна њесма*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.
8. Зорић, Павле. *Између идиле и трагедије*, Београд, СКЗ, 1995.
9. Јовановић, Бојан. *Идентичности*, <http://www.bos.rs/serip/politika-kultura/teme/1.htm>, 20. 12. 2010
10. Калер, Џонатан. *Теорија књижевности, сасвим крајњак увод*, Београд, Службени гласник, 2009.
11. Љуштановић, Јован. *Принцеза лутца замком*, Нови Сад, Змајеве дечје игре, 2009.
12. Миочиновић, Љиљана. *Пијажеова теорија интелектуалног развоја*, Београд, Институт за педагошка истраживања, 2002.
13. Николић, Милица. „Метафизика чулног”, *Савременик*, бр. 12, (децембар, 1986)
14. Николић, Милица. *Ристовићев „Роман у стиховима”*, предговор књизи *Лак као њеро*, Београд, Нолит, 1988.
15. Пијановић, Петар. *Наивна њрича*, Београд, Српска књижевна задруга, 2005.
16. Потић, Душица. „Раскошни хаос вишегласја – српска песничка сцена последње деценије прошлога века”, *Поља*, бр. 426, (октобар–новембар 2003)

unique genre of stories on growing up and maturing under the heavy and manifold internal and external influences. These books can, therefore, be read as poetic autobiographies and evidence of a process of becoming an artist while assimilating elements of different worlds: significant historical events, a family environment dominated by ”a granny the magician”, a personal world that is being discovered as a wonder through extremely sensitive senses, and the world coming to life from books read with no order, but constantly. This amalgamation, Aleksandar Ristović seems to be trying to persuade us with his books *As Light as a Feather* and *A Boy*, has produced both the writer’s unique view on the world and his authentic literary expression that make him a memorable and recognizable poet.

Key words: literature for children, naive consciousness, identity, talent develop, metgenre study, themes, motifs

Violeta JOVANOVIĆ

IDENTITIES OF CHILD AND CHILDHOOD IN
ALEKSANDAR RISTOVIĆ’S BOOKS FOR CHILDREN

Summary

The books *As Light as a Feather* and *A Boy* by Aleksandar Ristović enrich children’s and youth literature with a

◆ Зорица ХАЦИЋ

ВИЂЕЊЕ ДЕТИЊСТВА У ЈЕДНОЈ ПРИЧИ МИЛЕТЕ ЈАКШИЋА*

САЖЕТАК: Рад се бави приповетком *Rosa, rosae...* која је специфична по теми у оквиру целокупног прозног опуса Милете Јакшића. Указује се на значај сна главног јунака у којем се кроз његову подсвест ствара универзална симболичка порука приповетке.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: детињство, Милета Јакшић, сан, приповетка

Тему детињства Милета Јакшић је обрађивао у својој прози још као веома млад писац, готово почетник, у време док није иза себе имао објављену песничку, односно приповедачку збирку. У божићном додатку новосадског листа *Браник* 1892. године објавио је, потписан псеудонимом, приповетку *Дечје срце* коју је у поднаслову одредио као *Божићна њесма*.¹ У приповеци *Дечје срце* Јакшић је описао малог Ђуру, његово нестрпљиво и свечано очекивање највећег хришћанског празника. Дневни утисци

* Истраживање на коме је заснован овај рад спроведено је у оквиру пројекта *Асијектни идентитет и њихово обликовање у српској књижевности* (број 178005), који се, под руководством проф. др Горане Раичевић, спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, уз финансијску помоћ Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

¹ Ленскій, „Дечје срце“, Божићни додаток, *Браник*, год. VII, бр. 151, 24. децембар 1892. (5. јануар 1893).

Приповетку *Дечје срце* Милета Јакшић није прештампао ни у једној својој приповедачкој збирци. Приповетка се није нашла ни у избору из прозе Милете Јакшића који је начинила Светлана Белмар Јанковић.

кулминирали су сном у којем предмети оживљавају. Милета Јакшић је приповетку завршио у знаку епифаније, Ђура се после буђења налази у загрљају мајке којој прича да је у сну видео Бога: „Мати га обаспе пољупцима. И поред маме осетио је мали Ђура још више малог Бога у свом срцу. Мати је само молила Бога да у његовом животу друге слике никад не истисну ту дивну слику из тога живог оквира детињег срца...”

Приповетка *Дечје срце* не спада у врхунце прозног дела Милете Јакшића и њом се, овом приликом, нећемо детаљније бавити. Помињемо је овог пута искључиво због сна малог јунака који представља кулминативни елемент нарације. Наиме, важна је чињеница да се тек у сну оваплоћује порука, симболичка идеја сусрета са Богом. Дакле, читава приповетка структурирана је на начин којим се приказује уобичајна припрема за Божић, а преокрет, изненађење и поенту представља сан протагонисте.

Предмет нашег интересовања биће приповетка коју је Милета Јакшић написао у зрелом стваралачком периоду и која је први пут објављена 1926. године у *Летопису Мајнице српске*. Реч је о приповеци *Rosa, rosae...*, врло специфичној по теми у оквиру свекупног прозног опуса писца. Наиме, у овој причи Милета Јакшић се бави преломним моментом у животу једног дечака – његовим првим корацима у свет одраслих који је условљен напуштањем родитељског дома и одласком у варош, у гимназију. Дечак Душко, главни јунак приповетке, „протегласт, слабуњав дечко, глинца, туњав, ћутљив, затворен у себе, прави дивљак”, истргнут је из свог детињег, безбрижног света и по очевој жељи, тешка срца, одлази на школовање изван родног места. Улазак у свет одраслих јесте корак на који дечак није спреман и против кога развија сопствене механизме одбране, садржане у бежању од стварности, најчешће у снове и маштарије. Отац мора да га приволи на одлазак тако што му обећава да ће у граду

видети мајмуне: „Требао га је дакле нечим намамити – али како и чиме? Претити му да ће га силом одвести, није још хтео – претње, и најзад, батине, оставиће на крају, кад ништа више не буде помогло” (Јакшић 1935: 77).

Приповетка *Rosa, rosae...* заузима повлашћено место у Јакшићевом опусу стога што је једина приповетка која се бави темом детињства, а да је написана у каснијем стваралачком развоју писца. Коначно, да је Јакшић држао до ове приповетке можемо видети и по чињеници да ју је уврстио у своју последњу књигу приповедака која је објављена у години пишчеве смрти у плавом колу Српске књижевне задруге.

Због чега је ова приповетка значајна? На првом месту, видели смо да је објављена у књизи приповедака које нису биле намењене искључиво деци. Чини се нимало случајно. Овакавим гестом Милета Јакшић као да је потврдио мишљење које ће, касније, изрећи један велики писац – да се морамо борити против оних писаца који имају само толико писмености и памети да се једино деци могу обраћати и да за децу треба писати зрело и добро као и за одрасле, да језик таквих писаца мора бити поетски и дубок. Они морају садржавати истине и ставове, искуство и мисаоност зрелих и паметних људи (Радовић 2006: 416). Јакшићева приповетка обраћа се како деци тако и одраслима.

Веома је важан у том смислу и пример нашег нобеловца, Иве Андрића. У избору приповедака о деци које осликавају Андрићево виђење детињства насловљеном *У завади са светом* читаоцима се даје на увид како Андрић посматра овај период живота сваког човека.² Приређивач, Миливој Ненин, на самом почетку издваја Андрићеву реченицу „Целог века се после лечимо од детињства” која указује да његово виђење детињства није било упрошћено и

² Видети: Иво Андрић, *У завади са светом*, прир. Миливој Ненин, Завод за уџбенике, Београд 2008.

зашећерено, те да детињство није увек „простор безбрижне игре, смеха, породичног склада, разумевања, топлине, брижне родитељске пажње, већ је то простор патње, муке, страха, неправде, несреће, насиља... (Ненин 2008: 5).”

Слично виђење детињства дао је и Милета Јакшић у приповеци „*Rosa, rosae...*”. Специфичност ове приповетке појачава и чињеница да у њој можемо препознати и аутобиографске моменте, који јој дају посебну драж. Истовремено са аутобиографским нијансама, у њој наилазимо и на отклон од онога што је пишчева биографија. Сличну судбину коју има мали јунак његове приповетке у стварности је имао и Милета Јакшић.

Наиме, сам Милета Јакшић, као и његов јунак, тешко је поднео чињеницу да ће морати да напусти родно банатско село и да оде у непознату варош, Нови Сад, у гимназију. Остало је забележено да је мали Милета, када су кола која су га донела у Нови Сад на школовање кренула назад у његову родну Црњу, легао на сандук и горко плакао (Јовановић 1969: 11).³ И сам је писац у својим бележницама, много година касније, записао: „Кад год сам после ферија одлазио у Н. Саду у школу ја сам у своје сандуке метао *грудве земље* свог завичаја” (Јакшић 2010: 215). Исту муку носи и јунак Јакшићеве приповетке *Rosa, rosae...*, дечак Душко:

Последњега дана, пред полазак, Душко се тешким срцем стаде праштати од куће, баште, од голубова, а у само вече, да га нико не види, оде још једном у башту, узео мало земље оданде и завеза је у једну крпицу па је тутну у недро. То је за спомен. (Јакшић 1935: 79)

³ Иванка Јовановић у својој монографији о Милети Јакшићу даје искуство поједностављено гледање на ову приповетку: „У приповеци се прича, као што се види, о једном свакодневном догађају сеоског детета чији су родитељи желели да га школују у време кад писац живи. Тај догађај је једноставно, чак сувише једноставно и испричан, са свим карактеристичним детаљима преживљавања писца у тим тренуцима“ (Јовановић 1969: 76).

Занимљиво је зато погледати како Милета Јакшић са приличне временске дистанце литерарно обликује овај догађај који је оставио велике ожилке у његовом животу чим је пожелео да га преточи у приповетку. Писање са велике временске дистанце о овом, уосталом о било којем доживљају из детињства, носи у себи опасност од дидактике. Милета Јакшић је успешно избегао замке које су му се постављале.

Но, аутобиографски моменти никако нису пресудни за значај ове приповетке. Значајна је сама по себи чињеница да Милета Јакшић у овој приповеци не гледа на свет детињства поједностављено, као и да зна да уочи, служећи се, видели смо, сопственим примером, битне и преломне моменте у психи једног детета. Напуштање родитељске куће и одлазак у велику, непознату варош управо је такав момент. Описујући ове тренутке Милета Јакшић не бежи ни од хумора. Какве утиске може да има дете које први пут напушта место у којем је провело детињство? Слично као и дечак Бакоња, у познатом роману Симе Матавуља, и мали јунак Милете Јакшића је опчињен светом који му се пред очима указао:

Не зна Душко куда пре да погледа; окреће се десно, лево, сав се претворио у око. Оживео је, весео је на кућу готово и заборавио, јер гле! има света и осим њине куће и њихова села! Тешко је било отиснути се. (...) Пред вече се у даљини указа фантом Фрушке горе као велик, плав облак који се дизао на хоризонту. (...) Душко пита какав је то облак, а отац му објашњава да су то планине, велике гомиле земље. Ту је, каже и Дунав. Ама откуд толико земље на једном месту? пита Душко. Откуд? То додуше не зна ни отац али одмах измисли легенду да је Краљевић Марко кад је копао Дунав, бацао земљу све на једну страну, па је та планина отуд постала. Дечак зинуо па се само диви. А каквих ће чудеса бити тек тамо, у вароши! (Јакшић, 1935: 79–80)

Такође, када се Душко, коначно, обрео у вароши, поред тога што је у руку пољубио све професоре које је видео у школи, јер је тако ред налагао, пољубио је у руку и старог фамулуса. Сетимо се да је и поменути Матавуљев јунак, када се нашао у манастирској кујни, пољубио руку старог куvara.⁴

Несналажење у средини у којој се против своје воље обрео видљив је и по томе што Душко упорно покушава да бежи од реалности. Овом хиперсензибилном јунаку, у најосетљивијим годинама, бег од окружења није био стран ни у родном селу. Школа му није мила и не заноси се уверењима да ће бити господин када је заврши. Жели да буде птица и ишчекује дан када ће се десити његова метармофоза.

Суштина приповетке је приказивање начина којим се дете бори против живота у вароши, у свету одраслих. Јунак фантазира да лети и да упознаје мајмуне, животиње које никада није видео, и то су му две главне, опсесивне жеље. У вароши се суочава са бесмислом који се најбоље показује кроз бесконачно понављање деклинација латинског језика у школи. Укупна, симболичка поента приповетке је да се кроз сан детета укаже на трагичност и сивило једног времена, отуђеност и бесмисао у којем људи лоше комуницирају и живе попут мајмуна у кавезу. Сан је у његовим приповеткама потиснута жеља и страх који се на изузетан начин укрштају и преплићу. „Гледа он тако с висине радосно, с триумфом, и – уједанпут, о чуда! види мајмуне, много мајмуна на све стране, свуда: по сокацима, на крововима од кућа, на гимназији, на саборној цркви – сами мајмуни, велики и мали, и сви они циче, дрече, деру се, скачу с крова на кров, с дрвета на дрво и вршиште, циче, и сва та њина гадна дрека изгледа издалека, с висине, као паклена шкрипа безбројних, ненамазаних волујских кола. (...) На лепом јесењем јутру,

⁴ Бакоњино прво напуштање Зврљева и одлазак у манастир описује се у IV поглављу романа *Бакоња фра Брне* које је насловљено: „Увод у нови живот“.

сунчаном и топлом, лети Душко као велики гавран, погледа своје пернате, црне груди, своја велика, моћна крила што се на сунцу пресјајкују као челик и победоносно гледа на сав тај свет што гмиже доле а он међутим лети, лети...” (Јакшић 1935: 83).

Најинтересантнија чињеница у вези са овом приповетком јесте да је Милета Јакшић, вероватно интуитивно или несвесно, наслутио суштину од које је саздана структура сна. Дакле, Милета Јакшић, како је приметила Светлана Велмар Јанковић (Велмар Јанковић 1989: 376), иако највероватније није био упознат са достигнућима Фројдове психоанализе, врло је тачно представио сан јунака приповетке као конгломерат потиснутих жеља и страхова, а још важније, такав сан користио као главни наративни конституент и у њему остварио симболичку поруку која је разумљива како најмлађим тако и оним старијим читаоцима.

Такође, управо оваквим наративним поступком Милета Јакшић је створио врло сложен психолошки профил главног јунака и отворио вишеструке могућности интерпретације.⁵ Другим речима, закључујемо, употреба сна направила је отклон од објективне наратије и фокусирала читаво збивање искључиво на унутрашњи доживљај главног јунака који има неупоредиво већу специфичну тежину од свих осталих елемената наратије. Осим што се на овом примеру може сагледати механизам унутрашњег доживљаја јунака, једног од поступака који ће, коначно, обележити читав модернизам, уочава се и посебан наративни модел у којем симболичка, нелинеарна структура сна служи као средство за стварање универзалнијег значењског нивоа приповетке.

⁵ Милица Томовић, на пример, даје овакво виђење сна главног јунака: „Сан се и овде користи као средство реализовања чежње, делујући као паралелни приповедни свет. Кроз Душков сан све се јасније пробијају пишчева личност, његова схватања, однос према животу, па нам се чини да је пишчева жеља да побегне од живота у том тренутку интензивнија од Душкове жеље“ (Томовић 2008: 88).

Коначно, избором теме као и обликовањем главног јунака приповетке, Милета Јакшић потврђује да детињство не мора увек бити најсрећније доба у животу човека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Велмар Јанковић, Светлана, „О ‘описима’ сна у прози Пере Тодоровића, Илије Вукићевића и Милете Јакшића”. *Српска фантастика, најприродно и несћварно у српској књижевности*, зборник радова САНУ, 1989, стр. 367–381.
2. Јакшић, Милета. „Rosa, rosae...”, *Мирна времена*, Београд, Српска књижевна задруга, 1935, стр. 76–85.
3. Јакшић, Милета. *Из моје бележнице*. прир. З. Хаџић, Нови Сад, Академска књига, 2010.
4. Јовановић, Иванка, *Милета Јакшић*, Нови Сад, Матица српска, 1969.
5. Ненин, Миливој, „Андрићево виђење детињства” предговор у: Иво Андрић, *У завади са светом*, Београд, Завод за уџбенике, 2008, стр. 5–7.
6. Радовић, Душан, *Баи свишћа* (сабрани списи), прир. М. Максимовић, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.
7. Томовић, Милица. *Приповедни свети Милете Јакшића*. Београд, Чигоја штампа, 2008.

Zorica HADŽIĆ

PERCEPTION OF THE CHILDHOOD IN MILETA JAKŠIĆ'S NOVEL

Summary

This work is about the novel *Rosa, rosae...*, which has specific theme within the overall prose work of Mileta Jakšić. The importance of the dream, where universal sym-

bolic message of the story is created through subconscious of main character is indicated.

UDC 821.163.41–342.09:398

Keywords: childhood, Mileta Jakšić, dream, prose

◆ *Hađa ДУРКОВИЋ*

УТИЦАЈ ДРАМСКИХ БАЈКИ ДРАГАНЕ КРШЕНКОВИЋ БРКОВИЋ НА ИДЕНТИТЕТЕ МЛАДЕ ЧИТАЛАЧКЕ ПУБЛИКЕ

САЖЕТАК: Рад се бави утицајем драмских бајки Драгане Кршенковић Брковић из збирке *Дух Манитог језера* на формирање идентитета младих читалаца. Рецепцијом бајке као књижевног жанра бавили су се многи теоретичари књижевности, али и психолози и антрополози. Драмска бајка је специфичан жанр, откриљује архетипско у читаоцу, истовремено динамизирајући његов доживљај свијета и позицију човјека у њему. Питање идентитета – стабилизације осјећаја себе – подразумијева и идентификовање с појединим књижевним ликовима и ситуацијама, али и отклон од прочитаног, што смо покушали да демонстрирамо у овом раду.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Драгана Кршенковић Брковић, бајка, драмска бајка, књижевни лик, идентитет, идентификација

Читање је један од најделикатнијих и најкомплекснијих антрополошких феномена. У различитим срединама, различити узрасти читалаца, уз различите индивидуалне приступе читају папирнату књигу или текст у електронској „књизи”, да би сазнали нешто ново, да би се образовали, из потребе за доказивањем, у потрази за идентитетом, самопре-

познавањем... Само значење ријечи *chīīāīīī* (лат. *legere* – прикупљати, скупљати) указује на сложени психолошки и неуролошки поступак прикупљања туђих слика, мисли и осјећања. Потребна за читањем вјековима је карактерисана као једна од најљудскијих особина. „Свијет може сасвим добро постојати и без књижевности. Али још лакше може бити и без човјека” (Сартр); „Човјек, то је једнако чита-лац.” (Новица Милић); „*Leggo, dunque sono*” (Читам, дакле јесам! текст на једном италијанском плакату са сајма књига у Франкфурту).

Утицај читања на стварање и развијање идентитета дјецe и младих интердисциплинарно је питање. Њиме се баве психологија (развојна и психологија личности), наука о књижевности (посебно естетика рецепције), дидактика, антропологија (културологија). У науци су одавно препознате идентификације карактеристичне за поједине развојне фазе личности. Путем идентификације с родитељима (зависно од пола дјетета, с одређеним родитељем), идентификације с познатим личностима, преко идентификације с вршњацима, до „поистовјећења” с књижевним ликовима долази се до „стабилног осјећања себе”.

А какав је однос идентификације и идентитета? „Лингвистички, а и психолошки гледано, идентитет и идентификација имају заједничке корене. Да ли је идентитет, дакле, прости збир ранијих идентификација, или је можда само још један сплет идентификација?” (Erikson 1976: 133).

Како се идентитет дефинише? „Идентитет (н. лат. *identitas* = истоветност), Доживљај, свесни или несвесни, суштинске самоистоветности и континуитета властитога *ја* током времена. Представа властитога идентитета представља одговор на кључно питање сваке личности: Ко сам ја?” (Требјешанин 2007: 94). Пут до формирања идентитета јесте, сви одрасли то могу поштено посвједочити, дуг, тежак и неизвјестан, пун сумњи, лутања, криза и експери-

ментисања с различитим улогама. Како у том слојевитом процесу помаже (или, можда, ствар компликује) књижевност? Читањем књижевних дјела боље се разумијева замршени свијет међуљудских односа, разноврсност и слојевитост емоција, свијет у којем се праве избори, али, зашто не рећи, открива и свијет у којем постоје и безизлази. Мета Гросман у књизи *У обрану читања – читање и књижевности* у 21. *стилолећу* каже: „Док млади читатељ у читању тражи потврду смисла или (уздигнуто) тумачење властитога искуства и потпору властитих предодби и идентитета, то јест одређивање могуће улоге за самога себе, искусни читатељ је свјестан да је читање књижевности посебан облик споразумијевања, прихваћена техника и начин ширења расправе о животним могућностима” (Гросман 2010: 47).

У све већем броју наслова који се баве феноменом читања, па и његовом кризом и тиме како ту кризу превазићи, све чешће мјесто заузима и питање шта се заправо дешава с младим читаоцем током читања књижевног дјела уопште, а онда и шта се дешава с младим реципијентом појединих књижевних жанрова¹. Један сегмент тог процеса јесте и брисање границе између фиктивног и реалног, идентификација с ликовима, али и отклон од ње.

Драмске бајке Драгане Кршенковић Брковић

Овај проблем истражићемо на примјерима драмских бајки Драгане Кршенковић Брковић². Својим

¹ И писци осцилирају између пројектовања себе у друго биће – идентификују се с предметом (пјесник Китс говорио је о камелеонској природи пјесника, аутор, дакле, нема властитога карактера) до тврдње да је умјетник већи уколико је дистанциранији (Дидро). *Речник књижевних термина* (1992: 275–276)

² Драгана Кршенковић Брковић дипломирала је на Факултету политичких наука Универзитета у Београду 1980. године и на Факултету драмских уметности, одсјек драматургија Универзитета уметности у Београду, 1984. године. Магистрирала је на Филозофском факултету Универзитета Црне Горе, 2009. године.

разуђеним књижевним опусом ова ауторка заузима значајно мјесто у савременој црногорској књижевности за дјецу. Драгана Кршенковић Брковић бајке пише, о бајкама теоријски промишља, а љубав према бајци и позоришту спојила је у изузетно успјелу форму драмске бајке.

У 2010. години су, у издању Завода за уџбенике и наставна средства – Подгорица, изашле двије Драганине књиге. У библиотеци *Зубља*³, која афирмише оригинална дјела црногорске књижевности за дјецу и младе, изашла је и књига *Дух Манијтог језера и друже бајке*, нова збирка драмских бајки, а мјесец дана раније збирка бајки *Тајна њлавог кристала*, која је овим Заводовим пројектом доживјела треће издање.

Предмет наше анализе биће збирка *Дух Манијтог језера*. У њој се налазе четири драмске бајке: *Дух Манијтог језера*, *Дјечак са чаробним њрсиима*, *Скривено благо малог њрола* и *Леђенда о Зороу*, свака од њих са специфичним аутентичним ликовима и атмосфером.

(Не)реална мјеста, (не)реални ликови

Свијет бајки Драгана Кршенковић Брковић насељен је реалним и фантастичним ликовима.

У *Духу Манијтог језера* ликови су Данило и Никола, али и Стари вилењак – чувар неба и земље, свјетла и ваздушних струја, Господар подземних вода, владар сјенки, подземне таме, вода и снова, Пла-

Дебитовала је 1981. на ТВ Београд драмом *Вреле каиш*, којом је положила пријемни испит на ФДУ. Објавила је књиге: *Тајна њлавог кристала* (три издања – 1996, 2001. и 2010), *Иза невидљивог зида* (1997), *Господарска њлалта* (2004), *Вајира у Александрији* (2006) и *Изђубљени њечай* (2008). Добитник је награде Републике Србије за најбољи драмски текст за дјецу 1990. године.

³ Име едиције је изазвало пажњу у Црној Гори. Експресивно је, укоријењено у традицију и сублимира оно што књижевност као умјетност јесте – „нит’ догори, нити свјетлост губи“.

нинска вила, Прољећна вила, Дух језера, слуге Господара подземних вода, Шумског духа, слуге Планинске виле. Мјесто дешавања радње је планина Лукавица и легенда која се за њу везује („НИКОЛА: Слушај савјет наших бака – не спавај крај ових вода“). Мјесто дешавања радње је, дакле, именовано – налази се у средишњем дијелу Црне Горе – оно је реално, за разлику од неодређености класичних бајки „иза седам гора...“. Лутајући мотив сна о вјечној младости уведен је посредством чаробног напитка.

У драмској бајци *Дјечак са чаробним њрсиима* ауторка у маниру Оскара Вајлда представља безименог јунака који може бити сваки *расијани дјечак који мнођо расуђује*, а чија осјећајност може да га лиши смисла за стварност. Недостатак смисла за стварност даје му, пак, моћ да оружје претвори у цвијеће. Ту је и допадљиви Вртлар, ђудљиви старац обдарен вјештином да уочи чудесно и испод неугледних ствари и појава (једини симпатични лик из свијета одраслих којима је дјечак окружен). Зато су антропоморфизирани предмети – неодрљиви фабрички димњаци који се њишу у одређеном тренутку радње, пружајући подршку дјечаку, саопштавајући: „Он није као друга дјеца“. Ту је и ћебе, које има сталну потребу да заштити свог пријатеља, а персонификује толину, љубав, заштиту – као незамјенљиве дјечје потребе. Радња ове драме дешава се у *мирном ѓрадићу*, било којем, било гдје. Отац и мајка – централне фигуре дјетињства и незамјенљиви објекти идентификације у процесу развоја идентитета, ликови су с негативним предзнаком у овој драмској бајци. Негативан је и лик Учитеља, такође централне фигуре раног дјетињства.

Фабула *Скривеног блађа малог њрола* одиграва се у свијету храбрих Викинга, у земљи дубоких фјордова, уз пуно трансформација и магије. Једини реалан лик је Викинг Улаф Јакобсон, а Гоблин, трол, Фрига – лукава и моћна чаробница, Нилс, уморни и болешћу опхрвани црв, Вилењак и други, нереал-

ни су ликови. Улаф Јакобсон има класичне особине јунака који је идеал у дјечјим представама о свијету одраслих. Он треба да донесе камен мудрости из Валхире – Земље измаглица и да спаси свој народ од биједе.

Једна од омиљених тема легенди многих народа јесте прича о осветнику, заштитнику немоћних и сиромашних, прича о ономе који је „бич правде” за бахате и аутократски настројене. Робин Худ хиспано-америчког културног круга јесте осветник Зоро⁴. Драгана Кршенковић Брковић у књизи *Дух Манишитој језера* даје из оригиналног угла (нескривен хумористички, скоро иронијски отклон) општепознатог осветника Зороа. *Легенда о Зороу* је и најреалнија драмска бајка у овој књизи, иако се у ремарци каже да је то један *никад до краја одсањани сан*. Алехандро дела Вега, Бернардо, Силвија... сви су реални ликови. Чудесно је постигнуто вјештом трансформацијом Дон Дијега у неустрашивог осветника Зороа.

Бајке Драгане Кршенковић Брковић намијењене су старијем основношколском узрасту (фаза развоја личности када почиње оформљење идентитета), али у појединима, као што је бајка *Дјечак с чаробним прстима*, могу уживати и млађи читаоци. Наравно, ове бајке могу читати и одрасли. Читајући драмске бајке Драгане Кршенковић Брковић млађим читаоцима отварају се врата добре литературе,

⁴ Роман Изабеле Аљенде, *Зоро, почетак легенде*; Према легенди, Дијега де ла Вега се са својим оцем 1805. године настанио у Горњој Калифорнији, која је у то вријеме била шпанска територија. Десетак година касније, вијести о подвизима бандита великог срца који у Калифорнији брани сиромашне од шпанског тлачења почињу да стижу и до његовог родног мјеста. Легендарни јунак Зоро, борац за правду у шпанској колонијалној Калифорнији, има споменик у Мексику, у градићу Баранка дел Кобе у савезној држави Синалоа на сјеверозападу земље, гдје је, како се вјерује, рођен 1794. године. Статуа, подигнута у једном хотелу, приказује Зороа, чије је право име било Дијега де ла Вега, у филмској пози, у црном одијелу, са шеширом и обавезном маском. На филму, у улози Зороа појавили су се Даглас Фербенкс, Тајрон Пауер и Антонио Бандерас. Видјети Хрњица (1992: 72)

а старијима се пружа могућност враћања конвенцијама успјешно „скројених” бајки у којима, преко познате формуле чудесног, поново откривају оно што не застаријева – вјеру у доброту и љепоту у свијету, али и обнављајући увид у снагу одважности и превратничку силу човјека.

Бајка и идентитет

Бајка помаже најмлађим (али и оним старијим) читаоцима да боље разумију сопствене и свјесне и несвјесне дилеме, да пронађу одговоре на питања како савладати несигурност и страх, како открити сопствене суштинске моћи и снаге. Бајка учи „храбрости живљења” и упућује на јасну идеју коју читаоци (и мали и велики) препознају: „Буди истрајан/истрајна, не одустај. Могуће је остварити идеале.”

Бајка је добила име од старословенске ријечи *бајати*, што значи приповиједати и својим приповиједањем она на читаоца врши двострук утицај. С једне стране, она утиче на стварање друштвеног идентитета – кроз причање/читање бајке наглашава се потреба за припадањем које доноси сигурност, а с друге стране на индивидуализацију – идејама бајке подстиче се и охрабрује потреба за осамостаљивањем. Ниједан јунак из поменутих бајки Драгане Кршенковић Брковић није у подвизима сам, има помагаче и заштитнике, а, опет, посједује нешто што немају просјечни и колебљиви – одлучност и снагу да се супротставе сили, па и подсмјеху.

Бајка су архетипови, актуализација константе људског духа и колективног несвјесног у простору и времену. Она помаже „детету да одрасте, [да] уђе у равнотежу са самим собом и светом око себе (Олујић 1982: 22). „Да ред постоји на свијету, биједе не би било”, каже Дјечак с чаробним прстима из истоимене бајке Драгане Кршенковић Брковић, суочен с првим озбиљнијим сагледавањем животних

прилика. Бајка „је стварност сна, истинитије, чистије лице стварности у којој немогуће није одвојено од могућег, нити је човек подвојен на свој ирационални и рационални део...” (Олујић 1982: 22). Она „открива колико човек може да издржи, колико тога да савлада на путу који је често тежак, замршен, па и погибелан, али никада несавладив, никада затворен до краја” (Олујић 1982: 22). То су простори за путеве јунака Драганиних бајки: фјордови, планина Лукавица у Црној Гори, цвијећем окићен амбијент дјечака с чаробним прстима...

Бајка је „легитимни облик света детињства у коме чуда не престају да трају, баш као што ни бајка не престаје да траје, стално се са сваким новим дететом и новим писцем изнова рађајући од праисторије до данас” (Олујић 1982: 25).

Феномен драмске бајке

Познате бајке су често биле добар литерарни предложак за стварање драмске бајке (позната су, рецимо, драмска преобликовања познатих бајки *Црвенкапа*, *Пејелуга*, *Снежана и седам ђапуљака* Александра Поповића). Основу драме као књижевне форме чини сукоб, а јасни ликови у међусобном сукобу основа су бајке као жанра. Драгана Кршенковић Брковић полази од тог аксиома и узбурканост чудесног „одијева” у драмску форму, не чекајући да то неко други приреди за сценско извођење. Драмска форма, дијалогичност, нешто је што олакшава, поспјешује процес идентификације младих читалаца. Тако се животне улоге лакше играју. Драмска форма доприноси и динамици, тако блиској данашњој дјечи. Кроз брзо смјењивање реплика уноси се хумор („НИКОЛА: Шта си ти? Неки шумар? ШУМСКИ ДУХ: А шта си ти? Неки глупак?”), често и пародију (рецимо, Дон Дијего, пародија на послешног сина који говори о плишаном меди, иако

је зрео мушкарац, који се, час касније, претвара у неустрашивог осветника Зороа). Једно је сасвим сигурно – таква форма захтијева и задаје специфичан сведени језички образац. Тек у ремаркама ова форма допушта да се осјети језик бајке, на примјер: *Ходници подземног царства. Шумски Дух сједне на камен. У руци му је посуда Пролетне Виле. Он је окреће у рукама. У једном тренутку Шумски Дух отвори посуду и златна свјетлости обасја његово лице. Он прстима прво кружи по праху, а потом га стави на длан. Замислић, он несвјесно дуне у прах на свом длану. Уз диван звук – налик прапорицама – чаробни прах освијетли ходник. Диван звук се понови и на другом крају ходника се појаве Данило и Никола. Запањени Шумски Дух скочи...* или у списку ликових назнака: ДЈЕВОЈЧИЦА, *чија радост има итакву снагу да је може уздићи у висину да лебди...*

Пошто је очигледна двострука рецепцијска могућност (читање/гледање) Драганиних бајки (већина је постављена на црногорским сценама за дјецу), треба поменути да се осјећај колективног духа, али и индивидуална идентификација изводи слојевито. На гласно „навијање” публике у току представе *Легенда о Зороу*: „Кажи јој, кажи јој ко си!” подсјетио нас је режисер Драшко Ђуровић на промоцији Драганиних књига у књижари „Карвер” у Подгорици, 15. децембра 2010. године.

Формирање идентитета одбацивањем

До сада смо говорили о значају идентификације с књижевним ликом на формирање идентитета, а да би проблем био сагледан комплексније треба имати на уму да има психолога који сумњају у помало схематско вјеровање да процес идентификације доприноси успјешности развоја личности. Треба рећи да се идентитет гради не само прихватањем већ и одбацивањем.

О томе, уосталом, све чешће говоре и теоретичари књижевности и методичари наставе књижевности. „Ипак се чини смисленијим и вјеројатнијим, а и одгојнијим, истицати фиктивну природу читатељева односа према књижевним јунацима, коју без тешкоћа можемо протумачити нормалном људском фантазијском способношћу, тј. способношћу замишљања ствари, ситуација, доживљаја, мисли и осјећаја које никада нисмо доживјели, а читатељев однос према књижевним ликовима описати с обзиром на различите могућности његова односа према јунацима. Такво нам разумијевање омогућује разграничавање различитих могућности кад читатељ, на примјер, препознаје сличност између себе и фиктивних ликова, кад се диви фиктивном лику без наде у сличност, кад изабере поједини фиктивни лик за свој узор или кад поново доживљава мисли и осјећаје друге особе” (Grosman 2010: 138). Да не говоримо овом приликом о томе да „разграничавање различитих могућности односа према приповједним

ликовима доприноси и развоју читатељеве критичности” (Grosman 2010: 139).

Психолози кажу: „*Формирање идентитетских* почиње тамо гдје се завршава корисност идентификације. Оно се рађа из селективног одбацивања и узамне асимилације идентификације из дјетињства и њиховог укључивања у нови склоп, који се, током процеса диференцијације формирао до тог времена” (Erikson 1976: 134). Интегрисаност и хуманизам – стабилна способност да се чини добро према сопственим критеријумима и стандардима оних до којима је младима стало граде се из фазе у фазу у току хармоничног развоја идентитета. Дисхармонија је, пак, резултат неразријешених конфликта из раније фазе и она се онда преноси у наредну фазу развоја личности.⁵

На примјерима из драмских бајки Драгане Кршенковић Брковић табеларано ћемо представити особине и ликове погодне за идентификацију, али и оне који су погодни за формирање идентитета одбацивањем.

Особина	Ликови за идентификацију	Формирање идентитета одбацивањем	Назив бајке
радозналост; стицање аутономије	ДАНИЛО НИКОЛА ПЛАНИНСКА ВИЛА – <i>господарица дана и ноћи, планинских висова, шума и пројланака</i> ПРОЉЕЋНА ВИЛА – <i>господарица прољећа, киша, вјетра и људског даха;</i> <i>сестра Планинске Виле</i>	СТАРИ ВИЛЕЊАК – <i>чувар неба и земље, свјетла и ваздушних струја;</i> <i>дошао с Исиока, негде у ираскозорје и осиао до данашњих дана</i> ГОСПОДАР ПОДЗЕМНИХ ВОДА – <i>владар сјенки, подземне шуме, вода и снова</i>	<i>Дух Манишог језера</i>
доброта и наивност; потреба да се свијет одраслих мијења, без обзира на његову привидну дореченост и ауторитарност	ДЈЕЧАК – <i>са крућим, њавим очима и скривеним моћима једног Чаробњака</i> ДЈЕВОЈЧИЦА – <i>чија радост има њакву снагу да је може уздићи у висину да лебди</i> ВРГЛАР, <i>ћућљив сиварац обдарен вјештином да уочи чудесно испод неугледних сивари и њојава</i>	ОТАЦ, <i>увијек забринути и замишљен господин</i> МАЈКА, <i>уздржана и одмјерена госпођа</i> УЧИТЕЉ, <i>брбљив и њлах човјек</i> ДВА ГЕНЕРАЛА, <i>збуњена њојавом звончића, бијелих рада, зумбула и љућића умјестио мейака и гранатиа у њиховом оружју</i>	<i>Дјечак с чаробним њрстиима</i>

⁵ Видјети Хрњица (1992: 72)

упорност у жељи за спасењем народа и земље; потреба за чудесним	УЛАФ ЈАКОБСОН – <i>Викинг из Земље Дубоких фјордова и бројних језера, иза чијих обода се простиру неирељедни простиор окован вјечним снегом и ледом</i> ГОБЛИН – <i>џрол, малено, здејасио биће које живи у унутрашњој сити брда и сјеновијих шума; својим чудесним моћима њонекад ѡмаже људима; излази само ноћу јер за сунчева свјећлосиј прейивара у камен</i>	ФРИГА – <i>лукава и моћна Чаробница; узима разне облике ѡако да лако заводи своје жрџиве</i> Господин НИЛС – <i>уморни и болешћу ојхрвани црв</i>	Скривено блаџо малоџ џрола
правдољубивост; емпатија; сан о неочекиваном прерушавању у другу животну улогу	ДИЈЕГО ДЕ ЛА ВЕГА – <i>Зоро</i> БЕРНАРДО – <i>Дијеџов слуга</i>	КАПЕТАН МОНАСТАРИО	Леџенда о Зороу

Закључак

На крају, да парафразирамо мисао из романа *Флоберов ѡаџаџ* Џулијана Барнса, књижевност нема исцјелитељске моћи⁶, али је неспорно и то да књиге утичу на формирање идентитета читалаца. Бајка, класична или модерна, прозна или драмска, свакако буди архетипске матрице у човјеку, јер „[у] сваком случају, нећемо престати читати приповједне измишљаје јер у њима налазимо формуле којима осмишљавамо своје постојање” (Еко 2005: 169).

ЛИТЕРАТУРА

1. Barns, Džulijan. *Floberov paragaј*, Beograd, Banja Luka, 1997.

⁶ „Писац као исцјелитељ? Неће бити. Сетио сам се како је Жорж Санд мајчински прекорила млађег колегу (Флобера, прим. Н. Д.). ‘Ти изазиваш очај, а ја доносим утеху’, написала му је. На пежоу је требало да пише. АМБУЛАНТНА КОЛА ЖОРЖ САНД’. Barns (1997: 11)

2. Eko, Umberto. *Šest šetnji pripovjednim šutama*, Zagreb, Algoritam, 2005.
3. Erikson, Erik. *Omladina, kriza, identifikacija*, Titograd, NIP Pobjeda, 1976.
4. Grosman, Meta. *U obranu čitanja – čitatelj i književnost u 21. stoljeću*, Zagreb, Algoritam, 2010.
5. Hrnjica, dr Sulejman. *Zrelost ličnosti*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1992.
6. Jaus, Hans Robert. *Estetika recepcije*, Beograd, Nolit 1978.
7. *Kako čitati: о сџираџеџијама чииања ѡраџова кулџуре*, приредио Саша Илић. Beograd, Народна библиотека Србије, 2005.
8. Mangel, Alberto, *Istorija čitanja*, Novi Sad, Svetovi, 2005.
9. Олујић, Гроздана, *Поетџика бајке*, у Марјановић, Воја. *Дечја књижевности у књижевној криџици*, Beograd, 1982.
10. Popović, Tanja, *Rečnik književnih termina*, Beograd, Logos Art, 2007.
11. Santrock, W. John. (2001) *CHILD DEVELOPMENT*, University of Texas at Dallas, Published by McGraw-Hill

12. *Rečnik književnih termina*, Beograd, Nolit, 1992.
 13. Sartr, Žan-Pol. *Šta je književnost*, Beograd, Nolit, 1984.
 14. Trebješanin, Žarko. *Leksikon psihoanalize*, Beograd, Podgorica, Službeni glasnik, Nova knjiga, 2007.
 15. *Шта чини добру књигу* (приредила Светлана Гавриловић). Београд, Народна библиотека Србије, 2007.

Nađa DURKOVIĆ

THE INFLUENCE OF DRAGANA KRŠENKOVIĆ
BRKović'S DRAMA FAIRY TALES
ON YOUNG READERS' IDENTITY

Summary

The work deals with the influence of Dragana Kršenković's drama fairy tales from the collection *The Genie of Manito Lake* on the formation of young readers' identity. Numerous literature theoreticians as well as a lot of psychologists and antropologists have been engaged in the reception of drama fairy tales as a literary genre. A drama fairy tale is a specific genre which uncovers archetypal in a reader while dynamising their experience of the world and the position of man in it. The question of identity – stabilisation of feeling oneself – means both the identification with certain literary characters and situations and divergence from what has been read, which we have tried to demonstrate in this work.

Key words: Dragana Kršenković Brković, fairy tale, drama fairy tale, literary character, identity, identification

UDC 821.163.41–93–32.09 Popa, V.

◆ Тиодор РОСИЋ

ПРЕДШКОЛСКА СТВАРАЛАЧКА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ИГАРА ВАСКА ПОПЕ

САЖЕТАК: У раду се, применом аналитичко-синтетичке методе, методе демонстрације, разговора и дескрипције, анализирају могућности стваралачке интерпретације *Игара* Васка Попе. Циљ рада је подстицање стваралачких игровних активности на предшколском нивоу. Полази се од променљивости значења песничког текста и износи гледиште о могућностима стваралачке интерпретације циклуса *Игре* у предшколској установи. Уз теоријско разматрање, биће дате и емпиријске потврде предшколске стваралачке интерпретације *Игара* Васка Попе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: значење песничког текста, стваралачке игре, игре супституције, нонсенс, вођена фантазија, психомоторна активност

1.

Циклус песама *Игре* Васка Попе изузетна је песничка творевина. Значењски и обликовно је поливалентна и пружа изванредне могућности тумачења, од оних структурно-семиотичких до рецепционистичких и феноменолошких. Текст и књижевно дело, као што је познато, нису једно те исто. Текст је компонента књижевног дела (Лотман 1970: 90). У њега улази прошли, садашњи и будући контекст. Одређен је ауторовом интенцијом, естетским појмовима епохе – не само унутартекстуалним већ и вантекстуалним везама. Текст, дакле, не постоји

сам за себе. Он укључује неки историјско-реални контекст и у свести читаоца се конституише у књижевно дело.

Значење књижевног дела је сложено и неухватљиво и није једном заувек одређено. Потврђују то и Попине *Игре*, чија се суштствена текстовна компонента не може тумачити мимо сложених феномена игре, животних компоненти и идејно-естетских представа (Лотман 1970: 90). Значењски ниво овог циклуса у својој променљивости, зависно од хоризонта очекивања, пружа могућности тумачења и на предшколском нивоу.

Нема теоријско-практичне литературе о интерпретацији *Игара* Васка Попе на предшколском нивоу, па је изостао критички преглед релевантне литературе Овај рад у том погледу представља новину. Ако се пође од принципа свесне активности, може се закључити да Попине *Игре* пружају могућност успостављања активног стваралачког односа између њихових рецепијената и текста. Примерено узрасном нивоу, постоје у њима нека значења која се могу стваралачки декодирати и на нивоу предшколског детета.

Ова смела тврдња треба да буде и доказана. Претходно се, међутим, морају истаћи две чињенице: 1. књижевност је једна од првих уметности са којом се дете среће, 2. на предшколском нивоу рецепцијски троугао писац – дело – читалац преображава се у писац – дело – васпитач – предшколско дете. Васпитач има велики значај у избору дела. Његова улога се остварује кроз усмену интерпретацију или читање и кроз каснији разговор о делу (Наумовић 2000: 120), где до изражаја долази и хоризонт његових очекивања. Значајно је то јер предшколско дете није овладао способношћу читања па дело доживљава слушањем.

Изузетна је улога васпитача у подстицању игровног говорног стваралаштва деце. Он је посредник између књижевности и деце. Његова методичка

стратегија усмерена је ка главном циљу упознавања с децјом књижевношћу преко подстицања способности слушања, разумевања, доживљавања и памћења читаног, причаног, стваралачки интерпретираног.

Зар предшколско дете може уопште и да прими херметичне песме, творевине скупљене у циклус *Игре*? Може! Емпиријски је то већ потврђено у предшколским установама „Дечја откривалица” из Београда и „Пионир” из Јагодине, кроз креативну интерпретацију овог циклуса током децембра 2010. и јануара 2011. године. Активности су спроведене у оквиру израде дипломског рада (Сања Милић) и студија на смеру Дипломирани васпитач предшколске установе – мастер (Наташа Стевановић и Мирјана Димитријевић).

Уместо мање литерарне дозе и сладуњавих стихоклепачких повлађивања укусу млађег узраста, могу се деци на предшколском нивоу понудити нонсенсни књижевни садржаји, међу које спадају и *Игре* Васка Попе.

Стваралачке игровне језичке активности, усмерене на развој говора, психомоторних способности и емоционалне интелигенције могу да погодују у раду са децом. Попине *Игре* могу да буду интерпретиране кроз игре стварања, игре супституције и драмске игре; односно, преко стваралачких игровних активности, какве су покретне игре, вођена фантазија или корелацијска креативност преко кључних речи, односно песничких предмета, бића и вербализације немогућих призора.

2.

Циклус песама *Игре*, написан је 1954. године, а први пут објављен 1956. године¹. Има тринаест песама кратког слободног стиха, без интерпункције која би обележавала ритмичко-мелодијску структуру

¹ Васко Попа, *Нејочин-поље*, Нови Сад, Матица српска, 1956.

ру исказа². Оквир овог циклуса чине уводна песма *Пре иџре* и завршна *После иџре*. У средини је песма *Између иџара*. Символика бројева је очигледна: $6 + 1 + 6 = 13$. Уводна, средишња и завршна песма су дате курзивом, што доприноси композиционој чврстости.

Циклус *Иџре* утемељен је на идејама апсурда и бесмисла људске егзистенције којима се означава и изражава постојање у времену и простору. Попино схватање човека може се довести у везу с Камиевим гледиштем о циничном монструму. У ту сврху он и користи апсурд.

Апсурд се доводи у везу с нонсенсом, а нонсенсни књижевни садржаји, како они из народне тако и они из ауторске књижевности, блиски су децем сензибилитету. Апсурдним значењима и нонсенсним садржајима обилује Попина поезија у целини, а самим тим и поезија његових *Иџара*. Референцијално одређење нонсенса као бесмислице и несувислости, реченица погрешног значења и реченица без смисла, у већини песама циклуса *Иџре* не противуречи хоризонту очекивања деце читатеља, односно слушаоца на предшколском нивоу. У њиховој се рецепцији књижевни садржаји који су по смислу блиски појму апсурда, односно бесмислености и противуречности нонсенса, не примају као прости бесмислице, већ као игра бесмислом и померање смисла. Управо та игра бесмислом и померање смисла, односно логички бесмислено казивање у књижевности и ствара одређене естетске елементе, или естетску функцију и изразито стилско богатство.

Попине *Иџре* имају смисао, ма колико он био скриван. Деца у њима осећају слободу речи, промене њиховог облика, чаролију њиховог стварања, где форма може да предодреди њихов смисао. Она до-

² Инспириран не само апсурдним значењима, већ и ритмичко-мелодијском организацијом *Иџара*, композитор Милко Келемен је 1955. године написао *Иџре, циклус њесама за баритон и гудаче*. Текст Попиних *Иџара* дат је на немачком, а за то вокално-инструментално дело аутор је добио Награду града Загреб.

бијају улогу стваралаца језичког нонсенса, играју се смислом и обликом, постају субјект стваралачког игровно-говорног развоја.

Померање смисла у Попиним *Иџрама* у стваралачкој говорно-игровој активности није више средство моделовања комичног, апсурдног и гротескног, као на нивоу за одрасле, већ снажни покретач говорног и психофизичког развоја. Књижевност у вртићу није више усмерена само на разоноду и забаву деце.

Садржај усмерене игровне стваралачке активности везане за *Иџре* Васка Попе мора да буде примерен рецептивним и сазнајним могућностима деце. Игра у развојној психологији има за циљ да подстакне развојне ефекте. У књижевности, на предшколском нивоу, она је и важна тема и незамењиво обликовно стилскојезичко средство.

Несумњива је и присна веза између деце игре и језичког стваралаштва деце. Игру можемо разматрати као психофизичку активност, тему књижевног дела, језичкостилско средство, говорноразвојно средство и средство развијања фантазије. Она није ни једноставнија, ни мање слојевита од стваралаштва (Росић 2008: 258).

Велики је антрополошки значај игре. Она је према Пијажеу облик стваралачке употребе језика и представља полазну трансмисију стварности. То њено својство не сме да се превиди при стваралачкој интерпретацији *Иџара* Васка Попе у предшколској установи, тим пре што се у њима вербализују и невербалне игре и игре с предметима, бићима и оруђима.

Релативизован субјективни антропоцентризам условио је алогичне језичке исказе и заумна нонсенсна значења. У стваралачкој предшколској интерпретацији не треба превидети да је игра не само слободна већ и стваралачка делатност (Марјановић 85–101). У игровним активностима не смеју се занемарити илузорни план и правила игре (Марјановић

87), односно замисао, садржај, радња, правила и игровна средства (Наумовић 2000: 120), што чини основне структурне елементе игре.

3.

Циклус песама *Игре* Васка Попе у предшколској установи може да буде реализован кроз 1. *Игре стварања* и 2. *Игре супституције*. У првом случају усмерене активности односе се на песме: *Пре игре, Клина, Жмуре, Заводника, Свадбе, Ружокрадице*, а у другом: *Јурке, Семена, Труле кобиле, Ловца, Пейела, После игре*. Песма *Између игре* обједињује и елементе игре стварања и елементе игре супституције.

Игре стварања усмерене су на спознавање сопства и изражавање личног односа према другима. Игре супституције усмерене су на побољшања личности. Оне именују негативне особине, поступке, навике, понашања, да би се постигли развојни ефекти. Нису агресивне, деструктивне и игре разарања, како би се закључило, рецимо, преко тумачења песме *Јурке*. Пошто та песма има неких контроверзних, узрасно непримерених значења, може се изоставити из усмерених активности.

1. ИГРЕ СТВАРАЊА

„ПРЕ ИГРЕ”

(Васпитач Сања Милић)

Увођење у игру и вођена фанџазија

Покрејна игра „Погоди ко недостаје” – Док траје музика сва деца слободно плешу, а једно жмури. Кад се музика заустави сви треба да се склупчају на под скривајући лице. Васпитач, или његов помагач, прекрије једно дете непровидном, лаганом тканином. Онај који жмури сада треба да погоди ко

је прекривен, али без откривања. Кад погоди, он покрива, а покривени погађа. И тако, док се сви који желе не опробају у обе улоге.

Сви седају у круг (јастуци на поду).

Чињање песме Пре игре

Сређивање уџисака – Разговор о песми кроз питања: – На које начине можемо да откријемо појаве око себе? На пример: – Како знамо да ли је дан или ноћ? (Морамо да отворимо очи, да видимо). Очи виде оно што је споља када су отворене. Набрајамо шта видимо отворених очију: врата, прозоре... – свако у кругу, без понављања даје свој пример. (Вежбе за развој концентрације и меморије). – Шта очи виде када су затворене? – Виде оно што је унутра. – А шта има унутра то свако мора сам да открије, јер нам није свима исто унутра. Некоме је можда тесно, а некоме широко; некоме глатко, а неком _____; неком светло, а некоме _____; неком равно, а неком _____.

(Навести што више примера за богаћење речника антонимима.)

Вођена фанџазија – Хајде да пробамо да откријемо шта се то унутра крије! Најпре сви заједно, а затим појединачно. – *Зажмури се на једно око...* (Чита се врло споро. Читање прати радња). Након прве строфе треба запамтити шта смо све видели и открили. Затим: – *Зажмури се и на друго око* (Тако жмурећи свако треба да направи један корак уназад и због безбедности и због осећаја ходања уназад затворених очију). – *Чучне се ти се скочи...* На крају песме васпитач редом једно по једно дете додиром проверава да се које није „распало”, а које је читаво устало, хватајући га за руку, ногу, колено...

Појединачно – једно по једно дете проба док васпитач стоји иза њега и изговара текст. У трећој строфи – *Одатиле се њадне свом њежином* – дете треба да падне као свећа уназад, да га васпитач прихвати рукама и лагано спусти на под. (Игре за развијање поверења и сарадње). Након неколико по-

нављања замолити децу да вам помогну у изговарању текста, односно давању инструкција свом другару (и неосетно их учећи песму).

Пита: – Које је боје ова игра? – Воденим бојама изражавамо оно што смо у овој игри открили, тј. оно што смо унутра видели и како смо се осећали.

„ЖМУРЕ”

(Васпитачи Наташа Стевановић
и Мирјана Димитријевић)

Игра „Скривени предмет”. Игра се игра у паровима, тако што једно од деце излази из собе или му се ставља повез преко очију. Остала деца крију предмет, након чега се детету скида повез и оно уз помоћ свог друга, пара, тражи скривени предмет у соби. Друг-пар пева тихо и гласније, у зависности колико је овај близу предмета. Што је дете ближе предмету, певање је гласније. Када се пронађе тражени предмет, игра се наставља, све док се сва деца не опробају у игри.

Иницијална активност читање песме Жмуре

Сређивање утисака, води се разговор о томе шта је необично у песми; ко се од кога крије, зашто; од кога се све кријемо, када се кријемо, ко нас тражи кад се кријемо...

Након изношења утисака о песми, васпитач тражи да свако дете изведе неки покрет скривања или трагања за неким/нечим, с тим да се покрети не понављају. Наравно, након изведених покрета деца погађају шта је скривао, тражио.

На овај начин деца вежбају концентрацију, стрпљивост, толерантност.

Игра грађевинским, амбалажним материјалом

Од различитог материјала – конструкторског, амбалажног, деца праве своје место за скривање. Разговарамо о тим местима и њиховом значају за дете – од кога се ту скривамо, зашто, да ли на то место идемо сами или не.

„ЗАВОДНИК”

Игра без границе
(Васпитач Сања Милић)

Читање Песме Заводник

Размена, коментари, дискусија.

Игра уз музику – Деца играју уз музику (може и са налогом: скачи на две ноге, ходај на прстима, унапред, уназад, као жаба, лептир, слон...). Један стоји са стране, он је заводник. Кад престане музика сви треба да се заледе. Заводник иде од једног до другог трудећи се да га засмеје (мајмунише се, измишља смешне речи, прави гримасе...). Онај ко се насмеје постаје заводник и игра креће од почетка.

Цртање – *Наопаки диктирај* – Ако је дете десноруко онда црта левом руком и обрнуто. Црта се по налогу: на средини папира нацртај квадрат, изнад њега круг..., а сада свако нека заврши цртеж трудећи се да погоди шта сам замислила да сви нацртате. Када сви заврше – представљање радова.

ОБРАДА ПЕСМЕ РУЖОКРАДИЦА

(Васпитачи Наташа Стевановић
и Мирјана Димитријевић)

Умерена психомоторна активност

Читање песме Ружокрадица

Након читања песме *Ружокрадица* следи разговор о њој. Сређујемо утиске о песми. Ко се помиње у њој, ко су ружокрадице, шта раде ружокрадице, где крију руже, ко је угледао убрану лепоту, шта су радиле ветрове кћери...

Са децом разговарамо о ружокрадицама. Говорна игра са циљем проналажења значења речи ружокрадице.

Игра Ружокрадице

Игра слична игри „Иде маца око тебе”.

Васпитач даје упутства за игру. Најпре деца из чаробне торбе извлаче једну по једну апликацију

(самолепљиву), на којима се налазе разне боје, облици, цвеће, воће...

Како бисмо развијали групну кохезију, дружељубивост, деца седе у кругу – окренути леђима једно другом испред себе, тако да деца која седе испред могу да залепе сличицу коју су извукла.

Разбрајалицом бирамо дете – Ружокрадицу. Док се оно креће, васпитач казује песму. У ритму казивања песме трчи око деце. Када васпитач заврши са рецитовањем, оно скида налепницу са леђа одабраног детета и бежи у круг око деце. Уколико га дете не ухвати, стаје на његово место и игра се наставља тако што је сад дете без налепнице на леђима Ружокрадица.

По завршеној игри, анализирамо игру и извлачимо поуке из ње: шта смо радили у њој, зашто Ружокрадица бежи од детета којем је скинуло налепницу, шта је то што му је отео, шта значи кад нешто позајмимо, а шта кад нешто украдемо; у чему је разлика, како се осећамо...

ОБРАДА ПЕСМЕ СВАДБЕ

Деца су у најудобнијем делу собе и у најугоднијем положају слушају инструменталну музику (нпр. *Валцер цвећа, Четири годишња доба, Месечеву сонату, Болеро...*) Након сваке одслушане композиције деца бојом изражавају осећања која је музика изазвала код њих.

Светле боје описују осећања среће, пријатности, задовољства, а тамне – страх, бол, тугу.

Црвена – љубав, *бела* – срећу, *зелена* – задовољство, *плава* – лепоту, *црна* – тугу, *браон* – страх, *сива* – бол.

Читање песме Свадба

Сређивање утисака о песми: о чему се у њој говори, шта открива песма, ко се у песми открива, шта свлачимо, шта значи када неко свуче кожу, како откривамо своје емоције, шта нам помаже у откривању осећања....

Деца показујемо слике *йса, мачке, миша* и *мора* (пас – ми сами, мачка – драга нам особа, друг; миш – непријатељи, море – доживљавање живота).

Деца исказују емоције које изазивају те слике у њима – асоцијације на дате слике.

Након тога, децу делимо у четири групе, где свака група осмишљава причу на основу ових слика. После тога, деца илуструју причу и повезују је у целину, образујући неку врсту сликовнице.

2. ИГРЕ СУПСТИТУЦИЈЕ

„СЕМЕНА”

(Васпитач Сања Милић)

Интерпретативно читање песме Семена
Сређивање утисака, дискусија: Шта је у песми необично, смешно, немогуће...

Покрећна игра – Једно дете јури све остале. Кога ухвати – „посеје га” у означени простор. Када их све похвати и посеје, и сам легне да спава. Семена треба нечујно да изађу, а да га не пробуде. Пробуди га онај ко се мрдне у току излагања кад овај гледа. Ако нико не мрдне наставља да спава. Ко га пробуди он јури и игра креће из почетка. – Игра за развијање крупне моторике, пажње и концентрације.

Експеримент – *сађење пасуља* – У једну велику стаклену теглу свако дете уз помоћ натопљене папирне мараме залепи једно зрно пасуља на унутрашњи зид тегле. Са спољашње стране га маркира, заокружи, и именује. Неколико дана пратити промене, подстицати децу у доношењу закључака. Суштина није у сађењу пасуља, већ у разликовању семена, гледању клијања, уочавању разлика, промена...

„ТРУЛЕ КОБИЛЕ”

Интерпретативно читање песме Труле колибе Утисци, дискусија...

Паровна игра – Свако треба да пронађе свог пара. Парови стоје један наспрам другог. Један је лик, а други његов одраз у огледалу. Игра се уз инструменталну, медитативну музику. Онај први споро прави неки покрет (подигне руку, климне главом, чучне, зине...), а његов одраз у огледалу треба исто то у исто време да уради. А затим обрнуто, мењају се улоге. Игра се пар по пар. Бирамо најуспешнији пар, а онда сви парови истовремено. (Игре за развијање кооперације, сарадње, тимског рада)

Ликовни рад – Поретити моџ пара – Деца седе једно наспрам другог и на папиру облика квадрата цртају портрет свог пара, обраћајући пажњу на детаље: младеж, фризуру, боју очију, косе... – Активности за подстицање кохезије у групи.

Вајање – „*Мој друг/арица*” – деца, седећи једно наспрам другог додирују једно другом лице, косу и обликују фигуру свог друга, вајају у глини са свим специфичностима, детаљима – облик главе, носа, фризура...

ОБРАДА ПЕСМЕ *ЛОВЦА*
(Васпитачи Наташа Стевановић
и Мирјана Димитријевић)

Разговарамо са децом о лепом и ружном понашању – деца износе своје мишљење које је то лепо/ружно понашање.

Како би деци илустровали шта је то лепо и ружно понашање користимо се драмском игром – одлазак у биоскоп, продавницу...

Пример 1. Понашање у позоришту

У радној соби импровизујемо позориште, деци делимо улоге посетилаца позоришта који се пона-

шају ружно, непримерено и лепо. Деца дочаравају на свој начин шта је то пожељно, а шта непожељно понашање у позоришту.

Пример 2. Понашање на улици

У радној соби импровизујемо раскрсницу и делимо деци улоге – неко је пешак, неко знак, семафор, возило, бициклиста, путник у аутобусу и слично. Свако од учесника игре добија улогу да се понаша пристојно или непристојно у саобраћају.

Пример 3. Понашање приликом уласка у радну собу вртића

Деци се поделе улоге – нека деца су деца са лепим, а нека деца са ружним манирима, нека васпитачи. У сва три случаја дечја игра тече, без мешања васпитача.

Након сваког примера, драмске игре, разговарамо шта је то лепо, а шта није лепо понашање.

Интерпретативно читање песме Ловца

Сређивање утисака о песми и дискусија: – О чему говори песма – Како се понаша онај који улази без куцања, а како онај који куца.

4.

Полазну основу рада чини гледиште о променљивости значења песничког текста. Значење песничког текста није окамењено и заувек дато. Један те исти текст у два различита рецептивна контекста није једно те исто. Неки текстови намењени одраслим читаоцима могу се, примерено узрасту, интерпретирати и на предшколском нивоу. Циклус песме *Игре* Васка Попе то недвомислено потврђује.

Проблемом интерпретације *Игара* Васка Попе на предшколском нивоу до сада се нико није бавио па је, природно, изостала литература везана за ову тему. Упркос томе, Попине *Игре* пружају могућ-

ност успостављања активног стваралачког односа између њихових рецепијената и текста. У њима постоје нека значења која се могу разумети и стваралачки декодирати и на предшколском нивоу.

Поједине песме у том циклусу могу се интерпретирати кроз игре стварања, игре супституције и драмске игре; односно, кроз стваралачке игровне активности, какве су покретне игре, вођена фантазија или корелацијска креативност преко кључних речи, односно песничких предмета, бића и вербализације немогућих призора.

Применом аналитичко-синтетичке методе, методе демонстрације, разговора и дескрипције, анализиране су могућности стваралачке интерпретације *Игара* Васка Попе. Теоријска полазишта овога рада емпиријски су потврђена у предшколским установама „Дечја откривалица” из Београда и „Пионир” из Јагодине. То илуструју и модели стваралачких интерпретација појединих песама овог циклуса, реализовани кроз игре стварања и супституционе игре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Lotman, Jurij M. *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo, Zavod za izdavanje udžbenika, 1970.
2. Marjanović, Aleksandra. „Dečja igra i stvaralaštvo”. *Predškolsko dete* 1–4, XVII, (1978): str. 85–101.
3. Наумовић, Милорад. *Методика развоја говора*, Пирот, Виша школа за образовање васпитача, 2000.
4. Павловић, Миодрад. „Од камена до света”. Васко Попа, *Нејочин-поље*, Београд, Просвета (Б. Г.): стр. 7–28.
5. Попа, Васко. „Игре”. *Нејочин-поље*, Београд, Просвета (Б. Г.): стр. 35–52.
6. Росић, Тиодор. „Поетика игре у књижевности за децу на предшколском нивоу”, *Методика развоја говора*, Јагодина, Педагошки факултет у Јагодини, 2008: стр. 257264.
7. Росић, Тиодор. *О песничком тексту*, Београд, БИГЗ, 1989.

Tiodor ROSIĆ

CREATIVE INTERPRETATION OF VASKO POPA'S GAMES IN PRE-SCHOOL TEACHING

Summary

The paper is based on the viewpoint of changeability of poetic text meaning. Applying the methods of analysis-synthesis, demonstration, discussion and description, the possibilities of creative interpretation of Vasko Popa's *Games* are studied. The aim of the paper is to inspire creative role-play activities in pre-school teaching. The theoretic standpoint has been empirically proved in pre-school institutions "Otkrivalica" in Belgrade and "Pionir" in Jagodina. It is illustrated by models of creative interpretations of particular poems of the poetic cycle through creative games and substitution games.

Key words: poetic text meaning, creative games, substitution games, guided fantasy, psychomotor activity



Јованка ДЕНКОВА

МАКЕДОНСКА НАРОДНА КЊИЖЕВНОСТ У ПРЕДМЕТНОЈ НАСТАВИ У ОСНОВНОМ ОБРАЗОВАЊУ И ЊЕНА РЕЦЕПЦИЈА У РАЗЛИЧИТИМ УЗРАСНИМ ГРУПАМА

САЖЕТАК: У овом раду се анализира заступљеност разних жанрова народне књижевности у настави матерњег (македонског) језика у основном образовању и функција за коју се она користи у настави. Притом, акценат се ставља на наставни програм од V до VIII разреда у неколико школа у Штипу, у Републици Македонији. Преко истраживања спроведеног међу наставницима који предају у предметној настави, тј. од V до VIII разреда покушава се да се одговори на питања везана за рецепцију народне књижевности код ученика различитих узрасних група.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: заступљеност, народна књижевност, интерпретација, рецепција

1. Анализа и заступљеност народне књижевности у основном образовању

У првом стадијуму предметне наставе у народну књижевност се уводи тако што, преко читања разних текстова, ученици сазнају да они могу бити прозни и поетски, потом им се објашњава порекло појма „књижевност”, подела на народну и уметничку – према томе ко је ствара – као и одлике народне књижевности. У следећем стадијуму у овој узрасној групи ученицима се експлицирају главне одлике лирске поезије, тиме што им се најпре објашњава порекло речи „лирика”, а потом се указује на особености лирске песме насупрот епској. Притом, треба водити рачуна о томе да су се ученици са поезијом сретали и у предшколском узрасту, па зато поезија треба да се објасни на што је могуће једноставнији начин, који ће бити довољно разумљив детету, али и довољно прецизан (и тачан) да не би створио збрку у дечјој глави касније, у вишим степенима васпитно-образовног процеса (Владова 2001: 47). Експликација иде у смеру указивања на оне прве и најевидентније особине лирске песме у погледу њене дужине, сликовитости и емотивности, при чему се потенцира да се она разликује од прозе по томе што изражава мисли и осећања који обухватају радосне и тужне моменте у животу човека. Да би постигао поетску сликовитост и дубоку емоционалност у стиху, народни певач кретивно користи традиционална стилска изражајна средства у песми (Саздов: 1997: 17).

У уџбенику за пети разред¹ заступљено је укупно седам македонских народних прича и седам народних песама, од којих су три љубавне лирске песме, три су јуначке епске песме и једна је митолошка епска песма. У песми *Турици Јану заробили* (*Турици ја Јана њлениле*) емоционалност се постиже пре-

¹ Нада Николовска, Анастасија Стојанова и Лиљана Ефтимова, *Македонски јазик*, Македонска искра, Скопје, 2002.

ко трагичне судбине уграбљене девојке, а посебно преко повика њене мајке која након дугогодишње потраге (десет година) једино што може да поручи кћерки која је за њу већ изгубљена јесте да сачува веру: „Јано, ле мила ћерко, ле, / ако го мениш лицето, / верата да не ја мениш”² (стр. 21). У контексту постављеног циља – да се ученици упознају са особеностима лирске песме – нису изостављени ни остали видови лирских песама попут митолошких, љубавних...

Да би се увели у митолошке песме, ученици најпре, кроз разговор, казују своје представе о изгледу самовиле, па чак им се даје и могућност да насликају самовилу онако како је замишљају. То се ради са циљем да се препозна, али и да се надгради сазнање о сликовитости у народној лирици. Код ученика се развија способност за сопствену креативност при усвајању слика из песме. У митолошкој песми *Самовилско зидање* (*Самовилско зидање*) као лик се јавља и најпознатији епски јунак Краљ Марко. Иако су веома често самовиле представљене као човекови помоћници: бистре им замућену воду, беле и перу одећу невеста и жена, лече болесне људе, дају савете људима у невољи, обавештавају о заробљавању или погибији неког човека, итд., па чак и оживљавају мртве људе (Саздов 1997: 44), оне су често знале да се супротставе и највећим јунацима, а обичним људима да нанесу велико зло ако им се нађу на путу. У овој песми, Краљ Марко, као и у многим другим песмама, долази у судар са самовилом зато што жели да му одузме најмилије. И овде надљудска физичка снага Краља Марка одступа пред моћи самовиле: „Самовило мила сестро, / Тебе ти се мило молам / Да ми гледаш машко дете / Тоа ми е прегалено / Бргу вода да му даваш!”³ (стр.

² „Јано, ле мила ћерко, ле, / ако ти лице промениш, / веру немој да мењаш.”

³ „Самовило мила сестро, / Умилно се теби молим / Да ми пазиш мушко дете / Оно ми је размажено / Брзо воде да му дајеш!”

36). Ово сазнање о присутности Краља Марка као лика у народној лирици омогућава им да га лакше препознају и као лик у епском стваралаштву.

У овом уџбенику нису изостављене ни љубавне лирске песме у којима доминира осећање љубави. Са тим осећањем ученици се упознају преко примера за тип песме *Чије је оно девојче* (*Цие е она девојче*). Овде је реч о једном подтипу љубавне песме. Наиме, у македонској љубавној песми срећемо и више елемената који представљају преплитање градског и сеоског амбијента. И идеал лепоте у одређеној средини разликује се у селу и граду. За разлику од града где се ценила нежност, леп тен, у селу се тражила снажна девојка која ће моћи да обавља тешке кућне и пољске послове. У љубавној песми насталој у селу пева се о љубавној чежњи међу младима у сеоској средини, на жетви, на берби, на поселу, а у песмама насталим у граду пева се о калдрми, ћепенцима, о занатима и занатлијама, о међусобним изливима љубави међу девојкама и младим терзијама, кондурџијама, трговцима, па се спомињу дарови: кондуре, шамије, огледала, чешаљ (Китевски 2000: 202–203). У овом случају реч је о љубавној песми првога типа, зато што је присутан момент надмудривања између девојке и терзије, а не изостаје ни еротски елемент: „Терзиин, назли, назрлии, / колку ми пари сакате, / фжстанот да ми шиете, / без ножица да го кроите, / без игла да го шиете?”⁴, на шта јој досетљиво терзијче одговара: „Ој ти девојче калешо! / Ти да ми месиш погача, / без вода да ја измесиш, / на гради да ја испечиш, / за ручек да ја донесеш, / фжстанот ти да си земеш!”⁵ (стр. 50). У овом узрасту ученици се упознају и са дијалекатским особеностима македонског језика и долазе до сазнања да је народна лирика писана на

⁴ „Терзије, миле, дражесне / Колку ми пара тражите / Сукњу да ми шијете, / без маказа да кројите / без игле да је шијете?”

⁵ „Ој, девојче црнооко! / Да ми умесиш погачу, / Без воде да је замесиш, / На груди да је испечеш, / За ручак да је донесеш, / Сукњу да себи ти узмеш!”

народном језику (дијалекти западног или источног македонског наречја).

Разуме се, ауторке уџбеника нису изоставиле ни епске песме, преко којих се код ученика буди осећај за богату историјску прошлост нашег народа. Осим страдања народа под стегом бројних насилника и угњетавача, опевани су и примери отпора, преваходно индивидуалног, а потом и колективног. Од јуначких песама заступљена је песма *Марко кујује сабљу* (*Марко кујува сабја*), у којој су испреплетени и лирски елементи преко лика самовиле Ђурђе, која је помогла овом најпознатијем епском јунаку да стекне „једну оштру сабљу”: „...„што се дипли дванаесет дипли, / што се носи во бела пазува, / што ми сече дрво и камења”⁶ (стр. 37). Једном таквом епском јунаку одговарало је само најбоље оружје, па као и у многим другим стиховима у којима се говори о његовом пореклу, о томе како Краљ Марко себи бира најбољег коња Шарка, о његовој супрузи коју због неморала изгони из куће, о рађању овог епског јунака са неизбежним судбинским пророчанством, по коме ће новорођенче свом оцу кости да поломи, тако је и у овим стиховима снажно присутна хиперболизација, која код младих читалаца/ученика изазива осећај поноса проткан хуморним елементима. Друга таква песма је *Иљо војвода* (*Иљо војвода*), која је типична хајдучка песма, у којој је народни стваралац овековечио лик Илије Маркова Малешевског (Деда Иљо Малешевски) из Берова. Иначе, у македонским хајдучким песмама се срећу имена бројних хајдучких војвода, углавном оних који су деловали у XIX веку – веку македонског препорода. О томе колико је Иљо војвода био вољен и цењен као јунак можда најбоље сведоче завршни стихови песме. Турски низами, које је паша слао да иду у малешевска села и да ухвате Иљу војводу, преплашени, жалостивим гласом су га молили – бо-

⁶ „што се свија по дванаест пута, / што се носи под белим пазухом, / што ми сече дрво и камење”

ље им је да их шаље у Стамбол са царом да се боре, а не да их шаље да се боре са Илијом: „Оти е Иљо војвода / На Крали Марка детето!”⁷ (стр. 84). Од тога да се неко упореди са Краљем Марком и да му се припише његово колело и потомство – већу част и признање за једног борца и јунака народ није могао дати (Пенушлиски 1981: 331–332). Анализом ових песама, ученици долазе до сазнања да у епској песми поред осећања доминирају ликови који своје доживљаје претачу у интересантне приче за читаоце.

У остатку уџбеника више пажње се поклања македонској народној прози. Њој је посвећена цела једна тема са насловом „На сред села гори ватра” („На сред села на греачка”), где су заступљене четири македонске народне приче. Сагласно васпитно-образовном циљу ове наставне теме, ученици се упознају са богатом ризницом македонског прозног народног стваралаштва, презентују им се различити видови народних прича (хумористичка, реалистичка, фантастична итд.). Прву, под насловом *Лењи овчар* (*Мрзливиоџи овчар*), ученици одмах идентификују као хумористичку и она код њих изазива смех, зато што се у њој исмева негативна особина – хвалисавост, а са њом је повезана и неспособност. Ова прича завршава се изреком: „Хвалите ме уста, да вас не подерем”, као један вид наравоученија. И следећа прича, *Двојица другара* (*Двајца другари*), која је у основи реалистична, завршава се изреком: „Правда планине помера”. У њој је акценат стављен на другарство као позитивну људску особину, као силу пред којом и цареви повлаче своје одлуке. Кад једном ученици спознају да је велико другарство, на којем су им људи завидели, узрок да један од другара допадне невин затвора, предочава им се још једна важна врлина, а то је лојалност.

Приче су, уопште, блиске младим читаоцима и ученицима, зато што се они с њима срећу још у најранијем детињству. У раном детињству, кад се при-

⁷ „То ти је Иља Војвода / Краља Марка дете је!”

че највише и воле, не чини се невероватним постојање разних натприродних бића и сила (самовила, ала, змајева...). Никома не би било чудно и невероватно то што хероји прича разумеју и говоре немуршти језик, језик животиња и прича, као што и ови знају људски говор (Пенушлиски 1981: 424–425). Трећа прича је, у ствари, фантастична прича (скаска), са насловом *Девојка Тенџелина и вук (Мома Тенџелина и волкој)*. Преко ове приче настоји се да ученици спознају да увек треба обећавати само оно што може да се оствари, али, исто тако се глорификује братовљева приврженост сестри коју креће да спасе од вука. Све је то у причи лако остварљиво ако се у помоћ „призову” чаробни предмети са чудесним моћима (колачић, чешаљ, калуп за сапун). Чаробни предмети са чудотворним моћима спадају међу најкарактеристичније елементе скаске. Рачуна се да је обилна заступљеност чудотворних предмета у скаски плод човековог давнашњег веровања у магијске обреде, које су обављали помоћу различитих материјалних реквизита (Саздов 1997: 166). Глорификујући најпозитивније човекове особине, а осуђујући зло, уношењем ових садржаја у наставу остварује се највиши етички или васпитни циљ – да се изграде здрава поколења која ће тежити остваривању својих циљева и неће поклекнути пред искушењима и тешкоћама у животу. Образовни циљеви се заокружују сазнањем да постоји више видова народних прича: реалистичне (новеле), фантастичне (скаске), хумористичне, итд.

Народна књижевност заузима велики део и у уџбенику за шести разред⁸. Након што се продубе знања о класификацији поезије на народну и уметничку, ученици се преко илустративних примера ангажују да уоче претходно поменуте разлике. При том се упознају и са основним обележјима народне

⁸ Снежана Велкова, Соња Јовановска, *Македонски јазик за VI одделение*, Министерство за образование и наука на Република Македонија, Скопје, 2009.

књижевности – анонимношћу, колективношћу, варијантама, архаичношћу и сл. За реализацију тог циља, паралелно са интерпретативним читањем и разговором о уметничком делу, примењује се исти принцип и за дела народне лирске и епске поезије. Ту је заступљена позната македонска лирска народна песма *Биљана илајино белеше (Биљана илајино белеше)* и одломак из епске песме *Снага Марка Краља (Силајта на Марко Крале)*. Следећи корак је одређивање појма „мотив” и класификација народне поезије на основу мотива, уз заступљеност љубавних, хумористичних и других песама типа *Невестиа је момче хвалила (Невестиа момче фалеше)*. Народна поезија налази своје место и при изучавању стилских изражајних средстава (ономатопеје, компарације, метафоре). Ево примера за једну такву народну песму у контексту упознавања стилске фигуре ономатопеје: „Туп, туп, со ножиња, /.../ Плес, плес со рачиња / еднаш брзо...”⁹ (стр. 27); компарације: „Разиграло срце јунаково / како вино во сребрена чаша, / како риба во длабокото море, / како јагне во силното стадо”¹⁰ (стр. 30); и метафоре: „Момиче ми заплака, / ситна роса зароси; / момиче се насмеа, / летно сжнце угреа”¹¹ (стр. 32). У том узрасту, када су ученици у шестом разреду, ови примери се употребљавају са циљем – да ученици схвате да су се стилска изражајна средства употребљена у народном стваралаштву употребљавала у првобитним уметничким делима, али се употребљавају и у савременој уметничкој књижевности.

У овом делу се проширују знања ученика и другим видовима прозног народног стваралаштва – легендама и предањима. У нашем народу су постојала, препричавала се и преносила са колена на колена

⁹ „Туп, туп, ножицама, /.../ Плес, плес, ручицама / једном брзо...”

¹⁰ „Заиграло срце јунаково / као вино у сребрној чаши, / као риба у дубоком мору / као јагне у великом стаду”

¹¹ „Девојче ми заплака, / ситна роса пороси; / девојче се насмеја, / летње сунце изгреја”

многобројна предања и легенде, а неки од њих су продужили живот до нашег времена (Пенушлиски 1981: 489). Еклатантан пример за то је њихова заступљеност у уџбеницима за основно образовање. Из богате ризнице легенди, у уџбенику за шести разред је заступљена легенда *Деда Нојо је нашао лозу* (*Деда Нојо ја изнашол лозаџа*), која је припада врсти легенди које говоре о пореклу биља, животиња и појава: „Ко буде пио вино које роди лоза, да буде кротак и весео као рудо јагње; ко буде пио више, да буде као звер (лав), јунак и страшан; а ко буде пио да се превише напије, да пада по земљи и да се ваља, као свиња у блату, цео свет да му се подсмева” (стр. 55). Упоредо са легендама, од ученика се тражи да уоче разлике у тексту и код предања, и то у односу на ликове, тему, садржину, присуство/одсуство фантастичних елемената у њима и сл. Да би им се илустровале ове специфичности, ученицима се најпре даје на читање текст предања *Како је настјало село Галичник* (*Како настјанало селотјо Галичник*), које спада у групу етиолошких предања, зато што се у њему говори о настанку места, а затим и историјско *Предање о Александру Великом*.¹² У прошлости, ове народне умотворине су имале огромно значење, будући да су несумњиво обављале друштвено-националну функцију: чувајући успомену на значајне, пресудне историјске догађаје, проткане борбом и супротстављањем страним завојевачима, легенде и предања су освежавали и одржавали спознају о националној самобитности (Саздов 1997: 219).

У уџбенику за седми разред¹³ заступљени су други видови дела македонске народне књижевности,

¹² Историјска предања могу да се поделе у две групе: 1. Предања о историјским личностима и 2. Предања о историјским догађајима. У њима су нашли место личности и догађаји који су оставили најдубљи траг у свести народа. У конкретном случају реч је о предању о историјској личности.

¹³ Снежана Велкова, Соња Јовановска, *Македонски јазик за седмо одделение*, Министерство за образование и наука на Република Македонија, Скопје, 2009.

попут жетелачких и митолошких песама, елегија, романси и сл. Жетелачке песме спадају у групу песама уз рад и централно место у њима заузима радни процес, па зато наставник треба да покуша што је могуће сугестивније да дочара ученицима атмосферу жетве. Осим радости због прикупљеног рода и успешно завршеног посла, ученицима треба да се прикажу и услови у којима се одвијала сама жетва, где су жетеоци често били и гладни и жедни, па одатле не изненађује ни прикривена клетва у овим стиховима: „...?е си одат пусто поле на жетва, / да си жнеат таа бела пченица... / трошка сум лебец не јало, / капка сум вода не пило...”¹⁴ (*Жетџа*, стр. 55), а наставник инсистира да ученици схвате неједнакост међу људима и нељудски однос према раду радника: „...да знае бегот правина, / ручек би ми донел...”¹⁵ (*Подне/Пладнина*, стр. 55). Откако су на претходном узрасном нивоу (у петом и шестом разреду) ученици научили основне елементе лирског и епског стваралаштва засебно, у овом уџбенику за седми разред први пут се упознају са садржајем лирско-епског стваралаштва и у њему препознају већ научено. У елегiji са *Мајка Ангелина ојлакује своју кћерку* (*Мајка Ангелина си ја тјажи својатја керка*), ученици препознају, пре свега, тужна осећања и расположења и упознају се са значењем појма „елегија” у литератури. Пошто се објасни порекло грчке речи „елегион”, што у преводу значи „тужалка”, ученицима се презентују узроци због којих могу да се опевају оваква тужна и мрачна расположења: смрт неког блиског, жал за младошћу, изгубљена љубав, жељена срећа, усамљеност и сл. У конкретном случају, мајка тугује за својом прерано преминулом кћерком Разделином, што ово народно дело по основном расположењу приближава и тужбалицама из народног стваралаштва. Са крајње је-

¹⁴ „Ићи ће на пусто поље на жетву / да жању ту белу пшеницу / ни мрву хлеба нисам појео / ни капљу воде испио”

¹⁵ „...да бег правду познаје, / ручак би ми донео...”

дноставном композицијом и са изабраним епитети-ма (прости и двојни), народне тужбалице изражавају дубоку емотивност и емотивну напрегнутост, доведену до истинске драматичности (Саздов 1997: 41). Да се ради о форми блиској тужбалици указује и чињеница да се у последњим стиховима преко мајчиних речи упућених мртвој кћерки открива да се тужбалица изводи на самом месту, крај покојника; „...а што си се намрштила?” (стр. 58) и коришћење оног карактеристичног узвика за тужбалице – *леле*: „Леле, леле, ја сирота / ја сирота од господ / да ми умре Разделина”. Када је реч о мелодији тужбалице, у тесној вези са њом је припев, одређени узвици повезани са именом покојника, али и са другим изразима боли, познатим као кукања, лелекања и сл. (Китевски 1997: 211). Ово дело има све елементе тужбалице и поред свог садржаја. Тако се, најпре, пласира чињеница да је кћерка преминула, затим у једном дужем делу следи позив њој да не напушта овај свет: „зар да уђеш у црну земљу”, даје се и узрок смрти: „оти ти си многу болна / и не можеш да доодиш”¹⁶, као и дуготрајна и неуспешна битка са болешћу: „твое срце отруено / од пустине горки билки...”¹⁷ (стр. 58). Поред сазнања о тужном тону и расположењу које преовлађује у оваквим песмама, задатак ученика је да препознају обележја народног стваралаштва у елегичности као лирско-епском виду.

И народне баладе су нашле своје место у овом уџбенику. *Заљуби се двоје лудих младих (Заљубиле се две луди млади)* је балада која се експлицира ученицима као лирско-епска песма са епским и лирским елементима, која са много осећања опева неки догађај који често завршава трагично. Притом, инсистира се на томе да ученици препознају и наведу лирске елементе који су повезани са емоционалношћу, а епске са приповедањем о неком догађају

са драмском напетостју. Наведена балада је тип баладе са митолошком садржином зато што је у њој присутан мотив метаморфозе људи у разне облике животињског и биљног света. У македонском народном стваралаштву теме о чудним преображајима које се јављају и у интернационалним оквирима нашле су своје поетско уобличије – у народним баладама. У њима се могу срести као: 1. метаморфозе у биљке, 2. метаморфозе у птице и 3. метаморфозе у животиње. Највећи део ових балада заузимају метаморфозе у биљни свет, пошто је најраспрострањенији, вероватно и најомиљенији, сиже о лошој маћехи као узроку несрећне, нереализоване љубави (Попова 1990: 76). И у случају наведене баладе ради се о метаморфози у облике биљног света као резултат маћехинске злобе: „Ми ги дочула кучка маштеа, / та ми отишла на нови пазар, / та ми купила горка вода / та ми отрула две луди млади”¹⁸ (стр. 62). Након смрти несрећно заљубљених и њихове сахране, они и у загробном животу настоје да буду заједно преко метаморфоза – девојка се претвара у „дугу лозницу”, а младић у „црвену ружу”. И након њиховог сечења и спаљивања од стране маћехе и претварања у „бели пепео”, од њих, у башти ниче босиљак који носе и млади и стари у недрима. На крају, ученицима остаје утисак да се велика празнина која се јавља после уништених живота двоје младих испуњава вером у љубав ослобођену свега што је телесно, а преко суптилне симболике није тешко да се схвати да се победа налази у поразу, зато што остаје да траје оно што неизбежно мора да се жртвује (Попова 1990: 78). Реализовани образовни циљ оставља трајно знање о балади као лирско-епској песми са трагичним крајем.

У уџбенику за осми разред¹⁹ заступљена су следећа дела македонске народне књижевности: *Момче*

¹⁸ „То дочула кучка маћеха, / па ми оде на нов пазар, / она купи горку воду / па отрова двоје лудих младих”

¹⁹ Снежана Велкова, Соња Јовановска, *Македонски јазик за 8 одделение на осумгодишноито образование*, Министерство за

¹⁶ „јер ти си ми много болна / и не можеш да доодаш”

¹⁷ „твое срце отровано / од проклетих горких биљки”

је хвалило невестџу, Момак шетџа, момак иде, Краљ Марко и црни Араџин, Момак саџи био стџо година и Разболе се девојка (Момче невестџа фалеше, Ерџен шетџа, ерџен оди, Крале Марко и Црна Араџина, Ерџен одев стџо години и Разболе се девојка). У горенаведеним хумористичким песмама осуђује се лењост жена и невеста и њихова жеља да избегну рад по кући или у пољу, а као јединствен „лек” за лењост се наводи: „...за њу је лек готов – / мотика, лопа-та” (Момак шетџа, момак иде, стр. 70).

Све ове песме се користе да би се ученицима објаснила иронија као стилско-изражајно средство, односно придавање речима прикривеног, супротног значења од оног што оне заиста значе, при чему се најчешће наводе, осуђују и жигосу негативне људске особине – лењост, кукавичлук и сл. Народ је одувек имао посебан однос према раду који је певао у многим песмама о раду. И као што се у песмама о раду са усхићењем говори о трудољубивим појединцима, вредним људима, тако се у хумористично-сатиричним песмама понекад излажу благом подсмеху, а понекад оштрој критици лењивци, они људи који су и међу народом били презрени и потцењени. А шта су друго заслуживале сем јавне критике оне жене што су ретко и кућу меле... (Китевски 2000: 143–144). Образовни циљ је усмерен ка препознавању ироније у народном стваралаштву изражене у блажој форми, која треба и васпитно да делује на будуће генерације, да критика може да буде изражена и у блажој форми (неувредљиво), а да ипак има велики утицај.

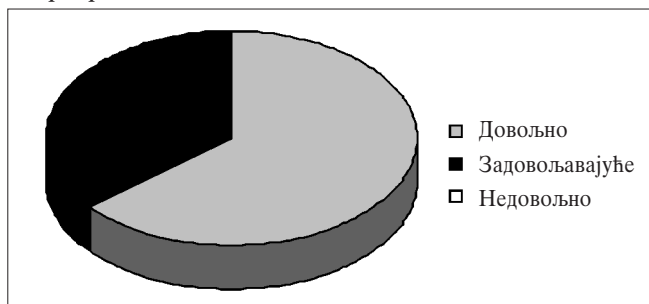
У функцији упознавања ученика са вишезначношћу речи, тј. са њиховим пренесеним значењем, у овом уџбенику се тумаче три басне (*Пас и срна*, *Променио се, Маџаре у кожи – Пес и срна*, *Се променил, Маџаре во кожа*). Басна, конципирана као алегориска прича о животињском свету, са интересан-

тним ликовима и хуморним ситуацијама, веома је привлачна за децу у нижим разредима основног образовања (Цветковић 2003: 49). Али и поред тога, у овом делу акценат није стављен на место басне у наставним плановима и програмима, већ се она користи као врло илустративан пример преко којег се ученици упознају са алегоријом са којом преко пренесеног значења речи постоје велике могућности да се истина изнесе на најнепосреднији начин, односно да се проговори о размишљањима и осећањима људи, а уједно и да се прикажу њихови недостаци и међусобни односи. Алегориска која се још назива и „проширена метафора” пружа ученицима могућност да сублимирају своје познавање стилских изражајних средстава, нарочито различитих видова метафора, а преко присуства алегорије у баснама, као релативно старог облика књижевности, да открију њено присуство и у другим видовима народног стваралаштва.

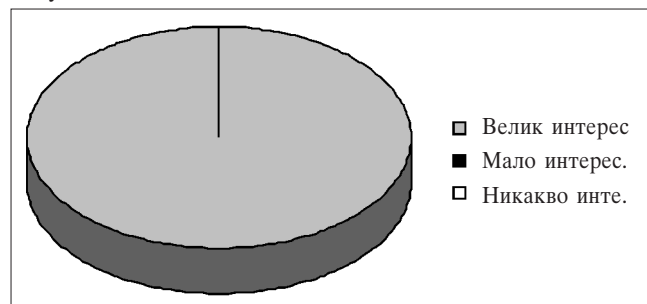
2. Резултати спроведеног истраживања о заступљености и рецепцији народне књижевности у основном образовању (од V до VIII разреда)

Истраживање је спроведено у више основних школа у Штипу, у Републици Македонији, при чему је било анкетирано 14 наставника македонског језика. Резултати спроведеног истраживања (по одвојеним питањима) су следећи:

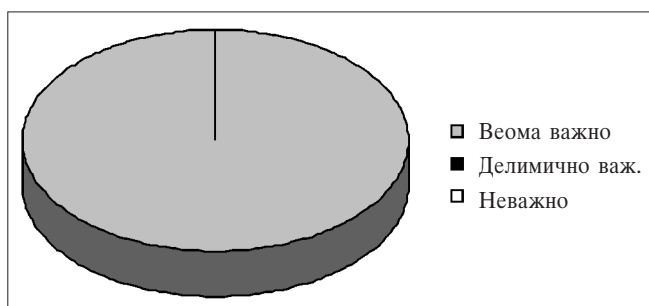
1. Колико (у ком обиму) је заступљена народна књижевност у наставном програму од V до VIII разреда основне школе?



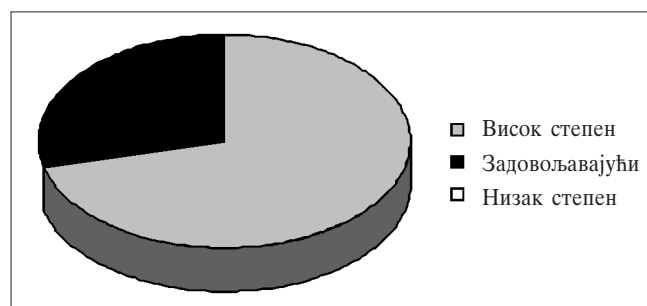
4. Колики интерес побуђује народна књижевност код ученика? Показују ли интересовање за проучавање?



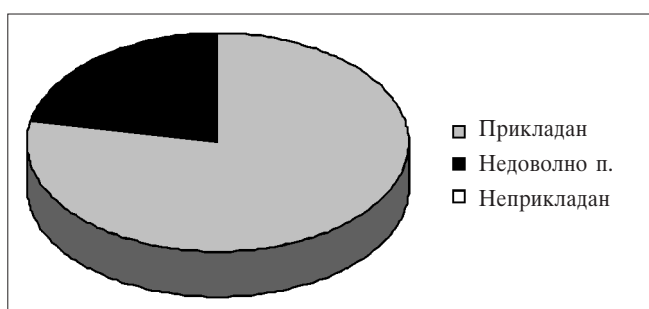
2. Колико је, по Вашем мишљењу, важно да се изучава народна књижевност у основном образовању?



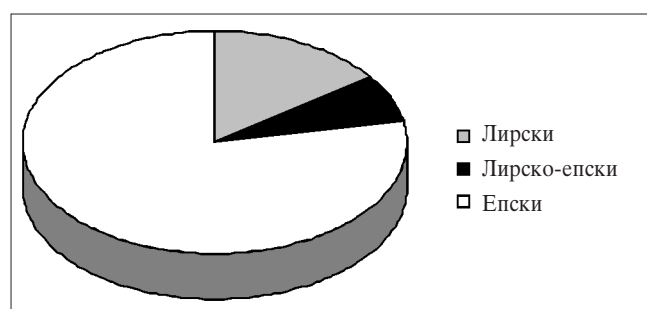
5. Колики је степен перцепције (усвајање, разумевање, поређење са другим облицима и сл.)?



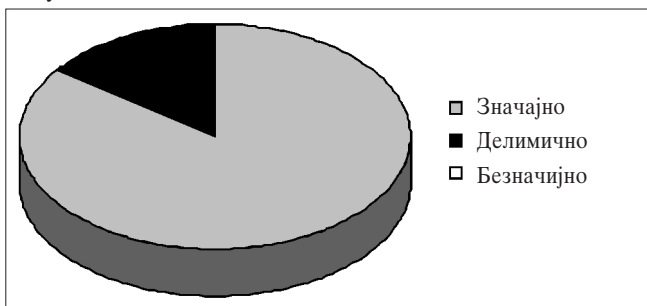
3. Да ли је, по Вашем мишљењу, избор садржаја из народне књижевности прикладан за постизање образовних циљева?



6. Који вид народне књижевности ученици најлакше перципирају?



7. Колико народна књижевност налази места у књижевно-уметничком грађењу и уздизању личности ученика?



ЗАКЉУЧАК

Истраживање показује да је народна књижевност заступљена у довољној мери у наставним садржајима предвиђеним за ученике од петог до осмог разреда. Избор садржаја је разноврсан и побуђује велико интересовање код ученика, при чему је евидентно да епско стваралаштво побуђује веће интересовање од лирског. Проучавање народне књижевности од велике је важности за ученике и има снажан утицај на њихово књижевно и уметничко уздицање као личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Велкова, Снежана, Јовановска, Соња. *Македонски јазик за 8 одделение на осумгодишно образование*. Скопје, Министерство за образование и наука на Република Македонија, 2010.
2. Велкова, Снежана, Јовановска, Соња. *Македонски јазик за VI одделение*. Скопје, Министерство за образование и наука на Република Македонија, 2009.
3. Велкова, Снежана, Јовановска, Соња. *Македонски јазик за седмо одделение*. Скопје, Министерство за образование и наука на Република Македонија, 2009.
4. Владова, Јадранка. *Литература за деца*, Скопје, ?ур?а, 2001.
5. Китевски, Марко. *Македонска народна лирика (митолошки шрудови, семејни, дејски, хумористични, љубовни песни)*. Скопје, Култура, 2000.
6. Китевски, Марко. *Македонска народна лирика (обредни песни)*. Скопје, Култура, 1997.
7. Николовска, Нада, Стојанова, Анастасија, Ефтимова, Лиљана. *Македонски јазик за V одделение*. Скопје, Македонска искра, 2002.
8. Пенушлиски, Кирил. *Македонскиот фолклор*. Скопје, Мисла, 1981.
9. Попова, Фанија. *Македонската народна балада*. Скопје, Наша книга, 1990.
10. Саздов, Томе. *Усна народна књижевност*. Скопје, Детска радост, 1997.
11. Цветковић, Никола. *Тумачење књижевности за деца*, Косовска Митровица, Филозофски факултет, 2003.

Jovanka DENKOVA

MACEDONIAN FOLK LITERATURE IN TEACHING IN PRIMARY SCHOOLS AND ITS RECEPTION IN DIFFERENT AGE GROUPS

Summary

This paper focuses on the analysis of the occurrence of various types of genres of the folk literature in teaching mother language (Macedonian) in primary schools and their function that – is used in the – teaching process. Moreover, the emphasis is put on the curriculum from fifth to eighth grade in several schools in Štip, Republic of Macedonia. Through this research, conducted among teachers who teach

only a certain subject, i.e. from fifth to eighth grade, an attempt is made to answer the questions related to pupil's reception of folk literature, performed among pupils of different age groups.

Key words: representation, folk literature, interpretation, reception

С македонског превела Исидора Гордић

◆ *Марина ТОКИН*

УЗРАСНИ ИДЕНТИТЕТ УЧЕНИКА И ОБРАДА СРПСКЕ НАРОДНЕ БАЈКЕ О ПЕПЕЉУГИ

САЖЕТАК: Наставно-методички процес матерњег језика и књижевности данас се суочава са релативно новим проблемом обраде текстова традиционалне књижевности. У раду се разматра условљеност узрасног идентитета и степена разумевања српске народне бајке на примеру бајке о Пепељуги. Осим дефинисања узрока неусклађености и прецизирања проблемских места, рад нуди и могуће методичко решење потврђено у наставној пракси.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: узрасни идентитет, српска народна бајка, Пепељуга, наставни програм, обавезна лектира

Свако ко се икада нашао у директном раду са децом зна колико је важна усклађеност изазова новог сазнања са узрасним идентитетом детета, што данас посебно долази до изражаја у наставно-методичком процесу матерњег језика и књижевности:

Поред књижевно-уметничких и развојних критеријума, да би књижевна дела, која се причају и читају деци распламсавала њихову машту, покретала их на питања, подстицала на смех и будила жељу да се изнова чују, потребно је, приликом избора, уважавати њихов узраст, претходно искуство и индивидуална интересовања. Иначе, упркос свему осталом, може се десити да одабрано дело збуњује и плаши децу, да им буде досадно, тешко и неразумљиво. (Дотлић – Каменов 1996: 50).

То не значи да је текст који се пред њих ставља неквалитетан и лош, већ да погрешан одабир тренутка може да створи негативизам и одбојност. Често и зрели, одрасли читалац може да посведочи да се барем једном у животу при поновном сусрету са неким неомиљеним књижевним делом изненадио и променио мишљење.

Сусрет са традиционалном културом Срба који ученици у основној школи доживљавају кроз наставу српског језика, данас, у време када просечан основац не зна зашто се малој деци везује црвени конац око руке, ко је то девер, зашто се младенци посипају житом или се из цркве излази унатрашке... раван је авантури. Када схватимо да се један део ђака са многим од наведених ствари у животу чак никада није ни срео, обрада наставним планом и програмом предвиђених садржаја из области народне књижевности постаје прави изазов. Величини проблема свесрдно доприносе медији и политика државе у области културе држећи нас непрекидно на клацкалицу која варира од национализма до потпуног одрицања од националног. Преамбициозно осмишљени претрпани планови, мањак времена за додатна објашњења и вежбања, много пута помињана криза читања (која кулминира у незаинтересованости ученика за традиционалну књижевност)... не иду наруку наставнику, али га и не оправдавају у избегавању и прелетању ових тема, што је нажалост чест случај у свакодневној пракси¹.

Из године у годину, овај проблем поприма све веће димензије и већ данас је присутан како у основној школи, тако и на универзитету. Већина радова који проблематизују ову тематику, а истовремено и нуде нека решења (било да се позитивно или негативно односе према народној књижевности), бави

¹ Често предавачи одлазе и у другу крајност, инсистирајући на усвајању поменутих садржаја, без осврта на личност ученика, његова предзнања, схватања контекста настанка и извођења дела, непознатих речи...

се проблемом епске народне поезије (Пешикан 2010, Петровачки 2010, Ђук 2008).

Данас је потребно поставити и једно релативно ново питање: у ком узрасту (и на који начин) је најпогодније обрађивати српску народну бајку?

Јасно је да се данашња деца разликују од генерација које су им претходиле. Не треба бити велики стручњак да би се те разлике установиле у свакодневним активностима и интересовањима данашњег детета. Баке и деке потврдиће ову изјаву савременом изреком – да се деца данас већ рађају са факултетом, али оно што је заједничко и прецима и потомцима је утабани пут сазревања и одрастања, чије фазе човечанство, ма како напредовало, није успело да скрати и измени. Било да одрастање прати светлост пламена из огњишта или флет LCD екрана, потреба за добром причом и жеља за авантуром скривеном у њој остају исте. Свако детињство (пре)познаје правду и неправду, разне страхове, лутања, борбу добра и зла, лажи и истине, и због тога трага за одређеним видом охрабрења на путу кроз сурову реалност, коју одрастање неминовно намеће.

Педагози и психолози, изучаваоци књижевности за децу и методичари, слажу се у једном ставу – интересовања у односу на жанрове мењају се с обзиром на узраст детета. Истраживања су показала да деца средњег (5–6 година) и старијег (6–7 година) „вртићког” узраста највише воле бајку, па се тај период чак и назива „*периодом бајке*” (Vuković 1996, Дотлић – Каменов 1996, Продановић 2007). Ово интересовање присутно је и у нижем школском узрасту детета (7–11 година), али интензивније у његовој првој фази. „Око девете године почиње да слаби интересовање за *бајку* и фантастику; рачуна се да је то слабљење везано са већим образовањем дјетета, односно са проширивањем квантума знања о природи и свијету” (Vuković 1996: 39).

Проблем који се појављује при обради српске народне бајке је дисхармонија између језика бајке, ње-

ног културолошког контекста и подтекста и спознајног света савременог детета. У моменту када су најспремнија да је прихвате, деца нису језички компетентна да је разумеју и схвате, а у тренутку када то могу самостално да учине, њихова интересовања опадају. Према актуелним наставним плановима и програмима за основну школу српске народне бајке се обрађују готово током читавог школовања – од другог до осмог разреда.² Осим појединачних обрада бајке, у другом и петом разреду предвиђено је да се бајке обрађују као обавезна лектира (избор приређивача није условљен наставним планом и програмом). Ученик другог разреда основне школе, и поред примамљивости бајке као жанра, нема довољно предзнања за улазак и схватање традиционалног света српске бајке. Осим непознавања културе и обичаја, једну од највећих препрека представља архаичност језика, која се не огледа само у архаизмима већ и у непознавању света приказане предметности – како појма којим се обележава одређени предмет, тако и његове употребне вредности. Тако, на пример, просечни осмогодишњак рођен у граду не зна шта значи прести, шта је вретено, прикучити се, пасторка, кућеља, смотати у кокошку...³ Осим тога, када употребимо израз *бајка*, у главама наших ђака асоцијација се више и не своди на „причу и причање” (тј. читање), или на Андерсена, Пероа и браћу Грим, већ готово искључиво на анимирана остварења из продукције Волта Дизнија. Један од најпроблематичнијих примера је управо српска народна бајка о Пепељуги, која, без обзира на узраст у коме се обрађује, готово увек

² У првом разреду основне школе бајке нема, али наставни план предвиђа обраду избора српске народне епике који се састоји од шаливих прича, пословица, загонетки и брзалица (према произвољном избору приређивача лектире).

³ Преко овог проблема прећутно се прелази снижавањем захтева који се пред ученика постављају, па се данас, уместо комплетног избора, читање у другом разреду често своди на свега три бајке.

изазива једнако негативну реакцију. Она је „сељанка” Мара која чува говеда, мама јој је крава коју треба појести, а уместо да уз помоћ виле лепом коочијом оде на бал, она пешке иде у цркву на летурђију и губи папучу?! Гледајући онај дивни, нежни лик Пепељуге окружен шљокицама који ми се свакодневно смешка са школских свезака, перница и торби мојих ученица, закључујем да је наша Мара и пре битке побеђена.

Величини овог проблема доприносе урбана култура и мас-медији успостављањем новог система вредности, у којем елементи традиционалне културе и српска народна књижевност заузимају све мање места или бивају злоупотребљени кроз пропаганду, политички ангажман, естраду, „модерну духовност”, али и кроз „озбиљне садржаје” ТВ емисија, дневне штампе и недељника. Тако Пепељугу Мару неће дисквалификовати само деца⁴ већ и родитељи, ако један озбиљан текст који се бави анализом лектире у основној школи носи исмевајући и притом погрешан⁵ наслов *Пепељуга на „литурђији”* и тоном згражавања каже: „У четвртном разреду су већ на реду народне епске песме, а чак је и *Пепељуга* дата као народна прича (Нова књига), у којој маћеха и њене ћерке иду на „литурђију” уместо на бал, не дајући најмлађој да иде с њима, а црква је уједно и место сусрета Пепељуге и принца” (Јоргачевић 2010: 47). Пепељуга Мара тако и јавно добија потврду да је демодне, смешна и глупа, па се чини да је најбоље решење ћушкање с краја у крај, док је полако и неприметно не избацимо из учионица. „Опасност превиђања чињенице да дјетињство није само онтолошка него и историјска категорија, да се оно мијења од епохе до епохе, да се мијењају и његови укуси и афинитети, доводила је не једном до

⁴ Док певуше стихове хита Богани Фантастика *Снежана – Пепељуга*: „Ја нисам Снежана, ма ни Пепељуга и принц ми не треба, ја тражим новог спонзора...”

⁵ У Вуковој варијанти *Пепељуге* чак и не стоји литурђији, већ летурђији.

покушаја да се изврши нека врста крсташког похода у прошлост, те да се велики број дијела истисне са читалачке сцене у музејске експонате књижевне историје... Такви захтјеви, и кад су полазили са одређених принципијелних позиција, занемаривали су просту истину да *велика дјела прошлости начињу универзалне проблеме дјетињства, те као ипаква, могу наћи комуникацију и са савременим читаоцима.*" (Vuković 1996: 62)

Дете се много лакше од одраслог читаоца узноси и улази у имагинарни свет дела, било да је у питању слика прошлости или будућности. Оно се лако идентификује са јунаком и приклања правилима његовог света, уживајући у превазилажењу препрека на путу иницијације. Потребу за том врстом идентификације потврђују млади читаоци у улози Штуцка Шаранчета трећег (када треба да припитоми свог сопственог змаја), Харија Потера, Коралине...⁶ али њено задовољење многи проналазе посматрајући анимираног јунака Нарута на таквом путу или стављајући се на страну добра у борби Бакугана, Ју Ги Оа, уз виле Винкс или окате кинеске тинејџерке – Сирене.

Ако може бити занимљиво викиншко доба – може и доба наших прадедова!!!

У данашњем сусрету са народном књижевношћу суштина самог проблема лежи у постављању циља. Иако наставни план и програм пред наставника (и ученике) постављају теме за обраду, начин на који им се приступа није само одраз креативности и способности предавача, већ и доброг познавања како струке тако и личности ученика. Савремени наставник је посредник између усмене традиције и ученика и данас највећим делом од њега зависи како ће је ученици прихватити. Уколико ученика који је пред нама поштујемо као индивидуу, онда је неминовно преиспитивање циља овакве лектире. Ако је некада доминатно било открити и образложити

⁶ Реч је заправо о делима *Како да дресираше свој змаја*, К. Кауел; *Хари Потер*, Џ. К. Роулинг; *Коралина*, Н. Гејмен.

тематику, специфичну композицију, језичко-стилске и друге одлике бајке, уочити везу између њене садржине и форме... данас је то корак до кога поступно морамо стићи. На првом месту потребно је навести ученике да уоче лепоту наших народних бајки и њихову специфичност (условљену традицијом, културноисторијским приликама) у односу на бајке других култура – народа, и третирају је као њен квалитет а не ману.⁷ Полазећи од онога што познају и воле, кроз истраживање и игру можемо доћи до жељених резултата. Програмираном наставом, методом истраживања, и компаративном методом у приступу тексту, ученици самосталним закључивањем долазе до циља који смо предвидели.

Време и начин настанка и преношења усмене бајке, облик у којем је до нас дошла ученици често не узимају у обзир, или им је чак релативно непознат. Позивањем на индивидуална искуства из раног детињства, која се тичу причања прича, а које свако дете још увек у бар неком облику носи⁸ можемо објаснити трансформацију једне приче. Након спознаје да се међу људима приче причају одувек, да се бајке причају свуда у свету отварамо питање: Када би сви родитељи на свету своју децу успављивали једном бајком, да ли би она свуда била иста?

Скоро сваки народ има своју варијанту бајке о Пепелуги. Најстарија забележена верзија припада старим Египћанима⁹ и Кинезима, а став о броју за-

⁷ Радам са претходним генерацијама учила сам да ученици са извесном дозом одбојности и разочарења приступају нашим бајкама. Њихова очекивања подстакнута савременим играним и анимираним филмовима, ТВ серијама, видео-игрицама и стриповима остају изневерена. Због тога је потребан нешто шири увид, доста објашњења и навођења, како би ученици самостално дошли до закључка да су наше бајке врло лепе и квалитетне и да стоје раме уз раме са бајкама других народа.

⁸ Било да су у питању родитељи, баке и деке, ближи сродници, васпитачи у вртићу, још увек (мада је могуће да ћемо се у будућности и са таквим феноменом срести) нема детета које није упознало причу кроз живу реч.

⁹ Деца су обично фасцинирана овим податком и од овог тренутка више нема ученика који на часу не слуша са пуном пажњом.

бележених варијаната варира од 340¹⁰ па до 1500¹¹. Прича о Пепељуги има сопствени Арне–Томпсонов индекс (510А) и ученицима је потребно представити сижее различитих светских верзија (које се овог индекса држе), нпр. староегипатску верзију *Пејелуџе*, кинеску, јапанску, данску, иранску, вијетнамску, филипинску, индијанску, основу словенских и западноевропских верзија.¹² Избор одломака могуће је вршити и према деловима бајке који представљају поклапања са нашом верзијом или потпуна одступања у односу на њу. Ученике треба охрабрити да самостално (кроз задатке) уоче и дефинишу сличности и разлике, а затим их и објасне. У светлу Пепељуге која може бити и мушко (али која је увек и неминовно у вези са пепелом), којој је мајка/помоћник рибица, црна крава, делфин (или кости наведених животиња); која осим бала одлази на неку светковину, карневал, јесењи фестивал или фестивал змајева и губи сандалу, кломбу, папучу, јапанку, чизмицу... наша Пепељуга Мара престаје да буде безвезна демоде варијанта. Напротив, уз овакав метод мајка-крава више не изазива згражавање, а ученици сопственим расуђивањем¹³ долазе до закључка да је потпуно природно што је у српској варијанти сусрет у „неђељу” у цркви на „летурђији”. Ако свему овоме додамо и причу о свим могућим уметничким делима насталим по овој бајци, предочимо им име јунака/јунакиње у различитим језицима¹⁴, от-

¹⁰ Према Арне–Томпсоновом индексу.

¹¹ Уколико бисмо рачунали и све уметничке варијанте које су се у међувремену појавиле.

¹² До оваквих података и самих текстова данас није тешко доћи, јер су резултати светских истраживања о *Пејелуџи* делимично или у потпуности презентовани јавности кроз електронске публикације и интернет странице. Нпр. велика база текстова и добро полазиште за даља трагања је: <<http://www.surlalunafairytales.com/cinderella/index.html>> 12. 1. 2011.

¹³ Које ипак захтева изврстан ниво опште културе – познавање друштвеноисторијских прилика у некадашњој Србији.

¹⁴ Са посебним освртом на име Пепељуга на језицима националних мањина или суседних држава.

кријемо порекло стаклене ципелице¹⁵, осим што смо начинили корелацију са другим предметима створили смо плодно тло за даља истраживања.

На овај начин, поред тога што доприносимо подизању нивоа опште културе ученика, ми утичемо и на њихову толеранцију, прихватање мултикултуралности, лепоте у различитости и, без глорификовања сопственог националног модела, упознајемо их и поступно доводимо до прихватања традиционалне културе Срба.

Језичку баријеру могуће је превазићи добро приређеним текстовима у којима се објашњења непознатих речи налазе у линији текста, обогаћена илустрацијама или фотографијама.¹⁶ На тај начин постиже се компромис у сукобљеним виђењима методичара око разрешења проблема непознатих речи, јер ученик има могућност да врши одабир објашњења само за оне појмове који су му неопходни за даље разумевање текста.¹⁷ Уколико већ нисмо у могућности да их одведемо до Етнографског музеја или радимо у скромним условима па нам савремена наставна средства нису доступна, увек можемо посегнути за очигледним принципом наставе и на најпростији начин: шачицом проса, повесмом вуне или кудеље и сл.

Ако на овај начин прихватимо улогу посредника између ученика и текста, гледајући у целини све аспекте предложеног методичког модела, можемо очекивати да ће ђаци са мање отпора приступити даљим обрадама свих жанрова српске усмене књи-

¹⁵ Као грешке у преводу.

¹⁶ У таквом идејном решењу, обогаћене фотографијама из архива Српске академије наука и уметности или из Етнографског музеја у Београду, *Српске народне бајке* (али и *Српске народне приповејке*) објављене су у издању Креативног центра, које су приредили Симеон и Славица Маринковић, а илустровао Добросав Боб Живковић, у библиотеци „Пустоловине”.

¹⁷ Неке актуелне читанке нуде такво решење, али ипак само делимично, јер савремени уџбеник због обима, а самим тим и цене, није у могућности да уз појам укључи и фотографију/илустрацију и објасни његову употребну вредност.

жевности. Овако припремљени, постају отворенији и спремнији за решавање комплекснијих проблема који се тичу свих специфичности бајке као жанра. Ученици кроз истраживање, игру, а пре свега забаву и само наизглед неформалан разговор о прочитаном, долазе до закључака који се тичу устаљених карактеристика бајке (типизирани почетак, функција бројева, именовање јунака, функција непријатеља, чаробног средства, забране, помоћника...). На тај начин поступно почињу да се баве сложеном проблематиком, усвајајући знања у складу са могућностима свог узраста, а с обзиром на то да се бајка обрађује готово у свим разредима основне школе могућности надоградње су велике.¹⁸

Из свега наведеног проиилази да наставни процес константно треба освежавати и прилагођавати према могућностима и афинитетима савремених ученика, како би се превазишла одбојност према текстовима народне књижевности са којима се кроз школовање срећу, али и потенцијално одбацивање властите традиције. Поштујући узрасни идентитет ученика коме се обраћамо, али и све оно што чини свакодневицу која нам је заједничка, увек можемо отворити врата сазнања и пронаћи прави пут до ума наших ђака.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дотлић, Љубица; Каменов, Емил. *Књижевности у дечјем вршићу*, Нови Сад, Змајеве дечје игре: Одсек за педагогију Филозофског факултета, 1996.
2. Vuković, Novo. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*, 2. izd, Podgorica, Unireks, 1996.
3. Jorgačević, Jelena. „Pepeljuga na 'liturđiji'”. *Vreme*, Београд, 11. март 2010, стр. 47.

¹⁸ Проповим функцијама и морфологијом бајке у целини, фантастиком, критеријумима Вукове поделе, паралелом са уметничком бајком...

4. Пешикан Љуштановић, Љиљана. „Понављања као основ значења у песми Зидане Скадра”. *Методички видици: часопис за методичку филолошких и других друштвено-хуманистичких предмета*, бр. 1, 2010: стр. 26–33.
5. Петровачки, Љиљана. „Функционално повезивање наставе српског језика и наставе књижевности”. *Методички видици: часопис за методичку филолошких и других друштвено-хуманистичких предмета*, бр. 1, 2010: стр. 18–25.
6. Продановић, Љубица. *Проверити како васпитавајуће у породици*, 3. изд, Београд, Агенција за едукацију и услуге „Профикомп” (Пријеполје), 2007.
7. Проп, Владимир. *Морфологија бајке*, Београд, Просвета, 1982.
8. Ђук, Љиљана. *Модернизовање наставе српског језика: Лектира – шта је то?!* <http://www.ljljanacuk.com/prolaz/prikazi/knjizevnost_zadeculektira_nam_nasusna.html> 10.1.2011.

Marina TOKIN

AGE IDENTITY OF PUPILS AND ANALYSIS OF SERBIAN FOLK FAIRY TALE ABOUT CINDERELLA

Summary

Forms and methods of literature teaching process are facing a relatively new problem today when introducing children with traditional oral literature. This paper discusses the conditionality of age identity with level of understanding of the Serbian folk fairy tales, on the example of Cinderella. This study is trying to define causes and point to major aspects of problems, and it's also offering a possible methodical solution confirmed in practice. It is proved that problem is caused by the archaic language, difference between unknown traditional culture of Serbs and modern cultural situation, ethical and social sense, and mass media. The conclusion obtained by research is that the contempo-

rary teaching methods must improve and raise the level of general culture of pupils, affect their tolerance, acceptance of multiculturalism and the beauty in diversity without glorifying their own national model, in process that gradually lead to the acceptance of traditional culture of the Serbs. Regardless how old our pupils are, prepared for further readings in this way, they become more interested in oral literature and more willing to resolve complicated problems that are concerning the specificity of fairy tales as a genre.

Key words: age identity, the Serbian folk fairy tale, Cinderella, required reading, teaching programme

◆ *Dragica DRAGUN*

REMITOLOGIZACIJA U DJEČJOJ KNJIŽEVNOSTI

SAŽETAK: Proučavanje mita u dvadesetome stoljeću pokazalo je da karakteristične crte mitskoga mišljenja imaju određene analogije u proizvodima čovjekove mašte, ne samo daleke prošlosti nego i drugih povijesnih razdoblja, te da je mit kao totalan ili dominantan način mišljenja svojstven arhaičnim kulturama, ali ga nalazimo i u najrazličitijim ovodobnim kulturama, očitujući se naročito u književnosti. U radu se promatra kako se taj smisao, ili zaokupljenost, predstavljen i približen mladim čitateljima, zrcali na primjerima djela Diane Zalar, *Vile hrvatskih pisaca*, Lidije Bajuk Pecotić, *Kneja*, Jasne Horvat, *Alemperkina kazivanja* i Dese Marijete, *Priča o postanku Biokova*. Nameće se pitanje može li se preko mita doći do kulturnoga identiteta i može li se on usvojiti već u prvim doticajima s literaturom namijenjenom najmlađim čitateljima, iako se u osnovi kriju pitanja teško spoznatljiva i odraslima. Dijete je taj istinski *homo ludens*, čuvar sposobnosti mitskoga poimanja svijeta. Kroz mitsko je poimanje svijeta ono sposobno najbolje prihvatiti kulturni identitet, a zatim ga u budućnosti razvijati i njegovati.

KLJUČNE REČI: mit, legenda, kultura, identitet, Diana Zalar, Lidija Bajuk Pecotić, Jasna Horvat, Desa Marijeta

Mit, kao sveobuhvatan odgovor na čovjekovu duhovnu zaokupljenost, obuhvaća cjelokupnost njegova življenja, postaje prvi ljudski pogled na svijet, legitiman način shvaćanja i jedna od istina. Mitski odgovor nije činjenično informativan, već je esencijalan. On ne objašnjava, nego imenuje. Mit je omogućio da „nadiđemo kaotičan slijed slučajnih događaja

i ugledamo samu srž zbilje”.¹ Govoreći o podrijetlu svega, i duhovnoga i materijalnoga, mit ukazuje „prema onom bezvremenom u ljudskom postojanju”.² Čini to simbolikom sadržanom u pričama o mitskim bićima i njihovim odnosima u mitskome svijetu. Iako su mitovi svih naroda u osnovama isti, jer izraz su osnovnih duhovnih zaokupljenosti imanentnih ljudskoj duši, razlikuju se u onome čime i na koji način označavaju sadržaj svojih preokupacija, čime i kako proizlaze iz prostora na kojemu prebiva narod i povijesnoga njegova razvoja. Dakle, u onome čime je neki narod označio svoje duhovne preokupacije iščitava se njegova različitost od drugih naroda – njegov identitet shvaćen kao *biti različit od drugih*. Mit i mitska svijest funkciju legitimnoga pogleda na svijet počele su gubiti u antičkoj Grčkoj. Mitskome se pogledu na svijet, koji se temelji na vjerovanju, suprotstavio znanstveni pogled na svijet, koji negira vjeru i uzdiže racionalnost. *Logos* je proglašen jedinim ispravnim i mogućim shvaćanjem svijeta. Suprotstavljane je dvaju oprečnih³ pogleda na svijet trenutak nastanka filozofije i znanosti kao djece *logosa*, te umjetnosti i religije kao djece *mythosa*.

Tematika je svih mitova u svim mitologijama različitih kulturnih prostora ista. Mit uvijek govori „kako je, zahvaljujući djelovanju nadnaravnih bića, jedna stvarnost dostigla postojanje, bila to cjelokupna stvarnost, kozmos, ili samo fragment: otok, biljna vrsta, ljudsko ponašanje ili ustanova. Uvijek se

¹ Armstrong, 2005: 13.

² Isto.

³ Razlikovanje između *mythosa* i *logosa* najbolje je objasnio Claude Lévi-Strauss, autor najutjecajnije suvremene teorije mita, svojim razlikovanjem divlje misli i suvremene, pitome misli. Divlja se misao služi konkretnim analogijama izvedenim izravno iz svijeta koji je okružuje, koristi se svijetom (biljkama, životinjama) kao sredstvima opće klasifikacije, te kao oruđem za mišljenje o svemu što jest. Za razliku od pitome misli ona nije apstraktna i ne može na taj način misliti, te ne dijeli emocionalno od intelektualnoga. Divlja misao shvaća doslovno, a ne preneseno. I jedna i druga rješavaju iste probleme, samo na različite načine.

radi, dakle, o stvaranju: govori se o tome kako je nešto stvoreno, kako je počelo postojati.”⁴ „Kod mita se uvijek radi o porijeklu.”⁵ Podrijetlo se očituje kao temeljna ljudska duhovna preokupacija. Mitovi ne govore samo o podrijetlu svijeta i bića koja ga nastanjuju kao simbola određenih pojava i odnosa, oni govore i o svim onim događajima nakon kojih i zbog kojih je čovjek postao ono što je danas, o stvaranju i podrijetlu ljudske smrtnosti, osjećajnosti, seksualnosti, društvenosti... (razlikujemo tako kozmogoniju i antropogoniju). Glavni su likovi mitova uvijek „Nadnaravna Bića”,⁶ a radnja se odvija u „čudesno vrijeme početaka”.⁷ Iako ima stalnu tematiku, likove, vrijeme i mjesto radnje, struktura se mitske priče, kao književnoga oblika, ne pojavljuje kao zadana. Određene formule i formularne izraze ne možemo pripisati mitu kao književnoj vrsti na način kako se to može, primjerice, bajki, zagonetki ili nekim drugim jednostavnim oblicima. Ne postoji obvezatna uvodna formula ni upozorenje da će se pričati fikcija, jer mit „ne zahtijeva da njegov jezik razumijemo drugačije nego običan jezik, kao što to zahtijeva recimo bajka.”⁸ Razlog je tomu što mit, ne temelju divlje misli i njezina označavanja predmeta i njihovih odnosa, iskazuje istinu, ono kako jest, kako je objavljeno. Zahtjev se za doslovnim shvaćanjem i neapstrakcijom odražava na stil mitskoga pripovijedanja koji je obilježen nedostatkom pjesničkih figura, metafore, bilo kakve naznake ironije. Jezične su konstrukcije iznimno jednostavne i ne omogućavaju drugačije shvaćanje mita nego doslovno (što je za najmlađe recipijente i te kako prihvatljivo, jer zasigurno im se nameće pitanje – a zar bi trebalo istinu shvatiti kako drugačije?!).

⁴ Eliade, 1970: 9.

⁵ Solar, 1998: 29.

⁶ Eliade, 1970: 9.

⁷ Isto.

⁸ Solar, 1998: 27.

Tijekom povijesnoga razvoja narodi su stvarali i susretali se s pojmovima i pojavama čija su značenja smatrali važnima za bit svoje egzistencije i shvaćanje kojih je trebalo prenijeti na sljedeće naraštaje, a njih uobličuju u priče srodne mitu, u legende. Iako u naslovu rada stoji remitologizacija, povezanost i česta isprepletenost tih dvaju pojmova nameće, dakako, da se uz mitove promotre i tekstovi koje možemo odrediti kao legende.

Budući da legende nastaju tijekom povijesnoga razvoja određenoga naroda, u njima je uvijek, uz elemente nadrealnoga koji prevladavaju, „prisutna i konkretnija građa”.⁹ U legendama se uvijek govori o stvarnim ljudima, mjestima, događajima i predmetima, ali ih se objašnjava nadrealnim i mitskim razlozima. „To je konkretno gradivo funkcionalno prisutno zbog toga što legenda i predaja tumače uzroke kulturnim i historijskim pojavama.”¹⁰ Legende nastaju kada povijest i povijesno postane mit, kada mitski razlog postane legitimno objašnjenje povijesti (tada objašnjavaju zemljopisna mjesta, poučavaju životima istaknutih pojedinaca i svetaca, govore o razlozima nastajanja i imenima gradova, planina, rijeka...).

Zbog naravi su svoga sadržaja legende često i didaktične, što je posebice dobrodošlo mlađim recipientima koji tek usvajaju znanja. Kada ne govori o uzoritim osobama, legenda na zanimljiv i maštovit način objašnjava čovjeku svijet i događaje koji ga okružuju, etiološkoga je karaktera, uvijek govori o nekom uzroku. U objašnjenjima se često služi i *pučkom etimologijom*, time je najviše vezana za određeni narod kao govornike određenoga jezika. Legenda ima i eshatološka obilježja jer govori o krajnjemu cilju ljudskoga života. U tome je jako slična mitu, odnosno mitskome poimanju svijeta.

Sveukupnost je mitova koji čine mitologiju stvaralački genij naroda dopunio legendama i time stvo-

rio vlastitu predaju koja ga čini različitim od susjeda, ali povezuje u kolu uzajamne kulture. Mitovi su, u pravilu, zajednički većemu broju ljudi upravo stoga što govore o općim duhovnim preokupacijama,¹¹ dok su legende obilježje manjih skupina, a posljedica je toga što govore o onome što zaokuplja duh okružen konkretnom pojavnošću. Hrvatsko je naslijeđe slavenske mitologije obogaćeno i upotpunjeno legendama Slavonije, Dalmacije, Međimurja, Istre i drugih krajeva.

Kako je mitologija „ne samo pomagala ljudima da pronađu smisla u svojem životu nego je otkrivala prostore ljudskog duha koji bi u protivnome ostali nedostupni”,¹² pokazala se idealnom za književnu obradu¹³, kojoj je zadatak dignuti „u svijest opći model ljudskoga svijeta s uzajamnim ljudskim odnosima u njemu”.¹⁴ Po Northopu Fryeu književnost je „integralan i neminovan dio razvoja mita”.¹⁵

¹¹ Osim prevodivosti mitova, temeljne su suprotnosti omogućile nastanak niza mitskih priča u različitim mitologijama koje su varijacije jednoga ili nekoliko ključnih motiva. Freud je to objašnjava definirajući motive u mitovima kao odraz duboke psihičke stvarnosti, kao izraz skrivenih želja i potreba koje su imanentne svakom čovjeku. (Solar, 1998: 73)

¹² Armstrong, 2005: 16.

¹³ Teoretičari ističu razliku između književnosti i mita. Uvijek možemo razlučiti je li u nekom književnom ostvaraju riječ o umjetničkoj obradi mita ili o pravome književnom djelu. Mitemima se imenuju temeljni odnosi i povezuju ljudski i prirodni fenomeni i na taj se način stvara čvrsti i određeni poredak, a književnost nema sposobnost stvaranja poretka, već ga preuzima i tumači. „Kada književnost, dakle, radi s mitemima, ona ih koristi kako bi o njima govorila, a ne koristi ih kako bi govorila njima se služeći.” (Solar, 1998: 185.) U književnom se djelu radnja uvijek odvija po načelu nužnosti, a kraj objašnjava početak i sredinu. U mitu ne postoji nužnost, a od svakog je njegova dijela moguće početi čitati i naprijed i unazad. U književnome se djelu tematizira vrijeme koje ima svoj početak i kraj, a mitsko je vrijeme kružno, ono nikada ne završava, već se uvijek iznova ponavlja. „Književnost je uvijek uvjetna; ona radi s mogućnostima; ona je u tom smislu zabavljačka, jer uvijek nudi igru koju možete, ali je ne morate prihvatiti” (Solar, 1998: 182.), a mit zahtijeva „apsolutno povjerenje” (Solar, 1998.: 31) i prihvaćanje istine koju govori.

¹⁴ Škreb, Stamać, 1998: 489.

¹⁵ Solar, 1998: 179.

⁹ Škreb, Stamać, 1998: 184.

¹⁰ Isto.

Pisci posežu za mitologijom kako bi izrazili suvremene dvojbe, koje su u svojoj biti iste kao i u arhaičnih naroda. Suvremeni pisci govore o suprotstavljanju neobjašnjivoga realističnom i mitskom logikom objašnjavaju svijet. Mitsko se poimanje očituje kod „magijskih realista”¹⁶ Jorgea Luisa Borgesa, Güntera Grassa, Itala Calvina, Salmana Rushdieja... Remitologizacija se očituje i u uvođenju mitoloških pojmova i događaja kao oznaka suvremenih događaja. Tako se značenje Joyceova *Uliksa* iščitava iz Homerove *Odiseje*, a mitsko je biće Kiklop personifikacija rata u istoimenome romanu Ranka Marinkovića. Shvaćanje da početak nije unaprijed određen krajem i da pravoga kraja nema, koje je karakteristično za strukturu mita i njegovo poimanje vremena, temeljno je obilježje Kafkinih romana *Proces*, *Dvorac i Amerika*. Na isti način na koji su u opću ljudsku upotrebu ušli neki stari mitovi i njihovi elementi koji su obilježavali određene pojave u društvu, tako i neke slike i prizori iz romana postaju univerzalnim obilježjima za pojave u suvremenome životu.

Vidljivo je da je suvremeni čovjek opsjednut *logosom* izgubio pravu mogućnost istinskoga mitskoga poimanja zbilje, te se tako u suvremenoj književnosti rijetko pojavljuju mitovi u kojima su glavni nosioci radnje likovi upravo karakteristični za njega. U suvremenome mitu više ne žive nadnaravna bića, bogovi, božice i heroji. Ali se svakodnevnim likovima pokušava procesom mitologizacije priskrbiti njihovu vrijednost. Zato likovi iz suvremenih djela upravo predstavljaju simbole.

Ali u jednome dijelu književnosti još uvijek redovito susrećemo mitska bića u svoj snazi njihova života. Riječ je o književnosti za one čitatelje koji još nisu zatrovani racionalnom logičnošću *logosa* i onim čitateljima kojima nije potrebna razina vjerodostojnosti, vjerojatnosti i postojanosti da bi povjerovali u ono što im mit želi reći, da bi prihvatili njegovu isti-

¹⁶ Armstrong, 2005: 139.

nu. Takve čitatelje književnost pronalazi u najmlađima, u djeci.

Sposobnosti djece da mitski misle i shvaćaju svijet i da na temelju tog poimanja uče osnovne vrijednosti oduvijek su svjesni književnici. Tijekom 20. je stoljeća nastao niz djela namijenjenih najmlađima u kojima se na izravan način tematiziralo mit ili legendu. Poznate su brojne stilizacije i prilagodbe starih grčkih mitova i legendi na razinu recepcije najmlađih, možda je najpoznatija njima knjiga *Najljepše priče klasične starine* Gustava Schwaba. Vrijednošću se ističe i djelo Mirka Žeželja pod imenom *Najljepši klasični mitovi*. Kako je mitologija karakteristična za određeni narod, a legenda za neki kraj, tako su hrvatski pisci često, ali ipak nedovoljno, posezali za domaćim mitom i predajom. Prvi su takvi ostvaraji u prošleme stoljeću književni biseri Vladimira Nazora u djelima *Slavenske legende*, *Pjesme naroda hrvatskoga*, *Knjiga o kraljevima hrvatskijem*, *Veli Jože i Istarske priče*. Kao vrhunac dječje književnosti nastale na temeljima mitologije i narodne predaje svakako treba istaknuti djelo Ivane Brlić Mažuranić. Ona svojim *Pričama iz davnine* nadnaravna bića oblikuje u svijesti najmlađih toliko plastično da ona zauvijek ostaju dijelom tog bića čak i kada ono više nije dijete, kada odavno napusti mitski pogled na svijet.

Možda je najbolje započeti prikaz dječje književnosti 21. stoljeća koja remitologizira mitologiju i narodnu predaju knjigom *Vile hrvatskih pisaca* Diane Zalar. „Riječ je o reprezentativnom izdanju, maloju dječjoj vilinskoj enciklopediji vezanoj uz osobitosti i ljepote naše zemlje te njezinu bogatu književnu baštinu.”¹⁷ Tu se knjigu može interpretirati kao vodič kroz vilinski mitološki svijet hrvatske dječje književnosti. Na jednome su mjestu pobrojene sve vile koje su nadahnjivale pera hrvatskih književnika i književnica.

Na strukturalno je vrlo moderan način ona povezala mnoštvo priča i motiva. Na slikovit način obja-

¹⁷ Težak, 2003.

šnjava i njihov postanak. Vile su razočarane kako se suvremeni ljudi, *balvanoglavci*, odnose prema njima, zaboravljaju ih i uništavaju im kuće te odlučuju poduzeti konkretne korake. Putem glasnogovornika odlaze u snove pisaca, pričaju svoje priče i tako se spašavaju. Autorica nas upoznaje s pričama koje su ispričali i likovima koje su opisali Vladimir Nazor (Halugica), Ivana Brlić Mažuranić (Kosjenka), Luko Paljetak (mala vila Mjesečarica i mala dobra vila), Ante Zaninović (šumske vile i vilenjaci, vilenjak Zintrol i vila Zintrila), Tihomir Horvat (vila s Velebita), Čedo Prica (Crna Kraljica s Plitvica), Snježana Grković Janović (vilenjaci vjetra i vila pomorkinja Kora), Želimir Hercigonja (Strahimira Bešćutna), Zvezdana Odošić (Liliak Zvezdosajna i čuvar Svjetlonoša), Damir Miloš (Snježni Kralj), Nada Iveljić (vile tavankinje) i Ivana Ićana Ramljak (vile Zavelimke).

Remitologizacija se u tom tekstu očituje i u uvođenju mitskih bića u vrijeme sadašnjice. Današnja djeca svoj svijet dijele s vilama. Sve one čine jednu veliku obitelj koja se nalazi u raznim knjigama, a isticanje činjenice da nas one i sada možda gledaju neodoljivi je impuls najmlađima koji su uvijek željni takvoga druženja. Ispod svake je priče upozoreno u kojoj knjizi djeca mogu prijateljevati s kojom vilom te se na taj način potiče djecu da uđu u književne svjetove. Osobito je istaknuta humoristična nota, autorica se s djecom poigrava i navodi ih na igru. Stalnim isticanjem svakodnevice i svakodnevnih situacija djeci olakšava prihvaćanje ispričanoga kao istine. Ta *mala enciklopedija književnih vila za male* hrvatsku mitološku tradiciju, kulturu, vjerovanja, povijest, zemljopisne osobitosti i običaje osim tekstem veliča i svojim likovnim izričajem nastalim u radionici Milivoja Čerana¹⁸.

¹⁸ „Mnoštvo detalja ukazuje na to da ni tekst ni ilustracija nisu nastali u kratku dahu, nego su rezultat udublivanja u novu ideju, ali i zahtjeve koje imaju maleni. Zato se ovo izdanje može uistinu nazvati reprezentativnim.”, Težak, 2003.

U *Alemperkinim kazivanjima* osječke spisateljice Jasne Horvat prikazana je cjelokupna slavenska i starohrvatska poganska mitologija. Naizmjeničnom uporabom stiha i proze pred najmlađim čitateljima, kojima je ta knjiga namijenjena, koja je, dakako, dobrodošla i starijima, oživljeni su likovi slavenskih bogova. Cilj je autorice da, osim sustavnoga prikaza slavenskoga panteona, potakne djecu na daljnja istraživanja. Tim se postupkom namjerava još u najmlađim danima postaviti mitologiju hrvatskoga naslijeđa na ono mjesto u kulturnoj svijesti pojedinca koje ona doista i zaslužuje.

Koristeći se knjigom Nikole Sučića *Hrvatska narodna mitologija, biserje priča čarobnog carstva drevnih vremena*, koja je danas, nažalost, teško dostupna,¹⁹ Jasna Horvat remitologizira, služeći se i izrazito ritmiziranom prozom koju prate isti takvi poetski *intermezzi*. Inače, karakteristično je za hrvatsku dječju književnost da se mitološko realizira u različitim izričajima – pričom, pjesmom, igrokazom (nije se posebno nametnula određena forma ni stil kojim bi se obrađivala ta tematika). Slavenski panteon, kako je opisan u *Alemperkinim kazivanjima* kroz trideset naslovljenih priča, od vrhovnoga boga Svaroga, njegove žene Vide te Svarožića (Peruna, Stribora, Svevida, Tatomira), božica (Danica, Zora...) i vila (Oblakinje, Bojovnice, Suđenice...) i bića različitih čudi, pokazuje kako hrvatska mitologija nalikuje svim mitologijama ovoga svijeta. I u njoj možemo pronaći neke arhetipske priče i obrasce ljudskoga ponašanja. I u *Alemperkinim kazivanjima* pronalazimo priče o stvaranju svijeta i ljudskoga roda, o velikome potopu, o borbama mitoloških bića, ali i njihovim ljubavima. Kroz odnose bogova personificirane su svejevne preokupacije ljudskoga roda o borbi dobra i zla, svijetla i tame, života i smrti. Ovdje mit, u svojem iskonskome načinu govorenja, objašnjava djeci na njima shvatljiv način da je dobro ono koje uvijek

¹⁹ Knjiga je objavljena 1943. godine.

pobjeđuje i da samo u njega treba vjerovati i po njemu živjeti. Upravo je to ono što očekujemo da djeca nauče još u najranijemu djetinjstvu, a literatura je za to iznimno lijep prostor. Autorica je svjesna opasnosti od zaborava mitoloških predaja i posljedica koje zaborav nosi narodu čija su ona baština. Ona se bori protiv takvoga slijeda događaja jer shvaća da identitet nekog naroda izravno proizlazi iz mitova i vjerovanja koja ga određuju.

Kao što je cjelokupna mitologija tema književnoj obradi, tako i legende svojstvene određenome kraju nalaze svoje mjesto u književnosti. Lidija Bajuk Pecotić, hrvatska kantautorica i etnopjevačica, u djelu *Kneja* književno je obradila legende svoga rodnoga Međimurja. Dvanaest priča koje čine jednu fabularno povezanu cjelinu „ne krije svoje tematsko i stilsko posestrimstvo s Pričama iz davnine Ivane Brlić Mažuranić. Pripovijetke su dodatno, prema posebnom tipu zbiljsko-mitske čudesnosti te opakom elementu fizički i emocionalno ubojite hladnoće (osobito velikih i 'nezainteresiranih' međimurskih rječina koje su dominantan topos knjige) u srodstvu i s Andersеноvom fikcionalnom tematizacijom Sjevera...”²⁰ Lidija Bajuk Pecotić se, tako, osim što se oslanja na narodnu legendu i predaju, oslanja svojim djelom i na baštinu hrvatske, ali i svjetske dječje književnosti.

Knjiga izražava razočaranje suvremenim svijetom, u kome je urbano pretpostavljeno ruralnome, u kojemu vladaju *fast food* emocije, a priroda je prihvatljiva samo ako je na *jumbo* plakatu. U takvome svijetu mitska bića ne mogu živjeti, pa zato Lidija Bajuk Pecotić međimurske legende ne projicira u takvu sadašnjost, već čitateljski duh prenosi u čudesni svijet, u Kneju. Kneja je naziv za šumu, ali i pojam koji označava jedan zagubljeni svijet. „To je svijet čija nam harmoničnost danas, kad posrćemo pod teškim teretom neurotičnih blagodati tzv. civilizacije, tako bolno nedostaje... S onu stranu neuroza, stresova,

smoga, netolerantnosti, poremećenih odnosa sva-ke vrste...”²¹

Znanje i poniranje u mitsko, arhetipsko, obredno-običajno, imaginarno, podsvjesno i potisnuto kod autorice je izrazito duboko i studiozno, nije nastalo samo na osnovi slušanja usmene narodne predaje, već i proučavanjem stotinjak autora, književnika, folklorista i etnologa. Samim je pričama pridodan pojmovnik mitoloških bića, legendarnih događaja i zaboravljenih običaja. Sam pojmovnik svojim opsegom uvelike premašuje obujam samoga književnoga djela²². Iako nema znanstvene pretenzije, pojmovnik je nezaobilazan u proučavanju kulture Međimurja. Autorica je svjesna vrijednosti međimurske baštine u odnosu na suvremenost, ali i u odnosu na legende drugih krajeva i prostora, te na položaj međimurskih legendi u odnosu na cjelokupnu starohrvatsku slavensku mitologiju, a one u odnosu šire. „... Jer običaji, naslijeđe, arhetipska značenja, staroslavenski likovi, biljke, boje, kojima se želi naći zajedničko ishodište, susretnost sa svijetom na svim kontinentima u čitatelja pobuđuje snažan dojam da je, ma otkud bio, Međimurje dijelom hrvatskoga, i istodobno svjetskoga identiteta...”²³

Legendom se u svome književnome izričaju poslužila i slikarica i književnica Desa Marijeta. *Priča o postanku Biokova* njezino je umjetničko oblikovanje, i književno i likovno, odnosa između umjetnosti i prirode, čovjeka i istine. Velebna je planina Biokovo, koja se strmo uzdiže iz mora, i koja svojom pojavom i značajem određuje život čovjeka u makarskome priobalju, idealna zbog svoje važnosti kao tema legende. U viziji Dese Marijete Biokovo je nastalo kao posljedica ljubavi između kita i vile u pradaвна mitska vremena.

²⁰ Prica na: <http://scena.hgu.hr/lidija-bajuk/>

²¹ Đekić na: <http://scena.hgu.hr/lidija-bajuk/>

²² Riječ je o dvjestotinjak stranica.

²³ Matković na: <http://scena.hgu.hr/lidija-bajuk/>

...Zaletio se blago svinuvši tijelo u letu i to ga opruge spusti na obalu. Peraja zapljusne još jedan val i stane.

...Veliko tijelo, nasukano na obali, skamenjeno srebro na zlatu, svjetlucalo je na mjesječini biserjem iz dubina. Pred zoru je, preko okamenjenog planinskog tijela, pao prvi snijeg. (Desa Marijeta, 2004)

Nedvojbeno je kako je Desina namjera – umjetničkom vizijom, književno i likovno oplemeniti zavičaj – u potpunosti uspjela, no vjerojatno nesvjesno *Pričom o postanku Biokova* uspjela je i iznjedrati autohtoni suvenir kraja pod Biokovom.

Ukoliko se promotreni tekstovi pokušaju dovesti u suodnos s identitetom, odnosno kulturnim identitetom, otvara nam se pitanje mogu li djeca izgrađivati i njegovati svoj osobni identitet preko skupnoga identiteta, identiteta naroda, zajednice, koji je ukorijenjen i sačuvan u ovome slučaju u staroslavenskom tj. starohrvatskom mitskom i u legendi.

Identitet je cilj ili efekt psihološkog i društvenog procesa kojim se subjekt poistovjećuje s drugim stvarnim ili idealnim subjektom, stvarnom ili idealnom društvenom grupom, odnosno određenim kriterijima i prikazima kriterija individualne ili društvene prepoznatljivosti.²⁴ U suvremenosti je pojam identiteta, posebice onog kulturnog, postao jedan od najpropitivnijih. Danas identitet posjeduje gotovo magična značenja:²⁵ potvrditi, sačuvati, otkriti, razvijati svoja posebna obilježja. Kulturni je identitet postao u modernim vremenima obilježje koje je dovoljno vrijedno za vrednovanje značaja nekog kolektiva. Sa stanovišta teorije kulture umjetničko djelo se tumači, znači i književni tekst, kao tekst kroz koji se izražava ili konstituira specifičan individualni ili društveni identitet. Umjetničko djelo se pokazuje kao kulturalni proizvod koji zastupa realizirane ili potencijalne individualne ili društvene identitete, pri čemu su potencijalni identiteti dakako najmlađi – djeca i mladež.

²⁴ Prema Šuvaković, 2005:270

²⁵ Kešina, 2003.

Dijete, taj istinski *homo ludens*, sposobno je izravno primiti kulturni identitet kroz mit i štoviše čuvar je sposobnosti mitskog poimanja svijeta. Kroz mitsko je poimanje svijeta sposobno ono najbolje prihvatiti kulturni identitet. Rano je usvajanje kulturnog identiteta neophodno za njegov opstanak, čime tradicija, mit, povijest postaju bitne točke za njegov osobni identitet. Od ove pretpostavke polaze i suvremeni hrvatski pisci poput Jasne Horvat, Lidije Bajuk Pecotić, Desi Marijete i Diane Zalar. One žele svojim književnim stilizacijama tj. remitologizacijom staroslavenskoga mita i legende još u najmlađim danima čitatelju usaditi svijest o hrvatskom kulturnom identitetu, preko kojega će se brusiti i rasti i njihov osobni identitet tj. činiti jedan neprekinuti lanac preko nacionalnog, kulturnog do osobnog i preko osobnog do povijesnog.

LITERATURA

- Armstrong, Karen. *Kratka povijest mita*, Zagreb, Vuković & Runjić, 2005.
- Bajuk Pecotić, Lidija. *Kneja*, Zagreb, Mozaik knjiga, 1999. <http://scena.hgu.hr/lidija-bajuk/> 26.12. 2010.
- Desa Marijeta. *Priča o postanku Biokova*, Drašnice, vlast. nakl., 2004.
- Eliade, Mircea. *Mit i zbilja*, Zagreb, Matica hrvatska, 1970.
- Horvat, Jasna. *Alemperkina kazivanja*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2005.
- Jolles, André. *Jednostavni oblici*, Zagreb, Matica hrvatska, 2000.
- Kešina, Ana. *Identitet i kulturni pluralizam*, 2003., na <http://infoz.ffzg.hr/afric/Metodel/Arhiva02_03/KesinaAna.htm> 20.12.210.
- Lévi-Strauss, Claude. *Strukturalna antropologija*, Zagreb, Školska knjiga, 1989.

- Perković Desa, Marijeta. 2006., *Naše političare ne zanima umjetnost*, na <http://www.kronika.hr/index.php?option=com_content&task=view&id=337&Itemid=70> 17.12.2010.
- Skok, Joža, Crnković, Milan. *Čudnovate zgode šegrta Hlapića i Priče iz davnine Ivane Brlić Mažuranić / Robinson Crusoe Daniela Defoea*, Zagreb, Školska knjiga, 1995.
- Solar, Milivoj. *Teorija književnosti*, Zagreb, Školska knjiga, 1996.
- Solar, Milivoj. *Suvremena svjetska književnost*, Zagreb, školska knjiga, 1997.
- Solar, Milivoj. *Edipova braća i sinovi*, Zagreb, Naprijed, 1998.
- Škreb Zdenko, Stamać, Ante. *Uvod u književnost*, Zagreb, Globus, 1998.
- Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Horetzky ; Ghent : Vlees & Beton, 2005.
- Težak, Dubravka. 2003., *U svijetu vila*, Vijenac, broj 251, 2003., na <<http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac251.nsf/AllWebDocs/Zalar>> 10. 12. 2010.
- Zalar, Diana. *Vile hrvatskih pisaca*, Zagreb, Golden marketing, 2003.

presented and brought closer to young readers in the following literary works taken as examples: Diana Zalar: *Vile hrvatskih pisaca (Fairies of Croatian Writers)*, Lidija Bajuk Pecotić: *Kneja*, Jasna Horvat: *Alemperkina kazivanja (Alemperkina's narrations)*, and Desa Marijeta: *Priča o postanku Biokova (A Story of the Origin of Biokovo)*, is reflected in the Croatian children's literature in the first years of the 21st century. The paper also tries to answer the question which imposes itself: can one, by way of myths, get to the cultural identity and can it be adopted already in the first contacts with literature intended for youngest readers, although myths basically contain questions difficult to conceive even to adult readers. The child, the true *homo ludens*, is the guardian of the ability to comprehend the world in a mythical way. The best way for a child to accept the cultural identity is through the mythical comprehension of the world, and if it does, then it can develop and cherish that identity in the future.

Key words: myth, legend, culture, identity, Diana Zaltar, Lidija Bajuk Pecotić, Jasna Horvat, Desa Marijeta

Dragica DRAGUN

RE-MYTHOLOGIZATION
IN CHILDREN'S LITERATURE

Summary

Studies of myths in the twentieth century showed that characteristic features of mythic thought have certain analogies in products of human imagination, not only from the ancient past, but also from other historical periods, and that the myth as a total or dominant way of thinking is typical for archaic cultures but may also be found in various present-time cultures, manifesting itself particularly in literature. This paper examines how this sense, or commitment,

◆ Сузана ЛАЛОВИЋ,
Милена КОВАЧЕВИЋ

СРЕДИНА И ОДРАСТАЊЕ ДЈЕВОЈЧИЦА: АНДРИЋЕВА РОЗА И САМОКОВЛИЈИНА МИРЈАМА

САЖЕТАК: У раду говоримо о ликовима двију дјевојчица које су дали Иво Андрић и Исак Самоковлија у приповијеткама *На обали* и *Мирјамина коса*. Ликови Розе Калине и Мирјаме по много чему су специфични не само у оквиру опуса приповиједака за дјецу двојице великих прозаиста, већ и у српској књижевности уопште. Иако се ликови ове двије дјевојчице уклапају у општа обиљежја Андрићеве и Самоковлијине поетике, они је у исто вријеме и надилазе, представљајући на одређени начин отклон од ње. Роза и Мирјама су суштински другачије од својих вршњака, а прва манифестација те различитости је њихов специфични физички изглед. Оне грчевито, свака на свој начин, покушавају наћи своје мјесто под сунцем, а успјех ће зависити од тога колико је средина (хришћанска, односно јеврејска) спремна да прихвати другачије, колико су дјевојчице спремне да прихвате саме себе и дјелају да се изборе за своје циљеве.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: Иво Андрић, Исак Самоковлија, *На обали*, *Мирјамина коса*, ликови дјевојчица, средина, различитост, судбинско одређење

Изворност баштине се несумњиво огледа у дјелима најбољих прозних стваралаца са територије Бо-

сне и Херцеговине који припадају српској књижевности, али код њих је „благоглагољивост замијењена унутарњом пуноћом која се чува за себе и своје задовољство. Одатле и појава да су умјетници овдје понајчешће били кратка даха али изворне мудрости. Обиљежја те ситуације културног наслеђа Босне и Херцеговине нашла се... у Андрићевој мисаоности, Ђопићевој искричавости, Самоковлијиној мекоти, Селимовићевој запитаности” (Вогіћевић 1975: 163–164).

Андрићеви и Самоковлијини јунаци најчешће ни у најранијој доби нису безбрижни, њих муче стрепње, страхови, кривица, они страдају због самоће и одбачености. Ти „мали људи”, како каже Андрић, „које ми зовемо ‘деца’, имају своје велике болове и дуге патње, које после као мудри и одрасли људи заборављају... А кад бисмо могли да се спустимо на траг у детињство, као у клупу основне школе из које смо давно изишли, ми бисмо их опет угледали” (Андрић 2008: 180).

Та бића на прагу живота се послје читавог живота лијече од дјетињства, јер њима се прије него што им живот улије довољно снаге да се боре и одупру укаже „спољни свет, пун бесмислених зала и неразумљивих, замршених одговорности” (Андрић 2008: 461).

Андрићеви јунаци су из најразличитијих слојева друштва и припадници различитих вјера, а радња је најчешће смјештена у Сарајево или у Вишеград. Они рано стичу тешка и горка искуства о животу, понесу неизлечиве ране. Рано суочени са искуствима страдања и неправде сваке врсте, са злом као сталном коби човјечанства, они увиђају и спознају горке животне науке и прерано одрастају. Мало ту има безбрижности и лакомислених дјечјих игара, мало чаролије дјетињства као доба кад се живи животом снова и удише љепота пуним плућима.

Самоковлијини јунаци углавном су из круга јеврејске сиротиње, сарајевских Сефарда који су лутајући турском империјом након изгнанства из родне Шпаније у XVI вијеку доспјели на ово тле. А ко

су и какви су то Самоковлијини јунаци истиче он сам на једном мјесту: „У њиховим кућерцима одигравале су се разне драме, љети и зими, у прољеће и у јесен. У овим драмама било је приказа тешких, потресних, али и таквих који су могли да огрију срце и оплемене душу више него многе сцене из живота доље у градском центру гдје је живио богатији свијет, јеврејски и други. У тим махалама, у Горњим и Доњим Бјелавама, живјело је стотињак јеврејских породица, живјело животом који се борио за мало радости и освајао ту радост жртвама зноја и невјероватном упорности, али и проживљавао те радости срчући им и посљедњу кап, уживајући у сваком свијетлом часу који би се указао.” Тај Самоковлијин свијет који попут Хајмача из приповијетке *Од прољећа до прољећа* живи за „двје – три радости, обичне и мале”, најчешће доживи да им оне умакну кад се чини да су надхват руке. Њихов живот тече у свијету неостварене или изневјерене среће и радости. Они су у правилу трпељивији, лирскији, мекши од Андрићевих јунака, дубоко осјећају све око себе, а мало кад извлаче поуку из искуства. Најчешће живот схватају као фатум, апсурдну судбину против које се не вриједи борити. Ипак, Самоковлија својим прозним опусом поручује како је нај-апсурдније препустити се таквој судбини, јер како истиче, радости су расијане свијетом као камење. Ако је свијет и тамни вилајет, на човјеку је да нађе начина да те радости пронађе и задржи, а ако не успије барем да зна да је покушао.

Заједничко за ову двојицу писаца је инсистирање на хуманости као сврси стварања, да њихова „уметност на овај или на онај начин служи човеку и човечности”, да му „помогне да се нађе и снађе” у суровом свијету у коме се често и без разлога јавља зло кога и дјеца рано постају свјесна.

У оквиру Андрићевог стваралаштва вриједна пажње за нашу тему је збирка *Деца* која садржи приповијетке чију је радњу писац лоцирао у дјечје до-

ба, а протагонисти су мали људи који рано откривају свијет. Ријеч је о вриједним књижевним остварењима која дубоко психолошки портретишу и освјетљавају то доба првих искустава. Ове приповијетке и нису првенствено намијењене дјеци, спадале би у домен онога што Петар Пијановић назива „наивна прича”. Међу њима се посебно истичу приповијетке *Књига, Кула, Деца, Прозор* и *На обали*. Иначе, мотив дјетињства је честа преокупација Андрићева и фрагменти који сликовито говоре о дјечјем виђењу свијета расути су у његовом стваралаштву.

Самоковлија има једну књигу за дјецу, *Дија, дија Песо*, која није по умјетничким донетима у рангу његових успјелих остварења. Његове најуспјелије приче које говоре о дјеци су *Како је Рафаел иосијао човек*, *Мирјамина коса* и *Афшара*. Самоковлија је створио и доста занимљивих дјечјих ликова у оквиру прича за одрасле.

Ни Андрић ни Самоковлија нису дали много ликова дјевојчица у својим причама о дјетињству и одрастању. Андрићеве дјевојчице се некако задесе у мушкој дружини, бану и брзо напуштају поприште догађаја. Најчешће уносе забуну јер их дјечаци понесени својим ратним играма доживљавају као бића са другог свијета која су се неким чудом нашла у њиховој сфери и прекинула илузију. Дobar примјер имамо у приповијетци *Кула*, кад дјевојчица Смиљка бане међу дјечаке занесене игром у сумрак међу зидинама старе турске барутане. Кула, која је за дјечаке била „прави, главни, истински свет... са игром и доживљајима које само игра даје, и само у детињству, у доба кад се живи животом својих жеља и тако доживљава све што се жели” (Андрић 2008: 538) одједном је била мјесто гдје се укрштају свијет дјечје илузије оличен играма ратовања и свакодневице коју је носила дјевојчица јер је разлог њеног долаaska у кулу била потрага за изгубљеном стоком.

Самоковлијине дјевојчице су најчешће дио јеврејске махале и не издвајају се као упечатљиви ликови,

чак ни кад су уплетене у необичне приче попут дјевојчице Бочке и њене мајке „вешарице” Хануке у причи *Гавриел Гаон*.

У овом раду покушаћемо анализирати и упоредити ликове дјевојчица Розе Калине из Андрићеве приповијетке *На обали* и Мирјаме из Самоковлијине приповијетке *Мирјамина коса*, које су посебне у опусу приповиједака за дјецу ове двојице писца. Обје дјевојчице се разликују изгледом од околине: обје су плаве у средини црномањасте дјеце.

Желимо да утврдимо колико је различитост кочица у афирмацији дјетета у вршњачком окружењу и како би се тај проблем могао превазићи (ако се може превазићи). На примјеру ликова који имају много различитог, али једнако невеселу судбину, покушаћемо нешто рећи и о срединским утицајима на одређење судбине јединке.

Самоковлијина јунакиња је Јеврејка и носи име Мирјам, што нас упућује на симболику тог имена у Библији. Мирјам (јевр. Miriam) у Старом завету је „сестра Мојсија и Арона, политичког и духовног предводника израиљског народа на путу из Мисира (Египат) у Обећану земљу, Ханан” (Енциклопедија православља 2002: 1168). Ово име има везе и са египатским Магеу, што значи *вољена*. Христијанизацијом име Мирјам добија нови облик – Марија, што значава име мајке Исуса Христа (Види: *Енциклопедија православља* 2002: 1168). Од овог времена спомињу се нова значења имена као што су *усправна*, *чиста*, али и *море горчине*, за шта је повод могла бити горка судбина родитеља дјевице Марије, Јевреја у египатском заробљеништву. Сва ова значења имају велику важност за анализу лика у овој Самоковлијиној приповиједи.

Писац нас у првој реченици уводи у средиште збивања – сазнајемо да је ријеч о дјевојчици коју су дјеца мрзила и да се ријетко враћала кући неуплакана. Наредна реченица поближе говори како се манифестовала дјечја мржња: „Тукли су је, тегли-

ли за косе и бацали се прашином или блатом на њу” (Самоковлија 1972: 155). Она је на сву ову суровост дјеце реаговала тако што је постајала све тиша и све страшљивија, дакле пасивитетом, не покушавајући да истом мјером одговори на ружне поступке. Мирјама има плаву косу¹, и то је разлог толике нетрпељивости дјеце. Она је у породици потпуно прихваћена, родитељи је воле, испуњавају јој сваку жељу, посебно отац. За јеврејску заједницу је необично најприје да је дјевојчица плава, али и да је родитељи толико пазе (као да је мушко). „Па да је мушко – ‘ајде де, ал’ овако: цуретина, и још изишла из соја! Несрећа, несрећа!” (Самоковлија 1972: 156). Завист околине доводи до одбацивања, чак до слутње нечег лошег, урока који прати оне који су другачији, а у заједници затвореној и међусобно условљеној попут јеврејске несрећа не може бити изолована.

Неразумијевање и завист се преносе и на дјецу која Мирјаму киће на све начине. Називају је Швабицом, жутом козом, бебицом. Из надимака које јој дају очигледно је да је доживљавају као туђинку, значи омражену, али и као недораслу, значи да се с њом не може имати никаквог озбиљног посла. Из групе јеврејске дјеце издваја се дјечак Аврам², који је био двије-три године старији и он је вођа дјечака и дјевојчица из махале у нападима на Мирјаму. Дјецу, која куштрава, неумивена, непочешљана и замазане одјеће дане проводе у игри, плавокоса дјевојчица дјелује као чудо и због своје уредности и лијепих хаљина какве они носе само за празнике.

¹ „Код старих народа су богови, богиње и јунаци били плавокоси... А све зато јер плава боја симболизује психичке силе којима зрачи божанско... Повлаштеност плавокосог потиче од боје сунца, боје печеног хлеба и зреле пшенице...” (Ševalije, Gerbran, 2004: 716).

² Аврам се у Библији спомиње као праотац народа, од његових потомака настало је човјечанство. Избором оваквог имена за дјечака који организује сурове нападе на Мирјаму Самоковлија је вјероватно хтио нагласити да је он чувар јеврејске традиције, иако то чини на окрутан начин.

Мирјама те њихове ружне поступке који су манифестација њој непознатог „великог, узбудљивог, страшног света у ком се носи кожа на пазар, у ком се дају и примају ударци, мрзи и ликује, пада и побеђује...” (Андрић 2008: 178) не узима за зло, она пати што не налази начина да је прихвате као своју. Она сваки пут поново пристаје за дјецом, надајући се да ће тај пут можда бити другачије. У тим њеним патњама је била препуштена сама себи јер „...у нашим најдубљим душевним мукама наши родитељи мало могу помоћи; мало или ништа” (Андрић 2008: 180).

Мирјама је јединица, па је и њена жеља да се уклопи у дјечје друштво утолико већа, јер се у окружењу родитеља осјећа усамљено и неиспуњено. Њен свијет није потпун јер није имала с ким да дијели искуства и стиче знања. Срце је вукло на сокак међу дјецу гдје су се дешавале дивне и занимљиве ствари, гдје никад није било досадно. „Вукло је нешто неодољиво да и она сједне у прашину, да и она својим длановима замијеси земљу па да из њених малих ручица изиђу округле кнедлице, мали колачи, и да их ређа по земљи и меће у малу Мазалтину пећурицу да се пеку, да трчи с дјецом, да виче с њима и да се провлачи кроз тарабе” (Samokovlija 1972: 157).

А колико су дјеца била сурова према Мирјама види се из догађаја описаног у причи: дружина предвођена Аврамом зове дјевојчицу да с њима иде на чесму по воду да праве колаче од земље. Она одушевљено пристаје не слутећи ништа. На чесми Аврам јој у шупаљ лонац који је зачепио руком сипа воду. Дјевојчици се вода слива низ ноге, док остала дјеца стоје укочено и гледају несигурно. Аврам, међутим, не оклијева: он наставља сурову игру и дјевојчици навлачи блатњав лонац на главу. Његов безочан чин пропраћен је ријечима да она и није Јеврејка него Швабица и плувањем на дјевојчицу. Сценом ругања дјечака Аврама Мирјаминој мајци

која дотрчава привучена вриском дјевојчице завршава се први дио приче.

Други дио почиње Мирјамином изненадном болешћу, вишенедјељном грозницом. Након неког времена дјевојчици почиње да опада коса, прамен по прамен. Мајка скупља те праменове у мараму жалећи за Мирјамином лијепом косом, а дјевојчица се нада да ће након овога престати све њене патње јер слуги чудо – да ће јој када оздрави нарасти црна коса. Желећи да одбровољи дјевојчицу, мајка подржава ту причу и увјерава је да ће бити баш тако и никако другачије.

Дјевојчица почиње да се по први пут радује животу. И та нова могућност, срећа која се слуги вебри јој лице и она се почиње опорављати. Почиње да ослушкује дјечје гласове по сокаку. На молбу дјевојчице мајка зове дјецу њој у двориште да се играју. Дјеца улазе, придружују се Мирјама, дјевојчице бивају одушевљене луткама, а и дјечаци се укључују у игру размишљајући да направе кућу за лутке. Све то прекида долазак црног Аврама, који је затечен Мирјаминам изгледом – чуду се како је мршава и што јој је опала коса. Мирјама га срећна обавјештава да ће јој нарасти црна, густа коса као у једне од дјевојчица из дружине. Аврам је сумњичав, у дружини влада тајац, чека се његова реакција, а за Мирјаму је то одлука која јој може одредити судбину, одлука бити или не бити. Она је нервозна, гужва бијели рубац у рукама, а „Аврам се помакну, подиже се на прсте, хтједе нешто да каже али се опет спусти на пете” (Самоковлија 1972: 161). Умјесто да се придружи игри и тако дјевојчицу коначно прихвати, он чини супротно – дјецу зове на сокак „у зерделије”. Док они једно по једно послушно крећу за њим, напуштајући Мирјаму, дјевојчица је затечена, и даље гужва свој рубац и посматра разбацане играчке и „лутке изврнуте на трбух”. Маличак среће који је слугила и који јој је био надхват руке је измакао, трајно и неповратно. Она

није нити ће бити прихваћена, дјевојчици је постало јасно. Сву горчину најприје претапа у сузе, а онда у напад на једног од дјечака који се враћа да би узео сандук који је требало да постане кућа за лутке. Можда је и чињеница да се дјеца враћају по своје ствари и да желе да избјегну сваку могућност поновног дружења с њом, као да је уклетата, додатно разјарила дјевојчицу. Завршна сцена рјечито говори о њеном очају: „прострла се по душеку, плаче и прстићима чупа немилосрдно једној бебици ситне плаве увојке” (Samokovlija 1972: 162).

У причи *Плава Јеврејка*, у којој Самоковлија обрађује исту тему, главна јунакиња се заљубљује у припадника друге вјере, хришћанина Милана, и спремна је све да напусти ради њега.

Ова приповијетка, ако је схватимо као наставак историје о малој Мирјама, продубљује причу о јазу између конзервативне јеврејске средине и јединке која носи обиљежја туђинског по изгледу и понашању. Мирјама је сад другачија јер се издваја и љепотом и посебно што љубав не бира међу Јеврејима него хришћанима. Ни хришћанска средина је не прихвата, па двоје младих у почетку понесени љубављу и романтичним заносом желе да пркосе свима. У позадини приче је легенда о првој плавој Јеврејки, која је рођена у Шпанији, прије прогона Сефарда, као плод недозвољене љубави Јеврејке и плавокосог католика. Прича каже да се након тога сваких сто година роди једна плавокоса Јеврејка, а да ће божија клетва на читаву заједницу пасти кад се роди посљедња. Та посљедња је управо Мирјама и можда баш из тих разлога махала с толико мржње гледа на њу. Та мржња се свакако морала преливати и на дјецу која су само била мање лицемјерна па су је директније исказивала, смишљајући начине да киње дјевојчицу. Ако имамо у виду да је због осјећаја угрожености у окружењу других вјера јеврејска заједница доласком на наше просторе из предострожности морала постати још затворенија,

тражећи у очувању језика и традиције једини начин да опстане, онда су митови и легенде који су само њихови сигурно били важан дио поимања свијета.

Одрасла Мирјама не успијева да се одупре злој коби коју читав живот осјећа због своје различитости – ношена осјећајем кривице, одбачена од породице, пресуђује себи скоком у ријеку.

Андрићева приповијетка *На обали* носи јак социјални акценат, који и иначе у дјелу овог писца има значајну улогу у изградњи ликова и директно асоцира на лирски запис *Сјазе*. По много чему биографског карактера, ова приповијетка је крик очајничке жеља да се побјегне од сиротиње, од бакиних прича и бајки, да се под овим небом нађе властито осунчано мјесто. Критичари су много пута истицали да се коријени многих удеса који прате Андрићеве одрасле личности налазе управо у дјетињству, у страховима и ломовима проистеклим из тог најранијег доба.

Прва реченица којом почиње приповијетка гласи: „Решавали су да ли да препливају реку” (Андрић 2008: 423). Она је намјерно истакнута и готово сама, са још једном кратком реченицом општег информативног карактера чини први пасус приче, а тако истакнута везује се за наслов, директно нам наговјештавајући ток приче и њен основни смисао. Препливати, наћи се на обали, јер је *са друге сјера не сва наша нада*. Тек у другом пасусу писац нас упознаје са главним актерима ове приповијетке. Ријеч је о групи сарајевских гимназијалаца који се налазе на распусту, гдје уживају у чарима родног краја и ријеке Дрине. Даље у тексту писац наглашава да су ти младићи поново постајали дјеца враћајући се на распусту у родитељске куће и да се у њиховим играма, расправама и поступцима увелико мијешало дјетињство са дјечаштвом и дјечаштво са младићким добом. Сви погледи дјечака упрти су ка другој обали, која у свему изгледа љепше, свјетлије, раскошније и свечаније од ове њихове сиротиње-

ске. Матица заноси изгладњела тијела, а од хладне воде подилази језа, али они не одустају, док сунце стално бјежи пред њима, изгледајући им „нестварно и недостижно као фатаморгана” (Андрић 2008: 425). Посљедњи из групе дјечака на обалу испливава плавокоси Марко. Док тражи осунчано мјесто на којем би могао да се скраси, његову пажњу одвлачи призор коњских кола са дамама у бијелим хаљинама која јуре друмом. Призор који остављају свилени шалови вијорећи се на вјетру, бијеле хаљине и лаки коњски кас ствара у дјечаковим очима нестварну слику – као да не иду друмом, већ плове међупростором који спаја небо и земљу. „Ићи даље за сунцем није имало смисла. Али ни враћати се није било лако ни пријатно; са друге стране обале налазиле су се њихове сиромашке куће које ничим нису привлачиле” (Андрић 2008: 425). Призор који је управо промакао пред дјечаковим очима дозива искрзана дјечачка сјећања на дјетињство проведено на стрмим обалама Дрине, на сиромаштво и на бакине приче о изненадном богаћењу сиромаша. Сада у младићевим мислима све те бакине приче и маштарије будиле су одвратност. У њему од најранијег дјетињства тиња жеља да се нешто деси, нешто изненадно, другачије, нешто што би разбило једноличност предјела и људских навика, што би донијело новину, богатство, раскош и љепоту. Дјечак цинично закључује да сви са лијеве сиротињске обале: „живе више од своје погрешне представе о животу него од живота самог... Радости ту нема, ни покрета ни новине, а живот без тога и није живот, него голо постојање, робовање животу (Андрић 2008: 427)”. Најгоре од свега је што он нема никога са ким би могао подијелити своју мисао, рећи му своју тугу и тако себи олакшати. Међутим, услед мантричког понављања ријечи љепота и раскош у дјечаковим мислима се јавља сјећање на необичну дјевојчицу Розу Калину, кћерку аустријског финансијског инспектора Аугуста Калине и ту почиње прича

о одрастању једне чудне дјевојчице, странкиње, у босанској варошици.

Розин отац, поријеклом Чех, сав је био сув и мрк као од „штављене коже”, а мајка Флора, германизована Румунка, у младости лијепа и распусна жена која је сламала мушка срца, сад је била „омршавела, поружнела и мрачна госпођа”. Разлог њеног пропадања крио се у афери са студентом прашког Конзерваторијума након које је услиједило Розино рођење.

Дјевојчица је одрасла у Босни, ишла је у школу са осталом вишеградском дјецом. Господско дијете, плавушица њежне, бијеле пути и крупних модрих очију, каквих, како писац каже: „код нас нема и не може да буде” (Андрић 2008: 428) и по изгледу и по статусу била је другачија од својих вишеградских вршњака, али се у свему осталом – у играма и несташлукима – уклапала међу њих. Дружила се више са дјецацима него са дјевојчицама: „По цело лето могла се са друма или са моста видети, као светла или јарка тачка међу мрким, обалом раштрканим ликовима дечака, Роза Калина³” (Андрић 2008: 428).

Психолошку карактеризацију главне јунакиње ове приче Андрић остварује кроз два догађаја. Први је онај у коме се због опкладе са другарима један од дјечака усуди да задигне сукњу Розе Калине. Дјевојчицина реакција оставља снажан дојам. Без сузе у очима и без иједне ријечи, само преблиједивши, повријеђена и пркосна враћа се са очевом парадном сабљом и рањава дјечака који је покушао да је по-

³ Символика имена и презимена дјевојчице у овој приповијести врло је занимљива. Његов први дио Роза јасно упућује на ружу, караљицу цвијећа, и ту је етимологија сасвим јасна. Презиме дјевојчице – Калина – такође води поријекло из флоралног свијета. Калина (лат. *ligustrum vulgare*) је врста вишегодишње зеласте биљке крутог и усправног раста, са опорим и горким црвеним плодом. Биљка се лако размножава, врло је скромна и лако успијева и на слабом земљишту. „Калина је лијепа гледати, али је горка зобати” (Види: *Речник српскохрватскога књижевног језика* 1967: 635). Могуће је да је Андрић знао за етимологију ријечи калина и да је тај симбол намјерно употријебио како би истакао основне особине овог лика.

низи и угрози њено достојанство. „Роза је пришла, полагаано и пажљиво обухватила балчак сабље обе-ма рукама, и онда одједном, мучки и без замаха, али целом снагом тела, ударила дечака врхом сабље по-сред груди тако да се занео и јекнуо” (Андрић 2008: 428). Поставља се питање зашто дјевојчица овако сурово реагује. Она не плаче и не тражи заштиту родитеља, негдје дубоко у себи она је свјесна да је не може ни добити, да је сама и да је једини начин да опстане у суровом мушком свијету тај да му се супротстави на исти начин.

Од овог догађаја дјечаци је прихватају као равноправног члана дружине, а у причама касаблијских жена добија епитет хајдука.

Тек након описа Розиног изгледа и њеног односа према вршњацима наратор покушава да нађе психолошке разлоге таквог понашања. У кући инспектора Калине, тачије у његовом браку, влада пакао и то онај тихи пакао заклоњен бијелим зидовима господске куће и лицемјерним обзирима припадника грађанског друштва. Розини родитељи се мрзе оном тихом мржњом која, управо стога што је тако брижљиво чувана од очију јавности и тако ријетко изрицана и између самих супружника, бива још већа и страшнија. Будни пратилац брачног бродолома између свог оца и мајке, дијете непогрешиво осјећа, упркос грађански узвишене камуфлаже, упркос изигравању лажне среће пред простом и сиромашном околином, да нешто у односима између родитеља суштински није у реду и управо то рано сазнање и његов терет судбински одређују Розино одрастање. „Од такве тихе, оштроумне, осетљиве и у себе повучене деце тешко је те ствари скрити” (Андрић 2008: 428). Из породичних сукоба, „који леже између сна и јаве” бивајући истовремено „аветињски и стварни”, Роза сазнаје да је плод мајчине афере са студентом. Од тих момената живот ове дјевојчице постаје тихо, тајно мучење. Као дух неке давно посијане распре, сјеме раздора између људи које назива

родитељима, она се од тада, готово невидљива за њих, креће линијом њихове мржње, треперећи од сваке ријечи и покушавајући да баш сваку упије не би ли схватила суштину замршених односа људи са којима живи. Само једанпут ће Роза покушати да потражи рјешење изван себе – то је тренутак када фриволном брату покушава да објасни брачну страхоту њихових родитеља. Али умјесто помоћи и подршке наилази на емотивну хладноћу и неразумијевање који је још више затварају у саму себе, стварајући тако вјечни бедем између ње као јединке и остатка свијета.

Иако Андрић не задира у дубину и не слика детаљно Розин осјећај кривице и стида због сазнања о поријеклу, он је јасно видљив кроз њену сталну стрепњу и страх од мржње и сукоба око себе. Међутим, оно што је веома важно када је у питању ова дјевојчица јесте њен више дјечачки, готово мушки дух. Она се мири са својом судбином и сазнањем ко је, брзо навикава и на презриве погледе и на зле ријечи које родитељи једно другом упућују. Објективна у свему, Роза се не приклања ни на једну страну: „могло би се рећи да је мрзела оца и презирала мајку” (Андрић 2008: 430), они су за њу представљали једно – биће кога се језиво плашила. Али управо ту је крај и њеног дјетињства и чаролија које једино то доба може да пружи човјеку. Њена личност постаје налик скупоцјеној, прелијепој, али напуклој вази, која никада више не може да дозволи ново напрснуће јер би оно било фатално. Роза сама себе васпитава, без одушевљења и без узбуђења, она већ тако рано почиње да живи животом једне отуђене јединке, постаје планета за себе, јасно издвојена и ограђена. Због тога мислимо да је лик дјевојчице Розе Калине из ове приповијетке⁴ један од првих, ако не и прототип ликова отуђене дјеце у нашој књижевности, који ће преплавити ову врсту литературе тек од деведесетих година 20. вијека.

⁴ Приповијетка *На обали* објављена је први пут 1952. године.

Роза излази у свијет и тражи прихватање тамо гдје може да га добије – међу циганском дјецом из Осојнице и међу дјечацима. Стиче се утисак да Роза то све ради како би негирала себе као кћер мајке коју презире, а самим тим и себе као женско.

Ту се одиграва кључни неспоразум између свијета дјетињства и стварности, између онога што јесте и што се у главама малих јунака рађало некада као фикција или сан о љепшем животу. Атмосфера која окружује Андрићеву дјецу у овој приповиједи невесела је и сјеновита, готово резигнирана, помирена, сва у трпљењу. Иако ће дјечје игре, неки свијетли дани и радосни тренуци учинити да Роза с времена на вријеме заборави свој терет, он ће са сваким новим јављањем погубније дјеловати на њу.

У приповиједи *На обали* измјењују се свезнајући приповиједач и Марко као наратор. Дијелове приповијетке који се односе на Маркове личне патње узроковане углавном сиротињом и неимаштином прича он сам, што читаоцу омогућава да се у потпуности уживи у његовом положају и разумије га. С друге стране, прича о Розином одрастању и њеном животу са родитељима испричана је из перспективе свезнајућег наратора. Као наратор Марко се поново уводи у приповијетку тек када почиње прича о првим симпатијама и раним пубертетским данима. Роза ће за њега заувјек остати симбол раскоши и љепоте јер, оптерећен својим сиромаштвом као усудом, он никада неће моћи ни помислити да та плавокоса, модроока љепотица из господске куће има, или је могла имати икакву несрећу.

У овом дијелу приповијетке описано је стасавање Розе из дјевојчице у дјевојку. Увијек иста, непоколебљиво мирна и ћутљива, она је свјесна какав утисак на дјечкаке оставља њен изглед. Најважније питање постаје ко ће пољубити Розу, а Марко преко свог друга Ахма сазнаје да Роза жели управо његов пољубац. Ти тренуци, од сазнања за Розину жељу и ишчекивања њеног остварења, маштања и замиш-

љања какав ће бити тај догађај, једини су свијетли, „осунчани” моменти у Марковом животу: „Лепо и страшно. И више страшно него лепо” (Андрић 2008: 431). Сама чињеница да је Роза ту са њим у густишу ракета, да су одвојени од цијелог свијета, мијењала је њих саме и цијели свијет око њих, али испоставља се да сваки корак у овом животу представља ново разочарење јер се јавља „страх који се доживљава као мањак индивидуалне дечје слободе и као немоћ да се немоћи одупре. Демонија страха разара осећање лепоте света и доводи до распада идеала који испаравају у магли животне неизвесности” (Огњановић 1997: 128). Отуђени, притиснути животом и рано разочарани, Марко и Роза нису у стању да нађу утјеху једно у другом, нити да уживају у првој љубави и првом пољупцу. „Тако су се заувек изгубили” (Андрић 2008: 432). О даљој судбини Розе Калине из приповијетке сазнајемо само то да је учинила нешто „недозвољено и необично,... да је побегла у свет са неким уметником” (Андрић 2008: 432).

Крај приче разрјешава дилему са почетка стварајући тако оквир у коме је испричана драма Марковог одрастања и успомена на необичну дјевојчицу: „Само пливати!... окренути леђа свему, и маштањима о оном што је било и чега нема, и овој обали и овом животу. Пливати и испливати!” (Андрић 2008: 433).

Једно од основних Андрићевих поетичких начела – идеја да је дјетињство интегративни дио живота у цјелини и да све што ће човјека касније мучити, морити и бити му сметња свој почетак и свој зачетак има у најранијем добу – потврђује се у приповиједи *На обали*. Андрићева јунакиња Роза Калина, која припада оним „малим људима” који издвојени, преосјетљиви и отуђени од осталог свијета тајно и у самоћи преживљавају прва разочарења настала из судара са замршеним правилима одраслих, несхваћена је најприје у родитељској кући, гдје свађе из-

међу оца и мајке сламају њено дјетињство и читаву њену будућност усмјеравају у једном посебном правцу. Истина, догађаји из дјетињства бивају накратко превладани животом који долази, али она ипак не успијева побјећи од онога што је морило у дјетињству, онога што су у аманет оставиле родитељске свађе – страшног осјећаја кривице, усамљености и отуђености. Одричући се у дјетињству идентификације са мајком, доживљава на крају судбину налик њеној.

С друге стране Самоковлијина Мирјама је у центру пажње своје породице, извор патње је околина, затворена јеврејска заједница која је не прихвата зато што је физички другачија. Околина је доживљава као туђинку, као плод неког давног гријеха Јеврејке и хришћанина због којег цијела заједница испашта. Сама Мирјама је пасивна, не чини ништа како би се измирила са самом собом као другачијом, а излаз види у бјежању из стварности, нада се чуду које ће ријешити све њене проблеме. Одрастањем запада у још већи конфликт са јеврејском средином јер, понесена љубављу, не разазнаје оштре границе вјера чије нарушавање води у пропаст.

Ни једна ни друга дјевојчица не успијевају да побјегну од судбине. Разлика је у томе што Роза Калина ствари види у правом свјетлу и прихвата их, дјелује, покушава колико може да управља собом и својом судбином, а Мирјама чека да се ствари саме од себе ријеше, вјерујући да ништа није до ње.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрић, Иво. „На обали”, *Сабране њришовеџке*, (приредила Жанета Ђукић Перишић), Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2008.
2. Андрић, Иво. „Деца”, *Сабране њришовеџке*, (приредила Жанета Ђукић Перишић), Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2008.
3. Андрић, Иво. „Кула”, *Сабране њришовеџке*, (приредила Жанета Ђукић Перишић), Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2008.
4. Андрић, Иво. „Прозор”, *Сабране њришовеџке*, (приредила Жанета Ђукић Перишић), Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2008.
5. Бандић, Милош И. *Иво Андрић: Загонеџка ведрине*, у: Воја Марјановић, *Дечја књижевности у књижевности криџици*, Београд, БМГ, 1998.
6. Bogićević, Miodrag. *Humanitet stvaranja*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1975.
7. *Енциклопедија џравославља*. књ. 2, И–О (главни уредник Димитрије М. Калезић), Београд, Савремена администрација, 2002.
8. Огњановић, Драгутин. *Дечје доба, студије и огледи из књижевности*, Београд, Пријатељи деце, 1997.
9. Радановић, Ненад. *Огледи*, Сарајево, Свјетлост, 1976.
10. *Речник српскохрватскога књижевног језика*. књ. 2, Нови Сад – Загреб, Матица српска – Матица хрватска, 1967.
11. Samokovlija, Isak. *Nosač Samuel, Mirjamina kosa*, Sarajevo, Svjetlost, 1972.
12. Samokovlija, Isak. *Pripovijetke*, Zagreb, Zora, 1968.
13. Ševalije, Žan i Gerbran Alen. *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi* (prevod i adaptacija Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek, Isidora Gordić), Novi Sad, Stylos, 2004.

Suzana LALOVIĆ, Milena KOVAČEVIĆ

AMBIENT AND GROWING UP GIRLS:
ANDRIĆ'S ROZA AND SAMOKOVLJA'S MIRJAMA

Summary

This paper talks about the characters of two girls written up by Ivo Andrić and Isak Samokovlija in their short stories *On the shore* and *Mirjam's hair*. The characters of Roza Kalina and Mirjama are specific in many ways, not only within the short stories for children opus, but in Serbian literature in general as well. Although the characters of the two girls fit the common criterion of Andrić's and Samokovlija's poetics, they surpass it being its deflection in the same time. Roza and Mirjama essentially differ from their peers and the first manifestation of their difference is in their physical appearance. They both, each one in her own way, try to find their place in the sun, and the outcome depends on the willingness of the ambient (Christian or Jew) to accept differences, on the girls' readiness to accept who they really are and to act towards achieving their goals.

Key words: Ivo Andrić, Isak Samokovlija, *On the shore*, *Mirjam's hair*, portraits of girls, ambient, diversity, provision of fate
