

• Детињство •

Часопис о књижевности за децу
Година XLI, број 3,
јесен 2015.

Редакција:

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

Секретар редакције:
Ивана Мијић Немет

Лектиор и коректиор:
Мирјана Караповић

Издавач:

Међународни центар књижевности за децу
ЗМАЈЕВЕ ДЕЧЈЕ ИГРЕ

Нови Сад, Змај Јовина 26/II
Тел. (021) 66-11-266, 66-13-648
E-mail: zdigre@gmail.com
www.zmajevedecjeigre.org.rs

За издавача:
Душан Ђурђев, директор

Слог:
Ласер студио, Нови Сад

Штампа:
Offset print, Нови Сад

Часопис излази тромесечно
Цена овог броја: 300,00 динара

Рачун Змајевих дечјих игара
340-11006551-47

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

САДРЖАЈ:

НОВА ИСТРАЖИВАЊА

Анкица М. Вучковић, Пуженка Весне Видојевић Гајовић	3
и социјално искуство детета	
Sanja S. Lovrić Kralj, Stvaranje tridesetih nakon 1945: Lovrakovo doba	11
Тијана Д. Тропин, Утицај фантастичног елемента на структуру	
романа за децу: <i>Зеленбабини дарови</i> и <i>Тајна немуштог језика</i>	25
Наташа П. Клајић, Бранко Ђопић – Зуко Џумхур –	
Николетина Бурсаћ: књижевност и карикатура	35
Marina Z. Mišković, Dragica A. Dragun, Elementi	
прозе у trapericama и Majetićevu romanu <i>Čangi</i>	44
Милутин Ж. Павлов, Распоред ствари и појава у	
временском песку лексикона Душка Трифуновића	52

КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ И СТРИП: ТУВЕ ЈАНСОН, МУМИНИ

Ивана Р. Мијић Немет, Боел Вестин: Туве Јансон и	
дупло дно књижевности за децу	65
Зоран Д. Пеневски: Муминова долина: авантура невиности	70

ДРАМСКА КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ У ВАСПИТНООБРАЗОВНОМ ПРОЦЕСУ

Ивана С. Јарић, Радио-драма <i>Капетан Џон Пијофокс</i>	
Душана Радовића – могућности интерпретације у настави	75
Весна В. Муратовић Дробац, Драмске игре на предшколском нивоу	83

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

Владимир Вукомановић Растегорац, Завичај и поетика	87
Милутин Ж. Павлов, Ново рухо дечјег песничког инвентара	92
Анђелко Ердељанин, Заједништво деце и песника	94
Анђелко Ердељанин, Само небо вечно траје	96

Рецензенти:

Проф. др Љиљана Пешикан Љуштановић,

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Проф. др Снежана Шаранчић Чутура,

Универзитет у Новом Саду, Педагошки факултет у Сомбору

Др Тијана Тропин,

Институт за књижевност и уметност, Београд

CIP – Каталогизација у публикацији

Библиотека Матице српске, Нови Сад

821–93(05)

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

Тромесечно

ISSN 0350–5286

COBISS.SR-ID 9948418

◆ Анкица М. ВУЧКОВИЋ
Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет, Сомбор
Република Србија

ПУЖЕНКО
ВЕСНЕ ВИДОЈЕВИЋ
ГАЈОВИЋ И
СОЦИЈАЛНО
ИСКУСТВО ДЕТЕТА

НОВА
ИСТРАЖИВАЊА

САЖЕТАК: Проза Весне Видојевић Гајовић одличан је пример трансформације уметничке творевине у социјално искуство детета. Роман *Пуженко и његова кућа*, којим се бави овај рад, идејно је заснован на широкој епистемолошкој основи, али упркос томе сасвим спонтано ступа у дијалог са спознајним, емотивним али и критичким духом детета предшколског узраста. Сматрамо да овај роман због својих изузетних формалних и садржинских квалитета завређује да буде разматран као сегмент будућег канона.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: роман за предшколску децу, женско писмо, пустоловина духа

Весна Видојевић Гајовић (Обреновац, 1953) аутор је широког спектра интересовања. Од 1985. објавила је осам књига прича за децу: *Поштовај за лепотом* (1985), *Бабарогин рођак* (1986), *У земљи Пируежана* (2000), *Кеџеља на беле шуфне* (2003), *Санке за принцезу* (2003), *Детелина са четири листа* (2006), *Наша авлија* (2010) и *Две јатанске салвете и друге приче* (2011). Паралелно са причама, издала је три романа: *Зелени паћај* (1994), *Пу-*

женко и његова кућа (2000), Едаров ћас (2007) и сликовници Свако своју кућу има (1990). Радио Београд емитовао је шест њених драма за децу, од којих су три награђене: Рукавиџе-бунтоловнице (1981), Зимски сладолед (2000) и Кућа из снове (2000). Ауторка је читанке за трећи разред основне школе¹ и преводилац прича за децу са енглеског и италијанског. Њене приче су заступљене у многим антологијама и читанкама.

У оквиру дугогодишњег радног ангажмана на националној телевизији, Весна Видојевић Гајовић потписала је мноштво серија и емисија за децу, од којих су најпознатије: Књига је да се чита, Путоказ, Вуков лексикон, Петар Петровић Његош, Изабери своју књигу, Писци из моје читанке, Вечни сјај детинства и Кукурику шоу (лукарска серија за најмлађе по сценарију Јасминке Петровић). Вишедеценијски посао уредника школске редакције ТВ Београд много је утицао на њу и као списатељицу, те ова ауторка свој креативни хабитус објашњава као међусобно прожимање уредника и писца.

Дела Весне Видојевић Гајовић управо су показатељи свести списатељице о потреби трансформације уметничке творевине у социјално искуство детета². Ова ауторка огледа се, додуше, само у два књи-

¹ Издавачка кућа „Драганић“ 2007. године.

² „Уметник који за децу пише песму, цртицу, авантурристичку причу, историјску повест, драму, пише по истим законитостима по којима пише и за одрасле, али свесно мора сужавати круг свог социјалног искуства на дечији рецептивни хоризонт [...] Трансформисање уметниковог социјалног искуства исто је тако сложен мисаоно-емоционални процес уметничког стварања као и стварање 'одрасле' вербалне уметности [...] Радије бих рекао да је то специфичан процес при којем се морају савладати одређене формалне законитости, као што се оне морају савладати и када се пише драма, песма, кримић, есеј [...] Укратко, бити писац за децу, то је специјализованост литерарног талента, то је 'фах'. Уколико писац тим 'фахом' не овлада већ у њега продире голим интелектуалним напором обично се дешава парадокс: деци његово писање бива или превише 'дечије' или превише озбиљно, једном речју, писац не улази у свет деције пријемчивости ма коли-

жевна жанра – роману и краткој причи – али и у једном и у другом постоји јак рефлекс ове идеје спроведен, циљано, на два различита начина. Тако у приповеткама Весна Видојевић Гајовић исписује лирску верзију (сопственог) детињства. У првој збирци *Поштага за лепотом* (1985) њене приче прате главну поетичку линију тадашње књижевности за децу, која се удаљава од стварносног наратива у правцу магијског реализма и постмодерне, који се више ослањају на доживљај и артифицијелан приказ онога што се види, мисли и осећа него на описе ликова, пејзажа или причање конкретних ситуација. У збиркама које настају након 2000. године списатељица проналази нови модус разговора са децом – то је „реалистична прича за децу, прича у којој је присутан мимезис свакодневног дечијег живота или само као посредник, да би изразио дечији доживљај света и односа према њему“ (Љуштановић 2012а: 137). У награђиваној збирци *Кеџеља на беле шубне* (награде „Невен“ и „Доситејево перо“) оживљава се атмосфера боравка у кући баке и деде у некој не тако давној прошлости, када су се још користили предмети чији су и називи и начин употребе данас практично непознати (мотовило, белегија, пржун, бркљача). Свака од прича насловљена је по неком од предмета, а унутар њих се скривају етимолошка објашњења, предања, народна веровања и анегдоте из властитог живота. У оваквој врсти приче заправо је најтеже постићи равнотежу између мемоарског и литерарног, те је Весна Видојевић Гајовић свакако била пред великим изазовом посвећујући овим темама чак четири своје збирке (*Кеџеља на беле шубне*, *Детелина са четири лисића*, *Санке за принцезу* и *Две јајанске салвеће и друге приче*). Слике из прошлог времена за њу су, као, на пример, за Бору Станковића, нека врста опсесивне теме умео владати пером и колико год имао лепог и паметног да каже“ (Forstnerič 1970: 54–56).

ме, што се очитује кроз пажњу коју посвећује сада већ анахроним називима, стварима, догађајима (улични вашар, крађа воћа, доношење воде са бунара...) или институцијама (робна кућа, кућни савет). Оживљавајући ту врсту мизансцена, ауторка говори о лепоти дружења и игара из детињства: „Лепо је што је то било дивно дружење, просто нисмо имали све, све смо измишљали и све је било кобајаги и стварно. Са мало ствари смо успевали да створимо игру и читав један свет” (Главинић 2013). Али чиста ме-моарска прича вероватно уопште не би занимала модерно дете и ауторка је више него свесна те чињенице: „Данашињој деци је тешко направити емисију. Једноставно, они не живе детињство какво смо ми живели, али увек мора да се нађе нека форма. Она постоји. Деца су увек жељна пажње, љубави и атрактивности” (Главинић 2013). Весна Видојевић Гајовић решење за премошћавање овог међугенерацијског јаза налази у модусу ненапуштања простора који памти из детињства, али у њега уноси неку анегдоту или специфичан проблем, свевремен и универзалног карактера, општеважећи у сваком добу.³

³ Један од најсликовитијих примера ове тврђње је приповетка „Санке за принцезу”. У фокусу је девојчица, очева миљеница, за коју он, чим падне први снег, израђује својеручно нарочите санке – заправо саонице са високим наслоном и полугом за вучу. Девојчица забуњено прихвата поклон и задовољна је док је отац вуче по равном, али када дођу до спуста на којем деца јупре обичним санкама из робне куће, и девојчица и тата наилазе на проблем. Она схвата да је улога принцезе, која јој је додељена, ограничава у дечјим потребама и због тога постаје разочарана, тужна и бесна. У ону се јављају амбивалентна осећања – поносан је на своје дело и на однос са дететом, али истовремено себе доживљава као кривца који је покварио невину радост. Прича се завршава тако што јој отац купује и друге санке у робној кући те девојчица, на симболичном нивоу, задржава своју нарочиту близкост са оцем, која ипак не нарушава њену припадност заједници. Ова ситуација је општељудска и готово да би свако могао дозвати у сећање свој искуствени еквивалент овој причи, у којој су деца и родитељи били врло близу тога да разочарају једни друге.

Посве другачију тенденцију Весна Видојевић Гајовић показује у романима. Они су потпуно фикционални у односу на ауторкино животно искуство, с изразитом потребом да буду модерни, то јест саобрађени времену у којем настају. У свим њеним романима постоји конкретан заплет око којег се гради прича. У *Зеленом папагају* (1994) кроз низ сугестивних слика и аргументата тематизоване су две велике дечје трауме: пресељење (из села у град) и развод родитеља (припадање или неприпадање новим породицама, прихватање млађег брата...). Зелени папагај у роману је ситна незаштићена животиња која сплетом животних околности доспева на стање деци која су притиснута оваквом реалношћу. Решавајући судбину папагаја у хуманистичком кључу, они налазе решење и за сопствене тескобе, и то не само у личну корист већ и на добробит средине којој припадају. У роману *Едаров пас* (2007) списатељица себи даје озбиљан задатак – да у савременом друштву, за савремено дете, напише авантуртичку књигу. Она то чини тако што „већ виђену анахрону причу интерполира у савремени урбани миље” (Батинић 2007: 109) и тиме изналази могућност да дечје дружине делују уверљиво и свеже и у актуелном времену, што је једно од најтежих питања модерне књижевности за децу. На тај начин „Весна Видојевић Гајовић још једном је успела да на темељима проверених литературних вредности омиљене литературе своје генерације, у којој су често доминантни ликови били баш колективи, ћачке дружине, окупљене око најхрабријег и најспособнијег вође, створи савремену и оригиналну причу о пријатељству у најпотпунијем смислу те речи” (Батинић 2007: 110).

Основни квалитет ових романова налази се у добро одабраним реалистичним појединостима, у интелигентно интерполираним социјалним и психолошким аспектима пријемчивим деци (у конкретном

случају, у роману *Едаров ћас*, реч је о ликовима узраста 10–12 година), те у наизглед једноставном, питком стилу који, без непотребних уметања, води причу, занимљиву и напету, од почетка до краја. У роману *Едаров ћас* списатељица налази оригинално решење како да ненаглашено приповеда у два сепаратна плана, чије се тангенте само додирују. Тако се читаоцу чини да дечак Раде, који је на савремен начин алијениран од друштва и сувише везан за компјутере у сопственој соби, активно учествује у игри дечје дружине, чак и да је њен члан. Међутим, он ни у једном тренутку не ступа у простор игре, што не значи да се не игра на себи својствен начин. На паралели између некадашње деце (дружина) и модерног детета гради се прича која је истовремено и заједничка и индивидуализована, а нада све добро уочена у реалној средини, чиме се остварује вишегласност, врло подстицајна за промишљање социјалног хабитуса модерне деце. То је весела и оптимистична прича која савременој деци даје чак и конкретне идеје о томе како да се социјализују.

Роман *Пуженко и његова кућа* (Награда „Раде Обреновић“ 2001. године) посебан је по много чemu. Он је проистекао из идеје да свака животиња има своју кућу (пребивалиште), која му је, као таква, унапред задата. Главни лик Пуженко (Замишљенко) поставља себи питање какву би он кућицу заиста желео да има. И овај роман, као и приче Весне Видојевић Гајовић, почива, како записује Јован Љуштановић, на „идеји о детету као модерном хегелијански схваћеном субјекту који тежи слободи и има одређену способност рефлексије о свету и себи“ (Љуштановић 2012а: 138). Прича прати једног пужића у „егзистенцијалној дилеми између луталице и градитеља“ (Живковић 1989). Упркос противљењу родбине, он креће на „путовање у непознато, мисију откривања себе, једну од вечних категорија којом се бави роман“ (Алексић 2002: 59). Весна

Алексић налази да права уметност Весне Видојевић Гајовић није у избору теме већ старосне групе (предшколци или најмлађи основци) којој се ауторка обраћа и са којом успешно преговара. Јер у роману је заправо реч:

О различитости.

О потреби неговања различитости, првом услову откривања и остварењу својих снова. Не можеш да имаш оно што ти није дато и не можеш да одбациш оно што ти је намењено – једна је од порука овог романа којим се заокружује авантура младог пужа, започета његовом жељом да оствари нешто више од онога што му је судбина наменила. Привидно. У судбину се урачунава и одважност сваког бића и непослушност духа, велико непристајање чија је метафора у овом случају – кућа! Кућа није само оно што се види спола, већ што се гради изнутра.

Од сањања и смелости испробавања.

Од отискивања у непознато.

Кућа почиње да се гради у најранијем детињству. То је кућа отвореног духа. Кућа на више нивоа, попут грађе овог необичног романа над којим ће се замислити најстарији читалац, а у који ће лако упловити и онај најмлађи (Алексић 2002: 60).

Пуженко, одбивши да као други пужићи једе минералну кашицу од које ће му нарасти кућица, креће, уз подршку мудре Сове, у потрагу за својом кућом из снова:

Изложен свим опасностима, без заштите и без куће, Пуженко ће потражити уточиште: у цвету, у гнезду, код јежа, а читалац ће моћи да сазна многе приче из царства биљног и животињског света међу којима да веверице за живота могу да стекну и по неколико кућа, да вредни мрави немају гостинских (већ само радних) соба. Можда су мрави и пчеле једини негостољубиви домаћини залуталом путнику; заправо тако вредни и радни никако нису могли да схвате свет једног изгубљеног створења, доколичара те и нису имали времена за њега (Гикић 2002: 61).

У *Пуженку и његовој кући* Весна Видојевић Гајовић показала је све карактеристике свог списатељског умећа. У тексту од педесетак страна, у графичком дизајну прилагођеном деци који изванредно прецизно прате илустрације Бранислава Мојсиловића, ауторка користи своју врхунску умешност у писању кратке форме и (не)једноставних облика⁴ да би створила динамичну, занимљиву и на моменте духовиту, ненаметљиво едукативну причу која траји да ступи у дијалог са сазнајним или и критичким духом малог детета. Писање Весне Видојевић Гајовић почива на наивном дечјем анимизму, на оживљавању животиња, али те приче нису „наивне приче”. Списатељица води свог главног јунака кроз низ ситуација у којима он сазнаје чињенице из стварног живота животиња (и људи): ко живи у јазбини, ко у цвету, како птица гради гнездо планирајући породицу, на који начин систем зечјих ходника проводи звук, шта се чува у амбару, како се живи у циркусу а како у граду. Пуженко пореди себе са оним што чује и види те покушава да се идентификује са другима, замишљајући себе како води живот у њиховим „кућицама” (кожи, ципелама) и тако стиче темељну представу о сопству и другости. Његов пут пре-ма сопственом идентитету почиње заправо од онога што *није*, да би на крају дошао до онога што *јесте*.

Весна Видојевић Гајовић води причу балансирано – чак је задивљујуће како у књизи нема ниједне сувишне речи и како је заправо свака реч пронашла своје адекватно место, чиме се остварују поетске димензије текста због којих се и у поновљеним читањима овај роман доживљава с неумоњеним ужи-вањем. Посебан комуникативни ефекат постиже се

⁴ Јован Љуштановић у есеју о стваралаштву Весне Видојевић Гајовић, Весне Алексић и Весне Ђоровић Бутрић (2012) аргументује да се њихова дела не могу сматрати једноставним облицима, како их класификује Јолес [Jolles 1978], пошто их филозофски и аналитички слој удаљава од традиционалних форми.

одабиром форме, која је наглашено дијалошка и сценична. Иако се обраћа сасвим малом детету, у књизи је потпуно избегнута банализација.

На крају, Пуженко ипак долази до своје куће, али је не налази већ је изграђује. Кућица по њего-вој мери има лепоту и раскош дворца, али њен нарочити квалитет јесте могућност да се мења према потребама и расположењу, да се (само)преиспитује. У роману наилазимо и на низ скривених порука као што је, на пример, то да је у реду бити оно што заиста јеси и не скривати то од света (символички, то је кућица), да нема готових рецепата за успешан живот, те је стога права мудрост веровати да „пут којим се ређе иде” није нужно и странпутица (Сова), или да прекомерни рад савремене цивилизације не мора да дехуманизује људе и удаљава их од суштине живота (мрави, пчеле).

Роман *Пуженко и његова кућа* и структурално и композиционо јесте изузетно комплексно дело – чак би се се слободно могло рећи раскошно, с обзиром на множину примењених идејних, садржинских и формалних поступака – које истовремено по-седује наративни склад и једноставност класичних дечјих прича, те је у потпуности саобраћено рецептивном хоризонту читалаца или слушалаца пред-школског узраста. Сви ликови у роману су животиње, сведене на генотипске карактеристике и уоби-чајене (у традицији литературе усвојене) представе, те су дате дводимензијонално, што омогућава њихову симболизацију као у баснама. Композициона схе-ма прати линеарно путовање главног јунака који савлађује једну препреку за другом, чиме се овај роман приближава и бајци. Међутим, атипично за ова два облика, списатељица уноси конкретно научно (биолошко, психолошко, социјално) знање у своју причу те, сем прецизних информација о биотопима, сазнајемо о специфичном сезонском понашању животиња (брига о потомству, исхрана, организација

заједнице...), да би затим те податке литераризовала поигравајући се различитим поетским техника-ма у појединачним поглављима, од којих се свако може доживети и као засебна новела.

Одабир главног јунака је вишезначан и без дилеме интригантан. Првенствено, Пуженку је немогуће утврдити тачан узраст – једино нам његово име у деминутиву указује на инфантилност, али су све друге карактеристике флуктуирајуће. То никако није случајно, пошто списатељица темељи причу на парадоксу, желећи тиме да постигне најмање два циља: да деконструише нарацију (чиме се остварују додатни семиотички и семантички потенцијали) и да на изузетно суптилан начин постави најкрупније питање развојне психологије. Како је могуће, а управо је природа тако удесила, да се у раном детињству, дакле у предрационалном периоду, када су и искуства и менталне и све друге способности тек у повоју, доносе пресудне одлуке о целокупном будућем идентитету человека?

Пуж, као најмекше створење које ствара најтврђу школјку, по себи је парадоксално биће (Bašlar [Bachelard] 1969: 159) и зато је идеалан јунак за ову поетску студију слушаја, која је само наизглед наивна, а заправо је заснована на широкој гносеолошкој основи и дубокој запитаности. Пужева кућица је исконска тема која је кроз векове интересовала религију, биологију, филозофију, архитектуру и књижевност. У једном средњовековном приручнику за младе вitezове постоји иницијацијска прича о шеснаестогодишњаку који (попут Пуженка) тражи пут до своје идеалне куће угледајући се на пужа (Bašlar 1969: 162). Сам Пуженко, по својој аналитичности и потреби да самостално истражује социокултурни оквир којем припада, могао би се упоредити са ти-нејцером који је пошао на пут око света, мада ово поређење није једнозначно, пошто се прича много-бројним хијатусима опира модернистичком дожи-

вљају идентитета као унисоне целине. Тако се главни јунак већ у једној од почетних сцена (веома занимљиво, духовитој и новелистички једној од најуспешлијих епизода) среће са птицом која инсистира да јој каже колико деце *планира* да има, пошто од тога зависи величина гнезда (куће) које се гради. Пуженкова комична збуњеност и делимично неразумевање питања указује да он, барем у том тренутку, има година колико и сам читалац (слушалац). Други упадљив хијатус можемо наћи у идеји храњења – иако пужеви нису сисари, Пуженкова мама инсистира да га *храни* минералном кашом. Минерали у исхрани су оправдани као неопходни састојци који утичу на раст и развој детета (у причи конкретно формирају кућицу), али се сам чин храњења психоаналитички тумачи као покушај задржавања детета у близком односу са мајком – у оним релацијама које Јулија Кристева (Kristeva 1980: 159–210) назива *материнска кућа* (што је симболичка замена за „хору“ или интраутерини лог). Пуженко који покушава да се одвоји од мајчинског храњења делује као сасвим мало дете, не старије од две или три године.

Још једно крупно питање везано за главног јунака јесте скривено у постмодернистичкој микстури детаља – пуж је хермафродит, а конкретни Пуженко, који би иницијално требало да је мушки, одраста без оца у „фази огледала“. Стога његово путовање јесте и полна иницијација (или, прецизније, „иницијација у пол“), која се заиста биолошки и психолошки одиграва од најранијег детињства до раног пубертета, те ова прича има универзално значење. То је и поента коју истиче мудра Сова – пут који пролази Пуженко је пут индивидуације, за који се једино може речи да је непредвидљив, да никад није једнозначан и да увек зависи од низа „знакова поред пута“ и храбrosti да се постане свој, иако заједница верује да постоји конкретан рецепт за

„мудро” одрастање (што је заправо идеја акултурације).

Весна Видојевић Гајовић је апсолутно уверена да се прича о изградњи идентитета у савремено доба може аутентично испричати само ако се примени наративна техника која ће деконструисати линеарну унисоност текста, то јест техника која ће рашчланити текст на низ детаља који могу слободно да се комбинују и рекомбинују. Оваква промишљања су кореспондентна с идејом да се текст може градити по моделу структуралне хомологије са психодинамским и социодинамским процесима, што одговара уопштено постмодерној књижевности, а још специфичније женском писму. Стога начин на који је уверење да је роман мустра подобна животу инкорпорирано у овај текст најбоље можемо илустровати идејом семиотичарке Јулије Кристеве (1980: 133–144)⁵, која је направила изразиту симболичку дистинкцију између два принципа (истовремено и животна и литерарна): мушкиог и женског, везујући женски принцип за преедиповску фазу, а мушки за едиповску. Преедиповска фаза је старија⁶ и у њој се налази све оно што је нагонско, интуитивно, хаотично и нерегуларно (али и материнско) и оно штостално тражи начин да искаже своје значење. Кристева ту фазу назива семиотичком и дубоко је цени, за разлику од психоаналитичара који сматрају да је једино добро то што ће она еволуирати у едиповску – симболичку – фазу, која представља друштвени, културни и „очински” поредак (рационалан, објективан, подређен свим правилима, укључујући и граматичка). Док Лакан, славећи мушки принцип, одбације преедиповску фазу као превазиђену у даљем животу, феминисткиње су пригрлиле управо тај

⁵ Идеје преузете из три есеја објављена у књизи *Desire in language* (From One Identity to an Other; The Father, Love, and Banishment; The Novel as Polylogue 148–219).

⁶ Први ступањ развоја по Лакановој хронологији: преедиповска, фаза огледала, едиповска.

„резидуум” као резервоар емоција (којем се увек можемо изнова и као одрасли враћати те рекомбиновати елементе свог идентитета), сталне и потенцијалне активности и стваралачке енергије која се супротставља коначности и једнозначности поретка (и унутрашњег и спољашњег), а све то су управо темељи постмодерног литературног промишљања и писања (у овом роману он је симболички представљен као Пуженков – епистемолошки и витално – раскошан дворац који задржава потенцијал да се стално мења)⁷.

У претходним пасусима удаљили смо се од рецептивног нивоа прилагођеног деци да бисмо показали и оне елементе приче који су иманентни стваралаштву које се надовезује на изузетну естетску традицију књижевности са средине и kraja XX века, која је заснована на изразитој церебралности. Међутим, обраћајући се деци на овакав начин, Весна Видојевић Гајовић рачуна на чињеницу да дете, у свакодневном животу растргнуто између компулзије природе и компулзије културе, може и те како, ако не рационално онда сигурно интуитивно и емотивно, да осети и освести питања која поставља Пуженко те да се с њима идентификује. Стога друго Пуженково име Замишљенко, заправо, алудира на малог читаоца којег списатељица, попут Радовића, доживљава као врло интелигентног и за кога пише књигу са дубоким уважавањем.

Роман *Пуженко и његова кућа* дело је несумњивог литературног квалитета – естетски без дилеме упоредиво са, на пример, канонизованом *Јежевом кућицом* Бранка Ђорђића. Оно се строгом формом приближава компактности и унутрашњој кохерентности „једноставних облика” као што су бајка, ба-

⁷ Кружна структура пужеве кућице асоцира на универзалну цикличну целовитост. На исти начин целовита и вечна је и његова андрогиност као појавни облик бића које све религије, филозофија (нарочито Платон), алхемичари и, рецимо, поп култура деведесетих славе као идеалну творевину (видети: Над 2013).

сна, скаска, мит (Jolles 1978), али је по значењу модерна психолошка и социјална прича, која у себи спаја два најважнија елемента добре књижевности за децу: занимљивост и развојност. Верујемо да би у потенцијалној расправи о осавремењавању канона овај роман морао добити истакнуто место, а његово уврштавање у школски програм било би вредан допринос естетском васпитању деце најмлађег школског узраста.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексић, Весна. Кућа из снова. *Дејтињство* 3/4 (2001): 59–60.
 Батинић, Влада. Виртуелно и стварно, анахроно и савремено. *Дејтињство* 3/4 (2007): 109–110.
 Гикић, Радмила. Искуством до куће. *Дејтињство* 3/4 (2001): 60–61.
 Видојевић-Гајовић, Весна. *Поштраца за лећиом*. Београд: Вук Караџић, 1985.
 Видојевић-Гајовић, Весна. *Пуженко и његова кућица*. Београд: Просвета, 2001.
 Видојевић-Гајовић, Весна. *Кеџеља на беле шуфне*. Београд: Нолит, 2003.
 Видојевић-Гајовић, Весна. *Санке за принцезу*. Београд: Портал, 2003.
 Видојевић-Гајовић, Весна. *Дејтелина са четири лисића*. Београд: Bookland, 2006.
 Видојевић-Гајовић, Весна. *Едаров љас*. Београд: Лагуна, 2007.
 Видојевић-Гајовић, Весна. *Две јапанске салвете и друге приче*. Београд: Чекић, 2012.
 Јуштановић, Јован. Лиризација детињства у причама за децу Весне Видојевић Гајовић, Весне Алексић и Весне Ђоровић Бутрић. Јован Јуштановић. *Књижевносћ за децу у огледалу културе*. Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2012, 137–147.

- Над, Борис. Андрогин. <http://pulse.rs/androgin/> 8.2. 2013.
 Bašlar, Gaston. *Poetika prostora*. Beograd: Kultura, 1969.
 Bužinska, Ana, Markovski, Mihal Pavel. *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
 Forstnerič, France. Povratak na socijalno iskustvo deteta. Gojko Janjušević. *Dečja književnost – šta je to?* Novi Sad: Zmajeve dečje igre, 1970, 52–59.
 Glavinić, Gordana. „Dve japanske salvete”. <http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/16/Kultura/1246558/%22Dve+japanske+salvete%22.html>
 Jolles, Andre. *Jednostavni oblici*. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, 1978.
 Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980.
 Živković, Živan. Odisej bez Itake. *Dometi leto–јесен* (1989): 57–58.

Ankica M. VUČKOVIĆ

VESNA VIDEOJEVIĆ GAJOVIĆ,
SNAILEY AND HIS LITTLE HOUSE

Summary

The prose of Vesna Vidojević Gajović is an excellent example of transformation of an artwork into a child's social experience. The novel analyzed in this paper, *Snailey and His Little House* (Serbian: *Puženko i njegova kućica*), conceptually stems from an epistemological base, but, despite this, it completely spontaneously carries the dialogue with the cognitive, emotional, but also critical features of preschool children. Because of the exquisite quality of form and content of this novel, we feel that it deserves to be considered as a segment of the future canon.

Key words: novel for preschool children, women's writing, adventure of the spirit

◆ **Sanja S. LOVRIĆ KRALJ**
*Sveučilište u Zagrebu
Učiteljski fakultet
Republika Hrvatska*

STVARANJE TRIDESETIH NAKON 1945: LOVRAKOVO DOBA

SAŽETAK: Lovrakovo doba (1933–1956), razdoblje u povijesti hrvatske dječje književnosti, danas je termin koji gotovo u cijelosti prekriva i reprezentira tridesete godine 20. st. U radu se na temelju istraživanja dokumentarnih činjenica iz vremena tridesetih preispituje opravdanost osnovnih karakteristika razdoblja koje nosi ime jednog od najvećih hrvatskih dječjih književnika. Od najvećeg interesa postaje analiza okolnosti stvaranja reprezentacije tridesetih, danas gotovo u cijelosti poistovjećene s Lovrakovim djelovanjem, prema kojoj je uočeno kako je polazište za stvaranje takve reprezentacije u velikoj mjeri uvjetovano izvan-književnim činjenicama i okolnostima. Prezentističko polazište pisanju književne povijesti u ovome je slučaju iznijedrilo potrebu prilagođavanja reprezentacije povijesti potrebama poslijeratnog vremena, pri čemu su ulogu od presudnog značenja imali teorijski tekstovi Sime Cucića, Grigora Viteza, Branka Čopića i Slobodana Ž. Markovića. Na njihovim je primjerima pokazano kako je stvaranje reprezentacije prošloga razdoblja imalo veću važnost za trenutak njezina formiranja, neposredno nakon Drugog svjetskog rata, i više govori o tom vremenu nego o samim tridesetima.

KLJUČNE RIJEČI: dječja književnost, Mato Lovrak, tridesete godine 20. st., reprezentacija, povijest dječje književnosti, selekcija, kulturno pamćenje, cenzura

Velika većina suvremenih književnoteorijskih i književnopovijesnih tekstova o hrvatskoj dječjoj književnosti oslanja se na periodizaciju koju je prvi put predložio Milan Crnković 1972. u svome članku „Sto (i nešto) godina hrvatske dječje književnosti”, a kasnije ponovio u znatno proširenom obliku u knjizi *Povijest hrvatske dječje književnosti do 1955. godine*, koju je objavio u suautorstvu s Dubravkom Težak (2002). U navedenoj je periodizaciji predloženo, uz izvjesnu svijest o njezinoj nepreciznosti i pratećim teškoćama, da se razdoblja nazovu prema najzaslužnijim osobama koje su zadužile hrvatsku dječju književnost, pa se tako raspoznaju razdoblja Ivana Filipovića (1850–1913), Ivane Brlić-Mažuranić (1913–1933), Mate Lovraka (1933–1956) i Grigora Viteza (od 1956.). Kao granice između razdoblja odabrane su godine objavljivanja značajnih djela hrvatske dječje književnosti: *Mali tobolac*, *Čudnovate zgode šegrtka Hlapića*, *Vlak u snijegu* i *Prepelica*. No, kako se djelovanja tih pisaca međusobno i isprepliću, Crnković napominje kako se postavljene granice ne trebaju uzeti suviše oštro. Potrebno je naglasiti ono što i sam Crnković uvijek naglašava, da je ovakva periodizacija rezultat promišljanja o hrvatskoj dječjoj književnosti iz dijakronijske perspektive, prilikom čega se uočavaju prijelomni događaji koji su sa sobom nosili smjene postojećih paradigmi te začetke novih poetika. Međutim, potrebno je imati na umu da periodizacijski izbori najčešće nisu povezani s kanonom. Osobito je to vidljivo u trenutku kada, govoreći o Filipoviću, naglašava kako polazišta za izradu periodizacije nisu temeljena na umjetničko-vrijednosnim kategorijama. „Ima do kraja stoljeća i boljih autora od Filipovića, ali nema ličnosti koja bi ostvarila školu i promijenila zacrtani tijek dječje književnosti” (Crnković, 1972: 11).

Tridesete i njihova reprezentacija u Crnkovićevoj su periodizaciji prekrivene Lovrakovim dobom. Crn-

ković tridesete određuje prema razlici u odnosu na dotadašnje razdoblje Ivane Brlić-Mažuranić i zaključuje kako se u tridesetima pojavljuje nova vrsta dječjeg romana koji u hrvatsku dječju književnost uvođi Lovrak. Time Lovrak postaje i logičan izbor kao književnik razdoblja, ali je njegov status u mnogočemu drugaćiji od, primjerice, Filipovićeva:

U trećem razdoblju dominira ličnost Mate Lovraka, kojoj treba posvetiti punu pažnju. U množini imena što se javljaju u brojnim dječjim časopisima i na koricama knjiga za djecu vjerojatno neka zasluzuju preispitivanje i izvlačenje iz zaborava: možda plodni Josip Cvrtila i svakako Ivo Kozarčanin koji se u pjesmama približio dječoj književnosti a zanimalo se i kao kritičar za problematiku dječje književnosti. U tom razdoblju objavljaju više knjiga za djecu i spisateljice Zlata Kolarić-Kišur, Vesna Škurla Ilijić i Zdenka Jušić-Seunik. I gotovo svi radovi za djecu Gustava Krkleca izlaze prije Vitezove *Prepelice*. (Crnković, 1972: 15)

U kasnjim radovima Crnković kao da odustaje od ideje revalorizacije i vraćanja u hrvatsku dječju književnost nekih zaboravljenih a vrijednih autora, kao što je 1972. izdvojio Josipa Cvrtitu ili Ivu Kozarčanina. Interes ga dalje usmjerava na proučavanje granice perioda, odnosno poetskih novosti koje u odnosu na dotadašnje zasade Ivane Brlić-Mažuranić donose romani Mate Lovraka:

Ti romani i cjelokupni Lovrakov rad donose preokret. Zauštavlja se ili slab razvoj priče, realizam s jakom socijalnom obojenošću pobjeđuje fantastiku i baca u sjenu trendove koji nastavljaju i razvijaju tradiciju. (Crnković i Težak, 2002: 347)

U ovom trenutku Crnković i Težak (2002) iz praktičnih razloga odlučuju kako je za potrebe odbranog pristupa važnije generalizacijama utvrditi periodizacijske prijelomne trenutke književne povijesti od obuhvatnijeg i nijansiranog prikaza književnog polja dječje književnosti tridesetih, pa je stoga repre-

zentacija svedena na dominaciju realističke nad fantastičnom dječjom književnosti te na Lovraka kao ključnog predstavnika razdoblja. Od prvih Crnkovićevih radova iz sedamdesetih pa sve do posljednjeg, posthumno objavljenog sveučilišnog udžbenika napisanoga u suautorstvu s Dubravkom Težak iz 2002., svako proučavanje razdoblja tridesetih u dječjoj književnosti ostat će u postavljenim okvirima. No, iako su i Crnković i D. Težak neprestano svjesni i druge strane Lovrakova doba, njegove raznolikosti, odstupanja od uspostavljene generalizirane poetike uvijek ostaju u drugom planu kao ostavljena za „neke druge prilike”:

U razvoju hrvatskog dječjeg romana postoji, dakle, alternativa Lovrakovu tipu romana koji bez potresa nastavlja tradiciju i znači njegovo bogaćenje. „Gomilica” kojoj pripada Zlatko Špoljar (Truhelka, Cvrtita, Branko i Edo Špoljar), nije, zahvaljujući različitim okolnostima, bila toliko „moćna” kao Lovrakova, ali je bila važna, i kako je bila izvana potisnuta, ima pravo na ponovnu afirmaciju. (Crnković i Težak, 2002: 346)

Crnkovićev utjecaj i autoritet možemo pronaći i u većini znanstvenih prikaza koji su uslijedili nakon sedamdesetih, a koji se u svojim radovima dotiču tematike, bilo da je riječ o periodizacijskim, antologiskim, žanrovskim ili tematskim pristupima. Nažlost, rezultat takvog prihvatanja gotovog rješenja vidljiv je u pojavi gotovo dogmatskih postulata koji se već godinama apriorno prihvataju i ne propituju, pa će Crnkovićeva periodizacija dugo ostati neupitno čvrsto uporište.

Danas prisutna slika tridesetih godina 20. st. obuhvaća nekoliko ključnih odrednica koje se najčešće navode kao značajke razdoblja: smjena fantastične dječje književnosti realističnim prijavljenim postupcima (Crnković 1972, Težak 1991, Crnković i Težak 2002), dominacija realizma u dječjoj književnosti s

posebnim naglaskom na socijalno angažiranu dječju književnost (Zalar 1983, Hranjec 1998), približavanje dječje književnosti strujanjima u književnosti za odrasle (Hranjec 1998, Zima 2001) te pojavljivanje romana o dječjoj družbi (Majhut 2005).¹

Berislav Majhut (2003) prvi progovara o teškoćama vremenskog raspona Lovrakova doba kako ga predstavljaju Crnković (1972) i Crnković–Težak (2002):

Iako mislim da bi se mogli iznijeti brojni prigovori navest ēu tek jedan koji je od osobite važnosti upravo na ovom mjestu: primjerice: *Lovrakovo doba* se proteže od 1933. do 1956. Obilježeno je Lovrakovim djelovanjem i nedjelovanjem (za vrijeme NDH nije objavljuvao). Moglo bi se pomisliti kako je Lovrakova osoba snažnije obilježila to vremensko razdoblje od činjenice da se u međuvremenu dogodio svjetski rat te da je u Hrvatskoj došlo do kataklizmičkih promjena, a što se itekako osjetilo na dječjoj književnosti. Sve je to pojmom *Lovrakovog doba* izbrisano i prikiveno. (Majhut 2003)

S druge strane, osim što uočava novu poetiku dječjeg romana², svjestan je svega drugoga što supostoji u hrvatskom književnom prostoru i zapravo čini jednu masovniju pojavu. Upravo će ta spoznaja biti polazište u ovome radu, gdje će se preispitati kako je moguće da se pojavljivanje Lovrakovih romana i novog pripovjednog postupka, koji su tridesetih svježa pojava koja se u tom vremenu još uvijek kritički preispituje i tek treba zauzeti svoje mjesto, danas

¹ Više o tome vidi u Lovrić Kralj 2014, poglavje „Zatečena paradigma tridesetih godina 20. st u hrvatskoj dječjoj književnosti“ (P1).

² Proučavanjem hrvatskog dječjeg romana iz perspektive implicitnog čitatelja Majhut razlikuje tri različita pripovjedna obrašta: pustolovni roman, roman o siročetu i roman o dječjoj družbi, koji se tim redoslijedom i pojavljuju. Roman o dječjoj družbi u Hrvatskoj se pojavljuje tridesetih godina 20. st., a najznačajniji mu je predstavnik Mato Lovrak, romanima iz 1933. *Vlak u snijegu* (tada objavljen pod naslovom *Deca Velikog sela*) i *Družba Pepe Kvržice*.

proglašava kao dominantna, a potom i jedina značajka razdoblja tridesetih godina 20. st. u hrvatskoj dječjoj književnosti. Ti su romani u hrvatskom književnom prostoru tridesetih godina, kao jedan manji odjeljak, sasvim logično, uronjeni u cijeli niz djela koja njeguju dotadašnji, tradicionalni pristup i tada poznate poetike. Zato je pomalo neobičan obrat odnosa u slici o tridesetima koji imamo danas, gdje realistička, angažirana dječja književnost s Matom Lovrakom i njegovim suvremenicima (koji tvore manju skupinu autora) postaju jedina karakteristika vremena, dok se brojni drugi zbog umjetničkih ili neu-mjetničkih razloga naprsto prešućuju.

Stvaranje reprezentacije o nekome razdoblju dugotrajan je proces koji prema Williamsu (2006) tijekom vremena trpi brojne seleksijske procese. Od sveukupne življene i dokumentarne kulture u sjećanju ostaju samo neki predstavnici, književna djela, ključni trenutci i sukobi koji su obilježili neku književnu epohu. Ono što Williams posebno naglašava jest da se seleksijskim postupkom zapravo konstruira kolektivno pamćenje koje nužno dovodi do pamćenja nekih činjenica i do zaborava drugih. U sferi zaborava ostaju činjenice koje iz promatračeve perspektive nisu važne (pasivni zaborav) i činjenice koje treba izbrisati (aktivni zaborav, tj. cenzura) (Assmann 2008). S druge strane, pamćenje se potiče raznim institucionalnim kanalima (književnopovijesna i književnoteorijska literatura, izdavaštvo, obrazovanje, lektirni popisi...).

Stvaranje reprezentacije tridesetih nakon 1945.

Reprezentacija o tridesetima koju mi danas imamo nastala je nakon 1945., kada je zapravo nastala potreba pamćenja prethodnoga razdoblja. Iako se reprezentacija stvarala i tijekom samoga razdoblja broj-

nim prikazima i književnoteorijskim raspravama na stranicama stručnih i strukovnih časopisa te dnevnih novina, njihovom iskustvu (iako neprocjenjivom iz perspektive življene kulture) nedostaje realni vremenski odmak za procjenu značaja neke pojave. Ključ stvaranja paradigme tridesetih nakon 1945. jest prezentistička (Hull, 1979) potreba prilagođavanja reprezentacije tridesetih prema potrebama vremena u kojem se ta reprezentacija stvarala. Prezentizam kao polazište u pisanju književne povijesti nametnuo je perspektivu promatranja, stil pripovijedanja i izbor činjenica koje će iz širokog spektra „življene kulture“ (Williams, 2006) jednoga razdoblja biti spomenute – kao i izbor onih koje će biti izostavljane. Ta-kva će reprezentacija u prvome redu služiti potreba-ma vremena u kojem je konstruirana (Williams, 2006) jer joj je primarni cilj jasno odrediti važeći su-stav vrednovanja književnoga djela, čime se utječe s jedne strane na stvaranje kanona, a s druge strane na suvremenu književnu produkciju koja se nastoji pri-lagoditi zadanim parametrima.

Da bi se razumjela reprezentacija tridesetih godina 20. st. stvorena nakon 1945., potrebno je razmotriti društveno-povjesne okolnosti u kojima je ona nastala. Završetkom Drugoga svjetskoga rata stvoren-a je Druga Jugoslavija – unatoč tome što jugosla-venska zajednica za Hrvatsku nije novost, njezino političko uređenje pretrpjelo je velike promjene u od-nosu na prijeratno stanje. Da bi se osigurala stabil-nost i jasna vizija razvoja nove državne ideologije, sav se kulturni habitus manje-više preslikava iz so-vjetskog društva. Na području izdavaštva dječje knji-ževnosti pronađena su dva ideološki sigurna podru-čja: produkcija dječjih knjiga u Jugoslaviji se s jedne strane oslanjala na djela s tematikom Drugoga svjet-skoga rata i Narodnooslobodilačke borbe, a s druge su se strane masovno i neselektivno prevodila djela ruske sovjetske dječje književnosti koja su bila jam-

stvo ideološke čistoće i uzora nove socijalističke književnosti (Vitez, 1952). Osim toga, dječja se književnost morala okrenuti i svojem kulturno-povije-snem nasljeđu i iz njega odabratи ona djela koja i u novome vremenu mogu poslužiti potrebama novonastalog društva. Da bi se izbor mogao izvršiti ideološki ispravno, bilo je potrebno uspostaviti okvire potreba suvremene dječje književnosti. Ljudevit Krajačić ih jasno vidi u svom programskom tekstu „Omladinska knjiga i njeni današnji zadaci“, gdje ističe ka-ko je ovo jedinstveni slučaj u povijesti hrvatske dječje književnosti do tada, jer su po prvi puta ciljevi dječje književnosti i njezin željeni razvojni put jasno raz-rađeni, te se sada samo očekuju djela koji će u um-jetnički zadovoljavajućem okviru ispuniti taj prostor.

Prema tome slijedi: omladinska književnost mora da u svojim smjernicama i manifestacijama služi savremenim tra-ženjima svoje zemlje i da joj svojom umjetnošću, snagom svoje umjetnički oblikovane riječi pomaže u pravilnome od-gajanju buduće omladine. [...] [Književnicima] su zadaci već unaprijed strogo određeni i oni će im znati i moći zado-voljiti svojim posve slobodnim stvaranjem, unutar granica spomenutih zadataka. (Krajačić, 1946: 13)

Od postojeće, prijeratne dječje književnosti preuzet će se ono što je u ideološkim okvirima poželjno. Krajačić govori o svojevrsnom „čišćenju“ dječje književnosti od svih onih djela kojima je dotadašnje kapitalom i jagmom za profitom vođeno društvo omogućavalo opstanak, a sada se, uvođenjem nadzo-ra nad dječjom književnošću, to područje konačno može zaštititi i zatvoriti od svih nepoželjnih utjecaja:

Zbog toga treba ubuduće omladinsku literaturu staviti pod stručnu i strogo objektivnu kontrolu kritike i ono, što ne vrijedi bezobzirno odstraniti s literarnoga tržišta, ili uop-će ne dopustiti da se na njemu pojavi. S tim u vezi napominjem, da bi bilo prijeko potrebno da se učini revizije do-sadašnjih edicija iz oblasti omladinske književnosti, pa da

se odstrani sve što nije valjano i što nije u mogućnosti da oplemeni duševni život djeteta u duhu današnjih potreba. (Krajačić, 1946: 13)

Takva kontrola prošlosti i sadašnjosti rezultirala je propuštanjem nevelike količine djela za djecu koja su bila dovoljno dobra i poželjna da prežive promjenu povijesno-političkog okvira. U okruženju snažne ideološke kontrole nakon 1945.³ književnici angažirane realističke struje „preživljavaju“ rat, a vrijednosti zastupane u njihovim djelima postaju korijenje nove dječje književnosti. Mato Lovrak i njegovi najpoznatiji romani u novom vremenu postaju primjer kako se nekadašnja utopija može pretvoriti u stvarnost. Zadružari postaju pioniri, poduzetni omladinci koji će zajedničkim radom za opće dobro izgraditi ceste, mostove, pruge, izgraditi novu socijalno pravednu državu.

Tu je analogiju prvi i upravo na taj način postavio srpski književnik i kritičar Sima Cucić u svome pismu Mati Lovraku od 2. veljače 1946. godine.⁴ U pismu Cucić navodi kako je nedavno po drugi put pročitao *Družbu Pere Kvržice* u novome izdanju⁵ i tek sad primjećuje kako je ta družba zapravo preteča pionira. Tako se Lovrak savršeno uklopio u viziju i ideologiju Druge Jugoslavije. Taj će zaključak Sima Cucić objelodaniti već prvom prilikom – 1946. u kritici Lovrakova romana *Prijatelji* – i ponoviti ga već 1951. u knjizi *Iz dečje književnosti: osvrti i članci*.⁶

³ Primjerice, 8. travnja 1947. izšao je Zakon o izdavanju i raspačavanju omladinske i dječje književnosti i štampe u NRH kojim sve publikacije prije objavljivanja moraju imati prethodno doštenje, a sve izdavačke kuće trebaju prilagati svoje izdavačke planove (Vukelić, 2012).

⁴ Korespondencija se čuva u Hrvatskom školskom muzeju: HŠM A 4503 / 4.3. Korespondencija pasivna, pojedinci: Sima Cucić.

⁵ Cucić misli na izdanje Prosvjete iz 1945. (*Družina Pere Kvržice*).

⁶ U knjizi Cucić ponovno objavljuje svoje starije članke i prikaze s namjerom da ukaže na ono „valjano i dobro u našem književnom nasleđu“ što bi prema njemu bilo „društveno i književno zdravo i napredno“ (Цуцић, 1951: 5).

Ako bacimo ma i letimičan pogled na dosadašnje književno stvaranje Mate Lovraka, videćemo da je ono ne samo obilno, već i visoko umetničko. Danas se već može reći da njegova pojava označava eru u razvoju dečje književnosti svih naših naroda. [...] Za njega se, s punim pravom, mogu primeniti reči K. Simonova da je, pišući o nedavnoj prošlosti i o sadašnjici, gledao u budućnost. Kroz bogatu i šaroliku galeriju svojih dečjih tipova, dao je srčane pretstavnike novog, boljeg naraštaja. [...] Kroz njih je, što je najvažnije, izražena, prvi put u našoj dečjoj književnosti, kolektivna svest naših najmladih, ona koja danas tako moćno prožima našu decu i omladinu. Lovrakov junaci, naročito iz prva tri romana (Deca Velikog sela, Družba Pere Kvržice, Neprijatelj br. 1), preteče su naših pionira. To je najjača karika koja spaјa Lovrakovo književno stvaralaštvo sa današnjicom. (Цуцић 1951)

Nakon Cucića, to će šezdesetih i sedamdesetih ponavljati i Slobodan Ž. Marković:

U posleratnim godinama Mato Lovrak je nastavio svoje predratno plodno stvaralaštvo sa motivima i temama koje mu je pružilo novo vreme. Njegove predratne socijalne ideje koje su donekle ličile na utopije, društvenim razvitkom delimično su ostvarene i kao takve našle su se ponovo u Lovrakovom delu oživotvorene u likovima pionira i omladina – graditelja. (Марковић 1991: 144)

Općenito, Marković književnost nakon Drugog svjetskog rata voli prikazivati kao kontinuum, logičnim nastavkom ranije započetog. Iz tog mu je razloga posebno važno prikazati tridesete kao razdoblje u kojemu su se pojavile „napredne tendencije“ i jačala borba za socijalnu pravdu i jednakost, što će postati dobar temelj i začetak izgradnje socijalizma. Reprezentacija tridesetih je zbog pozicije promatranja prikazivača poprimila oblik koji je mu je u tom trenutku najbolje odgovarao. Dječju književnost nakon 1945. bilo je potrebno prikazati kao književnost koja ima svoju tradiciju, koja napreduje i razvija se,

koja sa sela, kao najčešćeg toposa književnosti tridesetih,⁷ zbog revolucionarnih promjena u društvu prelazi u grad (Марковић, 1958). Dječja književnost nakon Drugoga svjetskog rata sada postaje samo produžetak onih zbivanja koja su se intenzivno razvijala tridesetih, pa je tako odabrana paradigma tridesetih iskorištена za definiranje sadašnjosti promatrača:

Treba istaći neke momente iz predrevolucionarnog vremena koji će predstavljati sponu između ova dva književna perioda. To je, pre svega, vezivanje književnosti za decu za društvene probleme, prvenstveno socijalne što je poslužilo kao osnova revolucionarnog nastavka u književnom razvoju u toku borbe i izgradnje socijalizma. [...] Uz Čopića, Skendera Kulenovića, Vladimira Nazora, odmah posle rata intenzivno pišu već ranije poznata imena: Mate Lovraka, Desanke Maksimović, Gvida Tartalje, Josipa Pavičića itd. Bitno je naglasiti taj kontinuitet da bi se shvatilo da je naša ovo posleratna književnost namenjena deci izrasla na našem tlu, sa našim snagama i da je uslovljena koliko društveno toliko i književno istoriski. (Марковић 1958: 72–73)

Zanimljivo je primijetiti kako Marković spominje Lovrakovo poslijeratno stvaralaštvo i nastavak njegovih prijeratnih tendencija u dječjoj književnosti, no zapravo se niti jedno njegovo djelo više neće tako nametnuti u svojoj popularnosti kao prvi romani *Vlak u snijegu* i *Družba Pere Kvržice* (1933.). Oni će do danas doživjeti više desetaka domaćih izdanja, te time uz *Priče iz davnine* i *Čudnovate zgode šegreta Hlapića* Ivane Brlić-Mažuranić postati najprisutniji hrvatski dječji romani, a Lovrak jedan od nedodirljivih u kanonu dječje književnosti. Slične tekstove pisat će i drugi, poput Branka Čopića ili Grigora Viteza, koji će Lovraka isticati kao autora starijeg (pri-

⁷ Međutim, dječja književnost međuratnoga razdoblja većinski je gradanska u trenutku kada se pojavljuje Lovrak, koji svoje romane doista smješta u seoska okruženja. Slobodan Marković je očito preslikao osobinu Lovrakovog stvaralaštva na cijelokupno razdoblje.

jeratnog) razdoblja koji je u Hrvatskoj utro put novoj socijalističkoj dječjoj književnosti:

U Hrvatskoj su još uvijek najaktivniji i najviše čitani stariji dječji pisci Mato Lovrak, Josip Pavičić i drugi, dok se mlađi rijetko javljaju u štampi, iako imaju na polju dječje proze već utrven put radovima Lovraka i Pavičića od kojih je, naročito ovaj prvi, zaslužan za dječju umetničku prozu u Hrvatskoj. (Čopić 1949: 3)

Navedeni kritičari svojim su autoritetom zapečaćili Lovrakovu sudbinu kao najznačajnijeg autora tridesetih. Čak i u trenutku kad Crnković u svojoj analizi pokušava reći kako i Lovrak ima svoja bolja i slabija mjesta⁸, to mu se ne želi priznati:

Da nije ništa drugo napisao – ili da mu sve drugo napisano ne vrijedi ništa – tim je romanima načinio korak „od sedam milja“ u razvitku hrvatskog dječjeg romansijerstva i ostavio dječjoj čitalačkoj publici djela trajne vrijednosti. (Zalar, 1983: 35)

Lovrak je danas zbog takvih stavova već zadobio razmjere kulta ličnosti (Assman 2008) jer je kanonizacija obuhvatila i njega kao osobu, kao što je učinila da i sva njegova djela percipiramo jednako visokovrijednim. Međutim, to nije uvijek bilo tako. Osvojimo li se na recepciju Lovrakovih romana tijekom tridesetih, u vrijeme objavljivanja njegovih najboljih romana, primijetit ćemo kako je Lovrakova pozicija daleko od dominantnog autora razdoblja, a valorizacija njegovih književnih djela daleko od neu-

⁸ U usporedbi s Erichom Kästnerom, Crnković Lovraku zamjećuje pretjeranu i nespretnu didaktičnost, a navodi i da u usporedbi s Ivanom Brlić-Mažuranić Lovrak oscilira i u dijelovima ponajboljih književnih tekstova: „[...] rani radovi i *Jaša Dalmatin* neusporedivo su slabiji od *Priča iz davnine* i *Šegreta Hlapića* – sve takoreći savršeno, sve na svom mjestu, ne može se bez velike šteće jedan aorist zamijeniti perfektom, a tekst nema slabih mjeseta, nego je jedinstvena umjetnička cjelina, kod Lovraka se i u boljim djelima mogu naći slabija mjeseta kojima je uzrok u pomanjkanju osjećaja za mjeru“ (Crnković [1967] 1984: 139).

pitnosti. Primjerice, Ivo Kozarčanin u članku „Omladinske knjige Mate Lovraka” (1938) Lovraku zamjeđa shematisam koji ovaj zagovara u svojim književno-teorijskim tekstovima s naputcima kako pisati za djecu. Nadalje, njegovu hiperproduktivnost povezuje s površnošću i manjkom originalnosti⁹, pomalo mu zlonamjerno prebacuje slabo književno obrazovanje, a ukupan Lovrakov književni rad ne smatra posebno vrijednim.¹⁰

Sedam njegovih knjiga i knjižica predstavlja nesumnjivo vrijedan prilog našoj mlađoj omladinskoj književnosti, ali ne u isto vrijeme i sedam vrijednih priloga. To ne znači, da je jedna knjiga ili knjižica osjetno slabija ili bolja od druge, nego da su sve knjige otprilike na istom stupnju i da se sve mnogo ne razlikuju među sobom. (Kozarčanin, 1938: 15)

Ne moramo se složiti sa svime što je Kozarčanin pomalo žučljivo napisao, ali ono što se isticanjem ovoga članka željelo pokazati jest mogućnost drugačijeg gledanja na Lovrakov opus. Nakon 1945. i ključnih tekstova Sime Cucića, Slobodana Ž. Markovića i ostalih koji su zabetonirali Lovrakov položaj kانونskog autora, ovakav se članak više nije mogao objaviti. Čak se i Crnković tvrdnje kako i u Lovrakovim najboljim radovima postoje slaba mjesta ka-

⁹ Kozarčanin Lovrakovo oslanjanje na strane pisce i kopiranje njihova stila ne smatra nekim posebnim umijećem: „Lovrakova razvojna linija očito gravitira prema novoj njemačkoj i djelomično ruskoj dječjoj književnosti, gdje je naučio tražiti gradju za svoje prozne knjige i način, da ih učini što jednostavnijim i življim. Ti uzori nisu naročito komplikirani i svode se na nekoliko popularnijih i razvikanijih pisaca, od kojih je na prvom mjestu svakako Erich Kästner“ (Kozarčanin, 1938: 15).

¹⁰ Zanimljivo je kako Kozarčanin kao jedino mjesto Lovrakovih romana koje je vrijedno spomena ističe početno poglavlje romana *Deca Velikog sela* (1933), koje je u kasnijim izdanjima *Vlak u snijegu* izostavljeno. Zanimljivo je napomenuti kako se u domaćoj literaturi često navodi da je roman preimenovan u *Vlak u snijegu* 1946. u drugome hrvatskome izdanju, ali roman je krajem 1935. godine objavljen na češkom jeziku pod naslovom *Vlak z zavčji* i to bez uvodnog poglavlja, koje je kasnije izostavljeno iz svih budućih jugoslavenskih i hrvatskih izdanja.

sniye (Crnković i Težak, 2002) naprosto morao odreći. Prezentistička potreba kritičara Druge Jugoslavije učinila je da se danas razdoblje tridesetih godina 20. st. može promatrati samo iz perspektive pojave novih, „naprednih“ tendencija i socijalne književnosti, koje svojim romanima *Vlak u snijegu* i *Družba Pere Kvržice* utjelovljuje Mato Lovrak. Pri tome se zanemaruje realna činjenica (vidi bibliografiju izdanja u Lovrić Kralj 2014) paralelnog supostojanja brojnih drugih književnih oblika i žanrova.

Lovrakov status tijekom tridesetih

Tridesetih je Lovrak već bio poznat pedagog-praktičar koji je objavljivao crtice, primjere iz prakse pod nazivom *Iz škole „ljepšega“* u kojima je zagovarao načela nove, radne pedagogije, a u tridesetima objavljuje i razmatranja o književnosti u *Narodnoj prosveti, Učitelju te Domu i školi*.

U književnosti se prvi put javlja 1924. sa zbirkom pripovijedaka *Slatki potok*, u kojoj pronalazimo neke momente koji će se pojavljivati i u kasnijim njegovim djelima, kao primjerice dihotomija selo–grad. Međutim, zapaženiji uspjeh i pozornost književne kritike izazvat će tek romanima *Vlak u snijegu* i *Družba Pere Kvržice* iz 1933. godine.

Nije nepoznata pomalo senzacionalistička činjenica, o kojoj svjedoči i sam Lovrak, kako je imao velikih problema u potrazi za nakladnikom koji će objaviti njegove romane.¹¹ Glavni je problem bio u

¹¹ „Rukopis o djeci Velikog sela nudio sam u vremenu između dva rata zagrebačkim izdavačima. Nitko ga ne htjede prihvatiti. Činila im se tema presmionom. U to vrijeme izdavačko poduzeće „Nolit“ u Beogradu izda za djecu Kestnerovo djelo *Emil i detektivi*. Pročitao sam u jednom časopisu nepovoljan prikaz te knjige. Zamjerala se piscu pomoći djece policiji. To me potaklo da pokušam sa svojim rukopisom o djeci, đacima zadrugarima u vlaku. I nisam dugo čekao na odgovor. Uredništvo „Nolita“ pozvalo me u Beograd na razgovor. Dugo u noć trajao je moj sastanak s ured-

zadršci nakladnika u objavljivanju djela koja donose novosti u polje dječje književnosti, a povezane su s novim i tada još „službeno neodobrenim” pedagoškim naziranjima¹² te socijalno angažiranom poetikom u književnosti¹³. Takvi su se stavovi u to vrijeme povezivali s lijevo orijentiranim pokretima i malo tko se želio izlagati opasnosti od zapljene cijele naklade te time i gubitka uložena novca. Nije iznenadenje da su se na objavljivanje Lovrakovih djela odlučili nakladnici Nolit (*Deca Velikog sela*) i Binoza (*Družba Pere Kvržice*), tada smatrani „naprednim” izdavačkim kućama, što dokazuje kako u razdoblju tridesetih Lovrak i njegova struja nisu bili ni približno dominantni kako se to u nama suvremenim prikazima prikazuje. Lovrak je tada bio toliko daleko od utjecajnog autora i književne pojave kakvu mi imamo danas da izdavačka kuća Nolit nakon objavljivanja *Dece Velikog sela* nije željela ulaziti u projekt s *Družbom Pere Kvržice*, uz objašnjenje koje nalazimo u pismu od 10. veljače 1934.:

nicima, Bihaćijem i pjesnikom Jovanom Popovićem. Bio je to najznačajniji susret u mom životu” (Lovrak, 1997: 832).

¹² Prosvjetna politika Kraljevine Jugoslavije ne prati trendove tako brzo pa se i sve što je novo uzima s rezervom. Radna škola će zaživjeti kao „službena nastavna metoda” tek 1939. uspostavljanjem Banovine Hrvatske i osnivanjem oglednih škola u kojima su uzorni učitelji u praksi pružali primjer metode rada u „svremenoj školi”, a bile su pod izravnom ingerencijom Beograda (Batinić 2014).

¹³ Lovrak se, primjerice, javlja nakladničkoj kući „Binoza” s molbom da objave *Djecu velikog sela* ili *Družbu Pere Kvržice* kao sljedeću knjigu njihove biblioteke: „Ako ste započeli stranim djelom, lijepo bi bilo, da iznesete kao drugo dijelo [sic!] nešto novo, moderno od domaćeg pisci. S obzorom na principe, koji su nam u tom poslu zajednički, kako razabirem iz objave o Vašoj omladinskoj biblioteci, nadam se, da ćeće mene prvog uzeti u obzir i da ćeće se odlučiti za jedan od ta dva rukopisa.” Koncept pisma od 20. kolovoza 1933. u HŠM A 4503 / 4.2. Korespondencija pasivna, ustanove u zemlji i inozemstvu: Binoza. Dakle, unatoč tome što su mu iz „Binoze” još 1932. odbili tiskati *Djecu velikog sela*, iz navedenog poziva za sudjelovanje i prema prvoj knjizi biblioteke, *Tonček i Točkica* Ericha Kästnera, Lovrak zaključuje da bi taj nakladnik mogao objaviti novo, moderno i drugačije djelo kakvo on nudi.

Što se tiče „Družbe Pere Kvržice”, žao nam je što se naš kriterij u mnogome razilazi sa Vašim, pošto smo, kao što Vam je poznato, to delo morali da odbijemo, jer je neuporedivo slabije nego što su bila „Deca Velikog Sela” p r e obrade našega g. Jovana Popovića.¹⁴

Oštra primjedba na račun Lovrakove spisateljske vještine sugerira kako roman *Deca Velikog sela* svoj uspjeh u velikoj mjeri može pripisati obradi književnika i urednika biblioteke Jovana Popovića. Nadalje, Lovrakovi romani niti kod publike nisu doživjeli veliku eksploziju popularnosti da bismo mogli primjetiti kako je njegova dominacija razdobljem, kakvom je prikazuje današnja reprezentacija tridesetih, potekla od strane publike. Prvo što se mora naglasiti, a teško je razumljivo iz naše suvremene perspektive promatranja, jest sudbina novosti koju je donio Mati Lovrak u polje dječje književnosti. Prva je prepreka bila teškoća u shvaćanju i interpretaciji djela od strane Lovrakovih suvremenika koji su, čitajući roman u okvirima svojih očekivanja od dječje knjige, često lutali. Iz pisma od 6. lipnja 1932. upućenom Mati Lovraku od Krznarića, urednika Binozine biblioteke, posve je jasno da on ne zna kamo bi svrstao roman *Djeca Velikog sela*, a k tome ga je posve pogrešno interpretirao – što se inače ne događa romanima koji slijede dominantnu poetiku razdoblja: „Mi smo pregledali Vaš rukopis ’Djeca velikog sela’ i nalazimo da je stvar dobra za štampu. Jedino možda nebi [sic!] bila za našu publiku već više za pedagoge.”¹⁵

Lovrakove se knjige i ne prodaju najbolje. Knjižari se ne mogu pouzdati da će knjigu prodati na slobodnom tržištu pa se oslanjaju na prodaju putem nagradnih knjiga (čak i nakon *Dece Velikog sela* i *Družbe Pere Kvržice*). Primjerice, knjižara Epoha otkupi-

¹⁴ HŠM A 4503 / 4.2. Korespondencija pasivna, ustanove u zemlji i inozemstvu: Nolit

¹⁵ HŠM A 4503 / 4.2. Korespondencija pasivna, ustanove u zemlji i inozemstvu: Binoza

la je nakladu romana *Družba Pere Kvržice* od Binoze u arcima te je roman dala ponovno uvezati, očito lošijim uvezom, jer su cijenu knjige uspjeli spustiti na 10 din. Knjigu su potom ponudili kao nagradnu, što je bio i jedini način da se ona uspješno proda:

Nadamo se da smo time, što smo dali ovo djelo uz takoniku, bagatelnu cijenu i Vama kao piscu ugodili, jer su škole lih radi toga što smo snizili cijene nabavile ove knjige. Pošto smo mi i prošle godine stavili takodjer ponudu, ali uz veću cijenu, to je prošle godine bila naša ponuda odbijena.¹⁶

Mjesec dana kasnije vlasnik knjižare Epoha Vježkovslav Sedmak ne može Lovraka obavijestiti o velikome uspjehu: 1936. otkupili su 2344 komada knjige *Družba Pere Kvržice*, a do srpnja 1937. prodali su samo 450 primjeraka. Ni daljnji Lovrakov književni, kritičarski ni prosvjetni rad mu nije donio više sreće. A romani *Deca Velikog sela* i *Družba Pere Kvržice* mu još uvijek nisu osigurali popularnost uz pomoć koje bi prodavao i druge romane. Dom i škola 1938. Lovraku javlja kako roman *Doka Bedaković* nije najuspješnije distribuirana nagradna knjiga: „Interesirat će Vas, koliko je Doke otišlo za nagradne knjige. Svega je otišlo 310 komada. Ako ovako sva-ke godine, onda je imamo 10 godina, ali nadamo se, da će i prije, jer se pruži i pod godinom prilika, da se kad koja stotina proda.“¹⁷

Književni kritičari će se tijekom tridesetih godina podijeliti na one koji apsolutno podupiru Lovraka, na one koji će mu biti naklonjeni i one koji neće vidjeti veliku umjetničku vrijednost u Lovrakovom stvaralaštву. Veliku podršku će Lovrak imati među pedagoškim redovima, svojim kolegama (Stjepan Kranjčević, Viktor Cvitan, Grigor Vitez, Sima Cucić, Branko Su-

čević), koji će isticati izvrstan uspjeh Lovrakovih romana kod djece,¹⁸ njihovu visoku odgojnu vrijednost¹⁹ i konačno napuštanje fantastičnoga u dječjoj književnosti zbog uvjerenja o pogubnom utjecaju fantastike na dječji razvoj (više vidi u Lovrić Kralj 2014).

Druga skupina kritičara (primjerice Boško Novaković, Branko Teodosić, Marko Vunić) osvrće se na Lovrakova djela uglavnom sa simpatijama zbog novosti koje unosi u hrvatsku dječju književnost, često ga uspoređuju s Erichom Kästnerom ili Ferencem Molnarom, ali ujedno naglašavaju i neke nedosljednosti, neuvjerljivosti²⁰, jezične nezgrapnosti²¹ ili čak nedovoljnu socijalnu angažiranost²².

¹⁸ „Mato Lovrak je danas kod nas jedan od najboljih dječjih pisaca. Njegova djela poznaju već mali čitači i uvijek svako novo djelo njegovo očekuju s velikim interesom. Mogu ovdje konstatirati, da ni jedno djelo dječje književnosti, koje sam čitao pred djecom u razredu, nije slušano i praćeno s tolikim oduševljenjem i veseljem kao njegova 'Djeca Velikog sela'" (Vitez 1938: 4).

„Svi dječji časopisi, koji stižu u našoj 'razrednoj čitaonici', jedva da bi za njih što vrijedjeli, kad ne bi imali Lovrakovih priča. – Taj broj moram odnijeti kući, da Lovrakovu priču pročita i moj otac, brat, susjed..., čuje se često. Tako pojedini brojevi 'Smilja' putuju iz kuće u kuću tako dugo, dok se potpuno ne poderu" (Cvitan 1938: 4).

¹⁹ „U najnovije se vrijeme i kod nas razmahao pokret za novom savremenom dječjom knjigom, orientiranom u smjeru savremenih odgojnih ciljeva. U tom pokretu sudjeluje i nekoliko domaćih dječjih pisaca među kojima je najaktivniji Mato Lovrak. Obje Lovrakove knjige koje su izašle prošloga mjeseca, ne djeluju samo na djecu, nego iz njih mogu i mnogi roditelji i odgojitelji da izvuku mnogo pouku" (Cvitan 1934: 76).

²⁰ „Kao omladinska lektira, roman je dobar. U njemu buni samo preteranost izvesnih pojava koje ne pristaju za te dečje romane. Tu deca govore o princu iz bajke, [...] a katkad su nepametna" (b. N. 1934: 508).

²¹ „G. Lovraku ne može se poreći književni talent, pa upravo stoga potrebno je istaknuti i neke teške nedostatke u knjigovu književnom radu. Ni osredni, pa ni lošiji pisac ne bi smio ovako pisati. Jezik g. Lovraka nije pravilan s obzirom na gramatičku i pravopisnu stranu. Nepravilna konstrukcija rečenica, nepravilan red riječi, slabo postavljanje interpunkcija [...]“ (Vunić 1938: 10).

²² „Manjkavost je knjige što je cio taj kolektiv dan donekle izdvojeno i što se nedovoljno daje ekonomski i socijalna struktura sela kao baza. Čak je donekle i idealizirana i čini se da u

¹⁶ HŠM A 4503 / 4.2. Korespondencija pasivna, ustanove u zemlji i inozemstvu: Epoha

¹⁷ HŠM A 4503 / 4.2. Korespondencija pasivna, ustanove u zemlji i inozemstvu: Dom i škola.

Treća skupina kritičara ga neće štedjeti u svojim prikazima. Osuđivat će njegovu visoku produktivnost i zbog nje ga proglašavati površnim²³, njegovu popularnost smatraju umjetno stvorenom od strane njegovih pobornika pedagoga²⁴ i predviđaju mu kratak vijek trajanja.

Iz navedenog je jasno kako kritička misao tridesetih nije ni približno usklađena u mišljenju o Lovrakovom stvaralaštvu kao što će to biti kritika nakon 1945.

Iz današnje perspektive gledano, možemo se složiti da je razdoblje tridesetih sasvim sigurno obilježila pojave Mate Lovraka i poetika koju je on uveo u dječju književnost, međutim, danas je potrebno nadići tu ustaljenu i ideoološki konstruiranu sliku tridesetih kao Lovrakovog doba i osvijestiti da je Lovrak samo jedan dio slagalice. Goruće pitanje nakon 1945. bilo je kreiranje nove, revolucionarne književnosti i tom Velikom selu relativno još prilično dobro ide. Počevši od učitelja, preko konduktora, šefa stanice, dobrih dama u gradu sva su ta lica posve idealizirana i podignuta na nivo koji njihovo prosječnoj većini danas nikako ne odgovara. Imamo dojam da se sve to zapravo dešava daleko negdje drugdje i čini se da je autor pod prilično jakim utjecajem sovjetskih pisaca i djela o kolhozima i školskim reformama” (Frelić 1934: 45).

²³ „Lovrak upravo u posljednje vrijeme pokazuje veliku aktivnost u pisanju knjiga za djecu. Nema nikakve sumnje da Lovrak spada među naše današnje ponajbolje pisce za djecu, pa ta njegova plodnost u jednu ruku može biti samo simpatična pojava, ali s druge strane opet neće, vjerojatno, ni on izbjegći redovnoj pojavi, koja se s takvom obilnošću književnog rada pojavljuje, a sastoji se u tome da mnoga djela nose na sebi bilje površnosti i radovana ad hoc” (Peroš, 1938).

²⁴ Kad Kozarčanin želi opravdati sebe u odnosu prema kritičarima koji Lovraka hvale, zajedljivo dodaje:

„Činjenica, da su mu neke knjige prevedene na češki, ne može na stvari ništa dodati ni promijeniti. (Konačno, na druge jezike je preveden i R. F. Magjer ili Ivo Lendić. [...] Danas iza Lovrakova imena stoji [...] cijeli niz neodgovornih i neozbiljnih prikaza i panegirika o njemu u periodičnoj, pa i dnevnoj štampi, koje pisahu različiti njegovi prijatelji, učitelji i propali književnici. Može li se Mato Lovrak tim zadovoljiti? Ako može, s tim gore po njega” (Kozarčanin, 1938: 15).

formiranje generalnog stava prema prijašnjim razdobljima, pri čemu se taj stav manje-više ogleda u stvaranju i revidiranju kanona prijeratne književnosti. Stvaranje kanona bilo je uređeno vrlo jasnom formulom koju su djela (i nova i stara) trebala zadovoljiti. Unaprijed utvrđen okvir socijalističke književnosti napravio je prvu i najvažniju selekciju djela nastalih tridesetih i time stvorio sliku o razdoblju na kojoj se kasnije radilo, istraživalo, produbljivalo znanje, ali samo unutar na početku zadanih granica. Ono što je ostalo izvan tih granica obavijeno je što pasivnim, što aktivnim zaboravom. Iako je tvorac termina „Lovrakovo doba” Milan Crnković (1972), proces stvaranja Lovraka kao najznačajnijeg autora koji je stvarao tridesetih započeo je mnogo ranije, neposredno nakon Drugoga svjetskoga rata, tekstovima Sime Cucića, Branka Čopića, Grigora Viteza i dr.

Lovrakovo je doba s jedne strane rezultat ideo-loški instruiranog seleksijskog postupka poslijeratnoga razdoblja, a s druge strane poslužio je i kao institucionalno sredstvo u službi aktivnog pamćenja. Iako je u to vrijeme M. Crnković još i smatrao da je neka djela i neke autore potrebno revalorizirati, to se nikada poslije ne događa i Lovrakovo doba s nekoliko osnovnih pretpostavki spomenutih na početku ostaje jedina moguća reprezentacija tridesetih do danas.

Ovim se radom željelo pokazati kako su reprezentacije nekog književnog razdoblja, problemi periodizacije i pisanja književne povijesti vrlo složeni i međusobno povezani procesi. Jednako kao u književnosti za odrasle, pa i u povijesti uopće, problem je u prezentističkoj (Hull 1979) i ideoološki podložnoj poziciji pripovjedača.²⁵ Prezentizam kao tendencija

²⁵ Hayden White (2003) pisanje povijesti shvaća fabuliranjem koje je u svojoj osnovi jednakoj kao i u svakoj drugoj fabuli: potrebno je odabratи činjenice koje će u priči biti spomenute, pridati im određenu vrijednost, zauzeti perspektivu iz koje će događaji biti prikazani, te stil, odnosno retoričke elemente kojima ćemo se pri tome služiti.

interpretiranja prošlosti iz perspektive sadašnjosti s alatima suvremene terminologije i metodologije nije nužno negativna pojava. Zahvaljujući prezentizmu mnoga književna remek-djela, koja u svoje vrijeme nisu bila prepoznata jer su išla korak ispred svoga vremena, tj. nisu se uklapala u horizont očekivanja tadašnjih čitatelja (Jauss prema Solar 1996), otkrivena su naknadno, u vremenu kad su stvoreni kontekstualni preduvjeti za novu interpretaciju djela. Međutim, naš „prezentistički” način razmišljanja često uvjetuje prosudbe književnih djela i fenomena iz prošlosti prema kriterijima suvremenog vremena, pri čemu se često zanemaruje značenje tih djela i fenomena u književno-povijesnom trenutku njihova nastanka. Tako se, primjerice, u književnopovijesnim pregledima i sustavu kanona dječe književnosti često zanemaruje i osporava vrijednost brojnim moralističkim pričama, slikovnicama, religioznim djelima te ih se zbog neslaganja s današnjim normama vrednovanja dječe književnosti ne uvrštava u preglede dječe književnosti. Prilikom vrednovanja nekog književnog djela ili fenomena nastalog u nekom drugom, prošlom vremenu potrebno je uzeti u obzir tadašnje okolnosti njihova nastanka (npr. finansijska i tehnološka ograničenja), njihovu tadašnju funkciju (funkcija dječe knjige kao isključivo zabave pojava je tek novijeg vremena), čitatelsku publiku i njihova očekivanja (postotak pismenosti u djece te popularnost pojedinih žanrovske oblike), kao i formalne okolnosti njihova nastanka i distribucije (povijesna vezanost dječe književnosti uz institucionalnu podršku Crkve, države, školskih institucija). No, problematika reprezentacije tridesetih Lovrakovim dobom nije u nešvaćanju povijesnog trenutka i okolnosti tridesetih, jer je to vrijeme zapravo većini kritičara vrlo svježe. Oni se u reprezentaciji ne moraju oslanjati na dokumentarnu kulturu, već imaju prednost iskustva življene kulture, onog istinskog, autentičnog iskustva ne-

koga vremena, a uz to i potreban vremenski odmak pomoću kojeg imaju uvid u razvoj fenomena i sudbinu pojedinih projekata. Međutim, oni se koriste tim prednostima da bi falsificirali povijest u korist suvremenog trenutka, koji pred njih stavlja zahtjeve izgradnje novoga društva:

Kad pisac danas prilazi radu na dječjoj literaturi, onda prije svega, mora biti načisto s tim: kakav treba da bude sjutrašnji građanin naše socijalističke domovine (kakav je njegov odnos prema narodu, domovini i čovjeku uopšte, njegov odnos prema radu, drugovima, nauci, kulturi, tehničici, njegov stav prema drugim narodima, prema slobodi, kakve osobine i navike treba kod njega da razvijamo itd.). A kad smo jednom načisto s tom osnovnom postavkom, kad imamo pod nogama zdrav i čvrst temelj, onda možemo sa sigurnošću kretati naprijed.

Dijete, sjutrašnji graditelj naše zemlje, mora, prije svega, da dobije jasnu i što puniju sliku o svojoj domovini koja se nalazi u procesu izgradnje socijalizma. U tom upoznavanju veliku ulogu treba da odigra dječja literatura. (Čopić 1949: 1)

U tako postavljenim okvirima dječjoj je književnosti dana vrlo važna uloga odgojitelja nove generacije budućih odraslih stanovnika socijalističke države, koji će biti odgojeni tako što će jasno izražavati svoje stavove prema svim segmentima svakodnevice. Formiran ideoološki ideal socijalističkog društva treba biti najčišći u dječjoj književnosti, koja će svojim temama pružiti jasne poruke i pridati im ispravne stavove i vrijednosti, a u tu svrhu potrebno je i svu postojeću književnost „pročistiti” od štetne, zapadnjačke popularne i buržujske književnosti i budućim stupovima društva dati samo ono što bi bilo vrijedno čitanja. Zbog svog prezentističkog stava tek će rijetka dječja preživjeti seleksijski postupak i ona će morati zadovoljiti zahtjeve suvremenog, poslijeratnog vremena. Najveća zamjerka tom postupku selekcije nije

prezentizam, koji je u pojedinim situacijama, kako je ranije navedeno, imao i pozitivan utjecaj, nego kriterij izbora djela i fenomena iz proteklog razdoblja koji je učinjen isključivo na ideološkoj osnovi, pa tek sekundarno prema umjetničkom kriteriju.

Reprezentacija tridesetih godina 20. st. postaje pravi dokaz kako je povijest priča koja ima svoga pripovjedača i fabulu, čiji je smisao više govoriti o sadašnjosti nego o prošlosti. Moć institucije države u ovome je slučaju pokazala snagu totalitarnog sustava i mogućnost kontrole prošlosti i sjećanja.

Zaključak

Na tragu Crnkovićeve zamisli o periodizaciji hrvatske dječje književnosti kao ritmičke izmjene dominantnih poetskih struja, konstruiranje Lovrakovog doba zapravo je logično u smislu označavanja pojave novoga pravca i jačanja realističkog dječjeg romana. Mato Lovrak, kao književnik, ali i književni kritičar i teoretičar, nametnuo se kao jedna od istaknutijih ličnosti razdoblja i neosporno je da je njegovo djelatnosti u tome razdoblju potrebno posvetiti posebnu pozornost. Ovaj je rad propitivao današnju, suvremenu konstelaciju razdoblja tridesetih, pokrivenu Lovrakovim dobom, koja se svodi na poopćavanje i preslikavanje svega što se veže uz Lovraka na cjelokupno razdoblje. Nastavljujući se na bibliografsko istraživanje provedeno u doktorskome radu (Lovrić Kralj 2014), kojim je utvrđeno kako je Lovrakovo doba zapravo izrazito heterogeno razdoblje u hrvatskoj dječjoj književnosti, a ne homogeno kako se reprezentira u dosadašnjim prikazima, ovaj je rad teorijskim postavkama kulturoloških istraživanja Raymond Williamsa (2006), Haydena Whitea (1979) i Aleide Assmann (2008) nastojao objasniti nastanak danas važeće reprezentacije.

Istraživanjem recepcije Lovrakovog stvaralaštva tijekom tridesetih uočeno je kako je njegova tadašnja afirmacija bila djelomična, ali daleko od općeprihvачene, vodeće umjetničke misli tridesetih. Postojanje različitih i često suprotstavljenih glasova o Lovraku dokazuje da je njegovo pojavljivanje na književnoj sceni bilo značajno ali i polemično, pa se s jedne strane može govoriti o Lovrakovom dobu kao o pojavi nove poetike u hrvatskoj dječjoj književnosti, ali ne i o Lovrakovoj dominaciji, kao što se u suvremenim reprezentacijama često pojednostavljeno navodi. Poslijeratno vrijeme, obilježeno stvaranjem nove socijalističke književnosti, stvorilo je novi okvir očekivanja od dječje književnosti i potaknulo revalorizaciju postojećih djela. Međutim, taj je proces zapravo bio prva selekcija književnih djela nastalih tridesetih, u kojem su u prvi plan stavljeni oni autori i naslovi koji su se uklapali u tadašnju suvremenu, poslijeratnu i socijalističku viziju književnosti. Tako uspostavljena paradigma kao sito je postavila model vrjednovanja dječje književnosti i u kanon hrvatske dječje književnosti propustila samo ona djela koja su odgovarala unaprijed postavljenom modelu. Zahvaljujući toj paradigmi brojna su djela ostala izvan književno-povijesnih analiza i uopće kulturnog pamćenja, a tridesete se počinju reprezentirati kao vrijeme dominantno socijalno angažirane književnosti.

Nesumnjivo je da je pojava Lovraka iznimno značajna za hrvatsku dječju književnost; međutim, reprezentacija cjelokupnog razdoblja koju imamo danas, a koja je nastala na temelju ideoloških promjena nakon Drugog svjetskog rata, iskriviljuju našu percepciju vremena tridesetih.

LITERATURA

- Assmann, Aleida. *Canon and Archive*. A. Erll & A. Nünning (ur.) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2008, 97–107.
- Batinić, Štefka. *Povijesni razvoj i recepcija reformne pedagogije u Hrvatskoj: doktorski rad*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2014.
- Crnković, Milan i Dubravka Težak. *Povijest hrvatske dječje književnosti od početaka do 1955. godine*. Zagreb: Znanje, 2002.
- Crnković, Milan. Sto (i nešto) godina hrvatske dječje književnosti. *Umjetnost riječi*, III [18] (1972): 5–21.
- Crnković, Milan. *Dječja književnost: priručnik za studente i nastavnike*. VIII. Izdanje. Zagreb: Školska knjiga, 1984.
- Cvitan, Viktor. Dva odlična dječja romana domaćeg pisca. *Dom i škola*, 3 (1934) 6: 76.
- Cvitan, Viktor. Divlji dječak. *Hrvatski učiteljski dom*, 16 (1938) 5–6: 4–5.
- Ćopić, Branko: O našoj dječjoj književnosti. *Književne novine* 2 (1949) 26: 1–3.
- Frelić, I. [Ivo Frol]. Mato Lovrak: Deca Velikog se-la. *Književnik*, 7 (1934) 1: 44–45.
- Hranjec, Stjepan. *Hrvatski dječji roman*. Zagreb: Znanje, 1998.
- Hull, David L. In Defense of Presentism. *History and Theory*, 18 (1979) 1: 1–15.
- Kozarčanin, Ivo. Omladinske knjige Mate Lovraka. *Hrvatski dnevnik*, 3 (1938) 906: 15.
- Krajačić, Ljudevit. Omladinska knjiga i njeni današnji zadaci. *Narodna prosvjeta*, 2 (1946) 8–9: 9–13.
- Lovrak, Mato. Autobiografija. u: V. Brešić, ur. *Autobiografije hrvatskih pisaca*. Zagreb: AGM, 1997: 825–834.
- Lovrić Kralj, Sanja. *Paradigme tridesetih godina 20. st. u hrvatskoj dječjoj književnosti: doktorski rad*. Zagreb: Filozofski fakultet, 2014.
- Majhut, Berislav. *Rani hrvatski dječji roman iz perspektive implicitnog čitatelja: doktorska disertacija*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2003.
- Majhut, Berislav. *Pustolov, siroče i dječja družba: hrvatski dječji roman do 1945*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 2005.
- Peroš, Vilim. Dvije nove knjige za djecu: Mato Lovrak: „Njegova malenkost Francek drugi, hrabri“. *Napredak*, 79 (1938) 8: 379–381.
- Solar, M., 1996. *Teorija književnosti*. XVII. izdanje. Zagreb: Školska knjiga.
- Težak, Dubravka. *Hrvatska poratna dječja priča*. Zagreb: Školska knjiga, 1991.
- Vitez, Grigor. Neprijatelj br. 1. *Učiteljski dom*, 15 (1938) 19: 4.
- Vitez, Grigor. Neki problemi naše savremene književnosti za djecu. *Pedagoški rad*, VII (1952) 7: 257–267.
- Vukelić, Deniver. Censorship in Yugoslavia between 1945 and 1952. Pecob's Papers Series, 2012. (preuzeto 5. svibnja 2015. s mrežne stranice <http://www.pecob.eu/censorship-yugoslavia-1945-1952>.
- V. [Marko Vunić]. Mato Lovrak: Divlji dječak. *Hrvatska straža*, 10 (1938) 132: 10.
- White, Hayden. Fabulacija povijest i problem istine u reprezentaciji. *K.*, (2003) 1: 33–54.
- Williams, Raymond. Analiza kulture. Dean Duda (ur.) *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturnih studija*. Zagreb: Disput, 2006: 35–58.
- Zalar, Ivo. *Dječji roman u hrvatskoj književnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 1983.
- Zima, Dubravka. Dječji roman tridesetih godina: Mato Lovrak i Erich Kästner. *Umjetnost riječi*, 45 (2011) 3–4.
- Б. Н. [Бошко Новаковић] Два омладинска романа: Ђуро Виловић: Пас Цвилек, дјечак Ивек и дидаш Мартин – Мато Ловрак: Дружба Пере Квржице. *Венац*, 19 (1934) 7: 507–509.

Марковић, Слободан Ж. *Задиси о књижевности за децу*. Београд: Научна књига, 5. изданје, [1971.] 1991.

Марковић, Слободан Ж. Књижевност за децу настала између два светска рата на српскохрватском језичком подручју. Мимица, Б., С. Марјановић и М. Мартиновић (ур.) *Књижевност за децу и рад у дечјим библиотекама: зборник материјала са семинара за рад у дечјим библиотекама*. Београд: Савет друштва за старанје о деци омладине Југославије – Комисија за литературу и штампу за децу, 1958: 60–113.

Цуцић, Сима. *Из дечје књижевности: осврт и чланци*. Београд: Матица српска. 1951.

cić, Grigor Vitez, Branko Ćopić and Slobodan Ž. Marković. The analysis of the representation of the 1930s in Croatian children's literature revealed the paradox in which the created image speaks more about the post-war period than about the 1930s themselves.

Key words: children's literature, Mato Lovrak, 1930s, representation, children's literature history, selection, cultural memory, censorship

Sanja LOVRIĆ KRALJ

CREATION OF THE 1930s REPRESENTATION AFTER 1945: THE LOVRAK'S AGE

Summary

The Lovrak's age (1933–1956) is a period in Croatian children's literature which today generally serves as a valid representation of the 1930s decade. This paper, based on a research of documentary facts from the 1930s, questions the fundaments of the Lovrak's age (named after one of the best-known Croatian children's author): its characteristics and their adequacy to the 1930s image in general. The analysis revealed that today's representation of the 1930s is completely and exclusively identified and covered by the remarks of Lovrak's work which presents only one and not so influential fraction of the 1930s children's books production. This paper emphasises that extra literary facts and circumstances had great impact on the representation creation. Today's valid 1930s representation was created after the Second World War and from the presentistic perspective which caused the necessity of the adjustment of its historical image to the needs of the after war period. In that moment important role played texts by literary critics Sima Cu-

◆ **Тијана Д. ТРОПИН**
Институт за књижевност и уметност,
Београд
Република Србија

УТИЦАЈ ФАНТАСТИЧНОГ ЕЛЕМЕНТА НА СТРУКТУРУ РОМАНА ЗА ДЕЦУ: ЗЕЛЕНБАБИНИ ДАРОВИ И ТАЈНА НЕМУШТОГ ЈЕЗИКА

САЖЕТАК: Овај рад анализира романе за децу Иване Нешић *Зеленбабини дарови* и *Тајна немуштог језика*. Уз одређење позиције ових романа у оквирима домаће и европске традиције дечјег фантастичног романа, нуди се и осврт на функцију фантастичног елемента и његов утицај на структуру романеских дела намењених деци.¹

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевност за децу, роман за децу, фантастика, *Зеленбабини дарови*, *Тајна немуштог језика*

Већ више од деценије сведоци смо све упадљивијег присуства фантастике у домаћој књижевности за

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

децу. Више се не ради само о ауторским бајкама, нити о провереним и прихваћеним видовима фантастике углавном присутних код старијих аутора – ради се о утицају жанра епске фантастике, превасходно са енглеског говорног подручја, на домаће ауторе. Више истраживача посветило је радове овој појави,² као и особеним решењима и варијацијама које су понудили домаћи аутори – од прелазних облика између старе и нове поетике, преко епигонских радова, до нових и самосвесних дела која спајају најбоље аспекте домаће и стране традиције.

Као пример романа за децу у којима се сучељавају ове различите поетике у овом тексту одabrани су романи Иване Нешић. Осим чињенице да су у питању репрезентативна дела припадника најмлађе генерације наших књижевника за децу, важно је и то што њихова форма и структура пружају обиље материјала за анализу процеса којима фантастични елементи налазе место у превасходно реалистичној романеској традицији.

Зеленбабини дарови (2013)

Роман првенац Иване Нешић, *Зеленбабини дарови*, постигао је запажен успех и код читалаца и код критичара, освојивши две књижевне награде – награду сајма књига у Херцег Новом, „Трг од књи-

² Приметна је пажња коју су романи Иване Нешић одмах изазвали међу домаћим истраживачима – Ивана Мијић Немет једном од њих посвећује читав рад (Мијић Немет 2014), док се Љиљана Пешикан Љуштановић на њега детаљно осврће у свом тексту о спрском фантастичном роману за децу (Пешикан Љуштановић 2014). Овакво интересовање може се објаснити не само квалитетом њених дела већ и чињеницом да се она уклапају у нову, све изразитију тенденцију ка писању и објављивању епске фантастике за децу, специфично локалног карактера, која је сменила дужи период жанровски прилично неодређене прозе која се налазила на размеђи ауторске бајке, историјске прозе и чисте фантастике.

ге”, и „Невен”, награду Пријатеља деце Србије. Савсвим заслужено, будући да су *Зеленбабини дарови* неочекивано зрело дело и представљају лепу новину у нашој књижевности за децу. Без почетничких мана у конструкцији радње и обликовању ликова, овај роман приповеда о дечаку Мики и његовом суочавању са чињеницом да натприродна бића постоје и живе међу нама.

За разлику од све већег броја савремених аутара жанровске књижевности који се окрећу мотивима словенске митологије као изворишту романеске грађе (од Драгане Абрамовић до Александра Тешића), Ивана Нешић одабрала је да своје јунаке смести у период савремене историје: шездесете године двадесетог века, у неименованом малом граду. Грађећи заплет према освештаном моделу потраге, Ивана Нешић описује како њен јунак Мика – пуначак и стидљив дечак склонији књигама него пустоловинама – открива постојање *маљутака*, кућних духови, и како заједно са маљутком Завишом креће у потрагу за вештицом Зеленбабом, како би затражио њену помоћ за маљутка. Зеленбаба, опет, помоћ условљава испуњавањем три задатка: тростепено искушење Мику и читаоца води, упоредо, кроз све опасније сусрете – са алом, чумом и русалкама, односно водењаком – али их упознаје и са Зеленбабином историјом, нудећи нову мотивацију њених поступака и задатака. На тај начин мотивисано је и разрешење заплете: уместо механичког испуњења задатака и *deus ex machina* победе добра над злом, завршетак романа одређен је првенствено карактерима ликова; истовремено, скидање зле среће са људи у окружењу маљутака – Мике и поштара – мотивисано је и догађајем који, наоко, не мора имати везе са натприродним.

Чврсту или донекле предвидљиву композицију романа Ивана Нешић обогатила је великим дозом оригиналног хумора и жанровске самосвести, уво-

дећи интертекстуално поигравање другим жанровима – тако, рецимо, Мика први сусрет са маљуцима тумачи служећи се *шогрејним* жанром, научном фантастиком, и понаша се у складу са научнофантастичним приказима првог контакта људи и ванземаљске интелигенције. Истовремено, деци читаоцима нуди се дискретно али јасно уобличен приказ живота у Југославији шездесетих, уз етнографске моменте какав је опис „саливања страве”. Ипак, најуспешнији су свакако ликови: Мика, кућни дух Завиша и корњача Паун, која им се придружује у потрази. Завиша – гротеско ружан, својеглав, прогав и нељубазан – не доживљава никакав чаробни преобрађај, али током романа се између њега и Мике ствара искрено пријатељство.

Тајна немуштог језика (2014)

Тајна немуштог језика не мења у значајној мери ликове Мике, Пауна и баке, централних јунака прве књиге који су и у наставку покретачи радње. Промене су видљиве пре свега на композиционом плану, будући да је *Тајна немуштог језика* компонована знатно строже у односу на *Зеленбабине дарове*, без сувишних дигресија које су, додуше, усправале радњу, али зато и са знатно мање карактеристичног хумора, који је представљао један од најуспелијих аспекта претходног романа. Такође, приметно је извесно попуштање на стилском нивоу. Ипак, овај роман представља занимљивије варирање фолклорних мотива јер је њихова пародична употреба изразитија него у *Даровима*.

Почетак романа смештен је у тренутак временски близак завршетку *Дарова*. Мика и Паун навикавају се на другачији, заједнички живот – и то уз дечакове родитеље. Како би поново успоставио комуникацију са Миком, Паун му набавља немушти

језик – и тиме изазива двоструки проблем: не само што је Мика у опасности ако некоме ода своју тајну већ је и под обавезом да се ожени ћерком Змијског цара. Све се додатно компликује уплитањем богиње Мокош, чију немилост Мика изазива. За разлику од класичне структуре *Дарова*, *Тајна* представља сложенију радњу која не само да се протеже кроз дужи период већ и садржи два упоредна наративна тока – главни (Мика и Мокош) и споредни (Паун и Гујица), који ће се на kraју спојити, доводећи до разрешења проблема. Као што *Дарови* садрже уоквирену приповест о Зеленбаби, померену у прошлост и озбиљнијег тона од савремене радње, тако је и *Тајна* конципирана око чукундедине повести: међутим, док се значење Зеленбабине повести разрешава унутар граница романа, прича о чукундеди не односи се на његово претварање у таласона већ уводи „прстен из Цариграда” као елемент чија функција до kraja књиге остаје неразјашњена, указујући на отвореност овог дела и потенцијални наставак приче у трећем делу. *Тајна немушићаог језика* тако успоставља осетљиву равнотежу између „затворених” и „отворених” линија заплета – док одлазак Пауна и Гујице, као и чукундеде, наступа селидби у нову кућу и дружењу са Светланом, упућују на завршетак важне етапе одрастања, недовршена прича о прстену која се може повезати са Светлининим ликом преко мотива налажења изгубљеног прстена, као и Микино неочекивано откриће о властитој природи, наговештавају трећу књигу.

Ови романи не преузимају у потпуности типичан образац „потраге” који су установили англофони писци фантастике за децу, уз свесно ослањање на дела Џозефа Кембела (*Херој с хиљаду лица*) и његов појам мономита, по чему се издвајају од других домаћих романа у истом жанру – *Авен и јазојас* у земљи *Ваука*, *Деца Бесираџије*, *Којља у води*, *Вир*

светлова, *Гамиж*. Исто тако се, нарочито у другој књизи, одступа и од форме тзв. порталне фантастике. То завређује извесну пажњу. Портална фантастика је, наиме, према класификацији Фаре Менделсон,³ један од четири основна вида фантастичног наратива, у коме јунак или група јунака из примарног, реалног света прелазе у секундарни, фантастични свет. Тада прелазак обично маркира и преузимање улоге јунака потраге, или препознатљиво проповско низање елемената бајке; јунаци у фантастичном свету често имају месијанску улогу спаситеља, а фазе остварења њихове мисије често се преклапају и мешају са процесом индивидуације. Сви поменути српски дечји романи у мањој или већој мери поседују елементе ових наратива, иако само роман Мине Тодоровић представљају порталну фантастику у ужем смислу. Чак и *Авен и јазојас*, у потпуности лоциран у „затвореном” секундарном свету, садржи моменат напуштања познатог окружења и прелазак у непознато, који на структурном нивоу функционише као пролазак кроз портал. Чињеница да се Микини доживљаји одвијају у савремено доба и у препознатљивом паланачком окружењу оштро деле ове романе од већине досадашњих представника жанровске фантастике за децу.

³ „In both portal and quest fantasies, a character leaves her familiar surroundings and passes through a portal into an unknown place. Although portal fantasies do not have to be quest fantasies the overwhelming majority are, and the rhetorical position taken by the author/narrator is consistent” (Mendlesohn 2008). Ауторка у својој важној али понешто преамбициозној студији овај тип фантастике углавном везује за прозу намењену деци и омладини и за стереотипна, уметнички мање захтевна дела епске фантастике: „Although I hesitate to describe the position constructed in the portal-quest fantasy as infantilizing – some of the novels I shall discuss demand significant intellectual commitment – it is perhaps not coincidental that the classic portal tale is more common in children’s fantasy than in that ostensibly written for the adult market” (Mendlesohn 2008). Главна одлика порталне фантастике јесте наглашавање значаја и особености имагинарног света који треба упознати и, најчешће, савладати или спасити.

Ипак, Ивана Нешић задржава, нарочито у *Зеленбабиним даровима*, извесне елементе ових популарних образца својих претходника, а пре свега емотивни развој и индивидуацију главног јунака, који су овде ипак сведени у овоземаљске оквире осамостаљивања од родитељских фигура и уклапања у друштво вршњака. Слично многим другим фантастичним делима за децу, и код Иване Нешић прдор фантастичног замењује „обичне” опасности са којима се деца могу суочити у свакодневном животу, попут болести, вршњачког насиља, губитка родитеља или рата. У бројним класичним текстовима фантастични елемент или фантастична претња представљају метафорички (а у мање успелим делима алегоријски оголјен) вид неке стварне опасности. Мајстор таквих наратива свакако је Астрид Линдгрен, која је у фантастичним романима за децу обрађивала мотиве помирења са болешћу и смрћу (*Браћа Лавље срце* и *Мио, мой Мио*). Паралелизам између „стварне” и „фантастичне” невоље посебно је видљив у поменутим текстовима, који се могу назвати „порталном фантастиком”, а у којима јунаци прелазе из обичног у секундарни, фантастични свет: међу најпознатијим верзијама можемо навести *Бескрајну причу* Михаела Ендеа, у којој дебељушкасти, усамљени дечак Бастијан одласком у земљу Фанзију налази лек за своју стидљивост и успева да обнови однос са оцем, који је после мајчине смрти постао хладан и отуђен.

По правилу, метафоричко или дословно разрешење проблема из примарног света омогућава и јунаков победоносни повратак у њега: ретки су случајеви када се напуштање секундарног света доживљава као губитак, или кад се повратак у сиву стварност иронизује – мада је, на пример, *Елидор* Алана Гарнера (први пут објављен 1965) рани пример таквог текста, у коме јунаци остају неутешни у сивој реалности сиромашне британске провинци-

је. Барем у текстовима намењеним деци, ретки су случајеви када се јунацима у потпуности ускраћује повратак у примарни свет и његово исцељење, јер се остајање у секундарном свету изједначава са смрћу у примарном – као што се може видети у роману *Браћа Лавље срце*, али и у можда најзлогласнијем примеру у ком се трајни боравак у имагинарном „бољем свету” омогућује тек умирањем, завршној књизи *Хроника Нарније* К. С. Луиса. Ипак, ретки су аутори који су овако доследно и радикално развијали импликације својих полазних ставова.

Искорак из овог модела налазимо тамо где се појављује интрузивна фантастика у примарном свету. Фара Мендлсон је повезује са хорор жанром и његовим увођењем несигурности и страха у примарни свет (Mendlesohn 2008). То се, иако је у ширим оквирима проблематично,⁴ може потврдити на одређеним примерима какве на нашем подручју представљају роман Дарка Маџана из серијала *Нерушевац* и, управо, роман Иване Нешић. Али овај модел фантастике омогућује да се превазиђе усталјена структура заплета која се ослања на модел потраге и тзв. „скупљање купона”, односно механичко испуњавање одређеног броја задатака по задатом редоследу (обично се ради о задобијању чаробних

⁴ Проблематичност теза Мендлсонове, попут оне о имплицитној вези хорора и интрузивне фантастике („whereas the portal-quest fantasy demands belief in the surface of the world, the intrusion fantasy requires faith in the sub-surface, the sense that there is always something lurking”), не утиче на валидност основа њене таксономије. Тако нпр. исказ „A common theme of modern horror is the person unhappy in suburbia who comes to accept that he belongs through his defense of it against intrusion” (Mendlesohn 2008) може да се примени и на разне варијанте фантастике за децу, не баш хорор карактера. Будући да је једна од најслабијих тачака њене студије управо покушај да се класификација разрађена пре свега на англосаксонским књижевним примерима примени на ваневропску фантастику – конкретно, магични реализам – било би врло занимљиво проучити аномалије које би се појавиле приликом поделе источноевропске фантастике према њеним класификационим начелима.

предмета), какво је присутно у *Даровима*. Пара-
доксално, Ивана Нешић превазилази типски заплет
опредељујући се за то да преобликује још један ове-
штали клише – *изабраника*, дечака нарочите суд-
бине, рођеног да испуни неки тежак задатак од ког
зависи спасење заједнице. Овде морамо застати ка-
ко бисмо детаљније размотрели митолошке и фол-
клорне мотиве које ауторка редом уводи у заплет,
разбијајући његову монотонију и све више га услож-
њавајући.

Митолошки и фолклорни елементи

Анализом фантастичних мотива у *Зеленбабиним даровима* бавиле су се и Љиљана Пешикан Љуштановић (Пешикан Љуштановић 2014; њен рад наглашава контраст између примарног и секундарног све-
та у *Даровима*, те њихове карактеристике) и Ивана Мијић Немет (Мијић Немет 2015), која је детаљно приказала везе усмене књижевности и овог романа, те се овде нећемо детаљније освртати на њих, већ ћемо се после краћег осврта усредсредити на анализу ових мотива у следећем роману.

Неопходно је поменути начин на који списатељица у *Даровима* варира мотив кућног духа. Завиша и његови сродници назив *маљућак* дугују изразу који за „домаће” користи Ивана Брлић Мажурунић; овде, међутим, престају непосредне везе са наслеђем старије списатељице. Кућни духови Иване Нешић су, за разлику од Малика Тинтилинића и његовоје дружине, не само нељубазни, својеглави и прогави него имају и наглашено гротескна тела (жилави су, прљави и ружни); много су сроднији бјесовима из бајке „Како је Потјех тражио мудрост” него добронамерним и несташним „домаћима”. Ауторка уноси додатну напетост чињеницом да, одвојени од правог господара, маљуци нису способни да испуњавају же-

ље, тако да је њихово постојање са фолклорне тачке гледишта бесмислено; и сами маљуци су тога свесни, али само Завиша се упиње да поврати „праву” улогу слуге, и при томе доспева у готово трагичан положај.

Остала митска бића, осим Зеленбабе, не показују тако висок степен оригиналности у односу на предање – чума, русалке и водењак представљени су верно, у складу са традиционалним представама о њима, и тек покојим новим детаљем. Ово је нарочито упадљиво у случају водењака (видети Тропин 2013 и Пешикан Љуштановић 2014 о обликовању његовог лика). Змија која у рајском врту чува јабуку живота представљена је у сниженом, комичном тону, тако да је евентуална библијска конотација овог мотива сасвим изгубљена.

Зато је Зеленбаба осмишљена као аутентично трагични лик чију животну причу Мика постепено открива из својеврсних флешбекова, док испуњава задатке које му је поставила. Одломци њене приче конституишу другачији наратив у оквиру Микиног, без наглашене комичне црте и померен у митску прошлост. Коначни резултат, са готово детективским разрешењем Зеленбабиног идентитета, јесте помало сентиментална прича о русалки која се побунила против оца и покушала да живи као обично људско биће. Мотив жене која стари спорије од својих најближих и доживљава то као проклетство обрадила је код нас Гроздана Олујић (видети више о томе у Опачић 2011), али у форми ауторске бајке наглашено лирског карактера. Ивана Нешић решава ту поставку другачије, ослањајући се и на образац поучне приче о кажњеној грамзивости, тако да се уоквирена повест о Зеленбаби стилски и атмосфером приближава причама Миленка Бодирогића из *Прогнаних бића*. Дуго одлагани расплет Зеленбабине приче поклапа се са разрешењем Микиних невоља.

Тајна немуштиођ језика садржи четири различита фолклорно-фантастична мотива интегрисана у реални свет садашњости. При томе је посебно значајна друга половина књиге јер у њој фантастични елемент продире у стварност других ликова из „нашег”, свакодневног света, и више није ограничен само на Микино становиште. Утолико се здухачи и Мокошин утицај само надовезују на појаву немуштог језика, који, као и прелазак у плави сумрак у *Зеленбабиним даровима*, омогућава да се открију везе између свакодневног и натприродног. Животиње које говоре представљају један вид тих спона, али уз причу о таласону чукундеди (12. глава) уводи се и постепено јача и контакт између људи који и даље негују своје везе са натприродним. Тако и амајлије, за разлику од саливања страве, имају реалну функцију и моћ. Преломни тренутак у књизи, који означава спајање два света, примарног и секундарног, али и садашњости и прошлости, представља бакина прича о чукундеди, на коју се надовезује чукундедина повест о прстену.

Међутим, хронолошки први мотив који се појављује у роману јесте „немушти језик”, пародично проблематизован. Најпре се читаоци заједно са јунаком упознају са садржајем бајке, на који Мика реагује збуњено, ненавикнут на концепт физичког кажњавања.⁵ Пажња читалаца се, међутим, скреће са тог мотива једноставним објашњењем превазиђених историјских околности и усредсређује на практичне проблеме које немушти језик изазива у Микином животу: пре свега на навалу информација и

⁵ Иако се ради о приповеци која се данас често перципира као проблематична за савремену децу и лоше обрађена у модерном школству, са мотивске тачке гледишта за роман је значајан само њен први део, у коме се описује начин стицања немуштог језика. Други део, који тематски представља засебну целину (тип 670 у Арне–Томпсон–Утер класификацији) сведен је на момент који доприноси само читалачком разумевању Микиног благог и ненасилног карактера.

гласова, од мувљих, преко птичјих, до мачјих и псећих. Упоредо са тим, јавља се и стална претња смрћу ако се Мика ода некоме. Нема ничег мистично-натприродног у овим Микиним тешкоћама: оне природно произишу из фантастичне премисе. Штавише, пародична нота у опису дечакових мука са досадним и брбљивим животињама одузима појму немуштог језика чар егзотичног. Мика, у складу са својим карактером, покушава да се језика ослободи на здраворазумски начин, непосредним обраћањем змијском цару. Испоставља се да се тиме проблем само продубљује, јер Мика сазнаје и да треба да се ожени Гујицом, царевом ћерком.

На Паунов предлог, дечак се за помоћ потом обраћа богињи Мокош, чије праве природе није у потпуности свестан. Увођењем овог фантастичног мотива, другог по реду, заправо почиње прави конфликт у роману. Као и Зеленбаба у претходном роману, и Мокош има властите циљеве и планове и покушаће да искористи Мику како би их постигла; али за разлику од вештице-русалке, Мокош је божанство са изузетним моћима. Микино одбијање понуђене „помоћи” којом би затро змијски род изазивањен гнев и она баца смртну клетву на Микину породицу.

Други по реду неуспех (и други фантастични мотив) представља и непосредан повод за увођење следећа два фолклорна елемента: лика таласона, којег Ивана Нешић спаја са култом предака у лицу чукундеде – заштитника својих потомака, и појаву здухача (вједогоње), који се овде користи спојен са мотивом *изабраника*.⁶ Чукундеда, заједно са баком,

⁶ Не треба заборавити да *Коља у води* Драгане Абрамовић на сличан начин, али знатно раније, уводе мотив здухача-дечака као одабраног и спаситеља – не само за локалну заједницу (као што је природно за фолклор) него и за шире окружење, односно за читаву државу. Мотив здухача, особе која спаја у себи два света, свакодневни и натприродни, и користи своју двоструку природу ради добра, морао је бити привлачен писцима. Макс у

преузима улогу мудрог саветника и упућује Мику како да се заштити од Мокош: прављењем амајлије са ухваћеним громом (крирање овог магичног предмета приказано је у пародичном тону, уз расправе о „неподесним” материјалима од којих се прави, попут најлон чарапа), али и коришћењем својих урођених натприродних моћи.

Мика тако сазнаје да је здухач, рођен да растерију непогоде и бори се са алама, чиме се пријеђује низу јунака дечје књижевности који откривају да су рођењем предодређени за велике ствари (довољно је подсетити на Харија Потера). Ауторка ипак преобликује овај мотив – постоји приличан број других здухача, а са некима Мика и сарађује. Мотив фолклорног бића уклопљеног у конкретно савремено друштво социјалистичког типа (тако је један од здухача – девојка у радничком комбинезону, највероватније фабричка радница) отвара врло занимљиве приповедне могућности, које су, нажалост, у овом роману тек назначене.

У складу са ширим дејством фантастике у овом роману јесте и то што су несрећа и опасност које Мокош изазива много ширег опсега него досадашње Микине тегобе. Опасност не захвата само Мику, а клетва не представља, као у *Зеленбабиним даровима*, негативан утицај ниског интензитета који окружује фантастична бића (маљутке): опасност, симболизована неприродном променом времена, прети читавом Микином граду. То неуобичајено, топло време које делује све опасније и све више застрашује ликове представља, заправо, препознатљив савремени мотив – климатске промене изазване глобалним загревањем – измештен у прошлост и мотивисан фантастички, попут бројних еко-фантастичних наратива писаних у последње две-три деценије. Спој свакодневног и натприродног, њихова

Којљума показује много изразитеље (и стереотипије) месијанске црте него Мика.

присна веза која је у *Даровима* била тек наговештена – сивилом домаћина и зграда виђених са другог нивоа постојања – овде су много израженији због све-присутне промене времена која притиска град. Кулминација је досегнута у сцени борбе здухача и Мокоши за време олује, као и у сукобу Мокоши са змијама. Већ поменута споредна линија заплета, о љубави која се рађа између корњаче Пауна и змије Гуице, овде се поново спаја са главном и доводи до разрешења – змијски цар прогута Мокош, ослобађајући Мику опасности.

Функција фантастичних мотива

Завршеци оба романа представљају достизање новог нивоа на путу Микине индивидуације, сазрењивања у одраслу особу. Док су *Дарови* сразмерно затворени и враћају Мику у окружење детињства, али са родитељима и стеченим самопоуздањем, *Тајна* је знатно отворенија и приближава се моделу адолесцентског романа. Одлазе и фигура ауторитета (чукундеда) и пријатељ (Паун); симболички, дедин одлазак и рушење куће представљају раскид са дотадашњим животом, и то пре свега са његовим натприродним елементом. На први поглед делује као да је Мика у потпуности прешао у свакодневно, преселивши се у солитер који симболише савремени свет, да је интегрисан у друштво изван круга породице (Светлане) и да се губи потреба за фантастичним другом и помоћником, која је одредила његову позицију у првој (савез и пријатељство са Завишом) и другој књизи (пријатељство са Пауном и узајамна помоћ).

Али три мотива и даље везују Мику за фантастично, и то много трајније него у *Даровима*: немушти језик, његова здухачка природа и чукундедин прстен. Са структурне стране, чињеница да је Мика

здухач свакако је најважнија: она пресудно одређује његову животну улогу, даље одрастање и положај у фантастичном слоју постојања. Прстен, међутим, иако има наглашено место у наративу, заузима превише простора у односу на функцију коју обавља (символичка међугенерацијска спона која служи и као потврда истинитости Микине приче). Стога се може претпоставити да ће играти важну улогу у најављеном трећем делу.

Вратимо се разлици у структури и дometу збивања између романа: на први поглед, *Зеленбабини дарови* су локалнијег карактера, док се у *Тајни* открива шири дomet збивања. Пажљивије гледано, међутим, примећује се да је у *Даровима* негативан утицај маљутака јачи него што се чини: њихово постојање, наиме, утиче на њихову околину, не од тренутка кад се открију Мики, већ од самог њиховог настанка – погубни утицај на породицу поштаревог претка се у садашњости разбокорио, тако да су захваћени и животи поштаревих суседа, односно чланова Микине породице. Одлазак маљутака утиче на поновно успостављање нарушене равнотеже, иако ликови дотле можда нису ни били свесни да им нешто недостаје.

Важно је ипак нагласити да и поред разорног дејства на људско друштво, ни маљуци ни Зеленбаба нису инхерентно зли – њихова интеракција са људима, напротив, у знаку је добрих намера које се извитечјавају због људске похлепе. Већина осталих натприродних бића са којима се Мика сусреће такође не mrзе људе и ограничавају се на свој делокруг (тако се чак ни Чума не може негативно вредновати). Једине изузетке представљају „централни” негативни ликови у оба романа, водењак и Мокош, који злоупотребљавају људе (конкретно, Мику) ради остварења својих циљева.

Ако упоредимо приповедни однос стварног и натприродног у обе књиге, видећемо следеће слич-

ности: лик Микине баке истовремено је персонификација идеализоване слике детињства и лик који спаја свакодневни и чудесни свет. Иако Мика то схвата у *Зеленбабиним даровима* кад је угледа на другом нивоу стварности, тек у *Тајни немушићог језика* њена лиминална позиција стиче функцију у заплету – бакини поступци, нарочито њене приче, пресудно подстичу радњу, а сама бака преузима класичну проповеску функцију помагача – и повезује је са иницијацијском улогом: не само упућујући Мику на чукундеду-таласона него и позивајући Јевту, рођака здухача, да упути дечака у „тајне заната”. Важно је што се бакина „моћ” не конкретизује у некој опипљивој натприродној варијанти: штавише, њен једини покушај да се томе приближи – саливање страве у *Зеленбабиним даровима* – представљен је искључиво као сујеверје без икакве магичне, обредне моћи. Њен значај много је ближи „нормалном” значају родитељске фигуре у породици, и стога је и могућност да њен живот буде озбиљно угрожен изузетна претња по Мику самог. Шире подручје борбе и већи улог (животи свих Микиних укућана) подударају се са новом етапом Микиног одрастања, сазревањем и бољом уклопљеностју у друштво.

Романи о Мики: синхронијски пресек, жанровски контекст

Вратимо се на тренутак класификацији Фаре Мендлсон. Према њој, књиге о Мики представљале би и порталну и интрузивну фантастику истовремено, али уз превагу интрузивне фантастике у другој књизи. Портална фантастика чистог типа ретка је код нас. Мина Тодоровић, додуше, спада у ретке изузетке, а њени романси спадају у класичну порталну фантастику, али са другачијим натприродним би-

ћима него код већине српских дечјих аутора средње генерације. Структура њених романа такође одражава сазревање и индивидуацију, али уз специфичан обрт – јунаци су подмлађени старци који пролазе друго детињство и одрастање.

Док се мотив портала у *Зеленбабиним даровима* појављује више пута, под разним околностима, у *Тајни* је готово сасвим одсутан: чак ни улаз у подземно змијско царство не може се тумачити као класичан портал, јер се Мика у царству задржава кратко и без много интересовања за оно што га окружује. Много је важнији упад фантастичног у његов безбедни свет – најпре појавом немуштог језика, а потом преко Мокошиних напада. Према поменutoј таксономији, присуство интрузивног фантастичног елемента дефинитивно смешта овај текст у близину хорор жанра. Опет, док је портална фантастика присутна у књижевности за децу још од *Алисе у земљи чуда*, ретко се појављује у српским делима за децу ван ауторских бајки, све до најновијег уплива толкиновске епске фантастике, Џоане Роулинг, али и Михаела Ендеа. За разлику од порталне варијанте, интрузивна фантастика се у дечјој књижевности често појављује као нешто „меко” и у складу с правилима фолклорне бајке (ликови патуљака, вила итд.), као варијација мотива имагинарних пријатеља, што се протеже и на дела SF жанра у којима доминирају ванземаљци који успостављају контакт са децом а не са одраслима (Влада Стојиљковић, Весна Алексић, различит старији SF за децу). Појава маљутака у првој књизи управо је оцртана као паралела са таквим појављивањем имагинарних пријатеља/ванzemaljaца. Као ни, рецимо, Стојиљковићева деца у причи „Одведи ме своме вођи”, ни Мика у почетку није у стању да помогне својим новим познаницима. Комика њиховог односа према Мики, који укључује и благо „израбљивање” (отимање бомбона), снижава тон опасности. Шире, не-

комичне импликације, експлицитне у делима за одрасле која се баве оваквим мотивима (услуге хтонских бића скупо се плаћају), постају јасније тек у даљем развоју дogaђaja.

Негативне и хорору блиске варијанте интрузивне фантастике, које су при томе лишене чак и дидактичног елемента који би оправдао насиље над ликовима, појављују се тек у најновије време: и ту предњачи Урош Петровић са романом *Пети лейпцир*, као што је *Авен и јазотас* један од првих романа за децу који се код нас недвосмислено укључио у ток епске фантастике. Хорор за децу, упркос парадоксалном призвуку, може пружити врло занимљиве резултате на књижевном пољу (осим поменутих Петровића и Маџана, од аутора на интернационалној сцени ту свакако предњачи Нил Гејмен).

У овако постављеном контексту постаје лакше да се одреде жанровски корени романа Иване Нешић. Оба дела на структурном нивоу дuguju много више англосаксонској традицији фантастике за децу него домаћој: не толико због утицаја одређених аутора већ због нагласка који се ставља на чврст, брижљиво организован заплет без већих дигресија, заснован на јасно одређеној централној теми. За разлику од добrog дела старије генерације писаца, Ивана Нешић полази од претпоставке да су читаоци упознати са жанровским конвенцијама, те да се од њих може одступити само уз образложение или духовиту и *видљиво* намерну субверзију правила. Међутим, у такву жанровску матрицу смештају се локални фолклорни мотиви, а што је још важније, и они се преобликују према захтевима индивидуалне ауторске поетике, уместо да се ропски копира постојећа етнографска грађа или да се саобрађавају западноевропским еквивалентима. Овакав приступ, као што смо видели, довео је до настанка изузетно занимљивих дела. Остаје да се види у ком ће се правцу развијати даљи рад ове списатељице.

ИЗВОРИ

Нешић, Ивана. *Зеленбабини дарови*. Београд: Креативни центар, 2013.

Нешић, Ивана. *Тајна немуштиог језика*. Београд:
Креативни центар, 2014.

ЛИТЕРАТУРА

Мијић Немет, Ивана. Рефлекси усмене књижевности у Зеленбабиним даровима Иване Нешић Опачић, Зорана. Поетика бајке Гроздане Олујић. Београд: СКЗ, 2011.

Пешикан Љуштановић, Љиљана. „Простор у фантастичном роману за децу – нацрт типологије на примерима из савремене српске прозе“. [https://www.academia.edu/7412737/%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%98%D0%A7%D0%9D%D0%9E%D0%9C%D0%A0%D0%9E%D0%9C%D0%90%D0%9D%D0%A3%D0%97%D0%90%D0%94%D0%95%D0%A6%D0%A3%D0%9D%D0%90%D0%A6%D0%A0%D0%A2%D0%A2%D0%98%D0%9F%D0%9E%D0%9B%D0%9E%D0%93%D0%98%D0%88%D0%95%D0%9D%D0%90%D0%9F%D0%A0%D0%98%D0%9C%D0%95%D0%A0%D0%95%D0%A1%D0%90%D0%9F%D0%A1%D0%9A%D0%95%D0%9E%D0%A0%D0%9F%D0%97%D0%95">https://www.academia.edu/7412737/%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%98%D0%A7%D0%9D%D0%9E%D0%9C%D0%A0%D0%9E%D0%9C%D0%90%D0%9D%D0%A3%D0%97%D0%90%D0%94%D0%95%D0%A6%D0%A3%D0%9D%D0%90%D0%A6%D0%A0%D0%A2%D0%A2%D0%98%D0%9F%D0%9E%D0%9B%D0%9E%D0%93%D0%98%D0%88%D0%95%D0%9D%D0%90%D0%9F%D0%A0%D0%98%D0%9C%D0%95%D0%A0%D0%95%D0%A1%D0%90%D0%9F%D0%A1%D0%9A%D0%95%D0%9E%D0%A0%D0%9F%D0%97%D0%95](https://www.academia.edu/7412737/%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%9E%D0%A0%D0%A3%D0%A4%D0%90%D0%9D%D0%A2%D0%90%D0%A1%D0%A2%D0%98%D0%A7%D0%9D%D0%9E%D0%9C%D0%A0%D0%9E%D0%9C%D0%90%D0%9D%D0%A3%D0%97%D0%90%D0%94%D0%95%D0%A6%D0%A3%D0%9D%D0%90%D0%A6%D0%A0%D0%A2%D0%A2%D0%98%D0%9F%D0%9E%D0%9B%D0%9E%D0%93%D0%98%D0%88%D0%95%D0%9D%D0%90%D0%9F%D0%A0%D0%98%D0%9C%D0%95%D0%A0%D0%95%D0%A1%D0%90%D0%9F%D0%A1%D0%9A%D0%95%D0%9E%D0%A0%D0%9F%D0%97%D0%95)

Тропин, Тијана. „Од застрашујћег до присног. Мотив водењака у књижевности за децу” *Aquatica: книжевност, култура*, Београд: Балканолошки институт САНУ, 2013. 409–428.

Mendlesohn, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Wesleyan, 2008.

Tijana D. TROPIN

THE FANTASTIC ELEMENT AND ITS INFLUENCE
ON THE STRUCTURE OF CHILDREN'S NOVELS:
GREENCRONE'S GIFTS AND
THE SECRET OF THE ANIMAL LANGUAGE

Summary

This paper analyses Ivana Nešić's children's novels, *Greencrone's Gifts* (*Zelenbabini darovi*) and *The Secret Of The Animal Language* (*Tajna nemuštog jezika*). The unusual positioning of these novels in the frameworks of both Serbian and European tradition of the children's fantasy novel is explored; the paper offers an overview of the fantasy element's function in children's novels, and its influence on the novels' structure. Modern Serbian children's novels introduce typical fantasy elements in new, atypical ways and attempt to create an original, Slavic-mythology based type of fantasy, but they usually fall back on tried and tested plot varieties. We attempt to demonstrate that Ivana Nešić starts with a fairly traditional quest pattern in her first book, using both the tripartite task structure and elements of the portal fantasy (as defined by Mendlesohn), and then switches to a more modern and inventive novel structure and an open-ended form in the second. Still, both *Greencrone's Gifts* and its sequel offer an atypical approach to the fantasy genre in Serbia, by highlighting the humour and positioning the fantastic narrative in a relatively recent past (1960's).

Key words: Children's literature, children's novel, fantasy, *Greencrone's Gifts* (*Zelenbabini darovi*), *The Secret Of The Animal Language* (*Tajna nemuštoga jezika*)

UDC 821.163.41–93–32.09 Сопић В.

◆ **Наташа П. КЉАЈИЋ**
ОШ „Бранко Радичевић“,
Бољевци – Прогар
Република Србија

БРАНКО ЂОПИЋ – ЗУКО ЦУМХУР – НИКОЛЕТИНА БУРСАЋ: КЊИЖЕВНОСТ И КАРИКАТУРА

САЖЕТАК: У овом раду бавићемо се односом литерарног текста у Ђопићевој збирци приповедне прозе *Доживљаји Николетине Бурсаћа* и илустрацијама Зука Цумхура за друго издање тог дела. Те давне 1958. године неустрешиви карикатуриста Зулфикар Цумхур истакао је неулепшаним и неублаженим ликовним изразом есенцију хумора, ироније, али и специфичне краишке етике, засноване на граничарској дисциплини и усменој епизи, као и ону фину, сетну, сентименталну црту Босне и њених житеља, који иза грубости, тврдоглавости и незграпности крију нежно, голубије срце. Стога сматрамо да би се достојан омаж, како Ђопићу тако и Цумхуру, могао и морао одати репринтом овог давнашњег и заборављеног издања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Бранко Ђопић, Николетина Бурсаћ, Зуко Цумхур, илустрација, карикатура, иронија, сарказам, хумор

Један сасвим случајан „улични проналазак“ другог издања Ђопићеве збирке приповедака *Доживљаји Николетине Бурсаћа* из 1958. године, у изда-

њу сарајевске Свјетлости¹, отписани примерак из једне од јавних библиотека, пронађен у картонској кутији уличног продавца и купљен за педесет динара, открио нам је једно сасвим ново и у доцнијим издањима изгубљено „лице“ славног партизанског делије, „митраљесца голубијег срца“. Ово издање, у скромној опреми поратног издаваштва, ипак крије ликовну раскош – као илustrатор се потписује Зулфикар Зуко Цумхур, мултимедијално и интермедијално лице Сарајева, Београда, Херцег Новог, сликар, илustrатор, карикатуриста, писац, сценариста, боем.² Ликовни доживљај Ђопићевог хумора и ироније који је пренео у илустрације у карикатуралном маниру створио је складан, динамичан и сасвим логичан спој књижевности и ликовне уметности, који је у неким доцнијим издањима изостао.

Зуко Цумхур је управо кроз сарадњу са значајним уметницима свога доба остао познат широј читалачкој публици. Како је током педесетих година портретисао свог пријатеља Иву Андрића сведеним, кроки портретом тушем, тако му се Андрић одужио својим предговором за *Некролог једној чаршији*, који је, игром још једне дивне случајности, штампан управо 1958. године. Познато је да је пред крај живота створио са Момом Капором дело у четири руке, *Зелену чоју Монтиенегру*, а ако се пажљивије присетимо почетка филма *Опац на службеном путу* Емира Кустурице, по сценарију Абдулаха Сидрана, за око ће нам запасти карикатура Маркса иза које виси Стальинов портрет, прва југословенска карикатура објављена на Западу, у немачком *Шиперну*, коју је посебно уважавао и друг Тито лично.

¹ Прво издање ове збирке објављено је 1955. године.

² Зулфикар Цумхур (1920–1989), пореклом из старе породице имама, школовао се у Београду и Сарајеву. Завршио је Ликовну академију у класи Петра Добровића. Прве цртеже објавио је у *Народној армији* 1947. године, а доцније је објављивао у *Борби*, *Јежу*, *Ослобођењу*, *Политици*, *НИН-у* (преузето са: http://www.camo.ch/zuko_dzumhur.htm, датум преузимања :13. 7. 2015).

О стилу Зука Џумхура као карикатуристе укратко сазнајемо да је „прецизан, духовит и сведен на основне линије”, те да „има нешто од сугестивности и рафинмана јапанскога потеза тушем”, као и да су његове „карикатуре на насловној страници *Политике*, често биле рјечитије од најрјечитијег политичког коментара” (преузето са: http://www.camo.ch/zuko_dzumhur.htm, датум преузимања: 13. 07. 2015) Управо у том контексту убојите сведености, сугестивности и хумора посматраћемо Џумхурову ликовну допуну Ђопићевог текста, коју он потписује као илустрацију, а реализује као карикатуру.

Иницијално поглавље Ђопићеве збирке, „Сјећање на Николетину (Успомене из дјетињства)”, које поетички и семантички читамо као спону са збирком приповедака *Баштица сљезове боје*, уводи знане ликове, Бају и дједа Радета, заједно са Николетином,



што Џумхур прати приказом снажног момка (крупнијег и јачег у односу на Бајицу, ћака почетника,) у сељачком оделу, кудраве косе, израженог крупног носа и јаких шака (Ђопић 1958: 7). Остарели ћед Раде, са личком капом и квргавом штапином, ураслих обрва и „чушљавих” брчина, до тог тренутка заштитник малог Бајице, предаје овог исто тако снажном шаком Николетини, проговарајући у Ђопићевом тексту речима: „Само се ти, душо, држи уз овога ту дјечака. Не мичи се успут од њега” (Ђопић 1958: 6).

Причу „Пропаст и пророштво”, горку сублимијацију слома Југословенске краљевске војке у Априлском рату, прати приказ Николетине и Јовице Јежа који из птичије перспективе, налик на будућу партизанску заседу, посматрају колону немачких тенкова који освајају босанске гудуре (Ђопић 1958: 15). Док ситни, прћасти Јовица Јеж одаје збуњеност и страх,



Николетина Бурсаћ, са шајкачом и закрпљеним шињелом, гневним и огорченим погледом „одузете краишке части” осматра како држава пропада. Она иста снажна шака грчи се у бесу, као да се скупља у песницу, не мирећи се са стањем ропског понижења: „Почуј само што ти ова бена каже: ови се к нама до-везоше у паради, а како ће се одвести, то нек црни ђаво зна. Тако је одувијек било” (Ђопић 1958: 18).

Николетинин поглед од гнева прераста у отпор, што Џумхур постиже састављеним обрвама и стегнутим, каменим, „квадратним” изразом protagonисте.

Причу „Бог и батина” прати изразито гротескан призор два усукана, жгњава домобрана, троугласте и квадратасте главе, са нередом разбацане војничке гардеробе под ногама. Николетина је приказан са рукама на леђима, у ставу која је мешавина строгоће и људског сажаљења, две изобличене појаве нису препрезентативан ратни плен већ два присилно мобилисана човечуљка који се у рату не сналазе (Ђопић 1958: 21). С друге стране, чувени окршај са Немцима на сеоском гробљу у причи „Необични савезници” прати пример јунака Николetine са пре-димензионираним пушкомитраљезом; као што Војвода Момчило има сабљу са очима, а Вук Мандушић убојити цефердар, тако и Николетина мора имати чудотворно оружје, које, уз оно карактеристично штектање које Ђопић уткива у текст, Џумхур доцртава као „голему направу” с којом нема шале. Примећујемо, ипак, једну малу недоследност на илустрацији. Николетинин дјед код Ђопића зове се Тодор, а на илустрацији је прекрштен у Танасија (Ђопић 1958: 29). Истина, у борби на гробљу учествује партизан Танасије Буљ, који се први сакрива иза гроба Тодора Бурсаћа, након чега га, из свим разумљивих „породичних разлога” Николетина истерује да нађе други заклон.

Хумористички аспект лика Николetine, честитог краишког сељака који мисли срцем и лако упа-

да у стање зачудности, приметан је на илустрацији приче „Предавање о братству” (Ђопић 1958: 33). Мали и ситни Јовица Јеж, са усађеним „бенастим” очима, крпи цокуле док се Николетина држи за титовку на глави, чудом не могући да се начуди како то да у братству и јединству један муслиман („турчин”, како се у народу чује) може бити комесар и како сад то објаснити борцима који су, из контекста приче, махом Срби. Овај аспект „подрпаног хероја” још је уочљивији у илустрацији приче „Љубав и љубомора” (Ђопић 1958: 41). Низак, карикатуралан, доброћудно смешни Талијан постаје „конкурентија” Јовици Јежу, који је расцепљен између збуњености због Николетинине наклоности према заробљенику и урнебесно смешне закрпе Tiger trade mark коју је херој себи пришио на тур, у недостатку бољег материјала за закрпу.



Мајка Марија, као посебно драгоцен, брижан лик, представљена је на илустрацијама прича „Обрачун са богом” и „Сурово срце”. Убоги кућерак Николетинин, патосан грубим даскама, са деформисаним прозором, огуљеним зидовима и невешто склепаним бродским патосом, уз сву своју привидну беду бива дом гостопримства и одмора. Талијан је удомљен, у питомој пози, док држи мачку и сам делује као кавак кућни љубимац. Николетина, цртан из профиле, са наглашеном „носекањом” и у ставу одлучности „преваспитава” осталу матер, која је од рођења дубоко и без поговора у вери. Старица има згрчен, погурен телесни став, прекрштене ноге и руке, као да положајем тела одбија партијску новотарију. Међутим, на Ницине речи „Кад команда каже да нема бога³, онда га неме и квิต” (Ђопић 1958: 47), старица се води логиком војничке послушности, који је дубоко усађен у свест крајишке жене:

Она је родом Личанка, граничарка, навикла још од својих стarih да поштује војску и њезине наредбе. Нема зато ништа ни против ове о Богу. Кад војска каже да га нема, онда је ред слушати, јер војска зна шта ради. (Ђопић 1958: 47)

Међутим, и сам цртеж открива њено нездовољство, разочараност, тугу над укинутим Богом, што наново, кроз Цумхурово вешто перо, Николетинином изразу лица даје двоструко значење; ма колико догматски индоктириран, и сам тражи објашњење:

— Е нећemo тако, комесару. Најприје ти мени имаш да објасниш и како грми, и откуд је постао човјек и још триста чуда, па кад ја то будем знаю, лако ћe мени бити за боѓа. Моћи ћu онда и старој објаснити а и сам начисто бити јеси ли ми ти истину казао или нијеси. (Ђопић 1958: 48)

³ У овом издању, као и у бројним потоњим, хришћански Бог писао се малим словом. Поштујући текстолошко стање дела, као и ауторову вољу, то нисмо мењали. У неким доцнијим лектирским издањима дешавало се да се изврши правописна корекција, тј. усаглашавање према доцнијим правописним изменама, што није у сагласју са текстолошким принципом последње ауторове воље.



Сличан став, став спољашње силине и прикривене нежности, Цумхур исцртава у илустрацији за причу „Сурово срце” (Ђопић 1958: 58), која одаје нешто од атмосфере Јесењинове песме „Писмо мајци”. Јесен као наглашени амбијент растанка, погурена старица са повезачом, у старом похабаном каптузу, прати свог мргодног делију, коме смета њена мајчинска брижност. Уколико бисмо парчетом папира прекрили Николетинин лик, наишли бисмо на архетипски лик старице која свакодневно ишчекује повратак сина из даљине (мајка Стојана Јанковића, мајка Милића Барјактара). Ако ову илустрацију по меримо на последњу причу „Повратак”, у којој се говори о последњем праштању Николетине и мајке Марије, неколико месеци пред његову погибији у Бици на Неретви и пред „повратак душа” из херцегговачког крша, лик мајке Марије постаје лик мајке



која нариче за својим дететом, чиме се додатно потпредстава дојам катарзе који Ђопић постиже овом причом. Илустрација „повратника” који се тешким кораком, макар духом, враћају у завичај обасјана је месечевим сјајем, сјајем упокојених.

Ова илустрација амбијентално изразито подсећа како на песму „Вече” Ђуре Јакшића⁴, тако и на завршну сцену Шотриног филма *Бој на Косову*⁵, када монаси Теофан и Макарије, ходајући преко поља Косова, испраћају сен Лазарову која у том тре-

⁴ Стих „погинули вitez ево се посвети” из поменуте Јакшићеве песме алегориски представља залазак Сунца и излазак Месеца, Сунце се алегориски представља као погинули вitez у Косовској бици, а Месец као његова ваксрла душа.

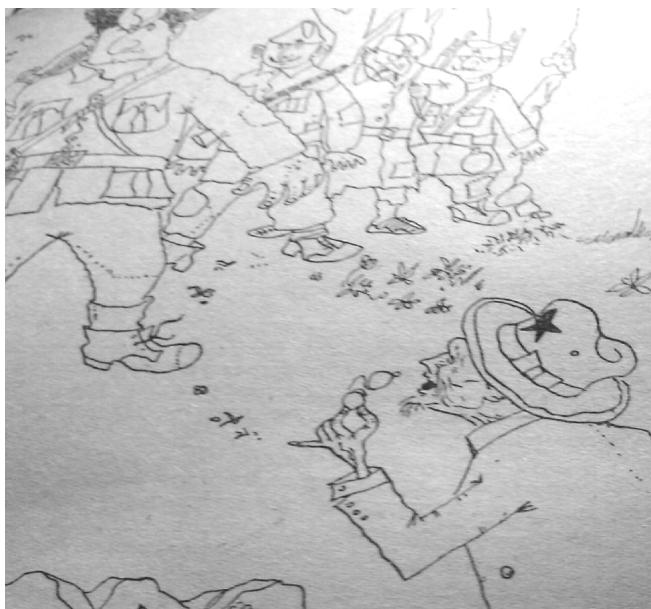
⁵ Филм је снимљен 1989. године по истоименом драмском тексту Љубомира Симовића. Иначе, сама збирка *Доживљаји Николетине Бурсаћа* има снажно уплатен косовски код, односно на јунаштву Лазара и Милоша Обилића, утканом у народну епiku, сам Николетина гради властити доживљај јуначке етика.

нутку улази у „царство небеско”. Мотив посвећења Ђопић потпредстава у визији „једне чемерне баке, већ на свашта превикле”⁶, која у магли, пред својом колибом „склепаном на горевини” доживљава „чудо”:

Господе боже, господе боже, ено сад пролазе и мртви Крајишици. Иде мртав командир и мртвог борца води. Оба жути, к'о восак, оба преображенi. Господе драги, слава ти и хвала, нек сам само прије своје смрти видјела светитеље. (Ђопић 1958: 148)

Мотив непрепознавања знамените личности јавља се у причама „У друштву са пјесником” и „Тифусар – реконвалесцент”. У првој причи тематизован је комично Николетинино суочавање са „пјесником из школске лектире”, сувоњавим и ситним старцем кога Џумхур приказује у карактеристичном обличју господина и боема, залуталог у партизанску недођију, са цвикерима, шеширом на који је пришивена петокрака, јарећом брадицом и кишобраном којим се Поета подштапа. С друге стране, Николетина као типичан крајишки „џамбас” крупним корацима приступа незнанцу, праћен четом партизана, напослетку бивајући разоружан бритким умом и вештином проницања необичног борца, који своје битке за слободу не бије митраљезом већ пером. Лик Поете инспирисан је ликом хрватског књижевника Владимира Назора, који је током 1942. године, заједно са Иваном Гораном Ковачићем, прешао на слободну партизанску територију, оставивши дневник *Са партизанима* и збирку поезије *Пјесме партизанке*, али и песму „Мајка православна”, потресно поетско сведочанство о усташким злочинима над Србима из запаљеног Вргинмоста. Изразиту сличност са Џумхуровом карикатуром видимо у кадру филма *Бићка на Неређиви* – у оба

⁶ Није доречено, на основу самог текста, да ли је чемерна бакица заправо мајка Марија. Овај моменат Ђопић, као вешт приповедач, оставља отвореним за тумачење.



случаја заштитни знак Пoете бива управо шешир са петокраком.

Занимљиво је да Николетина, који без икаквих ограда бива очаран лицом врховног команданта на Другом заседању АВНОЈ-а у Јајцу 1943. године, тај исти, живи митски лик не препознаје усред болести, одбијајући да се повинује наређењу тамо неког незнанца да угаси ватру. Титов лик Џумхур представља наглашено једноставно и скоро па непрепознатљиво; пред нама је ненаметљиво или брижно лице „оца наших народа и народности”, који са пуно емпатије тапше по рамену тужног, омлитеавог Николетину коме цури нос⁷, баш онако како га је Ђопић и желео представити.

⁷ Ђопићев литературни портрет и Џумхурова илустрација уклапали су се у пожељан начин портретисања Тита у поратној књижевности, посебно у књижевности за децу која је имала идеолошко-педагошки подтекст, грађена на анегдотама о његовим по-двизизма и поступањима у борби.

„Митраљезац голубијег срца”, уз сву своју крајишку корпулентност, осорност и набуситост, пред лепшим полом постаје заљубљива, осетљива, занесена природа. Болничарка Бранка представљена је као тип стидљиве и скривене лепоте, другарице којој је тешко одолети, а још теже прићи. Николетина збуњеност види се кроз положај руку: десном руком држи браду, збуњен новим осећањем, а леву шири у жељи да дела, приђе лепој партизанки (Ћопић 1958: 51). С друге стране, прича „Игра”, ведра и врџава, праћена је урнебесним приказом петнаестогодишње девојке, младе али чулне и изузетно смеле, пред којом се легендарни командант стропаштава на земљу, са кажипростом упереним увис, знаком неуспелог „поповања” (Ћопић 1958: 67).

Сусрет света одраслих и света детињства у рату најуочљивији је на илустрацији приче „Незгодан са-

путник”. Крупни, високи, предимензионирани Николетина држи за руку сићушну јеврејску девојчицу Ерну, која својом детињом наивношћу с једне стране и искуством у рату прогоњеног детета с друге свог великог друга збуњује и прикривено – одушевљава (Ћопић 1958: 91).

Неколико карикатура из овог издања могло би нам, како из оног тако и из данашњег времена, деловати веома оштро и грубо, политички некоректно, али немојмо заборавити да жанр карикатуре не зазире од ироничног и саркастичног. Можда је то и највидљивије у илустрацији приче „Развезани Николетина” (Ћопић 1958: 95), у којој Николетина успева да се спасе четничког ропства тако што у једном од четника препознаје свог школског друга Јанка, а потом вештом реториком и надмудривањем успева да њега и његове компањоне преобрati у



партизане. Три четника на Џумхуровој карикатури представљена су у врло очекиваном маниру, препознатљивом из партизанске кинематографије: дугих, неуредних, закудраних брада, кукастих или свињских носева, са мртвачком главом на шубари или немачким опасачем, подрпани, прости, наивни, натерани у рат.

Док се, по обичају, Јовица Јеж крије из Николетиног рамена, наш Ниџа лукавим погледом „индоктринира” четнике који прате сваку његову реч. У данашње време, у ери изједначавања партизана и четника у доприносу борби за ослобођење, овакав приказ четника био би више него увредљив, али педесетих година 20. века у СФРЈ он није био необичан, чак ни у књигама за децу. Сличну ситуацију имамо и на илустрацији приче „Контрола у Бихаћу” (Ћопић 1958: 115), где Џумхур ликовно обрађује

Николетинин упад у католички самостан, приказавши часне сестре као наказна, гротескна бића.

Не можемо рећи ни да је Џумхур штедео прост народ, „поштене сељаке”, што је видљиво по илустрацијама прича „Надмудривање” и „Злослутна игра”. Карикатура која прати причу „Надмудривање” (Ћопић 1958: 81) упечатљива је по лицу тројице сељака који покушавају на све начине да дознају када се спрема партизански напад. Старац са шубаром, кривог носа и чупавих обрва, дебељко лука-ва погледа и чкиљави „патуљак” који се „сав пре-творио у уво” покушавају да надмудре Николетину, који се брани оним већ описаним „квадратним” изразом лица. У приказу масе која прати партизанску приредбу и Јовице који се трагикомично уживео у улогу усташе видимо иронијски однос цртача пре-ма неуком свету у додиру са културом, или преци-



зније са културном идеологијом. Мноштво капа, повезача, ћелавих глава, један „зацерени” сељак буљавих очију који не гледа у бину него у оне из себе, парола о братству и јединству – Џумхур је извукao исечак сатиричног који је Ђопић тек узгредно споменуо у причи. Ништа боље није прошао ни Танасије Буљ, простог и помало „ограниченог” изгледа, као да је „заблесављен” у дијалогу са Николетином (Ђопић 1958: 86).

Можемо поставити питање о томе да ли су ове илустрације-карикатуре на неки начин склоњене, повучене у други план, као да сувише вуку на манир сликања партизанског покрета у нешто касније снимљеним филмовима Жике Павловића. Можда су исувише указивале на Ђопића – сатиричара, који се провукао маказама цензуре као „легендарни писац из читанке”, али се „иронијски Ђопић” у рецепци-

ји дела повлачио пред „хроничарем НОБ-а”, творцем неустрашивог јунака Николетине. Ђопићева већ тадашња „скретања с курса” јесу скретања која су овој књизи несвесно дала легитимитет да задржи статус књижевног класика, макар и у статусу тзв. „изборне лектире” у седмом разреду основне школе. Те давне 1958. године неустрашиви карикатуриста Зулфикар Џумхур истакао је неулепшаним и неублаженим ликовним изразом есенцију хумора, ироније, али и специфичне краишке етике, засноване на граничарској дисциплини и усменој епизи, као и ону фину, сетну, сентименталну црту Босне и њених житеља, који иза грубости, тврдоглавости и неизграпности крију нежно, голубије срце. Стога сматрамо да би се достојан омаж, како Ђопићу тако и Џумхуру, могао и морао одати репринтом овог давнашњег и заборављеног издања.

ЛИТЕРАТУРА

- Ђопић, Бранко. *Доживљаји Николетине Бурсаћа*. Сарајево: Свјетлост, 1958. <http://www.camo.ch/zuko_dzumhur.htm> 13. 07. 2015.
- Danilo Vujadinović. *Pisac koji je zasluzio predgovor Ive Andrića*. <<http://www.blic.rs/Kultura/Vesti/292059/Nepoznato-iz-zivota-Zuke-Dzumhura-Pisac-koji-je-zasluzio-predgovor-Ive-Andrica>> 13. 07. 2015.
- <<http://www.avlija.me/portreti/zulfikar-zuko-dzumhur>> 13. 07. 2015.



**BRANKO ĆOPIĆ – ZUKO DŽUMHUR
– NIKOLETINA BURSAĆ:
LITERATURE AND CARICATURE**

Summary

In this paper we will deal with the relation between a literary text in Ćopić's collection of narrative prose *The Adventures of Nikoletina Bursać* and illustrations by Zuko Džumhur in the second edition of that book. Back in 1958, a brave cartoonist Zulfikar Džumhur, without embellishment and alleviation, had expressed the very essence of humor, irony, and the specific ethics of borderers, based upon their discipline and oral epic poetry, and well as upon a fine, melancholic and sentimental trait of Bosnia and its inhabitants, that behind rudeness, stubbornness and clumsiness, conceal tender heart. Consequently, we think that a reprint of this old and forgotten edition would be a proper homage to both Branko Ćopić and Zuko Džumhur.

Key words: Branko Ćopić, Nikoletina Bursać, Zuko Džumhur, illustrations, caricatures, irony, sarcasm, humor

◆ **Marina Z. MIŠKOVIĆ
Dragica A. DRAGUN**
*Sveuč. Josipa Jurja Strossmayera, Osijek
Filozofski fakultet
Republika Hrvatska*

ELEMENTI PROZE U TRAPERICAMA U MAJETIĆEVU ROMANU ČANGI

SAŽETAK: Rad se bavi posebnim tipom proze – promom u trapericama. Najprije se govori o istoimenoj monografiji Aleksandra Flakera, čije se teze o najdominantnijim elementima donose, a potom i apliciraju na roman *Čangi* Alojza Majetića. Pozornost se posvećuje pripovjedaču i analizi opozicije koja se ostvaruje između svijeta mladih, odnosno nedoraslih i svijeta odraslih. U okviru ostalih obilježja u romanu evidentira se prisutnost/odsutnost klapa te erotski sloj, uočavaju se odlike civilizacijskih kompleksa i pripovjedačeve približavanje spontanomu govoru.

KLJUČNE RIJEČI: Flaker, Majetić, proza u trapericama, opozicija, pripovjedač

Kad je riječ o književnopovijesnim osvrtima na roman *Čangi* Alojza Majetića¹, u svima se spominje zabrana tog romana. Dubravko Jelčić ističe da je Majdak romanom *Čangi* „izazvao gnjev moćnika, likovima i prizorima iz svakidašnjeg života tadašnje mlađeži gradske (zagrebačke) sredine, jer radnja koja ih povezuje teži dubljoj, osmišljenoj raščlambi

¹ Alojz Majetić (1938.), pjesnik, prozaik i dramski pisac, studirao je komparativnu književnost na Filozofskome fakultetu u Zagrebu, radio je kao korektor, novinar, samostalni književnik i ured-

ljudskih odnosa i moralnih dilema, karakterističnih u to doba za naš mladi svijet, pa su postigli da se to djelce, pod quasipuritanskim izgovorom zaštite javnog morala, sudske zabrani” (Jelčić, 2004: 541). Slobodan Prosperov Novak to naziva „jednim od prvih većih poratnih književnih skandala u povodu kojega su se i stariji pisci usudili protestirati, govoreći otvoreno protiv rigidnosti vlasti i braneći mladića kojega su bez argumenata optuživali da iznosi nakaradnu sliku socijalističke omladine, da ju prikazuje u krovu svjetlu, da naglašava samo njezinu seksualnost a da zaboravlja pozitivne vrijednosti njihova života” (Novak 2003: 523–524). Napominje i da je Majetićev *Čangi*, premda zabranjen, postao „kulturnom knjigom, djelom čitanim i komentiranim”, naziva ga „prvim romanom beat generacije” i dodatno ističe kako je popularnost velikim dijelom stekao upravo zbog zabrane (Novak 2003: 524). I Flaker ističe da je „veliku pažnju izazvao roman mladog pisca Alojza Majetića, koji je oblikovao građu iz života zagrebačkih mladića koji su postajali huligani” (Flaker 1983: 17). Zbog prvotne zabrane 1970. godine izlazi ponovljen i dopunjeno *Čangi off gottoff*. Nemec ističe da je i u prvoj i u drugoj inačici *Čangi* „nekonvencionalna, žestoka proza o jednom naraštaju, o novim obrascima ponašanja, o mladim ljudima koji su krenuli stranputicom, o generacijskom gnjevu” te kao karakteristiku toga romana navodi pojavu jednoga „novog senzibiliteta i novog tipa osjećajnosti buntom, prijestupom, brutalnošću i cinizmom” (Nemec 2003: 155). Šicel ističe da *Čangi* pripadnosta modelu proze u trapericama potvrđuje i „naglašenim urbaniziranim jezikom junaka, odnosno posebno istaknutim šatrovačkim govorom” (Šicel 1997: 235).

nik. Bio je tajnik Društva hrvatskih književnika, urednik časopisa *Paradoks i Republika*. Zbirke pjesama: *Dijete s brkovima priča* (1956.), *Otimam* (1963.), *Tkači jedara* (1997.), *Vrata iza pučine* (1998.) i dr. Romanii: *Čangi* (1963.), *Čangi off gottoff* (1970.), *Omiški gusari* (1981.), *Glavata priča* (1996.), *Bestjelesna* (2007.).

Iz navedenoga je vidljivo kako je riječ o zanimljivome, mogli bismo reći intrigantnome romanu koji će nas prije svega zanimati kao model romana proze u trapericama. Za potrebe rada promotrit ćemo prije svega studiju Aleksandra Flakera *Proza trapericama* (1983.) kako bismo odgovorili na postavljeni naslov. Flaker² prozu u trapericama prvenstveno definira kao „prozu u kojoj se pojavljuje mladi pripovjedač (bez obzira na to da li on nastupa u prvom ili trećem licu) koji izgrađuje svoj osebujni stil na temelju govorenog jezika gradske omladine i osporava tradicionalne i postojeće društvene i kulturne strukture” (Flaker, 1983: 36).

Obilježja proze u trapericama promatrati će se u odnosu na dva temeljna elementa, a to su opozicija i pripovjedač, te u odnosu na treći element u kojemu su sadržana sva ostala obilježja proze u trapericama (ostala obilježja).

² Aleksandar Flaker (1924. – 2010.) tvorac je termina proza u trapericama. Danijela Lugarić ističe kako je knjiga o prozi u trapericama prvotno objavljena 1975. pod njemačkim nazivom *Modelle der Jeans-Prosa* (Kronberg/Taunus). Bila je nacrtom tipologije modela nazvanoga „mladom prozom” koji je izložen na varšavskome slavističkom simpoziju 1973. U domovini je objavljena pod nazivom *Hrvatska proza u trapericama* 1974. (Zbornik Zagrebačke slavističke škole) te godinu poslije u dnevniku *Večernji list* (*Književnost u trapericama*, 11. i 12. 1. 1975). U inozemstvu su dijelovi studije svjetlo dana ugledali i prije njemačkoga izdanja, 1973., i to u poljskome prijevodu (*Szkic do badań „Młodej prozy”*). Studija je objavljena i u prijevodu na engleski (*Salinger's Model in East European Prose*, 1980.) i njemački jezik (‘*Jeans-Prosa*’ in den Slavischen Literaturen und in der DDR, 1982.). Valjanost je modela potvrđena u Poljskoj 1976. (u antologiji tekstova o književnosti nakon Prvoga svjetskog rata *Pokolenia i grupy literackie po 1918 roku. Antologia opracowań i szkiców krytycznoliterackich*, Kraków), potom u Mađarskoj (M. Szabolocsi: *Próza-farmerban*, Nagyvállág 1977.). Analitički je potencijal Flakerova modela, kako ističe Lugarić, odjeknuo u različitim kulturnim sredinama: bosansko-hercegovačka humanistika potistovjeće prozu u trapericama s novom stvarnosnom prozom, u srpskoj je književnosti, kao i u makedonskoj, preuzet termin „proze u farmerkama” za model urbane proze, slovenski povjesničari književnosti roman „v kaubojkah/jeans roman” nazivaju jednim od podvrsta tzv. omladinskoga romana (Lugarić, 2009: 173).

Kad je riječ o **opoziciji** u prozi u trapericama, prvenstveno se misli na opoziciju nedorasli – odrasli. **NEDORASLI:** ja (lik mladića), nas dvoje (mladić i djevojka), mi (ja i moji drugovi – klapa); naša kultura (masovni mediji, film, zabavna glazba, naše knjige, naše odijevanje, traperice); naš jezik (govoreni jezik, žargon, slang). **ODRASLI:** oni (svijet odraslih, strukturirani svijet tzv. trajnih vrijednosti), njihove institucije, profesije, školstvo, kulturne ustanove, policija, obitelj); njihova kultura (muzeji, galerije, kanonizirana umjetnost i književnost); njihov jezik (standardni jezik, jezik kanonizirane književnosti, regionalni dijalekt) (Flaker 1983, 47).

Flaker razlikuje dva temeljna tipa odnosa između članova opozicije: konfliktni i evazivni. Konfliktni odnos karakterističan je za „djelo s naglašenjom fabulom koja nosi u sebi tragično razrješenje konflikt-a ili pak dovodi do priznavanja vladajućih društvenih normi” (isto: 48). Evazivni odnos podrazumijeva da se „likovi mladih izdvajaju iz svijeta u kojemu vladaju norme društvenoga ponašanja, uzimaju stav kibica ili autsajdera, ‘markiraju’ u životu, napuštajući školu ili radni odnos” i karakterističniji je za prozu u trapericama (Flaker 1983: 49).

Flaker pozornost posvećuje prostornoj i socijaloj evaziji. Prostornu evaziju predstavlja kao evaziju u kojoj „autori stvaraju za svoje likove ‘otoke’ unutar grada ili ih vode u prostore udaljene od gradskih struktura, a katkada omedjuju svoj prostor zidovima gradskih ustanova u kojima se na svojim zabavama i ‘žurevima’ okuplja mladež” (Flaker 1983: 50). Kad je riječ o socijalnoj evaziji, evazivni odnos unutar spomenute opozicije postiže se time što se „zbivanje smještava u svijet koji je već po svojoj socijalnoj naruvi opozicija strukturiranom svijetu” (huliganski gradski polusvijet) (Flaker 1983: 50). Kad je riječ o jeziku proze u trapericama, može se reći da on služi kao sredstvo diferencijacije između mladih, odnosno

nedoraslih i odraslih, a na tomu se zasniva i spomenuta opozicija. Jezik odraslih jest „standardni jezik, jezik kanonizirane književnosti, regionalni dijalekt”, a jezik nedoraslih „govoreni jezik, žargon i slang” (Flaker 1983: 47). Jezična diferencijacija unutar svijeta mladih ne može biti karakteristična za temeljni model proze u trapericama, što znači da klapa treba imati zajednički jezik (Flaker 1983: 86).

Flaker ističe nekoliko tipova **pripovjedača** karakterističnih za prozu u trapericama. Riječ je o intelligentnome, infantilnome i brutalnome pripovjedaču. Smatra da je intelligentni pripovjedač temeljni tip pripovjedača proze u trapericama, pri čemu on „mora biti koliko-toliko obrazovan i može katkada isticati svoj odnos prema tekstovima prošlosti” (Flaker 1983: 59). Napominje da se oni kreću među obrazovanim ljudima, ali ni do svojega obrazovanja, ni do kulturnih tekstova prošlosti, ni do tuđega obrazovanja ne drže mnogo. Odatle, smatra Flaker, pojавa ne-svršenih učenika, nazovi-slikara i nazovi-studenata, diplomaca koji se nalaze pred izborom, odbjeglih s naukovanja, likova iz gradske boheme, učenica koje bježe od kuće, vrlo različitih likova kojima je zajedničko da čitaju knjige, gledaju slike, slušaju glazbu – ali na svoj način (Flaker 1983: 60).

Flaker smatra da oblici prezentacije takva pripovijedanja mogu biti različiti: oni variraju od vrlo čestoga pripovijedanja u prvome licu, pa preko pripovjedača koji je blizak svojim likovima (njihov priatelj ili kolega) i koji iz vlastitoga iskustva poznaje predočeni svijet mladih, sve do pripovjedača koji ne pripada predočenomu svijetu, ali je njemu bar stilistički blizak. Jedino sveznajućega i stilistički od govora mladih udaljenoga pripovjedača središnji model proze u trapericama ne poznaje. Nadalje ističe da je upravo stil pripovijedanja bitni konstitutivni element proze u trapericama, a „u slučaju usvajanja temeljnog modela – intelligentnog pripovjedača, nje-

gov se stil u načelu mora oslanjati na gradski govoreni jezik, prije svega na žargon mladih ljudi, dakle đaka i studenata” (Flaker 1983: 61).

Kad je riječ o infantilnome pripovjedaču, Flaker napominje da je „isticanje naivnosti kao načela na kojemu se temelji struktura pripovijedanja također jedna od konstitutivnih oznaka mlade proze koja se često proliferira u posebnom tipu pripovjedača što ga možemo nazvati infantilnim pripovjedačem” (Flaker 1983: 65). Pritom ističe da to ne podrazumijeva jedino prozu u kojoj je pripovjedačevo gledište samo smješteno u dječjoj svijesti, ali to nije stilistički izraženo. „Štoviše, u slučajevima o kojima je ovdje riječ nije bitan svijet dječje psihe i njegovo oblikovanje, već infantilni način izražavanja”, a pritom misli na osobit stil, utemeljen na „sintaktičkom pojednostavljuvanju, izbjegavanju zavisno složenih rečenica, uvođenju čestih polisindetona, anakoluta, jezičnih ‘podštupalica’, što, sve zajedno, oponaša dječji govor, ističući u prvi plan ono što bismo mogli zvati ‘dječjom logikom’” (Flaker 1983: 66–67).

Brutalni pripovjedač, ističe Flaker, u pravilu predstavlja huligansku sredinu, socijalnu marginu gradskoga stanovništva koja je suprotstavljena čvrstim i hijerarhiziranim socijalnim strukturama (Flaker 1983: 72). Kao primjer navodi detaljno pripovijedanje o vlastitim pokvarenim zubima, istiskanju prišteva na licu, a izrazito su antiestetični njegovi doživljaji žena, osobito starica. Za takvog je pripovjedača, smatra Flaker, karakteristično isticanje rugobe svijeta odraslih kao svijeta starih, ali također i čežnja za evazijom u Arkadiju, koju „intelligentni pripovjedač stvara čestim odlascima na ‘ferije’, koju infantilni pripovjedač rekreira nekada u vlastitom djetinjstvu, a za kojom brutalni pripovjedač čezne” (Flaker 1983: 76).

Kada se govori o **ostalim obilježjima** proze u trapericama, Flaker ističe „i pripovjedačevo približava-

nje usmenom spontanom govoru” (Flaker 1983: 98). Načelo približavanja usmenom spontanom govoru, napominje Flaker, ostvaruje se tako što se „stilističkim sredstvima nastoji stvoriti iluzija usmenoga pripovijedanja – dakle stilizacijom. U najvećem broju slučajeva ova se stilizacija kao postupak, dakako, ne spominje: čitalac treba da doživi iluziju nepatvorena, ‘neusiljena’ pripovijedanja, pripovjedačeve ‘spontanosti’ kojom se u biti oponira ‘artificijelnosti’, izveštačenosti kanonskih modela” (Flaker 1983: 98). Smatra da se tako postiže „ideal vjerodostojnosti onoga o čemu se pripovijeda, ali se suprotstavlja modelima proze sa sveznajućim pripovjedačem” (Flaker 1983: 98). Kao jedan od karakterističnih postupaka kojim se u tom tipu proze želi stvoriti dojam „neusiljena” usmenoga pripovijedanja ističe tzv. „sintaktičku parcelaciju, kako je već u literaturi nazvano raščlanjivanje rečenica na manje sintagmatske celine kojima se oponašaju pauze u usmenom govoru, pa se stvara dojam kao da iskaz nastaje onako kako teče misao – dakle spontanog pripovijedanja” (Flaker 1983: 102). Kao druge značajke orientacije na usmeno pripovijedanje navodi „uvođenje imaginarnog slušaoca u tekst” te „česte implikativne izraze”, a to su „izrazi širokog ali neodređenog semantičkog opsega koji potječu iz razgovornoga jezika u kojemu sugovornik zna na što se takvi izrazi zapravo odnose i koji su sadržaji u njima implicirani” (Flaker 1983: 105).

Obilježja jezika proze u trapericama Flaker određuje pozivajući se na Salingera te ističe kako je jezik kojim je pisan *Lovac u žitu* zasićen slangom, u sintaksi, leksiku i fonetici manifestira svoju udaljenost od književnoga jezika, jezika škole i službene kulture (Flaker 1983: 119). Upotreba slanga, prema Flakeru, „gesta je prezira prema ustaljenoj hijerarhiji vrijednosti”, a ujedno ističe da je konstituiranje proze u trapericama u svim slučajevima povezano s „borbom za uvođenje žargona u pripovijedanje i da su se

svi nosioci ovog tipa proze morali sukobiti s otporima kritike koja je branila ustaljeni red u književnosti” (Flaker 1983: 119). Na jezik se Flaker osvrće i u poglavlju „Civilizacijski kompleksi” i napominje da pojava anglicizama u prozi u trapericama obilježuje pripadnost mladoga pripovjedača svijetu suvremenе civilizacije. Kako ističe, to je osobito vidljivo u hrvatskoj i srpskoj prozi toga tipa kada se „suvremeni anglicizmi stalno sudaraju sa starim germanizmima koji redovito ističu vezu sa starom, malograđansko-obrtničkom civilizacijom i kulturom” (Flaker 1983: 131). Civilizacijske komplekse određuje kao stilske komplekse koji ističu „pripovjedačku pripadnost njemu suvremenoj urbanoj civilizaciji i određenom tipu za nju vezane kulture” (Flaker 1983: 130). Istimje i da civilizacijskim kompleksima pripadaju česta spominjanja predmeta masovne kulturne potrošnje te citiranje hitova zabavne glazbe i njezinih „zvijezda”, ali i način odijevanja, odnosno moda.

Čangi

Opozicija nedorasli – odrasli jasno je istaknuta u romanu *Čangi*. Očituje se kao opozicija pojedinca, ali i opozicija skupine. Kad je riječ o skupini, u romanu se može iščitati pravilo ponašanja mladih unutar određene klape, koje nije u skladu s normama strukturiranoga svijeta odraslih: „Moglo nas je čerčiti, mljeti, lomiti, izvrnuti utrobe i džepove, uništiti pamćenje, ali inat nas je tjerao. Inat da dokažemo da nam ništa na ovome svijetu nije zabranjeno. Nije zabranjeno pušiti u rafineriji naftne, nije zabranjeno nagnjati se kroz život, nije zabranjeno gaziti travu i djevice, ništa nije zabranjeno. Taj inat imao je silinu nagona” (Majetić 2004: 107). Dakle, pripadnici Čangijeve klape nastoje raditi sve ono što je zabranjeno, oponiraju, inate se, a neki od tih načina da se dokažu

uopće nisu bezazleni: „Na tabli nedaleko od kupališta oglašeno je da je na ovom mjestu plivanje zabranjeno, zbog brzine riječne struje. Tko je lud, neka vjeruje. Ovdje je idealna prilika da ispadneš hrabar. (...) Izisli su duboko dišući. Dva kilometra rijeke premostalo se preko njihovih leđa. Sunce nakon ovakvog spusta oslabi. Čovjek dobije kokošju kožu” (Majetić 2004: 30). Mladi se svjesno upuštaju u rizike, žele se dokazati i pokazati da njima ništa ne može biti zabranjeno, ne pridržavaju se nikakvih normi, žele samo slobodu, u svemu, a to potvrđuju i pripovjedačeve rečenice: „Morao sam držati kontru. Bio je to ispit. Morao sam dokazati da se ne bojam slobode. Da se ne bojam sebe” (Majetić 2004: 107). Očituje se da je takav obrazac ponašanja bio znak pripadnosti klapi. U drugim pak primjerima može se iščitati opozicija između mladoga pojedinca i svijeta odraslih. Mladi pojedinac Čangi oponira svijetu odraslih svojim brojnim postupcima, mnogi od njih povezani su s radnom akcijom: „Čangi je otisao na Moravu unatoč tome što je to, ovaj, najstrože zabranjeno” (Majetić 2004: 55); „Svi su pjevali vrlo staru pjesmu i stajali u stavu mirno (...) Čangi nije stajao čvrsto kao klisura i nije pjevao da mu uzalud prijeti ponor pakla. On, možda jedini, ovdje” (Majetić 2004: 57). Oponiranje se uočava i u nasilnome ponašanju, fizičkome sukobu s brigadirom: „Brigadir uhvati Čangija za zapešće desne ruke i čvrsto mu je drži. Nastane mučna ukočenost. Zašto da ga štedim, pomisli Čangi. Maznut ću ga tako da se neće osvijestiti do sutra. Ruka, slobodna, lijeva udari u brigadirov vrat” (Majetić 2004: 51). Međutim, vrhunac nepoštivanja strukturiranoga svijeta odraslih, moralnih i zakonskih načela očituje se u dijelu kada Čangi ukrade auto, u pijanome stanju pregazi čovjeka i ne pruži unesrećenomu pomoći, nego bježi. U romanu se očituju i naznake odbojnosti prema starcima: „Kako će Jasna izgledati kad bude starica? Ne bih smio

vidjeti njenu staru. To mi uvijek smeta, taj otisak, jer sve su one više-manje otisak" (Majetić 2004: 68).

U romanu su zastupljene i socijalna i prostorna evazija, koju Flaker pojašnjava u okviru opozicije nedorasli – odrasli. Socijalna evazija postiže se time što se „zbivanje smještava u svijet koji je već po svojoj socijalnoj naravi opozicija strukturiranom svijetu” (Flaker, 1983: 50). Zbivanje je u romanu smješteno u svijet društvene margine, junaci predstavljaju huliganski svijet. Prostorna evazija podrazumijeva, među ostalim, da autori „katkada omeđuju svoj prostor zidovima gradskih ustanova u kojima se na svojim zabavama okuplja mladež” (Majetić 2004: 50). Već na početku romana ostvarena je takva prostorna evazija jer se predočuje kako izgledaju zabave na kojima se okuplja Čangijeva klapa, vrlo su razuzdani i jedna takva zabava završava tragično. Očituje se i odlika konfliktnoga odnosa jer dolazi do tražičnoga razrješenja konflikta, Čangi je osuđen na šest godina i dva mjeseca zatvora i pojavljuju se naznake priznanja vladajućih društvenih normi: „Među njima je čovjek koji je s tih nekoliko riječi isključen iz života, što smo ga stoljećima uređivali da nam bude kako-tako podnošljiv. Bojimo se tog čovjeka. Smeta nam. Treba ga ukloniti. Uklonjen je poput gubabca” (Majetić, 2004: 96). Čangi naposljetku biva kažnen za kršenje društveno-etičkih i zakonskih normi, psihički i fizički propada boraveći u zatvoru uz razvijanje ovisnosti o alkoholu.

Oponiranje je očito i na razini jezika. Urbani govor ispunjen žargonizmima najviše je prepoznatljiv u dijalozima između pripadnika klape: „Imaš pljugu?” (Majetić 2004: 105); „Hvala knifo, vidim da su ti sa začelja” (Majetić 2004: 105); „Ionako si potegao na High City. Budemo pospikali o tvojem hobiju...” (Majetić 2004: 105); „Gore me čeka mačka i nije red da izostavimo džentlemenštinu. Osim toga, to s tvojim imenom je okejac” (Majetić 2004: 105–

106). Rečenice obiluju žargonizmima, a očito je to i u sljedećem Čangijevu govoru: „Spika ti ima jedan feler. Nisi skopčao. Htio sam ti reći da je problem u tome što većina kitova misli tako o nama. Htio sam te upozoriti da se mi ne slažemo s tim kitovima i njihovom mišljevinom. Ja jako dobro znam da mačke ne skaču meni oko vrata, ali isto tako znam da mnogi kitovi misle baš obratno. Zašto tako misle, meni nije kužljivo” (Majetić 2004: 113). Iz citata se može uočiti da nema nijedne rečenice bez žargonizma. Poslije će se Čangi, kao odrasliji i zrelijiji lik, koristiti rečenicama koje su znatno bliže standardu. Svijet odraslih u Čangijevu romanu nije obilježio standardni jezik. Odrasli jesu bliži standardu, ali i oni se koriste poštupalicama te vulgarizmima. Vidljivo je to u primjeru govora zapovjednika brigade: „Dok se elektrificiramo, ovaj, htio bih vam nešto reći. Nešto bih vam predložio. Mislim da se, ovaj, već dovoljno poznajemo (...) Mogu vam reći, ovaj, jednu dobru vijest” (Majetić 2004: 54–55). Zapovjednik Ivo neprestano upotrebljava poštupalicu „ovaj”. Stražar u zatvoru Pero rabi vulgarizam „prdekana” za zatvor: „Tvoje je da sediš u prdekani i da budeš disciplinovan ako ti je stalo da skratiš kaznu” (Majetić 2004: 101). „Jezik odraslih” može se iščitavati i u isjećcima iz novina koji se odnose na roman *Čangi*, pisani su uglavnom ekavicom i lišeni su urbanoga govora.

Pripovjedač je Čangijev prijatelj, jedan od pripadnika njihove klape. Pripovjedač je inteligentan i brutalan, ali ne i infantilan. Posebno je naglašena brutalnost. Očituje se tijekom cijelog romana jer mladići predstavljaju huliganskoumladinu, a među njima prvenstveno Čangi. Brutalni pripovjedač primjerice pripovijeda o zlostavljanju životinje: „Nagurali su joj opuške u ždrijelo (to se ne vidi); tako su ih poučili dječaci na Savi, navodno da se žaba od toga toliko nadme da eksplodira” (Majetić 2004: 66). Brutalnost se očituje u opisu znoja: „Znoj koji ima

poseban miris, koji više nije kiselkast, jer je tijelo istrošilo sve kiseline, znoj bljutavog fekaloidnog okusa; prestrašeno znojenje organizma koje počinje s prvim zrakama sunca” (Majetić 2004: 70), ali i u opisu fizičkoga sukoba između brigadira i Čangija: „Obojica su u vodi. Koljenima je razgrču. Kroz nožne palce i kažiprste navire blato i rascvjetava se kod gležnjeva (...) i udari ga kratkim ali brzim i snažnim udarcem u bradu. Rijeka se preklopi preko Čangijevoг ramena, preko tjemena, mulj mu uđe u zjenice” (Majetić 2004: 51–52). Brutalnost je katkad povezana i s erotikom, a očituje se u opisu arapskoga svijeta: „Djeca gola i obješenih trbuha valjaju se u prašini i igraju se klicama kolere i tifusa, mokre u njih i prave sitne grumene, nabacuju se i dodiruju, muška i ženska djeca; seks im se budi u desetoj godini” (Majetić 2004: 49). Erotika je najzastupljenija u početnome dijelu romana, a vjerojatno je to bio jedan od spornih dijelova zbog kojega je roman i bio zabranjen. Već na prvima stranicama opisuje se erotska inačica Sinjske alke čiji je ishod da pobjednik bira djevojku i s njom odlazi u posebnu sobu, a diskvalificiranomu preostaje najlošija djevojka. Erotika je eksplicitno prisutna i u drugim dijelovima romana, a katkad je isprepletena s arkadičnim opisima: „... oznojeni i vreli nađu se odjednom na otvorenom, na svježini, u pustoši, daleko od ljudi, daleko od svijeta, sami i prepušteni sebi, prvi ljudi, posljednji ljudi, približeni, stješnjeni. Preskoče preko jarka. Jasna bježi od Čangija, bježi u njega, od njega” (Majetić 2004: 88–89). Čežnja za evazijom u Arkadiju karakteristična je, prema Flakeru, za brutalnoga priповjedača. No u ovom romanu nije priповjedač taj koji čezne za evazijom, nego junak Čangi. To je i razumljivo jer je Čangi u zatvoru i čezne za slobodom. No i njega se može shvatiti kao priповjedača jer su njegova pisma interpolirana u roman i on prijavlja o svojim doživljajima, uspomenama i mašti. Jed-

no od takvih mjesta u romanu jest Čangijevo prijavljanje o majci: „Moja mamica i ja još uvijek se vozimo u kočiji s parom prekrasnih bijelih konja. Tamo je trava još uvijek svježe zelena, njive ne zaprašuju poljoprivredni zrakoplovi, tamo još uvijek crkvica na uzvisini objavljuje Zdravomariju, kukuriču pijetlovi, a svinje su čiste kao da se triput dnevno trljaju albusovim sapunima i tuširaju u kupaonici” (Majetić 2004: 117). Iako je Čangi u zatvoru i fizički je sprječen otici s majkom u takvo čisto, neokaljano, arkadijski oblikovano mjesto, on tu evaziju ostvaruje u svojim mislima.

Obilježja inteligentnoga prijavjedača mogu se tražiti u jeziku romana. Roman je daleko od infantilnoga načina izražavanja, rečenice su često kompleksne, nije pisan stilom trivijalne književnosti, a na to upućuje i Novak: „Ta knjiga ispisana je lirskom rečenicom pa se tako od prvotnog svojega sloja pretvorila u vrlo bogatu proznu tkaninu” (Novak, 2003: 524). Inteligentni prijavjedač očituje se u svojoj ironičnosti, a pritom se koristi i aluzijama na Bibliju, točnije na biblijski diskurs i prispopodbu o izgubljenoj ovci: „...odmara nestasna, umorna, neodgovorna, hirovita zlatoruna ovca. Moja? Ljubljena? Ljubeća me? Zdrava i čitava? Prebita? Zalutala? Varajuća me? U svakom slučaju mućeća me Koni” (Majetić 2004: 114–115). Osim toga, prijavjedač se koristi i sintagmom „mali Babilon”, koja je metafora Međunarodnu organizaciju za razmjenu studenata tehničkih fakulteta i Jasnino radno mjesto. Prijavjedač sam sebe određuje kao skupljača frajerskih izraza i nadimaka, a poslije i kao pisca. Međutim, u djelu je teško pronaći ono što prema Flakeru označava intelligentnoga prijavjedača, a to je isticanje odnosa prema kulturnim tekstovima prošlosti. Prijavjedač jedino iznosi svoj stav prema pročitanim vijestima iz novina.

Među **ostala obilježja** romana ubraja se *klapa*. Klapa u romanu može se opisati kao hulganska sku-

pina, a toga je svjestan i sam priповjedač: „Ovo je loša rulja. Ne mogu ih napustiti, pripadam im, to je loša rulja, svih osam ljudi, ja osmi” (Majetić 2004: 7). Nasilje i brutalnost znatno je više zastupljeno nego u drugim promatranim reprezentativnim primjerima proze u trapericama. Pripadnici klape nose nadimke, ali i ostali njihovi vršnjaci: Žu, Kvrga, Lily, Čangi, Degy, Verči, Gnjus, Letvica, Čoh, Ludi Otac, Bradonja, Flor, Bafta, Piskutavi, Koni itd.

Među ostala obilježja proze u trapericama u romanu Čangi može se svrstati ono što Flaker naziva civilizacijskim kompleksima. To prvenstveno vrijedi za upotrebu anglicizama, a Flaker ističe: „Pojava anglicizma u prozi u trapericama obilježuje pripadnost mladoga priповjedača svijetu suvremene civilizacije“ (Flaker, 1983: 131). Članovi klape često se koriste anglicizmima, primjerice: „darling“, „dear“, „štamber-boy“, „boy“, „buffet“, „u steeple-chase fintologiji“, „color by tehnicolor“. Civilizacijskim kompleksima pripadaju, prema Flakeru, i „česta spominjanja kako predmeta masovne kulturne potrošnje, tako i citiranje hitova zabavne glazbe i njezinih zvezda“ (Majetić 2004: 136). Sve to povezuje jedan citat iz romana: „Čangi ode do gramofona i namjesti novu ploču. King Size Blues. Truba Harryja Jamesa počne se verati po planinskim blještavim vrhuncima, po zubima krokodila, i to je dobro, ta divna ploča me umiruje, sad će sve biti dobro, tako dugo dok Harry bude imao daha...“ (Majetić, 2004: 7). Spominje se predmet masovne potrošnje, odnosno gramofon, gramofonska ploča, blues glazba uz posebno divljenje trubaču Harryju Jamesu. Također, zabilježen je i način odijevanja, odnosno tadašnja moda: „Imao je na sebi plavu miki-maju. Plavu ili crnu, nisam stopostotno siguran. Hlače onakve kakve danas nose ti jopci, traperice, znate, plave, uvozne, no takve“ (Majetić 2004: 24). U citatu je bitno zamijetiti traperice, odjevni predmet mlađih tih godina koji nije označa-

vao samo način odijevanja nego i stav u životu, a traperice čine i sastavni dio sintagme po kojoj je proza koja se analizira u ovom radu i dobila ime. U okvir civilizacijskih kompleksa mogu se ubrojiti i različite pojedinosti koje su sastavni dio grada Zagreba, spominju se tramvaji, poznata zagrebačka uspijača, kolodvor, trg itd.

Priповijedanje je katkad kompleksno i rijetko se stječe dojam usmenoga spontanoga govora, naznake takve stilizacije očituju se u pojedinim priповjedačevim komentarima, u kojima kao da se obraća čitatelju, dodatno mu pojašnjavajući situaciju: „Degy počne vrištati, (samo je glumio vrištanje). To su svi na ovom pjesku znali, to je znao i pjesak, to je znaла i voda“ (Majetić 2004: 28) ili se očituju u sintaktičkoj parcelaciji kojom se oponašaju stanke u govoru: „Prozori su načičkani glavama. Ima raznih glava. Gadnih i ljupkih“ (Majetić 2004: 39).

LITERATURA

- Flaker, Aleksandar. *Proza u trapericama*. Zagreb: Liber, 1983.
- Franeš, Ivo. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1978.
- Hranjec, Stjepan. *Hrvatski dječji roman*. Zagreb: Znanje, 1998.
- Hranjec, Stjepan: *Pregled hrvatske dječje književnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 2006.
- Jelčić, Dubravko. *Povijest hrvatske književnosti: tisućljeće od Baščanske ploče do postmoderne*. Zagreb: Naklada Pavičić, 2004.
- Lugarić, Danijela. *Simbolični dalekozor, Flakerova proza u trapericama. Umjetnost riječi* Zagreb, 2009.; pristupljeno s: http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=160692 (5. srpnja 2015.)
- Majetić, Alojz. *Čangi*. Zagreb: Večernji list, 2004.

- Nemec, Krešimir. *Povijest hrvatskog romana: od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Školska knjiga, 2003.
- Novak, Slobodan Prosperov. *Povijest hrvatske književnosti: od Baščanske ploče do danas*. Zagreb: Golden marketing, 2003.
- Šicel, Miroslav. *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga, 1997.
- Visković, Velimir. Komparativni pregled hrvatske proze u šezdesetim i sedamdesetim godinama. U: *Hrvatska književnost u europskom kontekstu*, ur. Aleksandar Flaker i Krunoslav Pranjić, 663–665. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Sveučilišta u Zagrebu, Sveučilišna naklada Liber, 1978.
- Visković, Velimir. *Mlada proza*. Zagreb: Znanje, 1983.
- Zima, Dubravka. *Kraći ljudi: povijest dječjeg lika u hrvatskom dječjem romanu*. Zagreb: Školska knjiga, 2012.

UDC 821.163.41.09 Trifunović D.



Милутин Ж. ПАВЛОВ
Књижевник из Новог Сада
Република Србија

РАСПОРЕД СТВАРИ И ПОЈАВА У ВРЕМЕНСКОМ ПЕСКУ ЛЕКСИКОНА ДУШКА ТРИФУНОВИЋА

Marina Z. MIŠKOVIĆ
Dragica A. DRAGUN

ELEMENTS OF "BLUE JEANS FICTION" IN THE NOVEL ČANGI BY ALOJZ MAJETIĆ

Summary

The paper deals with a special type of fiction, the so-called blue jeans fiction. First it elaborates on the homonymous monography by Aleksandar Flaker, whose theses on the most dominant elements of such fiction are presented and then applied to the novel *Čangi* by Alojz Majetić. Attention is paid to the narrator and the analysis of the opposition created between the world of youth, i.e. immature people and the world of grown-ups. With regard to other features of the novel, the narrator's approximation to spontaneous speech and characteristics of civilisation-related complexes are observed. Presence/absence of a gang and the erotic layer of the story are also mentioned.

Key words: Flaker, Majetić, blue jeans fiction, opposition, narrator

Опшако ово немам адресе
све ми се леје згоде десе
нећде са светлом у мимоходу
иа по штом светлу утамитим згоду

Д. Трифуновић

САЖЕТАК: Рад на есејистички начин реконструише отвореност и динамичност песничког света Душка Трифуновића. Унутар те динамичности аутор проналази важна чвoriшта у осећајној мрежи Трифуновићеве поезије и одава се на њих властитом стилском експресијом.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: горак осмех, деца, љубав, музика, поезија, прича, судбина

Разлог и залог

Жонглирати пред децом стиховима могу само мајстори поетског заната, са откривеним тајнама музикалног песничког срока. Својеглавост лирике Душка Трифуновића је одлепљено издвојена из

мноштва песмица намењених младом нараштају самим тим што се осмелио да вештину строфирања свесно приклони Змајевој лексици певања. Његова песничка радионица је подоста урнебесна. И када пева ужурбано, без лакирања, кадикад и исхитрено дрско – он је својеглаво личан и глатко бучан, у смислу да очара читаоца, не и да га резигнира, тврдоглаво је упоран да се обрачунава са задатим околностима песме, ма та околност била и ниски безобразлук илити лоповлук, уме да укаже на банањло и глупо, да без пардона удене у пословично стварно и могућно, једноставно такав је: „Чаробни однос величина / у ком се крије суштина: / И мало може бити веће / ако се мање уз њега меће”, нема ту великог мудровања када је у питању, уопште у животу, *Однос величина*. Можда није излишан Душков ранни наслов малих прича да *Дјеца сама код куће* допричавају и његова готово анегдотска прозна сочињенија. Објашњавајући причом ћеркици Ани ко би могао бити дично дотични Стефан Маларме, књижевно причало скида са полице енциклопедију и отвара, у причи, подебелу књижуруну, а у тој књизи је и *Портрет песника*. – Прича отац писац и наставља: „Испод њега пише: Стефан Маларме, рад Огиста Реноара. Можеш мислити, на једном месту два тако крупна имена, а оба припадају истој великој култури...” – Сад следи она права мудра жаока, епилог приче: „Добро је листати енциклопедије, увек можеш видети ко је велики, а ко је мали. Ми смо мали, а то је добро – јер можемо расти. Великима је тешко. Они су готови. А ми нисмо...” Бриљантна кажа. У песми „Јабука” предочава нам се колико је *историја йуна глувоће*. Бачена рукавица у лице, па ти мисли. Муке су нам сличне, од Сизифа па до наших дана. „Сви чекају да остане / па да пишу мемоаре”, трпи и бележи песник крокирајући пародично попут Винавера. Е, да би се трговало књигом и сольу, ваљало је измислити паре. Није

песма коцка која се безвездно баца. „Лепе речи Змај узима, па се окрилати”, коренспондира Трифуновић чињенично. Јасно му је да себи не сме дозволити да се у заносу загуби, да му бол и туга у стварању не помрсе рачуне и не скрену га са намереног друма ка образу истине. Ваља разјаснити себе и у горком поразу, без патетике. Да се не лажемо, искрено, „цело детињство / шта је?” Ако не упорни „јуриш у окршаје”.

У малим причама Душка Трифуновића господари пријатељство, поверење у ближњег, радознато ћаскање. Топлина је ту и када веје снег и лију кишне. Ево, брундави камион се дружи са дечаком. Разносе хлеб. И све око њих мирише на хлеб. „А када је падала киша укључили су три брисача да им обришу сузе.” И малени, у раздељак зачешљани, дечаци у прозној заветрини Душка Трифуновића имају *сто година*, нису то оне велике стотке, то су оне стармале и причљиве које знају бројати до сто и натраг, мало теже, када пођу у школу. А јесен?! Јесен не воли да самоје без другарице зиме, *заједно иду у школу*. И сад, оно важно, каква је разлика између телевизије и филма. Фilm је покретна слика нечега што је било, „па се сада тога играју. Глумци само падну и праве се, а онда устану и иду својој кући” када се заврши снимање. *Зато је у филмовима све кобајаги. А у TeVe дневнику није*. У рукописној заоставштини Душковој опстају упозоравајуће речи: *примичу се примишићи*. Кипе и онако плачу у празно. У малој кратко осмехнутој причи „Мрак” живи и сањари мали човек окружен намештајским фиокама, у пуном страху помера лименке својих мисли, звекеће живим сликама пред очима да га не би згазили неки подмукли ћаволи. *И онда је мали човек узео књигу у којој је писало како се измисиља светлост*. Писац је вазда окренут судбини тог малог човека, који с уживањем верује у добра и племенита чуда, али се и ужасава над злим удеси-

ма, мада и сам чини зла. Злоба и ваљаност су ту су-челице, песник те удесе не избегава, разјашњава их последично. Душко исписује умешне одговоре на дечја питања, исписује се у тој сензацији њим самим. Он јасно наводи: „...кад се дете роди потребна му је пажња способних људи. То не значи да су му по-требни родитељи. Они су извршили свој задатак, сад настаје живот и друштвени угођаји. Мислим да је преувеличана улога оца и мајке у нашим животи-ма. Они су обично дивни људи који нас кажњавају кад су нервозни, а хвале нас кад се сами хвале како су за нас све учинили, они за нас раде, за нас се боре, због нас трпе лоше режиме, говоре како граде боље друштво за своју децу, за нас тужне који би најсрећнији били да нас не узимају толико у обзор у сваком свом трапавом потезу пред другима...” Горко јесте, али је, на нашу жалост, и мучна исти-на у трајању. Како записује Перо Зубац: „Деца зна-ју много више него што ми знамо о њиховом зна-њу”. Управо, Трифуновић бележи како види и пи-саном речју мициметрира онолико колико и саосе-ћа. Он је строги емотивац са голубијим срцем ис-под пазуха, он и јесте утопљеник сопствене сузе у самоћи, самом себи бујица и долма.

Остao је да важи за убедљивог усамљеника на отвореној сцени стиха. „Када је почeo да пиše за децу, седамдесетих (минулог XX века, прим. М. Ж. П.), Душко Трифуновић је већ био велик и омиљен песник. Радећи на телевизији као уредник програма за младе и за децу, да не би мольбакао друге, про-писао је за децу. Само за чувене серије Тимоти Џон Бајфорда написао је стотињак изузетно добрих пе-сама. Тако је почeo његов опус литературе за децу и младеж”, сведочи Перо Зубац. О тим сонговима популарних телевизијских серијала аналитички го-вори Милош Зубац у недавно објављеној докторској дисертацији¹, сматрајући Трифуновића за „лакоре-

чивог медијског вештака примењене песме”; а у свом темељном и хвале вредном огледу *Разведра-вање светла у литератури за децу Душка Трифу-новића*, образложући сврху и смисао свог избора у пуном портретисању чиграстог песника за децу и омладину под заједничким насловом *Удварач на ве-ликом одмору*², Перо Зубац у епилогу тврди отво-reno: „Деца која не воле да уче научиће подоста из Трифуновићевих песама, а да и не знају да су док су их читали – учили”. Умеће му је својствено да усложи речи, да разблажи јакост по потреби, да ту и тамо комбиновано тактизира, али да буде и бри-так у исказу, а кадикад и плаховито узрујан са на-пречац исхитреном римом, уз ову потоњу напомену иду строфе о Сарајеву. Но, то су беззначајна це-пијлачења. Није Трифуновић баш много уздржан да ти каже мушкицу у оку и у лице скреше истину која се равнодушно прећуткује. Има у његовој пое-зији и *вициналних возова*, како би, можда, казао Драшко Ређеп, који баш није много марио песника у позној доби, јер код њега је веома кратак фитиль

¹ Милош Зубац, *Поетика Душка Трифуновића*, Бесједа – Ars libri, Бања Лука – Београд 2013.

² У потрази за песничким умећем Душка Трифуновића (1933–2006) с пуно пажње листао сам следеће наслове његових књига посвећених деци и младежи, како је и сам радо говорио: *Дјеца сама код куће* (пјесме у прози за децу), Свјетlost, Сарајево, 1981; *Од игле до локомотиве* (песме за децу), Градска библи-отека, Зрењанин, 1984; *Бомбонол* (песме за децу), Књижевне новине, Београд, 1985; *Шарена лажа* (песме за децу), Универ-зал, Тузла 1987; *Седма шума* (поезија за децу), „Веселин Ма-слеша”, Сарајево, 1987; *Рамијамтила* (поезија за децу), Свје-тlost, Сарајево, 1989; *Триком сликом и музиком* (поезија за децу), Прометеј – Културно-просветна заједница, Нови Сад, 1992; *Злокотлокриј* (поезија за децу), Прометеј – Радо-Херц, Нови Сад – Суботица, 1994; *Одосмос у космос* (поезија за де-чу), Прометеј – Радо-Херц, Нови Сад – Суботица, 1994; *Дунав-ски змај* (поезија за дечу), Прометеј – Радо-Херц, Нови Сад – Суботица, 1994; *Миц ио миц мициметар* (поезија за дечу), Прометеј – Радо-Херц, Нови Сад – Суботица, 1994. и *Удварач на великому одмору* (песме за децу и омладину, избор и пого-вор Перо Зубац), Stylos, Нови Сад, 2006.

између критичког обзира и искључивог безобзира. Трифуновић је помало хладан када, без ретуша, на прескок, залази у урбане квартове које и фасадно неимарски размерава својим мициметарским опаскама. Неумољиво је врџав и чист када исказује животне лексеме о шареним бонбонама и свеобухватном одевању, о лоповлуцима и иним смицалицима, о љубави, уму и разуму, од копна до океана, о до-коним бадавацијма, о историји и силницима, митраторцима и ратно орнима. Да не мимоиђем његову антологијску песму „Два јарца”, наслов баснописан и Доситејевом руком, али бандоглави јарчеви овога песника радије силазе са брвна и рогата укрштања на том истом брвну препуштају будалама у којима, Богу хвала, не оскудева ниједан национ. Трифуновић стихом вешто ажурира финесе предметне наставе језика, хемије и физике. Представља на изволте занатлијски практикум, алатно и радно. Гастрономски завирује у шерпе, лонце и тањире. Песничка торба му је вазда пуна здравих лекарија и есцајга за сваку прилику, уз сласт и зачине по свакој мери. Инвентарише природне појаве и људске нарави. Деца га радо рецитују. „Анализа” искаче из рукава као кенгур наших пустинја: „Ту нема генијалности постмодерне / преписивања светске лектире / Наше су песме остале верне / анђелима што из њих вире // Ми нисмо помакли ни за јоту / линију неког новог стила / у поезији ни у животу / нит нам је намера таква била”. У целини крохирано наше збитије и за тамо нека будућа поколења, нема ту увијања, да не помињем поименце коме је све та песничка епистола упућена. У његовим песмама именован је настанак живота и ствари, болести и мука, дакле именоване су и лепе слике животних контејнера и ружне неприлике о које се спотичу душе наших дана. Окренут је вољи да на хоризонтали буде јасно уочљива вертикална осунчаног визира. Чини ми се да је стиховима делимично одговорио и

Вујици Туцићу шта мисли о неоавангарди: „А наш је живот крат. / И не може да прат. / Шта се то сада збив. / И ко је за шта крив”. Да, што би рекао Марк Твен, све људско је патетично. Прави, тајни основ хумора није радост већ туга. Отуда су, вальда, и песничке згоде Душка Трифуновића хуморно *камиказне*. Остао је са својим песничким умећем у трагању за ветрометинама, са свеколиким животним конфетама, у пуној слици поетског завитлаја. Његова песничка штоперица је поуздана стартер дечјег књижевног кроса, он сажима све млађахне узрасте, ако је веровати наводима Пере Зупца: „Има једна непотврђена прича о тајном договору склопљеном на неким давним бачејским Мајским играма између три класика наше књижевности за децу Душка Радовића, Мирослава Антића и Љубивоја Ршумовића о подели старосних група деце за коју ће писати, да не би један другоме залазили у забран. По договору Радовићу су припадала мала деца, Ршумовићу средња, а Антићу они који излазе из детинства.” Флорика Штефан ће марта месеца 1996. године записати и ово: „Душко Радовић и Мирослав Антић су умрли, а Љубивоје Ршумовић не верујем да ће се икада огласити и проговорити о том бачејском договору, свеједно, и да није тачна ова митска прича, звучи примамљиво и некако се уклапа у модел певања ове песничке тројке која је писала за децу.” Сажетак њихових песничких школа нашао се у књижевном коферу Душка Трифуновића. Да, имали смо ми Змаја, али и Драгана Лукића.

И тако, док је благост Душка Трифуновића тренирала са Бајфордом у Сарајеву стваралачку строгоћу у духу оних његових стихова које је распевају Бијело дугме: „Милиција тренира строгоћу / као глумци пред улоге тешке / да не буде све како ја хоћу / ако волим да понављам грешке”, на руке му доспева хотелско писмо из Братиславе, писано 26. септембра 1984. године, са поздравним потпи-

сом Слободана Терзића: „Већ смо раније говорили да ћемо наставити Забавник, опет ћеш морати писати много песама на различите теме од хотела до сплавова. Али, после овог искуства овде, молим те пиши не само за телевизију него књигу песама за децу и све оне који чиста срца и бистра ума хоће да праве један бољи и лепши свет.“ И би тако. Да, Душко Трифуновић ће за децу, почетком раних осамдесетих минулог XX века, истргнути из своје бележнице и објавити поетске странице, управо за боли и лепши свет, спрам надолазећих вртложних година, година опасних по све нас, на овим црномарамским јужнословенским просторима (1990–1995). Горко осмехнут, и у Новом Саду писаће лирику која бистри и разведрава. Није ми без разлога, у биртији с ногу уз шанк, на Футошкој пијаци, песник Милан Ненадић, поводом поетике Душка Трифуновића, критички сажео његов опус у три речи: „Сократ српске поезије“. Сарајевски, по књижевној линији, Душков сабрат Стеван Тонтић забележиће да је „Трифуновић једно од најоригиналнијих и најсамосвојнијих имена наше савремене поезије... Трифуновић сјаји златним и раскошним својим даром пјесника чији су нам свијет и језик толико близки, драги и препознатљиви. И елегичан и критички расположен, и питом и мргодан, и пјеван и мишљу поноран, ово је пјесник који својеглаво поставља питања себи и своме добу, боговима и људима.“ Мени је у дугим и заиста памтљивим разговорима говорио како се писањем о рату у ствари рат и призыва. Мрштио се с разлогом на насиљне хаварије. Он је и у песмама за децу и младеж, како вели Тонтић, остао „чаровит и маштовит“. Његове песничке ведрине су неспорне. И у разговорима, пленила је његова једноставност и способност да и из најружнијих заврзлама види излаз. *Миц то миц мициметар*, песмио би, и очас ми маштом *Одосмос у космос*. Каламбурисао је довитљиво и вешто. „Кад једно не-

што има, / а много каже свима.“ То је та змајовита накана и мисаона будница. Сажетим досコком песме, уз провокативну опоруку Слободана Терзића, оствариће Душко Трифуновић фино стиховани лексикон за најмлађе с пуноћом инспиративне, за сваки разговор отворене имагинације. Док читаши понуђене стихове, лако памтљиве и још лакше певљиве, затиче те утисак да су писани на колену, очас, у вагону брзог воза, да су једнако наклоњени вредним и олако лењима. Улази се и излази из његовог песничког дућана као добар дан и за сутра, на почек, са векном хлеба под пазухом. Певали су га раднички зорно забавњаци, школарци и предшколарци: „Шта би дао да си на мом мјесту“; „Има нека тајна веза“; „Главо луда“; „Златна рибица“... Важио је за покер мајстора катрена и терцина, био је и остао чиграсти ас изненађења. Ни не отпертлаш ципелу, а Трифуновић те телеграфише песмом. Судећи по песми у читању, писао је са привидном лакоћом, чини ти се да је у покрету малог прста исхитрено живео песму, али он је себе самог у чину стварања сведочио: „Мучим се ноћима. Режем ко-су. Пуштам браду. Једем. Боксам са Северином, то је мој син. Са Аном, мојом кћерком, сатима причам шта је говорила кад је била мала; са својим пријатељима бистрим свјетску политику; са непознатим женама разговарам као да се знамо сто година; са мојим братом Луком сјећам се добрих стarih дана и правим планове о бољем животу...“ За Трифуновића живот је био и остао *масовна појава*. И да не бележим те крхке и варљиве лепе планове о *бољем животу*, Душко је из Сарајева изашао горко осмехнут у некој, за њега и његову главу, шашаво примирној ноћи са мириром и укусом кишне земље у устима, сав свој у назувеним ципелама са полуупразном најлон кесом згужваних рукописних реалија. Из животне језе сручио се у животне магле и сумаглице 1992. године, одмахнувши руком као крхки

сплавар на таласу плаве океаније задатих му невоља. Неко време је, ноћу, становао у сепареу спаваћег (КСР) вагона. И док би воз клопарао пругом Нови Сад – Београд – Бар, у одласку и повратку, Душко је збирао снохвatiце својих сочињенија, тек да се зна да није у празно просуо остварени песак животних година, из леве ципеле, диктирајући, уз бројаницу успутних станица, ваздуху своје узнемире. И тако, док је по библиотекама трагао за већ објављеним насловним родословима написаних књига, градоначелник Новога Сада Милорад Мирчић, својим племенитим чињењем, уручиће му решење о додели стамбеног квартира. Северина, сина Душковог, привремено ће запослiti Борка и Зоран Колунџија као књижара своје издавачке куће „Прометеј” у Новом Саду. Перо Зубац ће обогатити Дечји програм РТВ Нови Сад тиме што ће 1995. Трифуновићу омогућити ауторске послове с пуним радним данима до пензионисања. Опет, искреним залагањем Зорана Колунџије, уз финансијску помоћ поштоваоца Душкове поезије Херцена Радоњића, привредника из Црвенке, у издању „Прометеја” и „Радо-Херца” појавиће се у пуном сјају гланц његових изабраних дела. Шеретски ми је говорио: „Први пут сам видео како се моје књиге мере на тоне”. Коју годину касније истом писцу дододиће се изабрано принтање у издању „Стилоса”, уз вредно залагање и књижевног колеге Фрање Петриновића. Често сам по Босни, иза ратног лудила које нас је снашло, презентовао књиге чији је био рецензент, по његовом личном захтеву, уз пуно поверења да уз његов изрекнem и свој суд о рецензираној књизи и књигама. Говорили су ини ликови, склони лажном јуначењу, да је Душко сарајевски отпадник, на шта би им моја маленкост опонирала да је његова песничка шаржа, попут оне Мајakovског, смелија и чистија работа од њиховог смутно-брబљивог трачераја.

Адресар животног смисла

Из *шарене лаже* Душкове бележнице запућују се два путника, Весели и Љути, бициклиом, авионом, кадикад белом лађом, јашући коње и *друге звери*, ту и тамо возом: „Весео ишао на неки пир / а љути да души пронађе мир”. У оба случаја живот им изиђе на округло и доволно обло за хемију живота у уметности и науци. Наравно, свако вреба из радозналог мрака да о светло слово окачи капут, отвори књигу у којој „живе станари сваки на своју руку / неки су добри другари, а неки служе за буку”. *Књиža је као кућa*, иза чијих обожених корица неће се мимићи тек тако ни *Маđарећe године* Бранка Ђопића у *Баштији једној слезове бојe*. Тај горко осмехнути суви жиг Бранков присутан је ковертирано и међу стихованим орловима Душка Трифуновића.

Наслови над строфама су, у пуном сажетку пе-сничког филиграна, светлуцави топоними животне мапе; премрежени су стазама којима ваља трагати, слутити и снalaзити се у лутању, доволно јасно да се образ не загуби. Разјашњавајући Трифуновићев дослух с најмлађим нараштајем, Милош Зубац с правом наводи гесло песникове: „Увек је ослушкивао дамар детињег света и прикупљао аутентичне мудrosti из дечје умне радионице”. Деца су га радознало волела, поуздано могу и сам ту чињеницу посведочити, он им је веровао, и узвраћено му је истом мером. Са упитним одговором Трифуновић домишља како да ослухнеш у „Опери” белканто Италијана који су давно решили да се то свеколико певање са маскама „у ред дотера / да се све дешава / на истом месту / у исто време / и да се то назове опера”. И тако, док упоредо у песми јаше Апач уз Команча, ми се сетимо каубојски обожених пустолова, „Филмови” нам се врте у глави, од браће Лимијер до Чаплина. Зар није басновита „Глума” вештог коња док увежбава „парадни кас / да не зна – био

би шоња / а овако је ас”. И лав дресиран, без обзира на то што је некакав цар џунгле, „у циркусу спава / ко сваки добошар”. Да, у свим приликама на изволте: „Глумац је глумац је глумац”. У уметности, као и у животу и архитектури, твоје људско биће је права мера свију ствари. Али је важно да иза тебе „буду неке фигуре / тај луксуз архитектуре / да се и Творац поноси дворцем / и дворац да се поноси Творцем”. Пун животни битак јесте стварање. Стварати, а не рушити и бити варварски деструктиван. Ловца усликане звери на камену, у пећини Алтамире, неће мимоићи ни песнички ентеријер Душка Трифуновића. „Пећина” ће блеснути из његове песничке бележнице да, сведочећи ликовну мајсторију, призове стихом црно на бело, (пра)графеме. Журним речима слика хлеб, да тањир не гладује на столу, лови руку господина сликарa, будним оком мотри предмете бојене на платну да му „не би умрли од самоће” („Мртва природа”). Ни у сну нас неће мимоићи „Колорит” цвећа које „сија у идилама”, са пуном причом ватрених ружа, како се сликар са лепотом борио у очима светлог дана. Букет у вази на столу, у прозорском окну сунцокрет... За-стаяјеш пред раскриљеним штафелајем. „Портрет” зачудно загледан у лица, са речима јасно одрезаног дијалога: „Рекао један Племић Сликару: / – Лоше, маestro, не могу крити / тај на тој слици нисам ја! // А Сликар рече: О, Племенити / ова ће слика једном бити / све што се о вама зна!” Мала покретна изложба са јасном опаском о моћи и немоћи уметничког чина.

Наравно, ту су и „Плесови”, оркестар на карневалу, „музика кад нас обједини”, а за све нас важи „правило исто: играч може да се бира // или ко се / у коло хвата / мора да игра како му свира” клари-нет финог музиканта. И где ли би нас то живот загубио да нема песме и музике?! Музика са песмом је озарење душе. Уметност нам омогућава да раз-

јаснимо муке и мистерије. Са књигом у шакама нећеш бити магарац умагли предрасуда, нити премрежен глупостима. Многе животне важности задржане су у књигама. Уметност је есенција лепоте са поузданим излазом из конфузије, промишљај да се распознају замке.

Песника с лакоћом, ненаметљиво, из прикрајка, призива отворена „Књига”, са опоруком: „У свакој књизи / исто пише – / да ништа није / црње од мрака, / у свакој књизи / неко дише – / отвори мало / да узме зрака”. Можда ћеш се животно снаћи ако те судбински угледа лековито мудра реченица „из некога језика другога краја” страних речи. С књигом си животно могућ, мудро остварљив, у трајању памћења. Свака књига је маштовитом отворена сцена, представа света уловљена словима, мобилијар, менажерија, па изволите, завирите иза поларних кулиса и севнуће вам пред очима „Шекспир” са његовим *сада и овде* присутним Хамлетом, кад се нетремице питајаш да л’ је „бити ил’ не бити”. Можда ће ти са отворене бине махнути костимирана маска Јулија Цезара набуситог, или стидљиви „младић тужнога лика”. Трифуновић вештим рукавцима поезије разјашњава речну бујност уметности. Плимом и осеком стихова распознаје једрењаке са откривеним острвима смисла. Уз благи наклон примиче ти се „Леонардо”: „Архитекта, сликар, вајар, / изумитељ, будни сањар / чаробњак у свакој причи, / Леонардо тај да Винчи”. Узми енциклопедију или било који лексикон и провери песничке аксиоме Душка Трифуновића. Свака његова строфа је лагана и спретно разиграна, са финим мелодијама у укрштају певљивих катрена. Нема код њега конфузије, он је промишљено јасан и прецизан. Не можеш ти животом нагазити садашње време ако те у њему није снашло и оно минуло доба: „Нема друге него крећи / у тај космос такорећи”. Не дозволи да те „Нова бајка” збуни, схвати да она у теби „тражи свога пу-

столова”. Како вели Роберт Луис Стивенсон, „велике мреже путева увезују читав живот”, и још нешто од Стивенсона, чији роман *Остарво с благом* носим у коферу детињства, напомена иде уз књижевну мајсторију Душка Трифуновића, „уметност је, пре свега и после свега, занат”. Зар не препричавају ученици света како им је „Никола Тесла” јасно предочио „како узети снагу грому” и, ево, „имати ко-смос у атому”?! Многе Трифуновићеве наметнуте ноте у плетиву су уметности за смирај дана. Није „Шопен” олако потписивао писма несрћених љубави, треперио је душом пред хировима славних жена, и данас се по клавирима музичких школа шире кајданке његових полонеза, а ту су и: „Мазурке валцери и женске косе... / Славан а често на црној листи... / Зато и сада црно носе / Његови клавиристи...” Писац и композитор имају неко загонетно сродство са сликарима. „Постанак сликарства” као да разјашњава ту узјогуњену стваралачку вољу да „бојом линија живот сажима / и душу брани од простака”. Није испразно Трифуновић севнуо стихом испод наслова „Фанфаре” истину да „музика почиње са првим громом”. Да, опонашајући звуке природних свирача јасно можеш ловити ехо и знати: „То се далеко чуло / сазнале за то жене / и свака дође да моли: / Свирај само за мене”. Е, то и јесте „Музика”. И тако, док кишна пролећа умирују процветале воћњаке у априлу, са театарског балкона Душкове певаније „Моцарт” нам усамљено судбински маше: „Пожури скитаро / жени се Фигаро / И Мала ноћна музика”.

Трифуновић се није плашио реченичних заседа. Изговарајући будне стихове, тешио је своје несанице. Без увијања је именовао жито, кукољ и коров. Није напуштао своју мудру осаму кад би се нашао међу испразним букачима и будалама. У очима његовим сам видео мноштво ускрепелих емоција. Емотивним шампањем наливао је апoteозно свој лир-

ски крешендо. Знао је он шта улепшава свет, та он је знао колико цвеће јесте „љубавни говор биља”. У лаганој шетњи Дунавском улицом, док смо корачима премеравали ћутњу, рекао ми је: „И врабац мене учи животу”. На ту реченицу подсетили су ме његови стихови: „Гледајте како птице / све то с лакоћом...” Имао је осетљива чула за ту светину око себе, јасно увиђајући шта следи из мрклине, певајући отворени сев: „Ја знам шта је рат / ал не знам чemu служи”. Нема код њега испразног месечарења када пева о узроку и последици, све је именовано без увијања. Написао нам је једноставну опоруку „да ништа на свету није од јуче”.

Радо смо ћаскали о Волфгангу Борхерту и Данилу Хармсу, мајсторима кратких прича. Успутно, поменуо сам Душку како смо у Улици Иве Војновића, у Зрењанину, на клупи, једне августовске вечери шездесет и неке, при сјају пуне месечине, углас, Вујица Решин Туцић и ја ишчитивали стихове Мака Диздара, на шта је Трифуновић надовезао: „Ни не слутиш ко ти строфу наизуст иште, можда неки усамљени разбојник у апсани”. Да, песма кроти узнемире, кадикад је мелем на отвореној рани душе, уколико је имаш. Стихом је упијао, попут лакмуса, мирисе и боје кућних мобилијара, улице и пејзаже зелених поља. Кротио је у себи Ноstrandамуса из историјског рефлекса Балкана, да нам не каже баш све што о животу зна, многа предстојања судбинских обрта прећутао је и бесповратно однео са собом. Није волео ребусне стихове, већ укршеницу јасних строфа. Знам, писцима баш није наклоњено ово доба, али ни та смоговита плима времена у агресивној гужви сафари ловаца. Када пажљиво и дубље загребеш његову поетику, схваташ загонетку бајковитог почетка, биће ти и ти, такви и такви, којима ће се догађати ово и оно, остало се већ ваља кроз ехо пуног презента. „Вековима се знају вештине писања, ништа ново, само мало другачије спрам

садашњег времена”, говорио ми је. Углавном, држао се Доситејеве књижевне рецептуре да му експозија песме буде наравоученије.

Уме музикална строфа Душка Трифуновића и да срља, као нека маса за Елвисом Прислијем, „тресе клати и котрља”. Уденуо се он пуном брзином у поп-музички фол и смислио је са Бијелим дугметом, по нашки, рокенрол стил, осмислио је ону *таяјну везу за све нас*, онако осмехнуто како то згитари: „Популарно / Лакопевно / за све уши / поп-музика / Подударно / Тако како / годи души”. У једном дугом летњем – а ноћном – разговору причао ми је о горкој осами. „Сарајево, а мене као да ни у стану нема, самоћа залегла, не зна мисао куда би, укључим телевизор, кад оно, ори се стадионом у Београду, Има нека тајна веза”, и схватам да самоће и нема. Да, нема самоће, постоје патње, невоље и умножене туге, благи осмеси неслуђено загубљене среће, али откада се Трифуновићев дух запутио ка Млечном сазвежђу, остала је празнина, но останимо украй његовог песничког стола „око славља – рефреном се / све понавља”.

Симетрије у пролазу

Како разумети говор бројева, како схватити нумерологију уопште?! У количинама свега именују се величине ствари и свеколика трајања у простору и времену. Из те конгломерије издвајам смех и тугу. Смех је линија која дели човека од стада. Смех је поузданчији чувар нерава. Гест уловљен оком увек се нађе у неком оквиру разложне анализе. Трифуновић је разглобљени песник пуне рефлексије. Појаву пламене пошасти сведоче „Ватрогасци”: „Ватра се прави много фине / а има оног црног сина / Зове се пожар – слика њена / Највећи разбојник свих времена”.

Ту си да главом упослиш руке. „Руке” кроте и помажу, руком се милује, здрави, сади и сије, „зато се и каже / да рука руку / мије // а образ обадвије”. И шта би, рецимо, једна „Кухиња” без наших руку и носа у потрази за мирисима куваних јела. Но, ни у кухињу се не може тек тако, и „кухиња тражи да имаш дара”. Није кухиња што и „Болница”, где се „мора кад се мора / бити близу терапије”, јер у сваком животном кругу „здравље је најбољи лек”. Како се и даје видети, Трифуновић музичвито и вешто упертлава једноставни штим народне пословице.

„Купање” је важно као и прање руку, не само у Змајевим стиховима, знате оно, „пре и после јела...” Неће шкодити ни успутно сазнање о томе како „три пута више воде од копна / по нашој земљи се мота...” И следи пуна опаска песме сатиричног обратаја: „а опет толико прљавих има / да ме је просто срамота”. Без пуно халабуке, за памћење колико је међу нама стида, нискости и срама. И док траје „Игра”, у егзистенцијалној бити „ко ће кога”, нема те мисли која нас неће стићи „издалека” и да нам мисао „одједном јасна сине” за оно чувено „Еурека”, када из загонетне тајне блесне „открио сам”. Не тврди узалудно „Генетика” да је свако од нас понаособ прошлог времена слика и прилика која у „будућност носи гене”. И када се сртнем са самим собом у огледалу – учини ми се да ме то предак уходи са мноштвом још увек неразрешених проблема, и зато ме, ваљда, и привлачи песничка „Кућа”, грађена према срцу, да у њој не живимо себично сами. Његова песничка имагинација је сјајна у брисању отимања и свеколиког проклетства.

Сећам се, говорио ми је: „Нисам довољно рогат да се на власт рогушим, јер уз њу је полиција с војском”. И шта ћеш више о *систему силе*, без обзира на образовање и године?!

Трифуновићева лирска „Вода” уме утолити жеђани ум. Важно је знати, „Птице” у стиховима су „прна слова / то земља писано пише, небу се јавља”. Дивотан и рафиниран у казивању, „Бомбонал” обликује очас слатку аванттуру, од шећерне репе до оранж кристалног бомбона.

„Шарена лажа” мене, као ни вас, није мимоишла у детињству. Било је гостију у мојим детињим очима са пуним рукама празних прича, а онда би из тих варљиво лепих празнина намигивале шарене лаже. Та животи наши пуни су шарених лажа које слутно увесељавају кловнове и за којима пате и патике са табанима босих ногу у трку за сновима удаљеним. „Многи од драгих мојих” – бележи Душко Трифуновић – „отишли су својим путем и ја сам за сваким од њих, у самоћи, пустио сузу. Ово не пишем о њима. Они то нису тражили. Они су само толико моћни били да су ми могли обећати и разићи се по животу. Можда су отишли да тамо негде далеко нађу за свога драгог дјечака шарену лажу, па ће ми је послати по некоме... Други пут...” Та колико ли је нераспакованих кофера разасуто по нашим мозговима??!

„Мозак” је најпаметнији и када је празнији од шифоњера, та мозгови су и компјутерима тата-мате.

Лепо објашњава Трифуновић да „то што воли већина / зове се златна средина”; а ти бирај, хоћеш ли са онима „који се боре / да оду високо горе”, иако бих се ја радије приклонио особини оних, ређе помињаних, који се не либе да „воле дубину”. Не шкоди млађахном школарцу да зна како: „Најбоље је занимање / и за старе и за младе / Или да раде оно што воле / или да воле оно што раде”.

О чоколади шапнуће Трифуновић стиховима да су „Шпанци ту слатку клопу, допремили у Европу”. Певаће, као што знамо, уз разне пригоде, о Сарајеву и Миљацки као „златној жици”, о томе како у речној води светлуцају бисери налик јату птица, певаће своју личну чемерику о томе како је срећа крх-

ка и луда и да „Никад нико неће знати / По чему смо исти сој / ал ког луда срећа прати / сигурно је неко мој”. Вреди ослухнути, ма колико горак био, кадикад, у сну његов поетски руј. И када прекорева, Трифуновић воли и грли без трунке злехудости. „Седам шума једна другу пита: – Од чега се сија Сарајево?” Знао је писати о свему и свачему: „Ове пјесме о Сарајеву писао сам кад је коме од мојих сарадника било потребно уз неки јубилеј. Највише је требало пјесама за Олимпијаду, па сам тако неке сачувао јер су ми драге успомене на бурне дане Олимпијаде.” А ни космос као ризница наших маштарија неће мимоићи песникove несанице, уз важно питање: „Да ли на тој раздаљини / размишљати о суштини” („Становници космоса”). И наравно, у свему је битна *контарола лејта* свемирске ракете: „Да не би дошло до карамбola / космосу треба јака контрола”. Применљиви животни наук – ту је, само мало мућни главом. „Завист” је видљива са свију страна: „Сви су силници по једном исти: / по лажној слави и зависти”. Док је већина веровала да је страх прогутао наду, Трифуновићу је било јасно да је ваљак лажне наде прегазио страх. Од Змаја наовамо се нашој деци предочава нада као принцеза будућности, а када одрасту отвара им се широм капија страха.

Ево једне изврнуте рукавице – песме „Лопови”, где крадљивци „у нама виде кривице / што нисмо били добри чувари”. Неко би рекао да су то обичне играџије, али без такве играџије ни песме не би било.

Смењују се јесени и зиме. У талозима наших година су априли загледани у сјај лета, са мајем у јуну, и док уз сва та годишња доба ређаш успомене, само сећање ти разјашњава „Како се расте”. Учиш историју свог завичајног крајолика и увиђаш како светске драме наликују једне другој, виђаш фотографије и филмске кадрове: „Ганди узима штап / и креће / а за њим народ / устаје / не зна шта хоће / ал зна

шта неће / и у том треба да устраје”. Свака бора на нашем лицу са првим истинственим варкама, шта би то могло бити дубоко у нама ако не то што „ти пејзажи од малена / иду с нама / завичајна та зелена / панорама”. Тек видиш, севне ти умом да „Планета ће без нас моћи / а ми без ње – неће проћи”. Стварање зглавног света је неумољиви *дуготрај*. Јубави умножено невине и чисте у том васцелом свету су и пре Шекспира и после Трифуновића биле и остале осенчене Ромеом и Јулијом на балу под маскама.

Ини светски усуди су у нашим сновима, записује Трифуновић, а тај „Невидљиви”, кога песник назовљава над Глобусом, јесте дух наше умности, а тај дух се сваком наоблаком укршта са муњама громовитог страха и наде. Нису баш случајно стихови овога песника у музичи нашле спас. Где год да се окренеш, призыва те из Милана новинар Алберто, тек чујеш и Кироса како посвуда пева сагапо, *их либе дих* – љубавни уздах са подножја Шварцвалда, док на дописници рукописно намигује нацртано срце како *ја љубљу тибја*, док пегави тинејџер упорно телефонира из Париза *ж тилем ж тилем*; вели песник *остави ми мало наде, јо тије кјеро* – да те сртнем у Гранади, можда мало с пуним срцем од Енглеза *ај лав ју*. Листам тако Трифуновићеву певанију и присећам се, а сваки његов стих ту је *као лейпцир око моје тузе*, око цветне успомене и мојих давно затрављених стаза. Језици и слова су ту да проповедају љубав, и ако почесто тако није, да чарају уз отворену песничку напомену: „Лагао сам све од малих ногу / таква ми је била луда машта / Лагао сам а више не могу / ко признаје / пола му се прашта”. Да, *илузија је крв живота*, како ми је давно потврдио глумац и песник Миодраг Петровић. Мора се рећи, и то децидирено, да стихови овога песника нису фол, нема у строфама подилажења, сваку реч разјашњавају грane, стабла и корење, Ду-

шко је врстан познавалац свог матерњег језика и на самом трагу је за чистом душом отвореног срца.

Стиховани колорит

Говорио ми је коњоводац из комшилука: „Синак мој, живот није црн, а ваљда није ни бео, но шућморасто смутан, ни не сањаш фарбе које ће те снаћи...” Богме, када зађеш у песничке молераје Душка Трифуновића, схватићеш – што људи из народа говоре – и *шеле и шарена врати*, и размислићеш колико и ти дани (теле)визни с новинама црнобелих насловних страна, спикерима, микрофонијама, чине твој живот подношљивим. У певању је, као и његов песнички сабрат Поп Д. Ђурђев, сапет, мада посве различит, без сувишног слова, речју – има песму са именом и презименом. У песми „Одличан ћак о ватри” сублимира људско лице и наличје у животне потезе мислима које покрећу чула, разјашњава узроке и последице, рашичлањује ватру „на пламен и жар, / на свјетлост и топлоту, / на пепео, дим и гар / и на моју срамоту”. Мала отворена психоанализа, ситна али значајно промишљена школица живота. Његов стих је ту да помогне и није олака доколица. Прогласио је песму за „Точак”, точак који бескрајном облином *векове сјаја*. Мало ли је?! Важно је да свака застава „сачува своје знаке / а опет да су све једнаке”, доста нам је будаластих јарчева на овом планетарном брвну изнад космичког амбиса. Многе су речи у нашем језику, песничко је упозорење, упркос јабуци лингвальног раздора, „из неког језика другога краја”. Радио вести, новинска штива, слике са телевизијских екрана, све то шаренило свести и несвести блицнуло је у Трифуновићевом световиду. Његов поштански жиг остаје на сваком коверту адресиране песме и ваља га имати на уму. Не може се казати, на моменте,

да пред нама не искрсава *лейпцир* песма са живахном згодом догођеног цвета. Како рече и сам Трифуновић: „Прави одговор на право питање / може добити само онај ко зна / ...да све правилно / одговара”. Хенрик Ибзен је давно приметио да загађени ваздух, смутна вода, затрована земља и шума неће мимоилазити ни наше судбине, а то загађење нам је на самом прагу кућних врата. Ваљало би мрак примитивизма и проклетства осветлiti и коначно схватити колико је храбости из страха изишло.

Страх је мудар када мисли. „Ја знам шта је рат / ал не знам чemu служи... // Ратници подижу главе / и мрачни расте лик / а од све њихове славе / остане само крик.” Ваљало би нам опонашати радним маром пчеле и мраве. Ако трујеш ближњем земљу и воду – на себе самог си се окомио, парафразирам Трифуновића уз разлоге јасне. Пред нама је поезија искрствено трајна, стих се не обећава, остварује се, живи. Нема чуда, чуда су песмом раскринкана. И када су успомене замагљене и када *прекрио их хлад*, остају осмехнуте и без завидне сете. Без патетике рашчлањене су битке *вођене за слободу* као и *ове филмске за разоноду*.

„Легенда” је казна, клетва, на њу се сваљује време и „живи као слика / опомена и тужна драма”, јавља се у сну као музички рефрен минулог доба, као споменик почесто конфузних раскршћа. Опасно је робовати митовима. Многа спотицања о митове могу бити фатална. Митови почесто фатаморгану живота чине превртљивом. Стиховани свемоћни мамац Душка Трифуновића у призиву је потпуно решен да устраје трагом понуђене песме, он без увијања бритко отвара истину, да се зна како је „рука у целата / бржа од памети”. Наводи нас да спознајемо сулудре рефлексе историје.

С Душком се могло у разговор лако, али тај реченични пртљаг из његове душе ваљало је носити и враћати му се кад нагрну невоље. Нећу никад поу-

здано сазнати колико су животне муке разумеле њега, али њему су били ти мучни поремећаји јасни и нису могли мимоићи лирику његове добре и племените душе. „Јелена са Врандука” ме у очима сетно разговара, као да чујем како је неко именом преко „Седам шума” из алта пева. Истргнућу фрагменте написане за *Неке нејасноће* и потписане песником руком: „Кад се 1947. градила пруга Шамац – Сарајево, онда је на градњи тунела Врандук погинула једна дјевојка. Другови су је сахранили и нису правили велико питање, нису имали времена за јадиковање, то је било одмах послиje рата, кад се много гинуло, а кад се гинуло – пјевало се: Наша борба захијева – кад се гине да се пјева. Тако су и Јелену сахранили, написали су да се звала Јела, дали име станици која се градила поред њенога гроба – Јелина (станица) – и отишли даље у изградњу домовине... Послиje смо дошли ми млађи од Јелене да се питамо: Ко бјеше млада Јелена? Да ли је била вољена ил' само за вјечност створена... Ја сам видио омладину на Јелин гроб. Плакали смо... А Боса је пјевала ову пјесму. То је између Зенице и Врандука. Тамо увијек има цвијећа. Доноси омладина из Зенице.” Вазда је тражио излаз из магловитих стања, осећао је моћ светlosti под руком, канда га рајска врата нису хтела, осим у мајсторском везу песничког штива. Ево га, прилази нам, са сребрном таџном у рукама уз фини кловновски наклон, у гостинској арени дневног циркуса и казује нам: „Послужи се мало триком / мало речју мало сликом / и музиком / а не криком...” Много је умножених варвара, а ваља ићи усправно кроз живот ка себи самом и умом отклањати хаварије и глупости, ниске страсти и проклете науме. Душко Трифуновић није од своје поезије правио плишане играчке за лаку ноћ, а јесте срочио стиховани лексикон за децу и радозналу младеж.

У Новом Саду, 10. августа 2015.

Milutin Ž. PAVLOV

DISPOSITION OF THINGS AND PHENOMENA
IN TEMPORAL SAND OF
A LEXICON OF DUŠKO TRIFUNOVIĆ

Summary

In essayistic manner, the paper reconstructs the openness and dynamism of the poetic world of Duško Trifunović. Within that dynamism, the author finds some key points in emotional network of Duško Trifunović's poetry and responds to them through his own stylistic expression.

Key words: bitter smile, children, love, music, poetry, story, destiny

БОЕЛ ВЕСТИН: ТУВЕ ЈАНСОН И ДУПЛО ДНО КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ И СТРИП: ТУВЕ ЈАНСОН, МУМИНИ

Боел Вестин (Boel Westin) је књижевна критичарка и професорка књижевности за децу на Универзитету у Стокхолму. Добитница је бројних награда и признања за свој рад (The 1989 Royal Swedish Academy of Letters, History and Antiquities; the 2007 Astrid Lindgren Prize from Samfundet De Nio; the 2008 Gulliver Prize from IBBY Sweden; the 2011 Schück Prize from the Swedish Academy).

Како и када сте почели да се бавите проучавањем књижевности за децу? Имајући у виду да је ова књижевност дуго била у сенци академског интересовања, да ли је нешто одређено утицало на Ваше опредељење или је то био само сплет случајних околности?

Завршила сам основне и магистарске студије шведске књижевности, а онда сам одлучила да се у докторској дисертацији посветим мултимедијалном стваралаштву Туве Јансон. То је уједно био и почетак мог проучавања књижевности за децу. Морам да призnam да до тада и нисам била велики познавалац ове књижевности, међутим временом сам постала све више опчињена комплексношћу књига намењених деци, пре свега комбинацијом слике и текста, визуелног и вербалног, њиховом естетиком...

Шта сте Ви као дете волели да чitate?

Читала сам практично све што ми падне шака. Волела сам бајке, фантастику, приче о животиња-

ма, али и реалистичке приче, као и класике светске књижевности. Врло рано сам постала фасцинирана књижевним стваралаштвом Туве Јансон. Све је почело са *Зимом у свету Мумина* (*Moominland Midwinter*). То је пета књига из серијала о Муминима, нешто мрачнијег тона него претходни наставци, али ја сам је обожавала и још као дете је прочитала не-бројено пута. Била сам одушевљена избором јунака и авантурама у које су се упуштали. Тек касније сам увидела колико је филозофије у тој наизглед једноставној причи. Веома је лако ући у свет Мумина и уживати у површинском нивоу приповедања, међутим постоји и тзв. дупло дно, читав један резервоар идеја и животне филозофије, и то је, верјем, оно што ове приче чини универзалним. О томе уосталом сведочи и Тувино писмо из 1987. године:

Драги читаоче,

Један од најсренијих момената у животу сваког писца јесте када издавач одлучи да штампа ново издање његове књиге. То је нада да ће дело наћи пут до нових читалаца.

Не верујем у правило да бајке читају искључиво деца. Убеђена сам да је све више одраслих спремних и вольних да се упuste у свет имагинације, где свакодневна правила и разочарања немају шта да траже, где је реалност одређена мером ауторове искрености и истинолубивости.

Као писац ових авантура, могу још само да кажем да сам осмишљавајући их желела да читаоце, али и саму себе, истовремено и забавим и утешим.

Туве Јансон

Ваша књига Туве Јансон. Живоӣ, умейносӣ, речи (*Tove Jansson. Life, Art, Words*), објављена 2014. године, прва је ауторизована биографија финско-шведске уметнице на енглеском језику. У овој књизи, као и у докторској дисертацији *Породица из долине. Свей Мумина Туве Јансон* (*Familjen i dalen. Tove Janssons muminvärld*) објављеној 1988. године, посебну пажњу сте посветили мултимеди-

јалном аспекту стваралаштва Туве Јансон. Можете ли нам рећи нешто више о томе?

Туве Јансон је светску славу стекла као ауторка стрипова и серијала дечјих књига о Муминима, међутим мало мање је познато да је писање доживљавала као разбиригу и хоби, а да је својим правим животним позивом сматрала сликарство. Радознalog духа каква је била, практично да нема ликовног медија са којим није експериментисала. Одрасла је у уметничкој породици, њен отац Виктор (Viktor Jansson) је био вајар, мајка Сигне (Signe Hammarsten-Jansson) илустраторка, тако да се Туве од малих ногу припремала да постане уметница. То илуструје и чувена реченица из писма њеног оца из 1918. године: „Можда ће наша Туве једнога дана постати велика уметница. Заиста велика!” Ова реченица се умногоме показала као пророчанска. Туве је похађала уметничке школе у Хелсинкију, Стокхолму и Паризу и неуморно сликала, али и писала. Од најранијих дана њу је фасцинирала динамична интеракција слике и текста, а експериментисање са естетским потенцијалима ове комбинације свој најпотпунији израз је добило управо у књигама о породици Мумин. Први роман у серијалу, *Мумини и велика йојлава* (*Småtrollen och denstora översvämmningen*), објављен је 1945, а последњи, осми по реду, *Муминова долина у новембру* (*Sent i November*), 1970. године. Туве је ауторка и три сликовнице о Муминима, а ту је и чувени стрип који јој је донео светску славу. Стрип је од 1954. године излазио у Енглеској, у врло тиражним лондонским новинама *Evening News* и учинио ју је правом мегазвездом. Касније је писала кратке приче и романе за одрасле. Занимљив је и њен рад за финско-шведски магазин *Гарм* (*Garm*), у коме је за време Другог светског рата објавила преко шест стотина политички интонираних илустрација и карикатура. Да се вратим питању мултимедијалности, верјем да је упра-

во интеракција вербалног и визуелног, видљива у свим њеним делима, оно што Туве чини мултимедијалном уметницом. У периоду између првих цртежа представљених јавности, када јој је било свега четрнаест година (1928), и њене последње књиге, збирке кратких прича *Поруке* (*Meddelande*) (1998), Туве се бавила фигуративним и апстрактним сликарством, илустрацијама, карикатурама, стриповима, сликовницама, романима, кратким причама, драмама, филмским сценаријима, поезијом, муралима, сликањем на стаклу, дизајнском постера и корица књига... Велики узор био јој је ренесансни сликар Ченино Ченини (*Cennino Cennini*), са идејом да треба стварати у складу са властитим емоцијама те да сваки рад осим знања изискује и радост. О томе сведочи и њен лични мото: *labora et amare*, ради и воли. Упорно је трагала за новом естетиком, новим изазовима и начинима на које може да испољи своју креативност. Напослетку је свестраним радом и наглашеном „сарадњом” више уметности преокорачила многе границе – између различитих медија, између слике и текста, између књижевности за децу и књижевности за одрасле.

У књизи *Туве Јансон. Живош, умећносӣ, речи* бавите се и политичким ангажманом финско-шведске уметнице. Да ли постоји спона између њених политичких уверења и књига које је писала за децу?

Туве је почела да црта за фински сатирични магазин *Гарм* када јој је било свега петнаест година, и у периоду између 1929. и 1953, када је магазин угашен, дизајнирала је неких стотинак насловних страница и нацртала преко пет стотина карикатура, углавном политички интонираних. За време Другог светског рата *Гарм* је врло отворено критиковao фашистичку и комунистичку идеологију, а својим сатиричним приказима и карикатурама Хитлера и Сталјина Туве се у тај радикални миље сјај-

но уклопила. Није зазирала од провокативних и осетљивих друштвенополитичких тема. Отприлике у то време, почетком 40-их година, на њеним карикатурама се почeo појављивати лик-претеча Мумина. Нешто тањи, шпицастији, забринутог израза лица, дакле не сасвим налик облим, ведрим Муминима који су касније освојили наша срца.

Истина је да су ратне године биле веома тешке за породицу Јансон. Није било посла за уметнике, породица је једва састављала крај с крајем, а при том се и Пер Улоф, Тувин млађи брат, налазио на фронту и дugo времена се није знал да ли је уопште жив. Све је то оставило трага на Тувино стваралаштво, пре свега на књиге које је писала за децу. Крајем рата, 1945. године, објављена је њена прва књига о Муминима, *Мумини и велика појлава* (*Småtrollen och den stora översvämningen*), у чијој је основи прича о поплави која угрожава становнике долине, да би се годину дана касније појавила *Комета долази* (*Kometen kommer*), друга књига из серијала која такође тематизује природну катастрофу. Чињеница је да је Туве током рата била депресивна и прилично разочарана у окрутну, дехуманизовану стварност у коју се свет преко ноћи претворојо, и прве две књиге о Муминима, не толико тоном колико тематиком (поплава, комета), рефлектују њена тадашња размишљања и расположења. Као илustrацију навешћу пар реченица из књиге *Комета долази*, коју је Туве исписала у својеврсном дијалогу са егзистенцијалистичком филозофијом и учењима Кјеркегора, Сартра и Камија:

Мумин је посматрао суморни пејзаж и помислио колико земља мора да се плаши кад види усијану ватрену куглу како јој се приближава. Размишљао је колико страшно много воли све, шуму и море, кишу и ветар, сунчеву светлост и траву и маховину, и како би било немогуће живети без свега тога.

Петог августа птице више нису певале. Сунце је тако слабо сијало да се скоро није ни видело. Изнад шуме је стајала комета, велика као дрвени точак, а око ње је сијао ватрени прстен.

У петак, седмог августа, није било ни дашка ветра, само страшна врелина. Нико није знао колико је сати, само су имали осећај да је касно. Комета је постала огромна и јасно се видело да циља на Муминову долину. Пламенови око ње били су бели и усјани.¹

Теорија књижевности нас већ дugo времена учи да ниједан текст није идеолошки „чист”, односно да књижевност, као и књижевну науку, није могуће у потпуности одвојити од идеологија. Како ствари стоје са књижевношћу за децу? Да ли је она, будући на мењена деци, ослобођена идеологије и политике?

Наравно да није. Књижевност за децу је друштвена појава, неодвојива од социјалног контекста у којем настаје и живи, тј. у коме јој се додељују значење и вредност. Притом је ова књижевност у заиста специфичној позицији јер почива на нескладу и неравнотежи између писца, који је по правилу одрасла особа, и читаоца, који је по правилу дете. Осим тога, издавачи, библиотекари, књижари, наставници, књижевни критичари, дакле сви који учествују као посредници у комуникационом процесу – такође су одрасли. А разлику између одраслих и деце једноставно не можемо превидети и занемарити. Деца су читалачка публика која је, хтела то или не, подвргнута систематском учењу и васпитавању. А шта је васпитавање ако не посредовање одређених ставова, уверења, погледа на свет, вредносних система, тј. одређене идеологије? Напоменула бих још и то да идеологија, у зависности од пишчеве позиције, може бити доминантна (владајућа) или субверзивна, активна или пасивна.

¹ Наводи из романа преузети су из књиге *Комета долази објављене у издању ИК „Одисеја“*. Превела Славица Агатоновић.

Тренутно сте ангажовани на великому пројекту који финансира шведски Институт за децу књижевност (Svenska barnboksinstitutet). У питању је ново издање историје шведске књижевности за децу (14–21. век) које ће бити објављено 2016. године и чија сте главна уредница. Посматрана у светлу историјског пресека, како изгледа ситуација на савременој књижевној сцени за децу у Шведској?

Све је више младих аутора који почињу да пишу за децу и то ме јако радује. Занимљива ствар је и то што се последњих година и афирмисани писци за одрасле упуштају у авантuru писања за децу. Добар пример је Кристина Олсон (Kristina Ohlsson), ауторка сјајног крими-серијала *Стаплена деца* (*Glasbarnen*), који је покупио све могуће награде у категорији дејских књига. Крими-романе и мистериозне приче за децу пишу и Мартин Видмарк (Martin Widmark), Петрус Далин (Petrus Dahlin), Мортен Санден (Mårten Sandén)... Могли бисмо рећи да детективски наратив, уз употребу разних врста мистерија, преузима примат и доживљава своје златно доба у шведској књижевности за децу. Битно је напоменути и да ови писци стварају не толико под утицајем англосаксонских аутора (Артур Конан Дојл, Агата Кристи) колико у духу традиције скандинавских крими-романа.

Председница сте жирија The Astrid Lindgren Memorial Award (ALMA) коју је шведска влада 2002. године установила у част књижевнице Астрид Линдгрен. Који су то елементи које деџаја књига мора да садржи да бисмо је сматрали „вредном“ читалачке и критичарске пажње?

Астрид Линдгрен је једном приликом на питање „шта деџају књигу чини добром?“ одговорила да, након дугог промишљања, једино што може да каже јесте да књига мора да буде ДОБРА. Лично сматрам да се књига (и она за децу и она за одрасле) може назвати делом високе књижевности ако пози-

ва на размишљање и откривање, односно ако је вишеслојна и отворена за тумачење. Или како је то објашњено на ALMA вебсајту, где се на почетној страници налазе се следеће речи: „Вредна литература истовремено пружа детету место у свету и свету место у детету.”

Како видите будућност књиге и читања у доба доминације дигиталних медијских технологија?

Нови медији отварају и бројне нове могућности. Мислим да је микс различитих медија у најмању руку инспиративан, у сваком случају није нешто чега би требало да се плашимо. Примера ради, приче о Муминима су успешно заживеле и у другим медијима, 70-их је изведена опера инспирисана становницима познате долине (Туве је писала либрето), постоје бројне филмске и позоришне адаптације, а 90-их година се појавила и популарна јапанска анимирана серија. Ништа од свега наведеног није зауставило нити умањило читање књига (правих, папирних) о породици Мумин и њеним сапутницима.

Како нови начини комуницирања као што су Фејсбук, Твiter, Инстаграм, блогови утичу на устаљену наративну праксу и да ли уопште можемо да говоримо о новим стратегијама читања и писања за децу?

Исто као што појава нових медија не подразумева истовремено гашење и нестанак старих, и различити начини комуникације међусобно не искључују једни друге. Али ово је важно питање и зато је у проучавањима књижевности за децу тренутно веома актуелан когнитивни приступ у чијој је основи истраживање начина на који деца читају и начина на који доживљавају фикцију.

Чиме се тренутно бавите?

Последње што сам објавила јесте истраживање о зоотемама и зоомотивима у књижевности за де-

цу. Дечја књижевна анималистика је, дакле, тематика на коју сам фокусирана последњих година. Паралелно радим и на проучавању старије књижевности, при чему сам посебно заинтересована за период између 1500. и 1800. године. Временска дистанца омогућава да уочимо неке нове, неубичајене везе у књижевним текстовима из ранијих времена. Већ сујем да је за истраживача пре свега корисно, али и занимљиво, да с времена на време промени угао посматрања.

Разговор водила
Ивана Р. МИЛИЋ НЕМЕТ

◆ Зоран Д. ПЕНЕВСКИ
„Лагуна“, Београд
Република Србија

МУМИНОВА ДОЛИНА: АВАНТУРА НЕВИНОСТИ

САЖЕТАК: Основна карактеристика стила Туве Јансон јесте да она најпре ствара лик-метафору: лик који има свој јасан изглед и прецизну карактерну особину. Такве метафоре потом се пуштају свет, у метонимијску линију једне наративне целине. Прича је за Туве Јансон низ метафорских ликова које везује једна метонимијска нит. Овај стилски поступак, укрштен са чињеницама и догађајима из стварног живота ауторке, представља њену поетику у циклусу о Муминима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Мумин, Туве Јансон, метафорски и метонимијски пол, књижевност за децу

Када бисмо покушали да одредимо место и домен књижевности за децу у оквиру пространства литературе и њене најшире перцепције, захвално би било рећи да књижевност за децу треба описивати као *књижевносћ и за децу*. С обзиром на њено друштвено вредновање, према којем представља нижу врсту писане речи због своје првидне једноставности и едукативности, али и с обзиром на њену суштину као литературе највише вредности, претходна синтагма упућује заправо само на то да писање за млађе читаоце спада у привилегију писца да ствара врхунска дела у којима могу да уживају и они са мање читалачког и животног искуства. Један од та-

ких примера јесте круг радова (девет књига, пет сликовница и неколико стрип-албума) у чијем је средишту породица тролова по имениу Мумин финске ауторке Туве Јансон.

Туве Јансон (1914–2001) рођена је у главном граду Финске, али су њени родитељи пореклом били Швеђани. Њен отац био је вајар, а мајка илустратор и графички дизајнер (позната је по дизајну за финске новчанице и поштанске марке). Туве је мно-га лета провела са својом породицом на острвима у заливима око Финске и Шведске, што ће оставити значајног трага на свет Мумина, њихову срдачност и гостолубивост. Студирала је на ликовним школама и академијама у Стокхолму, Хелсинкију и Паризу, а прву самосталну изложбу имала је 1943. године. Током 30-их година XX века путовала је по Европи и илустровала приче за бројне магазине. Већи део живота провела је са својом партнерком Тулики Пиетилом, професорком и сликарком. До-била је Андерсенову награду 1966. године.

Оно најважније, међутим, као и код сваког великог уметника, нису само анализа биографских чињеница и тумачење дела из одређеног теоријског угла, већ налажења тачака у којима се живот и дело укрштају у облику јединствене поетике конкретног аутора.

Муминова долина

Туве Јансон је говорила да је првог Мумина нацртала на зиду тоалета породичног летњиковца када се посвађала са братом око Имануела Канта. По њеним речима, нацртала је „најружније биће које је могло да се замисли“ и написала испод њега „Кант“. Он је отприлике изгледао као први одштампани Мумин у сатиричном, антихитлеровском финском магазину *Гарм* 1938. године. То створење звало се

Нииску и било је мршаво, ружно, са издуженим носом и ћаволским репом.

За термин *Мумин* заслужан је ујак Ејнар, који је живео код Јансонових док је студирао у Стокхолму. Пошто је приметио да мала Туве кришом узима храну, упозорио ју је на то да у шпајзу живи трол мумин који дахће људима за врат, а његов је дах леден.

Први Мумини појављују се у књизи *Мумини и велика йојлава*, насталој 1945. године, за време Другог светског рата. По сопственом признању, Туве је била депресивна због рата и хтела је да створи нешто наивно и невино. Отуда све постаје јасније: Мумин је питомо, доброћудно и радознalo створење. За њега је свет неистражени простор у којем чекају многобројне тајне и веселе авантуре. Воли дружење и мисли да је његова долина најзабавније место на свету. Зато се плаши једино самоће. Мумин је привржен породици и вечито је дете. Има огромно тело, велике очи и мале уши.

Муминова долина је идилично место у којем Мумини живе хармонично са природом. Мумини живе у кући у коју често навраћају разни становници долине. У близини је обала мора и на тој обали Мумин често борави. Мумини спавају преко зиме јер је читава долина тада прекривена снегом.

Туве Јансон ствара свој свет помало ескапистички, помало као игру маште, увек као спој једноставне приче и допадљивих илустрација. Међутим, у сваком тренутку, њени неспутани нарративи лавирају на граници нечег непознатог, гротескног, да-кле на ивици узбудљивог и забавног али и страшног. „Свака књига за децу треба да има пут на којем ће писац застати, а дете продужити њиме. Опасност или радост коју не треба објашњавати. Лице које не треба открыти у потпуности”, говорила је. Муминова долина насељена је бројним ликовима и многобројним непознаницама и у њој нема много

објашњавања. Свемир је тајновит попут чаробњаковог шешира, из којег не знаете шта можете да извучете. Многи критичари говорили су да је њен мото – *надај се најбољем и срреми се на најгоре* – више дионизијски него аполонски и да је отелотоврен у Муминовом свету. „Незрели читалац често је опчињен оним недореченим и замаскираним. Тај ризичан али смислен невидљиви ток није некомпатибилан дечјем несвесном осећају за тајновитост, нежност и грубост. И страх”, написала је Туве Јансон. Али ту се крије једна од лепота Муминовог света: кад закорачимо у Муминову долину, ми се не осећамо као странци у туђем свету, већ постајемо свесни једног необичног космоса који смо носили у себи. Мумин није прича нечије маште коју упознајемо као нешто нестварно, већ је откључавање једног подсвесног слоја који говори архетипским језиком речи и слика.

Авантура невиности

У исписивању Муминовог света Туве Јансон користи широк спектар уметничких средстава, не само спој речи и слике. У књижевном делу она употребљава искуства бајки – могуће и немогуће спајају се с неочекиваном лакоћом, користи искуства хумористичког и авантуристичког романа, употребљава форму дневника и мемоара који су на граници пародије, позоришне облике (када Мумини изводе очеву мелодраму написану у хексаметрима, на пример), износи психолошке проблеме и описује трансформације ликова, а користи и многе одреднице жанровске литературе попут фантастике и хорора (често постојање духова, чак и читаве врсте као што су хатифнатови), као и мелодију речи (многи јунаци имају звучна, забавна и заносна имена на свим језицима – на српском нека од њих у преводу

Славице Агатоновић јесу Мумин, Хемул, гризиклоња, Филифјонка, хатифнатови.

Ако посматрамо Муминов свет као копију онога што се дешавало ауторки или као дело у којем треба наћи паралеле између ликова и људи који су имали велику улогу у њеном животу, то неће бити ни лако нити једнозначно. Многи познаваоци Муминовог света сматрају да је лик Мале Ми заправо аутопортрет Туве Јансон (али и лик Тофта и поједине особине неких других ликова). Мала Ми живи са Муминима у њиховој кући, иако није ни у каквом сродству с њима. Храбра је и често учествује у Муминовим авантурама, али њено намрштено лице као да помало крије и цинизам, па не чуди што понекад учини нешто безразложно и помало злобно, као што је бацање камена на рака који шета дном исушеног мора. Она је мешавина невољене девојчице и симпатичног спадала, спој меланхоличног сарказма и знатижељне али трезвене особе. Она је ситна али самостална, дивља али поуздана и увек спремна на све. Због тога није чудно што се ове реченице могу односити и на стил писања и цртања саме Туве Јансон.

Добро зnamо да је уметничко дело амалгам уметникове самоспознаје и утицаја спољашњег света, унутарњи ураган који у свом средишту ствара стабилну структуру. Сви ликови и догађаји само су склопови и одсјаји реалности, прекомбиновани комадићи огледала. Да бисмо боље разумели поетику Туве Јансон, искористимо искуство анализе помоћу метафорско-метонимијског пола. С једне стране, посматрајмо метафору (која припада одабирној оси језика, повезивању на основу сличности, преношењу значења на друге предмете, поремећају суседности, која припада парадигми, мањкавости контекста) и метонимију (која се препознаје на комбинационој оси језика, у повезивању на основу суседности, у брисању члан(ов)а линеарног низа, у поремећају

личности, у синтагми, у згуснућу контекста), а онда погледајмо како их можемо препознати у Муминовим причама. У том случају основна карактеристика стила Туве Јансон јесте то што она најпре ствара метафору: лик који има свој јасан изглед и прецизну карактерну или описну особину. Такве метафоре потом се пуштају у свет, у метонимијску линију једне наративне целине, најчешће оквирне приповести. Прича је за Туве Јансон низ метафорских ликова које повезује једна метонимијска нит. Препознати ову игру са догађајима из њеног стварног живота не би требало да буде тежак задатак. Ликови мајке, оца и љубавника, те љубавнице инкорпорирани су у све сегменте муминовске епопеје.

Оно што је такође битно јесте да се ова епопеја може поделити на још неколико делова. Најпре, треба увидети да постоје три главне струје у опусу о Муминима. Једну представља чистота постојања Муминове долине, места које је безбедно, ушушкано, весело и пуно доброте. Мумини су срећни и до мајински расположени према свима. Таквом месту опасност прети једино споља и то у виду елементарне непогоде или природне катастрофе (комета, поплава, огроман снег). Тај део увек кореспондира са периодима живота када је ауторка била сигурна, а то је, пре свега, први период када је тек био завршен Други светски рат (*Комејта долази*) и кад је она тражила мир у сопственој машти: кућа, острво, пријатељи, живот са природом, авантуре са срећним крајем. Свет невиности.

Други ток (романи *Муминово леће* лудило, Зачарана зима и неке приче) чине тренуци у којима породица напушта своје станиште и када се из корена мења њен уобичајени начин живота. То су моменти у којима је Туве напуштала своју породицу и кретала у неизвесност, делом и због несугласица с оцем који је пригрлио национализам, а који је она мрзела. Свет губитка невиности.

Трећи ток видљив је у последње две књиге (*Тајта Мумин и море* и *Муминова долина пред крај новембра*). Породица се фрагментизује, отац одводи породицу да почну живот у напуштеном светионику, а у новембарској причи други јунаци насељавају празну кућу Муминових. Очигледно је да је за Туве термин „породица“ дословце – испражњен. Свет краја невиности. И краја сторија о Муминима.

Иако има много тренутака које можемо увеличati и погледати изблизу, задржимо се на крају на једном од њих. У причи о одласку на светионик (роман *Тајта Мумин и море* из 1965. године) лежи можда најважнија метафорска сцена. Наиме, по жељи немирног оца породица долази на пусто острво са напуштеним светиоником бродићем названим „Авантура“. Мама Мумин с временом схвата да јој недостаје све оно што је имала и волела у својој кући. Меланхолију почињу да лечи сликањем мурала своје баште у једној од просторија светионика. Откривши свој таленат, мама црта све више, уносећи мноштво детаља, док и остали не примете како је слика живописна. Толико да делује као жива. У једном тренутку мама Мумин ће заиста ући у своју слику и боравити начас у њој. У изгубљеном рају свог дома. Тај детаљ нам не говори само о томе да је мајка за Туве била најпре ликовни уметник у трагању за миром већ и о потреби саме Туве да у стварању илузија пронађе сопствени живот (бежећи од оца ка феминизму). Тако се мајка-метафора у метонимијској причи авантуристичког одласка на острво путем ликовног дела вратила као метафора саме ауторке. И то ће бити карактеристика читаве саге о Муминима, како сада тако и у будуће: безбедно и мирно место из маште, оивично полуправном опном имагинације, наставиће да лебди на граници између подсвести и света у којем се реализује наша непресушна жеља за догодовштинама.

ЛИТЕРАТУРА

- <http://johnguycollick.com/tove-jansson-the-truth-about-the-moomins/>
<http://www.themillions.com/2014/06/sad-strange-brilliance-on-tove-jansson-and-moomin.html>
Janson, Tove, *Finn Family Moomintroll*, London: Puffin, 1973.
Janson, Tove, *Moominland Midwinter*, London: Puffin, 1973.
Janson, Tove, *Moominpappa at Sea*, London: Puffin, 2009.
Janson, Tove, *Moominsummer Madness*, London: Puffin, 2003.
Janson, Tove, *Moominvalley in November*, London: Puffin, 1973.
Janson, Tove, *Tales from Moominvalley*, Puffin, London, 1973.
Janson, Tove, *The Exploits of Moominpappa: Described by Himself*, London: Puffin, 1973.
Janson, Tove, *The Moomins and the Great Flood*, London: Puffin, 1974.
Јансон, Туве и Ларс, *Мумин: велике и мале йустиловине*, Нови Сад: Комико, 2015.
Јансон, Туве, *Комета долази*, Београд: Одисеја, 2009.
Јансон, Туве, *Шта је онда било?*, Београд: Одисеја, 2007.

Zoran D. PENEVSKI

MOOMINVALLEY:
THE ADVENTURE OF INNOCENCE

Summary

The basic characteristic of Tove Jansson's style lies in the fact that she creates a character-metaphor: a character

that has his/her clear visual image and precise personal trait. Such metaphors, then, have been let into the world, into a metonymic line of a narrative whole. For Tove Jansson, a story is a series of metaphorical characters connected by one metonymic thread. This stylistic device, together with facts and events from her real life, constitutes Tove Jansson's poetics in the Moomin cycle.

Key words: Moomin, Tove Jansson, metaphorical and metonymic pole, literature for children



Ивана С. ЈАРИЋ

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Република Србија

РАДИО–ДРАМА
КАПЕТАН ЦОН
ПИПЛФОКС
ДУШАНА РАДОВИЋА
– МОГУЋНОСТИ
ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ
У НАСТАВИ

ДРАМСКА
КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ У
ВАСПИТНООБРАЗОВНОМ
ПРОЦЕСУ

САЖЕТАК: Циљ овог рада је да прикаже један од начина на који може да се интерпретира дечја радио-драма Душана Радовића *Капетан Цона Пиплфокс*, а који подразумева да се уз интегративан и интерактиван методички приступ расветле три чворишна места, од којих је прво појам радио-драме као засебне драмске врсте и њене предности и недостаци у односу на сценску драму. Друго чворишно место представљају елементи бајке из подтекста *Капетана Цона Пиплфокса*, начин на који се писац односио према њима и разлоги из којих је то чинио, а треће анализа драмских ликова и њихово поређење са њима сличним јунацима који су ученицима познати из различитих врста уметности. Начин интерпретације *Капетана Цона Пиплфокса* који је приказан у овом раду задовољава захтеве савременог васпитнообразовног процеса јер претпоставља активно учешће ученика у настави, потенцира самостално закључивање и долажење до знања, развој имагинације и креативности, као и трајност знања које је добро интегрирано у свеукупно досадашње искуство ученика.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: радио-драма, сценска драма, драмски јунак, драмски ликови, интерпретација, бајка, аудитивна перцепција, комично, иронија

Циљ савременог васпитнообразовног процеса није да ученици усвоје што више информација, већ да прихвате извесне вредносне ставове и да развију одређене особине и способности. Ученици треба да науче како да уче, како да самостално долазе до информација које су им потребне и како да на што бољи и што ефикаснији начин решавају разне врсте проблема које им живот намеће. Да би се остварили ови васпитнообразовни циљеви, васпитачи, учитељи и наставници користе се нарочитим наставним системима, средствима и методама – између остalog и методом креативне драме¹ и методом сценске комуникације². Због великог значаја који драма као жанр и разне врсте драмских и сценских активности имају у васпитању и образовању, деца се са њима сусрећу већ у предшколском узрасту, када има-

¹ Метод креативне драме обухвата низ активности које имају драмску форму, чији су учесници деца, а коју васпитач подстиче да замишљају, размишљају и приказују истукством стечено знање. За овај метод важна је креација а не наступ, јер он не представља припрему деце за излазак пред публику. Циљ његовог коришћења је да се покрене дечја имагинација, оригинално и креативно мишљење, да се деца ослободе, стекну самопоуздање, науче дисциплини и сарадњи, емпатији, толеранцији, да развијају комуникационе вештине, концентрацију, памћење и да изграде извесне вредности и ставове (Бојовић 2008: 10–19).

² Метод сценске комуникације има интегративни и интерактивни карактер. Најуспешније се примењује у раду са децом нижих разреда основне школе и помаже им да боље разумеју сваку врсту градива које се учи у школи и да стваралачки надограде знање. Заснива се на томе да деца кроз игру у којој опонашају проблемске животне ситуације активно уче и учествују у остваривању циљева часа. Његово коришћење у настави омогућава да се различитим типовима градива приступи на одговарајући начин и да се притом узимају у обзир индивидуалне способности и интересовања ученика. Уз помоћ њега ученици се подстичу на активно учешће у настави, аутономију у раду, креативност и маштовитост, стичу самопоуздање, ослобађају се клишеа, социјализују се, уче да се на адекватан начин емотивно изразе итд. (Копшичар 2002: 72–73 и 85–86).

ју задатак да замишљају и драматизују стечено знање и истукство³. У основној школи наставним планом и програмом најпре су предвиђени за интерпретацију једноставнији драмски текстови односно једночинке, а потом све обимнији и значењски сложенији, како би се током наставно-образовног процеса испоштовали принципи примерености и систематичности и поступности. Један од првих опширнијих и значењски комплекснијих драмских текстова које ученици читају и интерпретирају у целини јесте *Каћепан Џон Пайлфокс* Душана Радовића, који је предвиђен за рад у петом разреду.

У овом раду биће приказан један од начина на који се са ученицима може интерпретирати ова радио-драма и притом ће се настава, с обзиром на узраст ученика, превасходно заснивати на интерпретативно-аналитичком систему и на литерарном приступу⁴, који за разлику од театролошког подразу-

³ Естетско васпитање представља неодвојиви део образовања и васпитања уопште, јер деци знање које стичу преко њега, заједно са чињеничним знањем, омогућава да упознају стварност, да се њоме стваралачки служе и да сазну. Оно, дакле, пружа деци сазнање и уживање. Тај рани контакт са уметношћу деци омогућују урођене способности да уметнички (тј. стваралачки) делују, да уметност перципирају и да се естетски усмеравају. Сви облици уметничког васпитања заснивају се на развијању дечјег интересовања, на доживљавању лепог и изражавању и процењивању тог доживљаја уз помоћ васпитача, учитеља и наставника. Део естетског васпитања детета представља и позоришно васпитање, које подразумева да се дете уведе у позоришну уметност као збир специфичних активности и да се преко ње уведе и у све остале уметности, јер је она синтеза свих њих. Она је врло пријемчива за децу и упознаје их са стварношћу, јер код њих изазива различита осећања и доживљаје, а деца своја осећања и доживљаје изједначавају са светом који их окружује. Омогућава им да развијају апстрактни начин размишљања (односно да са мишљења у сликама пређу на мишљење у појмовима), критички однос према свему што их окружује, укус и истраживачки инстинкт. Учи их такође шта је битно а шта небитно и шта је нужно а шта случајно, а помаже им и да остваре одређену дисциплину тела и духа – тј. дисциплину осећања, воље, маште и разума (Мисаиловић 1991: 15–21).

⁴ Када се нека драма интерпретира литерарно, онда се користе исте методичке радње као када се интерпретира неки епски

мева да се *Кайетан Џон Пайлфокс* превасходно тумачи као текст. Акценат ће бити стављен на проблематизовање појединих чворишних места, јер због обимности наставног плана и програма и временског ограничења наставник са ученицима не може да посвети пажњу свим њеним значењским сегментима. Прво чворишно место представља појам радио-драме као посебне драмске врсте, као и преимућства и мањкавости које је одликују у поређењу са сценском драмом (а они се односе на звучење, у радио-драми развијеније у односу на њене остале елементе, које еmitује бројна значења и представља извор комике и ироније, и на изостанак сценских ефеката). Друго чворишно место представљају елементи бајке који чине подтекст ове драме, као и начин на који се писац односио према њима и разлози из којих је то чинио, а треће анализа драмских ликова и њихово поређење са јунацима који су им слични и који су ученицима познати из других врста уметности.

Пошто је текст ове радио-драме обимнији, како би се остварио принцип економичности наставник треба да затражи од ученика да је прочитају код куће. Претходно би требало да их мотивише на то неком занимљивом уводном причом преко које ће их упознати са историјом гусарства и пиратства и са значењским разликама између ова два појма, а која ће им уједно помоћи да боље разумеју ово дело. Гусарство им се може објаснити као насиље на мору које је држава или нека организација званично или прећутно одобрila зарад пљачке и потапања противничких и конкурентских бродова (како би остварила превласт на мору), али и зарад освајања новооткривене Америке и Аустралије. Старо је колико и историја поморства и још у античком периоду готово сви народи су имали своје гусарске одреде. Ка-

текст, али се њихова реализација усклађује са природом драмског текста (Илић 2006: 449).

да би нека држава остварила превласт на мору, настојала би да спреци гусарске нападе других, те је сваки напад на бродове проглашавала за пиратство (односно за поморско разбојништво). У XVI, XVII и XVIII веку гусарство је попримило велике разmere (услед развоја трговине и борбе за освајање новооткривених континената), а крајем XVIII века, због тога што се поморска трговина у многим земљама узdigла на виши ниво, постало је озбиљна сметња, те су се јавили први захтеви да се оно забрани. То је и постигнуто Париском декларацијом 1856. године, коју су најпре потписале Енглеска, Француска, Аустрија, Русија и Прусија, а касније и остале земље. Пошто је отада гусарство забрањено, свако насиље на мору (или у ваздуху) сматра се пиратским чином, који се с времена на време одиграва и данас. До данашњег дана гусарски и пиратски подухвати, такође, остали су непресушна инспирација за уметнике⁵. Између осталог и за Душана Радовића, који је своју ироничну и комичну визију гусара преточио у дечју радио-драму *Кайетан Џон Пайлфокс*.

Након мотивације и најаве драме наставник треба ученицима да зада припремне задатке који ће усмерити њихово читање и олакшати и убрзати интерпретацију. Један од тих припремних задатака може бити да подвукви места у драми која су им сме-

⁵ Гусари и пирати одувек су били инспиративни за бројне филмске редитеље, те су до сада снимљени многи играни и анимирани филмови и серије који говоре о њима (нпр. *Буканир, Острово боје крви, Господар и ратник, Острово с благом, Пирати са Кариба, Крвави кайетан, Гримизни гусар, Петар Пан, Синбад морејоловац, Острово Црној гусара* итд.). Одвајкада су били инспиративни и за бројне превасходно дечје писце прича, романа и стрипова (Расел Пантер: *Приче о гусарима*, Енид Блајтон: *Острово авантуре*, Роберт Луис Стивенсон: *Острово с благом*, Книстер: *Чаробница Лили међу гусарима, Свезнадар чаробнице Лили – пирати*, Анто Станчић: *Мали Пират, Џеронимо Стилтон Пирата за сабласним благом, Рићобради*), као и за стварање оригиналних позоришних представа или позоришних адаптација (нпр. *Улицњски гусар, Десет љутих гусара, Кайетан Џон Пайлфокс, Петар Пан*).

шна, други да заокруже све звуке који се јављају, а трећи да на основу свог досадашњег уметничког искуства (читалачког, филмског и позоришног) изнађу примере за јунаке са којима капетан Џон Пиплфокс има извесних сличности и да их упореде. На почетку првог часа интерпретације, пошто су се ученици са Душком Радовићем као дечјим писцем већ упознали у претходним разредима, наставник треба да затражи од њих да се присете његових дела која су до сада читали како би имали што обухватнији увид у његов опус, као и свест о континуитету васпитнообразовног процеса. Као што је већ речено, приликом тумачења драме у настави важно је да се поведе рачуна да се она не тумачи исто као и епско дело, већ да се скрене пажња на њене жанровске специфичности, а то ће се постићи тако што ће их наставник потражити заједно са својим ученицима (подела по лицима, дијалог, дидаскалије). Он уједно треба да им укаже на разлике између *Капетана Џона Пиплфокса* (као радио-драме) и осталих драмских текстова које су до сада радили. Разлике које ће уочити на овом конкретном тексту биће полазиште за заједничко уобличење појма радио-драме као општег теоријског појма. Тако ће ученици проширити своје знање о овом жанру, како је и предвиђено наставним планом и програмом.

Као што је напоменуто, две највеће разлике између *Капетана Џона Пиплфокса* и драма које су ученици до тада радили јесу то што је Радовићев текст превасходно написан у циљу да се перципира аудитивним путем и изостанак сценских ефеката⁶.

⁶ Сценски ефекти су носиоци бројних значења и својом разноликошћу и упечатљивошћу драже пажњу гледалаца и подстичу их на размишљање. Пошто они изостају из радио-драме због начина њене реализације, у њој се тај изостанак делимично компензује различитим звучима и нарочитим коришћењем језика, те су преко њих дочарана дешавања и амбијент у којима се одигравају, а уједно су и ликови психолошки и социолошки окарктерисани (Илић 2006: 437).

Како би ученици увидели сав звуковни потенцијал ове драме и значења која он носи са собом, било би добро да преко звучне читанке чују њено извођење. Звуци који се најчешће чују јесу ветар, таласи, пиштање галебова, свирка и песма гусара, који имају улогу лајтмотива и који структури ове радио-драме дају естетску вредност. Звуци ветра, таласа и галебова представљају маркере за простор на коме се одиграва драмска радња и замењују пишчеве описе сцене, док весело певање и свирање гусара сведоче о њиховом почетном ентузијазму, који ће касније, услед њиховог страха од све веће близине непријатеља, утихнути, али ће се на крају драме, након победе, поново распирити. Врло је честа и тишина, чија значења у овој радио-драми могу да се представе на скали чији распон иде од незнања, преко страхопоштовања према капетану Пиплфоксу, до страха од седмоглавог чудовишка. Значењску тежину коју тајац носи са собом додатно су нагласили усамљени крик галеба и испуштање хармонике на палубу. Неколико пута се чује и бат корака, који заједно са звучима отпушавања флаше, шуштања хартије, шкрипе врата, пљуска воде, пљеска шамара и фијука сабље открива шта раде драмски ликови.

Услед недостатка визуелног контекста, и реченична интонација, као и боја и висина гласа којима нешто изговарају, помажу ликовима да изразе одређена значења. Оне откривају осећања ликова, неке њихове личне особине, као и међусобне односе и однос према стварности. Стога то што је дежурни стражар са све већим ужасавањем читao садржину писма из боце открива да његов страх од седмоглаве немани расте. Жагор дивљења који се отео гусарима након што су присуствовали капетановом подвигу сведочи да се диве његовој храбrosti и поштују је, док ситуација у којој капетан први крене да се смеје након шале коју је испричao а остали гусари то одмах још гласније прихвате (иако им и ни-

је до смеха) сведочи о односима који владају унутар ове гусарске дружине. Односно, сведочи о томе да је ова гусарска дружина у ствари један персонификовани драмски лик, а да је Џон Пиплфокс као капетан само формално издвојен из ње.

Поред тога што је писац у великој мери користио звуковне потенцијале језика да изрази нека значења, као што је већ речено, користио се њима и као извором комичног и ироничног, што је и очекивано јер је реч о радио-драми, те се овде смешно не може произвести преко визуелних приказа (односно изгледом, гестикулацијом, држањем драмских ликова, нити њиховим поступцима). Комично и иронично произилазе из несклада који постоји између онога што је речено и стварности, а тај несклад додатно је наглашен реченичном интонацијом. Уз то, пошто иронично подразумева исмевање одређених мана или друштвених појава, да би се оно разумело потребно је познавати шири контекст, што најчешће није случај са децом тог узраста, те је оно превасходно намењено томе да га перципирају одрасли читаоци, како би им се скренула пажња на неке друштвене и литеарне појаве које треба преиспитати.

Након што им наставник укаже на ове две разлике између *Кайетана Џона Пиплфокса* и осталих драма које су до сада радили, треба да нагласи да су то две најважније одлике радио-драме као посебне драмске врсте и да им исприча нешто о њој. Радио-драма је релативно нова врста драмске књижевности, која је у почетку означавала свако драмско дело које се читало или емитовало путем радио-таласа. Иако се значајно развила током последњих деценија, њена популарност знатно је опала због примата који је телевизија као медиј добила над радио-пријемом. Писана је искључиво за слушање, те су писци настојали да посредством речи и звучних сензација надоместе изостанак визуелних приказа (сценографију, радњу и ликове). Радио-драма

ма захтева имагинативно активног читаоца (тј. слушаоца), који драмску акустику визуализује, те на тај начин и сам постаје нека врста ствараоца. Управо због тога што захтева велики ангажман имагинације, деца су њени најзаинтересованији и најпогоднији реципијенти (Живковић 1992: 673), а своју радио-драму Душан Радовић је жанровски одредио као радио-игру управо зато што је превасходно намењена деци⁷.

О томе да се елементи бајке⁸ налазе у подтексту *Кайетана Џона Пиплфокса* превасходно сведоче Пропове функције⁹, према којима се писац односи стваралачки креативно¹⁰, али то је ученицима

⁷ Неке од првих радио-драма које су се емитовале на Радио Београду јесу драматизације народне песме *Свети Симеон и два анђела*, *Јелисавета књегиња црногорске* Ђуре Јакшића и *Дунда Мароја* Марина Држића, а од новијих то су драматизације балада Лазе Костића *Ђурђеви стујови*, *Минадир* и *Самсон и Далила*. Примери за радио-игре су *Аца и лејшири* Милоша Јаковљевића, *Ципелице*, *Где су моје кућине*, *Добро јутро*, *Пити Невене* Јанковић Радаковић итд.

⁸ Нада Милошевић Ђорђевић истакла је да по општеприхваћеној дефиницији бајка представља народну приповетку која има фантастичну садржину и сложену композицију, која служи забави и у чију се истинитост не верује (Милошевић Ђорђевић 2006: 72).

⁹ Владимир Јаковљевић Проп је руски структуралиста који је творац морфологије бајки, односно описа бајке према њеним саставним деловима и односима тих делова једних према другима и према целини. Први је установио и јединицу њене форме, односно функцију која представља поступак носиоца радње, који је важан за развој њеног тока. Закључио је да личности бајке често ради једно те исто, ма колико то изгледало разнолико (тј. да се сам начин остваривања функција може мењати) и да за саму структуру бајке није важно ко и како нешто чини, већ шта. Максималан број функција је ограничен, а њихове последице су увек исте (Милошевић Ђорђевић 2006: 17–20).

¹⁰ Реч је о следећим функцијама: II (јунаку се изриче забрана), III (јунак крши забрану), IV (противник се распитује о жртви), V (добија обавештење), X (тражилац јунак одлучује да се супротстави), XI (одлазак јунака), XII (дариваљац или помоћник искушавају јунака), XIII (реаговање јунака на будућег дариваоца), XIV (јунак стиче чаробно средство), XVI (непосредна борба јунака и противника), XVIII (победа), XIX (уклањање почетне невоље), XX (јунак се враћа), XXIX (јунак доживљава преобрежај) и XXXI (јунак се жени и ступа на царски престо).

овог узраста претешко да схвате. Највећа одступања писац је начинио изокренувши функцију XIII, јер искушавани јунак на изазов није одговорио на очекивани начин (тј. изгубио је самоконтролу и пргаво одбрусио Пећини чаробног еха), али је и поред тога добио помоћ, и функцију XXI, јер иако је јунак живео срећно до краја живота, није се оженио царском кћери и није ступио на царски престо¹¹. Наредни докази да се елементи бајке налазе у подтексту ове драме јесу присуство фантастичних елемената и пишчев равноправан однос према реалном и фантастичном (што се види из тога што нема оштре границе између ова два вида постојања). Наставник може затражити од ученика да уоче шта је нестварно у овој драми, чиме ће код њих подстаки развој рационалног односа према стварности, што је предуслов за сазревање. Пећина чаробног еха, која је симбол мудрости, има улогу помоћника какву има и баба у *Аждаји и царевом сину*, а Пиплфоксовом непријатељу седмоглавом чудовишту пандани из бајки *Аждаја и царев син и Биберче* су аждадаја и деветоглава ала. Постојање интерлитерарне цитатне релације са бајком откривају и бројне географске одреднице попут Кинеског мора, Рудоловог мореузца и Црвене стене (које именују до те мере удаљене пределе да они ученицима тог узраста делују имагинарно, попут имагинарних предела из бајке), као и постојање наратора односно спикера. Радовић се одлучио да за подтекст своје радио-драме узме елементе бајке зато што је она због своје наративности погодна за радио адаптацију, зато што деца лако препознају одлике бајке у различитим књижевним жанровима (а то препознавање им пру-

¹¹ Изокренувши неке од типичних карактеристика бајке (превсега типизирани начин на који се она завршава), писац је изразио свој иронични став према овом жанру и имплицитно поручио да се савремена деца као читаоци знатно разликују у односу на децу претходних генерација (због свеопштих друштвених промена) и да стога захтевају другачију литературу.

жа осећај задовољства) и зато што је он, како је већ речено, преко свог ироничног односа према њима изразио апел за промене у дечјој књижевности и за другачији однос према деци као читаоцима¹².

Приликом анализе ликова ове драме наставник може сарадничким императивима (текст-метода) затражити од ученика да подвуку све делове текста у којима су ти ликови на неки начин окарактерисани.

Одлике капетана Цона Пиплфокса	и његових гусара
<ul style="list-style-type: none"> – Надимак му је Звоно; – Пензионисан је, инвалид; – <i>Дивна једна фигура</i>; – Учествовао је у бројним гусарским биткама; – Чувен је и омиљен по борбама прса у прса; – Најхрабрији је од храбрих (никада сеничега није плашио); – Уздржљив и племенит; – На основу његових поступака и понашања може се увидети да је пргав и преке нарави (лако плане и ударио је у љутњи шамар једном гусару); – Одликован орденом Златног мача. 	<ul style="list-style-type: none"> – Храбри су; – Распевани; – Занатлије; – Одвратни; – Најславнији гусари на свету; – Немају памети; – Преплашени; – Сурови; – Прости; – Без песме и са пуно нових брига.

¹² Тиме што је Душан Радовић за подтекст своје дечје драме узео елементе који су типични за бајку уврстио се у ред модерних дечјих писаца. Од појаве комичне сценске бајке *У цара Трояна козје уши* Љубише Ђокића 1954. године па све до данашњих дана бајка је доминантан жанр у репертоарској оријентацији драме за децу и утицала је да се изроди низ драмских подврста, а најдоминантније су романтична, комична и иронична сценска бајка (Крављанац 2001: 12–13). На основу свега што је речено може се увидети да је ова радио-драма уједно и комична и иронична.

Одлике чудовишка	племена брзоговорећих	и Пећине чаробног еха:
<ul style="list-style-type: none"> – Огромно; – Седмоглаво; – Чудо какво нико није видeo на свету; – Халапљиво се плази (тј. крволовично); – Јако глупо (још глупље од гусара). 	<ul style="list-style-type: none"> – Чудна посада. 	<ul style="list-style-type: none"> – Није обична; – Подла.

На основу тога што су подвукли ученици ће се још једном лако уверити да немају готово никаквих информација о изгледу драмских ликова, као ни о њиховим изразима лица ни држању у појединим ситуацијама, те наставник може затражити од њих да покушају да визуализују одређене сцене. Може такође затражити од њих да за домаћи задатак опишу или нацртају како замишљају капетана Џона Пиплфокса, чиме би се, кроз проблемско-стваралачки наставни систем, подстакао развој њихове маште и способност да вербализују то што замишљају. Овај задатак наставник би такође могао да спроведе у мултидисциплинарној сарадњи са наставником ликовне културе, те би ученици уз коришћење различитих материјала имали још већу могућност да визуализују то што замишљају, а тако би увидели да се искуство може изразити на различите начине и преко различитих средстава, а не само преко језика (преко различитих типова материје, боја, звука, простора и сл.). На часовима ликовне културе могле би чак да се организују и кројачке радионице на којима би ученици за себе сашили гусарске костиме, те би тако развијали бројне способности и вештине и усвајали нова знања.¹³

¹³ Применом оваквог корелацијско-интеграцијског наставног система боље би се повезало градиво из различитих научних ди-

Ученици ће исто тако брзо спознати да су неке од подвучених одлика гусара и гусарског капетана међусобно противречне, што их, као што је већ речено, чини комичним и ироничним. Наглашено је такође да деца у том узрасту углавном не могу да уоче и разумеју иронију, те је изједначавају са комичним, а комично и иронично су у овој радио-драми иначе често испреплетени, те их је тешко разлучити и њихово разликовање, стога, неретко зависи од перцепције читалаца. Деци су, рецимо, комични Пиплфоксови изливи беса и нестрпљења који долазе до изражaja онда када је ударио шамар једном од гусара, као и онда када је претио Пећини чаробног еха да ће јој сасути шаржер метака у ждрело. Пример за иронично био би то што је капетан Џон Пиплфокс, с једне стране, описан као неко ко је учествовао у бројним гусарским биткама, ко је био нарочито чувен и омиљен по борбама прса у прса, а с друге стране као *дивна једна фигура* и као неко ко је племенит и уздржљив. Да су и Пиплфоксови гусари комични види се, на пример, из ситуације када је једном од њих дрхтао глас док је читao писмо из бопе, а да су иронизовани види се из тога што су (упркос ауторитету и слави) плашљиви, снисходљиви, без самопоуздања, одвратни, глупи и прости.¹⁴

сциплина које деца изучавају у школи, а то би пак омогућило бољи трансфер знања и његову већу применљивост – што је један од главних циљева савременог васпитнообразовног процеса.

¹⁴ Важно је нагласити да је Радовић тиме што је иронизовао главне ликове у *Кайетану Џону Пиплфоксу* изразио свој негативан став према типизираном начину приказивања јунака у књижевности за децу (односно према бајколиковим јунацима и суперхеројима) и потребу за променама. Ученици би такође то лакше могли увидети када би карактеристике капетана Џона Пиплфокса и његове посаде упоредили са одликама које обично одликују гусаре и уопште јунаке. Неки од примера за типичне јунаке из различитих врста уметности које су намењене деци су трећи царев син из бајке *Аждада и царев син*, Биберче, Бетмен, Робин Худ, Робинсон Крусо, Хари Потер, као и многи други јунаци које одликују храброст, мудрост, промишљеност, лукавство,

Важно је, такође, да наставник укаже ученицима на преобразај који је капетан Џон Пиплфокс (као и његови гусари) доживео током драме, а тај преобразај у вези је са иницијацијом кроз коју мора проћи не само сваки јунак већ и сваки човек. Да би јунак прешао у наредну фазу свог живота, односно да би досегао већи степен зрелости, да би уз напредовање на друштвеној лествици или да би стекао нове врлине, мора савладати одређене препреке.¹⁵ Капетан Џон Пиплфокс био је чувен по храбrosti и страху који је изазивао међу енглеском морнарицом. Међутим, већ на почетку радио-драме он је деградиран у нижи друштвени положај (постао је пензионер и инвалид), што је симболички оличено у томе што су му одузели јахту, оружје, посаду и гусарску заставу. Јахта, оружје, гусарска посада и гусарска застава маркери су за његово јунаштво и друштвени статус, као што су коњ, оружје и соко (или хрт) обележја јунаштва у нашој народној књижевности. Цела драмска радња заснива се на борби капетана Џона Пиплфокса и његове посаде да поврате свој некадашњи ауторитет, страхопоштовање којим су зрачили и друштвени положај, а на крају драме у томе су и успели. И не само да су повратили већ су и унапредили свој статус, о чему сведоче одликовање, нова јахта и брачна понуда која се односи на кћер угледног човека.

спретност, племенитост, човеколубе, пожртвованост и борба за правду и исправне вредности. Примери за комичне и ироничне јунаке били су гусарски капетан Џек Спероу, Џони Браво, Том и Џери, Стриц из Ђопићевог романа *Орлови рано лете*, јунаци из Нушићевих *Хајдука* и Вitezoviћевог *Шешира професора Константина Вујића*, које одликују извесне мање.

¹⁵ Упутно је да наставник ову причу о иницијацији (која је део знања опште културе) повеже са личним искуством ученика, како би им било разумљивије. Треба да им укаже на то да они, да би прешли на наредни ниво зрелости и да би освојили наредни ниво знања и искуства, морају да одраде тежак задатак, односно да положе све предмете у школској години. Исто тако, да би научили да возе бицикл, ролере, клизаљке и слично, морају пуно да вежбају.

Након завршетка интерпретације наставник треба са ученицима укратко да понови све што су до сада радили и да им још једном скрене пажњу на оне сегменте *Кајетана Џона Пиплфокса* које треба да имају на уму у даљем наставном раду, јер ће им то помоћи да боље интерпретирају наредна дела која буду читали и да увиде континуитет који постоји у васпитнообразовном процесу (што ће пак повећати трансфер знања), као и чињеницу да се стварност заснива на премрежености бројних појмова на основу сличности и разлика. У те сегменте спадају елементи бајке, појмови радио-драме, комичног, ироније, иницијације и звуковни потенцијали језика. Овакав начин интерпретације *Кајетана Џона Пиплфокса* задовољава захтеве савременог васпитнообразовног процеса јер претпоставља активно учешће ученика у настави, потенцира самостално закључивање и долажење до знања, развој имагинације и креативности, као и трајност знања које је добро интегрисано у свеукупно досадашње искуство ученика.

Примарна литература

Радовић, Душан. *Кајетан Џон Пиплфокс*. Београд: Српска књижевна задруга, 2007.

Секундарна литература

Бојовић, Душица. *Више од ићре – драмски метод у раду са децом*. Београд: Центар за развојну психологију, 2008.

Живковић, Драгиша. *Речник књижевних термина*. Београд: Нолит, 1992.

Илић, Павле. *Српски језик и књижевност у наставној теорији и практици*. Нови Сад: Змај, 2006.

Кошничар, Софија. *Сценска уметност – учење кроз сценску ићру*. Нови Сад: ИТП Змај, 2002.

Крављанац, Бранислав. *Антиологија српске драме за децу*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001.

Милошевић Ђорђевић, Нада. *Од бајке до изреке*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2006.

Мисаиловић, Миленко. *Дејте и љозоришина уметносӣ*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1991.

Ivana S. JARIĆ

THE INTERPRETATION OF THE CHILD'S PLAY *CAPTAIN JOHN PEOPLEFOX* BY DUŠAN RADOVIĆ

Summary

The aim of this work is to present one of the ways how the child's radio drama *Captain John Peoplefox* by Dušan Radović can be interpreted, and it implies that an integrative and interactive methodical approach, which sheds light on the three nodal points, where the first term relates to radio drama as a separate drama type, including its advantages and disadvantages compared with stage drama. The second nodal point is presented by the fairy tale elements from the subtext of *Captain John Peoplefox*, the way how the narrator referred to them and the reasons why he did it, and the third is the analysis of drama characters and their comparison with similar heroes who are familiar to pupils from various types of art. The way of interpretation of *Captain John Peoplefox* which is shown in this work meets the requirements of contemporary educational process because it presupposes the active participation of pupils in class, it intensifies independent reasoning and arriving to knowledge, development of imagination and creativity, as well as the durability of knowledge that is well integrated into overall pupil's experience.

Key words: radio drama, stage drama, drama hero, drama characters, interpretation, fairy tale, auditory perception, comic, irony

UDC 371.382–053.4

◆ Весна В. МУРАТОВИЋ ДРОБАЦ
Министарство просвете, науке и
технолошког развоја, Београд
Република Србија

ДРАМСКЕ ИГРЕ НА ПРЕДШКОЛСКОМ НИВОУ

САЖЕТАК: У раду се полази од познате чињенице да је игра примарни вид дечје забаве, да је облик сазнавања и да јебитна за социјални живот деце. Дакле, игра има изузетно значајну улогу у целокупном развоју и учењу предшколског детета. Поред забавне функције, игра деци обезбеђује могућност да вежбају, науче и развију мноштво физичких, когнитивних и социјалних вештина. Оне су, та-кође, веома корисне и за развој говора детета предшколског узраста. Ако су пажљиво изабране, моделоване и презентоване, игре код деце могу да унапреде и усмере развиг-так важних квалитета, попут кооперативности, одговорности, емпатије, самопоштовања и самоконтроле.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: деца, игра, предшколске установе, драмско изражавање, позориште, лутка, дијалог, развој говора

Деца нису спремна да уче само помоћу објашњавања вербалним путем. Дакле, она не уче само помоћу описа, или меморисањем чињеница о стварима које су део околности и простора који их окружује. Играјући се, деца уче како свет око њих функционише и како они у том свету решавају, на основу стеченог искуства и новоразвијених вештина и способности, нове изазове и ситуације, примењујући научено. Деца на игровни начин уче о односима, о узроцима и последицама, о осећањима и о језику. О томе желимо да истакнемо конструктивно запажа-

ње Љиљане Пешикан Љуштановић, која анализира посматрачки фокус, односно наративни ниво Чарлса Дикенса:

Сем тога, Дикенс о детињству приповеда из позиције детета, његови јунаци су приповедачи у првом лицу који се враћају у време детињства описујући људе и дogaђаје како су их тада видели, доживљавали и тумачили. (Пешикан Љуштановић 2012: 6)

Поред свакодневних игара и активности, веома важну улогу за развој деце имају и различити видови драмских игара. Ове игре подстичу дечју креативност и маштовитост, правилно изражавање, богаћење речника, спретност, зрелост, помажу деци да се на игровни начин упознају са светом око себе, као и да спознају сопствене могућности и квалитете. Деца воде драмске игре више него друге говорне игре.

Драмске игре се јављају у два облика, прво – као слободне игре које сама изводе и друго – као игре које васпитачи са децом организују у току усмерених активности, док неки аутори разматрају различите узрасне нивое дечје игровне драматизације:

Из тога закључујемо да деца на нижем узрасту када је у питању игра по улогама и развој говора, мање говоре, а више путем конкретних невербалних радњи остварују своје уживљавање у улогу. Прецизније, невербално изражавање има предност над вербалним. Постепено, улога коју је дете прихватило у игри, осмишљава се тако да се просте уланчане радње полако потискује пред говорном улогом коју дете остварује. (Столић 2014: 79)

Васпитач организује драмске игре са одређеним правилима која деца треба да прихвате, па су one стога природно проширење већ стеченог дечјег игровног искуства. Васпитач ће усмерити децу да следе одређене инструкције, да их правилно разумеју и да прихвате одређене позитивне моделе понашања. Наравно, приликом организације ових игара васпи-

тач се ослања на дечја интересовања, емоционалне склоности, вольне процесе, жељу за престижом у односу на самога себе и осталу децу, откривачко понашање и већ стечена животна и играчка искуства. Када васпитач коректно организује ову активност, дечје тело и ум ће бити изложени адекватним развојним искуствима.

Кроз драмску игру деца уче да се концентришу, вежбају имагинацију, испробавају нове идеје и стичу осећај контроле над спољашњом средином. Осим тога, предшколци увиђају лепоту, ритам и структуру учења и налазе начин да изразе своје мисли, осећања и емоције.

Игре улога, или драмске игре, углавном привлаче већи број деце, па су зато важан елемент дечјег социјалног развоја. Оне често обухватају извесну количину заједничког планирања. Неки аутори наглашавају еволутивну појавност као процес у усложњавању дечјих драмских игара:

Како деца одрастају њихове драмске игре постају све мање једноставне имитације и идентификације. Она почињу да схватају вредности, процењују и разумевају односе у стварном животу и оно што је могуће изразити у драмским облицима. Њихове игре глуме стапају се са изражajношћу одраслих у причама, драми и пlesу. (Chanan i Hayel 1992: 16)

Драмска игра такође значајно учествује у емоционалном развоју деце, па она уносе у ову врсту игре своје информације и дезинформације – оно што жеље, чега се плаше, а понекад и болне успомене које се боре да савладају.

Док одигравају замишљене ситуације, деца преузимају различите улоге. Она се могу обући тако да представљају некога кога изаберу. Дете имитира говор, поступке и манире особе у коју се прерушило. То јесте прилика за дете да искаже негативна осећања која није у стању да изрази речима, или му она нису потпуно јасна.

Драмска игра на много начина ангажује менталне функције и тако утиче на интелектуални развој. Деца памте људе и догађаје, па их онда поново „обликују” у процесу игре. Она тестирају идеје и уче путем покушаја и погрешака, планирају и остварују планове, развијају идеје о прошлости, о садашњости и о будућности. Деца у својој драмској игри често користе материјале и играчке на нове начине, како би они одговарали замишљеној сврси. Таквим поступцима креативност се презентује као важна интелектуална функција. Даље, деца користе језик и развијају језичке вештине које су важне у мишљењу и комуницирању, а потом у комбинацији идеја и информација.

Већина драмских игара које се користе у овом узрасном периоду немају победнике ни губитнике. Учесници раде у групи или индивидуално, да би постигли циљ игре. Ако циљ није постигнут одмах, игре се могу понављати неограничено, а деца током играња уче на основу претходно стечених искустава. Деци предшколског узраста недостаје искуство, али путем драмске игре она рекреирају различите животне ситуације вазане за стицање истинствених садржаја. Такође, овом врстом игара у деци се развијају љубав, пријатељство, доброта и знање. Учествујући у драмским играма, деца у пуној мери испољавају своју спонтаност, машту, креативност, сама истражују и сама проналазе могућности решавања проблема. Једноставним формама драмских игара деца откривају себе, али и свет око себе, истражују своје понашање и реакције осталих учесника у игри.

Може се закључити да би васпитач у предшколској установи морао бити свестан улоге и значаја драмских игара у васпитању и образовању деце. Улога васпитача у драмским играма је двојака. Понекад је он у улоги покретача, аниматора, понекад остаје у позадини, прати оно што деца сама исказују и само их усмерава. Васпитач је идејни покретач,

аутор и истраживач сопствене праксе остваривање кроз креативну размену са децом. Посебно је задовољство када деца након заједничког рада са васпитачем сама наставе да стварају своје драматизације и игре и када настане драмска представа као резултат тог рада.

ЛИТЕРАТУРА

- Бојовић, Душица, *Прича у ићи, ићра у ђричи, интерактивне ђриче за децу*. Београд: Центар за примењену психологију, 2012.
- Каменов, Емил, *Мудрост чула. Део 4. Дечје говорно стваралашићво*. Нови Сад: Драгон, 2010.
- Kirsten A. H, Kaufmann, K. B. Walsh, *Kreiranje vaspitno-obrazovnog procesa u kome dete ima centralnu ulogu: uzrast od tri do šest godina*, prev. Vera Čanović, Земун: Birograf, 2001.
- Каменов, Емил и Сања Филиповић, *Мудрост чула. Део 5. Дечје драмско стваралашићво*. Нови Сад: Драгон, 2010.
- Марковић, М. и група аутора, *Корак по корак 2.* Београд: Креативни центар, 1997.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана, „Деца и детињство у делима Чарлса Дикенса”, *Детињство*, XXXVIII, бр. 3–4, 2012, 3–9
- Столић, Даница, „Дете предшколског узраста и позориште”, *Детињство*, XL, бр. 2, 2014, 77–82.
- Chanan, G., H. Francis. *Igračke i igre dece sveta*, Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika, 1992.

Vesna V. MURATOVIĆ DROBAC

ROLE-PLAYING GAMES
AT THE PRESCHOOL LEVEL

Summary

Role-playing is necessary for the pre-school children. We draw that conclusion from the fact that role playing is similar to children's games. Role-playing games encourage speech and language development. Above all, children interact with each other and improve conversation skills.

Keywords: children, play, preschool institutions, dramatic expression, theater, puppet, dialogue, speech development

ЗАВИЧАЈ И ПОЕТИКА

(*Поезија као завичај – поетика Григора Витеза, Зборник радова.*
Учитељски факултет, Београд, 2015)

После увида у стваралаштво Душана Радовића, Моме Капора и Гроздане Олујић, у оквиру пројекта „Поетика савремене књижевности за децу и младе“ Учитељски факултет Универзитета у Београду припремио је нови зборник текстова, овај пут посвећен делу Григора Витеза, једног од значајнијих песника за децу на овим просторима. Зборник под насловом *Поезија као завичај – поетика Григора Витеза* садржи радове изложене на научном скупу одржаном о стогодишњици песниковог рођења, а уредили су га Александар Јовановић, Петар Пијановић и Зорана Опачић.

Радови су у овом зборнику груписани у четири целине. Претходи им уводни текст Александра Јовановића, који скицира основне координате унутар којих ће се кретати оно што је написано о Витезовом стваралаштву. Наиме, на равни биографског речје о Витезовом националном опредељењу и одређењу, те на његовој вези са завичајним пејзажом; на равни поетичког говори се о позицији песника у историји дечје књижевности код нас, при чему повлашћено место у том говору заузима однос према модерном (оличеном у песништву Александра Вуче и Душана Радовића, али и у наслеђу авангарде, те једном делу песничког опуса Васка Попе) и традиционалном (пре свега о вези са фолклором и Змајевим стваралаштвом); на равни интертекстуалног указаће се на утицаје превасходно домаћих аутора, и понеког страног, при чему се њихово песништво везује мањом за деветнаесто столеће. Скицирање поменутих координата праћено је анализама појединачних песама, које, између осталог, аутора уводног текста воде закључку да је Григор Вitez „један од

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

најсамосвеснијих и најобразованијих стваралаца“ унутар корпуса српске књижевности за децу.

Прва целина посвећена је испитивању песничког дела у контексту књижевности Срба у Хрватској и покушају да се његово дело смести у оквире српске књижевности за децу и унутар њега фиксира. То дело је промотрено с обзиром на друштвенополитички контекст Вitezовог стварања, његову везаност за просторе из којих потиче, а осветљена је и ауторова везаност за фолклорну традицију свог краја. Тако је стваралаштво овог песника заправо шире локализовано на дијахроној и синхроној оси, а оваквој локализацији је приодата ужа, која се тиче непосредних утицаја уметничког наслеђа оног простора у којем је песник стасао. Душан Иванић у тексту „Григор Вitez у контексту књижевности Срба у Хрватској“ истиче да је деликатна Вitezова позиција одређена његовом припадношћу српском народу, али и скопчана са статусом књижевног рада Срба у Хрватској. Иако се тај статус мењао нагоре с јачањем хрватске државне самосталности, која је значила и појачану тежњу за асимилацијом српског становништва, он се, по Иванићевом суду, не може довести у питање те Вitezово песништво несумњиво припада српском културном хоризонту. Кроз детектовање споја историјских, геоморфолошких, антрополошких и поетичких карактеристика присутних у песниковом делу, Светлана Шеатовић Димитријевић истиче пак његове везе са подручјем из кога је потекао. Као једну од најбитнијих особина Вitezove поезије за децу ауторка издваја ванредну пиктуралност којом се дочаравају географске особености завичаја. Међу поступцима обликовања важно место, између осталог, заузима кондензовани песнички језик, који носи „богатство народних песама из Славоније, цитате народних умотворина, алузије и пословице, питалице и брзалице које је могао наћи само у родној земљи“. Управо на то се на-

довезује текст Славице Гароње Радованац „Српска усмена традиција у Славонији и песништво Григора Вitezа“, у ком ауторка показује значај уплива славонске усмене речи у песничко дело, а која се у њему огледа у неколико различитих видова. Она је најпре ту кроз преобликовање поједињих мотива лирских врста (здравица, успаванки, шаљивих песама), кроз присуство одређених облика дечјих песама (броженица, питалица, разбрајалица) у Вitezовом песништву, кроз форму и структуру загонетке, те коначно у развијању песама из мотива преузетих из народног стваралаштва.

Други део зборника посвећен је тумачењу песничке поетике. Тај одељак оцртаће лук од рецепције и путева канонизације Вitezовог стваралаштва, преко елемената модерног и поетичких рефлексија унутар његове поезије, до анализе њених поједињих аспекта – песничког хумора и херметичности загонетки, те акцентовања синестетичке усмерености певања у делу његовог опуса.

Текст „Поезија за децу Григора Вitezа и канон модерне српске поезије за децу“ Јована Љуштановића показује комплексност процеса Вitezове канонизације унутар хрватског и српског песништва. Љуштановић не тумачи редослед канонизације и нико њене остварености само као последицу културних и политичких утицаја, већ значај придаје и естетским и књижевноисторијским разлогима. Многоструки су аргументи за уклапање у српски или хрватски песнички низ, у поетику модерног или традиционалног: с једне стране стоје Вitezово порекло и утицаји који су у његовој поезији видљиви (српски фолклор и Змај, те заједно с потоњим и присуство експлицитне васпитне тенденције, окренутост простору села и природи), на другој страни његов већи значај унутар хрватске поезије за децу и недовољно близак сусрет са оном линијом песништва која чини магистрални ток унутар српског канона, а која је

отелоторена у делу Вучића и Радовића (али и могућности поезије каква је реализована у делу Милована Данојлића). Резимирајући да „укључивање Витеза у српску књижевну традицију ни по чему не значи његово изузеће из хрватске књижевне традиције”, аутор се у одређеној мери супротставља интенцији да се песничко припадништво једнозначно одреди, што је можда и најобјективније становиште поводом овог питања. Уз то, ваља истаћи посебно занимљив парадокс који при крају свог текста Љуштанић је уочава – то да дубина уплива одређене традиције (рецимо, змајевске) у поезију неког песника може да буде сметња да он сам постане део тог традицијског низа (Витез); та теза имплицира како онај који традицијску линију (условно речено) прекида управо кроз тај прекид постаје њен део (Радовић). Петар Пијановић исписује типолошку мрежу унутар које се креће Витезово песништво и прегледно даје тематске доминанте, ставове лирског јунака, као и тип слике света и израза којим се та слика објављује у његовим песмама. На тематској равни аутор уочава да се свет Витезове песме концентрише око дече и детињства (у ком је изразито присуство хиперболисања и вере у немогуће), природе и природних појава (где доминира синестетичко дејство стихова), животињског и биљног света (чија је доминанта кратка и ефектна нарација). Осврт на вредносна начела аутора транспонована у уметничку грађу резултираће закључком да су она где где експлицитније исказана но што је то естетском осећању потребно. Пијановић, с друге стране, запажа трагове благе модернизације у Витезовим песмама „Бијели лав”, „Сликар” и „Тигар”, док ће се у тексту који следи Зорана Опаћић умногоме фокусирати на трагове Витезовог отклона од дидактичности и идеологизације, те на присуство фантастичног. Дискретна модерност Витезове поезије, пише Опаћићева, може се опазити у изостанку типичних мо-

тиви соцреализма, али и у присуству социјалистичког егзотизма, који се у књижевно дело транспонује „кроз постојање типичних мотива у поезији за децу, у које убрајамо сањарење (или одлазак) о егзотичним пределима, јунаке других народа и раса, као и појачано присуство егзотичних животиња (...) и биљних врста”. Модерност поступка, чини нам се, у Витезовом случају међутим, не значи и (идеолошку) субверзивност, будући да из подтекста његових строфа о сновидним пределима и оживљавања јунака који припадају примитивним народима извиђа критичка дистанца према капитализму и колонијализму, као и љубав према онима који одрастају и живе у социјалистичком уређењу – и та критичка дистанца и та љубав подједнако су брижно неговане у тадашњој Југославији. Одатле није далеко питање како рушење одређеног правила (уношење фантастичних мотива у ткиво песме) успева да буде идеолошки асимиловано и политици уподобљено, премда наступа са места опозиције ономе што се у књижевности отворено тражи (присуство прогресивних тема, величање социјалистичког уређења итд.). Оксиморон дозвољене субверзије, који отелотворује овакав књижевни поступак, као да је у извесном смислу веће зло од отвореног уподобљавања идеолошком, будући да се представља као алтернатива, а да то, заправо, веома мало јесте. Јелена Панић Марашић у свом раду бави се друкчијом двосмисленошћу код Витеза – „двосмисленошћу” комуникације са читаоцем, која се одвија кроз пројимање традиционалних песничких форми и свести о модерном духу времена. Уочавајући елементе иманентне поетике у појединим песмама, ауторка даје инспиративно тумачење „Пјесме за сву дјецу свијета”. У жижи ових стихова је идеја космополитизма, а перспектива у њој унеколико је онеобичена, будући да стихови поручују како су трагови песме за сву дечију света похрањени у дечијој егзистенцији и како

су деца ексклузивни говорници језика на ком она постоји. Стога је и уобичајен комуникативни канал онеобичен – одрасли се не налазе ни на једној његовој страни. Притом, нису случајни време и место у којима се песма појављује – она се јавља у сну и игри – тамо где „испливава несвесни, неспутани садржај”. У мери у којој прати мелодију и ритам ове песме, Вitezово писање за децу је „лишено едукативно-дидактичких тонова и усрдсређено на реконструирање тог језика, ритма и говора који само деца поседују”. Одатле је само корак до идеје о *дечјој мелодији*, коју ауторка с правом доводи у везу са Настасијевићевом *матерњом* мелодијом као знаком за тајанствено и неизрециво, а суштинско за дечје певање / певање за децу. Темељно истраживање поетичких исказа донело је њихову концентрацију у овом раду, који ће се, осим поетичким исказима у насловима песама, позабавити и песмама о књигама, речима и реченичним знацима – оним делом песниковог опуса који веома често остаје у сенци других.

Ако узмемо појам хумора метафорично, могли бисмо рећи да он представља макар један важан чинилац те дечје мелодије. Користећи се Бергсоновим поставкама о смеху, текст Слађане Јаћимовић скреће пажњу управо на присуство хуморних елемената у Вitezовој поезији, а они код овог песника немају само функцију да забаве већ је њихова служба често рестриктивна, јер „једна од главних функција смеха и јесте, како каже Бергсон, да казни неко непожељно и неприлагођено понашање, његова друштвена улога јесте и у томе да онога који штрчи изван оквира спусти у друштвено прихватљиве границе”. У тексту „*Кад би дрвеће ходало* у светлу Мильковићевог читања” Драгана Хамовића реч је о кратком сагледавању и контекстуализацији поступка „загонетања и узвратног препознавања предмета или појаве у краткој, ефектној слици”, која погоду-

је младом реципијенту, али је и у основи Попиног „Списка”, збирке која је наишла на Мильковићев позитиван суд. Веза са Мильковићем пак успостављена је у мери у којој је неосимболист препознао Вitezов улазак у просторе херметичности, не толико својствене поезији за децу колико поезији за одрасле. Овде, наравно, остаје питање колико се Мильковићево препознавање *другог* и може разумети као препознавање, ако је у њему значај приписан не ономе што је несводиво другачије (у поезији за децу) него ономе што је сводиво слично (поезији за одрасле). За Хамовићевим текстом следи кратак осврт Зориће Турјачанин „Звучне боје Вitezове поезије детињства”, који ће кроз анализу појединачних песама додатно акцентовати један од најдоминантнијих аспекта Вitezове поетике – синестетичке особености његових стихова.

Анализа појединачних поступака чини окосницу трећег дела зборника, а у њему ће се наћи и понека анализа појединачних збирки Вitezове поезије. Милена Милева Блажић у тексту „Motiv zrcala v mladinski književnosti – študij primera Grigor Vitez Zrcalce” у мотиву огледала, као једном од најважнијих мотива у поезији за децу, види могућност да се у уметнички текст за децу транспонује филозофски мотив нарцизма, али и могућност идеолошке субверзије кроз илустрације које прате песнички текст. Тако се у Вitezовом песништву, на маргинама књижевног поља у чијем је центру књижевност за одрасле, отвара простор слободе за критику система. Збирка *Једној јући у гају*, значајна између остalog и стога што је то прва песникова збирка објављена у Београду, добиће краће тумачење у тексту Милана Д. Алексића. У том тумачењу значајније место заузима проматрање композиције збирке: премда не даје експлицитну поделу на циклусе, Вitez се труди да групише песме унутар књиге и то чини на основу тематско-мотивских

сличности: на почетку ће се, тако, наћи оне које за тематску основу имају децу и природу, други део збирке састојаће се од неколико хумористичних песама, да би се при крају збирке нашле оне пригодне, везане за долазак зиме, новогодишњих празника и сл. Текст Миливоја Млађеновића концентрише се на класификацију дијалога (према томе ко у њему учествује и према начину графичког обележавања) и његовој функцији унутар Вitezове поезије, при чему је међу занимљивијима примедба о њеном знатном перформативном потенцијалу. Везама и сродностима, али и разликама у присуству нонсенса код Витеза и Змаја бави се Тамара Грујић. Упоредна анализа показаће да Вitez у свет нонсенса улази смелије „јер зна да није страшно претумбати свет по својој вољи, већ је напротив весело и веома забавно, али под условом да, упоредо с том изокренутом представом о свету, у свести (детета) постоји и она тачна”. Док Змај иреалне слике веома често нарушава дидактичким елементима, Вitez чешће остаје на страни игре.

Александра Угреновић у средиште својих истраживања поставља песникове загонетке, проматрајући их са различитих аспеката. Ауторка се опредељује да их детаљно промотри помоћу структуралистичке методе, са циљем да укаже на њихову морфологију. Занимљива одлика овог дела Вitezовог опуса јесте то што у игри „изражавања посредством сакривања и сакривања посредством изражавања” одговор на загонетке и саме загонетке не стоје у односу један на један; другим речима – на постављено питање најчешће постоји могућност давања више тачних одговора. У проналажењу одгонетке, наглашава ауторка, није реч о нагађању, већ о усвајању асоцијативно-поетског мишљења и превазилажењу устаљеног логичког поретка. Угреновићева текст приводи крају покушајем тематског одређења загонетки, где се поново јављају оне типолошке до-

минанте уочене код поједињих аутора зборника: Вitez не иде далеко од свакодневице када бира шта ће загонетати, у њима се „кодирају чулно доступне и непосредне реалије из живота”, изостају загонетке које у тематској језгро укључују амбијент града. Основна начела песникове поетике нису се отето-творила само у оригиналним већ и у преведеним делима, а на значај песниковог преводилачког рада скреће пажњу Тијана Тропин. Ауторка бира поему *Крокодил* Корнеја Чуковског да покаже особености његовог преводилаштва. Занимљиво је видети како се Вitez ослобађа раније „змајевске” традиције превођења и доместикације, која изворни текст схвата сувише слободно те превод често постаје његова парофраза. Кад се делови ранијих превода поеме Чуковског осмотре напоредо са преводом Григора Витеза, уочава се како наш песник на поједињим местима одустаје од доследности у превођењу садржаја не би ли испратио риму и мелодију оригиналa. Поједини делови биће просто избрисани, а премда се узрок може видети у томе што су углавном уклоњени они схваћени као најпотреснији и најмање педагошки, правилност се у томе укљањају не може утврдити. Ипак, кроз ове поступке на видело у дискретном виду излази песников поглед на децу и његови поетички захтеви које поставља пред дечју литературу.

Четврти део сачињава један рад – „Песник славонског детињства”, у коме Валерија Јанићијевић сабира Вitezове биографске податке. Као основ за писање ове кратке биографије ауторка је користила аутобиографске и поетичке текстове, али и све-дочења песникова колега, књижевних савременика и наставника, међу којима су неколико сугестије песникова ћерке Олге Вitez Бабић и његове ученице Радмиле Вучковић. Тај део зборника затвара лук од кога се кренуло – једнако као што је први његов део требало да на разне начине покаже ауто-

рову припадност српском песништву за децу, и ова врста биографског сведочења има то за циљ.

Овај зборник је, по речима Александра Јовановића, прво систематско и организовано изучавање поезије и поетике Григора Витеза код нас и у томе је његов нарочит значај. У њему су учешћа узели и они истраживачи који се примарно баве књижевношћу за децу и они којима то није основна област интересовања, па су и резултати разнолики. Уз то, разуме се да су поједина питања морала остати отворена, или тек начета овим скупом радова. Поменућемо неколико. У будућности би се, наиме, могло детаљније и конкретније проговорити о језику и стилу његових песама и тај језик и стил прецизније контекстуализовати, при чему би референтне тачке биле везане уз поезију за децу у периоду који му претходи и следи, али и уз поезију за одрасле. Опет, имплицитно се поставља питање шта је у српској радовићевској и пострадовићевској поезији остало од вitezовског (а што се не може свести на змајевско) и где у његовом песништву ваља тражити *дечју мелодију* која има снаге да траје и одјекује у оквирима савремене и будуће српске поезије за децу, те да буде препозната као близка неком временски удаљеном дечјем реципијенту. Конечно, будући да је Витеz заступљен у обавезнном школском програму, што део аутора унутар зборника и истиче, нису занемарљива питања приступа Вitezовим песмама у настави и могућности освежења у том приступу. То су, дакле, само неки од праваца у којима би могло да тече даље (пре)испитивање Вitezовог опуса, а текстови сакупљени у овом зборнику представљаће добро полазиште у таквим и сличним подухватима.

Владимир ВУКОМАНОВИЋ РАСТЕГОРАЦ

НОВО РУХО ДЕЧЈЕГ ПЕСНИЧКОГ ИНВЕНТАРА

(Горан Новаков, *Зрикни свет кроз розле ђозле*, Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре, Нови Сад, 2014)

Градећи песничку чигру, Горан Новаков ће стихом приволети парадокс да немогуће учини могућим. Тако његови „факири, склони мистици / ужијају у белетристици”, књиге листају и читују морнари, спремачице, дровосече. Књига је ту да „зрикнеш свет кроз розле ђозле”, да набациш смех на лице, да на киши рашириш „осмех уместо кишобрана”. Радо ће песмом угостити половиног морског вука са дурбином који се окато шепури спрам по-клопца старог шпорета, уочиће у сумраку и понеку ракету на том дрндавом поклопцу са пар сателита, док „лагано се клати пар мојих чарапа” на промаји васионе. Шпорет је реченично крокирање као мала опсерваторија. У песничкој кућној старијарници светлуџају компјутерски мејлови као у песми „Невоље младог Рудолфа”: „Грди мене мајне мутер: / – Стално бленеш у компјутер, / учи, боље, од твој фатер / да постанеш инсталатер”, а тамо нека ленчуга, која ником није од користи, ал’ не лези враже, кад све ставиш под *васервађу*, видиши мулца, слеже раменима и гунђа повратно: „зальубљен сам беспомоћно / па се зрачим даноноћно”, тако да доконом не помажу ни шрафцигери, нити тамо нека рендују, којом се може нешто, у кући, и поправити.

Свакодневна променада ствари и лица у фамилијарној опходњи вредни су опажаја Горана Новакова. Он очас одбруси и ставља нам на знање: „Не разумем моју стрину / која пуши нишку дрину, / од ње су јој жути зуби, / смрди дуван кад ме љуби, / не вреди јој чак ни финта / са жваком од пеперминта”. И шта има ту даље да се приповеда, духовити ре-

волт је више него јасан. Пазите, Новаков је својим песничким финесама близак неоавангарди, подоста тим новим одразом коренспондира са П. Д. Ђурђевим, он домишља у длаку да подшишивањем песме брани „своју грив – / из недеље у недељу сваку..”. Холивуд у кући чини, камерно, и празна кутија од шампона у игри.

Он би, да је којим случајем богаташ, купио себи лизалицу велику као „поклопац за шерпу”, али на његову дечју жалост нема паре да поткупи *йо-сластичара*. Очигледно, разуме се у слатке дечје муке и не треба му објашњавати сеобу старог фрижидера са „силним ордењем од магнета” кад застани комби пред кућним вратима, док у „кухињи све је спремно / за испраћај ветерана”. Песник вешто комбинује игру примењивих речи.

У „Мексиканској песми” је доминантна шеширчина испод чијег крилатог обода, док пљушти летња киша, могу све комшије застати, да певају, једу и пију – „а кад опет сунце сине, ето мени хладовине”.

Чим мама испред телевизијског екрана цеди сузама натопљену марамицу, јасно ти бива зашто се серијал именује као љубавна сапуница („Утицај телевизије на понашање мојих укућана”). Да сам којим случајем антологичар дечје поезије новијег датума, као што тренутно нисам, не бих мимоишао песму „Говеђи прекршај”. Незгодан полицијски лик зауставља „комби код кружног тока”. У комбију се башкари бик. „Зашто сте прошли кроз црвено...?!” – захтева полицијац објашњење, а бик ће полицијцу у брк: „Знате, то вуче корен одраније, / моји су преци дошли из Шпаније”. Кад смо већ ту, на кружном току, да не мимоиђем духовиту песничку кажу под насловом „Војводе”, о томе како је „Војвода Путник / препешачио / Војвода Степу / и добио упалу / Војводе Мишића”. То су те префињене духовитости, инвентивно разрешене, из пера овога песника, хвале вредне.

Биће мудро држати се Горанових стихова за децу, како то и сам себи поручује „Песмом тркачког коња”, не у празно, тек да се разумемо: „Да ме старост неспособног / дочекала не би, / кришом сено за пензију / уплаћујем себи”. Прескочићу анализу „Песме о ђалинској крави”: „Хапсили је више пута преко (државне границе, прим. М. Ж. П.), под оптужбом да шверцује млеко”. Горан Новаков се не плаши да упесми Спајдермена и пајалицу спремачице, или бивола воловски заљубљеног у шарену краву равничарског завичаја, док преко широких њива шпарта „Бува турс” у пуној брзини псећег превоза до „поштарске туге” како нема ко коме писма да коверира, јер „све шаљу имејлом”. Новаков је, зашто то не рећи, сјајан мајстор дечје песме са упитним знаком радозналог детета и нервозне маме: „Од тих твојих питања стрефиће ме кап, / нема деца трећу ногу, то је његов штап!” Сјајно, довођења, до новог наслова, надам се.

Милутин Ж. ПАВЛОВ

ЗАЈЕДНИШТВО ДЕЦЕ И ПЕСНИКА

(Зоран Ђерић, *С главом у облацима: антологија пољске поезије за децу*, Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре, Нови Сад, 2015)

Нова песничка антологија, у низу таквих књига којима Змајеве дечје игре указују пажњу у оквиру своје издавачке делатности, представља нам пољску поезију за децу, и овог пута двојезично (у оригиналу и на српском језику), под насловом *С главом у облацима*. Састављач антологије и преводилац Зоран Ђерић у препеву је сарађивао с песницима Бранком Стевановићем и Попом Д. Ђурђевим, а преuzeо је и три препева Мирослава Настасијевића. Антологија обухвата два века стваралаштва за децу на пољском језику.

Први пољски песник за децу је Станислав Јахович (1796–1857), савременик Адама Мицкјевића, најзначајнијег пољског песника романтичара, који није писао за децу али су се нека његова дела касније нашла у школској лектири. Јахович је био учитељ, и његова поезија је мотивисана првенствено педагошким разлозима и циљевима, што је иначе карактеристично и за песнике других европских језика тога времена (па и наше). Иако себе није сматрао песником, његова збирка „бајчица” и „причица” (стално допуњавана) постала је најпопуларнија књига за децу у Пољској 19. века.

Најмлађи овде заступљени песници рођени су у последњих тридесетак година 20. века: Наталија Усенко (1969), Михал Русинек (1972), Агњешка Боровјецка (1983). Између Јаховича и најмлађих, у антологији се нашло више од педесет песника са стотинак песама.

Овакав избор (у таквом временском распону) нужно одражава сву шароликост (естетску, тематску), разноврсност израза и различитост домета. Истовремено, остварује се репрезентативност, уз неопходне симпатије радозналих читалаца.

Из дечјег (читалачког) угла гледано, књига садржи песме за све узрасте: од оних најкраћих (које су блиске деци из неких њихових прагматичних разлога, а ипак подстичу читалачки ентузијазам) до песама сложеније структуре. У овом избору заправо има поприличан број баш тих кратких песама, попут епиграма, чији су аутори: Владислав Белза („Маце”), Артур Опман („Вук”, „Корњача”, „Зебра”, „Жирафа”, „Лав”), Казимјера Илаковичувна („Успављивање лутке”, „Неправедна мисао”, „Облак”), Владислав Броњевски („Зечићи”, „Трамвај”), Јан Бжехва („Миш и шишиш”), Лудвик Јежи Керн (песма „Змија”, која је занимљива и као визуелно остварење), Јузеф Вилкоњ („Цици цици мјао”), Марћин Брикчињски („Камелеон”), Дорота Гелнер („Крушка”), Агњешка Боровјецка („Тежак живот на плафону”). У тај круг (без круга) свакако спада и „Разбрајалица” Станислав Гроховјака. Песник једноставним поступком, понекад триком, „ухвати” неку појединост, коју и дете запажа, и која је кадикад очита већ у наслову, обрне неколико речи које се римују и – готова песма. И нема ту шта да се замери песнику. Напротив.

Оне друге песме (сложеније структуре, са озбиљнијом темом), које су ипак у већини, у највећој мери бришу разлике између схватања „за децу” и „за одрасле”. Оне су за све читаоце, и бране част дечје књижевности као – како неко рече – „врхунске уметности”. Једно име је доминантно: Јулијан Тувим (1894–1953), један од најпопуларнијих песника између два светска рата. Његове четири песме у антологији („Локомотива”, „Поврће”, „Птичији радио”, „Закаснели славуј”) врхунска су остварења,

која заслужују место у свакој антологији. Поред других квалитета, Зоран Ђерић истиче да је Тувим међу првим песницима који је у поезију за децу увео „језик” птица и животиња, „заумни језик”, који је језик ван граница разума. Али и пре и после Тувима су неки песници унели нове елементе у развитак пе-сништва за децу. Марија Конопчицка (1842–1910), овде заступљена са три песме („Дуга”, „Доћи ће де-да”, „У пољу”), сматрала је да „не би требало само писати песме које ће служити различитим практичним функцијама, већ поезију, која је *сама по себи* вредност”. Значајне су и заслуге Казимјере Илако-вичувне, Јузефа Чеховича, Јана Бжехве, Александра Римкјевича, Барбаре Левандовске, Влођимежа Шћиславског, Малгожате Мусјеровић и других.

Има овде песама које су, поред већ поменутих, тако добре да им (у недостатку шире анализе) ба-рем наслове треба навести: „Авантуре јарета Маре-та” (Корнел Макушињски), „Ви, одрасли – не разу-мете” (Јанина Поразињска), „Златни јеж” (Ева Шелбург-Зарембина), „Згубидан” (Јан Бжехва), „Лавови” (Хана Јанушевска), „Боа” (Александар Римкјевич), „Породица пингвина иде до кина” (Леон Швед), „Чудан дан” (Виктор Ворошилски), „Плава крава” (Лех Пијановски), „Неонска крава” (Ванда Хотомска), „Колико” (Влођимеж Шћислав-ски), „Бојим се” (Малгожата Мусјеровић), „Мај-стор” (Јан Казимјеж Сивек), „О радости, жалости и другим важним питањима” (Марта Беровска), „Праг” (Михал Русинек), „Киша у зоо-врту” (Агње-шка Боровјеџка).

Из биографских бележака запажамо нешто што је својствено и српској дечјој поезији: многи пољ-ски дечји песници су истовремено хумористи и са-тиричари (овде их има десетак). Хумора, иначе, има и код готово свих осталих песника. Он је веома ва-жан састојак поезије за децу, деца га радо прихва-тају и подржавају. То је вальда та спона која у живо-

ту одржава заједништво деце и песника. Хумор и сатира уводе младе читаоце у озбиљније (гле парадокса!) облике живота, људских односа и светских збивања.

Анђелко ЕРДЕЉАНИН

САМО НЕБО ВЕЧНО ТРАЈЕ

(Радивој Прокопљевић, *Небеске тајне*, Српска књига М, Рума, 2015)

Песник Радивој Прокопљевић (1943, Петровчић, Срем), популарни Прока, близак је својим читаоцима, онако на сремачки (мераклијски) начин, али не запоставља ни њихову децу. После више књига хумористичко-сатиричних садржаја, ево сад објављује и збирку песама за децу – *Небеске тајне*.

Та појава, да добри хумористи и сатиричари успешно пишу и за децу, одавно је запажена и у српској литератури (могли бисмо навести више имена, али нема потребе, позната су). Тако се и наш Прока, у већ поодмаклим годинама, у својој осмој децензији, нашао на терену дечје поезије. То је подразумевало и известан ризик, јер имамо богату и разноврсну књижевност намењену деци (а уз децу су увек и одрасли читаоци). Ваља пазити на „потрошеношт“ тема и банализовање мотива. Прока је, чини се, тога био свестран.

Већ и сам наслов књиге – *Небеске тајне* – упркос свем тајанству, звучи тако познато. Мало је песника који нису загледани у небеска пространства (понеки и изгубљени у њима!). И још много тога има у овим песмама што би, површним читањем, могло да се означи као „опште место“. Али овде немамо такав случај. И овом књигом се потврђује истина да није истина (што неки воле да кажу) – да је већ све написано: и приче и песме итд. Напротив, о свему што постоји, или не постоји (што се може измислити), може се поново писати. А колико ће то бити добро или лоше, зависи од песничког талента, од свега онога што писац носи у срцу и души, у паметној и шашавој глави.

У песмама Радивоја Прокопљевића небо је у трајном јединству са земљом, са животом човека на овој планети, и у дослуху с могућим облицима жи-

вота на другим планетама, са свим звездама. Тако је на глобалном и свемирском плану, али то се осећа и у појединим конкретним облицима и елементима живота (ваздух, дан и ноћ, киша – вода, месечина, птичи лет, животиње, инсекти, ветар, светлост, мрак, дуга, годишња доба, итд.). И у човековим напорима да овлада небеским просторима (васионски брод, косонаути, сателити, авиони, падобранци, пробијање звучног зида, измишљени марсовци и свемирци итд.).

Наравно, кад су тајне у питању (нарочито небеске), песник и сам поставља питања. На пример: „Може ли ко да наброји / шта све на небу постоји? – Има ли кога да се присети / шта све по небу лети? – Зна ли нека мудра глава / шта се на небу дешава? – Ко може да каже сада / шта све са неба пада?“ Неке песме су целе у облику питања: „Ваздух“, „Ветар“, „Зид на небу“, „Тишина“. Те песме (у својој упитаности) заправо су и најбоље. Уз њих, поменимо и друге лепе песме из ове збирке: „Сунчева путања“, „Месечеве мене“, „Комета“, „Васионски брод“, „Косонаут“, „Сателити“, „Чудна моћ“, „Дуга“, „Мрак“, „Сунчани сат“. А једну ћемо целу цитирати – „Сенка“: „Где год да кренем / сенка ме прати, // не оставља ме / ни један трен; // Сунце је скројило / судбину нашу, // она је моја, / а ја сам њен“.

На сва питања о тајнама (небеским и овогемаљским) песник обично има и одговоре, али их не казује директно. На читаоцу је да их постепено открива. Ипак, један одговор је директан (на самом крају књиге): „и све се рађа, / мења и нестаје; / једино небо / вечно траје“. И тај одговор, разуме се, има своја (нова) питања.

Анђелко ЕРДЕЉАНИН