

◆ Милан МАЂАРЕВ

ПОСТОЈИ ЛИ КРИЗА ЧИТАЊА?

САЖЕТАК: У тексту се разматра криза читања, начини њеног превазилажења и заводљиве идеје нечитања Зорана Живковића и Пјера Бајара које заправо афирмишу читање. Аутор овог текста нуди своју стратегију борбе за читаоце кроз развијање активног односа деце и младих према књизи, подстицањем њихове спонтаности и креативности које учеснике могу довести до сазнања. Овај приступ подсећа на процес савремене режије или креативне драме.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: криза читања, Павле Илић, Оливера Гајић, Миланка Маљковић, нечитање, Зоран Живковић, Пјер Бајар, Зоран Хамовић, Снови о сновима

ДЕТЕ И КЊИГА ДАНАС (3)

Када се каже криза читања, углавном се мисли на нечитање књига. Међутим, читање књига је само мали део савременог читања. Највише се чита на компјутеру који посредством Интернета омогућава мултимедијалност и интерактивно читање. Ако проанализирамо интерактивно играње и читање на компјутеру, уочићемо примену искустава интерактивног театра која су само медијски преобличена.

Зашто данас већина деце и младих не чита књиге? Различити су разлози: незаинтересованост, оријентација ка филму, компјутерским игрицама, четовању, фејсбуку, блоговима, страх од превеликог броја страна књига које треба прочитати, потрага за сензацијама које санирају досаду у животу и на часовима где се наставници понашају као да предају ђацима какви су они некада били, или, ако су амбициозни, ђацима будућности. Алтер стварност компјутера толико обузима садашњу генерацију де-

це, младих и не само младих да они све више време-на проводе живећи, заправо, паралелни живот, при чему жртвују сопствени. Као да се *Мауа*, или илузија у којој проводимо живот, преселила у виртуелну реалност компјутера или у интеракцију са њим. Конзументи компјутера имају потребу да иживе свој матрикс до те мере да мењају своје идентитете, пол и светове играјући се бога у виртуелном окружењу. У том свету, који подсећа на маштаоницу без било какве одговорности, постоји велика могућност да се залута и изгуби компас. Док теку ови алтер процеси стиче се утисак да књигу, с часним изузецима, нико не чита и да је остављена сама себи.

Незанимљиве анализе драма, приповетки и романа на часовима, као и читање или „сналажење“ везани за обавезну лектуру добра су база за одбојност деце и младих према књизи, позоришту и уметничким филмовима. Медијски необразовани ученици не препознају вредности текста, сценских извођења или филмова. Оно што ученици цене су популистички садржаји препознатљиве иконографије по угледу на Mc Donalds производе који су атрактивног дизајна, али без правог мириса и укуса.

Ново читање је временом створило нову врсту читача. Тзв. дијагонални читач (израз Зорана Живковића) не обраћа пажњу на цео текст, осим када га контекстуализује и умрежава са другим текстовима, већ обраћа пажњу на детаље и сегменте. Ови читачи муку муче са великим наративним структурама какви су класични романи, ретко успевају да испричају сиже романа и тешко одржавају пажњу у позоришту или током филма који траје дуже од 1 сат и 40 минута.

Књиге Креативног центра у едицији „Књига за сва времена“ намењене су управо тим „дијагоналним читачима“ и њиховој специфичној пажњи. Навешћу пример књиге *Франкеништајн или Модерни Прометјеј* Мери Шели са коментарима Марка Пореа, познаваоца књижевности и уметности романти-

зма који прави неку врсте мреже у којој се налази роман. Да би књига била још допадљивија, текст прате илустрације Филипа Минка. На крају књиге су чак наведене екранизације Франкенштајна на филму са плакатима, сценама из ових филмова и основним подацима. Дакле, ова књига упућује заинтересоване читаоце и на гледање филмова који су инспирисани ликом Франкенштајна. Комбиновање основног текста и бочних информација са илустрацијама примењено је и у књигама Енциклопедије свезнање Политикиног забавника (*Стари Египћани, Свети писмености, Светлост, Временске прилике*). Они који у књигама Креативног центра или Енциклопедије свезнања препознају транспозицију падајућег менија на компјутеру биће у праву.

Наравно, едиције поменутих издавачких кућа не могу да реше кризу читања у целини. Она је нарочито узела маха крајем XX века, са експанзијом информационе технологије и слутњом да би књига и читање књига могли да нестану. Такође, чињеница је да се све више књига штампа, док је читалаца све мање. Које су онда намењене данашње књиге и да ли је потребно редефинисати однос књиге и суженог круга читалаца? Ако је битка изгубљена у старијем узрасту, можда се криза читања може решити различитим стратегијама у дечјем и адолесцентском добу?

Пре педесет година Душан Радовић је изговорио есеј *Деце и књига* на првом Саветовању Змајевих дечјих игара у Новом Саду. Његове речи данас, са ове временске дистанце, делују скоро идилично:

Дечје књиге су као најдивније играчке. Неодољиво лепе и примамљиве. Ведре и лековите. Једноставне и паметне. Не постоји популарнија уметност од оне намењене деци.

Ниједна књига није читанија од дечјих. Ниједна радио-емисија слушанија. Јер слушају и читају и млади и стари.

И ничему се не може прорицати лепша будућност и најдубља старост но тим лепим играчкама духа.¹

¹ Душан Радовић, *Деце и књига*, Прво Саветовање Змајевих дечјих игара, Нови Сад 1959.

Гуливерово пушовање, Том Сојер, Дечаџи Павлове улице као да и даље живе негде у сећању моје генерације која је рођена 60 и неке године. Међутим, за моју ћерку Мају (11 година) и њене вршњаке те књиге су дугачке и досадне. Данашња деца читају неке друге књиге или књиге уопште не читају.

У жељи да дефинишу проблем и понуде могућа решења Павле Илић, Оливера Гајић и Миланка Маљковић су написали књигу *Криза читања*. Анкета коју су спровели током истраживања и писања своје студије сучељава нас са узнемиравајућим обимом нечитања лектуре код ученика.

За нашу студију о **кризи читања** посебно су значајни подаци да од 208 испитаника њих 133, односно готово 64%, кажу да не воле да читају лектуру; да сва дела предвиђена за школску лектуру у току године прочита само 33 испитаника, односно свега 15%; да је у потпуности задовољно избором лектуре предвиђене наставним програмима свега 17 испитаника, односно 8,17%; да радије читају књижевна дела ван програма од оних која су у програмима каже 177 испитаника, односно 85,09% и да на њихов избор лектуре више утичу школски другови (90 испитаника, 34,37%), него наставници, књижевна критика, мас-медии и други видови популаризације књиге.²

Као начин превазилажења кризе читања аутори предлажу да се смањи обим обавезне лектуре у школама, а да се на рачун тога уведе изборни део лектуре по избору наставника и самих ученика. На овај начин испоштовао би се избор важних књига за лектуру и било би препознато интересовање ученика. Међутим, у сегменту под називом *Књижевно дело и његово деловање* уопштавањем је читалац доведен до погрешног закључка о односу књижевности и сценске уметности.

² Павле Илић, Оливера Гајић и Миланка Маљковић, *Криза читања*, Градска библиотека Нови Сад, Нови Сад 2007, стр. 7 и 8.

Сценска уметност се у *целости* (подвукао М. М.) за-снима на књижевном стваралаштву. Ту не мислимо само на драмску књижевност као род књижевног стваралаштва, већ и на бројне **драматизације** епских дела (приповедака, новела, романа). Зна се да су многи велики писци своја дела, првобитно написана као епска, доцније драматизовали, односно да су драматизовали дела других писаца.³

Сценска уметност није у целости, већ је само једним делом заснована на књижевном стваралаштву. Поменимо само плесна позоришта, пантомиму, театар покрета, представе позоришне антропологије, фолклорни театар, техно театар, затим импро театар, форум позориште и друге облике интерактивног позоришта чије методе све више налазе своје место и у представама класичног позоришта. Што се тиче избора драматизованих текстова у књизи *Криза читања*, можда би било боље да су наведене новије драматизације које публика може да види на сцени и да лично провери њихову сценичност, као, на пример, *Рањени орао* Мир Јам у драматизацији Б. Михајловића Михиза или *Проклеџа авлија* Иве Андрића и *Тврђава* М. Селимовића (оба романа драматизовао Небојша Брадић).

У књизи *Криза читања* аутори наводе радионичарски рад као начин да се подстакне мотивација ученика, да се промени њихов однос према лектури и повећа знање о пређеном градиву. Радионичарски рад са ученицима изложен је прегледно, аргументовано и подстицајно за практичну надградњу.

На другој страни се налазе аутори као што су Зоран Живковић и Пјер Бајар, који сумрак књиге и нечитање виде као захвални подстицај за писање књига. Зоран Живковић у својој књизи под називом *Књига* описује генезу књиге и њену интеракцију са људима, различите ситуације у којима се књига налази, све до најаве њеног нестанка са појавом CD-ROM-а. Живковић духовито, иронично и до апсур-

³ Ibid, стр. 44.

да градира причу о томе да књигу до изласка из штампе и касније не чита заправо нико, а поготово не они који се баве њеним тумачењем и вредновањем.

Уз то, издавач уопште не обавезује критичара да прочита дело које му је дато на приказивање. Како је овде реч о односу између два центлмена, напосто ће се подракумевати да је овај обавио посао како треба. Нико га, наравно, неће проверавати. На шта би то личило? Уосталом, само би аутор могао то да учини јер за њега је једино поуздано да је до ове тачке прочитао рукопис (премда чак и ту понекад има изузетака), али овај ће се свакако уздржати од тога. Не би му баш пријало да открије, пошто прочита крајње ласкав текст о свом остварењу, како критичар, у ствари, нема појма о делу које је исковао у звезде.⁴

Стратегијама нечитања (дијагонално читање, читање на прескок, прелиставање, техника обавештавања из друге руке) о којима пише Зоран Живковић на свој начин се бавио и универзитетски професор Пјер Бајар у својој књизи провокативног и заводљивог наслова *Како да говоримо о књигама које нисмо прочићали?* Већ у прологу књиге он демистификује своју претпостављену улогу прилежног читача: „Рођен сам у средини у којој се мало читало, не уживам много у читалачкој делатности, нити имам времена да јој се посветим, те сам се, стицајем уобичајених животних околности, неретко затицао у шкакљивим ситуацијама које су ме присиљавале да говорим о књигама које нисам прочитао.“⁵

Бајар још више радикализује постструктуралистичку идеју Ролана Барта о смрти аутора и промовише читаоца у ствараоца који у једном тренутку мора да жртвује и само дело да би га изнова створио. Ова идеја нечитања делује модерно и провокативно, али је аутор демистификује наводећи читаву

⁴ Зоран Живковић, *Књига*, Лагуна, Београд 2004, стр. 84.

⁵ Пјер Бајар, *Како да говоримо о књигама које нисмо прочићали?*, Службени гласник, Београд 2009, стр. 11.

плејаду својих претходника као што су: Музил у свом роману за упорне читаче *Човек без својства*, Пол Валери када пише о Марселу Прусту, Умберто Еко у *Имену руже*, Грејам Грин у *Трећем човеку* и др. Међутим, када уђе у материју Бајар, (не)намерно показује да је читач *rag excellence* за кога је нечитање само атрактивна тема за писање и провоцирање.

Где се налази потписник ових редова у односу на кризу читања? Негде између старих преписивача који ту и тамо нешто измене у иницијалним текстовима и Бајарових следбеника који реинтерпретацијом разних делова књига и монтирањем по сопственом нахођењу стварају своје дело. У пракси се кроз различите пројекте залажем за ново читање књига и истраживање позоришта, развијајући различите методе.

Како се може променити однос деце и младих према читању књига? За почетак, развити активан однос деце и младих према књизи подстицањем њихове спонтаности и креативности које учеснике могу довести до сазнања. Заправо, то је сличан приступ током истраживачког процеса на представи неклассичне драматургије или када примењујете принципе креативне драме.

Један од начина изласка из кризе читања нуди Зоран Хамовић, главни уредник Издавачког предузећа CLIO, у мултидисциплинарном пројекту INTERNEST. Хамовићев пројекат бави се редефинисањем улоге школских библиотека као информативних центара школа са публикацијама, електронским издањима, аудио и визуелним материјалима за наставне и ваннаставне активности професора и ученика. Такође, умрежавањем са појединцима и институцијама развијаће се иницијатива појединаца и стварање заједничког креативног простора.

У оквиру овог пројекта осмислио сам свој пројекат под називом „Снови о сновима“ намењен средњошколцима. „Снови о сновима“ је контекстуали-

зација истоимене књиге италијанског писца Антонија Табукија, која је део Библиотеке Грал ИП СЛЮ. У овој књизи Табуки је трагао за измишљеним сновима двадесетак уметника. Уводни пасуси о уласку у снове различитих уметника помажу учесницима радионица да уђу у њихов и свој уметнички свет као истраживачи, а затим као извођачи. Такође, поред надградње Табукијевих снова учесници могу додати и измишљене снове других уметника на текстуалној и касније извођачкој равни. Текстови изабраних стваралаца могу се ставити и у шири контекст њиховог целокупног рада. У раду бих примењивао креативну драму, импро театар, форум театар и елементе психодраме. Импро театар је показао своју примењивост у раду Мојце Димец, словеначке професорке и једне од пионира импро театра у Словенији. Она је после шест месеци импро радионица поставила на сцену своју верзију *Злочина и казне* Ф. М. Достојевског.

Састанци и рад заинтересованих професора и ученика на пројекту „Снови о сновима“ одвијаће се паралелно у БИТЕФ Арт кафеу и у њиховим матичним школама. Ученици из Филолошке гимназије добиће задатак да преведу на свој начин неке њима занимљиве текстове. Ово ће бити корак даље у односу на класичне позоришне текстове у словеначким позориштима које преводиоци циклично преводе у новом духу да би задржали свежину и актуелност.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Бајар, Пјер, *Како да говоримо о књигама које нисмо прочитали?* Службени гласник, Београд 2009.
- Илић, Павле, Гајић, Оливера и Маљковић, Миланка, *Криза читања*, Градска библиотека Нови Сад, Нови Сад 2007.
- Љуштановић, Јован, *Принцеза лутца замком*, Змајеве дечје игре, Нови Сад 2009.

- Радовић, Душан, *Дейте и књига*, Прво Саветовање Змајевих дечјих игара, Нови Сад 1959.
- Живковић, Зоран, *Књига*, Лагуна, Београд 2004.

Milan MAĐAREV

IS THERE A CRISIS OF READING?

Summary

This paper considers the crisis of reading, the ways of its overcoming, as well as some seductive ideas of non-reading presented by Zoran Živković and Pierre Bayard, which, in fact, affirm reading. The author offers his own strategy of struggling for readers, through development of active relation of children and young towards book, stimulating their spontaneity and creativity which can bring participants to knowledge. Such an approach reminds to the process of contemporary direction or creative drama.

Key words: crisis of reading, Pavle Ilić, Olivera Gajić, Milanka Maljković, non-reading, Zoran Živković, Pierre Bayard, Zoran Hamović, Dreams on dreams

◆ Зорана ОПАЧИЋ

САВРЕМЕНО ДЕТЕ ИЗМЕЂУ ВИЗУЕЛНЕ КУЛТУРЕ И КЊИЖЕВНОСТИ

САЖЕТАК: У раду се полази од тезе (истакнуте у есејима Д. Радовића и других проучавалаца) да књижевност за децу већ деценијама узмиче пред масовном, визуелном културом те деца све мање читају. Уз истовремено умножавање видова визуелне културе развија се и негативни стереотип „књишке луде“, оличен и у ликовима савремених романа за децу.

У другом делу рада проучава се сличност између кинематографског и књижевног „језика“ (синкретична природа књижевности за децу, идентификација гледаоца и стадијуми у развоју дечје свести, филмски и прозни жанрови, приповедна инстанца и „око“ камере). Стога се на примерима указује на интеракцију визуелне културе и савремене књижевности за децу. Измењена интересовања савременог читаоца утичу на трансформацију књижевних дела за децу: филмска и ТВ индустрија зајми теме, мотиве и наративне поступке из савремене књижевности за децу, као што и савремени писци преузимају мотиве и стил популарне визуелне културе, било да их интегришу у сопствену поетику или их пародирају.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевност за децу, визуелна култура, идентификација са уметничким делом, кинематографски и књижевни „језик“, дечја свест

Преобликовање прототипа „књишке луде“ у савременој књижевности за децу

Збуњено и жалосно изгледају неки од телевизијских пропагатора књиге и читања. Тешко долазе до правих ре-

чи, једва их изговарају, са стрепњом пратимо да ли ће срећно стићи до краја сваке реченице.

Судећи по њима, читање није ни лако, а можда ни здраво.

На тој истој телевизији виђамо и неке људе који не читају књиге. Они нам изгледају много боље. Природни су, једноставни, озарени неком светлошћу која не долази од књиге.

Због тога, кад на екрану угледате мученика, ошамућеног од књига, не можете а да се не штрецнете пред том дилемом и тим искушењем – читати или не.

(Радовић 2006: 633).

Погрешно је мислити да негативна слика о онима који воле књиге датира из новије ере, у којој је телевизија „школа милиона“, „једини ауторитативни саговорник многих гледалаца“ (Радовић 2006: 617). Напротив, негативне слике љубитеља књига могу се пронаћи у свим епохама. Ево једног примера. Извесни правник Себастијан Брант је 1494. објавио мали свезак алегоријских стихова под називом *Брод луда*. Књига је постигла велики успех, а између осталог је позната и по дрворезима младог Дирера. Дрворез постављен на иницијалном месту у књизи саркастично приказује књигољупца и научењака: „Једна од тих слика приказује човека у радној соби окруженог књигама. Књиге су свуда, човек на глави носи ноћну капицу (да покрије своје магареће уши), иза њега виси лудачка капа са звончићима, у десној руци држи четку за прашину којом млати муве које слећу на његове књиге. Он је *Büchernarr*, „књишка будала“, човек чија се лудост састоји у удубљивању у књиге“ (Мангел 2005: 309). Овакав негативни стереотип о људима који су посвећени љубитељи књига може се пратити до савременог доба, које је карактеристично по доминацији визуелног и у којем, многи су уверени, постоји „криза читања“. Па и ако погледамо неке од јунака савремене књижевности за децу, видећемо да су они обликовани као прототипови негативних представа о љубитељима књига: Бастијан Б. Букс, јунак романа *Бескрајна*

йрича (М. Енде 1979) је физички непривлачан, дебељушкасти дечак, несигуран у себе и сматран за чудака јер воли не само да чита већ и да измишља приче и говори их себи у браду. Заправо, заплет овог романа и почиње тиме што га школски другови зостављају, сматрајући га за неку врсту „књишке будале“. Бежећи од њих, Бастијан се склања у антикварницу (симболички простор књиге) и проналази књигу уз помоћ које заборавља на стварност и почиње своје унутарње путовање, самопреиспитивање и сазревање. Књига га, треба напоменути, привлачи *визуелно*, својим тајанственим свиленим корицама бакарне боје, упечатљивим иницијалима и симболом змија које једна другој гризу реп. (Узгред, намћораста власник антикварнице представља још један очити пример окореле „књишке луде“ у годинама, радикализовану пројекцију онога што ће несрећни Бастијан, по свој прилици, постати у својим познијим годинама.) Јунакиња романа *Срце од масћила* (К. Функе 2003), дванаестогодишња Меги, своје детињство проводи изоловано, усамљенички, без мајке као и Бастијан, стално мењајући пребивалишта. И у њеном животу једина константа и уточиште јесу – књиге; оне одређују и усмеравају њен живот метафорички, али и дословно („Оне су биле њен дом у туђини – присни гласови, пријатељи који се никада са њом не свађају; мудри, снажни пријатељи, одважни и свим бојама премазани, пријатељи који су путовали у далеке крајеве и искусили авантуре“; (Функе 2004: 22). И у овом роману појављују се различите генерације ликова страствених љубитеља књига: отац Мо књиговезац, „доктор за књиге“, као и мушичава колекционарка ретких књига Елинор коју са лакоћом можемо доживети као пандан Карлу Кореандеру, антиквару из *Бескрајне йриче*.

Обе ове књиге представљају добар пример за феномен књиге у савременом свету: у оба случаја реч је о популарним, награђиваним романима који су због своје авантуристичке и маштовите фабуле доживели екранизацију (са мањим или већим успехом).

По *Бескрајној йричи* 80-их година је снимљен познати филм (али без пристанка аутора); такође, постоје још најмање две актуелне ТВ серије засноване на мотивима овог романа, а филмска адаптација *Срца од масћила* управо се врти на биоскопским репертоарима. Феномен ова два романа такође сведочи о интеракцији визуелне културе/медија и књижевности, карактеристичној за савремено доба: визуелна уметност преузела је (или, у случају *Бескрајне йриче*, отела) романескну тему те књижевну наративну трансформисала у филмску, али је такође постала и мост преко којег се филмска публика изнова трансферисала у књижевну, односно добила мотивацију да прочита или изнова прочита романе који су филмовани. Наиме, многе књиге које доживе и своју филмску славу, користећи се продорношћу филмског маркетинга, постају изнова примамљиве за читаоце (поменимо само К. Стејплса Луиса и његове књиге о Нарнији, Нила Гејмена и *Звездану йрашину*, *Чарлија и фабрику чоколаде* Роалда Дала, Толкинове *Госиодаре йрсиенова* или бројне адаптације Беријевог *Пејира Пана*), што у нашој средини можемо лако пратити по преводима и повећаном броју издања књига *йосле* постизања њихове филмске популарности. Колико год има истине у Радовићевим речима (изреченим, проницљиво, пре неколико деценија, када је надмоћ медија била тек на почетку) „да данашња младост не зна за страствене везе са књигом, да деца све више воле стрип, филм и телевизију“ (Радовић 2006: 414), толико, са друге стране, везе између визуелних медија и књижевности постају све преплетеније: као што филмска и ТВ индустрија зајми од књижевности наративни чин, теме и мотиве, исто тако књижевност из визуелних медија преузима приповедне поступке, фрагментарност, динамику, а, видели смо, и оснажује сопствену позицију. Парадокс у вези са популарношћу романа *Бескрајна йрича* и *Срце од масћила* огледа се управо у томе што савремени аутори свесно полазе од негативне представе „књишке луде“ а затим слику

социјално миноризованог детета које воли да чита вредносно трансформишу у одважне и пожељне јунаке, довољно сензибилне за путовање кроз фикционални свет књиге и подједнако храбре да проблеме у својој стварности реше управо уз помоћ свог „фикционалног“ искуства (Меги спасава породицу својим несвакидашњим даром рапсода: способношћу да читањем укине границу између фикције и стварности и оваплоти фикционална бића, док Бастијан у свету Фантазије сазрева, испуњава своју природу креирајући пределе Фантазије а, као крајњи резултат свог унутрашњег путовања, долази до своје најдубље потребе – очеве љубави која му недостаје. Онда када се увери да га отац воли стиче и потребну сигурност за социјалну комуникацију са вршњацима). Савремени писци овим романима указују на оно што су данашња деца помало заборавила: да се у свету имагинације и те како могу доживети авантуре, али и разрешити неки унутарњи проблеми, може се одрасти и сазрети. И стога начин на који 12-годишња јунакиња *Срца од маслина* доживљава књигу (као пријатеља који храбри, растерује досаду и, још више од тога, као уточиште, дом у туђини) може деловати прилично архаично са становишта данашњег детета, али се на овај начин основна улога књиге изнова истиче и васпоставља. Још већи парадокс почива управо на чињеници да је доминантна визуелна култура на несвакидашњи начин постала медијум за промовисање књижевности као најлепше авантуре духа.

Блискост кинематографског и књижевног језика

Постоји, међутим, много тога што спаја визуелне уметности и књижевност за децу. Поменули смо како Бастијана иницира визуелни изглед књиге *Бескрајна прича* да је дотакне и почне да је листа. Деца посежу за оним што их чулно фасцинира, активира, те је књига за децу нераскидиво везана уз илустрације. Она је, по речима Ј. Љуштановића, изворно

синкретичка творевина проистекла из дечје потребе за чулном опипљивошћу: „Склоност медијском синкретизму, пре свега синкретизму с визуелним, с иконичким, јесте једна од битних особина књижевности за децу. (...) већ сама слика света коју та дела доносе јесте чулно конкретна“ (Љуштановић 2004: 43). То, уосталом, истиче и Радовић: „Деца нису читала књиге зато што су то биле књиге, већ због тога што су у њима и са њима хтела нешто необично, лепо и занимљиво да доживе“ (Радовић 2006: 414).

Књижевну и филмску уметност повезује више суштинских ствари: наративни чин, структура, као и процес идентификације са уметничким делом (читаоца, односно гледаоца). Филм је, као и књижевно дело, „ментални процес, односно уметност духа“ (Минстерберг, Хуго у: Омон, Бергала и др. 2006: 206). О вези наративне и филмске структуре говорио је још Лотман, упоређујући приповедне секвенце са филмским кадровима и „плановима“, структуру књижевног дела и филмску монтажу, као и приповедну инстанцу и „око“ камере (Лотман 1976). Указивање на блискост књижевног и филмског дела може нам помоћи да разумемо због чега се деца опредељују за гледање филма или читање књиге.

Наша наклоњеност наративном чину, жеља да се метафорично „уђе“ у причу потиче из детињства. То користе савремени писци за децу који се поигравају идентификацијом са фикционалним светом па је дословно слабе или, чак, укидају. Овај импулс чини окосницу романа о којима смо говорили: у *Бескрајној причи* Бастијан као читалац и дословно „улази“ у свет фикције – он оживљава и ствара Фантазију по сопственим жељама, док се у *Срцу од маслина* чином читања брише граница света књижевног дела и стварности, те авантуристичка фабула почива на интеракцији и сукобу фикционалних и постојећих ликова. И у филмској уметности присутна је снажна идентификација; гледалац има осећај да је „усисан“, апсорбован у филмску причу и да је изгубио свест о стварном свету.

Многи теоретичари филма проналазе тесне везе између идентификације филмског гледаоца са свешћу детета. Едгар Морен пореди дечју свест и свест филмског гледаоца. Као што мало дете није свесно одсуства предмета које је управо посматрало и не прави разлику између имагинативног и реалног света, филмски гледалац је у сличном положају, будући да „удахњује душу стварима које опажа на екрану“ (Морен 2006: 219). По Морену, филмска перцепција поседује све видове магичне перцепције која је својствена деци и примитивним људима и одређена „веровањем у копију, у метаморфозе и свеприсутност (...) у антропо-космоморфизам“ (Исто).

У новијим теоријама филма које се баве филмским гледаоцима указује се на врсте идентификације (примарну, секундарну, нарцистичку и сл.) уз помоћ термина који потичу из психоанализе. Примарна идентификација је „првобитна форма афективне везе са неким објектом“ (дете гради сопствени его идентификујући се са сликом себи сличне особе, са сликом другог, што представља образац свих каснијих идентификација). У том смислу може се извести аналогија између огледала и екрана/филмског платна. Друга аналогија се односи на стање моторичке немоћи детета и положаја филмског гледаоца. Пасивни положај филмског гледаоца и његова наглашена визуелна усредсређеност делимично репродукује услове који су у раном детињству владали у тренутку имагинарног конституисања ега у фази огледала (Исто 2006: 223–232). Чак и услови пројекције (замраченост биоскопске сале, моторичка инхибиција гледаоца, његова пасивност пред сликама које промичу) готово вештачки појачавају регресију према оралном стадијуму (Исто 2006: 234). Филмски гледалац има изразито амбивалентан однос према драмској радњи која је испуњена сценама физичке и психолошке агресије: он се истовремено идентификује и са нападачем и са нападнутим, у чему теоретичари филма проналазе аналогију са секундарном идентификацијом дечје свести – едипалном, амбива-

лентном односу љубави и мржње које дете у раном узрасту осећа према ближњима. Гледање амбивалентних секвенци изазива гледаочеву опчињеност и задовољство (као што смо опчињени филмовима страве или трилерима). Пристајући добровољно да гледа филм, гледалац се издваја из света стварности и идентификује са имагинарним светом.¹

Све ове аналогии између филмског „доживљаја“ и стадијума психичког развоја детета разјашњавају због чега се дете тако радо опредељује за филм или ТВ садржај: наиме, оно тиме несвесно опонаша етапе из свог најранијег детињства. Идентификација са визуелним уметностима је бржа, тренутачнија него са књигом и, за разлику од књижевне фикције, не подразумева већи ментални напор за дечју свест, али, са друге стране, она потискује индивидуалну, самосталну имагинативну моћ детета. Уместо да дете замисли књижевне ликове на основу сопствене маште, или подстакнуто илустрацијом, оно у визуелном делу проналази већ готову слику која снажно утиче на њега. Стога се можемо сложити са закључком Љуштановића да „масовни, претежно визуелни медији доприносе својеврсној инфантилизацији света“ (Љуштановић 2004: 49–50).

Интеракција филмске културе и савремене књижевности за децу

Доминација визуелне културе и брзина размена информација утичу и на лице савремене књижевности. Књижевност не узмиче, она се трансформише и мења са временом. Стога се данас пре може говорити о интеракцији књижевне уметности са визуелним уметностима него о потискивању књижевности.

¹ Треба правити разлику између степена идентификације филмског и телевизијског гледаоца. Телевизијски гледалац може да мења положаје и мање је повучен и осамљен за разлику од филмског те је, самим тим, мање наклоњен некој јачој идентификацији (Исто 2006).

И у овом погледу Душан Радовић је аутор који не само што је указивао на важност и особености разних видова визуелне културе („Ми живимо у време слика и симбола, то романтично време речи је прошлост. Верујем да ће људи све мање писати, да ће све више гледати и све више слушати. (...) Наше учење деце, наша еманципација дечје свести мора да иде у правцу да их учи скраћеном мишљењу, скраћеном изразу јер је то будућност комуникације“, Радовић 2006: 379), већ и његово књижевно дело представља парадигму интерактивне везе медијске културе и књижевности. За сва његова дела карактеристична је тзв. жанровска склискост и стално кретање између медијског и књижевног облика које се одвијало у оба смера (Радовићева дела често су више пута мењала свој жанровски предзнак: сценарије за радио или ТВ емисије Радовић је касније објављивао као приче или песме, као што су приче или песме прерађиване у радиодраме, односно радиоигре. „Радовић је и сам, за живота, тако употребљавао своје текстове, селио их из једног жанровског контекста у други“, каже М. Максимовић у „Напомени приређивача“ Радовићевих *Сабраних списа* (Радовић 2006: 1090). Осим тога што је писао за телевизију и радио, уређивао ТВ и радио садржаје, Радовић као пасионирани *гледалац* често пише књижевне текстове на основу телевизијских, односно филмских садржаја (у том погледу је најупечатљивији циклус песама *Western*, објављиван у *Вечерњим новостима* 1967; види у: Јаћимовић 2008), при чему иронијски супротставља савремено доба и традиционалну културу. Проницљиво свестан чињенице да за савременог гледаоца често не постоји ништа осим онога што је гледао на телевизији („За велики број телевизијских гледалаца постоји само оно што на телевизији постоји.“ „Телевизија је постала, и све више ће то бити, школа милиона. Памтићемо само оно што она буде славила. Заборавићемо све оно што она прећути“; Радовић 2006: 617), Радовић свеено шири мотивско поље својих књижевних тексто-

ва показујући, не без ироније, како и најбаналнији телевизијски садржај, чак и пренос спортског спектакла може бити инспирација за вишеслојан књижевни текст. Очигледни пример за то пружа нам песма *Фрејзер и Клеј* која опева бокс меч јунака Радовићевог доба, боксера Касијуса Клеја и Џоа Фрејзера, одржан 1971. године. Овај актуелни мотив, наравно, чини само полазиште за вишеструко иронизовање традиционалних и савремених жанровских образаца подједнако (песма користи епски десетерац и пева о двобоју јунака, али јунаци – „две делије црнпурасте боје“ се, за разлику од епских јунака мегданција, крећу унутар боксерског ринга), при чему медијска култура „тежиште са дубоке епске и националне традиције помера ка једноставности интернационалног спортског надметања.“ „Отуда је песма неминовно кратка и саката јер цивилизацијски контекст у којем настаје оставља могућност само за иронијско поигравање традиционалним жанровским маркерима епике, а не и за остваривање епске ширине и дубине значења“ (Јаћимовић 2008: 63–64). Окренутост медијским садржајима као инспирацији за настанак књижевних дела за децу наставља се и даље у српској књижевности за децу, као нека врста прећутно прихваћеног стилског означења које често представља симбол урбаног начина живота; најпре у делима Љубивоја Ршумовића, а затим и код Драгомира Ђорђевића, Попа Д. Ђурђева, Дејана Алексића и других. Савремени песници не зајме само мотиве или ликове из медијске културе, већ преузимају и њен „скраћени израз“ (фрагментарност, динамичност, поступке резова и монтаже, кратки и ефектни језички израз рекламних порука и сл., о томе више у: Опачић 2007). Сливовито речено, Ђопићеви *Огласи Шумских новина* прерасли су у електронска писма која пишу и примају јунаци савремених књижевних дела за младе.

Свака књижевна епоха носи карактеристичне мотиве који је означавају. Као што, по А. Флакеру (Флакер 1984), воз означава карактеристичан мо-

тив реализма, а авион и аутомобил симболизују књижевност авангарде, тако и у присуству медијских садржаја унутар књижевног текста, у сталној интеракцији визуелних уметности и књижевности треба видети типолошку карактеристику савремене књижевности за децу. Веза визуелне културе и књижевног текста није знак за крах књижевности, већ *маркер* нове књижевне епохе.

ЛИТЕРАТУРА

I

- Енде, Михаел (1991): *Бескрајна њрича*, Београд: Просвета.
 Радовић, Душко (2006): *Баи сваштџа (сабрани стџици)*, приредио Мирослав Максимовић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
 Функе, Корнелија (2004): *Срце од масџила*, Београд: Народна књига.

II

- Јаћимовић, Слађана (2008): „Елементи медијске културе у књижевности за децу Душана Радовића“, у зборнику *Душан Радовић и развој модерне српске књижевности*, Београд: Учитељски факултет, стр. 59–68.
 Лотман, Јуриј Михаилович (1976): *Стџрукџура уметничког џекстџа*, превео Новица Петковић, Београд: Нолит.
 Љуштановић, Јован (2004): *Црвенкаџа џриџка вука (стџудије и есеџи о књижевности за децу)*, Нови Сад: ДОО Дневник–Змајево деџје игре.
 Мангел, Алберто (2005): *Истџорија чџиџања*, Нови Сад: Светови.
 Омон, Жак, Бергала, Ален, Мари, Мишел, Верне, Марк (2006): *Естџетџика филма*, превела с француског Јасна Видић, Београд: Сџио.

- Опачић, Зорана (2006): „Читалац у свету од масти-ла (о проблематизовању чина читања у романима *Бескрајна њрича* Михаила Ендеа и *Срце од масџила* Корнелије Функе)“, *Деџињсџиво*, година XXXII, бр. 3–4, јесен–зима 2006, стр. 84–91.
 Опачић, Зорана (2007): „Наслеђе Љубивоја Ршумовића у поезији савремених песника за децу“, *Деџињсџиво*, год. XXXIII, бр. 1–2, стр. 16–24.
 Флакер, Александар (1984): *Поеџџика осџоравања*, Загреб: Савремена мисао, Школска књига.

Zorana OPAČIĆ

CONTEMPORARY CHILD BETWEEN VISUAL CULTURE AND LITERATURE

Summary

The paper starts from the thesis (expressed in essays of Dušan Radović and other scholars) that literature for children for decades has been withdrawn before the mass, visual culture, resulting in the fact that the children read less and less. Simultaneously with the multiplication of aspects of visual culture develops a negative stereotype of a “book-worm”, embodied in heroes of contemporary novels for children. In the second part of the paper the author considers the similarities between “languages” of cinematography and literature (the syncretic nature of literature for children, the spectator’s identification and the stages of development of children’s consciousness, genres in film and fiction, narration and the “eye” of the camera). The author through examples points out the interaction of visual culture and contemporary literature for children. The altered interests of contemporary readers affect the transformation of literary works for children: film and TV production borrows themes, motives and narrative devices from contemporary literature for children, as well as contemporary writers take over motives and style from the popular visual culture, whether integrating them into their own poetics, or parodying them.

Key words: literature for children, visual culture, identification with a work of art, “language” of cinematography and literature, children’s consciousness

◆ Снежана ШАРАНЧИЋ–ЧУТУРА

КРИЗА ЧИТАЊА – ЧИЊЕНИЦА ИЛИ ПРИВИД

САЖЕТАК: У раду се указује на неке од могућих разлога кризе читања и поједине противречности које их обележавају, а потом и на смисленост тезе да љубав према књизи и читању никада није подразумевала масовност, те да је могуће кризу читања посматрати као привид. Такође, наговештава се важност трагања за компромисима: у оквиру сагледавања данашњег положаја књиге (*између* културног феномена и робе, високо вредног и тривијалног); у оквиру положаја читања као сасвим особеног процеса који подразумева време, посвећивање и сопствено учешће у временима нестрпљивости, брзине, виртуелности, сажимања, уопште – другачијег задовољавања радозналости и духовне глади; између жеље да се буде једини преносилац знања и електронске конкуренције која делује привлачније и ефикасније; између носталгије и стварности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевност, дете, читање, криза читања

„Криза читања“ већ деценијама није новина; да је књига „спор“ медиј, није виспрено запажање, па ни поражавајући резултати сваковрсних анкета о читалачким навикама и „прегнућима“ деце у том домену – неће изненадити. Без сумње насилно уметнути у овај контекст, стихови Ј. Ј. Змаја: *ако нећеш ићи да цуикаш, ја ћу цуикаш сам* причињају се као елиптична формула прикладна за проматрање тренутног (али, биће, не само тренутног) односа дете – књижевност. Јер, неко јесте оставио свог савезника: или дете књигу или књига свог читаоца. Напро-

сто, изгледа да је реч о чињеници. Њу је, пре пола века, Душан Радовић посве јасно формулисао и упозорио да се књига мора суочити са конкуренцијом „врло нападне забаве и разоноде“ и изрекао важну мисао да „деца нису читала књиге зато што су то биле књиге, већ због тога што су у њима и са њима хтела нешто необично, лепо и занимљиво да доживе“ (Радовић, 2006, 414). Претпоставка је да то и данас желе, а питање је зашто не уз књигу. Разлози се траже на неколико страна.

Најпре, помишља се на могућу апатичност књижевности у смислу уметности која чека свог читаоца. У духу нужног „суочавања са конкуренцијом“, књига, хтела не хтела, не може остати по страни, већ јој се ваља хватати у коло. И хвата се. Како год – удомити се мора и увек ће се наћи неко да погура ствар. Јер, унапред се одбија могућност да се и књига и читање сведу на остатак прошлих времена и не прихвата се теза како „уметности није преостала озбиљна публика, осим прециозног, спасилачког остатка“ (Буш, 1976, 419).

Може се чинити да је решење баш у нападности, у наметању, потурању, окупирању медија (кад су већ ту) и пажње, дакле у истоветном, или бар врло блиском начину опхођења какав се показао више него делотворним у свакодневном животу. Можда би ваљало учинити уступак, па књигу нудити као што се нуди вашарска сласт, давати у бесцење, протурати је до читалаца по моделу „платиш једну, добијеш две“, „старо за ново“, као „ретро тренд“... Како год, ваља се довијати. Делом, такав приступ и постоји. Издаваштво има медијско-естрадно-профитерски предзнак, угледне светске сајмове књига отварају холивудске диве (попут Џоан Колинс – *Узрешћ*, 2001, 9), ауре мистицизма, каква је својевремено обавијала и књигу и њеног творца, одавно нема, али има агресивности у целом поступку. Упркос томе, указује се као парадокс: што је више књига, и што се све више о тим књигама пише – то их де-

ца мање читају. „Агресивнији“ приступ не одјекује колико се жели, што не значи да је и без смисла, али очито не допире до читалаца на које се овде првенствено рачуна. Они остају имуни и на неприкосновена ремек-дела, на лектире, на нова издања, уопште на *феномен* књиге и књижевности. Управо ту помаља се, могуће је, једна битна ствар: страствено поимање књиге као *феномена*, као највиталније цивилизацијске категорије без које нити је било нити бити може: културе, идентитета, васпитаности, смисла... Од таквог става се не одустаје, то је наслеђе које се жели усадити свакој наредној генерацији, којој књига, како време одмиче, бива тек једна од могућности, све више само роба и то најчешће непотребна. Тај тренутак, без сумње, порази сваког поштоваоца књиге па окреће главу у било ком правцу само да не дозволи такву судбину „апотеозе“ чистоти детињства (*Радовић*, 2006, 417). Онда се испочетка трага за новим решењем, а баш ту негде ваљало би тражити компромис и размишљати о књизи *између* културног феномена и робе из супермаркета, високовредног и тривијалног.

Могуће је, „криза читања“ проистиче из једне друге „кризе“ књижевности: „чини ми се да је у кризи књижевноисторијски концепт књижевности, у кризи је концепт националне литературе као цркве, са њеном хијерархијом вредности, наметаном кроз институције образовања“ (*Павловић*, 2002, 81). Може бити да је већ деценијама време да се канони претресају. Ипак, овде није реч о обавезном, прописаном (школском) читању – тај проблем завређује посебну пажњу. Овде је реч о својевољном (не)посезању за књижевношћу уопште. Ако тзв. „устоличене књиге“ (*Манџел*, 2008, 182-183) изазивају одбојност читалаца, поставља се питање да ли читају нешто друго, по свом избору или наговору вршњака, односно, има ли данашњи читалац шта да бира, уме ли да бира, и, што је најважније, жели ли то уопште.

Засигурно проблем није у помањкању књига за децу. Јер, има их много, има шта да се одабира. Има их свакојаких, као и увек, и блиставих, богатих, јевтиних и скувих, прворазредних и трећеразредних, објављују се и након преданог рада и на брзу руку као библиографска јединица битна и драга једино аутору. Испада, готово у духу једног давнашњег запажања (пре више од седамдесет година) Исидоре Секулић: „колико се данас пише, публикује, и нуди на читање, то је грех достојан једног прстена у паклу Дантеову“ (*Секулић*, 1966, 115). Но, у том мноштву без сумње постоји обиље дела која су у неким пређешњим генерацијама створила своје читаоце (и читаоце уопште), и тај циљ могу изнова досезати са сваком наредном генерацијом. Прави разлог због ког тај процес данас све мање успева, чини се, лежи у другом грму.

Проблем, очито, није у помањкању избора, већ, изгледа, у читаоцима, у изостанку жеље, у општој културно-интелектуално-духовној безвољности... Тако се проблем полако пребацује на вечито резервно поље изгубљених вредности, а одатле на оне који би морали бринути ту бригу: родитеље, васпитаче, учитеље, наставнике, професоре... Јер, некако, није умесно прозвати „малог читаоца“ да је сам себи крив што прави избор какав прави: криви су други што му не усадише љубав и поштовање према писаној речи, што не нађоше времена да му читају и купују поклоне за вечност, криви су „велики читаоци“ који не читају. Јер, верује се, дете данас није ништа мање радознало него што су била наикадашња деца, само своју знатижељу другачије задовољава, другим начинима, средствима, путевима. А вредност и важност књиге не може се мерити истим аршинима којима се мери вредност и важност других посредника у храњењу те радозналости, посебно из детињег угла. Напросто, различита им је природа, форма, одјек... Прихватити ту различитост, може бити, први је предуслов немотивног сагледавања

положаја књиге међу децом. Ваљало би имати у виду да се одавно већ не може „запоставити становит 'пријелаз' с вертикалне или дијакронијске комуникације на хоризонталну или синхронијску комуникацију, јер такав пријелаз изазива тзв. сукоб генерација који је много дубље увјетован но што би се могло помислити ако се на њега гледа само са стајалишта одгојно-образовне проблематике. Дјеца на-просто више не живе у 'истом свијету' као њихови родитељи, јер се њихова технолошка околина сасвим промијенила и јер су се промијенили битни типови комуникације: дјеца више не уче од својих родитеља и од старијих, него уче за њих саме у сваки-дашњици битно важна искуства тако што црпе из симултаног присуства големог броја информација које сада бирају према сасвим новим 'кључевима'" (Солар, 1985, 171). Да то ваља поштовати, или бар прихватити као чињеницу, често је наглашавано, а још чешће пренебрегавано. Јер, делује и болно и апсурдно већ сама идеја да одрастао (и оно што он сугерише) више није најважнији, или бар није незаменљив у преносу знања, да од њега има пожељнијих „форми“. Тако се помаља још једна могућност. Ако се одговорност за јалово стање ствари не може свалити на књиге, писце, читаоце, једна од могућности која преостаје јесте: природа читања.

Читање јесте изазовно и сложено, али у елементарној равни увек подразумева намерно и жељено одабрано време за посвећивање и свесно препуштање духовном мамцу, или бар за разоноду. Оно тражи и подразумева саучесника, својом вољом ангажованог, спремног да допуни белине, јер језик је елипса (Сарџер, 1991, 567) и захтева постављање у контекст уз помоћ сопствене маште, дакле, тражи активно учешће. И питање јесте зашто дете не жели да „игра игру“. Ваљало би га приволети да се упусти у књижевност као ужитак и извор ужитка, да га увек изнова тражи... Али, то је идеал, у данашње време, очито, упитно досегљив. Могућих разлога је

више. Наизглед, један се крије у чињеници да савремени свет, па и савремено дете, тежи и подлеже свеопштој виртуелности, почев од најбаналнијих, свакодневних облика, а књига је више него опипљива ствар. Но, и ту се крије апсурд: књига јесте „предметна“, али баш зато (што може посведочити било који читалац) неупоредиво „удобнија“ од електронских форми; затим, свет књижевности јесте чиста виртуелност, фантазам, имагинација, па опет не задовољава широку читалачку публику опседнуту виртуелном стварношћу; и коначно, чак ни неопходно „осамљивање“ које читање подразумева, не погодује свеопштој изолованости о којој се неретко говори као удесу савременог доба. Одговор се враћа на претходно речено: читање подразумева време („аудиовизуелно не захвата време; оно настоји да га синкопира“ – Малро, б. г., 136). Савремени свет брзо ствара, још брже хаба, троши, замењује новим, а књига претендује на вечиту вредност, враћање и „гуштање“, па се не чини необичним да је „сам чин читања – некад сматран корисним и важним, као и потенцијално опасним и превратничким – сада снисходљиво прихваћен као разбибрига, споро пролажење времена коме недостаје ефикасност и које не доприноси заједничком добру“ (Мангел, 2008, 182-183). Данас „хиљаде ствари истовремено привлаче нашу пажњу али ни једна од њих не успева да задржи нашу пажњу; тако нам се живот претвара у песак међу прстима... (...) Ако је наш грех расипност, наша казна је заборав. Читање је супротно расипању; читање је ментална и морална вежба концентрације која нас носи у непознате светове који се полако јављају као једна старија и истинскија домовина: одатле долазимо“ (Паз, 1991, 75). Ако је књижевност врста повратка, у духу уверења да су песници одвајкада „сећање народа“, онда је проблем што данашњи читалац не жели да се осврће, већ незауостављиво да граби напред. Што једног нема без другог, што „губитак прошлости фа-

тално изазива губитак будућности“ (Паз, 1991, 96), очито, остаје заборављено.

Но, ипак, ту бригу никада нису сви бринули.

Тако се долази до битног питања: да ли је књига део елитне или масовне културе (масовне у равни и рецепције и стварања) и шта она треба да буде. Можда би седење на обе столице био подвиг достојан похвале, виртуозно решење које би мајсторски искористило предности обе стране. Јер, чини се, иако данас посебно боли изостанак колективне глади за књигама, ваља имати на уму да је „постојаност уметности (...) увек могла захвалити мањини“ (Паз, 1991, 72). „Масовност“ алудира на тржиште и робу, елитизам на круг посвећених у тајна знања, на некакав секташки концепт, и обе могућности чине се неприхватљивим. Но, без обзира на то остаје истина да књигољубље никада није било масовно, па није ни у времену обилног избора, заиста обилног (попут „поплаве“ која „сваког дана широм света избацује скупа заједно и равнодушно у књижарске излоге, те немирне луке литературе, и своје бисере и свој шљам“ – *Матуић*, 1956, 227–228). Како је књижевност својевремено представљала једну међу малобројним могућностима задовољавања духовне глади, данас се читање и књигољубље носталгично указује као свеопште подаништво, али, као што то важи за одрасле читаоце, важи и за децу: „библиотеке нису користили нити ће користити сви“ (Манџел, 2008, 182-183).

И, то није ствар елитизма већ личног сензибилитета, пријемчивости за одређену уметност. Једино што би било недопустиво јесте докинути књигу као књигу, „дићи руке“, онемогућити да постоји као понуда, укинути је као алтернативу електронским формама. А то, упркос свему, не може бити, јер, такав апокалиптични сценарио, као уосталом сваки сличан, претеран је и неумесан и, сем реторичких вежбања у вапајима, не постиже ништа. Ваља начинити уступак па ублажити притисак (то не значи

негирати) сопствених уверења о мисионарском значају књиге. Ваља поштовати индивидуалност детета и његову несклоност књижевности, подједнако као и склоност; тражити компромис између нестрпљивости, усмерености искључиво ка садашњости, тежње брзини и лакоћи, ефектне доступности свега и свачега свуда и увек и, с друге стране, насушног културног оформљавања које се уз књижевност може постизати. Присила и условљавање нису васпитни методи достојни спомена, али сугестија одевена у жељу одувек беспрекорно делује и тај „маркетиншки“ потез није бесмислен: ваљало би књигу „препаковати“ тако да остане што јесте, „лепа играчка духа“, „тренутак слободе, једна радосна и потребна илузија“ (Радовић, 2006, 413, 414), а да у исто време и непрестано варнички у додиру са стварним интересовањима читаоца, да постане брза, динамична, изазовна, силно узбудљива – као нешто што се „не сме“, мамац. Без упуштања у педагошке механизме, може се само изразити уверење да би то савесном родитељу, посебно врсном учитељу, а сигурно мудрому ствараоцу-писцу – могло поћи за руком. Један од начина је, може бити, на трагу запажања Зорана Мишића поводом „обрачунавања“ поп-артиста са производима индустријске цивилизације: „То је савремена верзија приче о ђаволу и његовом шегрту: затворивши их у попартистичке кавезе, човек је још једном доскочио предметима и одузео им волшебну моћ. Ако је заиста спао на то да буде шегрт машина и њених производа, он и нема другог начина да им доскочи, осим да их извргне руглу“ (Мишић, 1996, 293). Онај на почетку наведен Радовићев позив књижевности за децу да се хвата у коштац са „конкуренцијом“ могао би свој „рецепт“ наћи у оваквом искуству. Па, ком опанци, ком обојци. Само, ваљало би имати на уму да „електронски текст који не захтева постојање страница може пријатељски да егзистира уз страницу која не захтева постојање струје“, јер „људска машта није

моногамна нити таква треба да буде“ (Манџел, 2008, 255).

Та мисао чини се кључном. Ако се увек, по правилу и начелно, у разматрањима питања књижевности за децу полази од унапред заданог поштовања природе детињства, морало би се наћи слуша и за детињство које одступа од толико драге жанр-слике љубопитљивог читаоца, малишана који широм отворених очију проматра књигу у рукама, дакако, у крилу одрасле особе. За том сликом може се чезнути; може се доказивати како је управо она суштинска представа детињих потреба и детињства какво треба да буде уз сигурну руку искуснијег и вечитог пријатеља; како у њој нема ничег анахроног, напротив; може се жалити што то нико више не разуме, осим малобројних истомишљеника; може се стрепети од будућности коју ће донети генерације стасале изван таквих крила и окриља... А може се, у име поменутог поштовања природе детињства, пронаћи разумевања за потребе, машту и сензибилитет који одступају од такве матрице.

ЛИТЕРАТУРА

- But, 1976* – But, Vejn (1976): *Moral elitizma*, u: *Retorika proze*, prevod Branko Vučićević, Beograd, Nolit;
- Малро, б. з.* – Малро, Андре (б. г.): *Човекова нестипалности и књижевности*, превод Светомир Јаковљевић, Београд, Југославијапублик;
- Mangel, 2008* – Mangel, Alberto (2008): *Biblioteka noći*, prevod Nataša Karanfilović, Nina Ivanović, Danijela Mihić, Beograd, Geopoetika;
- Матић, 1956* – Матић, Душан (1956): *Роман и Београд. Роман – мајура лијерајуре*, у: *Анина балска хаљина*, Београд, СКЗ;
- Мишић, 1996* – Мишић, Зоран (1996): *Човек у свету технике*, у: *Кришка песничког искуства*, Београд, СКЗ;

- Pavlović, 2002* – Pavlović, Miodrag (2002): *Kriza poezije, danas*, u: *Poetika modernog*, Nova Pazova, Bonart;
- Paz, 1991* – Paz, Oktavio (1991): *Drukčije mišljenje. Poezija i kraj veka*, prevod Dragana Nikolić, Novi Sad, IP Svetovi;
- Радовић, 2006* – Радовић, Душан (2006): *Деће и књижа*, у: *Баи свашија. Сабрани списи*, приредио Мирослав Максимовић, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства;
- Sartr, 1991* – Sartr, Žan Pol (1991): *Za koga se piše?*, u: *Teorijska misao o književnosti*, priredio Petar Milosavljević, Novi Sad, Svetovi;
- Секулић, 1966* – Секулић, Исидора (1966): *Аналитички тренуци, Сабрана дела Исидоре Секулић*, књига девета, приредио Живорад Стојковић, Нови Сад, Матица српска;
- Solar, 1985* – Solar, Milivoj (1985): *Elitna i masovna kultura*, u: *Eseji o fragmentima*, Beograd, Prosveta;
- Ugrešić, 2001* – Ugrešić, Dubravka (2001): *Zabranjeno čitanje*, Beograd, Geopoetika, Sarajevo, Omnibus.

Snežana ŠARANČIĆ-ČUTURA

DIE KRISE DER LESEKULTUR –
DIE TATSACHE ODER DER SCHEIN

Zusammenfassung

Im Werk wird auf einige der möglichen Ursachen für die Krise der Lesekultur unserer Gegenwart, sowie auf die Gegensätze die sie kennzeichnen, hingewiesen. Nachträglich erörtert der Autor den Sinngehalt der These die den Standpunkt verteidigt dass das Liebhaben der Literatur und eine hoch entwickelte Lesekultur noch nie eine Sache der breiten Bevölkerungsschichten war, was aber die Möglichkeit erlaubt die vermeintliche Krise als unrealistisch zu betra-

chten. Die Wichtigkeit der Suche nach den Kompromissen wird ebenfalls angedeutet: Im Rahmen einer Erfassung der gegenwärtigen Lage der Literatur (zwischen Kulturphänomen und Ware, Hochwertigem und Triviale); im Rahmen der Positionierung des Lesens als eines ganz eigenartigen Vorgangs der Zeit, Hingabe und persönliche Beteiligung erfordert in einer Gegenwart die von Ungeduld, Schnelligkeit, Virtualität, zusammengefassten Inhalten, generell: von einer anderen Art der Befriedigung der Neugier und des seelischen Hungers geprägt ist; zwischen dem Wunsch sich als einziger Wissensvermittler zu bewähren und der elektronischen Konkurrenz die einem anziehender und effektiver vorkommen mag; zwischen Nostalgie und Realität.

Schlüsselwörter: Literatur, Kind, das Lesen, die Krise der Lesekultur

◆ Миланка МАЉКОВИЋ

ДА ЛИ ЈЕ КРИЗА ЧИТАЊА ЗАХВАТИЛА И КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: Последњих деценија прошлог и почетком 21. века човечанство обилује многобројним иновацијама које су на пољима науке, технике и технологије довеле до нове цивилизацијске ере у којој мас-медији и информатика заузимају све значајније место, док књига полако али сигурно губи битку за опстанак. Опчињени разноврсним облицима модерне културе, ученици све мање за усвајање нових садржаја користе књигу, све мање читају. Резултат таквог односа према књизи је криза читања, проблем који се не решава брзо и дефинитивно, већ плански, систематски и дугорочно.

Будући да је настава процес који се најчешће реализује путем књиге, кризом читања морамо се бавити и о њој разговарати са ученицима на самом почетку њиховог описмењавања. Акцент у проучавању кризе читања у школи ставља се на организовање наставног рада на школској лектури. Читање школске лектуре и наставни рад на њој имају значајан утицај на целокупну школску наставу и на однос према књизи по завршетку школовања. Отуда се на кризу читања мора реаговати већ у млађим разредима основне школе, на оним сегментима књижевне уметности који се зове књижевност за децу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: ученици, дечија књижевност, криза читања

1. Наставни рад на дечијој књижевности – основ будућег односа према књизи

Вековима, књига је била прави извор сазнања о животу, богатећи човечији дух и његова сазнања. Уз књигу је човек проналазио сопствени мир, улазио у непознате светове и градио своју личност.

Међутим, појавом мас-медија и информатичке технологије деца су све више наколоњена екранизованој забави, заборављајући и занемарујући књигу. За кратко време младом читаоцу је омогућено да, уместо правог доживљаја књижевног дела, индивидуалном перцепцијом, путем телевизије или других медија доживи књигу и писца. Путем мас-медија ученик за кратко време може доћи до основних сазнања о писцу и делу како наше, тако и светске литературе. Екранизовани јунаци зачас постају његова слика сазнања, која му помаже да сазна фабулу и ликове дела и пренесе их у своје окружење. Све више моћ медија надјачава богатство и лепоту писане речи – књиге, која дубље, трајније, богатије, а често и целисходније оплемењује дечје биће.

На основу напред реченог може се закључити да су ученици све ређе у ситуацијама да буду креатори и аниматори сопствене слике света подстакнути садржајем књижевних дела. Дете је све ређе у прилици да чита (на основу података добијених анкетирањем ученика), а и све мање показује интересовање да се душом ода књизи и њеним чарима.

Кризом читања као комплексним педагошким, културолошким и општедруштвеним проблемом бавио се тим на челу са Павлом Илићем, Оливером Гајић и Миланком Маљковић у студији под називом *Криза читања: комплексан педагошки, културолошки и општедруштвени проблем*, настојећи да сагледа основне аспекте условљености кризе читања, последице њеног испољавања, могућа решења за њено превазилажење и да истакне да је криза читања проблем много озбиљнији него што је тога наше друштво свесно.

Посебан део текста студије, који бих овом приликом представила и који је саставни део овог рада, односи се на књижевност за децу, као посебан сегмент књижевне уметности који је са својим уметничким карактеристикама најпогоднији за стварање читалачке публике која ће се васпитавати да цени, чита и користи књигу.

Читање књижевних дела у млађим разредима основне школе изузетно је битно јер представља буђење првог, спонтаног и емотивног интересовања ученика за књигу. Отуда се мора водити рачуна да дела која ученик треба да прочита морају одговарати његовом нивоу образовања и могућностима ученика одређеног узраста да прихвати и одабере одређено књижевноуметничко дело.

Васпитање за књигу почиње од казивања прве песме и приче, када детету показујемо слике из сликовнице или читамо из књиге. Ако дете тада осети лепоту и задовољство, његов пут до књиге је у великој мери осигуран. Са поласком у школу и усвајањем писмености дете долази до првих самосталних сусрета са књигом. Тада се мора водити рачуна да садржај буде близак дечјем свету, да је тон излагања оптимистичан, порука хумана, текст кратак, а илустрације „живе“. Потребно је тада стварати позитивне односе према књижевноуметничком тексту, развијати жељу и навику за читањем, поспешивати културу читања и богаћења речника.

Упознавање ученика са књижевним делима има многоструку функцију у развијању и образовању целокупне личности на овом узрасту, зато што књижевно дело утемељује и профилира личност детета, јер се дете поистовећује са јунацима из литературе.

Поставља се питање у ком узрасту треба подстицати читање књижевних дела код ученика. Сматрамо да је ово време јасно одређено зато што се у првом разреду посвећујемо почетном читању и писању и њиховом увежбавању, а тек у другом разреду има простора за свестранију обраду књижевних дела и организовање и стварање читалачких навика код ученика.

2. Од текста до креативне игре

Приликом рада на текстовима дечије књижевности у нашим школама најчешће се користе методе читања, причања, препричавање и описивања.¹ Нисмо против ових метода рада и свесни смо да се оне најчешће користе у раду, али да би биле у функцији свестраног развоја личности и подстицања потребе за читањем битно је да се у оквиру њих обезбеде одређени ниво самосталне и креативне активности ученика.

Неопходно је да се усвајање текстова дечије књижевности и стварање подстицаја за њихово читање реализује кроз креативну игру, што за децу представља забаву, а самим тим подстиче њихову страст за истраживањем и авантуристичким путовањима кроз машту.

Да би читање прешло из монотоног у активно читање, неопходно га је реализовати са оловком у руци, у складу са одређеним истраживачким циљем. Активно читање је сложена активност, која тражи студиозно и аналитичко сагледавање појединости у тексту, због чега га морамо постепено уводити у рад са ученицима, а то је најлакше реализовати кроз игру.

Стваралачки приступ у раду на тексту омогућиће ученицима приликом трансформације, варијације и драматизације текста. То значи да ученик има своје виђење текста, прихвата га и оцењује на основу личног опредељења. Чести су случајеви, а и добро је да је тако, где се интерпретација истог текста презентује на различите начине, у зависности од креативних способности ученика. Књижевни текст који ученик прочита представља само предлог за његов даљи рад. Усвојене књижевне текстове на часовима српског језика и књижевности ученици често импровизују и варирају њихове садржаје. Истину о неисцрпним изражајним могућностима језика

¹ Подаци се темеље на анализи упитника сачињеног за потребе овог рада.

ученици најлакше сазнају помоћу личног језичког искуства. Зато их треба што чешће стављати у изазовне ситуације које су праћене захтевом да се исти садржај саопштава на више начина, јер преобликовањем исказа ученик на сопственом искуству стиче практично умеће.

Савремена методика све више се бори за увођење драмске књижевности, драматизације и сценске уметности у наставне планове и програме језика и књижевности, а постављени задаци предвиђају увођење и неговање самосталног ученичког читања књижевног дела.

Постоје разне могућности организовања драматизације књижевног текста, кроз слободне драмске импровизације, пантомимске вежбе, глуме на задати лик и тему или игроказ. Тешко би било све их описати. Једно је сигурно: различитим облицима драмског рада ученици ослобађају своје личности, обогаћују способност изражавања, јачају жељу за активношћу, а према неким мишљењима таквим радом помоћи ће се несигурним ученицима и онима са неким психолошким и социјалним проблемима да их преброде.

Равноправним потенцирањем поменутих елемената приликом рада на текстовима дечије књижевности утицаћемо на свестрани духовни развој ученичке личности, а он ће доживљавати књижевно дело психолошко-хедонистички, са уживањем и наслађивањем. При томе ученик има илузију да се пред њим и око њега одвија нека животна ситуација у којој и сам учествује. Уживљавање ученика у књижевно дело у којем су избрисане границе између имагинарног и реалног и занос који он (ученик) поседује као својство властите природе дозвољава да у поетској представи ученик-читалац и сам постаје актер и има пуно учешће у збивању.

Вредност текстова дечије књижевности за младог читаоца огледа се у разноврсности и богатству сазнања стечених обрадом, која треба да постану ученичко трајно животно искуство. Нека од тих сазнања се надовезују на скромно дечије искуство, док су

друга потпуно нова, а огледају се у богаћењу дечјег речника и успешном обављању мисаоних радњи, које су неопходне за стицање знања и самообразовање.

Књижевни текстови оспособљавају ученика да увиђа битне детаље и односе, узрочно-последичне везе и односе, да појачава радозналост, истраживачку машту и критичност, да развија вољну активност и стваралачке способности ученика. Све те мисаоне радње и способности могу се подстицати уколико их ученици сами реализују и примењују током рада. Ученици се тако оспособљавају да запажају значајне појединости и стваралачке поступке у тексту, да маштом актуелизују поједине описе, догађаје и сцене, да схватају смисао уметничких слика и исказа, да откривају односе и симболичка значења, да самостално анализирају и процењују и да своје утиске кроз закључке доказују и образлажу.

Практична вредност дела пружа могућности за самообразовање, мотивисање ученика на рад, на развијање критеријума вредности и усвајање економичних начина учења. Када се ученик практично увери у преимућства свесног, поступног и систематичног рада, када усвоји функционална гледишта, стекне истраживачку радозналост и навикне да образлаже своје утиске и судове, рад му постаје задовољство – а за такве активности текстови дечје књижевности пружају неограничене могућности.

Приступ књижевности за децу подразумева повезивање разноврсних области рада, омогућавајући да се подстичу различити облици дечије креативности. Односно, наставни садржај се осветљава са аспекта говорне, ликовне и музичке културе, преко људске моторике и невербалне комуникације. Креативна игра која има за подложак усвојени књижевни текст подстиче код детета развој интелектуалне и телесне способности, култивише његов емотивни живот, обликује укус, естетско понашање, смисао за лепо и естетичко просуђивање. Неопходно је истаћи да се успех у оваквом раду са децом не мери само оним што дете покаже, већ оним што се дешава у

његовој психи и сазнајном процесу јер је управо то пут детета ка овладавању самим собом.

3. Књижевност за децу – без кризе читања

У млађим разредима основне школе читалачка активност везна је за часове српског језика и књижевности, међутим неопходно је проширити је и на ваннаставне и слободне активности ученика. Посебно за ученике који су радознали, жељни читања и који исказују субјективну потребу за читањем.

Читање има многоструку функцију у развијању и образовању целокупне личности ученика, па је његово подстицање када је књижевност за децу у питању истовремено и темељна реализација циљева и задатака целокупне наставе српског језика уопште.

Многобројне су мотивационе одреднице које утемељују и поспешују ову активност и оне су међусобно комплементарне и јављају се доста различито, што зависи и од средине, али и од субјективних карактеристика сваког ученика и његовог интересовања. Податак који истичу аутори поменуте студије јесте да се са кризом читања сусрећемо у средњој школи и вишим разредима основне школе. Када је реч о књижевности за децу, криза читања је минимизирана и сведена на најмању могућу меру. Разлог томе налазимо у:

- обрађивању и читању дела на наставном часу
- групном раду ученика
- кратким текстовима
- организацији наставног рада на принципу креативне игре, са којом упознавање и читање и обимнијих књижевних дела представља за ученика извор задовољства и нових сазнања.

С обзиром да је од штампања студије прошло неко време, што ствара могућност промене слике стања у погледу кризе читања књижевности за децу, урадили смо анкету за потребе овог рада.

Циљ анкете био је да се утврди садашње стање у погледу кризе читања књижевности за децу. Анкетом је обухваћено 150 учитеља.

На питање да ли је криза читања захватила књижевност за децу 123 анкетираних учитеља дало је негативан одговор, а само њих 27 сматра да је криза читања присутна и у раду са децом млађег школског узраста. Графички представљен, тај однос изгледа овако:



На самом крају рада неопходно је истаћи да поред тога што анкета показује да криза читања није – што не значи да неће – захватила књижевност за децу, учитељи морају свакодневно радити на подстицању деце на читање. Важно је да се ученицима нуде кратки, интересантни, добро илустровани и лепо одштампани текстови. Ако се ово не занемари, пут до књиге као трајног пријатеља готово је загарантован.

ЛИТЕРАТУРА

Илић, П., Гајић, О., Маљковић, М., (2008), *Криза читања: комплексан педагошки, културолошки и опшtedруштвени проблем*, Градска библиотека Нови Сад – Нова школа Београд.

Илић, П. (2006), *Српски језик и књижевност у наставној теорији и пракси*, Методика наставе, Нови Сад, Змај

Маљковић, М., (2007), *Креативни поступци у методичкој обради басне*, Нови Сад, Змај

Војновић, Љ., (2009), *Кич садржаји гуше црпе вредности*, Просветни рад, 34.

Milanka MALJKOVIĆ

IS CHILDREN'S LITERATURE FACING A READING CRISIS?

Summary

The last few decades of the twentieth century and the beginning of the twenty first century have brought the mankind numerous innovations in the fields of science, technique and technology. All these have led to a new civilization era in which the mass-media and computer science are becoming more and more dominant, and slowly expelling books. Delighted by the various forms of modern culture, pupils today rarely use books to acquire new knowledge and they read less and less. The result of such attitude towards books is the reading crisis, a problem that cannot be solved quickly and definitely, its solution should be achieved by careful planning, systematically and it should be long-term.

Given that teaching is a process which uses books as its primary teaching aid, the reading crisis needs to be considered and discussed with pupils as soon as they start acquiring literacy skills. When the reading crisis is studied in school, the emphasis should be on basing the schoolwork on the books assigned as obligatory reading material. Reading these texts and working on them considerably influence the schoolwork as a whole, as well as the children's attitude towards books later in life. Therefore, the reading crisis needs to be addressed and reacted upon as early as in the lower grades of primary school, and this should be done with the available reading material for children.

Key words: pupils, children's literature, reading crisis

◆ *Јованка ДЕНКОВА*

САВРЕМЕНА МАКЕДОНСКА КЊИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦУ – СЛИКА ЈЕДНОГ БУРНОГ МЛАДАЛАЧКОГ ПОСТОЈАЊА

САЖЕТАК: Македонска литература за децу и младе у корак прати савремена кретања у књижевности. Уједно, она без грешке чује пулс савремености у којој млади људи траже себе и грчевито се боре за своје место у савременом бурном живљењу. Она указује на опасности које прете младима у актуелним бурним социјално-породичним односима, на беспућа у која може да залута једна млада детиња душа, али, истовремено, она указује и на начине на које се млади човек може сачувати од свих неизвесности и могућих замки.

Еклатантан пример једне такве бурне младалачке егзистенције су романи *Бубреже* (*Бубреичић*) Кате Мисиркове-Руменове и *Заборавениој колосек* (*Заборављени колосек*) Глигора Поповског. Ови романи тумаче актуелне теме из наше свакодневице: бурне социо-економске покрете у друштву који имају реперкусије на породичне и етичко-моралне односе и схватања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: македонска књижевност, књижевност за младе, савременост, друштво, породица

Савремена македонска књижевност за децу – слика једног бурног младалачког постојања

Македонска књижевност за децу у корак прати савремена струјања у књижевности. Уједно, она непогрешиво чује пулс савремености у којој млади траже себе и грчевито се боре за своје место у савременом бурном живљењу. Она указује на опасности које прете младима у актуелним бурним социјално-породичним односима, на беспућа у која може да залута млада детиња душа, али, истовремено, она указује и на начине на које се млади човек може сачувати од свих неизвесности и могућих замки.

Еклатантан пример за такву бурну младалачку егзистенцију је роман *Бубреичић* (*Бубреже*) Кате Мисиркове-Руменове.

Роман *Бубреичић* (2001) посвећен је свим оним адолесцентима који проживљавају најлепши, а уједно и најбурнији период у свом животу. Главни лик, Елена Вртова, или како је назива Војдан – Бубреичић, ученица је трећег разреда једне средње школе у Скопљу. Потичући из многочлане породице, чији су чланови расути по целој Македонији, она је близу епицентру свих дешавања у тој бурној фамилији. Многи од њих су имали прилику да оду у иностранство, али, вучени коренима, убрзо су се враћали.

Радња овог интересантног младалачког романа почиње крајем школске године, а завршава се почетком нове, што значи да се сви бурни догађаји, који су слика једног одрастања, дешавају за време једног летњег распуста. Дате су преплетене љубавне симпатије на релацијама: Елена – Војдан, Елена – Улфан, Војдан – Варвара, односно, Варвара – Војдан, итд... Нимало случајно, роман и започиње поглављем *Љубав*. Она, љубав, постоји свуда око Елене, она је осећа: „Љубав је оно што звецка по улицама, међу пролазницима и питомим животињама“ (стр. 5).¹ Љубав је честа у разговорима између Еле-

¹ *Бубреже*, Ката Мисиркова-Руменова, Детска Радост, Скопје 2001

ниног деде и њене бабе, у непостојаној природи тет-ка-Розе, у Војдану, у Варвари која лудује за Војданом и стално је негде иза њега, прати га као „змија из планине“ (стр. 6), а чим их је видела заједно: „...сиктала је за њима“ (исто). Елена никада отворено не говори о љубави у себи. На крају романа читалац остаје у недоумици да ли је Елена уопште заљубљена у Војдана или у Улфана, или, можда, ни у једног од њих. За себе сама каже: „...Осетила је укус пољупца. И онога, што су је учили да је још мала да проба. Ипак, још беше невина и чедна.“ (стр. 35). Елена осећа у себи немир и огромну енергију коју не зна како да потроши: „Ишла је да игра тенис. Није било довољно. Учила је и карате, али ипак ништа“ (стр. 7). Можда томе доприноси и њен однос са Војданом, у чију је љубав сигурна, али по његовом повратку у Америку (Чикаго) у њему су често присутне: „...прегршти мрачних мисли са некаквом дивљом тишином у себи“ (стр. 5).

Први немир и избацавање из лежишта лежерне свакодневице уноси долазак тетка-Розе, која се враћа кући после трећег развода: „Глас о њој им је свима био довољан. Они који је нису познавали, скупо су је плаћали. Личила је на брану. Ако би се појавила једна пукотина, однекуд је истицала силна вода и плавила све. Од једне искре која одлети с њеног огњишта, горело је и суво и сирово“ (стр. 50).

Једино место на ком се Елена осећа својом, где може да излечи своју „затровану“ душу од штрајкова и гладовања штрајкача међу којима је и њен ујак, од заједљивих речи тетка-Розе, „бесне кобиле... која је пристигла из Охрида ни звана ни дочекана“ (стр. 43), је тениско игралиште где се млади скупљају и друже. Тамо се дешава и сусрет са унпрофорцима, међу којима је и Швеђанин Улфан, који је: „највероватније био заљубљен у Елену“ (стр. 45), али ни она није равнодушна према њему: „Занесено улови унпрофорчева сиња језерца. Није знала како се зове. Али, кад се загледала, црвена коса се развејавала“ (стр. 48).

Покушај да смири немир у души и односе у породици излетом у Охрид на који је отишла са својим момком Војданом показале се као почетак краја, пошто ће их по повратку дочекати кобна вест. У међувремену, у дискотеци у Скопљу, догодила се несрећа: „...Угашено је осветљење. Ко га је угасио? Више од пет стотина младих људи почели су да трче ка излазу, а излаз један, и он тесан, врата као на тору“ (стр. 110–111). У несрећи, стојећи на вратима и чекајући Војдана да се појави, у стампеду је погинула Варвара: „Тражила је Варвара копиле Војдана, лепотана, како га је сама звала. А где је он био? Са мном. У Охриду... Стално ми је испуњавао жеље. А Варвари?“ (стр. 111). То сазнање је продубило јаз између Елене и Војдана до митских размера. Обоје, и Елена и Војдан, осећали су грижу савести. И његова и њена грижа савести видљива је од претходне наративне секвенце будући да и Елена и Војдан осећају да су се односили саможиво, себично и неправедно према Варвари. И поред сазнања о њеним отворено исказаним симпатијама према Војдану, иако их нису охрабривали, нису учинили ништа да разумеју Варвару.

Са друге стране, то ће продубити пријатељство између Елене и Улфана, а нарочито долазак његове мајке, којој ће Елена показати све знаменитости Скопља, иако је у њој, само за тренутак, блеснула мисао: „А шта ће ми рећи моје другарице, ако ме виде да се вучем са Унпрофорцем према коме знам да нисам равнодушна“ (стр. 115). Пријатељство са Улфановом мајком се продубљује, а у знак захвалности она позива Елену у једномесечну посету Шведској за време летњег распуста.

Војданово ексцентрично понашање и његови испади, међу којима је и туча са Улфаном, откриће Елени страшну истину и његов тајни порок – дрогу, коме је подлегао још за време боравка у Америци: „Војданова затвореност; помиреност са свим догађајима; агресивност на махове, иако безразложна.

Брза возња или одсутно седење на једном месту“ (стр. 160). Војдан завршава у болници јер се открива да је наркоман, а касније, дрога ће га одвести до покушаја самоубиства.

Непосредно пред Улфанов одлазак у Шведску искристализоваће се осећања између њега и Елене: „Ни сама није схватила како су јој се усне залетеле у његове. Загрлио ју је како је само он знао... Она као да му се подаде цела. И по први пут осети да се никада неће раздвојити од Улфана.“ (стр 179–180). На крају остаје отворено питање његовог повратка у Македонију, иако је присутно обећање о његовом даљем студирању на нашим просторима.

У ишчекивању другара, на тениском терену се дешава ново познанство Елене са младићем Александром: „Њих двоје су стегли рекете и трчали низ игралиште... Био је то јединствен начин да се загреју, да се одвоје од звезда које су их посматрале“ (стр. 192).

Сутон прекрива дан, а тиме се завршава и један буран период у Еленином животу. Обогаћена многим новим сазнањима о животу и са новопронађеном љубављу у себи, улеће у ново пријатељство.

Роман *Бубрешић* бави се многим актуелним проблемима наше свакодневице. Овде се, пре свега, мисли на највеће зло савременог живота – дрогу, која све више узима маха међу младима, који се препуштени бесциљном дангубљењу одају овом и другим пороцима. Тако се и у овом роману осећају упозоравајући тонови. Али, истовремено, аутор указује и на решење проблема – оно је у активности, у преузимању неке иницијативе, а пре свега – у спорту. И млада Елена осећа најезду која неизбежно долази, али јединствени спас види у свакодневном вежбању тениса и каратеа. Присутно је и упозоравање и оптуживање надлежних за њихов небрижан однос према забавном животу младих и местима на којима они проводе слободно време и где се забављају. Несрећа у дискотеци у којој је погинула Варвара отворено имплицира пропусте надлежних

институција: „...Угашено је осветљење. Ко га је угашио? Више од пет стотина младих људи почели су да трче ка излазу, а излаз један, и он тесан, врата као на тору“ (стр. 110–111).

Порука овог романа младима је недвосмислена – опасности су свуда око нас, стално присутне и вребају. Али, млади попут Елене носе сламку спаса јер знају шта је највредније – живот и активистички однос према њему.

Оптимистичне призивке носи и роман *Забрављени колосек* (*Забравениот колосек*, 2001) Глигора Поповског.

Овај роман је најилустративнији пример да аутор једнако сугестивно може да се приближи животу деце у урбаној средини, као што је показао и у претходним својим делима, да је писац изванредних могућности, а пре свега човек који може да комуницира са свом децом. Он је човек који посвећује изузетну пажњу деци и младима који живе у сасвим различитим условима и срединама.

Роман *Забрављени колосек* обрађује једну врло актуелну и превасходно болну тему нашег свакодневног живљења. И раније је Глигор Поповски доказао да је увек у току са актуелним животом наше омладине, али овај пут се чини да је надмашио себе. Говорећи о деци улице, аутор упућује снажан апел не само људима који су компетентни за ту проблематику, него и свима нама да уложимо максималне напоре за интеграцију ове деце коју свакодневно виђамо на улицама, мостовима и где све не, а пре свега на маргини друштва. Та деца су забрављена од друштва, надлежних органа, а најчешће и од најближих. Романом *Забрављени колосек* Глигор Поповски као да покушава да разбуди нашу савест, да посветимо двоструко већу пажњу и бригу оваквој деци, коју свакодневно скитање по улици може да заведе на странпутице.

На такво искушење стављен је и главни јунак у роману – Јанко. Као наратор на почетку романа ја-

вља се реални аутор, а затим, у другој глави, улогу наратора уступа главном јунаку – Јанку.

Сам Јанко приповеда потресну причу о свом бекству из родитељског дома – тема која је и иначе прилично опасна за књижевну обраду. Главни узроци су бурна социо-економска кретања у друштву која се одражавају кроз породичне и етичко-моралне односе и схватања. У потрази за бољом зарадом отац му одлази у иностранство, а мајка се одаје неморалном животу. То је неподношљиво за Јанка који у знак револта бежи из родитељског дома.

Тако, у суштини, и почиње ова необична прича о једној младој дечјој души, која се на прагу живота нађе бачена на његов асфалт и препуштена сама себи. Али, аутор, ипак, не оставља Јанка без икакве заштите. Пресудно за његов опстанак на улици је познанство са момчићем Макаријем. Сам Макарије брзо му помаже да разреши проблем тако што га упознаје са газда-Тодором, који има своју њивицу на којој производи поврће, које затим продаје на пијаци. У том послу свакодневно почиње да му помаже Јанко и на тај начин почиње да зарађује за себе, а потом и да штеди новац. Тако Јанко почиње да живи интересантан живот. Ускоро им се у њиховом бедном боравишту придружује још један станаар. То је чувар тог дела железничке станице, кога Јанко назива Његова Усамљеност Миладин. И он је, као и они, бачен на тај колосек да дочека пензију, живи сам и дане проводи у усамљености, због које му је Јанко и дао ово име: „Не знам да ли су у широком божјем свету постојале две душе какве смо били ја и Макарије, које су боље могле да разумеју овог несрећног човека.“²

Ипак, и тако одбачени и заборављени, поседују нешто што их крепи и одржава: „То вредно, ако може тако да се каже, беше наш инат. Нико од нас није желео да моли, да клечи, да се понижава. Инат,

² *Заборавениоци колосек*, Глигор Поповски, Детска радост, Скопје 2001, стр. 98

гордост, не знам. А можда нам је од тог нашег ината важнија била слобода... Никома ништа нисмо дуговали, ни према коме нисмо имали никакве обавезе, имали смо своје време, своју вољу, па иако бедно и са бригама, дане смо редали спрам својих жеља и могућности“ (стр. 116).

Нарочито је евидентно у којој је мери позитивно утицало познанство са Макаријем на Јанка. Још при самом упознавању, када се Макарије представља, свестан необичности свога имена, покушава да га објасни Јанку, тако што спомиње да у православном календару постоји светац са његовим именом. Ту се, можда, крије велика симболика, утицај хришћанске идеологије, зато што и овај Макарије помаже Јанку, не само тако што га узима под своју заштиту и под своје окриље, него и стога што морално утиче на њега, као што обично утичу свеци. Као што каже и сам Јанко, Макаријева пружена рука има не само физичко, него и фигуративно значење. Та „пружена рука“ научиће га да се не предаје, а пре свега, научиће га како да и сам пружи руку некоме и да помогне момчићу кога је упознао на улици и у чијем лику препознаје себе. Брига за малог Сашу код јунака рађа полет, самоувереност, инат, упорност, жељу да се бори у животу и са животом и да победи: „Лепо је када се неко брине за тебе, када те негде испраћа, лепо је када негде идеш заједно са неким, лепо је кад знаш да ти дан неће пролетети бесциљно“ (стр. 39).

Простор на коме се одвија радња у роману *Заборављени колосек* управо је један напуштени, заборављени колосек и заборављени вагон који се налази на њему. Тамо је смештена група људи, од којих су неки, као Јанко, добровољно напустили дом, други су били одбачени од ближњих, а трећи, откако су пресекли везе са родним крајем, принуђени су да бораве тамо, у ишчекивању пензије.

При том, овде је круцијалан *моћив усамљености*. Наиме, све те усамљене душе налазе се једне

са другима, баш зато да избегну усамљеност и на тај начин да се међусобно помогну. Тај вагон, као и цео напуштени и заборављени колосек, у суштини су једна огромна метафора за живот, у коме су, исто тако, многи људи заборављени, обесправљени, исмејани, многи људи се сматрају за непотребне, бескорисне, па су као такви стављени на страну.

Међутим, млади попут Јанка и Елене својим хедонистичким и активним односом према животу побеђују мрачне догађаје и импресије и окрећу се светлим и оптимистичним визијама које им се наговешћују. Тај њихов оптимистичко-хедонистички, светао и пун животне радости однос према животу показује се као најмоћније оружје за очување младог човека засталога сред дилема савремености.

У том контексту, и књижевност намењена младом читаоцу који, напуштајући свет деце, закорачује у свет одраслих представља својеврстан водич и путоказ ка светлим стазама живота.

Превела са македонског Исидора Гордић

Jovanka DENKOVA

MODERN MACEDONIAN LITERATURE
FOR THE YOUNG – A PICTURE OF
TEMPESTUOUS YOUTHFUL EXISTENCE

Summary

Macedonian literature for children keeps pace with the modern trends in literature. It listens to the pulse of modern times in which young people are trying to find a sense of identity and struggle desperately for their place in the modern hectic living.

It points to the dangers that young people face in today's social-family relations, the temptations which might come their way, but at the same time, it shows them the ways in which they can keep away from uncertainties and possible traps.

A striking example of such tempestuous youthful existence are the novels *Bubreže (Little Kidney)* by Kata Misirkova-Rumenova and *Zaboraveniot kolosek (The Forgotten Railway)* by Gligor Popovski. These novels deal with topics from our everyday life: the tumultuous socio-economic trends in the society, which are reflected in the family and ethic-moral relations and attitudes.

Key words: Macedonian literature, literature for the young, modern times, society, family

◆ Тамара ГРУЈИЋ

ЗМАЈЕВЕ УСПАВАНКЕ И ТАШУНАЉКЕ – АКТУЕЛНОСТ ЖАНРА

САЖЕТАК: Рад се бави односом успаванке и ташунаљке Јована Јовановића Змаја према истим жанровима из усмене књижевности, пошто Змај преузима форму, стих и образац успаванке и ташунаљке из усмене књижевности. Предочено је како је Змај користио постојеће усмене облике, како их је трансформисао/модернизовао и прилагодио младом читаоцу. Змај је на примеру успаванки и ташунаљки показао како усмена књижевност може да буде непресушни извор креативног и уметничког стварања за децу. Рад, такође, приказује да усмена традиција, преко Змајевих жанрова, живи у савременој књижевности за децу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јован Јовановић Змај, усмена књижевност, народна песма, детињство, жанр, успаванке, ташунаљке, цупаљке, дете, мајка, игра, ритам

Српска књижевност за децу настајала је на темељима српске усмене књижевности, а Змај је један од првих песника код нас који је уочио значај усмене књижевности у стваралаштву за децу. „Да није Змај већину својих дјечјих пјесама испјевао опонашајући дух и ритам народних дјечјих пјесама и игара, питање је каква би била судбина те поезије.“¹

Милован Данојлић истиче мишљење Изабел Јан о повезаности усмене књижевности и књижевности за децу: „Више но и једна друга форма изражавања, дечја литература има свој корен у фолклору.“² У

¹ Ново Вуковић, *Увод у књижевности за дјецу и омладину*, Унирекс, Подгорица 1996, стр. 83.

² Милован Данојлић: „Један век дечје књижевности“, *Наивна пјесма*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2004,

том контексту, као родоначелника српске књижевности за децу, Данојлић наводи Јована Јовановића Змаја „који се, моћније но ико после њега, обратио детињству свога народа“.³ Змај се определио за свој стваралачки пут у књижевности за децу који је водио управо преко усмене књижевности, јер „без предавања млађима те би умотворине изгубиле нешто од смисла свог постојања“.⁴

Како је и сам одрастао на српској традицији и народној песми⁵, Јован Јовановић Змај дете уводи у свет писане речи посредством усмене књижевности, јер она због своје синкретичности „одговара деци, на млађим узрастима нарочито“.⁶ Марија Клеут издваја још једну особеност по којој је дете усмерено ка усменој књижевности, а то је веза дјетета, које још није овладало вештином читања и писања, са човеком аграфичког друштва, јер су обоје упућени на аудио-визуелни пријем књижевног дела.

У том узрасту деци су нарочито интересантни лудистички жанрови. Под лудистичким жанровима овде подразумевамо кратке песме које прате говорну игру и често су њен саставни део, попут разбрајалица, брзалица, а њихов ритам је уређен физичким покретима попут цупкања, тапкања и неких других покрета који се понављају (скакутање). По истом

стр. 11, цитирано према: Isabelle Ian, *Essai sur la littérature enfantine*, Editions ouvrières, Paris 1969.

³ Исто, стр. 12. Данојлић наводи да је овакав поступак у XIX веку присутан и у стваралаштву европских писаца – Андерсена, Едварда Лира, Луиса Керола.

⁴ Исто, стр. 11.

⁵ Свесни смо двојства у употреби термина усмена и народна књижевност, али, с једне стране, посматрамо их као синониме – утолико што означавају исти феномен – али их користимо напоредно и као термине који тежиште стављају на различите аспекте овог феномена. Термин народна примеренији је добу у коме је Змај стварао, док термин усмена више одговара становиштима нашег времена. Види: Марија Клеут, *Народна књижевности – фрагментијски скрипти*, Филозофски факултет, Нови Сад 2006, стр. 3–7.

⁶ Марија Клеут, „Дете – усмена култура – масовна култура“, *Детињство* 3, 1997, стр. 7.

основу, у ове жанрове могу се уврстити и успаванке, које су биле праћене ритмичним љуљањем колевке, што је често условљавало њихов ритам.

Први је ове жанрове уочио Вук Стефановић Караџић, именујући их: „кад се дјеца цуцајући на кољена забављају“, као и „пјесме које се пјевају дјеци кад се успављују“.⁷ Он се није бавио њиховим карактеристикама, као ни њиховом даљом класификацијом. Кратке народне песме за децу заступљене су у различитим збиркама од самих почетака књижевног стварања за децу, па све до данашњих дана.⁸ Најобимнија збирка ових песама садржана је у антологији Николе Вујчића *Српска народна књижевност за децу*⁹, где је приређивач издвојио следеће жанрове: успаванке, цупаљке, ташунаљке, проходалице, песме о првим зубима, песме да никне први зуб, песме кад испадне први зуб, песме да дете проговори, басме, ругалице, ређалице, брзалице, разбрајалице и бројанице, песме уз игре, породичне песме, загонетке са одгонеткама и питалице. Мимо озбиљнијег интересовања, уопште, остају модерни видови дечјег фолклора, нпр. песмице које прате играње ластиша, школице, игре лоптом.

⁷ Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме*, *Књига прва у којој су различне женске пјесме*, Нолит, Београд 1969. О Вуковом односу према народним песмама за децу пише Зорица Турјачанин: „Вук и наше народне дјечје пјесме“, *Умјетности и дијетије*, Загреб 1987, стр. 5–6.

⁸ Драгослав Алексић, *Дечије веселице*, *Песме из народа*, Београд 1939; Момир Чаленић, *Сео цар на канџар*, *Народна књижевност за децу*, Научна књига, Београд 1972; Драгутин Огњановић, *Сунце на извору*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1973; Зоја Карановић, *Народне пјесме у Даници*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд 1990; Нада Јабланов, *Народне пјесме и игре за децу*, *родитеље, васпитаче и учитеље*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1993; Тихомир Петровић, *Цвјетник народне књижевности за децу*, Удружење писаца, Лесковац 2002; Драган Лакићевић, *Српске народне лирске пјесме*, Bookland, Београд 2006.

⁹ Никола Вујчић, *Српска народна књижевност за децу*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2006.

Лудистички жанрови су посебно интересантни деци предшколског узраста. Називају се још „малим формама“, „малим фолклорним формама“, „говорним играма“ и „говорним изразима“. Биљана Сикимић¹⁰ сматра да мале фолклорне форме, због своје клишеираности, пружају добро полазиште за компаративно проучавање језика фолклора, али да су ретко долазиле у центар пажње. Никола Вујчић такође истиче да су ови жанрови увек остајали по страни, измицали антологијским изборима, критичарским издањима, тумачењу и систематизацији.

Својеврсно „изоштатавање“ лудистичких жанрова из поља усмене књижевности и подвођење под књижевност за децу може се тумачити и на основу њиховог нонсенсног карактера: „Стихови нелогичне или апсурдне садржине, каткад и са измишљеним речима, прављени за забаву деци или као хумористичка поезија“¹¹, као и њиховом доприносу у „развоју психичког живота детета“¹² – што ову врсту стихова удаљава из поља књижевности и приближава пољу психологије.

Оваквом тумачењу и третирању лудистичких жанрова, који су засновани на ритму и игри речи, обилују звуковним фигурама и најчешће су без икаквог значења, допринеле су данас широко прихваћене класификације усмених песама, које не издвајају играчке песме¹³ као посебну врсту. Љиљана Пе-

¹⁰ Биљана Сикимић: „Једна српско-румунска фолклорна изгласа“, *Радови Симпозијума Југословенски Банат – историјска и културна прошлост*, Београд 1997, стр. 160–176, www.projekatrastko.org

¹¹ Д(ушан) П(ухало), *Нонсенс-стихови*, *Речник књижевних џермина*, Нолит, Београд 1992, стр. 526.

О типологији нонсенса пише Драгана Јосифовић: „Игре нонсенсне поезије за децу“, у књизи: *Књижевност за децу и младе у књижевној критци I*, (приредили Воја Марјановић и Милутин Ђуричковић), Висока школа струковних студија за образовање васпитача, Алексинац; Libro companу, Краљево 2007, стр. 222–240.

¹² Корнеј Чуковски, *Од друге до ње*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1986, стр. 236.

¹³ Љиљана Пешикан-Љуштановић наводи и то да се обредне песме често почињу даље преносити и памтити као играчке, или чак као песме које прате дечју игру. Љиљана Пешикан-Љушта-

шिकан-Љуштановић наводи поступак Владана Недића у *Анџиологији народних лирских њесама*, где није посебно издвојио играчке песме, јер је обредна лирика праћена игром, те Недић сматра да их не треба посебно издвајати, наглашавајући да су то и песме „незнатне уметничке вредности“. У раду „Играчке песме“ ауторка сматра да „није тешко оповргнути став“ Владана Недића, те закључује да се цупалке, разбрајалице и усмени жанрови намењени деци најмлађег узраста „углавном (...) прибрајају породичним песмама“, иако им је „примереније место у играчким“. ¹⁴ Одређење и дефинисање играчких песама као врсте сигурно би допринело бољем сагледавању, па самим тим и бољем вредновању ових песама.

У „малим формама“ игра је у првом плану, те оне настају као „резултат игровног приступа детету“. ¹⁵ Милован Данојлић наглашава да је Змај умео да се препусти игри без које се деџа песма не може замислити, а да је, у исто време, подстицај налазио у српском фолклору. Милован Данојлић заступа мишљење, цитирајући Изабел Јан, да жанрове усмене књижевности треба једнако третирати и вредновати као нпр. популарни роман, јер „могу, на неком заокрету развоја, показати грумен злата који ће нас изненадити, подарити нам часак миља, одјекнути до тада нечувеном нотом“. ¹⁶

Змај се обраћа детету најранијег узраста, „он с дететом разговара још од колевке, нежно, матерински“ ¹⁷, преузимајући успаванку из усмене књижевности. Јован Љуштановић наводи да је успаванка прва песма која се од искона пева деци, с циљем да

новић: „Играчке песме“, *Сџанаја село зајали, Огледи о усменој књижевности*, Дневник, Нови Сад 2007, стр. 60.

¹⁴ Исто, стр. 73.

¹⁵ Драгана Јосифовић, нав. дело, стр. 224.

¹⁶ Милован Данојлић: „Један век деџе књижевности“, *Наивна њесма*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2004, стр. 27, цитирано према: Isabelle Jan, *Essai sur la littérature enfantine*, Editions ouvrières, Paris 1969.

¹⁷ Милован Данојлић, „Змај“, исто, стр. 105.

препоручује дете добрим силама, или да га брани од злих сила. ¹⁸ Змајева успаванка, као и народна, у функцији је успављивања детета и прати ритам љуљања колевке, „она садржи жеље за здравље и срећну будућност, прожета је вером у благотворно и самостално дејство речи“. ¹⁹ Змај је написао четири успаванке по узору на усмену књижевност. Најближа усменој је успаванка *Како сесџира њева кад малоџ браџу љуља* (5, 59) ²⁰, која је у усменој књижевности насловљена *Љуљо моја молована*. ²¹ Змај је већ у наслову предочио ко је поред дететове колевке и ко му упућује нежне речи. Не завршава успаванку тамо где и народни певач, већ поред лика мајке уводи и лик оца: „Љуљај ми џа, љуљо мека, / Док донесе мајка млека. / Док донесе оџаџ хлеба, / И крај хлеба још шџио џреба.“ Лик оца није карактеристика народних успаванки, јер је мајка та која у патријархалном свету брине о детету. Овом песничком сликом Змај уноси елементе свог времена и модерног песништва. Песма се завршава сликом сложне породице за трпезом, те се тежиште са детета и жеље да буде здраво и снажно, преноси на мир и благостање у породици: „Сви ће онда сесџи амо, – / Да заједно ужинамо.“

¹⁸ Јован Љуштановић: „Књижевност за деџу и мит“, *Црвенкаџа зриџка вука*, Дневник – Змајеџе деџе игре, Нови Сад 2004, стр. 21.

¹⁹ Х(атиџа) К(рњевић), „Успаванка“, *Речник књижевних џермина*, Нолит, Београд 1992, стр. 907.

²⁰ Змајеџе песме у овом раду наводе се према издању: *Сабрана дела Јована Јовановића Змаја*, I–XVI, приредио Јаша М. Продановић, Издавачко и књиџарско предузеће Геџа Кон, Београд 1933–1937, а због избегавања понављања, после навођења, првим бројем означава се број књиџе у оквиру Змајеџих *Сабраних дела*, а другим – број странице на којој је песма објављена. Овакав начин навођења преузет је из студије Василија Радкића *Змајеџо џеснишџтво за деџу*, Змајеџе деџе игре, Нови Сад 2003.

²¹ Никола Вујџић, *Срџска народна књижевност за деџу*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2006, стр. 11. „Љуљо моја молована, / усџавај ми Радована. / Љуљај ми џа љуљо лака, / моџа браџиа моџ јунака. / Љуљај ми џа љуљо мека, / док донесе мајка млека.“

Наслов песме *Ево ти* (5, 59) не указује на успаванку, али се на почетку јасно уочава да се мајка обраћа детету у колевци, са жељом да одрасте у снажног момка. Змај кроз целу песму развија мотив о птици заштитници која има улогу да штити дете од урока и од злих сила: „*Чим је тебе узгледала, / Одма' ј' њесму зајевала, /... / Ја бих рекла, да ти ти поје / О сновима наде своје,* –“ Одрастање и стасавање детета Змај приказује у виду алегоричке слике, као буђење природе и стицање слободе и независности: „*А кад сине премалеће, / Кад процвета шарно цвеће, / Ти ћеш онда јачи бити, / Сам ћеш пророзор отворити / Знаћеш рећи / Две три речи: / 'Нај слободу, и тицо, нај је! / Не од мене, од Бога је!*“ Змај је показао колико је успаванка сачувала архаично веровање у моћ магије речи и колике су мајчинске бриге за дететово здравље и одрастање. Успаванком се „пред лицем детета појављује од првих његових корака књижевност која је у дубокој родбинској вези с митом, литература која живи, између осталог, и од 'успомене' на мит“.²²

Поменуће успаванке налазе се у Змајевим песмама за децу, док је друге две – *Мајти сину код колевке* (1, 112) и *Тихо ноћи моје сунце сјава* (1, 93) – Змај уврстио у *Ђулиће*. Присутност успаванки у збирци „за одрасле“ оправдана је љубављу према жени и деци која преовладава у збирци, као тиме и да без среће детета нема ни среће родитеља. Прва песма *Мајти сину код колевке* (1, 112) насловом упућује на праву народну успаванку, као и стиховима у свакој строфи: „*Буји, јаји...*“ Мајка тражи сан за своје дете, ословљавајући га са „невинашце младо“ и „матерна надо“, да би га у наредне три строфе посматрала већ као одраслог момка, обраћајући му се са „мила снаго“, „Српче мало“ и „соколе лепи“. Градацијски поређане песничке слике указују на мајчину жељу да јој син израсте у храброг јунака – сокола – симбол јунаштва у српској усменој књижевности. Змај

²² Јован Љуштановић, нав. дело, стр. 22.

користи типична усмена поређења: „*Чува мајка своје чедо драго, / Чистио срце ка зеницу гледи, / Душу њази да се не повреди, / Да остјане као роса чистија, / Као каиља сред зелена листија.*“ Из завршних стихова види се да је мајка сина наменила српском роду: „*Јер ти мајка роду наменила*“, те се уочава Змајев однос према српству – за Змаја је „Српство мајка и бабајка“²³; „*Да с' враћитице, - ил' да погинетице, - / За слободу да соколујетице.*“ Епски завршетак, са родољубивим елементима, није карактеристичан за народне успаванке, али романтичарски крај песме и величање српства оправдава Змајево опредељење да ову песму уврсти у песме „за одрасле“.

Песма *Тихо ноћи моје сунце сјава* (1, 93) може да се посматра и као љубавна песма, али и као успаванка. О њој полемише Лаза Костић²⁴, посматрајући је као нежну и мелодичну успаванку. Према једноставним стиховима и нежним речима којима се само призива сан, без пројектовања дететове будућности, песма упућује на најједноставнији облик народне успаванке. Изостало је, при том, директно обраћање, карактеристично за народне успаванке. Иако су се нашле у *Ђулићима*, збирци песама „за одрасле“, песме *Тихо ноћи моје сунце сјава* и *Мајти сину код колевке* уврштене су и у Змајеве антологијске песме за децу. Песму *Тихо ноћи моје сунце сјава* Милован Данојлић²⁵ је уврстио у свој избор Змајевих песама за децу, док се песма *Мајти сину код колевке*, нашла у изборима Душана Ђуровића²⁶ и Драгана Лакићевића.²⁷

²³ Милован Данојлић: „Змај“, *Наивна песма*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2004, стр. 98.

²⁴ Лаза Костић, *Књига о Змају*, (Лаза Костић, *О Јовану Јовановићу Змају (Змајови), његову њевању, мишљењу и писању, и његову добу*, Сомбор 1902), приредио Драгиша Живковић, Просвета, Београд 1984, стр. 80–81.

²⁵ Јован Јовановић Змај, *Децо моја свеколика*, (избор и предговор Милован Данојлић), Просвета, Београд 1964, стр. 77.

²⁶ Змај Јова Јовановић, *Долазе нам ластје* (избор Душан Ђуровић), Издавачко предузеће „Веселин Маслеша“, Сарајево 1965, стр. 6.

²⁷ Јован Јовановић Змај, *Побожне и патристичке песме* (избор и поговор Драган Лакићевић), Bookland, Београд 2006, стр. 9.

У успаванкама Змај преузима форму народне успаванке, стилске поступке и стих (симетрични осмерац и епски десетерац) из усмене књижевности. Иако у појединим сегментима Змај одступа од обрасца усмене књижевности, његове успаванке су изузетно вредна лирска песничка остварења, којима се приказује интимна породична атмосфера као и велика мајчинска љубав и брига. Деци најмлађег узраста намењене су и цупалке и ташунаљке „шљиво интониране песмице ефектних стихова и ономаатописних речи које стимулишу дете на поскакивање да стабилно стане на ноге“.²⁸ Јован Љуштановић наглашава да су ови жанрови изразито обредног карактера и да нису искључиво везани за дете и детињство: „Поезија једноставног и сугестивног ритма испуњена обиљем 'магичних' речи које и немају неко право значење и само служе подупирању ритмичности“.²⁹

Змај је написао две ташунаљке по узору на усмену књижевност. Обе су истог наслова *Таши, ѿаши* (6, 91) и (6, 347), у истој форми и стиху. Змајеве ташунаљке су кратке песме које се заснивају на ритму и мелодичности и у којима се смењују шестерац и седмерац. У таквим песмама све је подређено игри детета, док је смисао у другом плану. Почетак Змајевих ташунаљки исти је као и код народних: „*Таши, ѿаши ѿанана*“, што, по мишљењу Василија Радкића, „упућује на тапшање и додатно појачава ритмичност исказа“.³⁰ Змај није одступао од народног обрасца, јер он представља својеврсну формулу, „ташунаљка као и успаванка у суштини чува у себи и елементе архаичног жанра бајалице“³¹, али

је у књижевности за децу „бајање“ растерећено обредног циља.³²

Ташунаљке су у функцији постизања одређеног напретка, најчешће дететовог здравља, среће: „*Таши, ѿаши, ѿанана, / Ево једна грана, / А на грани јабука / Као молована. / Долећеће ѿишчица, / Љуљнуће се грана, / Оѿиануће јабука, – / Дигнуће је Ана.*“³³ Мотив јабуке, нарочито плод – румена, црвена јабука – распрострањен је мотив у усменој књижевности, „јер јабука је незамењиво знамење живота, здравља, плодности, напретка, среће, добрих намера и жеља; по народном веровању, јабука има вишеструка благотворна и лековита дејства“³⁴. Безбрижност заједничког одрастања деце различитог узраста сугерише се ташунаљком: „*Таши, бела, дебела, / Сва су деца весела, / Донео им чика / Из шуме лешиника, / Јела би и Љуба, / Али нема зуба, / Заѿо јој је сека / Узварила млека*“³⁵. Песма магијски прибавља лепоту девојчици³⁶: „*Таши, ѿаши, малена, / Сукња ѿи је шарена, / Кошуљица бела, / Кума је донела; / Коса ѿи је ѿлава, / Памеѿина ѿи глава, / А усѿаица замедљана / Увек насмејана.*“ Дете се штити од опасности тако што се припитомљавају зле силе оличене у курјаку³⁷: „*Таши, роде, ѿа роде, / Курјак бере јагоде, / Кад набере досѿа, / Молиће га Косѿа, / Да их све не ѿомлави, / Да и Насѿи осѿа*

³² Јован Љуштановић, нав. дело.

³³ Ташунаљка са мотивом јабуке постоји и у усменој књижевности под називом *У марами јабука*: „*Таѿиши, ѿаѿиши, ѿанана, / И свилена марама, / У марами јабука; / Гризе мома јабуку, / Уједе се за руку: / 'Јао, јао, ручице, / Девојачка душице!*“ Никола Вујчић, нав. дело, стр. 34.

³⁴ Шпиро Кулишић, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић, *Јабука, Српски митолошки речник*, Етнографски институт САНУ, Интерпринт, Београд 1998, стр. 219.

³⁵ И у усменој књижевности постоји иста успаванка *Сва су деца весела*, са минималним одступањем: „*Таши, ѿаши, дебела, / сва ду деца весела, / донио им чика, / из ѿоља љешника. / Јела би и Љуба, / али нема зуба, / заѿо је сека, / изварика млијека.*“ Никола Вујчић, нав. дело, стр. 34.

³⁶ Василије Радкић, нав. дело, стр. 63.

³⁷ Исто.

²⁸ Тихомир Петровић, *Цвеѿник народне књижевности за децу*, Удружење писаца, Лесковац 2002, стр. 13.

²⁹ Јован Љуштановић, нав. дело. Љуштановић наводи да су у збирци *Краљевина Лаждийажди* (Београд 1965), за коју је предговор написао Бора Ђосић, ове песме назване тепалицама и љуљалицама.

³⁰ Василије Радкић, нав. дело, стр. 63.

³¹ Исто.

ви, / *А курјак ће каз'їи: 'Како не бих Насїи'*". Ова ташунаљка се може интерпретирати и у другачијем контексту – као игра у виду дечаковог удварања девојчици – јер се верује да вук³⁸ доноси срећу, а „јагода је позната као симбол смртности и праведности“³⁹, те се ташунаљка директно тиче будућности деце. Стих из Змајеве ташунаљке: „*Курјак бере јагоде*“ представља модификован стих из народне цупалке *Цуцу роде ња роде*⁴⁰: „*Ујак бере јагоде*“. Змај уводи појам курјака који је карактеристичан за басму, те је Змај овом ташунаљком наговестио архетипски начин размишљања древног човека и отишао корак даље у односу на народног певача, јер курјак/вук има значајну улогу у српској митологији. Истовремено, овај потенцијално митски слој се хуморно разграђује, пошто курјак постаје још једна од заштитничких фигура које бдеју над Настином добробити и потчињава властите интересе дететовима.

По узору на народну цупалку *Цуцу роде ња роде*, Змај пише цупалку *Маїи њева деїеїу цуїкајући га на крилу* (12, 178).⁴¹ У наслову песме Змај дефи-

³⁸ Вук се назива: курјак, звер, непоменик, ала. Веселин Чајкановић, *Сїара срїска религија и мїиологија, Сабрана дела*, СКЗ, Београд 1994, стр. 68–71; Шпиро Кулишић, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић, *Вук, Срїски мїиолошки речник*, Етнографски институт САНУ, Интерпринт, Београд 1998, стр. 117–118.

³⁹ Шпиро Кулишић, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић, *Јагода, Срїски мїиолошки речник*, Етнографски институт САНУ, Интерпринт, Београд, 1998, стр. 221.

⁴⁰ „*Цуцу, роде ња роде, / Ујак бере јагоде. / Јагоде се румене / Кано ружа у мене; / Јагоде су слаїке, / Јеле би и њаїке; / Гле, како су зинуле, / Не би л' коју скинуле!*“ Никола Вујић, нав. дело, стр. 22.

⁴¹ „*Цуцу, роде ња роде! / Ујак бере јагоде, / Јагоде су румене / Као чедо у мене; / Јагоде су слаїке, / Јеле би и њаїке, / Па су већем зинуле / Не би л' коју скинуле. / Ујак њаїке отїера, / Пуна кола доїера. / Чедо моје скаче: / 'Ево ме, ујаче!*“

Као лудистичке жанрове код Змаја Василије Радкић издваја загонетке – даштања, допуњалке, питалице, брзалице, успаванке и ташунаљке, јасно полазећи од жанрова усмене књижевности, али не издваја цупалке као посебан жанр, нити наводи ову песму.

нише начин извођења, поиграва се сменом шестерца и седмерца, женске и дактилске риме, чиме се постиже ритам цупкања детета на колону. Први део Змајеве цупалке исти је као и у народној песми и своди се на игру речима, док је други део песме Змај усмерио ка жељи да дете учини први корак, те се песма приближава проходалици. Песма је забавног карактера, шаљиво интонирана и уводи дете као директног актера песме, које на крају исказује своје усхићење речима: „*Ево ме, ујаче!*“

Змајеви стихови: „...*Таши, њаши, Ружице, / Нека бриде ручице / Знаи да воли баба Јела, / Кад су деца весела*“ указују на сам начин извођења песме: дете седи у бакином крилу, окренуто лицем или леђима према њој. Бака хвата дете за дланове и учи га да плеска у ритму песме. Својим ташунаљкама Змај је успео да успостави комуникацију између одраслих и детета и да дете директно укључи у игру. У његовим ташунаљкама појављују се особе које су у блиској вези са дететом коме се песма пева: деда, баба, кума, мајка, што упућује на породичне односе, али и на оне који су изводили ове песме. Песма *Таши, њаши*, по мишљењу Слободана Ж. Марковића, песма је коју дете не говори и не скандира када је само, већ је то „тип групне, заједничке или колективне песме“⁴² и хорски се казује, што јасно упућује на колективност преузету из усмене књижевности. На ово се надовезује став да „песнички зов *Таши, њаши њанана!*“, као и други познати Змајеви симболи, „трају и живе као поетски ликови независно од матичног поетског текста, осамосталени и слободни од стихова Јована Јовановића Змаја и од Змајевог имена“.⁴³ Став Слободана Ж. Марковића најбоље говори колико су успела Змајева песничка остварења за децу која су настала по узо-

⁴² Слободан Ж. Марковић: „Поетски лик детета у Змајевим песмама за децу“, *Зайиси о књижевности за децу IV*, Београдска књига, Београд 2007, стр. 26.

⁴³ Исто, стр. 25.

ру на усмену књижевност и колико су постала саставни део детињства сваког детета.

Слободан Ж. Марковић сматра да песма *Таши, ѿаши* по својој природи одговара бројаници, убрајајући је у песме из реда „заумних речи“, јер се „речима без смисла исказује људска потреба и расположење“.⁴⁴ Она је по њему, колико подстицај на игру, толико и сама игра. „Инспирисан људском игром и топлином детета, лепотом и радошћу породичног крила, Змај је, у духу народних ташунаљки, дао иницијалну или полазну песму *Таши, ѿаши, ѿанана!*, која се рецитије, пева и у ритму скандира, допевава и препевава, мамећи својом музиком и хармонијом такта. Изазовом и нежношћу она изнуђује у детета покрет, пљесак, гугутање и радост, с понављањем речи или, још чешће, без тога.“⁴⁵

Ташунаљка „*Таши, ѿаши, ѿанана, / Са дедина ѿавана, / Деда носи шеву, / Да види Милеву, – / И шева Милеву / И Милева шеву*“ (6, 347) привлачи пажњу детета звуковним фигурама и игром речи; ритам и хумор су у првом плану, док су појмови без икакве семантичке везе, или бар она није на први поглед уочљива.⁴⁶ Василије Радикић у њој види чисту језичку игру, својеврсну лексичку „клацкалицу“, у којој се јављају елементи брзалице.

У ташунаљци „*Таши, ѿаши, Цветио, / Моје чедо ѿејо, / Имаи четири брата, / Сви ѿијају за ѿе. / Један ѿија: Камо је? / Други вели: Тамо је! / Трећи ѿражи Цветиу / По беломе светиу, / А четири нађе милу / На мајчином крилу.*“ Василије Радикић уочава елементе бајке, са мотивом о кћери јединици која има четири брата. Змај овим поступком од-

ступа од сталног броја три, који је карактеристичан за бајке и уместо три, уводи четири брата. Мотив тражења сестре по свету присутан је у народној бајци *Чардак ни на небу ни на земљи*. Овом ташунаљком, која обилује породичном топлином и љубављу, Змај показује осећања старије браће према маленој сестри – мезимици, а слуги се и потенцијална игра скривања, везана за узраст на коме дете верује да га не виде они од којих је заклонило лице или, овде, скриво главу у мајчино крило.

Народни певач обраћа се деци уопштено, без навођења имена, док Змај уводи конкретна дечја имена: Ана, Љуба, Коста, Наста, Ружа, Цвета, Милева, чиме се интензивира цела песничка слика, али и наглашава обраћање одређеном детету. У Змајевим ташунаљкама наглашено је присутан мотив даривања, нарочито у виду биља: јабука, цвеће, лешник, јагода – што је, наглашено, у функцији дететовог напретка. Заступљен је и животињски свет: птица, буба-мара, курјак, шева. Овакви мотиви одговарају природи детињства, привлаче пажњу детета и обилују животним оптимизмом.

Змај је својим песмама које је наменио најмлађој деци, обраћајући им се још у колевци, успоставио прави култ усмене књижевности. Преузевши форму, језик, стих, али и животни оптимизам и ведрину из народних успаванки и ташунаљки, Змај наставља традицију усменог песништва, уносећи елементе романтичарског песништва и грађанског живота. У Змајевим успаванкама открива се лепота сна и мајчинска жеља да дете постане леп, здрав и јак момак. Док је предмет успаванки најчешће дететова будућност, предмет ташунаљки и цупаљки јесте дететова садашњост, која је приказана кроз срећно и безбрижно детињство.

Свака мајка је, према мишљењу Насихе Капићић-Хаџић, забављала своје дете Змајевом песмом *Таши, ѿаши* јер, „сасвим малој дјечи, бебама од годину дана, није потребна пјесма са значајнијим са-

⁴⁴ Слободан Ж. Марковић: „Класично и модерно у поезији Душана Радовића“, исто, стр. 68.

⁴⁵ Слободан Ж. Марковић: „Поетски лик детета у Змајевим песмама за децу“, исто, стр. 26.

⁴⁶ Шева је симбол радости, па би се као мала и распевана птичица могла довести у везу са дететом, коме се, такође, приписује радост и распеваност.

држајем, нити слика у пјесми⁴⁷, а ова песма садржи све оно што је детету тог узраста потребно. Колико су данас Змајеве песме намењене најмлађем узрасту детета заступљене у антологијским изборима? Ниједан избор Змајевих песама за децу данас не може да се замисли без песме *Таши, таши*. Она се нашла у избору многих приређивача, попут: Милована Данојлића, Душана Ђуровића, Хусеина Тахмишчића, Душана Радовића, Мире Алечковић, Владимира Миларића⁴⁸, као и у књизи *Песме и причалице*.⁴⁹ Змајева цупалка *Мајин џева дејетју цујкајући га на крилу* ређе је заступљена од песме *Таши, таши*. Она се нашла у избору Душана Ђуровића, Мире Алечковић и у књизи *Песме и причалице*. Дакле, без обзира на то што је Змај успео да кроз песме за децу сачува од заборава усмену традицију и што је у овом сегменту песничког остварења дао нека од својих најбољих и најутицајнијих дела, овим жанровима се у изучавањима Змајеве поезије не посвећује довољно пажње. Њихов забавни карактер допринео је да успаванке, ташунаљке и цупалке више буду предмет интересовања васпитача него књижевне критике.

Иако живимо у ери мас-медија, када су доступна различита аудио-визуелна средства, преко Зма-

⁴⁷ Насиха Капићић-Хаџић: „Дјеца расту с пјесмом чика-Јове Змаја“, *Од Змаја до Вићеза*, Свјетлост, Сарајево 1981, стр. 12.

⁴⁸ Јован Јовановић Змај, *Децо моја свеколика*, (избор и предговор Милован Данојлић), Просвета, Београд 1964, стр. 31–33; Змај Јова Јовановић, *Долазе нам ластје*, (избор Душан Ђуровић), Издавачко предузеће „Веселин Маслеша“, Сарајево 1965, стр. 8–10; Јован Јовановић Змај, *Да чудне радости*, (избор и предговор Хусеин Тахмишчић), Издавачко предузеће „Веселин Маслеша“, Сарајево 1974, стр. 23–27; Јован Јовановић Змај, *Ђиха, ђиха*, (избор Душан Радовић), Нолит – Просвета – Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1980, стр. 54–56; Јован Јовановић Змај, *Ризница џесама за децу*, (избор Мира Алечковић), Вук Караџић, Београд 1984, стр. 11–12; Јован Јовановић Змај, *Ала је леј овај свей*, (избор Владимир Миларић), Завод за издавање уџбеника, Нови Сад 1984, стр. 8–11.

⁴⁹ Јован Јовановић Змај, *Песме и причалице*, Књига комерц, Београд 1997, стр. 100–101.

јевих успаванки, ташунаљки и цупалки усмена књижевност и даље живи и на њеним основама васпитавају се и одрастају генерације. Змајеви жанрови намењени најмлађој деци преносе се усменим путем и искључиво од избора и афинитета одраслих, првенствено родитеља, а касније и васпитача, зависи колико ће бити заступљени код дечје популације. То је време када дете почиње да открива свет око себе, уз помоћ својих најближих, „а вербални део игре можда је први целовит исказ на матерњем језику упућен детету“.⁵⁰ Докле год се буде неговала жива реч, средства масовне културе неће моћи да је замене, а Змајеве успаванке, ташунаљке и цупалке представљаће изузетно књижевно и културно благо српске песничке традиције и српске културе којима ће се дете уводити у свет писане речи.

ПРИМАРНА ЛИТЕРАТУРА (антологије и збирке песама)

Сабрана дела Јована Јовановића Змаја, I–XVI, приредио Јаша М. Продановић, Издавачко и књижевско предузеће Геца Кон, Београд 1933–1937. Драгослав Алексић, *Дечије веселице*, *Песме из народа*, Београд 1939.

Јован Јовановић Змај, *Децо моја свеколика* (избор и предговор Милован Данојлић), Просвета, Београд 1964.

Змај Јова Јовановић, *Долазе нам ластје* (избор Душан Ђуровић), Издавачко предузеће „Веселин Маслеша“, Сарајево 1965.

Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме*, Књига прва у којој су различне женске пјесме, Нолит, Београд 1969.

Момир Чаленић, *Сео цар на канџар*, *Народна књижевности за децу*, Научна књига, Београд 1972.

⁵⁰ Марија Клеут, нав. дело, стр. 6.

- Драгутин Огњановић, *Сунце на извору*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1973.
- Јован Јовановић Змај, *Да чудне радости* (избор и предговор Хусеин Тахмишчић), Издавачко предузеће „Веселин Маслеша“, Сарајево 1974.
- Јован Јовановић Змај, *Ђиха, ђиха* (избор Душан Радовић), Нолит – Просвета – Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1980.
- Јован Јовановић Змај, *Ризница ђесама за децу* (избор Мира Алечковић), Вук Караџић, Београд 1984.
- Јован Јовановић Змај, *Ала је леи овај свети* (избор Владимир Миларић), Завод за издавање уџбеника, Нови Сад 1984.
- Зоја Карановић, *Народне ђесме у Даници*, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад–Београд 1990.
- Нада Јабланов, *Народне ђесме и игре за децу, родитеље, васпитаче и учитеље*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1993.
- Јован Јовановић Змај, *Ђесме и ђричице*, Књига комерц, Београд 1997.
- Тихомир Петровић, *Цветник народне књижевности за децу*, Удружење писаца, Лесковац 2002.
- Драган Лакићевић, *Српске народне лирске ђесме*, Bookland, Београд 2006.
- Никола Вујчић, *Српска народна књижевност за децу*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2006.
- Јован Јовановић Змај, *Побожне и ђаџријске ђесме* (избор и поговор Драган Лакићевић), Bookland, Београд 2006.
- Лаза Костић, *Књига о Змају*, (Лаза Костић, *О Јовану Јовановићу Змају (Змајови), његову ђевању, мишљењу и ђисању, и његову добу*, Сомбор 1902), приредио Драгиша Живковић, Просвета, Београд 1984.
- Корнеј Чуковски, *Од друже до ђеџе*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1986.
- Зорица Турјачанин, „Вук и наше народне дјечје ђесме“, *Умјетности и дјетџе*, Загреб 1987, стр. 5–6.
- Речник књижевних ђермина*, Нолит, Београд 1992.
- Веселин Чајкановић, *Сџара српска релиџија и митологија*, *Сабрана дела*, СКЗ, Београд 1994.
- Ново Вуковић, *Увод у књижевност за дјецу и омладину*, Унирекс, Подгорица 1996.
- Марија Клеут, „Дете – усмена култура – масовна култура“, *Дџетџиџво* 3, 1997, стр. 5–7.
- Биљана Сикимић, „Једна српско-румунска фолклорна изоглоса“, *Ђодови Симџозијума Југословенски Банџи – историјска и културна ђрошлост*, Београд 1997, стр. 160–176, www.projekatrastko.org
- Шпиро Кулишић, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић, *Српски митолоџиџки речник*, Етнографски институт САНУ, Интерпринт, Београд 1998.
- Василије Радикић, *Змајево ђесниџиџво за децу*, Змајеве дечје игре, Нови Сад 2003.
- Јован Љуштановић, „Књижевност за децу и мит“, *Црвенкаџа ђриџка вука*, Дневник – Змајеве дечје игре, Нови Сад 2004, стр. 7–31.
- Милован Данојлић, „Један век дечје књижевности“, „Змај“, *Наџвна ђесма*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2004, стр. 3–38; 97–112.
- Марија Клеут, *Народна књижевност – фразментџи скрџиџи*, Филозофски факултет, Нови Сад 2006.
- Драгана Јосифовић, „Игре нонсенсне поезије за децу“, у књизи: *Књижевност за децу и младе у књижевној криџиџи* I, приредили Воја Марјановић и Милутин Ђуричковић, Висока школа струковних студија за образовање васпитача, Алексинац; Libro company, Краљево 2007, стр. 222–240.

СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА

- Насиха Капиџић-Хаџић, „Дјеца расту с ђесмом чика-Јове Змаја“, *Од Змаја до Виџеза*, Свјетлост, Сарајево 1981, стр. 9–23.

Слободан Ж. Марковић, „Успаванке“, *Зайиси о књижевности за децу III*, Београдска књига, Београд 2007, стр. 122–128.

Слободан Ж. Марковић, „Поетски лик детета у Змајевим песмама за децу“, „Класично и модерно у поезији Душана Радовића“, *Зайиси о књижевности за децу IV*, Београдска књига, Београд 2007, стр. 21–27; 63–80.

Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Играчке песме“, *Стијанаја село зајали: огледи о усменој књижевности*, Дневник, Нови Сад 2007, стр. 60–76.

Tamara GRUJIĆ

ZMAJ'S LULLABIES AND SONGS FOR
VERY YOUNG CHILDREN WHICH INVOLVE
CLAPPING HANDS – CURRENT GENRE

Summary

This paper deals with relation of Jovan Jovanović Zmaj's lullaby and song for very young children which involves clapping hands to the same genres from oral literature, because Zmaj takes their form, verse and pattern from oral literature. It is pointed out that Zmaj used existing oral forms and transformed/modernized them and adapted them to a young reader. Zmaj's example of lullabies and songs for very young children which involve clapping hands showed that oral literature can be an inexhaustable source of creativity and artistic creation for children. The paper also shows that oral tradition lives in contemporary literature for children through Zmaj's genres.

Key words: Jovan Jovanović Zmaj, oral literature, folk song, childhood, genre, lullabies, songs for very young children which involve clapping hands, songs which are sang to very young children while they are sitting on the lap, child, mother, play, rhythm

UDC 821.163.41-93-14.09 Milinković, M. Z.

◆ Предраг ЈАШОВИЋ

ОДНОС ТЕОРИЈЕ И ПРАКСЕ У ДЕЛУ МИОМИРА З. МИЛИНКОВИЋА

САЖЕТАК: У овом раду тежимо да докажемо кохерентност књижевног израза Миомира З. Милинковића, како у књижевном херменеутичком и хеуристичком дискурсу, тако и на плану белетристичког дискурса. Поређењем ова два дискурса указујемо на однос теорије (научних записа овог аутора) и праксе (песничке збирке *Краљевство за децињство*).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: теорија, пракса, белетристика, књижевност за децу, Миомир З. Милинковић

Увод

Миомир З. Милинковић је један од значајнијих књижевних херменеутичара који је своје интересовање усмерио на проучавање књижевности за децу. У прилог томе говори низ студија и књига, од којих за ову прилику посебно издвајамо књигу од капиталног значаја *Стирани њисци за децу* (2006). На примеру његових научних књига и песничке збирке *Краљевство за децињство* (2009), тежимо да утврдимо кохерентност књижевног стваралаштва овог аутора у области научног и белетристичког стваралаштва за децу. Ту *Анџологија српске поезије за децу* (2008), коју је приредио Милинковић, чини чворно место, где се укрштају теоријско мишљење и песнички израз овог писца који творе један аутентичан и оригиналан књижевни опус.

Појам теорије

У односу на насловно значење, неопходно је одредити границе појма теорије. Јасно, у овом раду немамо намеру да тежимо исцрпности у промишљању самог феномена теорије. То је у овом раду од секундарног значаја. Штавише, као појам теорија ће имати више квалификативну вредност него методолошку. Теорија као појам постоји и разрађена је као термин. У нашем случају помаже да обухватимо промишљање корпуса књижевности за децу која је експлицирао Миомир З. Милинковић у својим књигама. Зато ћемо при дефиницији појма теорије више тежити апстрахованом уопштавању предмета којим се теорија књижевности бави, но што ће дефиниција бити резултат аналитичке обраде и систематизације резултата.

Основно значење појма теорије у грчком језику је гледање, сагледавање, виђење, контемплација. Према првобитном одређењу овог појма, у Платоновом метафизичком поимању света, теорија се бави идејом. Према томе теорија се одвија у сфери субјекта, а за предмет испитивања има идеје. Зато теорију можемо да одредимо као средство којим субјект нешто сазнаје. То сазнавање ће у античком свету бити само моћ привилегованих. За то платоновско разумевање теорије од превасходног је значаја да се теорија бави само оним што је од суштинског значаја. Дакле, бави се суштином. То се и данас прихвата као априорна датост.

У данашњем поимању теорије, основни предмет теоријских изучавања је утврђивање парадигматског у појавама, одређивање датости у променљивом и налажење реда у одсуству реда.

Теорију је према томе могуће схватити као скуп појава и скуп исказа којима се тим појавама даје парадигматско утемељење. Зато можемо закључити да је теорија „оно што настаје на релацији субјект–објект, што је резултат кореспонденције субјекта и

објекта и што своје исходиште има у појму. Нема појма без теорије, али ни теорије без појма.“¹

У правцу оваквог разумевања теорије, а у односу на корпус књижевности за децу, можемо констатовати да се промишљање овог корпуса креће од дефиниције појма.² Реч је о томе да се теорија књижевности за децу развила из самог појавног феномена књижевности за децу. Дакле, прво се појавио облик белетристичког дискурса у пракси, па тек потом се јавила потреба да се у области теорије тај дискурс промисли и прадигматски утемељи. Опет, теорија књижевности за децу се развила на платформи конвенционалне теорије књижевности. Данас тежи потпуном осамостаљивању.³

Појам праксе

Пракса се разликује од теорије јер у основном значењу обухвата произвођење, осећајно стварање и обликовање материје. Јасно, праксис је могуће посматрати као *преображавање природе, стварање облика или самостиварање и појављивање човека.*

¹ Петар Милосављевић, *Логос и парадигма*, Требник, Београд 2000, стр. 161.

² Погледати радове „Појам и име књижевности за децу“, Слободана Ж. Марковића (*Принцеза лутја замком*, Змајеве дечје игре, Нови Сад 2009, стр. 45–52) „Проблем дечје књижевности – појам и рецепција“ Јоже Погачника (*Принцеза лутја замком*, Змајеве дечје игре, Нови Сад 2009, стр. 63–72) и „Именовање, термилошке одреднице“ Воје Марјановића (*Књижевности за децу и младе у књижевној кризи* књ. 1, Висока школа струковних студија, Алексинац 2007, стр. 15–17).

³ Тихомир Петровић је написао *Теорију књижевности* (2005). Међутим, ова теорија поред конвенционалних делова о стилу, версификацији, књижевном језику, поделе књижевности, разврставања израза на књижевне родове и жанрове, садржи и елементе који се тичу само књижевности за децу. Тако практично експлицирану диференцијацију теорије књижевности на ону која је настала на платформи дела која су намењена одраслима и оне која је настала на платформи дела која су намењена деци и омладини имамо од 2005. године.

Овом приликом праксис одређујемо као деловање које се јавља у интеракцији субјекта и објекта.

Појам праксе у књижевном стваралаштву може се разликовати од писца до писца. Пракса ће зависити од облика литерарног израза којим се писац потврђује. Тако пракса може бити поезија (лирска песма, епска песма, љубавна песма итд.), проза, драма, роман, репортажа, путопис, речју – све могућности белетристичког изражавања.

Књижевни праксис се може потврђивати и дискурсом књижевне херменеутике у различитим сегментима потврђивања књижевне науке (историја, теорија, критика). У случају нашег аутора, књижевни праксис представља његово песничко стваралаштво, научне студије и монографије.

Песничко стваралаштво (остварени праксис) представља се у књижевном дискурсу Миомира З. Милинковића на двојак начин, као његов креативни чин и као предмет његовог аксиолошког промишљања и теоријског развијања појма књижевности за децу.

Теоријска и песничка прожимања

Поред тога што експликацију својих теоријских назора Милинковић саопштава у низу студија које је написао и објавио, за нас су за ову прилику од превасходног значаја предговори књигама *Страни њисци за децу* (2006) и *Антологија српске поезије за децу* (2008). Антологија у нашем раду заузима чворишно место јер својом садржином спаја теорију и праксу у једно и показује да у књижевности оне постоје само као једно. Међутим, као једно се могу остварити у корелацији само ако су појединачно потврдљиви, ако су се као самостално оригинално чињење наметнули читаоцима.

Већ на самом почетку свог предговора књизи *Страни њисци за децу* Милинковић скреће пажњу да су писци одвајкада „замишљени пред питањем:

како задовољити узраст и укусу малих читалаца и наћи пут до њихових срца и изнова открити чаробни свет детињства?“⁴ Милинковић сматра да се кроз једну песму намењену деци може провући поука уколико „садржина песме подстиче машту и смисао за лепо“.⁵ Тако истиче лепо над утилитарним. Практично, сматра да је естетски остварена песма једина уметничка књижевна творевина која може да поучи.

У песничкој збирци *Краљевство за детињство* Милинковић то овако постиже:

*Кока се раскокодакала
Пилад се заијукала,
Јарад замекетала,
Јагњад заблејала,
Пјишца заклейетала,
Жаба закрекетала
Локомотиива забрекетала.
Трава се зазеленела,
Воћка расцветела,
А њчела разлетела,
Ђурка заијурикала,
Кучад залајала,
Бака расиричала.*

*Вода зажуборила,
Пајка заџакала,
Пачад се осоколила,
Мачад замијакала,
Шума зашумила,
Деца наумила
Да се заиграју
У зеленом гају.*

(Мај)

Милинковић овом песмом обухвата целокупну природу, а не изоставља ни урбано окружење, које

⁴ Миомир З. Милинковић, „Предговор“, *Страни њисци за децу*, Легенда, Чачак 2008, стр. 6.

⁵ Исто, стр. 7.

је учинио живим и виталним – пролећним. Песма је остварена на естетичком плану. Остваривање песме на естетичком плану је омогућила њена специфична структура.

Песник је у онеобичавање и померање хоризонта очекивања кренуо још од насловног знака *Мај*. Наиме, после оваквог наслова очекује се у најмању руку какав пасторални израз. Међутим, песник креће у песму стихом: кока се раскокодакала. Преко ономатопеје и префикса *рас* песник истиче животворну снагу кокодакања. Он рецепцију директно уводи у живот, дакле средиште пролећа. Да је песма којим случајем почела од кукурикања петла, онда би на симболичком фону ту било речи о буђењу живота, овако то је песма о животу самом, радости живљења као врхунском смислу живота.

Неочекиваним крајем треће строфе услед низа ономатопејских обележја стиховима: *Шума зашумила / Деца наумила / Да се заиграју / У зеленом гају* успостављена је апсолутна кореспонденција са насловним знаком. Штавише, можемо констатовати да ови стихови представљају песму у песми. У односу на целину структуре песме, ови стихови представљају логички завршетак који се кохерентношћу испеваног потврђује, како на естетичком тако и на онтолошком фону.

Структура песме је врло пажљиво изаткана, што не мора обавезно бити резултат свесног чињења, већ унутрашњег инвентивног порива. Наиме, реч је о томе да поред тога што су стихови и строфе повезани звуком римованим целинама ономатопејских израза, свака строфа је затворена/завршена онеобичавањем на крају. Онеобичавање је антитетички заокружено у задња два стиха, изузев у трећој строфи где је дато у четири стиха, који творе посебну минијатуру – песму у песми.

У првој строфи антитеза је садржана у напоре до постављеном ономатопејском оглашавању живог бића – жабе и ствари – локомотиве; у другој стро-

фи антитетички су постављена жива бића – кучићи и мислеће биће – бака; на крају треће строфе, односно песме антитеза је постављена између оглашавања шуме и деце.

Поред тога што је игром речи остварена могућност да најмлађи читаоци спознају значај ономатопејског оглашавања и одређивања припадности тог оглашавања, игра је омогућена и преко оствареног нонсенса који је кроз супротност фундиран на парадоксу. То у појединим случајевима зна да оптерети песму.

У овој песми постоји апсолутно заокружена затворена структура са три кореспондентне тачке унутар саме структуре: наслов кореспондира са крајем песме; сваки стих кореспондира са наредним стихом; крајеви строфа кореспондирају са крајем наредне строфе.

Овако сагледана песма јасно показује да се као уметнина потврђује једнаком мером у парадигматској и синтагматској равни, како на плану звучања, тако и на плану значења. Милинковић тежи да унутарњом организацијом песничке целине делује на рецепцију и поучи лепо испеваним. То се подудара са његовим теоријским разумевањем лепог у поезији за децу. Кад промишља лепо у поезији за децу, истиче: „Лепота поезије за децу проистиче из унутрашње лепоте конкретног дела, из његове тематике, из идеја и порука, код *Шехерезаде* или у Андрићевој *Аски и вуку*, јер дете није само научни слушалац или читалац, већ и велики мали човек који је истовремено и критичар поезије коју чита.“⁶

Милинковић је тежио и одређењу реалног у књижевности за децу. Налази да реалистичност у романескној форми не означава стилску припадност „већ начин уметничког обликовања.“⁷ Док у роману треба тежити реалистичности израза, са поезијом је, по Милинковићевом мишљењу, другачији случај. Он

⁶ Миомир Милинковић, нав. дело, стр. 8.

⁷ Исто, стр. 28.

налази да „песма не сме бити пука копија реалног, већ уметничка визија живота, у којој се природа и живи свет у њој, као у чаробном огледалу, пресликавају на безброј различитих начина.“⁸ Дакле, поезија за децу никако не треба да тежи пуком подражавању стварности, већ треба да омогући што лакше разумевање те стварности.

У збирци *Краљевство за детињство* има доста песама са реалистичним мотивима. Можемо констатовати да у већини песама из циклуса *Домаће*, *Нестинаше* и *Природословне* преовладавају реалистични мотиви. У циклусу *Временске* наилазимо на реалистичне песме са фантастичном садржином. Другим речима, на фантастичне мотиве који су обрађени реалистички. Садржина ових песама је, услед могућности успостављања аналогних веза појединих фантастичних мотива са реалним појавама, примерена дечјем узрасту. Сматрамо да се у овом циклусу, где је основна тема време, преплићу реално и фантастично, јер је сама категорија времена таква. У циклусу *Краљевске* наилазимо на песме реалних садржина у којима доминира реминисценција на оно што некад бејаше. Ту стичемо утисак да су ове песме спеване са унутарњом потребом песника да се сачувају успомене на прохујало детињство.

Приказивање реалног и оног што личи на миметичко певање, а то није, показаћемо на примеру двеју песама које су везане за летње мотиве. Почетна строфа песме *Летио* гласи:

*На врху њласија њева ласија,
Коза брсџи жбун.
На гџанчице виџе брезе
Врабац ошџри кљун.*

Ово је чиста реалистичка слика. Онеобичавање је остварено у односу на насловни знак – садржином песме је рецепција добила сасвим нешто друго

⁸ Миомир Милинковић, „Предговор“, *Анџиологија срџске џоезије за децу*, Легенда, Чачак 2008, стр. 7.

од оног што је могла очекивати, рецимо опис врелине, летње јаре, безвољности која је наступила услед летње жеге итд. Изневереним очекивањем песник је задржао пажњу рецепције и потврдио оригиналност песничког израза.

У песми *Летиње вече*, која се као и претходна састоји из три строфе испеване у неправилним катренима, прва строфа гласи:

*На високом брестџу
Месеџ сџао на гџрану
Да се одмори од џуџија
И џоједе банану*

Овде се сучељавамо са реалном сликом у површинском слоју значења, рекли бисмо на први поглед. Међутим, реалистичност прелази у фантастику оног тренутка када песник „на високом бресту“ на место неке птице смешта месец да се одмори и поједе банану. Привидна реалистичност остварена је једноставношћу израза. То је омогућило њено не приметно пребацивање системом пренесеног значења и могућношћу успостављања аналогџија између испеваног и мишљеног.

У теоријским исказима Милинковић налази да је смех основно ткиво дечје поезије.⁹ „Хумор је језгро дечје песме.“¹⁰ Смешно у дечјој литератури има претежно забављачку функцију и зато у њој нема места нездравом уживању и задовољству пакости (еротски или црни хумор који изражава бесперспективност и безизлаз, који открива несклад у суровом сплету околности); одстрањено је смешно са зебњом праћеног, које суши дух, рану повреди, лепоту застиди и превари (Борислав Михајловић Михиз), смех који носи варнице жаоке злурадости или изазива болан смех.¹¹

⁹ Миомир З. Милинковић, „Предговор“, *Анџиологија срџске џоезије за децу*, стр. 10.

¹⁰ Тихомир Петровић, *Теорија књижевности*, Учитељски факултет у Сомбору, Сомбор 2008, стр. 86.

¹¹ Исто, стр. 85–86.

Истицања је вредно да хумор и сатира нису исто иако имају заједнички садржатељ – смех. „Хумор је све што је смешно. Хумором се на благ начин истиче несклад између поступка који је начињен и поступка који је примерен одређеној ситуацији. У лектури на такве примере наилазимо у *Аутиобиографији* Бранислава Нушића или његовим *Хајдуцима*. Сатира се ипак разликује од хумора, јер је у њој несклад између идеала и поступка у стварности доведен до врхунца.“¹²

Код Милинковића нема сатире, нити заједљивог инвективног хумора. Хумор заузима једно од основних места у Милинковићевом промишљању поезије за децу. Његов поетички израз проткан је хумором. То је здрав хумор. Није приземног карактера. Захтева додатно мисаоно ангажовање рецепције (*Волим – не волим, Љубав, Пију-џију, Корњача, Змијина кошуљица*, итд.) Врло често је хумор базиран на нонсенсу, тако да нонсенс у том додатном ангажовању престаје да буде сам себи циљ.

Још је Роже Кајоа скренуо пажњу на значај игре, тежину њеног дефинисања и потребе разумевања.¹³ Пошто је игра у основи стваралаштва за децу, сасвим је јасно да је књижевност за децу усмерена да задовољи дечје пориве за забавом и игром. Зато Тихомир Петровић налази да је „игра најделотворнији начин комуникације“¹⁴ са дечјим читаоцем. Миомир Милинковић је кроз садржину збирке доследно спровео игривост песничког израза. Све време се кроз песму игра. Отуда и долази лакоћа његовог певања. Ту лакоћу игривост песничког израза постиже на неколико начина.

Игривост певања песник постиже пажљивим одабиром речи које му омогућавају да се поигра њихо-

вим звуковним потенцијалом а да на семантичком плану задовољи оно што у њима треба да буде означено знаком. То је случај, рецимо, са песмом *Краљ Хо-хо*:

*У краљевстоу Лијо-ио
Влада краљ Хо-хо,
А краљица дона Мила
Одмах му друга била*

*Имали три синчића
Три мала Хо-хон-чића
И три кћери Ми-ле-ни-је
Да им буде веселије.*

Исти је случај и са песмама: *Слајка прича, Мај, Печурка, Ди-во-коз*, итд.

Лакоћа певања је остварена и неочекиваним поступцима појединих субјеката из песме. Тако наилазимо на сцену у којој месец једе банану, краљ иде у вртић, или једе мармеладу, прича се једе, слон је као фараон, циле-миле цилемече, учитељу се допада несташко али не би да га учи итд. Има ту још низ необичности којима се заокупља пажња рецепције, чиме се Милинковићево певање намеће као ново и свеже.

Закључак

Приметно је да данас на српској књижевној сцени имамо све више аутора који теже да се потврде у различитим књижевним дискурсима. На примеру Милинковића видимо да то није ништа друго до промишљање света на два различита начина – теоријски у парадигмама и маштолико у облику песме. Јединственост интелектуалног бића овог писца узроковала је и кохерентност књижевног израза и мишљења. Отуда и долази лакоћа и једноставност певања и јединственост промишљаног и измаштаног.

¹² Предраг Јашовић, *Транзиције књижевности за децу*, Багдала, Крушевац 2007, стр. 174.

¹³ Роже Кајоа, *Дефиниција игре*, у: „Књижевност за децу и младе у књижевној критици“, стр. 34–39.

¹⁴ Тихомир Петровић, *Теорија књижевности*, стр. 80.

Резиме

У овом раду смо тежили свеобухватном приказу књижевног израза Миомира З. Милинковића. Он се учинио занимљивом интелектуалном и књижевном физиономијом јер се ангажује на пољу теоријског промишљања књижевности за децу, али и на пољу белетристичког стваралаштва.

Компаративном анализом његових теоријских исказа, пре свега у књигама *Страни писци за децу* и *Анџологија српске поезије за децу*, са песничком збирком *Краљевство за децињство*, установили смо да постоји јединственост између теорије и праксе. Другим речима, његов књижевни израз је у целини кохерентан, мада је већа слобода организације у поезији, као и различити модалитети онога што је у теорији приказано углавном хладно и дефиницијски уско. Последица тога је природа ових израза. Белетристички тежи слободи и прекорачењу ограда које намеће дефиниција књижевне теорије, док је теорија израз који тежи оградивању белетристичког израза ради лакшег овладавања његовом суштином.

Кохерентност књижевног израза Миомира Милинковића у различитим књижевним дискурсима показали смо на примеру основних обележајних теоријских карактеристика поезије за децу: лепог, хумора, нонсенса, реалистичности израза и оригиналности организације структуре песме. Јединственост мишљења је омогућила лакоћу и једноставност певања, али и кохерентност промишљаног и измаштаног.

ЛИТЕРАТУРА:

- Тихомир Петровић, *Теорија књижевности*, Учитељски факултет у Сомбору, Сомбор 2008.
Тихомир Петровић, *Књижевној теоријској мисли*, Лука, бр. 2–3, год. XVIII, Суботица, мај, 2009, стр. 27–31.

Принцеза лутца замком – Теоријска мисао о књижевности за децу из окриља Змајевих децијих игара, приредио Јован Љуштановић, Змајеве деције игре, Нови Сад 2009.

Петар Милосављевић, *Логос и парадигма*, Требник, Београд 2000.

Миомир З. Милинковић, *Страни писци за децу и младе*, Легенда, Чачак 2006.

Анџологија српске поезије за децу, приредио Миомир З. Милинковић, Легенда, Чачак 2008.

Воја Марјановић, „Именоване, термилошке одреднице“, у: *Књижевности за децу и младе у књижевној критцици*, књ. 1, приредили Воја Марјановић и Милутин Ђуричковић, Висока школа струковних студија за васпитаче, Алексинац 2007, стр. 15–17.

Предраг Јашовић, *Трансозиције књижевности за децу*, Багдала, Крушевац 2007.

Predrag JAŠOVIĆ

RELATION BETWEEN THEORY AND PRACTICE IN THE WORK OF MIOMIR Z. MILINKOVIĆ

Summary

The subject matter of this paper is the coherency of a literary expression of Miomir Z. Milinković, both in the field of literary hermeneutics and heuristic discourse, as well as in the field of his literary work. Comparing the two discourses, the author of the paper points out the relation between the theory (critical writings of this poet) and the practice (poetry collection *Kraljevstvo za detinjstvo – Kingdom for Childhood*).

Key words: theory, practice, literature, literature for children, Miomir Z. Milinković

◆ Невена ВАРНИЦА–НЕНИН

КЊИГА ЗА ВЕЛИКУ И МАЛУ ДЕЦУ: СЛИКОВНИЦА „ФАРМА ПУНА ШАРМА“ ПОПА Д. ЂУРЂЕВА

САЖЕТАК: Рад се бави књигом Попа Д. Ђурђева *Фарма пуна шарма*, коју је илустровала Сашењка Мељников Ивановић. Својим песмама аутор комуницира са децом, али и са одраслима. Комуникација са сасвим малом децом постиже се пре свега илустрацијама у овој интерактивној сликовници-преклапалици. Рад покушава да укаже на ауторову оригиналност, хумор и иронију. Циљ је да се покаже однос између малог и великог, да се испита антропоморфизација животиња, те да се поставе и нека нова питања и дају могући одговори на њих.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: сликовница, игра, читање, хумор, деца, одрасли

Причу о сликовници Попа Д. Ђурђева *Фарма пуна шарма*, коју је илустровала Сашењка Мељников Ивановић, започећемо питањем: да ли бисмо ове песме могли назвати песмама за децу? Одговор је недвосмислен: могли бисмо. А да ли бисмо их могли охарактерисати и као песме за одрасле? Наравно, могли бисмо и то! Већ одговори на ова питања указују да је Поп Д. Ђурђево аутор чија оригиналност, специфичност и необичност (већ уочаване и раније¹), и

¹ О хумору и игри у збиркама Попа Д. Ђурђева *Слик ковница* и *Извођач бесних глосица* писали смо у: *Детињство* XXXI-III/3-4, 2007, 30–32.

овде имају примат. Ако су сликовнице прве књиге, а оне то свакако јесу, онда би требало да буду нарасе занимљиве – и забавне и поучне. При том, основна естетска начела важе и за књиге намењене најмлађима. У сликовницама Попа Д. Ђурђева, средом по читаоце, испуњена су оба критеријума. Аутор се са својим читаоцима непрестано игра, те и читање поприма карактер игре, ту важну димензију деце светла. Игра траје од самог почетка: од наслова. Наслов *Фарма пуна шарма* и звучи и значи, мада би се на први поглед могло чинити да је овако обликован само због риме². Овим насловом се привлаче читаоци и он не само што одговара садржају књиге, него и потпуно уоквирује и заокружује читаву причу испричану истински шармантним стиховима Попа Д. Ђурђева.

Преко своје поезије Поп Д. Ђурђево комуницира и са децом и са старијима. Песме у овој збирци разумеју и једни и други, свако на себи својствен начин, а вредност сликовнице подижу илустрације. Текст је потпуно уклађен са сликама – сваку песничку целину и визуелно дочаравају илустрације-преклапалице, те ова књижица постаје у потпуности интерактивна. Песме су „веома одрасле“ и за веома одрасле (игра речима је намерна), али захваљујући сликама комуникација се „спушта“ ка сасвим малој деци.

Ђурђево фарму чине следеће животиње: марацац, коњ, крава, свиња, ован, пас и друге – укупно их је дванаест. Животиње су антропоморфизоване и некима су, као у баснама, додељене људске особине. Песник је, међутим, отишао корак даље,

² Данас на тржишту постоје бројне књиге за најмлађу децу, веома разнородне. Има веома добрих, али има, нажалост, и катастрофално неписмених, аматерски урађених, рогобатно преведених или са нестручно препеваним и испеваним стиховима, реализованим по принципу „има риме нема зиме“, с неуспелим илустрацијама. Не кажемо да таквих књига за најмлађе није било и раније, али су донедавно ипак доминирале књиге Јована Јовановића Змаја, Душка Радовића и др. Књиге попут *Певаније*, *Полетишарца*, *Баби је буквар књига фина од давнина, од давнина* и сличних. Данас је одсуство таквих књига јасно уочљиво.

те је такве особине хумористички предимензионирао. Управо се, пренаглашавајући их, поиграо и свом читаоцу упутио поруку – какав је свет у коме живи. Неким животињама је истакао доминантне особине карактеристичне за данашњег човека, а занемарио њихова типична, животињска својства по којима су ове животиње препознатљиве – попут верности за пса, или прождрљивости за свињу. Ово је, сматрамо, поступак и те како пожељан, и за децу и за одрасле, пошто се њиме дете полако уводи у свет одраслих, а „велики“, они који деци читају ову поезију, бивају „избоцкани“ сатиричким жаокама којима се критику инације, малограђани, лажни учењаци и слични³. Све је то заогрнуто златним руном хумористичног, ироничног, па чак и циничног песниковог казивања.

Магарац је тако стављен у позицију ђака првака. И све је на свом месту: магарећа клупа, магареће уши, магарећи инат – но, све има двоструки смицао⁴. За магаре је сасвим нормално да математику учи седећи збуњеног погледа, са спуштеним ушима, тј. онако како га је насликала Сашењка Мељников Ивановић, али онај ко седи на ушима, при том се инатећи, може само да се нађе у клупи магарећој. Поп Д. Ђурђевић је песник – није строги учитељ, који наређује и прописује правила. Он не прети пацкама, него више личи на писца-саобраћајца који указује на могуће правце разумевања, остављајући својим читаоцима могућности избора.

Даље, његов следећи књижевни јунак – ждребе спортиста, попут многих људи, има велике жеље и себе види онаквим какво није. А захваљујући илустрацијама Сашењке Мељников, то је још и потцртано. С једне стране, одозго, налази се ведар цртеж пастелних боја: коњ у шареним патикама, овенчан ловоровим венцем, а испод – цртеж „пад у реалност“: у ноћним бојама насликана је мала рага која вуче

³ Наравно, под условом да умеју да читају између редова.

⁴ Који није нимало магарећи.

кола. Контраст је уочљив, осећај је можда помало и мучан, али је едукативна функција постигнута – живот не чине само пусти снови, свакидашњица може бити суровија од очекиване, и децу би полако требало припремати и на то.

Врло занимљива, и поучна, нарочито за девојчице⁵ може бити песма о заљубљеној крави из „шпанских села“, како гласи и наслов песме, нарочито због стихова:

*бик је сѝока
йрејуна йорока
обећа јој све и сваиѝа
и онда је слаже, даиѝа*

*у кориду оде йоѝом
ѝа се коцка са живоѝом...*

Како сликом деци дочарати коцкање са животом? Сигурно тешко, или управо онако како је то урадила Сашењка Мељников Ивановић: нацртати великог, симпатичног бика како с једне стране заводи краву, а са друге стране баца коцкице пред капијом арене.

Нећемо препричавати сваку песму и пропратну слику, али ћемо истаћи да су илустрације и песме идеално усклађене, оне су попут одраза у огледалу: оно што се речима каже, сликом се прикаже – једна тема има два израза: ликовни и писани.

Песнички текстови Попа Д. Ђурђевића језгровити су, духовити, двосмислени, на моменте ласцивни и вишесмислени. Ђурђевић приказује са великом дозом хумора многе озбиљне појаве тренутка у коме живимо, поигравајући се свиме. Управо у овој карактеристици његове поезије проналазимо највећу вредност његовог књижевног израза. Поводом тога, поставили бисмо још једно питање: да ли овај песник и критикује појаве о којима пише? Наш одговор био би да не критикује директно и начелно, али да

⁵ А додајемо: и мамама, и теткама, и осталој женској фамилији.

указује на њих, и да тиме отвара читаоцима врата једног света у коме могу сами да изаберу како ће размишљати или делати. Игра се, при том, Поп Д. Ђурђевој речима, митологијом, народним пословицама, стереотипима. Поново смо имали утисак, као и при читању претходних збирки, да тражи посебног читаоца – обавештеног, интелегентног и отвореног.

Његове се сликовнице, заправо, читају у пару, у четири руке (како би рекао Милорад Павић). Одрасли, тј. велики, требало би да их читају деци, тј. малим „читаоцима”. Деци су намењене првенствено слике, и то је први ниво комуникације који се остварује са овим књижицама Попа Д. Ђурђевој и Сашењеке Мељников Ивановић. Стихови су, истински, намењени одраслима, али у оном другом, увијеном, вишеслојном контексту о којем смо већ понешто рекли, њихово буквално значење, ведро, хумористичко, игриво, обрадоваће дете. Нема, међутим, задовољног смејљења изазваног стиховима ако се и „велики“ не сете, на пример, песмица из детињства, попут оне: *Иде њајка преко Саве*, филмова о тајном агенту Џејмсу Бонду, штребера из својих школских дана или мита о златном руно.

Пажљиво читање фуснота у овим књигама је обавезно. Оне имају посебну функцију у свим збиркама Попа Д. Ђурђевој, па и у овој. У *Амајџерима од звери* и у *Бићама из зоо вртњића* оне су, условно речено, праве, јер се њима објашњавају неке специфичне појаве везане за животиње о којима се пева. У збирци *Фарма пуна шарма* ситуација је знатно измењена. Тамо су и фусноте стиховане и функционишу попут барокних кончета – мала изненађења и весели обрти намењени читаоцима. Илустративна је, рецимо, она из песме *Злајнорунни ован*. Чак и златно руно:

*има мољце добровољце
ишћо њруну у злајном руно...*

којом се извргавају смеху и ован и овца, тј. оно што њих двоје симболички представљају.

Или, још директније, из песме *Пасји живој*:

*а њосле лајања
нема више кајања...*

у којој је алузија на познату, еротски-фриволну, народну изреку недвосмислена.

Када читамо песме Попа Д. Ђурђевој, или када их тумачимо, питања се сама намећу. Треће питање које бисмо поставили и на које бисмо покушали да одговоримо јесте следеће: Да ли су ове песме сатиричне? Је ли дозвољено да поезија за децу, и то она у сликовницама, буде сатирична? Наше мишљење је да, ако постоји сатирична дечја поезија, онда то свакако јесте *Фарма пуна шарма*; а ако до сада није било такве дечје поезије, онда је она свакако прва⁶.

На крају, ако бисмо, хтели да издвојимо нешто што је посебно карактеристично и препознатљиво за нашег аутора, а при том и нешто што је веома битно и за све читаоце, био би то следећи закључак: Поп Д. Ђурђевој наводи своје читаоце да мисле! Врло дарезљиво нуди своје стихове, али би требало да сви, и мали и велики, и зрели и незрели, о њима размишљају, да промишљају и да приђу бар близу песниковом домишљању.

Nevena VARNICA-NENIN

A BOOK FOR BIG AND SMALL CHILDREN:
A PICTURE BOOK “FARMA PUNA ŠARMA“
BY POP D. ĐURĐEV

Summary

The paper deals with the book *Farma puna šarma* (A Farm Full of Charm) by Pop D. Đurđev, illustrated by Sa-

⁶ Овоме у прилог ишле би и анализе друге две књиге истог аутора: *Амајџери од звери*, и нарочито сликовница за скроз одрасле *Бића из зоо вртњића*, али то ће бити тема неког нашег наредног рада.

šenjka Meljnikov Ivanović. Through his poems, the author communicates with children, but also with adults. The communication with the very young children has been achieved, in the first place, through illustrations in this interactive picture book with overlapping parts. The paper attempts to underline the poet's originality, humour and irony. Its goal is to present the relation between small and big, to examine the anthropomorphisation of animals, as well as to raise some new questions and offer some possible answers to them.

Key words: picture book, play, reading, humour, children, adults

СРБИ ПРВИ ПУТ НА КОНГРЕСУ IRSCCL

Од 8. до 12. августа 2009. године, на универзитету Јохан Волфганг Гете у Франкфурту одржан је 19. бијенални конгрес IRSCCL (*International research society for children's literature*). *Међународно удружење за истраживање књижевности за децу* основано је данас већ далеке 1969. године, такође у Франкфурту, и постало је, несумњиво, права глобална организација која је премрежила свет. Бијенални конгреси IRSCCL окупљају више стотина истраживача књижевности за децу из великог броја земаља са свих континената.

На франкфуртском конгресу тема је била *Књижевности за децу и културне разлике*. За четири дана у петнаестак секција, које су радиле паралелно, своје радове је презентовало више од четири стотине учесника. Велика већина секција је радила на енглеском језику, мада су у појединим од њих били заступљени и немачки, француски и шпански језик. Начин рада по секцијама био је следећи: сваки од учесника имао је двадесетак минута да презентује рад, а онда би следила дискусија, често врло отворена и врло жива. Дискусије о радовима нимало нису личиле на уштогљене академске разговоре који се воде на српским научним скуповима. Ипак, све је помало сличило кули вавилонској у којој није било могуће ни приближно пропратити све секције и све радове, а и у дискусијама је било много лепршавих, слободних теза и идеја, које нису баш увек имале најдубљу везу с радом о коме се разговара.

За четрдесет година колико постоји IRSCCL, изучаваоци књижевности за децу из Србије су први пут учествовали на Конгресу. Своје су радове презентовали Љиљана Пешикан-Љуштановић, Зорана Опачић и Јован Љуштановић. Са задовољством се може

19. КОНГРЕС IRSCCL

констатовати да је учешће српских представника било успешно, у оној мери колико се на једном тако широко конципраном скупу може говорити о успешности. Оно што је сигурно, вратили смо се са чврстим уверењем да изучавање књижевности за децу у Србији нимало не заостаје за европским и светским изучавањима.

Пред вама су радови учесника из Србије.

Јован ЉУШТАНОВИЋ

◆ Лиљана ПЕШИКАН–ЉУШТАНОВИЋ

КУЛТУРНА ПРОЖИМАЊА КАО КЊИЖЕВНА АВАНТУРА: ВЛАДИМИР ИЗ ЧУДНЕ ПРИЧЕ СРЕЋЕ БРАЋУ ГРИМ

САЖЕТАК: Постмодерни роман за децу *Владимир из чудне приче* Гордане Тимотијевић почива на књижевној игри: писац разговара са својим читаоцем и читалац га учи о чему да пише. Тај читалац је дете које воли пустоловине. Оно потом постаје јунак пишчевог новог романа, улази у свет омиљених књига, доспева у поједине бајке и долази у додир с њиховим јунацима. Истовремено, Владимир улази и у одређени културни контекст, где среће браћу Грим, Хофмановог јунака студента Анзелма, али и низ других књижевних јунака и ликова инспирисаних српском и немачком фолклорном традицијом. У литерарном поигравању српским и немачким културним додирима, кроз буквално тумачење метафора и идиома усмене књижевности, обликује се још један културни додир – с *Алисом у Земљи иза огледала* Луиса Керола. Све то чини овај роман и едукативним и литерарно необичним и забавним.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: роман за децу, бајка, усмено предање, лик, браћа Грим, Вук Стефановић Караџић, Луис Керол, културне везе

Све је нестварно док не уђе у причу, после је стварно.
(Гордана Тимотијевић, *Владимир из чудне приче*)

Савремена српска књижевница за децу Гордана Тимотијевић¹ по образовању је професор немачког језика и књижевности и значајан је српски преводилац с немачког.² Ово познавање немачке културе и књижевности вишеструко је утицало на њен роман *Владимир из чудне приче*, једно од најинтересантнијих дела српске књижевности за децу с краја 20. века. Композиција романа је сложена. У оквирној причи писац-наратор среће читаоца, дечака Владимира, и разговара с њим о својим делима. Владимир критикује нараторово писање, тражећи динамично, авантуристичко штиво: „Гледајте да буде бар мало авантура. То даје динамичност. А динамичност је једна од битнијих одлика романа. И немојте да убацујете оне досадне описе са капима росе, бисерним цветовима и светлцуавим искрицама. То ми некако више иде уз торту.“³

¹ Гордана Тимотијевић (односно Гордана Миливојевић) написала је следеће књиге за децу: *Ливада на дар* (поезија), Београд: Interpress, 1994; *Зеленело* (кратка проза), Београд: Нолит, 1997; *Владимир из чудне приче*, Београд: Народна књига – Алфа, 2001; *Кухиња за звезде*, Београд: Народна књига – Алфа, 2006.

² Поред осталог, Гордана Тимотијевић је превела следеће књиге: Hermann Hesse, *Уметности доколице* (Die Kunst das Müsiggangs), Београд: Народна књига – Алфа, 2002; Cornelia Funke, *Господар лойова* (Herr der Diebe), Београд: Народна књига – Алфа, 2003; Cornelia Funke, *Крв од маслина* (Tintenblut), Београд: Народна књига – Алфа, 2004; Cornelia Funke, *Срце од маслина* (Tintenherz), Београд: Народна књига – Алфа, 2004; Otfried Preussler, *Мала вешишца* (Die kleine Hexe), Београд: Артист, 2004; Werner Kiefner, *Вилине рашље. Антологија немачке поезије за децу* (Die Wünschelrute. Anthologie der deutschen Kinderlyrik), Нови Сад: Змајеве дечје игре, 2004; Erich von Däniken, *Богови су били астронаути: модерни аспекти старих предања* (Die Götter waren Astronauten!), Београд: Народна књига – Алфа, 2005; Cornelia Funke, *Ловци на духове на леденом трагу* (Gespensterjäger auf eisiger Spur), Београд: Народна књига – Алфа, 2007; August Etker, *Чоколадни колачи* (Schokokucshe), Београд: Народна књига – Katex, 2007; August Etker, *Торте са коктелима* (Cocktail Torten), Београд: Народна књига – Katex, 2007.

³ Гордана Тимотијевић, *Владимир из чудне приче*, 10 (У даљем тексту: Владимир, страна.)

Однос *писац – читалац* у роману Гордане Тимотијевић од почетка се гради као инверзија односа *старији – млађи, учитељ – ученик*. Владимир је идеализовано дете: начитано, радознало, критично, добро васпитано, отворено, с развијеном социјалном и еколошком свешћу – он, рецимо, тера писца да престане да пуши.⁴ Истовремено, Владимир се јавља и у улози учитеља, поучава писца да користи компјутер. Ауторка, истина, покушава да унеколико ублажи ову идеализацију јунака указујући и на његове недостатке: „плашљив је, често не схвата кад му неко нешто каже, а некад схвата, али се прави да не схвата, често се за ситницу наљути, понекад прича мало више него што треба, а понекад свашта и измишља“ (Владимир, 11). Највећим делом, ово су мане узраста – предпубертетског или ранопубертетског – којем јунак припада, а, сем тога, сам Владимир суочава се и бори са својим страховима и ма нама. У целини романа, овај лик се обликује као дете надмоћно одраслом: мудро, радознало, живо.

Однос *писац – читалац* на самом почетку романа прераста у однос *писац – лик*. Владимир постаје јунак новог пишчевог романа, и то онај који делом преузима приповедање у првом лицу. Роман Гордане Тимотијевић преобраћа се тако у постмодерни дијалог писца (чији су коментари дати курзивом и уоквирено) и јунака који и сам директно утиче на ток приче, бунећи се против пишчевих избора и намећући властите представе шта је пожељни ток збивања.

Управо Владимир – као начитани јунак – уводи у роман прву непосредну асоцијацију на бајке браће Грим. Образлажући тврдњу да у причи „мора да буде и нешто што не ваља, нешто страшно [...] Не може само медведићи и цица-маце!“ (Владимир, 12),

⁴ Владимир је био солидан ђак [...] који воли да чита. Лепо је васпитан, а јунак и није јунак ако је невоспитан. [...] Тражио сам јунака који добро учи, који воли да чита приче и романе, који је радознао и који је добар“ (Владимир, 11).

он подсећа писца на судбину вука из *Црвенкаје*: „Јесте грозно кад ловац распори вука и убаца му камење у стомак, ал’ се чита!“ (Владимир, 12). Овде се, истовремено, успоставља и други „цитатни дијалог“⁵ са немачком књижевношћу. Писац, иронично, пита Владимира жели ли да вук поједе Анзелма. У даљем току романа, овај лик се представља као јунак преузет из приповетке Ернста Теодора Амадеуса Хофмана *Златни лонац*. Он, штавише, у роман улази с подужим цитатом с почетка Хофманнове приповетке, у коме се описује Анзелмова шетња поред Елбе и сустет са златном змијом.

Ернст Теодор Амадеус Хофман је, иначе, аутор превођен, читан и изучаван у савременој српској књижевности и јужнословенским културама. Први преводи његових дела објављени су почетком 20. века, 1917. године⁶, а од тада до данас преведена су, у више наврата, сва његова битнија дела.⁷ Ипак, Хофманова рецепција, с изузетком *Крица Орашчића и краља мишева*, везана је искључиво за књижевност за одрасле.⁸ Уводећи Хофмановог јунака и простор његових приповедака (*Двор краља Арјууса*) у роман

⁵ Термин преузет из текста: Dubravka Oraić-Tolić, *Europska avangarda kao povijesna kultura*, у књизи: *Teorija citatnosti*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1990.

⁶ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Dužd i Duždjevica*, Zagreb: Merkur, 1917.

⁷ *Zlatni lonac – Orašar i mišonja*, Zagreb: Hrvatski štamparski zavod, 1922; *Gospodica Scuderi*, Zagreb: Kultura, 1953; *Izabrana dela*, књ. 1, Београд: Народна просвета, б. г.; *Don Huan i druge pripovetke*, Београд: Novo pokolenje, 1954; *Đavolji eliksiri*, Zagreb: Kultura, 1954; *San i ljubav*, Sarajevo: Džepna knjiga, 1958; *Đavolji eliksiri. Pripovijetke*, Zagreb: Kultura, 1961; *Gospodica Skideri – Majorat*, Београд: Rad, 1963; *Принцеза Брамбила*, Београд: Нолит, 1964; *Sestra Monika* (Schwester Monika), Zagreb: Agencija Zagreb, 1971; *Принцеза Брамбила и друге приче*, Нови Сад: Светови, 1998. Само роман *Баволји еликсири* доживео је до данас преко 10 издања, као и приповетке *Златни лонац*, *Госпођица Скидери* или *Принцеза Брамбила*.

⁸ Види, например: Слободанка Пековић, *Елементи фантасичног у причама Е. Т. А. Хофмана и Е. А. Поа*, Дело, год. 24, књ. 24, бр. 2 (1978), 44–63; Виолета Станковић, *Фантасишка у делу Е. Т. А. Хофмана*, Улазница, год. 36, бр. 183 (2002),

за децу, Гордана Тимотијевић подстиче радозналост и шири културни видокруг својих читалаца.

Сем тога, ово увођење познатих књижевних јунака других писаца, или оних везаних за усмену традицију – словенску, немачку и европску – може се повезати с аутопостичким исказом ауторке на самом почетку романа, по коме је сличност њених ликова „са већ познатим и постојећим особама несумњива и намерна“ (Владимир, 5). Иако су „познате и постојеће особе“ пре свега писци: браћа Грим, Е. Т. А. Хофман, Доситеј Обрадовић (1742–1811), Вук Стефановић Караџић (1787–1864), Лукијан Мушички (1777–1837), верујемо да су, у свету овог романа, једнако реални и њихови јунаци, као и ликови преузети из фолклора, али и они обликовани буквалним тумачењем језичких идиома. Ово потврђује и сам наслов романа, извађен из Владимировог дијалога са патуљком из Гримове бајке⁹. За Патуљка, јунака бајке, Владимир је јунак *чудне приче*: „Ох! То битно мења ствар. Ти, значи, ниси из неке обичне приче, већ из чудне“ (Владимир, 41). Ово наглашава релативност односа реалног и виртуелног света: за јунаке бајке чудесан је свет реалности. Сем тога, Гримов Патуљак, Хофманов Анзелмо, јунаци Доситејевих басни¹⁰, као и сам Владимир почињу, када су једном створени, да воде самосталан живот. Патуљак објашњава: „Говору те најпре научи писац. После те остави да се сам бориш како знаш и умеш. Неко се ућути, преда се, оде и више га нема, а неко зна и уме да прича оно што од њега траже и очекују они који са њим разговарају (...) Они други, ко-

⁹ Патуљак се тако представља: „Ја сам патуљак из Гримове бајке“ (Владимир 42), али намерно неодређено остаје о којој је бајци реч. Односно, бајка се помера од одређења жанра конкретного дела према бајковитом свету сачињеном од мноштва појединачних прича.

¹⁰ Доситеј Обрадовић био је знаменити српски просветитељ и, уз остало, баснописац који је захватао из фонда писаних басни и из српске и јужнословенске усмене традиције.

ји читају, од њих све зависи. Они нас уче многим стварима (...) Они нам после сваког читања на поклон дају делић својих снова. Делић по делић, година по година, и ти ниси више онај с почетка, већ много лепши, паметнији и вреднији“ (Владимир, 43–44). Ова независна егзистенција књижевних и фолклорних јунака повезује роман Гордане Тимотијевић с Кероловим романима *Алиса у Земљи чуда* и *Алиса у Земљи иза огледала*, у којима књижевни ликови преузети из дечје поезије, културне представе детета и персонификовани идиоми постају јунаци с новом, независном егзистенцијом.

Ова променљивост, живот који воде заједно са својим читаоцима, чини јунаке књижевних дела живим и животним. Можда је управо свест о нужном мењању књижевних јунака и њихових судбина обезбедила да доминантне позиције међу ликовима преузетим из историје добију сакупљачи усмених творевина: Јакоб и Вилхелм Грим и Вук Стефановић Караџић. Творевине маште које су они бележили – бајке и предања, али и језички идиоми – постају у роману Гордане Тимотијевић основ земље прича кроз коју Владимир пролази. Браћа Грим стоје на улазу у овај свет. Ауторка их смешта у гостионицу *Unter den Linden*, отварајући тиме низ културолошких асоцијација. У присуству браће Грим све се претвара у причу. Јакоб и Вилхелм с лакоћом претачу елемент свакодневице – Владимир вири кроз прозор – у почетак бајке: „Био једном један дечак и стално вирио кроз прозор, и лети и зими...“ Истовремено, наговештено је да девојчица Грета, која води Владимира, може бити будућа јунакиња бајке *Ивица и Марица (Hansel und Gretchen)*. Њој Јакоб Грим каже: „Још си мала, Грета, не смем да те пусти у бајку, изгубићеш ми се“ (Владимир, 29). Претакање свакодневице у причу одвија се и независно од браће Грим. Сlike годишњих доба на тањирима из којих деца једу – детаљно описане – нису само потенцијална илустрација прича. Оне се се от-

кривају као чудо приповедања само по себи. Узимајући храну, деца статичним призорима придају динамичност и временску димензију.

Иако се у даљем току романа непосредно не појављују, браћа Грим у *Владимиру из чудне приче* имају улогу демијурга света кроз који се јунак креће. Сам простор зелене шуме непосредно асоцира на шуму из бројних бајки. Поред Патуљка у њему живе и принц-жабац и девојка којој жабе искачу из уста, цвета чудесно цвеће и расте чудесно воће. У тај свет улазе и јунаци писане књижевности, попут Хофмановог Анзелма, или ликова из басни Доситеја Обрадовића, постајући и сами део бајке. Бајка се тако ставља у позицију доминантног књижевног жанра у писању за децу.

Што се тиче дела Вука Стефановића Караџића, он у роман Гордане Тимотијевић улази преко кратких народних умотоворина: загонетки, изрека, идиома – оног језичког блага чије је сакупљање у српској култури покренуо управо Вук. Загонетке из Почековине¹¹, које саопштава одбегли кључ сеоске куће (одгонетање се поистовећује са откључавањем), непосредно су преузете из збирке Вука Стефановића Караџића. Кључ наглашава да их је научио „све од првог и другог домаћина, а претежно од првог“ (Владимир, 75), док трећа генерација зна само оне које деца уче у школи. Овим се казује о одумирању усменог приповедања, а, истовремено, истиче, и необичност и реткост загонетки наведених у роману. Оне одиста не припадају конвенционалним школским изборима, већ отварају увид у једну старију митопоетску слику света. На дело и сакупљачки рад Вука Караџића, поготово онај лексикографски, непосредно асоцира и низ идиома, који се отеловљују, персонификују, захваљујући особеној дечјој етимологији и буквалном тумачењу. Овде до-

¹¹ Почековина је село код Трстеника у Србији, одабрано, вероватно, због необичног, метафоричног имена, које означава простор на коме се проводи неко време у ишчекивању.

лази до изражаја и изокретање вредносног система реалног света у свету приче. По овоме, роман Гордане Тимотијевић непосредно асоцира на Керолову *Алису у Земљи иза огледала*. Рецимо, оно што у стварном свету има погрдан смисао, у свету бајки добија сасвим супротно значење. Тако сложена именица *дангуба*, састављена од именице *дан* и глагола *губити*, која означава човека који узалудно губи време – дане, нерадника, ленштину, постаје у роману Гордане Тимотијевић име лика који чува и испуњава дан. Дангуба даје дану „вруће векне хлеба“ поморанце, изворе, цветове, „црвене јагодице да буде румен“ и прича му „лепе приче да се сија“ (Владимир, 91). На крају, Дангуба одиста губи дан, али не зато што је ленштина, већ зато што се сваки дан у сумрак „искраде и оде“. Лирско озарење које боји Дангубину причу о дану, присутно је у целини романа Гордане Тимотијевић. По томе и она, као и читалац из XXI века, одређује судбину старих прича. Елементи окрутности присутни у бајкама браће Грим и Вука Стефановића Караџића у потпуности изостају из овог романа. *Владимир из чудне приче* доминантно остаје окренут испуњењу жеље, задовољењу, лишен свега што би могло да изазове страх и стрепњу. Ово је, можда, и највећа мана овог романа.

Истовремено, Гордана Тимотијевић захвата важне аспекте културне историје српског и немачког XIX века. Вишеструки су, рецимо, разлози да се у улози особених господара приче нађу баш браћа Грим и Вук Стефановић Караџић.¹² Управо њихове везе и сарадња означавају период најприснијих и најплоднијих прожимања српске и немачке културе. Под утицајем Јакоба Грима и ослањајући се на његово циркуларно писмо, написано 2. априла 1815. у Каселу, а упућено у име Немачког друштва за заштиту и спасавање од заборава народних умотово-

¹² Истина, у роману се поименице помињу и Е. Т. А. Хофман, Доситеј Обрадовић и Лукијан Мушицки, али су они, заједно са својим ликовима, пре становници света прича него његови творци.

рина свих нација, Вук је сакупио српске народне умотворине, а нарочито бајке и предања, које су Јакоба Грима посебно интересовале. У Вуковом сакупљачком раду Јакоб Грим је нашао „живи доказ о праисконској спрези језика и народне књижевности, о истоветности поетског и народног“¹³. Са Јакобом Гримом Вук Караџић је био у сталној вези: дописивали су се¹⁴, Јакоб Грим је у *Новинама Гетингенског ученог друштва* (5. новембра 1823) похвално приказао III књигу *Народних српских њјесама* (Лајпциг 1823), а Вук је „славном Нијемцу“ Јакобу Гриму посветио своју збирку *Српске народне приповјетке*, објављену у Бечу 1853.

У Вуково доба српска култура се и иначе развија под снажним германским утицајем. У Бечу, после пропасти Првог српског устанка, живи знатан број Срба. Ту се школује већина српских интелектуалаца и уметника, а немачки језик је најраспрострањенији и најутицајнији страни језик међу Србима, нарочито онима који живе на територији Аустријског царства, али и међу онима који живе под влашћу Турака и касније у Кнежевини Србији. Данас, као и већина европских култура, српска култура – и она масовна, и она елитна – развија се под снажним утицајем енглеског језика и англоамеричке културе. Роман Гордане Тимотијевић *Владимир из чудне приче* својим читаоцима отвара увид у свет немачке културе и може подстаћи њихову радозналост.

Богатећи свог читаоца низом културних асоцијација, лирском нарацијом, маштовитом и духовитом језичком игром – *Владимир из чудне приче* успоставља сложене културне везе и развија интересовање за чудесни свет књижевности и његове бројне јунаке.

¹³ Нада Милошевић-Ђорђевић, *Казивајући редом*, Рад – КПЗ Србије, Београд 2002, 10. Види, такође: Миљан Мојашевић, Јакоб Грим и српска народна књижевност, САНУ Београд 1983; и Миљан Мојашевић, *Јакоб Грим и Вук Караџић*, Научни састанак слависта у Вукове дане, IV/2, МСЦ, Београд 1975.

¹⁴ Вук Стеф. Караџић, *Прејиска VII (1883–1847)*, приредио Голуб Добрашковић, Просвета, Београд 1993, 371 и даље.

Ljiljana PEŠIKAN-LJUŠTANOVIĆ

UDC 821.163.41-93-32.09 Andrić I.
821.163.41-93-31.09 Olujić G.CULTURAL CONTACTS AS LITERARY ADVENTURE:
VLADIMIR FROM THE WONDROUS TALE
MEETS THE BROTHERS GRIMM

Summary

The postmodern children's novel *Vladimir iz čudne priče* (Vladimir from the Wondrous Tale) by Gordana Timotijević is based on literary play: the author carries on a dialogue with the reader and the reader teaches the author what to write about. This reader is a child who loves adventure stories. This child then becomes the hero of the author's new novel, enters the world of its favorite books, goes into certain fairy tales and into contact with their characters. At the same time, Vladimir also enters a certain cultural context in which he meets the brothers Grimm, Hoffmann's hero, the student Anselmo, along with many other literary heroes and characters inspired by Serbian and German folk tradition. In the literary play of Serbian and German cultural contacts, and by a literal interpretation of the metaphors and idioms of oral literature, one more cultural contact is established: the one with *Through the Looking-Glass*, and *What Alice Found There* by Lewis Carroll. All of this makes the novel both educational, unusual and amusing as a literary work.

Key word: children's novel, fairy tales, oral tradition, character, the Brothers Grimm, Vuk Stefanović Karadžić, Lewis Carroll, cultural contacts

◆ Зорана ОПАЧИЋ

ОДРАСТАЊЕ У
МУЛТИКУЛТУРАЛНИМ
СРЕДИНАМА
У СРПСКОЈ
КЊИЖЕВНОСТИ
ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ

САЖЕТАК: У раду тумачимо дела српске књижевности за децу и младе која тематизују моменте у којима дете постаје свесно скривеног или отвореног система вредности у свом окружењу у односу на другачије културне групе, етницитете или конфесије средина у којима живе (реч је о Босни и Војводини), што јунака оваквих дела ставља пред тежак изазов. Свест појединца о сопственом идентитету обично се гради у односу на различите друштвене групе кроз релацију „блиско“/„сопствено“ – „страно“/„туђе“. Ситуација се додатно усложњава када је реч о јунаку детету/адолесценту суоченом са предрасудама и притиском вршњачке групе/околине. Као примере узели смо јунаке приповедака Иве Андрића (збирка *Деца* из 1963) и омладинског романа *Гласам за љубав* Гроздане Олујић (1963).

У приповеци *Деца* дечак наратор стављен је пред снажну моралну и људску дилему – он мора да бира између прихватања вршњачке групе и сопствене природе. Док присуствује бруталности својих другова према јеврејском дечаку, у дечаковој свести одиграва се трансформација: оно што је доживљавао као „своје“/„блиско“ одједном му постаје „туђе“/„страно“, мучно и одбојно. Чинећи тежак избор (он пушта прогоњеног Јевреја и бива искључен из вршњачке групе), јунак приповетке показује високи морал-

ни интегритет којим превазилази свој узраст. Тиме аутор указује да и деца могу бити у стању да противставе осећање „припадности“ осећању људскости и моралном интегритету.

У роману *Гласам за љубав* Гроздане Олујић шеснаестогодишњи јунак одбија да се повинује предрасудама војвођанске варошице, заљубљује се у Туркињу Рашиду и одлучује да са њом напусти завичај. Бодино осећање идентитета/припадности одређеној култури је угрожено пошто је изложен вишеструким личним и друштвеним опозицијама. Млади у овом роману се супротстављају свету одраслих успостављањем „хоризонталног“/генерацијског система вредности. Они негирају двоструке критеријуме и лицемерје одраслих (симболички одређене као „живот под оклопом“) и „гласају за љубав“.

Сваки од поменутих јунака реагује на предрасуде средине у којој живи и одбија да учествује у подели и угњетавању. Неспособни за мржње и поделу, ови јунаци се, свако на свој начин, боре за универзална људска начела – из тог разлога ова дела оличавају највишу књижевност за децу и младе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српска књижевност за децу, мултикултурална средина, релација „блиско“/„сопствено“ – „страно“/„туђе“, предрасуде, морални интегритет детета јунака

Књижевни текст који слика дете у средини са више културних заједница заснива се на сложеној мрежи информација које се могу пратити на различитим равнима.¹ У том смислу, централно питање овога рада односи се на књижевна дела која тематизују моменте у којима дете постаје свесно скривеног или отвореног система правила која владају у његовом окружењу у односу на другачије културне групе, етницитете или конфесије (на пример, јунак приповетке Иве Андрића *Писмо из 1920. године* (1946) формулише свој однос са познаником на следећи начин: „Тада између нас није било и није могло би-

¹ Као што знамо, „постоји низ карика помоћу којих друштво дотиче поједину личност. (...) Микросредина личности детета представља јединство два основна социјално-психолошка подсистема: у почетку то је подсистем одрасли-дете, којем се у одређеном стадијуму онтогенезе придружује подсистем дете-дете“ (Колминск 1990: 124).

ти додирала. Све нас је делило – ... изглед и навике, имовно стање и друштвени положај наших родитеља“; Андрић 1996:176). Свест појединца о сопственом идентитету обично се гради у односу на различите друштвене групе кроз релацију „блиско“/„сопствено“ – „страно“/„туђе“. Свест о *дружном* читљива је већ из перспективе/фокализације јунака или приповедача, односно начина на који реагује на спољни свет. Говорећи о појавама које доживљава као елемент сопствене културе или вршњачке групе, наратор обично користи заменицу „наше“, што можемо запазити у Андрићевој приповеци *Деца* (1935) („наш вршњак“, „наш изглед“, „ми остали“), док се за другачији културни код користи заменица „њихово“ („њихов је празник“, „јурну на њих“ и сл.). Живот појединца у мултикултуралним срединама може бити испуњен прикривеним или отвореним поларизацијама које јунака оваквих дела стављају пред тежак изазов, поготово ако је реч о појединцу чијој су природи стране искључивост и сегрегација. Ситуација се додатно усложњава када је реч о јунаку детету/адолесценту суоченом са предрасудама и притиском вршњачке групе/околине. Поседује ли личност у формирању, која још увек трага за сопственим идентитетом, довољно интегритета да се супротстави појавама које су стране њеној природи? Са чиме се суочавају јунаци оваквих књижевних дела и на који начин разрешавају притисак и санкције своје најближе околине? Као примере за ову врсту изазова младог јунака узели смо дела два значајна српска писца који тематизују проблеме одрастања у две вишекултурне средине: Босни и Војводини. Реч је о приповеткама Иве Андрића обједињеним у збирку *Деца*² у којима се описује одраста-

² Збирка приповедака *Деца* први пут је издата у оквиру *Сабраних дела Иве Андрића* 1963. (књига 9., *Деца. Приповетке*. – Београд, Загреб, Сарајево, Љубљана; Просвета, Младост, Свјетлост, Државна zaloжба Словеније). У њој су обједињене приповетке о детињству које су издаване самостално и у оквиру других приповедних збирки аутора, у периоду 1935–1958.

ње у Босни између два светска рата и роману Гроздане Олујић *Гласам за љубав* (1963) (преведеном у Немачкој већ 1966), првом омладинском роману српске књижевности произашлом из поетике Џ. Д. Селинџера, који слика одрастање адолесцената у војвођанској варошици у епохи социјализма (ова чињеница сама по себи подразумева извесне импликације).

1.

Приповетке И. Андрића (1882–1975) *Деца* и *Писмо из 1920. године* сведоче о одбијању да се прихвати предрасуде и мржња. Ове две приповетке занимљиво је упоредити јер је у једној од њих јунак дете из Босне, а у другој младић странац који је одрастао у Босни. У приповеци *Деца*, обликованој у форми сказа (руски: *сказ*), наратор евоцира своје одрастање у једној босанској махали и догађај који је на њега преломно утицао. Дечак жели да се допадне вођама дечје дружине из свог краја и постане њен пуноправни члан. Хетерогена дружина састављена је од деце различитих вера и нација, али је јасно супротстављена деци из јеврејске махале која се доживљавају као противници, у чему се лако може уочити рефлектовање вредносног система одраслих на свет дечака. „Да ли је човјекова доминантна страст љубав или деструктивност, овиси у великој мјери о социјалним приликама“, сматра Фром (Fromm [1973] 1986: 22). Јеврејска заједница је очигледно изложена притиску и агресiji јер се сукоби између дружина одвијају на хришћанске или јеврејске верске празнике, тако што хришћанска деца долазе у јеврејски крај.³ Дечак-наратор стављен је пред снажну

³ Угрожавање националне заједнице је очигледно систематско: јеврејска деца се погрдно називају „Чифучад“ и нападају на Пасху. „На те експедиције у јеврејске махале ишло се само неколико пута преко године, редовно о нашим или јеврејским празницима“ (Андрић 1996: 45).

моралну и људску дилему – он мора да бира између прихватања вршњачке групе („Бити социјално прихваћен значи бити опажен од других особа као неко чије пријатељство, другарство и поштовање друге особе желе да имају“; Jennings [1973] 2007: 78), што силно жели („...примарни фактор је атрактивност, односно привлачност групе за њене чланове“; Крњајић 2007: 58) и сопствене природе.⁴ Проучавајући међусобне односе вршњака у групама, Коломински указује на различите положаје које појединац може заузимати у оквиру групе. „У било којем узрасту, у групи увек постоје личности које користе наклоност (симпатију) многих вршњака, и с те тачке гледишта заузимају виши положај а, такође, постоје и они који заузимају средњи положај, или нижи од тог“ (Коломинск [1975] 1990: 129). Дечак из Андрићеве приповетке јасно формулише ове хијерархијске односе; у групи доминирају Миле и Палика („дечје вође из нашег сокака“), а остали дечаци заузимају нижи статус („Ми остали били смо војска, нестална и недисциплинована, али борбена и грлата“; Андрић 1996: 45). Иницијација подразумева суровост (како би га цениле и прихватиле вође он мора да покаже храброст у окршају; конкретно – треба да удари и повреди малог Јевреја импровизованим „оружјем“ – даском). Слика другова који у току „окршаја“ показују дотад непознато, њему одбојно лице, представља тренутак спознаје тамне стране људске природе, „непознатог, великог, узбудљивог, страшног света у ком се носи кожа на пазар, у ком се дају и примају ударци, мрзи и лику-

⁴ За дете у одређеном узрасту веома је карактеристична припадност вршњачкој групи „Најопштију социјално-психолошку законитост узајамних односа вршњака чини *стварање мале групе* која се у свим проученим узрастима јавља као универзални систем непосредне међуљудске комуникације“ (Коломинск 1990: 126–127). „Група се може представити као ‘социјално поље’ састављено од различитих ‘елемената’ који чине његову организацију или структуру. Група је ситуирана у средини која је окружује, а динамичност поља се објашњава акцијом ‘сила’ које је конституишу“ (Крњајић 2007: 57).

је, пада и побеђује“ (Андрић 1996: 47).⁵ Иако је одлазак у окршај доживео као „подвиг“, „велику част од стране двојице вођа“ (Андрић 1996: 46), дечак бива збуњен суровошћу „игре“. Док посматра како његови другови сужавају круг око јеврејског дечака у затвореној одаји напуштене верске школе („Око уловљеног дечака све више се стезао троугао од леве, тољаге и гумене цеви“; Исто: 49) у дечаковој свести одиграва се трансформација: оно што је доживљавао као „своје“, „блиско“ одједном му постаје „туђе“/„страно“, мучно и одбојно. Истовремено, апстрактни противник постаје конкретни избезумљени дечак „са мученичким лицем“. Паралисан контрадикторним жељама, јунак пушта прогоњеног дечака јер му сопствена природа не допушта да повреди недужног (Фром указује да се, када код особе постоји противљење окрутним чиновима које извршава или треба да изврши, у њему јавља реакција гнева и згражавања);⁶ Одређење прогоњеног дечака који бежи „лак и незадржљив као анђео“ јасно сведочи о инверзији релације „блиско“ и „туђе“ у свести дечака приповедача. У данима који долазе наратор преиспитује контрадикторне вредносне релације које га раздиру и изнова налази потврду за сопствени поступак:

Како да одредим свој однос према Милу, Палики и осталим друговима којима бих желео свом душом да будем равноправан друг, али не успевам, а како према јеврејским дечама које треба, изгледа, нападати и тући, *а ја њо не могу и не умем?* (Андрић 1996: 52, подв. З. О.).

Казна за „кукавичлук“ је, међутим, сурова и дуготрајна⁷: јунак доживљава осуду, понижење и вршњачку изолацију која га прати кроз читаво шко-

⁵ Овакве прве спознаје зла и неправде, неумољивих законитости и суровости у свету који окружује појединца карактеристичне су у Андрићевим приповеткама о детињству (*Кула, У завади са светиом, Писмо из 1920. године* и сл.)

⁶ „Треба разматрати не само окрутно понашање већ и – често несвјесну – грижњу савјести оних који се покорављају ауторитету“ (Fromm 1986: 69).

ловање („У групи могу да буду и личности које нису симпатичне вршњацима, или изазивају њихову антипатију, због чега се налазе у својеврсној психолошкој изолацији“; Коломински 1990: 129); ова траума обележава читаво његово детињство (иако се касније – привидно – измирио са друговима, никада му нису опростили његов „кукавичлук“). Говорећи о развоју моралности код деце, Колберг (Kohlberg [1968] 1990) издваја етапе у изграђивању етичких начела. Први стадијум (претконвенционални ступањ) подразумева безрезервно покорављење вишој сили, ауторитету, владање према казни или циљу, без обзира на људско значење поступака. Овакво понашање показују сви из Милетове и Паликине групе. Дечак-наратор, напротив, врло рано досеже највиши стадијум моралности који подразумева „одлучивање према савести и према самостално изабраним етичким принципима“, као и „поштовање достојанства људских бића“ (Kohlberg 1990, 52–53). Тежак избор који јунак прави састоји се, заправо, у сучељавању две моралне равни: „Поштуј правила да би избегао да те други не осуђују и не подносе“ и „Поштуј правила да би избегао самоосуђивање“ (Исто, 55).⁸ Одбијајући да учини неморални поступак и поред извесности санкција које га очекују („а ја га опет пропуштам без ударца, иако знам шта ме због тога чека“), дечак показује високи морални интегритет којим превазилази свој узраст. Поштовање „достојанства људских бића“ јунака Андрићеве приповетке чини етичким примером за младе читаоце: „Зна се да човек који схвата шта је правда доприноси да се створи одређена морална клима (...). Тако је читаво друштво у добитку“, сматра Колберг (Исто: 63).

⁷ „Сав мој детињски свет срушио се, и разбијен у комаде, лежао крај мојих ногу“ (Андрић 1996: 51).

⁸ На претконвенционалном и конвенционалном ступњу морални садржај зависи од околности. „Главна вредност може да буде било шта, почев од поштења или храбрости у тучи“ (Kohlberg 1990: 63).

Занимљива перспектива из које се приповеда о мултикултуралној Босни после Првог светског рата дата је у приповеци *Писмо из 1920. године* (објављеној 1946) из визуре западњака, Немца Макса Левенфелда, рођеног и одраслог у Сарајеву. Гледиште овог јунака је двоструко на више начина: Макс је својом културом западњак, али и човек мешане крви – покрштени Јеврејин и Немац, рођен и одрастао у Сарајеву. Двојност његове природе, помешано верско и национално наслеђе, распетост између два света којом се Андрић често бави у својим делима Макса истовремено чини Босанцем и странцем. Босна је његов други завичај, али је, истовремено, и битно другачија у односу на културну матрицу из које потиче (Максова кућа је за његовог сиромашног друга прави храм европске књижевности и филозофије. Приповедач, Максимов пријатељ, сећа се своје опчињености „првом правом библиотеком“ коју је видео у животу и читања Гетеовог *Прометееја* на немачком и разговора које је водио са Максом). Будући да је и сам пример мултикултуралног наслеђа (како би у себи помирио све различитости, себе доживљава као атеисту), Макс је дубоко погођен Првим светским ратом и разједињеношћу средине у којој живи. Стога се одлучује да напусти Босну, иако ће је увек доживљавати као „своју“. Не желећи да припада иједној „страни“ или религији, дубоко хуман и неспреман да мрзи, Макс не прихвата предрасуде и свој живот посвећује људској добробити као лекар. Његов доживљај културолошких разлика средине у којој је одрастао симболизован је звоњавом цркава у сарајевској ноћи, а ова симболична слика, видећемо, обнавља се касније у сасвим другачијем контексту у другом књижевном делу. У наведеном цитату, видећемо, такође је присутна релација „блиско“ и „далеко, туђе“:

Тешко и сигурно избија сат на католичкој катедрали: два после поноћи. Прође више од једног минута... и тек тада се јави нешто слабијим али продорним звуком сат са

православне цркве, и он искуцава своја два сата после поноћи. Мало за њим искуца промуклим, далеким гласом сачат-кула код Бегове џамије, и то искуца једанаест сати, аветињских турских сати, по чудном рачунању *далеких, љуђих* крајева света! Јевреји немају свога сата који искуцава, али бог једини зна колико је сати сада код њих (...). Тако и ноћу, док све спава, (...) бди разлика која дели ове поспале људе који се будни радују и жалосте, госте и посте према четири разна, међу собом завађена календара, и све своје жеље и молитве шаљу једном небу на четири разна црквена језика (Андрић 1996: 189, подв. З. О.).

Сликајући дубинску нетрпељивост разнородних културних матрица Босне између два светска рата у својим приповеткама, Андрић показује како се она прелама на појединцу у формирању и колико притисак средине може бити снажан и мучан за одрастање. Са друге стране, овим приповеткама аутор показује да чак и „мали људи, које ми зовемо деца“ (Исто) могу бити у стању да, онда када се припадност културној матрици супротставља њиховој природи, противставе осећање „припадности“ осећању људскости и моралном интегритету. Из тог разлога ова дела оличавају највишу књижевност за децу и младе која промовише универзална људска начела.

2.

Шеснаестогодишњи јунак романа Гроздане Олујић, Слободан Галац звани Бода, одраста у другачијим околностима. Војвођанска варошица Караново 60-их година је вишекултурна средина, али је то и епоха Социјалистичке Федеративне Републике Југославије у којој овај појам има другачији контекст. Наиме, у овом друштвеном уређењу са једне стране инсистирало је на националној равноправности, „братству и јединству“, као и космополитизму – упознавању са најудаљенијим културама света, а са

друге је национални идентитет брижљиво и на различите начине замењиван идеолошким, наднационалним идентитетом.⁹ „Тадашње друштво, које на социјалистичкој идеологији гради нов и посебан систем вредности у младима често налази и своје противнике. Они траже своје путеве и вредности, свој идентитет и своје просторе среће“ (Пијановић 2009). Дете које се формирало у овој култури имало је увид у удаљене културе, али је уместо осећања припадности сопственој културној традицији имало пред собом „свете истине“, идеолошке приче о ратној прошлости које су, да се послужимо речима јунака романа, „толико пута понављане да су изгубиле мирис“ (Олујић 1963).

Са друге стране, роман тематизује бунтовништво младих у 60-им годинама прошлог века које уместо националног и, уопште, културног традицијског низа (који можемо означити као *вертикални*) промовише генерацијски или *хоризонтални континуитети* (Флакер 1984). Свесни двоструких критерију-

⁹ Тема верске, односно националне нетолерантности или терет са којим се суочава дете из мултикултуралне средине била је брижљиво избегавана. Читанке и уџбеници из ове епохе, баш као и антологије, састављани су по тзв. националном кључу, односно садрже равноправан број књижевних текстова свих народа и народности који живе у тадашњој Југославији. Тиме је стваран утисак спољашње/формалне мултикултуралности која је, заправо, служила потискивању националног и снажењу федеративног идентитета. Уместо њих успостављан је наднационални, идеолошки идентитет (дете је пре свега пионир па тек онда припадник одређене културе и у њему се подстиче љубав према домовини и друштвеном поретку) а свест о традицији сведена је на новије историјске околности које су довеле до стварања СФРЈ.

У социјалистичкој држави инсистира се на космополитизму: присутан је велики број превода, антологија/избора или едиција светске поезије или прозе за децу (инсистирало се на заступљености књижевности свих континената). Таква врста отворености видљива је и у српским текстовима за децу (на пример поема Александра Вуча *Сан и јава храброг Коче* (1947) пева о храбром дечаку који прелази континенте како би помогао Али Балију, пријатељу Папуанцу који га је дозвоао у помоћ.). Такође, ту је и песничка збирка Мирослава Антића *Гарави сокак* (1973) састављена као каталог исповести деце Рома.

ма и предрасуда култура у којима живе, млади их негирају и труде се да се што више удаље од света који не желе – својим начином облачења и заједничком културом. Изразити индивидуалац, Бода је космополита и сања о просторствима света који жели да доживи¹⁰. Свет око себе мери више кинематографским делима, а мање књижевним (иако жели да постане писац, њега не опчињавају писци удаљених култура већ ноге Мерилин Монро)¹¹:

Помислих на Јапанце који пишу читаве књиге о трешњиним и кајсијиним цветовима и би ми помало мука од тога. Ја о нечему као што је кајсија не бих могао да напишем више од пола стране. О ногама Мерилин, на пример, могао бих да напишем пет страна (Олујић 1963: 48).

Вршњачка дружина којој припадају Бода и његова љубав Рашида, Босанка из Сарајева, девојчица са социјалне маргине,¹² осим генерацијским заједни-

¹⁰ Позиција у којој се јунак осећа немоћан и спутан док живот *пролази* оличена је у посматрању међународних возова који пролазе кроз мало место, „доносећи мирис далеког и непознатог“. Писак воза представља својеврстан позив у „шумно, дивно жуборење путовања“ (Олујић 1963:172). Додирујући топле шине, јунак у машти исцртава далеке пределе за којима жуди: „Ја, на име, често желим да сам на неком другом месту. Сада сам размишљао о острвима Јужнога мора... Желео сам да будем го. Желео сам да слушам само ветар“ (Олујић 1963: 168).

¹¹ Јунак своју стварност непрестано упоређује са филмовима, а из поређења израња удаљени, гламурозни свет – златна епоха холивудске филмографије 50-их и 60-их година. Тако он изглед и понашање девојака пореди са филмским глумицама, корњачу (због „тајанственог погледа“) називају по Грети Гарбо, док младиће подругљиво упоређује са Белмондом. Његов зид у очевој кући облепљен је постерима Мерилин Монро. Чак је и његово фокализовање простора „филмско“: предвечерје изгледа „као у енглеским филмовима рађеним по Дикенсу“; „Месец се као у филмовима из Индије полако и декоративно пењао у небо“ (Олујић 1963: 94 и 70). Игранка у башти Омладинског дома представља слику генерацијског заједништва 60-их: на њој се свира џез и врте „потпетице, жипони, цакчићи са ђерданима до пупка и фармернице уске, уске баш тамо где треба“ (Исто: 100).

¹² Рашидин отац је железничар, а мајка јој је умрла на порођају. Рашида живи иза социјалне границе града – пруге, и мора да се стара о бројној браћи и потомцима својих сестара.

штвом, уједињена је својим отпором према професорима и одраслима, иако је реч о припадницима различитих културних група. И ова група врши притисак на појединца (другови и Рашида терају га да пише лажна љубавна писма усамљеној средовечној професорки како би била попустљивија према ђацима). У овом случају Бода то чини у име љубави према Рашиди, иако временом осећа грижу савести која га изједа (в. Фром). (Писма која наводно пише професор физичког испрва почивају на сентименталном коду Пушкиновог *Евђенија Оњегина*, у чему се такође обесмишљава вертикални континуитет. Међутим, временом она прерастају у све искреније изјаве љубави упућене Рашиди.) Иако ујдурма са лажним писмима има предвиђени ефекат (професорка се заљубљује и не обара ђаке), она доводи до скандала (професорка покушава самоубиство, а Рашиди и Боди прети избацавање из школе). Дакле, у овом случају јунак прихвата да чини оно што се противи личним начелима, али у име мултикултуралне вршњачке групе, а санкције потичу из свете одраслих коме је супротстављен.

То не значи да Бода не запажа разлике у свету око себе и не реагује на њих. Напротив. Изузетно осетљив и пажљив посматрач, Бода непрестано уочава прикривене и отворене недоследности у матичној средини и на њих снажно емотивно реагује. Његова истанчана способност за уочавање скривених веза омогућује изграђивање врло детаљне слике света у којем се притајено сударају прошлост и садашњост, различите културне и идеолошке матрице. Сваку врсту неправде и неједнакости јунак доживљава лично, као „ударац песницом у желудац“, те овај израз срећемо у више наврата: „Све три цркве, народни одбор и гимназија распоређени су око трга и седећи на било којој од клупа можете да чујете неког клинца како одговара на питања о разломцима, *Deus Vobiscum* из католичке цркве и громогласно Господи помилуј Луке Црквењака. (...) звиждућући

поћох ка цркви на чијем се прагу сунчала Драга Падвичарка и још два-три просјака из мађарског краја. Ноге су им биле голе и пуне промрзлина и то ме погоди као *ударац њесницом у желудац*“ (Олујић 1963: 32, подв. З. О.). Припадници различитих конфесија живе једни крај других, али, заправо, свако у свом свету, што се истиче сликом асинхроне црквене звоњаве (симболом који користи и Андрић у поменутој приповеци).

Тачна као и увек, католичка црква откуцавала је подне. Кроз три минута то исто ће учинити и православна доводећи *во искушеније* попа Доментијана да Луки Црквењаку скреше све редом по списку десет колена уназад због нетачности. Да није за време рата одлетела у небо, послала би свој извештај људима, анђелима и ђаволима и јеврејска синагога. То ћутање синагоге погоди ме *као ударац њеснице у желудац...* (Олујић 1963: 7–8).

(Бода, наиме, не зна да синагоге не звоне, али, без обзира на ову благохуморну појединост, Боду дубоко погађа то што је она *разрушена*.)

Бодино осећање идентитета/припадности одређеној култури је угрожено пошто је изложен вишеструким личним и друштвеним опозицијама Одростајући после развода родитеља између две породице које су врло различите по свом социјалном статусу (мајка је удата за угледног функционера, а отац и маћеха припадају нижем средњем слоју), Бода је жељан љубави и преплављен осећањем сопствене излишности („Био сам слободан и сам као пас и нисам знао шта да почнем; сви су ме тако лако пуштали од себе да ми је било јасно да не вредим много“; Исто: 31); он осећа како нигде не припада. Један од путева којима креће је и преиспитивање религиозног идентитета. Иако Бода нема изграђено верско осећање, он покушава да се одреди у односу на културни образац који би прихватио као „свој“; стога ступа у православну цркву из мешавине радозналости, носталгије за детињством (бака га

је водила у цркву), али и из бунта, потребе да се одреди насупрот средини која га иритира („Моји су били строго свесни“, каже Бода, мислећи на њихову партијску „освешћеност“). Међутим, недуго пошто је крочио у цркву, пресреће га отац који је већ чуо за његов „шокантни“ поступак и дојурио да га изгрди („И јесам био на часу, Слободане. Само – између часова постоје одмори. Они трају петнаест минута. Сасвим довољно... да ми испричају понешто“; Исто: 33). Отац не жели да разуме синовљеву потребу да у *нешто мора да верује*, већ га критикује са својих научених идеолошких становишта (плашећи се како овај субверзивни поступак његовог сина може да се протумачи у средини). Очев противаргумент изречен у љутњи („Ако мораш да верујеш, веруј бар у нешто што постоји!“; Исто: 33) иронијски одређује материјализам као „нову веру“ и указује на сасвим читљиви отклон наративне свести.

У слици војвођанске варошице 60-их изграђена је читава вертикала друштвеноисторијских наслага. Ликови из непосредне Бодине околине образују мозаичну слику прошлости и садашњости, матичне и страних културних матрица, Запада и Истока. У њој једни крај других живе моћни функционери (Бодин очух) и „радничка класа“ (Бодина маћеха и отац, Рашидин отац железничар и Недин отац грађевински радник); племићи којима је све одузето (Бароница от Петровић)¹³, потомци сеоских домаћина који су уништени национализовањем имовине (деда Бодиного друга званог Атаман није желео да преда ергелу новим властима већ је запалио шталу са коњима и у њој сам изгорео)¹⁴, просјаци и убоги (Дра-

¹³ Симбол прошлих времена представља некадашња племкиња, Бароница от Петровић, луда старица која одбија да „изађе“ у стварност у којој је све изгубила те живи у свету сени, разговарајући са умрлим рођацима племићима. Њена француска песма о бродићу који никада није заплочио понавља се као рефрен који упозорава Боду да и његов живот може постати промашен.

¹⁴ „Атаманова мајка није могла да се помири са мишљу да се социјализму све преко десет хектара мора дати као ни Ата-

га Падавичарка), као и Руси емигранти (Сергеј Иванович Багрицки, професор руског)¹⁵, а димњак фабрике сликовито надмашује црквене торњеве. Слободан показује снажну емпатију према осујећеним људима који живе у прошлости (као према лудој Бароници или Багрицком), али осећа изразиту нетрпељивост према очуху (кога иронично назива „друг директор“) који, како то болећиво каже његова мајка, по „цео дан ради за добро народа, а ноћу још иде по конференцијама“ (Олујић 1963: 54).¹⁶ Приче о детињству у рату које очух воли да приповеда као „свете истине“ рађају у јунаку снажан отпор и гађење. Истовремено, Бода је свестан осећања промашености које важи за све одрасле које познаје, укључујући и његове родитеље.¹⁷ Оно што уједињује ову заједницу јесу лицемерје и малограђанштина: „Познавао сам људе којима је најважније оно што би други могли о њима рећи, или оно што би они о њима могли рећи“ (Олујић 1963: 50). Реагујући на двоструке критеријуме света у којем живи, Бода упоређује њихов лажни живот са корњачиним оклопом: „Посматрао сам Грету (корњачу)

манов деда, због чега су га једно јутро нашли у запаљеној штали са коњима које није хтео да преда. (...) друг директор, мој очух, причао је како су милиционери покушавали да спасу ствари, само што овај није пристајао на такав спас: навукао је резу изнутра и изгорео заједно са коњима чији је њисак сву ноћ држао Караново на ногама“ (Олујић 1963: 12).

¹⁵ Сергеја Ивановича Багрицког је стигла судбина од које је бежао. Његова жена је, „у време кад се и у овој земљи закоренио социјализам почела да носи чарапе различитих боја“ (Олујић 1963: 35). Прекривен бројним мачкама (као живим штитом), Багрицки покушава да се обавије сећањима на прошлост и заборави на револуцију, чиме симболизује трагичну судбину малог човека у историјским вртлозима.

¹⁶ „За добро народа? Прима ли и сто двадесет хиљада месечно за добро народа? Возика ли се аутомобилом за добро народа? – хтео сам да питам, али нисам рекао ништа“ (Олујић 1963: 54).

¹⁷ „Пре двадесет и нешто година желео је да постане лекар, али се онесвестио чим је угледао прву галванизовану жабу а затим прешао на књижевност и сад тај несрећни дан проклиње сваки пут кад прима плату или доноси кући задатке на исправљање“ (Исто: 26).

како млатара ногама по ваздуху и одједном ми се учинило да огромна већина људи живи *под оклопом*. *За сваког је тај оклоп различит, али је свеједно оклоп, тежи или лакши, шаренији или мање шарен. Оклоп.*“ (Олујић 1963: 135; подв. З. О.). Такав свет он одбија да прихвати као „свој“.

Стога он нема другог избора него да створи лични круг који исцртава његова љубав према Рашиди. Будући да мајку не може да виђа колико жели, Бода једино Рашиду види као „своју“ и „блиску“. Свет испуњен хипокризијом и узалудношћу појачава у њему жељу да се избори за слободу и чиста осећања. Одбијајући да прихвати (лажне) критеријуме сопствене заједнице, Бода им се супротставља и *гласа за љубав*. Начин на који људи „под оклопом“ доживљавају искреност јасно се огледа у јединици за писмени задатак у којем је објаснио зашто „гласа за љубав“: „...кад сам написао да гласам за љубав, добио кеца а онда понављао мајци да више никада нећу написати ништа слично, само што ја *нисам могао да не напишем ништа слично*. Јер то је тако, и ако је то тако, и *ако је могуће да се бира, ја гласам за љубав*“ (Исто: 30; подв. З. О.). У име тога, он планира излак – у слободу. Од почетка означен сопственим именом, и поред тога што Рашиду отац због скандала шаље тетке у Сарајево, јунак романа не одустаје од сопствене намере (и природе); он излази у свет како би пронашао Рашиду и, заједно са њом, трагао за сопственим просторима среће.

У свим делима српске књижевности за децу о којима смо говорили јунаци реагују на предрасуде своје матичне средине, трпе притисак околине који се коси са њиховим начелима и због својих ставова трпе санкције. Сваки од поменутих јунака повлачи се или одлази и одбија да учествује у подели и угњетавању. Свест о различитости у њима не умањује осећај човечности. Неспособни за мржње и поделу, ови јунаци се, свако на свој начин, боре за љубав и поштовање свих људи и у томе представљају добре моделе за младе читаоце.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1996 – Иво Андрић, *Деца (приповећке)*, Сабрана дела, књ. 9, Београд: Просвета.
- Олујић 1963 – Гроздана Олујић, *Гласам за љубав*, Ријека: Отокар Кершовани.
- Dyson and Genishi – Dyson, Anne Haas; Genishi, Celia (ed.): *The Need for Story (Cultural Diversity in Classroom and Community)*. National Council of Teachers of English, West Keyon Road, Urbana, Illinois.
- Јовановић 1996 – Александар Јовановић, „Свет љубави Гроздане Олујић“, Предговор у: Гроздана Олујић, *Гласам за љубав*, Београд: „Bookland“, стр. 5–8.
- Kohlberg 1990 – Колберг, Лоренс, „Дете као филозоф морала“, У: Група аутора (1990): *Процес социјализације код деце*, приредили Иван Ивић и Ненад Хавелка, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства (Kohlberg, Lawrence, The child as a moral philosopher, *Psychology Today*, 1968, vol. 2, pp. 25–30).
- Коломинскé 1990 – Коломински, Ј. Л. (1990): „Дечји колективи. Социјално-психолошке карактеристике дечјих група и колектива“, У: Група аутора, *Процес социјализације код деце*, приредили Иван Ивић и ненад Хавелка, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства (Коломинскé, В. Л (1975): *Детские коллективы, Коллектив и личности?*, стр. 115–128, „Наука“).
- Кон 1991 – Кон, И. С. (1991): *Детте и култура*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства (Кон, И. С. (1988): *Ребенок и общество*, Издательство „Наука“, Москва).
- Крњајић 2007 – Крњајић, Стеван (2007): *Пољед у разред*, Београд: Институт за педагошка истраживања.
- Пијановић 2005 – Пијановић, Петар (2005): *Научна прича*, Београд, Српска књижевна задруга.

Пијановић 2009 – Петар Пијановић, „Слика света и приповедачки поступак у роману Гласам за љубав Гроздане Олујић“, У: *Књижевно дело Гроздане Олујић за децу и младе*, Београд; Учитељски факултет (у штампи).

Флакер 1983 – Александар Флакер, *Проза у ирањерицама*, II проширено издање, Загреб: „Либер“.

Fromm 1986 – Фром, Ерих (1986): *Анатомија људске деструктивности*, 1. књ., превели Гвозден Флего, Весна Марчећ-Бели, Загреб: Напријед. (Fromm, Erich, *The Anatomy of Human Destructiveness*, Holt, Rinehart and Winston, 1973)

Zorana OPAČIĆ

GROWING UP IN MULTICULTURAL ENVIRONMENTS IN SERBIAN LITERATURE FOR CHILDREN AND YOUTH

Summary

The subject matter of this paper concerns works of Serbian literature for children and the young whose topics refer to the moments in which a child becomes aware of the covert or overt systems of rules in its multicultural environment (Bosnia and Vojvodina), which place the hero before a serious challenge. The awareness of one's own identity and the other cultural/social groups is raised as a relation between "close"/"one's own" – "strange"/"somebody else's". To exemplify such a model of a young hero, we have opted for the works of Ivo Andrić (the collection of short stories *Children*, 1963) and the youth novel by Grozdana Olujić *I Vote for Love* (1963).

In the short story "Children" the narrator-boy faces a serious moral and human dilemma – he must choose between the acceptance by a peer group and his own nature. Witnessing his friends brutality to a Jewish boy during the combat, the boy experiences the inversion of the relation "close" and "strange" in his mind: "his own" suddenly becomes "strange", bitter and obnoxious. The hard choice that the

hero makes (he lets the pursued boy and gets excluded from the peer group) shows a high level of moral integrity with which he outdoes his own age. The author shows that even children are capable of opposing the feeling of "affiliation" to the feeling of humanity.

In the novel *I Vote for Love* by Grozdana Olujić, a sixteen-year old boy refuses to obey any conventional norms of the little town in Vojvodina, and decides to be in love with a Turkish girl Rašida, leaving his town. Boda's feeling of identity is at danger because he faces multiple personal and social oppositions. In this novel, the world of adulthood is opposed by establishing "horizontal" peer value system. Youth are against the double criteria and prejudices of the community (life "under the turtle's shell").

Each of the mentioned heroes reacts to the prejudices in their community and refuses to participate in the segregation and oppression. Incapable of hatred, these heroes, each in their own way, fight for the universal human principles and respect of all people – thus representing the highest literary value for children and youth.

Key words: Serbian literature for children, multicultural environment, a relation between "close"/"one's own" – "strange"/"somebody else's", the prejudices, moral integrity of a child hero

◆ Јован ЉУШТАНОВИЋ

ДЕЦА, РАТ И КУЛТУРНЕ РАЗЛИКЕ: ДВА РОМАНА ЗА ДЕЦУ С ТЕМАТИКОМ ИЗ РАТА У БОСНИ

САЖЕТАК: Предмет овог рада су два романа из рата у Босни деведесетих година 20. века. *Дјечак и његов ишћии* је роман српског аутора Јована Лубардића, а *Мјесец, сан и иаиирни авиони* роман бошњачког аутора Зејћира Хасића. Иако припадници нација које су међу собом ратовале, оба писца на сличан начин опажају рат. У оба романа главни јунак је дечак истих година (11), он живи у породици из које је због ратних околности одсутан отац, обе породице пате због недостатка хране, воде и ратних опасности. У оба романа је рат приказан као безумље. Ипак, постоје битне разлике. У Лубардићевом роману породица преживљава, у Хасићевом страда. У оба романа се о другој страни говори идеолошком реториком наслеђеном из Другог светског рата. У Лубардићевом роману има сећања на заједнички живот различитих нација и вера пре рата, код Хасића тога нема. Код Лубардића је и добро и зло на свим зараћеним странама, код Хасића је доследно спроведена логика: наши су добро, друга страна је зло.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: рат, дете, породица, безумље, Срби, Хрвати, Бошњаци, четници, усташе, балије

Југославија распала се као држава у току деведесетих година XX века у низу етнички и верски мотивисаних ратних сукоба. У њима су међу собом ратовали сродни народи, издиференцирани, пре све-

га, различитим верским опредељењима и, делимично, историјском традицијом. Они су, уз то, живели седамдесет година у истој држави. Зато се код свих народа с простора некадашње Југославије снажно наметнуло питање националног, верског и културног идентитета, питање сличности и разлика, веза и супротности с другим. Све то је довело до поновне интерпретације културне традиције, али и до покушаја да се, унутар културе, асимилује сурова ратна стварност.¹ То је, на различите начине, дотакло и књижевност за децу.

Овом приликом упоредићемо два романа, један српског аутора Јована Лубардића, *Дјечак и његов ишћии*, објављен 1997. године, а други бошњачког писца Зејћира Хасића, *Мјесец, сан и иаиирни авиони*, објављен 2008. године. Романи које смо одабрали имају многе сличности. Главни јунаци оба романа су дечаци приближно истих година (11), обојица живе у породици у којој је због ратних околности одсутан отац (у Лубардићевом роману отац је рањен, слуги се, тешко, и на лечењу је у Београду, а у Хасићевом је отац борац на фронту), тако да оба дечака непосредно деле ратне недаће с мајком. У оба романа ратна збивања угрожавају породицу, њену физичку егзистенцију, али, истовремено, појачавају емотивну блискост међу њеним члановима, између мајке и сина, али и са одсутним оцем.

Јунак романа *Дјечак и његов ишћии* живи само с мајком у босанској варошици у којој рат траје, у часу када се роман збива, већ пуне три године. Срби и Муслимани (Бошњаци) непрестано преотимају делове града једни од других, померајући цивилно становништво своје националности и своје вере у делове града које запоседају. Дечакова мајка је у поодмаклој трудноћи и дечак се поставља заштитнички. Главни ток романа почиње када дечак изла-

¹ О узроцима рат(ов)а на простору бивше Југославије постоје различите интерпретације условљене, углавном, национално-идеолошким становништем зараћених страна.

зи из куће да би одмамио непријатељске војнике. Тиме роман добија елементе авантуристичке фикције, отпочиње дечаково лутање међу зараћеним странама у Босни. Дете се у том лутању сучава с насиљем свију (и својих – Срба), али и са људскошћу и добротом на свим странама. И оно чини добра дела, брине се у ратном метежу о муслиманској девојци која је мајка погинула. Његова вера у љубав и доброту појављује се, метафорично, као чудесни штит који га чува од свих опасности. Слути се код детета зачетак православне религијске осећајности.

Мјесец, сан и њаирни авиони приповеда дечак који живи у великом граду под војном опсадом, под гранатама и снајперском ватром. Стрепње за ближње и властити живот, тежња да се преживи, породична присност која помаже у томе, снови, наде и стрепње главна су садржина овога романа. При том, културни идентитет дечака и његове породице јасно је назначен: то је муслиманска породица која упражњава религијске норме и обичаје. И поред борбе да се преживи породица страда. Прво гине мајка која је кренула на воду, потом отац као борац на фронту. Дете без родитеља прихвата очев пријатељ и саборац. Чини се да нема краја страдању ближњих, ћерка очевог пријатеља с којом се дечак зближио бива погођена снајпером. Ипак, и овај роман има бар донекле и оптимистичко исходиште. Девојчица бива само рањена. Опоравља се. Долази време после рата. Ипак, некадашњи дечак сећа се ратних времена и повремено проживљава „гранатирање душе”.

Из свега овога слуте се знатне сличности, али и разлике међу романима. *Дјечак и његов шћишћ* је причан полидијегетички. Ипак, у њему је у првом плану тачка гледишта детета, приповедач дечака прати у стопу и ретко описује ситуацију у којој он није присутан. Управо због тога, приповедање романа у извесној мери конвергира монодијегетичком

приповедању. *Мјесец, сан и њаирни авиони* приповедан је монодијегетички и, по природи ствари, показан нам је унутрашњи живот детета-приповедача, а сви остали ликови и догађаји приказани су кроз његове очи. Може се слободно рећи да оба романа, без обзира на разлике у типовима приповедања, стављају дечји доживљај рата је у први план.

Оба дечака на сличан начин опајају рат и опасности које он доноси. Експлозије граната звучни су декор оба дечја живота. Ослушкивање, разумевање збивања на основу звука, навикавање на експлозије и пуцњаву и вођење свакодневног живота уз њих – саставни је део оба романа. *Мјесец, сан и њаирни авиони* отпочиње овако: „Није ме пробудио удар гранате. Одавно ме не буде ноћни падови граната. На њих сам навикао“ (Хасић, 5). У роману *Дјечак и његов шћишћ* мајка, такође на првим страницама романа, овако објашњава сину зашто нису на време нахранили псето: „Ноћ је била с пуцњавом па смо преспали“ (Лубардић, 12).

Глад, као велика ратна недаћа, описана је у оба романа. Оскудна храна прављена по једноставним рецептима постаје у оба романа жижна тачка око које се развијају неки од битних односа у роману. У *Дјечак и његовом шћишћу* храна је, на пример, посредник преко кога се, у појединим сценама, рефлектује сва сложеност односа с другом страном, оном с којом се ратује. Српски дечак, који покушава да опстане на узаврелом бојишту, у једном часу доспева на муслиманску страну. Ту среће предратног очевог пријатеља, Бошњака Хилма, који је у том часу „тући војник”. Под кишом граната Хилмо води дечака код своје породице, чак му у једном часу нуди да остане с његовима. Дочекује их Хилмова жена, очигледно измучена глађу и забринута за опстанак своје деце: „Усукана, с димијама које су се једва држале на сасушеном струку, Фериди је хранила троје мале дјеце“ (Лубардић 42). Жена је непријатељски расположена према сваком с којим би ње-

на деца морала да поделе оскудан оброк: „...Дјеца су умакала грудвице пуре у тањир до пола напуњен уљем“ (Лубардић 42). Кад Хилмо предложи жени да да српском дечаку да једе, она каже: „Што му његови не дају... немам ни за своју дјецу... Не дам!“ (Лубардић 43). Уплашена за своју децу пред српским гранатама које падају све ближе кући у коју су се склонили, жена у једном часу показује знаке хистеричне мржње према српском дечаку: „Склањај ми с очију то кољачко копиле да га зубима не раскомадам.“ (Лубардић 43). Хилмо граби комад пуре, даје Ненаду у руке и уз благослов: „Нек ти је Алах у помоћи“ (Лубардић 43), шаље га преко узврелог бојишта према српским линијама – према онима којима дечак припада.

И у роману *Мјесец, сан и њаирни авиони* око оскудице у храни артикулишу се неки од битних односа међу ликовима. Око сасвим скромних obroка окупља се породица, ствара се атмосфера породичне идиле и присности. Кад мајка набере кесу маслачковог лишћа да би спремила „разљевушу“², дечак се сећа игара с маслачком, прављења свирала од његове дршке, плетења венчића, дувања у сазреле облачиће маслачка... Око срећног тренутка припремања хране ствара се лирски ореол саткан од радости дечје игре. Иако је мајка „за два килограма кукурузног брашна и шаку соли (...) дала тешке златне минђуше“ (Хасић, 29), захваљујући томе спремила је питу која „денетски мирише“ и око које се окупила не само цела породица него и пријатељи. Оброк од „резанаца с пола кокошије паштете“ прилика је за блискост мајке и сина, мајка загрли дете и пева песму о љубавном састанку на чесми, умећући у песму име свога мужа који је на фронту (Хасић, 31). Тај идиличан тренутак симболичка је најава онога што ће се десити, мајка ће следећег дана погинути управо идући по воду. На особен начин потресна је сцена у којој дечакова мајка храни жену избеглу са српске стране. Жена „четри дана ништа

није окусила“ изнемогла је, и „пригушена“ патњом: „Мајка је Шаху посадила за сто и, извињавајући се што нема ништа друго, изњела је тањир риже обарене на води, без соли и зејтина. Шаха је рижу узимала прстима захватајући само помало, колико је стајало између јагодица, и приносила је устима. Док је јела, усне су јој се једва помјерале“ (Хасић, 14).

Вода је у оба романа описана као повод ратних патњи. Мука с несташцом воде и ризично, често по живот опасно доношење воде с јавних чесми представља у оба романа важан елемент грађења сјжеа. У *Мјесецу, сну и њаирним авионима* одлазећи по воду гине мајка, и то је први у ланцу трагичних догађаја који физички уништавају највећи део породице главног јунака. Дечак после мајчине погибије мора и сам да иде по воду. Опис пута до воде, погођених зграда с рупама од граната, „изваљених прозора који су висили као сломљена птичија крила“, кућа без крова у којој људи ипак живе, нагорелих обриси некадашњих зграда – сугестивно показују простор града који трпи опсаду и непрестано артиљеријско бомбардовање. Ту су и шкрти али упечатљиви портрети људи који живе у опседнутом граду и муче се с водом – жене која залива своје три саксије и прича с цвећем, човека који трчећи гура колица с посудама с водом, вероватно бојећи се снајпера, али и старца који мирно седи на својим канистерима и пуши са задовољством цигарету јаког мириса... Слика израњављеног града (нема сумње да је реч о Сарајеву) и људи у њему спада у најбоље странице Хасићевог романа. И у Лубардићевом *Дечаку и његовом ишћашу*, као и у Хасићевом роману, за воду се везује симболика опстанка и животне угрожености. Породица главног јунака цели дан нема воде за пиће. Дечак, зато што му је мајка у поодмаклој трудноћи, одлучује да сам оде по воду на чесму која је на ничијој земљи. Враћа се избушеног канистера из кога је највећим делом ис-

² Врста сланог теста које се излива у посуду за печење.

цурела вода. Каже мајци да је од залуталог метка, али верује да га је муслимански снајпериста намерно гађао у ногу.

У оба романа показана је, у основи, једна те иста слика рата, ратног страдања породице и дечје патње у њему. Рат у оба романа бива представљен као нека врста безумља, лудила, болести. У роману *Дјечак и његов шћћћћ*, у часу кад дечак и његова мајка у подмаклој трудноћи морају да беже из туђе куће у коју су дошли мимо своје воље, такође бежећи од ратних дејстава, на мајчино питање: „Забога, шта се дешава“, старац, комшија који им помаже у сељењу, одговара: „Безумље, моја Зорице. Безумље...“ (Лубардић, 19). У сличном духу, у роману *Мјесеци, сан и њаиирни авиони*, на питање дечака: „Зашто нас с брда убијају?“, старац Нурија одговара: „Не знам! То не зна ниједан свој инсан и нико неће то докучити“ (Хасић, 47). У роману *Дјечак и његов шћћћћ* један од хрватских официра, пошто су безразложно испитивали српског дечака, проверавајући да ли је шпијун, каже: „Ово је рат апсурда. И сви смо у њему постали параноици. Да није тужно било би смјешно“ (Лубардић, 116).

Остаје отворено питање, ко изазива то лудило? Ова два романа дају суштински различите одговоре. У роману *Мјесеци, сан и њаиирни авиони* Зејфира Хасића ниједном се не именују етнички они који угрожавају дечака, његову породицу и град, нигде се не спомињу: Србин, Срби, српски... Противници су означени као „четници“, што је име војне формације која је била претежно српска и националистичка у Другом светском рату, и „браде“, што је алузија, такође, на „четнике“, јер су они носили „браде“. У ратовима из деведесетих било је међу Србима обновљено нешто од четничке идеологије и иконографије. Ипак, то је била само једна, више иконграфска него идеолошка форма самоименовања појединих група Срба у ратним сукобима на тлу бивше Југославије. У ратној пропаганди Бошњака

и Хрвата то је била главна ознака за Србе с којима су се сукобљавали, а требало је да активира негативна значења која су се око појма „четници“ формирала у социјалистичкој Југославији. Нешто слично се дешава и у роману *Дјечак и његов шћћћћ*. Муслимани се често погрдно називају „балијама“, а Хрвати по фашистичкој формацији из Другог светског рата: „усташама“. Међутим, у роману *Дјечак и његов шћћћћ* бивају употребљени и вредносно неутрални етноними Хрвати и Муслимани.³

У роману *Мјесеци, сан и њаиирни авиони* „браде“ и „четници“ су симбол зла. Дечаков отац каже: „То су сине змије отровнице“ (Хасић, 8). У Хасићевом роману појављују се фрагменти српске ратне пропаганде и политичке естраде, често и искривљено, којима Хасић придаје универзално значење, мада нису, у часу свог појављивања, ни међу високонационално хомогенизованим Србима узимани до краја озбиљно. Метафора о Србима као „небеском народу“, уметнички ексцентризам сликара Милића од Мачве, изокренуто пророчанство „српског Нострадамуса“ Митра Тарабића да ће једном „сви Срби стати под једну шљиву“⁴, основ су да се добар део српске заједнице (мада ни ту није етнички именована) огласи болесном. Предмет расправе није само ратно насиље над градом у коме живе Хасићеви јунаци, већ, пре свега, националистичка претеривања појединих српских интелектуалаца:

Било ми је невјероватно да су небески људи па сам питао мајку какви су то људи.

– Болесни – рекла ми је мајка. – Ето какви су. Хтјели би да буду оно што нису. Свако треба бити онакав какав

³ У роману је реч Муслимани доследно писана великим словом, што указује на њихов етнички статус, а то је етничка ознака формирана у Југославији пре него што ће се та заједница самоименовати у Бошњаке.

⁴ Реч је о опомени – народ ће, уколико прекрши моралне норме, изумрети. У време ратних збивања ово је требало да подстакне српско осећање угрожености, а не да изрази српски експанзионизам, како то тумаче ликови из Хасићевог романа.

га је Бог дао. Ни мањи ни већи. Они би да буду већи него што јесу. То је поуздан знак да су болесни.

– Јесу ли сви болесни? – упитао сам.

– Нису. Има оних који су остали здрави да лијече болесне. Само ће дуго трајати то лијечење. (Хасић, 27)

Бавећи се елементима српске медијске пропаганде и естраде, Хасићев роман доследно пропушта да проговори о предратном искуству живота с другима, у граду који је био мултиетнички и мултиконфесионални. Тај живот као да никада није постојао, као да не ратују међусобно људи који су живели заједно, као да није остало никакве успомене, никаквог трага тог заједничког живота. Хасићев роман је потресна лирска прича о насиљу над градом, о људској патњи, несрећи и болу. Ипак, чини се да је величина несреће која погађа јунаке романа суштински поједноставила разумевање онога што се на историјској позорници збива и искључила комплексније разумевање онога с ким се ратује.

На другој страни, *Дјечак и његов шћћћћ* Јована Лубардића све време оперише свешћу о предратном заједничком животу и проналази његове вредне остатке и у трагичним ратним збивањима. Већ описана сцена сусрета с очевим пријатељем, Бошњаком, али и мајчин боравак у варошици насељеној претежно Хрватима, у којој се она склања код предратних пријатеља да би се породила, доказ су некадашњег заједничког живота. Истовремено, дечак, главни јунак Лубардићевог романа, среће се с насиљем на свим странама. Када српски војници желе да утврде етничко и верско порекло непознатог дечака и приморавају га да скине гаћице да би видели је ли обрзан, главни јунак Лубардићевог романа кроз плач каже: „...Исти сте као они... Исто се понашате... исто рушите куће“ (Лубардић, 53). Он међу својима стрепи и за девојчицу коју је покупио с мртве мајке, коју штити, а која је муслиманског порекла. Истовремено, он, на основу властитог искуства, не верује очевом пријатељу Бошњаку Хилму

који каже: „Ми нисмо кољачи као ваши“, јер је једва умакао муслиманским војницима који су, слутисе, хтели да почине сексуално насиље над њим. Такође, њега туку хрватски дечаки називајући га „србочетником“, а он им узвраћа да су „уштакла копилад“.

Лубардићев роман показује да и насиље и доброта припадају свим зараћеним странама у Босни. *Дјечак и његов шћћћћ* је снажна потврда доживљаја рата и страдалничког искуства, које ће потом описати Зејфир Хасић у свом роману *Мјесец, сан и љаирни авиони*, али и снажна полемика с његовом поједностављеном сликом односа добра и зла. Можда у Лубардићевој слици напоредност добра и зла има и неке врсте механичке симетричности, која није сасвим тачна. Без обзира на то, овај роман показује сву сложеност етничког и верског сукоба који се одиграо на тлу Босне и Херцеговине деведесетих година XX века.

Романи *Дјечак и његов шћћћћ* и *Мјесец, сан и љаирни авиони* фикција су. У свој фикцијски слој они укључују један број националних идеологема, предрасуда и стереотипа.⁵ Ипак, оба романа показују јасно морфологију зла у босанском рату, али дубља анализа социјалних и политичких узрока који су довели до свега што се у тим ратовима десило делимично им измиче. По томе они су недовршене приче, болне и страсне, које чезну за смислом, али га сасвим не докучују.

ЛИТЕРАТУРА

- Лубардић, Јован, *Дјечак и његов шћћћћ*, Bookland, Београд 1997.
Хасић, Зејфир, *Мјесец, сан и љаирни авиони*, Босанска ријеч, Тузла 2007.

⁵ У подтексту Лубардићевог романа очигледно је уверење да је реч о грађанском рату, а у подтексту Хасићевог да је у питању спољна агресија на Босну.

Jovan LJUŠTANOVIĆ

CHILDREN, WAR AND CULTURAL DIFFERENCES:
TWO NOVELS FOR CHILDREN
ABOUT WAR IN BOSNIA

Summary

The subject matter of this paper are two novels dealing with the war in Bosnia in 1990's. *Dječak i njegov štit* (*A Boy and his Shield*) is a novel by a Serbian author Jovan Lubardić, and *Mjesec, san i papirni avioni* (*The Moon, the Dream and the Paper Planes*) a novel by a Bosnian author Zejćir Hasić. Although belonging to the nations which were at war with each other, both authors look upon the war in a similar way. The protagonists in the both novels are the boys of the same age (11), living in families in which, because of the war, fathers are absent, both families suffer from the lack of food and water and are endangered by war. In both novels the war is depicted as madness. However, there are some important differences between them. In Lubardić's novel the family survives, in Hasić's it gets killed. In both novels one side talks about the other using rhetorics inherited from the Second World War. There is a remembrance of the pre-war common life of people belonging to different nations and confessions in Lubardić's novel, while there is no such a thing in Hasić's. Lubardić sees both good and evil in all the belligerents, while Hasić is consequently conducted by the following logic: our side is good, the other one is evil.

Key words: war, child, family, Serbs, Croats, Bosniaks, chetniks, ustashas, balijas, others

◆ Ана МАРКОВИЋ

ПОУКА И ИГРА У КЊИЖЕВНОСТИ (ЗА ДЕЦУ)

СТУДИЈЕ И ЧЛАНЦИ

САЖЕТАК: Овај рад пружа књижевноисторијски и књижевнотеоријски осврт на два феномена, око којих су се кроз историју књижевности расподеле многобројне расправе о примату једног над другим, или потпуном одбацивању једног у корист другог, а који, према мишљењима многих теоретичара, заједно или одвојено, представљају две основне функције уметности – поуку и забаву. Осим тога, књижевна историја нам сведочи да се утилитаризам и дидактичност литературе с једне, као и нагон за игром у њој с друге стране, често јављају као два веома битна одређења књижевног дела.

Због тога, есеј има двостуки циљ: прво, да пружи увид у разне теорије које су у центар својих истраживања стављале ова два елемента књижевних дела; друго, да докаже да феномени поуке и игре, веома често третирани и као основне, па и једине функције књижевних дела писаних за децу, нису и не могу бити демаркациона линија која дела књижевности за децу одваја од такозване озбиљне литературе. Разлог томе је чињеница да је присуство ова два елемента у књижевности, или само једног од њих у нешто наглашенијем виду, често у радовима теоретичара књижевности служило и као основни мотив хијерархијски нижег вредновања оних дела у којима су они били доминантни елементи.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевност за децу, књижевне функције, поука, забава, игра, машта, дидактичност, утилитаризам, иманентност, несврховитост уметности, преображавање стварности

У *Теорији књижевности* Р. Велека и О. Ворена, која се често сматра полазном основом у научном

истраживању књижевноуметничких дела, експлицитно је изражена тврдња да би се књижевност, и уопште читава историја естетике, готово могла сажето представити односом у којем би теза и анти-теза били Хорацијеви појмови *dulce et utile* (Велек и Ворен, 1965, 42). Међутим, тај став Велек и Ворен убрзо потом коригују тврдњом да ове две функције књижевности искључују једна другу: „Мишљење да поезија пружа задовољство (чији најтананији облик они налазе у схватању да је поезија игра) противставља се мишљењу да поезија поучава” (Велек и Ворен, 1965, 42), да би после подробнијег разматрања закључили да једно књижевно дело успешно врши своју функцију једино у оним случајевима када се те две ознаке, пријатност и корисност, игра и поука, у њему сједињују.

Ипак, присуство ова два елемента у књижевности, или само једног од њих у нешто наглашенијем виду, често је у радовима теоретичара књижевности служило и као основни мотив хијерархијски нижег вредновања оних дела у којима су они били доминантни елементи, и понекад, ако смемо рећи, и сврха таквих дела. Реч је о књижевности за децу. Али потребно је доказати да, с једне стране, поука и забава, као две функције књижевних дела, нису оне тачке које књижевна дела за децу одвајају од такозване озбиљне литературе и смештају је на њене маргине, а с друге, да управо у њима књижевност за децу добија неку врсту свог онтолошког статуса и приближава се основним функцијама и захтевима који се постављају пред сваку уметност.

Поука

Први теоретичар који је у центар теоријског истраживања поставио дете и младог човека као рецепијента књижевног дела био је Платон. У II и III књизи *Државе* он се бавио проблемом васпитне функ-

ције уметности, критикујући Хомера и трагичаре који су својим делима пружали негативне примере младим људима. Вредност уметности процењивао је са становишта њене користи за младог човека у развоју, заговарајући став да се од младог човека сакрије оно што је неморално у њој, да се афирмишу оне вредности које ће послужити за јачање срчаности, храбрости и изграђивање позитивног моралног лика младог човека у сваком погледу.

Дакле, већ је код Платона зацртан утилитаристички правац у схватању функције уметности: важнија је морална корист, морална истина од уметничке вредности дела. Платон каже: „...задовољили бисмо се опоријим и неугоднијим песником ради користи коју од њих имамо” (Платон, 1993, 84).

Чак је и Аристотел, који је полемишујући са Платоном у *Поетици* истицао потпуну аутономност уметности постулирајући начело да је задовољство које пружа трагедија својствено само њој, ипак нагињао ка једној интелектуалистичкој концепцији уживања. Наиме, задовољство које је циљ трагедије потиче великим делом и од радости сазнавања која је имплементирана у сам акт подражавања и рецепције уметничког дела: „Људима је, наиме, од дјетињства природен нагон за опонашањем, ... прва своја сазнања стјече путем опонашања. А природено му је и то да се радује сваком опонашању” (Аристотел, 1983, 1415). Дакле, задовољство које пружа уметност опет није несврховито, није само себи циљ, већ је повезано са већим или мањим стицањем одређених сазнања.

У *Полицици* је отишао још даље, и, попут Платона, истакао да чиновници постављени за васпитање, такозвани педономи, морају добро пазити на говоре и приче које деца тог доба могу слушати, одстрањујући од њихових ушију све што је непристојно.

У *Посланици Пизонима* Хорације је својим чувеним идиомом „*prodesse et delectare*“ покушао да измири две зарађене струје, Платонову, утилитари-

стичку, и ону, пре свега Аристотелову, која је као циљ уметности видела задовољство, уживање, па и забаву. Међутим, Хорацијева смеша корисног и слатког постала је предмет бројних расправа које су у ренесанси поделиле проучаваоце књижевности на оне који су у уметности видели само пуку забаву (Сперони, Тасо, Ариосто) и на оне који су уметност сагледавали као систем норми за честит живот, којима њене пријатне фикције служе само као додатак потребан да би се поуке лакше прогутале. „Лек сакривен у обланду који песник као лекар пружа болеснику – тако и песник иза лаких и шарених облака скрива моралну поуку“ (Пантић, 1963, 59).

„Јерес дидактизма“ и утилитаризма уметности добила је још веће размере у вековима који следе, вековима класицизма, који моралну корист истиче као циљ уметности и чији је естетички резиме дао Боало, који је од уметника захтевао моралну чистоту и узвишеност карактера („уметник свесно или несвесно преноси своју личну изопаченост у дело“) и, посебно, век просвећености у којем је утилитаристички принцип јединства лепог и корисног дошао до пуног изражаја јер је одговарао захтевима грађанског укуса онога доба да се лепо, као и све друго, потчињава корисном.

Дидактичности и утилитаризму, који су доминирали европском литературом још од антике па све до половине XIX века, супротставиће се тек теоричари ларпурлартизма који су прокламовали начело аутономности уметности, њене незаинтересованости и самодовољности и „чистоте“, њене независности од друштвеног живота, морала, политике, науке, сентименталности, корисних циљева...

* * *

Овај сажети књижевноисторијски осврт на проблем утилитаризма и дидактичности књижевности имао је циљ да покаже да дечја књижевност, којој је као један од најчешћих приговора и разлога хије-

рархијски нижег вредновања у односу на такозвану озбиљну литературу приписивана управо наглашена дидактичност, заправо дели судбину те исте озбиљне литературе, која је тек у своје зрело доба успела да се ослободи „јереси дидактизма“ и утилитаризма, што је многе њене раднике на овом пољу коштало тоталног раскида са стварношћу и неке врсте добровољног ропства затварањем у „кулу од слоноваче“.

Из свега овога намеће се закључак да се оно што су ранији теоретичари књижевности (од којих су многи поставили темеље и основне принципе теоријских разматрања књижевности) поставили као неке од главних циљева уметности подудара са оним што су писци књижевности за децу прихватили као свој задатак приликом обраде своје грађе: да поуче и забаве. Каснија књижевна и књижевно теоријска пракса показала је да је оваква концепција уметности устукнула пред оправданом и доста убедљивом аргументацијом о несврховитости уметности, о уметности као безинтересном допадању, о семантичкој аутономији књижевног текста, али се чини да једна чињеница ипак остаје непобитна: дидактичност као једна од нити која прожима многа књижевна дела посвећена деци, па чак и она највреднија, не може бити демаркациона линија између ове и такозване озбиљне књижевности, књижевности за одрасле.

Наравно, подразумева се да је овде реч о оној врсти дидактичности која није сама себи циљ, већ једна од тематско-мотивских, али и структуралних компоненти дела, која, када почива на унутрашњим законитостима дела и када је уграђена као њен конститутивни елемент, онај део чијим би избацивањем или модификацијом било нарушено јединство целине, постаје равноправан чинилац композиционог устројства дела. Осим тога, поука, као један пол у вишевековно прихватаној двојакој функцији уметности, у делима књижевности за децу јавља се и као

нека врста унутрашње нужности, интегралне компоненте детињства, имајући у виду да је готово цео свет детињства прожет васпитавањем, развијањем и неговањем „лепе душе“, то јест моралне, хармоничне и целовите личности. Овакво мишљење наилази на своје поткрепљење и у тврдњама Момира Чаленића, који наглашава да та поука нема потребе да се камуфлира у поетско рухо, јер је и она сама поетске природе и њу дете усваја емоционалним доживљајем, ненаметљиво, као атрибут литерарне садржине. (Чаленић, 1975, 47)

Дакле, ако су поуке које дечји писац покушава да имплементира у своје дело једноставно пука саопштења у којима се поуке просто исказују уз додати метар, риму или стилске фигуре, онда таква поука нема никакву уметничку снагу и остаје естетски индиферентна, док естетски делотворне васпитно-образовне тенденције постају онда када се „истински утеловљују у самој текстури уметничког дела, кад постану 'саставне'“. (Велек, Ворен, 145)

То се, међу осталим, може остварити изражавањем поуке путем саме радње (на пример у песми *Кад би дрвеће ходало* Григора Витеза), или развијањем поуке посредством конкретних односа карактера и догађаја (*Љубавна њесма* Милована Данолића), или отеловљењем поуке у виду одговарајућих ликова и призора (*Боје занати* Банија Родарија).

У контексту успешног измирења естетског и педагошког модела често је помињана песма Григора Витеза *Кад би дрвеће ходало*, у којој песник дискретно имплементира ову педагошку компоненту у циљу развијања хуманости код детета, а која уједно неочекиваним обртом на крају песме доприноси њеној естетској вредности. Пошто је конструисао низ призора и ситуација које би се изродиле као последица могућности ходања дрвећа – шуме би се разилазиле на све стране, паркови и гнезда птица би шетали, међу птицама би дошло до пометње, писац поентира стихом:

*Кад би дрвеће ходало
Ја бих њисао наранчи с јуџа
Нека дође код моџ болесноџ друџа.*

У *Љубавној њесми* Милован Данолић описује љубав маслачка и облака на један веома духовит начин где и почетком песме песник најављује једну врцаву, шаљиву и необичну љубавну згоду:

*Био једном један маслачак.
И био на небу бели облачак.
Облачак џоре, маслачак доле
И џледећи се, њочеше да се воле.*

Међутим, ускоро се пред овом љубављу појављују тешке животне препреке – летње, жежене врућине – при чему маслачак полако почиње да вене, а облачак да даје све од себе како би спасао свог љубљеног друга у невољи:

*И кад џод је било њошребе,
Облачак даваше све од себе:
Од блаџродне, њојле кише
Маслачак је расџао све више.*

Захваљујући киши коју је облак слао, маслачак је израстао, „надрастао је сва дрвета“ и

*једноџа је дана маслачак
нежно доџакао бели облачак.*

Кроз овај необични љубавни спој облака и маслачка, кроз неку врсту раздрагане игре која почива на начелима дечје анимистичке концепције света, песник је ујединио игралаштво и етичку поруку младом читаоцу да се у љубави не сме устукнути пред тешкоћама живота, да права љубав не зна за препреке чијим ће се превазилажењем љубав два бића винути до неслућених висина.

У песми *Боје занати* песник живописно представља поједине занате симболично их повезујући са бојама униформи њихових представника, као и

са бојом прљавштине коју „покупе“ на послу, док ироничном алузијом на чистоту беспосличарских руку у песму „шверцује“ поуку о безвредности и аморалности нерадништва:

*Беспосличар, коме рад је испод часћи,
Има руке чистије к’о цвети из саксије –
Ал му йосао чисти нимало није !*

Наравно, ово су само неке од бројних могућности имплицитног транспонована васпитних интенција у дела књижевности за децу, али присуство педагошке компоненте у овој врсти литературе увек ће у мањој или већој мери бити њена одлика. Јер, као што је приметио Ново Вуковић, „не може се пренебрегнути чињеница да је поменута књижевност књижевност једног узраста који учи. Према томе, не може се свако присуство едукативности у тој књижевности олако прогласити за заблуду и рецидив прошлих епоха, јер, најзад, ради се о стварима онтолошке природе“ (Вуковић, 1996, 51). Педагошка и естетска димензија дела постају опонентне онда када се угрози позиција приоритета, односно ако се дело не схвати као естетски већ као педагошки феномен.

Све ово указује на чињеницу која је карактеристична и за озбиљну литературу, а која подразумева да вантекстовни елементи попут биографске, друштвене или психолошке истинитости, идеолошке или филозофске садржине не нарушавају целину уметничког дела уколико заиста постану естетски делотворни, релевантни, уколико из сфере грађе, ванестетских чинилаца, прерасту у елементе структуре, естетски релевантне елементе, који доприносе њеном непроменљивом композиционом устројству, кохерентности, сложености, поетској снази и уметничкој целовитости дела.

Игра

Други пол идиома, који се тиче забавне функције уметности, води нас до другог, за многе веома важног постулата књижевности за децу, а који је опет послужио као аргумент за „протеривање“ дечје књижевности из озбиљне литературе – дечја књижевност је лака и неозбиљна забава. Ова схватања на неки начин сублимира Тихомир Петровић: „Озбиљном читаоцу обртање речи и лексичка акробатика, као својеврстан тип кловновске вештине који прелази у игру *in extremis*, збуњује читалачке оријентире. Бесдржајност игре речи у језику игра штетну улогу, отежава разумевање текста, доводи до формалистичке збрке и „пишчеве грешке у раду на језику“ (Петровић, 1991, 80).

Међутим, веома лако је доказати да ни игра као интегрална компонента дела дечје књижевности није онај елемент који дечју литературу смешта у знатно нижи ранг у односу на „озбиљну“ књижевност.

Још у доба ренесансе, док су се ломила копља око тога да ли уметност забавља или поучава, Пјетро Аретино изриче луцидно запажање да је поезија ничим неспутана и ведрa игра човекове стваралачке фантазије; кад те игре и фантазије нема, нема ни поезије, “кад овог понестане песничко казивање постаје цимбало без жица и звоник без звона” (Пантић, 1963, 39).

И у радовима каснијих писаца и теоретичара књижевности, књижевност, као и уметност уопште, често је довођена у везу са игром, односно често је истицано да књижевност функционише по принципима игре у смислу несврховите делатности која нема другог циља осим себе саме што, са друге стране, многи теоретичари дечје игре подвлаче као њену главну карактеристику. Као и уметност, и игра је ослобођена практичне целисходности, није копија реалног живота, а осим тога и она је као умет-

ност аутоман начин поимања света – стваралачка активност (Пражић, 1971, 10).

Ова струја у проучавању књижевности полази од Кантове дефиниције уметности у којој се у покушају одгонетања праве природе уметности износи тврдња да је уметност слободна игра уобразиље. Ово довођење уметничке активности у везу са стваралачким карактером дечје игре, према речима Милана Пражића, мора се само условно прихватити, јер под појмом игре Кант разуме слободну игру човекових сазнајних способности и далеко је од помисли да под тим појмом обухвати и дечју игру, на коју гледа као на потпуну безначајност.

Али ипак, ствар није тако једноставна. Још је Жан Пијаже у *Психологији дејства* указао на чињеницу да постоје квалитативне разлике између мишљења одраслих и деце, односно да деца представљају један посебан свет који је по склопу духа квалитативно, а не само по степену развијености, различит од света одраслих. Ова чињеница је веома важна ако прихватимо теорију да дете управо кроз игру, која је заправо начин његовог егзистирања (Пражић, 1971, 9), стиче основна сазнања о себи и свету који га окружује. Говорећи о семантичким, такозваним мисаоним играма, у којима је изразито одступање и нарушавање утврђене семантичке норме, Корнеј Чуковски истиче да се управо у њима може посматрати развијање дечје маште. Пошто је претходно чврсто и сигурно овладало реалношћу, дете кроз ове мисаоне игре, изокреталице, почиње да се поиграва са стварима, да открива неуобичајене спојеве, нове координације значења које имају метафоричку вредност и доводе до новог увида и нове перспективе гледања на ствари. Чини се да је ова неуобичајена координација значења, на којој почива метафоричка активност човека, она битна претпоставка инвенције и маште која је и у основи Кантове слободне игре уобразиље, а која у уметничком делу експериментише са датим и уједно са

могућим а замишљеним односима елемената унутар једног дела.

Осим Канта, значајан допринос дефинисању уметности као игре и истицању игралачког карактера уметности, а која и за њега пре свега има велику васпитну функцију јер служи образовању, развијању и неговању лепе душе, хуманизованом и оплемењеном човеку, дао је и Фридрих Шилер у *Писмима о естетском васпитању човека*.

Наиме, у 15. и 16. писму Шилер развија своју теорију о уметности као о изразу тзв. нагона за игром, који посредује између нагона за садржајем (односно човека према појавном свету у свакодневном животу) и нагона за формом (тежња за наметањем људске воље и форме). Ова игра није пука фриволност, већ највиши израз човечности која се тиме издигла изнад пуке борбе за самоодржањем и властите репродукције.

Према Шилеру, полазна тачка у појединцу јесте груба материја и нагон садржан у њој. Али поред те врсте нагона, који је основица чулног човека, постоји и сконост за обликом и за игром. Преко те склоности за обликом и за игром развија се чулни човек у умног, естетског, и тим путем у слободног. Значи, игра је овде схваћена као пут ка уметности (естетици) и преко ње ка слободи.

И многи наши дечји писци – Душко Радовић, Милован Данојлић, Драган Лукић, Мирослав Антић – подвлаче преимућства слободног или ослобођеног света детињства, које добија и свој „правни легитимитет“ у *Слободном Дечјем Законику* Дечје Републике Викторије која симболизује победу и ослобођење деце од родитељске и друштвене „тираније“.

Дакле, игра је за Шилера естетска делатност. Он природу игре посматра у контексту естетске делатности при чему истиче да игра и уметност имају исту генетичку основу: „Оно што побуђује на игру, ... можемо назвати пластичном представом, појмом који служи за означавање свих естетских особина

појаве, једном речју, свега онога што у широком смислу речи називамо лепотом.”

Значајан допринос тези о несврховитости уметности, али и игре, дао је филозоф Херберт Спенсер, који у делу *Основи психологије* истиче да су делатности које зовемо играма блиске естетским делатностима управо по једној заједничкој особини која се састоји управо у томе што ни једне ни друге директно не помажу процесе који су неопходни за живот (Пражић, 1971, 16).

Ову линију наставља и Пол Валери, који у есеју *Поезија и аистиракћина мисао* уводи дихотомију прозе и поезије, упоређујући прву са ходом, а другу са плесом који дефинише као систем радњи чији је циљ у њима самима, а не у испуњавању неке коначне радње. Ово изједначавање плеса и поезије можда је најделисходније теоријско поткрепљење у истицању игровног карактера писане речи.

Зато ни игра, која се често јавља као основа и циљ многих књижевних дела за децу, не може бити тачка разилажења озбиљне књижевности и књижевности за децу. Игра је често манифестација маште и фантазије, као што су то и књижевна дела уопште, а која, као и сама игра, имају још једну битну карактеристику: велику преображајну моћ. Зато се често дешава да су дела књижевности за децу заправо литерарни израз појединих игара у којима је доминантно дечје преображавање света око себе. За илустрацију може послужити песма Ј. Ј. Змаја *Мали коњаник* у којој дете, играјући се, врши антропоморфизацију света који га окружује: столица се преображава у коња којег дете јаше, марама је седло, узде су обични канап, очев штап је бич, итд., или рецимо Колодијев бајковни роман *Пиноккио* у којем комадић дрвета бива преображен у дечака који наставља сопствени, аутономни живот правог људског бића, са свим физичким и психолошким карактеристикама типичног, несташног дечака.

У играма маште и играма улога, у којима дете добија различите улоге – улоге родитеља, доктора, пустолова, хероја, што је такође чести мотив у књижевности за децу, долази до изражаја та преображајна моћ игре, која је карактеристична и за уметност уопште. Подсетимо се чувених Гетеових ставова о преображајној моћи уметности из есеја *О истини и вероватности у уметничким делима*: „Чим се уметник лати предмета из природе, тај више не припада природи.” Он из свога духа еманира једну нову, вишу стварност, која преображава постојећу. Или: „У уметничком делу се не могу изнети људске околности, осећања и догађаји у свом првобитном облику, већ се морају прерадити, припремити и сублимисати” (Гете, 1982, 205)

Са друге стране и игра, као и поука, на неки начин доприноси конституисању књижевности за децу као својеврсног жанра у којем је игра важан чинилац у формирању свести рецепијента којем је ова књижевност упућена. Не само да треба узети у обзир резултате истраживања теоретичара игре, који се углавном слажу у једном: игра утиче на све аспекте душевног, као и социјалног развоја детета, већ и сагласити се са Корнејем Чуковским који истиче значај игре за формирање дететове свести о стварности која га окружује. Он сматра да се у значајним дечјим играријама и каламбурима крије нешто од изузетне важности за развој детета, некакав дубљи смисао људског поимања.

Наиме, он истиче посебну важност нонсенсних песама у којима игра, односно игралачки дух језика, долази до нарочитог изражаја, с обзиром на то да ове песме спадају у ред језичко-мисаоних игара у којима се успоставља обрнути однос између ствари које у већини случајева, саме по себи, дају комичне ефекте. Још једна битна црта ових игара је у томе што дете њих осећа као игре, за разлику од других игара у којима се оно увек препушта добровољној самообмани. Он сматра да у основи ових

игара није хумористички већ сазнајни однос према свету. Јер, одавно је већ постала општеприхваћена истина да управо помоћу игре дете овладава великом сумом знања и навика, које су му потребне за оријентацију у животу (Чуковски, 1986, 241). Тако ове игре представљају веома значајан ослонац у сазнајној активности детета.

Међутим, Корнеј Чуковски иде корак даље и тврди да увлачећи дете у изокренути свет ми помажемо његовој интелектуалној активности, зато што и само дете настоји да за себе створи такав „изокренути свет“ како би се на тај начин још више уверило у законитости које управљају реалним светом (Чуковски, 1986, 249). Наиме, „довођење ствари у односе који не одговарају стварним, само доприноси потврђивању реалних односа, и помоћу такве фантастике учвршћујемо децу у њиховим реалистичким и представама о свету“ (Чуковски, 1986, 251).

Игре маште и улога, као и интелектуалне, мисаоно-језичке игре, јесу доказ дечје самосвести, као и дечје свести о реалистичности стварности која их окружује, и коју она у игри или опонашају или је одбацују, творећи једну другачију стварност, као неко друго, самостално и објективно биће које почиње да живи упоредо са њиховом стварношћу. Било да је опонаша или одбацује, дечја књижевност путем игре ствара једну нову реалност, чиме се поново идентификује модерним схватањем основне функције озбиљне књижевности, чија вредност није у подражавању већ у преображавању реалности и стварању сопственог моделативног система.

Дакле, јасно је да две функције које су дуго биле сматране као основне функције једног књижевног дела – да поучи и да забави – не могу бити разлог нижег вредновања дела дечје књижевности која се њима одликују, у односу на дела озбиљне књижевности. Јер и један и други чинилац заправо су уткани дубоко у структуру дела такозване озбиљне литературе, што потврђује и овај сажети приказ књижев-

но теоријских истраживања која су се бавила проблемима дидактичности уметности и уметности као слободне игре у чијој суштини је пробрајајна моћ стварности. При томе се, наравно, мисли на она дела дечје књижевности чије унутрашње устројство открива дубоку органску повезаност ових елемената са целокупним смисаоним склопом дела. Само функционалном корелативношћу поуке и игре с једне, и осталих структурних елемената тих дела са друге стране, ови елементи могу постати иманентна обележја њихове структуре, а не пуко моралисање или празна забава.

ЛИТЕРАТУРА

- Велек Р. и Ворен О. (1965). *Теорија књижевности*, Београд: Нолит, 1965
- Платон (1993). *Држава*, Београд: БИГЗ,
- Аристотел (1983). *О њесничком умијећу*. Загреб: „Аугуст Цесарец”
- Аристотел (1991). *Полиџика*. Београд: БИГЗ
- Хорације, Ф. К. (1972). *Писма*, Београд: Српска књижевна задруга
- Гете, Ј. В. (1982). *Сџиси о књижевности и уметности*. Београд: Рад
- Кант, И. (1991). *Критџика моћи суђења*. Београд: БИГЗ
- Пантић М. (1963). *Поетџика хуманизма и ренесансе I*, Београд: Просвета
- Пијаже Ж. и Инхелдер Б. (1990). *Психологија дечџиџа*. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића
- Чуковски К. (1986). *Од друже до џетџе*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
- Чаленић М. (1975). *Књижевности за децу*, Београд: Интерпрес
- Петровић Т. (1991). *Детџе и књижевности*, Лесковац: Дом културе „Жика Илић Жути”

Пражић, М. (1971). *Игра и слобода*. Нови Сад: Змајеве дечје игре
 Вуковић, Н. (1996). *Увод у књижевност*, Подгорица: Унирекс

Ана MARKOVIĆ

INSTRUCTION AND ENTERTAINMENT
 IN (CHILDREN'S) LITERATURE

Summary

This paper deals with two literary-historical and literary-theoretical phenomena which through literary history gave rise to numerous disputes of the primacy of one over the other, or total rejection of one in favour of the other. However, in the opinion of many theoreticians, whether together or separately, they represent two fundamental artistic functions – instruction and entertainment. In addition, literary history testifies to the fact that utilitarian and didactic literature on the one hand, and the drive towards play on the other, often appear as two determinants of a literary work.

This is the reason for the double objective of the essay: first, to provide insight into various theories concerned with these two elements of literary work; second, to prove that phenomena of instruction and play, often treated as primary, if not the only functions of children's literature, are not, and cannot present a dividing line separating children's literature from the so-called serious literature. The reason for this is the fact that the presence of these two elements in a literary work, or even of only one of them in a pronounced manner, often served as a basis for the hierarchically lower valuation of such a piece of writing by literary theoreticians.

Key words: children's literature, literature functions, instruction, entertainment, play, fantasy, utilitarian and didactic literature, immanent structure, unpointless of art, transformation of reality

◆ Бојана ВУЈИН

ДЕЧИЈА
 КЊИЖЕВНОСТ
 НА ЧИТАЛАЧКОМ
 РАСКРШЋУ –
 „ЊЕГОВА МРАЧНА
 ТКАЊА“
 ФИЛИПА ПУЛМАНА

САЖЕТАК: Рад се бави трилогијом Филипа Пулмана *Његова мрачна ткања*, при чему је нагласак стављен на перцепцију овог дела, односно на двојност његове читалачке публике. Ауторка покушава да одгонетне шта то у овом делу привлачи дечију, а шта одраслу публику, дотичући се теорије дечије књижевности, те проблематике односа аутора и читаоца. У циљу расветљавања ових питања, спомињу се и друга дела Филипа Пулмана – *Ситни механизам*, *Сирашило и његов слуга*, *Ђерка мајстора ватромеџа* – као и нека друга дела омладинске књижевности англо-америчких аутора.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: дечија и омладинска књижевност, Филип Пулман, *Његова мрачна ткања*, читалац, деца, одрасли

Идеја о детету као персонификацији невиности и отелотворењу „праве“ природе човека први пут бива јасно исказана у доба предромантизма и романтизма (довољно је сетити се Вордсвортовог виђења детета као „оца човека“), те стога не чуди да се управо у ово доба јавља одвојена, уметничка

књижевност за децу.¹ Као што је случај са књижевношћу „за одрасле“, и у дечијој књижевности се у разним епохама одвијају различите промене, у складу са општим књижевним трендовима, као и са мењајућим ставовима о самом детињству. Већ се из овога види да дечија књижевност није посебна, од општих токова књижевности одвојена појава – напротив, она се, баш као и књижевност за одрасле, мора посматрати кроз призму преовлађујућих књижевних струја доба у коме је написана. Па ипак, дечија књижевност у извесној мери јесте посебна, јер у њеној основи, за разлику од књижевности за одрасле, лежи један неједнак однос – однос између одраслог аутора и детета читаоца (Thacker–Webb 2002). С развојем књижевне индустрије дечија књижевност добија властито тржиште и – најпре у књижарским, потом у очима критичара и читалаца – постаје одвојена група књижевних дела, која с временом почиње да се сматра инфериорном у односу на „праву“ књижевност, те да се у њој проналази – а често и учитава – извештај ескапизма.² Наравно да има књига за децу које јесу тривијалне (на пример, серијал о *Близнакињама из Слатке Долине*) – баш као што је случај и са свим осталим књигама – али врло се често погрешно сматра да је сва дечија књижевност таква. Штавише, одмицањем двадесетог века и претварањем књижевности у нечитљиви експе-

¹ Премда је дечија књижевност постојала и раније, (прва сликовница објављена је око 1657, а Пироова збирка бајки 1697. године), дечије књижевно издаваштво почиње да се развија тек средином осамнаестог века.

² Чак и када то није тако. На пример, једна мајка се, пре него што је изашао *Ред феникса* (2003), забринула да ће, ако (тада петнаестогодишњи) Хари Потер буде имао девојку, књиге о њему престати да буду уточиште за њену децу – то јест, појединци увођење теме одрастања у дечију књижевност сматрају нечим што је за децу страшније од свега осталог (конкретно, у случају Харија Потера, то су убице, расисти и терористи), те мисле да је децу боље заувек држати у прилично језивом вештачком детињству – попут истински застрашујуће идеје коју заговара Бари у *Пејру Пану*, или мање екстремне варијанте, оличене у јунацима серијала *Пеј и пријатеља* Инид Блајтон.

римент, долази до тога да сама прича и такозване „велике“ теме траже уточиште у дечијој књижевности, те да дечија књижевност стога с правом стиче публику ширу од оне којој је можда намењена.

Још један битан фактор у ширењу публике дечије књижевности јесте писање књига за ону групу која не припада сасвим ни одраслима ни деци – такозваним „младим одраслима“ (енгл. 'Young Adult Literature'). Омладинска књижевност се највише и бави горенаведеним „великим“ темама, јер се сматра да њену публику неће задовољити често наивне приче за децу, а ни често тривијалне приче за одрасле, те она узима оно најбоље и из једне и из друге и тако постаје привлачна не само „омладинцима“, већ и деци и одраслима.

У последњих десетак година долази до праве експанзије дечије књижевности; но, то не значи да су се ставови о њој променили, већ пре да су неке дечије књиге постале изузетно уносне. Овде се пре свега мисли, наравно, на серијал о Харију Потеру Џоане Роулинг, један од најпродаванијих и најчитанијих у историји (не само) дечије књижевности, иза кога, по овим критеријумима гледано, следи Пулманова трилогија *Његова мрачна њкања* (*His Dark Materials*). Осим квалитета самих књига, Пулмановој популарности је свакако допринело и то што је *Њилибарски дурбин*, завршна књига трилогије, прва књига за децу која је освојила престижну награду Витбред за најбољи роман године.

Трилогију *Његова мрачна њкања* чине романи *Северна светлост* (*Northern Lights* 1995), *Чудотворни нож* (*The Subtle Knife*, 1997) и већ поменути *Њилибарски дурбин* (*The Amber Spyglass*, 2000). Протагонисти су девојчица Лајра и дечак Вил, а радња се одвија у неколико паралелних светова и укључује потрагу за отетом децом над којом црквом потпомогнути научници врше ужасне експерименте, проналажење ножа који сече пролазе међу световима, одлажење у свет мртвих и борбу с анђелима-

-узурпаторима ради успостављања небеске републике. На том путу, наравно, обоје јунака сазнају праву истину о својим родитељима и себи самима, а помажу им бића попут оклопних медведа, вештица и људи не већих од длана на чијим се ногама налазе смртоносне мамузе. Као што се и може очекивати, језгро око кога су обмотани ови слојеви фантастике јесте прича о одрастању, свету невиности и искуства, те савести и моралној свести, нешто што је заправо сама срж свих великих дечијих књига, ма ком жанру³, књижевном правцу или епохи припадале.

Па ипак, *Његова мрачна тикања* не могу се сматрати чисто дечијом књигом, без обзира на чињеницу да су њени јунаци деца и да обилује фантастичним елементима; заиста, пре би се могло рећи да је то оно што је одваја од потпуне припадности такозваној „озбиљној“ књижевности.⁴ Сам назив трилогије јесте стих из Милтоновог *Изгубљеног раја*, а, премда се не може изравно тврдити – као што су чинили неки критичари – да Пулман овом причом твори нови *Изгубљени рај* (Freitas 2007), ипак се могу уочити одређене паралеле између Милтоновог и Пулмановог дела, пре свега у одређеним темама, мотивима и ликовима. Претенциозне изјаве по којима су *Његова мрачна тикања* заправо *Из-*

³ Често се, погрешно и без ваљаног разлога, сматра да је сва дечија књижевност један једини жанр. Међутим, баш као што је случај и са књижевношћу за одрасле, и у дечијој прози могу се пронаћи, између осталог, криминалистички романи, хорор приче, *Bildungs* романи, па чак и неке врсте љубавних романа. Разлог запостављања жанровске разноликости дечије књижевности (поред тога што су у њој саме границе међу жанровима прилично замагљене, те је један роман често мешавина неколико разних жанрова) највероватније је практичне природе – за разлику од одраслих, који се у књижама и библиотекама углавном с врата запуђују у одељке с књигама чија их тематика занима, деца „истражују“ и читају – све.

⁴ Занимљив податак у прилог овоме јесте то што се у главном огранку новосадске библиотеке *Његова мрачна тикања* налазе на одељењу за одрасле, док се остале Пулманове књиге, на пример *Сайни механизам* или *Сирашило и његов слуга*, налазе на полицама дечијег одељења.

губљени рај за децу, међутим, једноставно не одговарају истини. Оно по чему су ова два дела најсличнија јесте то што и једно и друго причају занимљиву епску причу небеских размера – буквално, с обзиром на то да се и једно и друго баве побуном анђела и изменом небеског поретка. Оваква тематика, кад се има у виду сама филозофска идеја иза ње, пре ће заинтересовати одрасле него децу, но Пулман, вештим одабиром мотива и јунака, осигурава и дечију публику. Ово се види и из самог текста, јер, мада су одрасли ти који из разних идеолошких разлога започињу побуну против сенилног древног анђела Ауторитета (који се пре много хиљада година бесправно прогласио творцем, само зато што је на свет дошао први) и његовог страшног намесника Метатрона (који, пошто је некада био човек, на крају и страда због оног људског у себи), ипак су деца та која, у свом незнању, мењају многа укореења правила и осигуравају почетак, па и чине први корак ка наставку новог, бољег поретка. Овакав развој догађаја као да подвлачи идеју о томе како и сам роман може да се чита на више разина, те да деца могу уживати у самој узбудљивој причи, док одрасли у њој могу пронаћи различите религијске, књижевне, филозофске и физичке референце, те се забављати мноштвом интертекстуалних моментата. Наравно, оваква подела није искључива; штавише, могућно је и да, кад је у питању оно што у овој књизи привлачи децу, односно одрасле, ствари буду у потпуности обратне, те да деца – чије се читалачке и когнитивне способности уопште често потцењују – заправо више уживају у сложенем писатељским апарату, а да се одраслима пре свега допадне прича. Ово је лепо сумирао један књижевни уредник када је рекао да „одрасли читају Ц. К. Роулинг зато што није компликована, док деца воле Пулмана управо зато што он то јесте“ (Ezard 2002).

Исто тако, један од главних мотива, па и тема, у роману, *даимони* – спољашњи део особе манифе-

стован у виду животиње или птице који код деце има способност мењања облика, а у пубертету претвара један сталан облик, у зависности од карактера особе – може се посматрати на разне начине. Даимон представља и дух и душу и савест човека, а они којима су даимони насилно „одсечени“ постају нешто налик на зомбије и врло брзо умиру, док је дотицање туђег даимона највећи табу и, што млади јунаци спознају тек поткрај романа и пред крај детињства, представља и чин највећег поверења, па чак и неку врсту сексуалне иницијације. Сва ова тумачења тог битног елемента у Пулмановом роману доприносе многим начинима и нивоима читања трилогије, те привлачењу читалаца најразличитијих узраста. Штавише, ако се узме у обзир сам назив ове својеврсне екстерне душе, одрасли читалац који се понешто разуме у филозофију одмах ће помислити на Сократов *даимонион*, „унутрашњи божански глас“, савест и средиште моралне свести, најбоље описан у Платоновом *Одбрани Сократовој*. Управо овакви нивои тумачења, који нипошто нису неопходни за разумевање приче, доприносе томе да се *Његова мрачна њега* уврсте у оне књиге које, без обзира на циљну публику (у овом случају, децу), успевају да привуку и оне читаоце којима, барем у књижевним очима, нису првенствено намењена.

Пулман је, наравно, савршено свестан ове двојности своје публике. На питање за кога пише, децу или одрасле, он одговара:

За себе. Ни за кога другог. Ако се испостави да је прича коју пишем нешто у чијем читању уживају деца, одлично. Али ја не пишем књиге за децу: пишем књиге које деца читају. Читају их и неки мудри одрасли (Philip Pullman official site).

У овој изјави чује се ехо чувене реченице из есеја *Фантастична имагинација* једног од утемељивача дечије књижевности, Џорџа Макдоналда, који каже да не пише „за децу, већ за детиње особе, има-

ле оне пет, педесет, или седамдесет пет година.“ И баш као што горенаведена изјава у себи носи наслеђе Макдоналда, и следеће Пулманове речи подсећају на чувену Де Сент Егзиперијеву посвету Малог принца, још једне књиге која балансира на граници између књижевности за децу и књижевности за одрасле:

Био сам сасвим сигуран да ћу, кад одрастем, и сам писати приче. /.../ Сад живим у Оксфорду и пишем у једној шути у дну баште. Када би онај дечак који сам некада био могао да погледа у будућност и види човека који сам данас, како пише приче у шути, да ли би био задовољан? Питам се. Да ли би то дете које је обожавало стрипове о Бетмену и приче о духовима ценило романе којима данас зарађујем за живот? Надам се да би. Надам се да је још увек са мном. Пишем их за њега. (Philip Pullman official site).

Па ипак, пратећи различите Пулманове изјаве, може се извести закључак да је прича коју он пише универзална, а да је усмерена ка деци зато што он сматра да се једино у дечијој књижевности писац слободно може бавити такозваним „великим“ темама:

Грешка коју су одрасли некада правили у вези са књигама за децу јесте то што су сматрали да се дечије књиге баве тривијалним стварима. Ситним стварима којима се задовољавају ситни умови, и ситним бригама ситних људи. А заправо *нишита* није тако далеко од истине као то. Баш напротив, приметио сам да се, у скорије време, страшно много веома цењених књига за одрасле, или веома успешних књига за одрасле бави управо тривијалним стварима. Типа: „Да ли ми је у овоме велика задњица?“ или: „Хоће ли мој омиљени фудбалски клуб освојити куп?“ или: „Господе, оставила ме је девојка, шта, побогу, сад да радим?“ Док се књиге за децу баве суштинским питањима: „Одакле потичемо?“, „Шта нас то чини људским бићима?“, „Шта морам да учиним да будем добра особа?“ То су дубока питања, она суштинска, важна питања. И писци се њима баве. У великој мери, не у књигама које читају одрасли, већ у књигама које читају деца. (BBC 2001: web)

У овом се Пулмановом ставу, дакле, крије статус *Његових мрачних њикања* као књиге за децу. С једне стране, чињеница да се он, у књизи која укључује религију, квантну физику, моралне недоумице и филозофију, деци не обраћа нимало снисходљиво, те одбија да поједностављује ствари, свакако иде у прилог његовој горенаведеној изјави. С друге стране пак, овакав став представља, бар што се имања детињства тиче, повратак на идеје деветнаестог века, по којима је дете морално надмоћно у односу на одраслог човека, те поседује оно што ће, на самом крају, представљати искупљење за свет одраслих. То што је *Ћилибарски дурбин* освојио једну награду до тада резервисану за књиге које читају одрасли само је допринело расправама о томе због чега *Његова мрачна њикања* уопште и имају статус дечије књижевности, те шта је то што ће у овој књизи пронаћи деца. И сам Пулман преиспитује идеју причања прича деци и његове се мисли о томе можда најбоље могу видети у новели *Сајни механизам* (*Clockwork*, 1996), која се, на постмодернистички субверзиван начин, бави колико причом коју прича, толико и самим процесом настајања те приче, с различитим оквирима приповедања који се у њој преплићу на многе начине, док је резултат свега тај да само читалац, који све то треба да уобличи, пред собом има *целу* причу. Овакав приступ присутан је и у другим Пулмановим књигама. Рецимо, *Ђерка мајсторца вајромеша* (*The Firework-Maker's Daughter*, 1995) јесте типично дечија књига о томе како човек треба да се понаша да би постао добра особа, која обилује илустрацијама и хумором, али писац у њој нити подилази деци, нити им се обраћа „с висине“. *Џек Ђијало* (*Spring-Heeled Jack*, 1989), с друге стране, готово је епитом постмодернистичког романа у коме има много различитих интертекстуалних досетки, укључујући и епиграфе преузете из саме књиге коју Пулман пише, илустрације, стрипове са облачићима, изводе из

законика, ресторански мени, разноврсна упутства – а све то заједно чини причу и претаче се једно у друго на путу ка читаоцу. Сам заплет овог романа није нарочито оригиналан, али Пулман ни не покушава да оригиналност обезбеди на тај начин – пародија, субверзивност, поигравање формом и чињеница да прича себе не узима превише за озбиљно више су него довољни разлози да књига буде крајње забавно и инвентивно штиво за децу, као и сјајан пример Пулманове формалне вештине и способности поигравања, што формом, што уметничком баштином. Осим тога, Пулман читаоца упућује и на друге врсте забаве и друге форме уметности, као што су стрип и филм, указујући на чињеницу да се и они сматрају делом канона кад су књиженост и уметност за децу у питању.

Пулман, дакле, очито не преза од сложеног приповедања само зато да би дечијој публици било лакше, и то свакако јесте један од разлога зашто *Његова мрачна њикања* импонују и деци – зато што се од њих очекује да се ухвате у коштац с оним што имају пред собом и створе целокупну причу, као што је случај са било којом другом, одраслом публиком. Уистину, позиви на „играње“ с текстом и унутар текста у последње време много су присутнији у дечијој књижевности него у књижевности за одрасле, где се значење ретко кад открива разарањем стварности текста кроз игру. (Thacker-Webb 2002: 139–163)

Премда Пулман тврди да „не пише књиге за децу, него књиге које деца читају,“ ако се има у виду то да је он ипак аутор који је прослављени дечији писац, не може се занемарити чињеница да је, макар и несвесно, и *Његова мрачна њикања* наменио дечијој публици. Ред је погледати и сам текст, колико год је то могућно без уплива ауторових ставова, да би се дошло до одговора на питање шта то чини ову трилогију књижевношћу за децу, а шта књижевношћу за одрасле.

Узмимо за пример саму структуру трилогије. Три романа који је чине засебне су, а опет повезане, целине. Приповедање је углавном једноставно, с радњом која тече од почетка ка крају, без неких већих скокова, осим у једном делу *Ћилибарског дурбина*, где се преплићу две нарације, једна главна и једна споредна која се уплиће у њу, а обележена је курзивом, што олакшава сналажење у тексту. Романи су подељени у поглавља, а оно што је посебно занимљиво јесу мини-илустрације и епиграфи који им претходе. Епиграф који читаоца уводи у целокупну трилогију потиче из *Изгубљеног раја* и у себи садржи стих који је уједно и наслов трилогије, дајући читаоцу до знања чиме ће се романи бавити и шта – донекле – он од њих може да очекује. Прва два романа, *Северна светлост* и *Чудојворни нож*, уместо епиграфа, пред сваким поглављем имају малу, стилизовану илустрацију, налик на слајдове, чији је аутор сам Пулман. Илустрације су у највећем броју случајева резервисане за књиге за децу, те би се могло помислити да је и овде то недвосмислен случај. Међутим, слике су ретко кад лако схватљиве, а, по речима самог Пулмана, и у њима постоји одређено, нешто дубље значење:

Све оне [илустрације] имају оквир у облику квадрата, осим последње, која приказује Лајру, погледа упртог навише, у нови свет изнад ауроре. У том тренутку у причи нестају све границе, тако да је требало приказати Лајру без оквира око ње. Све баријере су срушене.

У *Чудојворном ножу* [...] радња се креће међу различитим световима. [...] Тако да сам смислио да грабово дрво представља Вилов свет, алетометар Лајрин, а (чудојворни) нож свет Читагаце. И помислио сам да би била добра идеја да их не објашњавам, зато што ће читаоцима бити забавно да сами открију шта ти симболи значе и зашто су ту. (Philip Pullman official site)

Дакле, баш као што сложене приче нису резервисане само за одрасле, ни илустрације у књигама

нису првенствено намењене деци, иако би то можда било нешто што се логично очекује. Трећи роман, *Ћилибарски дурбин*, нема илустрације, већ се свако поглавље уводи кратким, уоквиреним цитатом различитих аутора – Блејка, Колрица, Милтона, Китса, Рилкеа, Емили Дикинсон..., те цитатима из Старог и Новог завета. Овакав избор цитата с једне стране уводи присуство аутора, који читаоцима открива који су његови омиљени писци, а с друге стране образује спону између епиграфа и текста и омогућава својеврсно двосмерно асоцијативно повезивање значења. На пример, од свих аутора најприсутнији је Блејк, песник чији се стихови већ два века читају деци, захваљујући њиховим мотивима и структурној једноставности, без обзира на то што првенствено нису били написани за децу. Пулман као да прави паралелу између Блејковог и властитог дела, поручујући читаоцима да се и једно и друго могу читати на разне начине, те заинтересовати публику различитих старосних доби. Штавише, и по тематици, постоје изузетне сличности између *Његових мрачних њиња* и Блејка, јер је централна тема и једног и другог дела одрастање, те разлика између невиности и искуства:

Али пре много година Московит по имену Борис Михајлович Русаков открио је нову врсту елементарних честица. [...] Русакову је било најтеже да схвати зашто се те нове честице роје око људских бића, као да их привлачимо. А нарочито око одраслих. Скупљали су се и око деце, али ни изблиза толико, док год њихови даимони не стекну сталан облик. Током пубертета деца почињу да привлаче све више Праха и он се таложи на њима као и на одраслима. [...] А кад је Русаков открио Прах, најзад је пронађен физички доказ да се нешто дешава кад невиност постане искуство. (*Северна светлост*, 306, 308)

Дакле, главни разлог због чега су *Његова мрачна њиња* привлачна и деци и одраслим читаоцима јесте тај што се баве одрастањем, односно напушта-

њем света невиности и уласком у свет искуства – нечим што се догађа свима, чега се одрасли углавном с носталгијом присећају, а што деца лакше преживљавају уколико знају да се исто догађа и њиховим омиљеним фиктивним јунацима (ово би био и један од разлога популарности Харија Потера међу читаоцима различитих узраста).

Још један разлог двојачке читалачке публике овог романа јесте улога коју у њему игра наука, конкретно, квантна механика – научна област која, уз теорију релативности, информатику и нанотехнологију, можда и понајвише занима младе читаоце – те стога не чуди интересовање ове групе читалаца за Пулманову трилогију. Осим већ поменутог Праха, један од, с физичке тачке гледишта, најзанимљивијих момената у роману јесте одлазак у свет мртвих и ослобађање умрлих душа, које се, изашавши на надземни свет, расплињују на честице и прожимају све што постоји; на овај начин Пулман прави паралелу између тела и душа умрлих – у дотадашњем небеском краљевству, душе су заувек обитавале у једном ужасном свету, а сад, у небеској републици, оне могу да прате своја тела, и да се, попут њих, распадне на делиће који потом поново сачињавају свет:

Први дух који је напустио свет мртвих био је Роџер. Заборачио је напред, окренуо се да погледа Лајру и насмејао се од изненађења кад је стао да се претвара у ноћ, у сјај звезда, у ваздух... а онда је нестао, оставивши иза себе живахан излив веселја који је подсетио Вила на мехуриће у чаши шампањца. (*Тилибарски дурбин*, 262)

Овде би се, наравно, много тога могло рећи о Пулмановом виђењу религије и његовој својеврсној мешавини атеизма и агностицизма; то, међутим, није у директној спреси с рецепцијом његовог романа, тако да би било излишно овде говорити о томе. Довољно је истаћи да Пулман чврсто верује у то да су све нетривијалне приче заправо моралне, ма шта њихови аутори тврдили, и да је дужност аутора, по-

готово аутора дечије књижевности да се, уколико претендује на иоле озбиљнију књигу, у њој бави суштинским, моралним питањима.

Кад је већ о тинејџерима реч, још један разлог Пулманове популарности међу њима крије се у чињеници да је управо овај узраст оно доба у животу човека када је најлакше препустити се књижевности и ставити је на прво место. Поготово кад се има у виду и то да управо у тим годинама људи почињу да трагају за неким животним истинама, не само кроз властита, већ и кроз искуства књижевних јунака, те је и само занимање за њихове „животе“ и саображавање с њима у ово животно доба најинтензивније. Ово је колико предност толико и мана за писце омладинске књижевности. Јер, ако се према читаоцима не понашају с дужним поштовањем, уколико и њих и своју причу не узимају за озбиљно, биће одбачени без имало милости. Како је то формулисао један новинар, „млади читаоци размишљају о великим стварима, и сваки романописац који о великим стварима уме да пише забавно, а без лицемерја, освојиће њихова срца“ (Flesch 2004). Нема сумње да је Пулман дубоко посвећен и својим читаоцима и својој причи. Већ је наведено да он своје романе пише „за себе.“ Ово није, као што на први поглед можда делује, охола изјава надобудног писца који своју причу сматра нечим што је изнад овоземаљских појмова публике и тржишта, већ пре знак да је у питању романописац коме је и критеријум и циљ писања да створи причу какву би он желео да прочита. То се може закључити из следеће његове изјаве:

Колико смо људи, 1996. године, чули да говоре: „Хомећемо прву књигу о Харију Потеру! Кад би само неко написао књигу о Харију Потеру! Кад ће изаћи прва књига о Харију Потеру? Једва чекамо!“ Одговор је, ниједног. Смешно је питати јавност шта хоће. Јавност не зна шта хоће док не види шта се нуди. /.../

Читаоци не знају увек шта хоће. Ја не знам шта ми се чита док не уђем у књижару и не погледам књиге које су други написали, а књиге у којима највише уживам јесу оне којих се сам не бих сетио ни за милион година. Тако да једино што треба да радиш јесте да уопште не мислиш како ћеш задовољити друге и да ти циљ буде да задовољиш само себе. На тај начин, имаш шансу да напишеш нешто што ће други људи ЖЕЛЕТИ да читају, јер ћеш их изненадити. А и много је забавније кад пишеш да задовољиш себе. (Philip Pullman official site)

Као што се може видети, Пулман сматра – и у томе је суштински у праву – да су писци ти чија је обавеза да публици понуде различите приче, док је крајња провера привлачности тих прича уживање које оне пружају своје аутору. Не чуди, стога, двојност читалачке публике *Његових мрачних њицања*, јер, као што је наведено, Пулман своје приче пише за себе – за одраслог, данашњег себе, али и за оног некадашњег дечака који је постао саставни део одраслог писца који верује у то да је оно што привлачи публику, ма колико година она имала, првенствено занимљива, добро испричана прича. То је, на крају крајева, оно што од романа остаје кад се огуле сви фантастични елементи, цитати, интертекстуалне референце, стилска средства, па чак и илустрације. А то је и оно што остаје у сећању правих, посвећених читалаца који су у њој уживали, имали они пет, педесет, или седамдесет пет година.

ПРИМАРНА БИБЛИОГРАФИЈА

- Пулман, Филип, *Северна светлост*, превео Ненад Дропулић, Београд: Лагуна, 2002.
 Пулман, Филип, *Чудојворни нож*, превео Ненад Дропулић, Београд: Лагуна, 2002.
 Пулман, Филип, *Филибарски дурбин*, превео Ненад Дропулић, Београд: Лагуна, 2002.

Пулман, Филип, *Сајни механизам*, превео Милан Ђурић, Београд: Народна књига–Алфа, 2002.

Пулман, Филип, *Ђерка мајстора вајромејиа*, превео Милан Ђурић, Београд: Народна књига–Алфа, 2002.

Пулман, Филип, *Џек Ђицало, или прича о храбрости и злу*, превео Милан Ђурић, Београд: Народна књига–Алфа, 2002.

СЕКУНДАРНА БИБЛИОГРАФИЈА

Cogan Thacker, Deborah; Jean Webb. *Introducing Children's Literature: From Romanticism to Postmodernism*. London–New York: Routledge, 2002.

Ezard, John. "Fully Booked", *The Guardian*, January 24, 2002.

Flesch, William. "Childish Things", *The Boston Globe*, June 13, 2004.

Freitas, Donna. "God in the Dust", *Bostonglobe*, November 25, 2007.

Јаус, Ханс Роберт, *Естетика рецеиције*, превела Дринка Гојковић, Београд: Нолит, 1978.

MacDonald, George. "The Fantastic Imagination". (1893) http://www.george-macdonald.com/etexts/nonfiction/fantastic_imagination.html

"Harry Potter and Me" (BBC Christmas Special, British version), *BBC*, 28 December 2001.

Званични сајт Филипа Пулмана: <http://www.philip-pullman.com>

НАПОМЕНА: Сви одломци из есеја, интервјуа, чланака, те наводи са Пулмановог сајта, дати су у властитом преводу.

CHILDREN'S LITERATURE AT
THE CROSSROADS OF READERSHIP –
PHILIP PULLMAN'S "HIS DARK MATERIALS"

Summary

The paper focuses on Philip Pullman's trilogy *His Dark Materials*, with particular emphasis placed upon reader response, i.e., the dual readership of the work. The author strives to discover what it is about the work that attracts both the child-reader and her adult counterpart, touching upon the theory of children's literature and the question of author-reader relationship. In order to cast some light on these questions, other works by Philip Pullman are mentioned – *Clockwork*, *The Scarecrow and his Servant*, *The Firework-Maker's Daughter* – as well as some other young adult novels by Anglo-American authors.

Key words: children's and young adult literature, Philip Pullman, *His Dark Materials*, the reader, children, adults

◆ Душица ПОТИЋ

ЗАГОНЕТКА У РАИЧКОВИЋЕВОМ СТВАРАЛАШТВУ ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: Загонетка се у Раичковићевом делу среће као образац који се пре свега формално модификује. У опусу намењеном одраслима о њеном присуству говоримо с опрезом – више о нашој интерпретативној позицији него о пишчевој поетичкој самосвести. У опусу намењеном деци игриви потенцијал жанра конвенира циљаном читаоцу развијајући његову интелигенцију и машту, али и уводећи у сложен и богат свет књижевности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: загонетка, образац загонетке, формална модификација, загонетка у народној приповеди и стваралаштву за децу Стевана Раичковића

1. Загонетка

Законетку (гонеталицу) Радмила Пешић и Нада Милошевић-Ђорђевић дефинишу као традиционалну говорно-мисаону игру: „Састоји се од метафоричког или непосредног, вишесмисленог питања које има само један одговор признат у традицији./.../ Већина загонетки заснива се на чињеничком упоређивању. Природа ствари посматрана је само из једне, увек изненађујуће перспективе и открива се по ређењем. Живописна слика загонетног предмета, појаве или бића поставља се према одгонетљају у једностраном односу по сличности. Иако је однос вишестран, одгонетљај мора уочити само тај један од-

нос. (...) Речи загонетке ретко се употребљавају у значењу обичног говора – нису једнозначне, те се тако отварају могућности за многострана тумачења.¹ Ауторке истичу присуство жанра у писаној књижевности, као и загонетке које нису усменог порекла, а затим и условљеност врстом културе и подручја, те лексичким фондом и говорним подручјем.

На издвајању једне особине инсистира и Снежана Самарџија: „За разлику од поређења у формулама поезије и пословицама, загонетке интензивније укрштају два појмовна низа. Опис се не темељи само на релацији живо/неживо, човек/природа, већ се ова опозиција разлаже при истицању једне одлике по којој су слични елементи свих живих бића (живо/живо). Неретко се и сам човек и делови његовог тела упоређују са одликама појма о којем се загонета. Било да се инсистира на негацији или се нижу одлике, у основи конструкције је управо поређење. Једноставном компарацијом се истичу сличности међу различитим појмовима, односно разлике међу носиоцима сличних особина.“²

Обредни карактер загонетања не оставља књижевно дело без слојевитости значења: „Механизми компарације не одражавају само путеве уметничке стилизације, већ и основ елементарних психолошких процеса. Оформљени изрази указују на опажање и разумевање човековог места у природи и друштвеним оквирима.“³ Због тога се загонетка може тумачити и као лирска песма: „Велика скупина загонетки, на пример, блиска је магловитој стилизацији самозатворене, недокучиве песме, чудесним обрисима неухватљивог тренутка стварања и фантастичним просторима (...) многобројним загонеткама смисао и поступак стилизације открива тек од-

¹ Радмила Пешић, Нада Милошевић-Ђорђевић, *Народна књижевност*, Требник, Београд 1996, стр. 89.

² Снежана Самарџија, *Увод у усмену књижевност*, Народна књига–Алфа, Београд 2007, стр. 149.

³ Исто, стр. 150.

гонетка“,⁴ нпр.: „Лети птица кроз облак, / у те птице велик кљун; / и у кљуну девет сел’, / И у сели’ један кнез. (Кантар)“.⁵

Снежана Самарџија скреће пажњу на формалне особености жанра у условима усмене комуникације. Загонетање почиње формулативним питањем, које најављује процес загонетања. „Средишњи члан је загонетка формулација, стилизована на различите начине, од игре речима, преко набрајања особина и поређења до фигуративног описа или сведене нарације усмерене на конкретан појам. Управо се одгонетке односе на природу, флору, фауну, на самог човека, делове тела и низ предмета из сфере материјалне културе. Загонетке су срочене у прозном облику и у стиху, при чему се метричка организација и ритам уклапају у систем асоцијација које учествују у одгонетању. Ангажована су сва чула, али су искоришћена и готово сва стилска средства, у широком распону од епитета до паралелизма, метафоре, метонимије, алегорије.“⁶

Јолес загонетку тумачи као лозинку, иницијацијски обред,⁷ што у пренесеном смислу има одјека и у Раичковићевом приступу обрасцу. Олга Фрејденберг указује на њен обредни карактер такође, а у структурном погледу на везу с метафором: „Загонетка је ‘прерушавала’ значење и заваравала њиме (...) Загонетка је, слично метафори, говорила једно мислила на друго: она је, као трик, подметала тобожње значење које намерно није одговарало правом. Али она је оставила себи за циљ оно што ни-

⁴ Исто, стр. 192. Видети и: Снежана Самарџија, „Структура и функција усмене загонетке“, *Српске народне загонетке*, Гутенбергова галаксија, Београд 1995, стр. 117–159.

⁵ Снежана Самарџија, *Српске народне загонетке*, Гутенбергова галаксија, Београд 1985, стр. 99.

⁶ Снежана Самарџија, „Структура и функција усмене загонетке“, *Српске народне загонетке*, Гутенбергова галаксија, Београд 1995, стр. 91–92.

⁷ Андре Јолес, *Једносјавни облици*, Библиотека Кајзер, Загреб 1978.

је било својствено метафори – ‘открити’ скривено, право значење и ‘сазнати’ непознато. А раздвајање два истоветна значења на једно право и на друго слично јесте заједничка црта загонетке, метафоре и поређења. (...) Да би загонетка формално постала метафора, довољно је да одбаци питање и одговор. (...) Свака метафора садржи у себи поређење и загонетку. (...) Свака метафора чува у себи загонетку зато што она мора разумевати, одгонетати, зато што метафора не изражава дословна значења као појам и, на крају, зато што се сав њен језик темељи на алегији и говори на свој начин: формално – сликом која је изражена архаичним језиком, садржински – појмом. (...) у загонети два различита низа значења означавају једно исто, а у метафори две истоветности имају различито значење.“⁸ Оба аутора подсећају на потенцијално кобан исход загонетања по невештог одгонетача. И та се димензија ове мисаоно-имагинативне игре, заједно с њеним обредним карактером и митском основом, изгубила из модерне свести, па и из књижевности и књижевности за децу. Она, тако, у модерној књижевности постаје „само“ књижевно дело, превасходно језички и мисаони изазов, речју – „играрија духа“⁹.

У стваралаштву Стевана Раичковића, како за децу тако и за одрасле, овај се жанр среће као вид тра-

⁸ Олга Фрејденберг, *Мити и античка књижевности*, Просвета, Београд 1987, стр. 236–237.

⁹ О пословици и малим облицима усмене књижевности виде ти и: Видо Латковић, *Народна књижевности*, Научна књига, Београд 1982; Биљана Сикимић, „Апелативизација на материјалу српскохрватских народних загонетки“, НССВ, 22/2, Београд 1992, стр. 319–326; *Етимологија и мале фолклорне форме*, САНУ, Београд 1996. Може се указати на рад Миодраг Лалевића „Загонетка – играрија духа“, Рад XVII конгреса фолклориста Југославије, Пореч, 1970, Загреб 1972, стр. 553–586, као и на везу између загонетке и митских представа, коју су демонстрирале Мирјана Детелић и Марија Илић, *Бели град. Порекло етске формуле и словенског топонима*, САНУ, Београд 2006. Малим облицима и кратким говорним формама бавили су се Олга Фрејденберг, *Мити и античка књижевности*, Просвета, Београд 1987 и Алберт Кук, *Мити и језик*, Рад, Београд 1986.

дицијског односа, који у његовој модернистичкој поетици подразумева креативност. Више него облик загонетке, у њему је присутан типолошки образац, апстрактни скуп обликотворних и смисаоних механизма, и то пре свега интерполиран у већи, песнички или прозни текст. Критеријуми за поређење с образцем загонетке јесу лапидарност, сликовитост, померање значења најчешће посредством метафоре или неке друге фигуре речи, као и увид општијег карактера. Не може се сваки херметичан исказ, заснован на наглашено индивидуалном доживљају, каквих је код Раичковића доста, упоредити са загонетком. Парадигматски пример херметичности која се не доводи у везу с образцем загонетке јесте чувени сонет слојевитог значења *Камена усјаванка*, стр. 21 (3)¹⁰.

2. Загонетка у народној приповеци

Задржаћемо се најпре на начину на који се жанр уграђује у дуже форме, што није без значаја за књижевност за децу. Иако је у усменој књижевности загонетка већи и поетички занимљивији продор имала у сфери приповетке, у књижевности за децу има одраза и на поезију и на прозу. Без обзира на вид писма, плодотворнији приступ усмериће се не толико на непосредни предложак, колико на типолошки образац – сликовити пример који сажето, најчешће метафоричком сликом, посредује скривени смисао и тумачење њеног дословног значења – те начин на који се он у новом контексту формално мења или ресемантизује. С опрезом се, затим, може говорити

¹⁰ У загради је дат број књиге у *Сабраним делима*, ЗУНС–БИГЗ–СКЗ, Београд, 1998. О интертекстуалним везама и начинима прихватања/преиначења обрасца видети више нпр.: Дубравка Ораић-Толић, *Теорија циљаности*, Графички завод Хрватске, Загреб 1990. С обзиром на велики утицај Т. С. Елиота на формирање поетичке физиономије наше послератне књижевности, посебно у време када се Раичковић јавио, ми говоримо о традицијским везама.

и о улози типолошког обрасца и поступка загонетања у обликовању заплета у прозним облицима, готово ако се има у виду тумачење загонетке које је понудио Јолес – као тајног знања од значаја у иницијацијским процедурама. Он је, наиме, разрешава на фону шифрованих исказа који проверавају да ли је испитаник спреман за улазак у изабрани круг посвећеника, као кључ за више сфере. Такво је тумачење примерено усменој књижевности, али не и књижевности за децу, у којој улогу овог облика у структури текста ваља тражити од случаја до случаја.

Полазећи од тезе да је језик мита у основи каламбурски – звучни, а не значењски дозив, дакле веза која спаја аспект ознаке, а не означеног у језичком знаку¹¹, да би се тек потом развијали слика и пренесено значење, Олга Фрејденберг се осврће и на мале облике усмене књижевности, чак и на говорни обрт, а посебно се усмерава на загонетку и истиче њен обредни карактер такође. На тај се начин може објаснити и присуство малих облика у њеним жанровима усмене књижевности, поговото онима који, попут бајке, чувају митски фондус. У писаној се књижевности, нпр. Раичковићевој, магијско-религијски контекст изгубио, али традицијски је приступ – било у виду непосредног прихватања, аналогije (мимеза), или креативног преобликовања, трансформације (модификација, инверзија, негација, пародија) остао као збир поступака обликовања – као знање књижевности и знање (песничког) језика.

Загонетка је елемент структуре приповетке, и то непосредно: „Ако узмеш ђевојку, ти знаш; ако узмеш удовицу, она зна: ако ли узмеш пуштеницу, чувај се мога коња!“, СНПР, „Ђевојка, удовица и пуштеница“, стр. 19.¹² Дата као Соломонов савет не-

ожењеном човеку, она у финалном исказу има одгонетку, која је носилац значења текста: „ако узмеш ђевојку, ти знаш, тј. она ће држати да ти све знаш боље од ње, па ће те слушати какогођ ти оћеш; ако узмеш удовицу, она зна, т. ј. она је већ једном била жена, па сад мисли све да зна; зато неће те ћети слушати, него ће све ћети да ти заповиједа; ако узмеш пуштеницу чувај се мога коња (па тебе штапом преко ногу), т. ј. чувај се да те не ожеже онако, као што је и првог мужа ожегла“, стр. 19–20. У наведеном примеру, загонетка губи краткоћу у сегменту одгонетке, али чува посредовано, овде алегоријско значење. На равни значења одгонетке, међутим, жанр мења функцију и уместо дословног смисла алегорије, посредује прагматичан савет. Загонетка тако прераста у пословицу и у овом случају можемо говорити о хибридном жанру.

На сличан се начин могу тумачити и питања која ликови постављају Усуду. Одговор на бизарне или апсурдне животне ситуације у два случаја јесте морална поука, дакле опет у основи пословица. Одговор на треће питање, међутим, сугерише не толико практичну поуку (ипак утемељену у народним веровањима), колико обликује једну визију живота: „Онда га вода пренесе па му рече: ‘Молим те, брате, питај Усуда за што ја немам рода у себи.’ (...) ‘За то нема што није човека никад удавила’, Усуд, СНПР, стр. 119. и 120. Архаичан митски основ оваквог гледишта тражи људску жртву као јемац плодности, док савремени сензибилитет у Усудовом одговору може тражити амбивалентност света, који уз стварање захтева разарање, амбивалентност као принцип бића.

Читава епизода у којој јунак борави код Усуда и понавља све што његов домаћин ради, такође, интерпретира се и као алегоријска загонетка. Она губи краткоћу форме и сликовитост исказа, а темељи се на развијању нарације, што је стратегија преиничења облика, која се може пратити већ и у на-

¹¹ Фердинанд де Сосир, *Општа лингвистика*, Нолит, Београд 1969.

¹² Вук Стефановић Караџић, *Дела Вука Караџића*, 1–12, Пролета–Нолит, Београд 1985. *Српске народне приповијетке/СНПР; Српске народне пословице/СНПО.*

родној књижевности. Одгонетка поступака, чији смисао јунак не разуме, јесте и значење овог текста: Усуд сваке ноћи на другачији начин предодређује срећу рођенима претходног дана. Понављања јесу и одјек имитативне магије, што савременом читаоцу, поготово детету, свакако измиче.¹³ Као алегорија заснована на загонечи тумачи се и епизода о две девојке које јунак среће на путу. Прелепа девојка која седи на преде златну жицу јесте срећа јунаковог брата. Седа матора девојчура која спава под грмом пак јесте његова срећа. Одгонетка је, као и у случају радњи које јунак не разуме, непосредна, али овога пута не доноси разрешење целине текста, већ има улогу динамичког мотива.

Загонетка је елемент радње, и то онај који мотивише њен ток. Пример је новела *Лијеје хаљине мно-го којештиа учине*, у којој просце чека необичан задатак: „Који се младић нађе да погоди какав билег има ова девојка и на којему мјесту, да ће је дати њему за жену и да ће му дати половину царства свога, а који не погоди да ће се проврћи у јагње или останути без главе“, СНПР, стр. 145. Налог погађања треба да отежа удају, што Драгана Антонијевић у бајковитом контексту тумачи као напор да се очувају древни ендогамни бракови.¹⁴ То је његова функција и у овој новели. Загонетка, тако, добија и реалистичку могућност тумачења.

Услов као динамички мотив радње стајаћи је елемент бајке. На сличан начин, у бајци *Златна јабука и девети ђауница* загонетка је такође елемент радње. Девојка шаље поруку по неверном слуги, који има функцију наносиоца штете: „Кад ти устане господар, кажи му нека смакне горњи клин на доњи, па ће ме онда наћи“, СНПР, стр. 73. Чувајући првобитни иницијацијски задатак, ова загонетка има функцију динамичког мотива, који не само што по-

креће радњу, већ омогућује и расплет првог структурног сегмента бајке, али губи кохеренцију и самосталност. Царев син исправно разуме шифровану поруку: „Како он то чује, истргне сабљу те осијече служи главу.“

У новели *Девојка цара надмудрила* загонетка обликује расплет. Пошто је мудрошћу задивила цара и зато постала његова жена, девојка на брак пристаје уз један услов. Цар мора потписати како ће, ако је икада отера, она из његовог двора моћи да понесе оно што јој је најмилије. Тако и би па вече уочи расанка она поручује: „Пи царе весело, јер ћемо се сјутра растати, и вјеруј ми да ћу бити веселија него кад сам се с тобом састала“, СНПР, стр. 150. Из царског двора у пећину она је однела, наравно, мужа. Новела тако добија хуморну завршницу, а самим тим и одгонетка елементе хумора, који се могу срести и у жанру загонетке. Он у народној приповеци, како показује и наведени пример, често карактерише лик, као што има улогу и у шaljивим причама: „Сам чин загонетања често служи као наративни оквир у којем се искушава и потврђује мудрост јунака, те се више новелистичких типова темељи на двосмислености исказа или описа. Лишена одгонетке загонетна формулација постаје носилац елемената фантастике, али и бизарног и гротескног поигравања у надлагивањима.“¹⁵

У предању *Очина заклетива*, СНПР, стр. 131–133, финални сегмент се такође подводи под типолошки облик загонетке. Најмлађи брат на путу види: оштећен мост, казан у коме кључају мртвачке главе док их орлови одозго чупају, весело и невесело село, две кучке које се кољу, два брава како се косе и прекрасну ливаду. Слике нису загонетне по себи, а на посредовани смисао упућује њихова немотивисаност у односу на развој радње. Одгонетке су, како већ сам наслов сугерише, моралистичко-религиоз-

¹³ Видети више: Frederic Thomas Elworthy, *The Evile Eye*, 1958 by The Julian Press, Inc.

¹⁴ *Значење српских бајки*, САНУ, Београд 1991.

¹⁵ Снежана Самарџија, *Увод у усмену књижевност*, Народна књига–Алфа, Београд 2007, стр. 92.

ног карактера, што модификује образац, али и објашњава нефункционалност слика са становишта фабуле. Попут целог текста, па и нарације, и ове су слике алегоријског карактера, усмерене пре свега на поуку. Њихов онострани смисао, богат симболиком, измиче данашњем читаоцу, који без „одгонетке“ у финалном исказу алегорију можда не би ни разумео. Посреди је парадигматски пример губљења обредног слоја, што савременом рецепијенту, захваљујући пре свега сликовитости и симболичности, отвара облик као «играрија духа», која у књижевност за децу налази разноврсну и инспиративну примену.

Етиолошко предање *Зашићо у људи није ђабан раван?*, СНПР, стр. 135, у упитном облику наслова уводи у занимљиву радњу и представља пример у коме се загонетка додирује с питалицом, премда се о оба жанра говори с опрезом. У упитном облику, међутим, посебно у бајци, уводе се и други моменти, пре свега они који немају рационалну мотивацију. Питање и слика у приповеци *Ђавоља маишћанија и божја сила*, СНПР, стр. 137–138, обликују појаву чуда: „Ах за Бога! шта ћемо сад?“ А љешник му одговори: ‘Отвори ме.’ Пошто га отвори, букнуше из њега жестоке ријеке, те мајци пут прекидоше.“, стр. 138. Тако је било и с орахом, док царев син не: „виђе да су ово ђавоља маштанија, прекрсти се пут истока и кликну јакога Бога у помоћ, док пуче муња из небеса те сажеже ђевојачку мајку, и под њом се земља просједе, те јој кости сатопи, и тако царев син с ђевојком здраво дома одбјеже, ђевојку покрсти и вјенча је себи за жену. И бог ми те веселио!“

Загонетна слика обликује појаву чуда, али и оно је тек фаза у разумевању текста, који почива на алегорији моралистичко-религијског карактера такође. Загонетка имплицира две одгонетке, два симболичка слоја, при чему први има објашњење у себи, у сфери чуда, док је његова функција изван ње-

га и очитује се као алегоријски контраст основном, моралистичко-религијском значењу текста. Потоњи пак, одгонетнут на контрасту, симболику гради из истог (сликовито-нерационалног) регистра из кога га је градио и први, из истог фонда песничких слика који су обликовали машта и мисао древног човека. Финално преиспитивање истинитосног статуса приповедања може сведочити и о процесу губљења обредног карактера жанра загонетке, која у приповедном тексту може бити функционална и због необичног мотива (љешник).

У форми питања уводи се и мотив провере. Тако на пример у приповеци *Како су радиле онако су и ироиле* девојка коју је отерала маћеха у шуми наилази на кућу па је помете и заложи ватру. Потом долази ала и девојка добија задатак да је поиште: „Смрди ли моја глава? девојко!“ запита је ала; а она одговори: ‘Не смрди, мајко! већ мирише као смиљ’.“, СНПР, стр. 181. Девојка сутрадан храни и алину ‘живину’ па бива награђена. Маћеха шаље и своју ћерку у шуму, али ова не обави задатке којима је ала проверава због чега следи казна. Мотиви чуда и провере уводе у бајковите сфере чудесног и образац који компилује загонетку и упитну форму као начин увођења може се објаснити Јолесовим тумачењем загонетке.

Већина слика/нарративних сегмената који нису рационално објашњиви, а нису мотивисани радњом, нема функцију на равни фабуле већ на равни модела света, не доприноси развоју радње већ уводи у вишу сферу, било да је она бајковито чудесна, фантастичка или религијска. Њихова се мотивација тражи с оне стране, а значење у митској симболици, која се отеловљује и у загонеткама. Такви моменти настају на типолошком обрасцу загонетке, уз трансформативни приступ формалним особеностима жанра. Њега баштини и Раичковић у текстовима и деловима текста постављеним на обрасцу загонетке. Они из равни потиснутих значења облику-

ју средишњу тачку модела света истичући поетички аспект, па је разумевање шифрованих значења, посебно у делима намењеним деци, у бити, кључ за више, уметничке сфере бића, у изабрани круг посвећеника књижевности. Како поетичка равна измиче усменој књижевности и фолклорном моделу света, посредни је и модификација обрасца.

Уколико занемаримо алегорију и њену моралистичко-религијску поуку, те мистику симболичког значења жанра, остаје образац који се може срести у књижевности за децу: занимљива слика или радња, примерена интересовањима младе читалачке публике, као и могућност посредовања значења. Загонетни смисао у савременој књижевности за децу, свакако, није моралистичко-религијски, као што није запрета ни у области архаичне симболике. Он је прилагођен интелектуалним способностима детета, усмерен на развој интелигенције и имагинације, али посредован на неки необичан начин, отворен за изазов трагања и тумачења.¹⁶

3. Загонетка у стваралаштву Стевана Раичковића

Термин *загонетка*, појам загонетања и типолошки образац Стеван Раичковић употребљава на три начина – у колоквијалном значењу тајанства и непознанице, у обликовању исказа или песничке слике, те у обликовању целог текста. Писац је, затим, склон традицијском односу трансформације, модификацији и инверзији обрасца, и формално и значењски, што је и одлика његовог креативног приступа овом жанру усмене књижевности, посебно у области књижевности за децу. Примере аналошког

прихватања обрасца и непосредног преузимања предлошка, а с обзиром и на његову специфичност у процесу усмене комуникације, нисмо нашли. Јаснији утицај облика бележи се у поезији за децу, док у делу опуса намењеном одраслима говоримо о елементима типолошког обрасца. Занимљиво је да је интерполација загонетке у усменој књижевности карактеристичнија за приповетке него за поезију. Приповетка, поготово она ослоњена о фантастику, често тематизује необично питање или услов, што, успешно решено, и уводи у више сфере (како Јолес и тумачи загонетку), док је поезија, поготово лирска, наглашено лапидарна, понекад склона и хибридном додиру са загонетком. Раичковић је пак ближи традицији књижевности за децу, у којој је овај жанр далеко фреквентнији у поезији.

Употреба термина загонетка и појма загонетања у колоквијалном значењу у овом је опусу изузетно фреквентна. Навешћемо тек неколико примера. Они садрже и алузију на карактеристичан стваралачки поступак: „Између насеља и града чија су имена загонетке / Које неко поставља“, „Људи се буде без оружја“, стр. 20 (1); „Хтео би да објасни свом граду загонетку која је / још из дубине времена постављена“, *Балкон*, стр. 27 (1); „Као да загонетку поставља неком опалом листу / Или изгужвалој хартији“, „У сасвим утишалој“, стр. 37 (1); „место / Са најчуднијим и најзагонетнијим неким / Именом (...) У овом далеком месту са загонетним и / чудним својим именом“, „Догађај на станици“, стр. 76. и 77 (2); „Одгонетам где сам.“, „Точак за мучење, 5.“, стр. 189 (3). На неологизам неодгонетка: „осетио сам како се она неодгонетка око мог нареченог ослонца, изнебуха, преко једног случајног и магновеног прозора, широко раскрылила“, *Облаци над Торонијом*, стр. 278–279 (5), упућује тим пре што тај тип лексике није особеност Раичковићевог рукописа па стога делује и стилски интензивније.

¹⁶ О дидактичким циљевима видети више: Емил Каменов, *Предшколска педагогија*, ЗУНС, Београд 1990; Љубица Дотлић и Емил Каменов, *Књижевности у децем вршићу*, Змајеве деце игре—Одсек за педагогију Филозофског факултета, Нови Сад 1996.

Како се образац среће и у делу опуса намењеном одраслима, навешћемо два примера. Редак је случај пандана. Полисемантичност усмерава целину песме *Хербаријум*, стр. 172: „Стојим, зналац трава, покрај влати худе / Изникле одједном на стаклу, ван груде. // О, како се помно (не признавши семе) / Загледала: не у сунце, но у време. // Никад та влат неће увенути, нити / Њен стас може икад неки ветар свити. // До свог краја неће знати за кап кише, / Ни за свој цвет (мада, ко да већ мирише). // Одаваће, тако, цели живот дуги / Мирис свог удеса: не бити ко други.“ Алгоритија се одгонета у другом стиху првог дистиха и упућује на мотив са слике, насловом песме те насловом и поднасловом целине, „Триптихон, *О сликарским сџааклима Славе Богојевића*“, стр. 170, као и напомена која објашњава како су „ови стихови“ настали, стр. 172. Песма има пандан у загонети: „Какви сам, такви сам, / ако сам млад, остајем млад; / ако сам стар, остајем стар; / ако сам ружан, остајем ружан: / очи имам, а не видим; / уши имам, а не чујем; / уста имам, а не говорим, / и никада не једем. (*Слика*)“, 34., Самарџија, стр. 57. Наведена загонетка можда више упућује на универзалне обрасце мишљења у сликама него на непосредни предложак, али и на разноврсност пишчевог традиџијског приступа.

Употреба загонетке у обликовању исказа и песничке слике одликује песму *Птица* (1, стр. 15). Она се развија као низ метафоричких исказа, који се тумаче и на обрасцу загонетке: „Куда птицо? / Тамо где је пусто и бело?“, што је истовремено и пример потенцијалне вишезначности: небо, смрт, веза смрти и трансцендента. Конкретно се значење реализује у интерпретативном контексту, што је модификаџија обрасца. Птица је симбол поезије, али и везе између две сфере на линији просторне вертикале,¹⁷

¹⁷ Симбол птице традиционално се тумачи као веза с трансцендентом с једне стране, али и као поезија/уметност (Ханс Бидерман, *Речник симбола*, Плато, Београд 2004, стр. 317–319), што Раичковић често обједињује.

па у зависности од интерпретативне позиџије те тумачења перифразе: пусто и бело, значење симбола „птица“ може бити трансцендентно или танатичко. У сваком је случају посреди самосвојан приступ традиционалном симболу. Могућност тумачења мотива птице као симболичке синегдохе поезије, што је његово често значење и у традиџији и у овом опусу, песму отвара и за интерпретаџију у поетичком кључу, непознатом усменој књижевности, што је и тематска модификаџија.

Мотив ломности из финалног сегмента, ипак, помера песму ка танатичком полу па се одгонетка перифразе *јусто и бело* с нешто више извесности тумачи као смрт, или пак као негативни аспект трансцендента, а њена контекстуалност потврђује модификаџију ове кратке форме. Метафоре: „Шако перја, тачко неба“ сугеришу маленост птице, што се тумачи и на фону симболичке синегдохе: птица као појединачно биће пред величином макрокосмичког простора. Алгоритија: „О, случајно одапета, / Из мог ока / Ломна стрело!“ највеће је удаљавање од матрице, порицање реалне стварности и померање света песме ка унутрашњој сфери лирског субјекта, као једином легитимном виду бића, што је процес који је усменој књижевности и затвореном фолклорном моделу света стран.

Упитни облик реченице и релативизација исказа: „Стави руку на лево: Можда то детлић куца у шупљем дубу?“ „Случајно питање“ стр. 21 (1), тумачи се и као инверзија обрасца. Појам који се одгонета јесте метафора: детлић у шупљем дубу. Одгонетку садржи иницијални сегмент исказа подразумевајући ванјезички контекст, што прати и усмени предложак. С нешто више опреза и метафора: „Нико ти није крив / Што си у грудима понео птицу“ и: „Нико ти није крив / Што носиш у грудима птицу“ тумачи се у обрасцу загонетке. Одогнетка је јасна захваљујући такође ванјезичком контексту, док се значење птице отвара за различите интерпретаџије

је, од човекове тежње за трансцендентом до поетичког певања, у широком семантичком дијапазону који тај симбол подразумева.

Песма се обликује као низ исказа насталих на обрасцу загонетке, што је и модификација обрасца. Усмена књижевност подразумева једнократни чин загонетања и појединачност књижевног дела, при чему се низ загонетака не склапа у ново остварење. Образац загонетке модификује се пре свега на формалном плану. Кратка се форма развија ка песничкој слици и уланчава у низ који обликује целину песме. Иако се усмена загонетка може одгонетнути на више начина, значењска слојевитост, а поготово потенцијална противречност семантичких линија у њој се не срећу, што је модификује на равни значења и креативно надграђује. О обрасцу загонетке у Раичковићевом опусу за одрасле, међутим, говори се с опрезом. Он се мање односи на стваралачку самосвест писца, а више на нашу интерпретативну позицију, колико и на наслеђене менталне и језичке матрице које обликују песнички језик и песничку слику.

Универзални обрасци мишљења у сликама можда су и важнији у сфери књижевности за децу, будући да је тај когнитивни принцип и карактеристична развојна фаза њеног реципијента. Њихова је универзалност, међутим, и семантичка, што је за исти тип писма и његовог циљаног читаоца битан рецепцијски моменат. Зато и неколико Раичковићевих песама намењених најмлађима јесу текстови настали на обрасцу загонетке. Писац се поиграва формалним принципом загонетања и структуром жанра. По себи се разуме да је разлика и на семантичкој равни велика. Игриви потенцијал загонетке још један је њен битан рецепцијски моменат, колико и пишчев лудички однос према предлошку. И он може деловати занимљиво и привлачно па привући пажњу малог читаоца, али деловати и подстицајно на његов интелект и његову имагинацију. Враћајући се заго-

нетки, Стеван Раичковић је морао имати у виду и те специфичне поетичке захтеве.

Примери текстова обликованих на обрасцу загонетке срећу се у Раичковићевом поезији за децу. Посежући за овим типолошки обрасцем писац показује висок степен инвентивности поигравајући се не само принципом загонетања већ интензивније и структуром жанра. По себи се разуме да је степен разлике на семантичкој равни веома велики. Песма *Чудан брег* (стр. 175, *Гурије*, 8) тумачи се као образац загонетке. Образац се преиначава дужином – јер песма је сачињена од три секстине, као и модификацијом структуре. Она поставља три питања, али само два загонетају. Одговор на прво омогућава и одговор на друго, а оно је и појам који се загонета. Прва одгонетка поставља се одмах иза саме загонетке, што је и структурна позиција друге, али њено решење није експлицитно већ је обликована метонимијском заменом узрока и последице, дакле формулисано као још једна загонетка.

Прва строфа и део друге описују зимски пејзаж и дају алиби тајни: „Далеко, далеко, / Где је Дунав теко / Смрзнуто је све. / На обали целој / Сада сасвим белој / Није као пре. // Веје, веје, веје. / Колибица где је? / Завејо је снег!“ омогућујући да се постави прва загонетка у другом делу друге строфе: „Кад би гледо когод / Да л би видо штогод? / Видео би брег.“ Друга је и суштинска загонетка ове песме: „Брег обичан није? / Неку тајну крије? / Нешто је над њим? / Док снег веје, веје, / Гурије пећ греје, / Па се вије дим!“ Раичковићева поетичка самосвест настоји да се приближи потребама својих малих читалаца. Он, наиме, претпоставља позитивну реакцију циљане публике, тим пре што и поема *Гурије* има замишљену дијалогску структуру, која делује интерактивно и готово непогрешиво покреће дете. Песма се, у крајњој инстанци, тумачи и мимо предлошка. Традиционална симболика куће као заштићеног простора интензивиранија је описом зимског пејзажа,

који ју је још више сакрио. Силазна фаза годишњег циклуса може се тумачити с позитивног аспекта обнове виталних снага, што је и улога песме у целини поеме – да унесе још разноврсније облике и садржаје, те да припреми епизоду узвратне посете, тим пре што она понавља образац епизоде Гуријеве посете.¹⁸

Таква је и *Чудна слика*, стр. 268 (8). Обе песме у наслову имају епитет *чудан*, што сведочи о поетичкој самосвести која тежи онеобичавању и подстицању имагинације малог читаоца, али претпоставља и његова интересовања. Образац се модификује ширењем језгровитости предлошка у три реалистичке слике, које су у бити питања, иако нису формулисана у облику упитне реченице: „Насред једног чудног рама / Указа се слика нама: // Кроз кишу што пада, пада, / Лети птица понад града“ (и даље). Образац се модификује и финалним исказом: „Још да додам: слику ову/ Сви сем мене *џрозор* зову“, који „одгонетку“, као често у књижевности за децу, даје структурним склопом целине. Финални исказ, међутим, упућује на суштински моменат преиначавања, на перспективу из које се посматра свет, па и загонета. За разлику од (привидно) објективно-неутралног народног „загонетача“, обликотворна је имагинативна сфера лирског субјекта, чија преображавајућа игривост упућује на дете.

Опис насловног лика: „Ни поп није био, ни сликар: а носио је брадицу“, *Јездимир*, стр. 333 (8), тумачи се као формално прихватање обрасца загонетке и његова значењска, хуморна инверзија. Упоредити нпр.: „Ни брадвом брадвито, ни сврдлом сврдлито, а све рупа до рупе.“, СНПО, стр. 41. Док загонетка тражи одгонетку (сат у кошници, стр. 46), наведени исказ нема другу улогу до хуморне и дескриптивне компоненте у обликовању лика. Карактеризација лика загонетком у народној приповеци

¹⁸ О симболици куће видети више: Гастон Башлар, *Поетика простира*, Градац, Чачак 2005.

мотивише радњу, док је типолошки образац у овој песми, која се исцрпљује хуморним описом Јездимира, подређен њеном базичном поступку.

Потенцијални образац: „Стаде камичак / Под чичак. // Чичак се мали / Под храст свали. // Храст се размрдо / Па под брдо. // А брдо пак / Под облак.“, *Лето*, стр. 270 (8), суштински се негира јер осим што понавља формалну матрицу, песма не подражава и структуру предлошка. У хуморној песничкој слици ништа се не загонета нити одгонета, већ је њен први поетички циљ овладавање перспективом детета као иницијалним стваралачким импулсом. Образац загонетке, у аспекту акустичког лудизма, подређен је хуморној стратегији новог текста, обликованог пре свега као поигравање звучним слојевима лирске песме, а загонетање се поистовећује с „играријом духа“.

Песма је, затим, настала на обрасцу метонимијске замене просторног и временског низа, карактеристичног за усмену поезију. Стратегија обликује перспективу из које лирски субјект/дете посматра стварност, што је и инверзија преузетог обрасца: од логичког низа ка преображају реалности у унутрашњи доживљај. Мотиви су у песми присутни и због риме, а не само због логичне повезаности, што је сте њена хуморна стратегија, која је и доводи у близину народне књижевности нонсенсне оријентације, премда не прелази у потпуности у алогични низ. Упоредити нпр.: „Лелеци / Дуговечи, / Лелек паде / На карабе, / Карабе се / Поломише / Турци главе / Погубише / И лелеци / Одлетоше.“¹⁹

Раичковићева песма није алогична јер градира просторну вертикалу: камичак (симболичка синегдоха земље), чичак (симболичка синегдоха биља и плодова земље), храст (оса света), планина и облаци (горња сфера). Она на непретенциозан, хуморан и детету занимљив начин посредује озбиљан симбо-

¹⁹ „Лелеци“, Никола Вујчић, *Српска народна књижевност за децу*, ЗУНС, Београд 2006, стр. 140.

лички садржај и визију целине света. На метонимијској замени просторног и временског низа, који интензивира напетост ишчекивања последњег мотива, обликован је и опис: „Стара шума / И у шуми кућа кума. // И у кући сто. / И на столу во. // И у вољу цигерка. / У цигерки пиперка. // У пиперки љуто семе... // Већ ме сврби теме“, *Скелеција*, стр. 286–287 (8), што се тумачи и као образац загонетке. Мотив хране, чест у књижевности за децу и у изборима народне књижевности намењенима деци, весела је потврда живота и његовог обиља, обликована из визије коју је Бахтин одредио као карневализацију слике света.²⁰ Обиље фоностилема и звучних фигура у Раичковићевој поезији за децу, као што примери и показују, постижу хуморне ефекте и упућу на посредно обликовање света детињства као простора радости.

И песма *Дружина под сунцем*, стр. 325–326 (8) гради се на низу хуморних непознаница и питања, која се тумаче на фону обрасца загонетке. Инверзија: „Тога дана на Дунаву / Где не свраћа скоро нико: / Под дрво се од сунца скрио / Један од њих неколико“ јесте тројака: а) шири лапидарну слику загонетке стратегијама нарације и каталога; б) преиначава њену структуру постављајући три питања: в) сам наведени финални исказ поставља загонетку на крају текста, док експлицитна одгонетка изостаје и разрешава се – не у последњој строфи или насловом, као што је то најчешће у поезији за децу – већ на баштињени начин: из контекста.

Ова шаљива песма тематизује животињско-људску дружину која је под сунцем провела читав дан и почиње да загонета почев од иницијалног исказа медијалног сегмента: „Ал сунце кад ујутру / Просу зраке меке: / Ниси мого из дружине / Препознати неке“, стр. 324. Стратегија ретардације, опис животиња које су остале исте („Бела овца – оста бела“

²⁰ М. Бахтин, *Сиваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњега века и ренесансе*, Нолит, Београд 1978.

/ и даље /, стр. 325) не само што одлаже одгонетање повећавајући читалачку тензију, већ и у финалном сегменту, нетипично за усмену загонетку, поставља ново питање: „Ал ко оно сад слази / На Дунав низ бели пут. // Прво неки дечак иде: / Индијанац? Трба чак? / Мили Трба белим путем / Црвен као рак ил мак. // За њим иде неки старац: / Откуд Црнац изненада? / Сав се црни Трбин деда / Бели му се само брада...“ Он интензивира хуморни ефекат песме, уместо да одиста постави загонетно питање, које би указало на скривени однос између видљивог и невидљивог, што је и суштинска разградња предлошка.

Стајаћи опис старца беле браде среће се и у усменој књижевности и у Раичковићевом опусу за децу. Није занемарљив моменат препознавања у рецепцији циљане публике, па с њим и традицијских веза које она може успоставити, пре свега с бајком – штивом које јој је најближе. Упоредити нпр.: „Па призови старца Недијељка, / Што му б’јела прошла појас брада“; „Женидба Максима Црнојевића“, СНП, 2, стр. 385. Веома фреквентан мотива Дунава у Раичковићевим делима има двојаку улогу. Делом се одиста и односи на конкретну реку, али делом је симбол једног карактеристичног пищевог хронотопа, природе коју је човек култивисао тек толико да би у њему реализовао једноставни, непатворени живот, чији би смисао био исконско стапање с целином света. Може се, стога, говорити о утицају народне књижевности, у којој наведени хидроним има двојаки статус такође²¹, с тим што је поступак модификован у складу с поетиком и моделом света Стевана Раичковића²².

²¹ Видети више: Мирјана Детелић, *Мийски простор и етика*, САНУ – Издавачка задруга „Досије“, Београд 1992; Мирјана Детелић – Александар Лома, *Градови у хришћанској и муслиманској етици*, CD-ром у издању Балканолошког института САНУ, 2004.

²² Дунав се у словенској традицији објашњава као „митологизован водени простор, → **реке**, границе између свог и туђег

Као инверзија обрасца загонетке може се тумачити и песма *Румени мак* (стр. 322–323, 8). Она тематизује мак, као алегорију радозналост и несташног детета које је желело: „Да се доскита / До брда чак.“, стр. 322. Прва је загонетка обликована нарацијом: „Ал житна лука / Чим преста, чим / Једна се рука / Спусти над њим.“, стр. 322. Елиптична наративна стратегија, да је тако одредимо, не довршава епизоду, што интензивира херметичност наредне строфе: „А глас малени / Шушну ко шаш: / ‘Гле, цвет румени! / Баш добро, баш.’“, стр. 323. „Елиптичност“ нарације и херметичност претпоследње строфе имају одгонетку у песничкој слици финалне строфе: „У град из траве / Крену тад чак / Сред ко се плаве / Румени мак.“. Одгонетка тумачи елиптичну нарацију (неко је узбрао цвет) и херметичну претпоследњу строфу (метафоричко поистовећивање црвеног цвета и руменог лица). Финална строфа инвертује образац: а) не даје експлицитну одгонетку, већ обликује нову песничку слику; б) одгонетка не изостаје, али нема поменути задатак већ завршним преокретом активира стратегију карневализације и њену веселу потврду живота.

Сиже песме, одлазак и прекршај, улазак у забрањену зону, то јест провера, тумачи се и као инверзија обрасца бајке. Његов шематски механизам кажњава јунака који је пошао на пут, а није издржао проверу, док у овој песми несташко бива награђен новим обликом живота, који се потврђује визијом јединства бића. Смисао функције путовања и провере у оба је случаја иста. Они у бајци потврђују уна-

света, → **путеве** у → рај/.../ Д. у народној традицији јесте и граница и центар света/.../где се дешавају најважнији догађаји народног живота и пресецају сви путеви./.../Реални Д. у словенским веровањима и обредима је објекат жртвовања ради умилоствљивања/.../По српским веровањима, у Д. живи 99 водених духова, а стоти је – њихов старешина; дунавски → **водењаци** имају козје ноге, уши и рогове, на глави носе црвени фес“, *Словенска митологија, Енциклопедијски речник*, Zertor Book World, Београд 2001, редактори Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић, стр. 168–169.

пред задати ред и сублимну слику света, што чини и ова песма, апологија целовитог света, и карневалска весела афирмација живота. Мотив новог облика живота, традиционални бајковити и митски преображај који води ка новом друштвеном статусу, венчању и потврди хармоничног принципа света²³, у Раичковићевој песми омогућује стапање различитих видова бића, што је идејни темељ његових дела за децу. Иако се радња у медијалном сегменту инвертује (изостанак казне), а у завршном симболички модификује (нови облик живота уместо традиционалног новог друштвеног статуса), модел света успостављен на принципу хармоније није преиначен.

Упутиће се на крају и на пример негације, иако припада књижевности за одрасле. Иронијски исказ: „Гледао како пуцају / Једни на друге // (Они / Са рупама на својим заставама // И они / Са заставама у својим рупама)“, „Румунски ноктурно 1989–1990“, стр. 148 (4) тумачи се као образац загонетке, али и као инверзија обрасца будући да је однос који ваља уочити однос апсурда, што пориче не само жанр, усмену књижевност и фолклор. Утолико би апсурд био особена одгонетка ове загонетке, која тематизује за предложак одиста нетипичан конкретан историјски догађај.

О примени загонетке/обрасца загонетке у Раичковићевом опусу за одрасле говоримо с опрезом, упућујући више на нашу интерпретативну позицију него на његов свестан поетички поступак. Загонетка се, међутим, у његовом опусу за децу примењује и модификује свесно. Она се својим игривим потенцијалом приближава циљаном реципијенту активирајући његову интелигенцију и машту и уводећи постепено у богат и сложен свет књижевности, а њен велики дидактички потенцијал писац је и искористио. У оба случаја – у делима за одрасле и они-

²³ Видети више: Владимир Проп, *Морфологија бајке*, Пролетар, Београд 1982; Макс Лити, *Европска народна бајка*, Орбис, Београд 1994.

ма за најмлађе – жанр губи изворни магијско-ритуални карактер и данашњем се читаоцу отвара пре свега као „играрија духа“, а за писца је и поље игравања реториком, песничким језиком, грађењем песничке слике и књижевном формом. Овај се жанр, најзад, како је показао пример бајке, додирује и с другим облицима усмене књижевности и упућује на ширу фолклорну основу Раичковићевог опуса за децу. Баштиник Елиотовог поимања традиције, као надређеног принципа коме индивидуални таленат приступа с креативних позиција,²⁴ Стеван Раичковић је иновативним односом према овом наслеђеном жанру испољио и пуну меру своје стваралачке самосвојности.

Dušica POTIĆ

A RIDDLE IN STEVAN RAIČKOVIĆ'S
LITERATURE FOR CHILDREN

Summary

A riddle in Stevan Raičković's work is found primarily as a pattern which has been formally modified. In the opus aimed at adults, we are more cautious when speaking about its presence – it is more about our own interpretative position than the author's poetic self-consciousness. In the opus aimed at children, a playful potential of the genre has been adapted to the supposed reader, developing his intelligence and imagination, but also introducing him in the complex and magnificent world of literature.

Key words: riddle, pattern of a riddle, formal modification, riddle in folk tales and in Stevan Raičković's works for children

²⁴ Т. С. Елиот, *Изабрани текстови*, Просвета, Београд 1963.

◆ Зорица ХАЏИЋ

ДРАМА „СУНЧАНИЦА“ МИЛТЕТЕ ЈАКШИЋА

САЖЕТАК: Рад се бави заборављеном драмом за децу *Сунчаница* Милете Јакшића. Символичка основа драме, потрага за пореклом и идентитетом, остварена је по моделу бајке.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Милета Јакшић, *Сунчаница*, драма за децу, Андерсен, бајка

Заборављена драма за децу Милете Јакшића *Сунчаница* само је још један пример успелог драмског текста који није пронашао пут до читалаца односно гледалаца. Иако су тематске и идејне карактеристике ове драме више него универзалне и лако се могу разумети јер су огољене до симбола самог, драма није заживела ни на позорници ни у новим издањима, а разлоге је тешко утврдити.

Драму за децу *Сунчаница* Милета Јакшић је написао 1926. године (податак који знамо захваљујући сачуваној преписци али и дневницима Милана Шевића), а објављена је 1929. године у издању Позоришне библиотеке подмлатка Црвеног крста. У поднаслову *Сунчанице* стоји „чаробна игра у три чина“ а поред та три чина, наведена у поднаслову, драма садржи и „Промену“, која представља својеврсни епилог драме. Главни ментор Милети Јакшићу приликом писања ове драме, али и приликом писања књижевности за децу био је Милан Шевић, који је први добио рукопис ове чаробне игре на читање. Уз Шевићеве сугестије Милета Јакшић је у драми, чији је првобитни наслов био *Чедо Сунчево*, учинио неке измене.

У коначној верзији драме радња је следећа: Сунчаница, јогунаста девојчица, необичне, жестоке ћуди и вреле крви, зачикавана од стране друге деце јер не зна ко јој је отац, плачући одлази код мајке, царева кћери. Од мајке сазнаје само део о њеном тајновитом пореклу – њен отац је Сунце. Сунчаница, услед чежње за оцем, узима мали чамац и одлази на Исток како би га упознала и разговарала са њим. У монологу, на крају првог чина драме, царева ћерка открива да је она заправо помајка девојчице Сунчанице која се родила из шкољке а да ју је она узела и неговала. У другом чину описује се чаробна мајска ноћ у царском врту који постаје место окупљања Зефирових кћери. Сазнајемо да једна од њих, седма, прати чамац малене Сунчанице и чува је да не залута. Сунчаница проналази оца и упознаје га, међутим, како сунце мора непрекидно да се креће, упућује Сунчаницу стрицу, Месецу, код кога се налазе две драгоцене ствари. Сунчаница, иако опоменута од стране оца у вези са избором предмета у поседу Месеца, неће послушати оца и од Месеца ће тражити управо ствар која није њој намењена. Причу о догађајима који су након тога уследили сазнајемо од седме Зефирове кћери. У пакету који је Сунчаница добила од Месеца налазила се шкољка али је након отварања пакета невреме утопило девојчицу. Шкољка је била заправо њена права мајка. Царева кћи, након приче Зефирове кћери, свима открива тајну о томе како је пронашла Сунчаницу. Но, драма Милете Јакшића, ипак, нема тужан крај. На крају драме, у преокрету, појављује се Сунчаница обасјана Сунцем и окићена шкољкама и бисером. Усхићено препричава свој разговор са оцем. Сунце јој је открило да су сви његов пород – деца Сунчева. Драма се завршава похвалном сценом Сунцу у којој су сви актери обасјани Сунчевом светлошћу.

Слика природе у делу Милете Јакшића јесте посебна тема. Опчињеност природом видљива је како

у његовим стиховима тако и у овој драми писаној у прози. Идеју о томе да су сви људи Сунчева деца наилазимо и у песми *Из дневника* која је поентираним следећим стиховима:

(...) *Заједно смо се на окују наили
На једном месту звер, инсект и птица,
Сви смо на благи иригревак изили
Сунчева деца – једна породица.*¹

Наведени стихови Милете Јакшића најближи су атмосфери којом одишу последње реплике чаробне игре за децу *Сунчаница*. Како би истакао наведену мисао да је све што живи на земљи једна велика породица Сунчевих потомака, Милета Јакшић је решио да драму *Сунчаница* што више онеобичи, што показује и његово одређење драме као чаробне игре.

У писму упућеном 2. марта 1928. године Милану Шевићу, поводом драме *Сунчаница*, Милета Јакшић каже: „Ако си драму прочитао у мом рукопису, који је препис првобитног рукописа који си прочитао, или ако је будеш читао, опазитићеш можда да сам на извесним местима учинио неке измене у смислу твоје примедбе, те сад мислим да *Сунце неће бити деманиловано*. Ја то у осталом не бих ни приметио, да ме ниси упозорио на то, јер ти је то, брате, ствар, као што видиш врло фантастична, а фантазија има своју логику: што нелогичније то боље!“²

Овај одговор Милете Јакшића носи врло важне информације како у вези са фазама које су одредиле настајање *Сунчанице* тако и са основним аутопоетичким начелима у структурирању ове драме намењене деци. Показаћемо да драма *Сунчаница* представља бајку у дијалозима, односно да драма може у целости да се третира као бајка чије је драмско, дијалогско рухо највероватније настало ус-

¹ Наведено према: Милета Јакшић, „Из дневника“, *Песме*, Београд 1922, стр. 3.

² Видети: „Писма Милану Шевићу“, *Судару Милете Јакшића*, прир. М. Ненин и З. Хаџић, Нови Сад 2005, стр. 380.

лед потребе за повећавањем и убрзавањем комуникације са најмлађом публиком.

Наведену тврдњу да је драма Милете Јакшића заправо бајка подељена на дијалоге поткрепљује и један податак који смо пронашли у рукописној заоставштини писца. Наиме, на једном листу хартије, испод наслова *Чедо Сунчево* стоји недовршен прозни запис који овако почиње: „У прастаро време живио цар па имао једну кћер која беше мати Сунчевог Чедо (помајка)...“³ Јасно је да наведени прозни запис почиње препознатљивом формулом која недвосмислено упућује на бајку.

У хартијама Милете Јакшића, можда, наилазило и на одговор која је то била интервенција Милана Шевића у првој верзији рукописа драме *Сунчаница*. У наведеном делу писма Милете Јакшића види се да је писац по сугестијама Милана Шевића начинио измене у тексту.⁴ Но, поводом опаске Милана Шевића која се односила на рукопис драме, Милета Јакшић записује једну интересантну реченицу коју, наравно, не би требало банално схватити. О чему се ради?

Став Милете Јакшића изнет у наведеном писму да „фантазија има своју логику: што нелогичније то боље“ може да се посматра двојачко. Са једне стране, оваква формулација би се могла односити на потребу да драматургију чини велики број преокрета, изненађења за читаоца/гледаоца, а са друге да логиком збивања у драми управља другачији, посуђени наративни модел. У случају *Сунчанице*, у питању је наративни модел бајке, а потврда се може оствари-

³ РОМС, инв. бр. М. 10. 505.

⁴ Милета Јакшић, наиме, у писму каже да са учињеним изменама, према Шевићевим сугестијама, Сунце неће бити демантовано. Опаска Милана Шевића се, може бити, односила на чињеницу да у рукописној верзији драме Сунце на молбу мале Сунчанице силази са неба како би мало разговарало са њом. У штампаној верзији драме Сунце не услишава молбу девојчице да сиђе на земљу већ остаје на небу, где му је и место. Видети: РОМС, инв. бр. М. 10. 505.

ти поређењем са Андерсеновим бајкама, за које верујемо да су имале значајан утицај на Милету Јакшића у току израде ове чаробне игре.⁵

Имајући у виду да основну радњу *Сунчанице* чини симболичка потрага девојчице за пореклом и идентитетом, у чему јој помаже једна од кћери бога ветра, Зефира, са свешћу да је Милета Јакшић ову митолошку компоненту драме могао да пронађе на разним изворима, најпре у миту о Еросу и Психи, пронашли смо утицај и сличност са многобројним Андерсеновом бајкама, понајвише с бајком *Рајски врт*.⁶

Наиме, ако се упореде сижејна структура Јакшићеве драме и Андерсенове бајке, осим сличних ликова (Код Јакшића су споредни носиоци радње Зефирове кћери, а код Андерсена Зефир и његова браћа) највећу сличност проналазимо у морфологији, односно опису према деловима, међусобном односу делова и односу делова према целини, а затим и у функцијама ликова.

Андерсен бајку започиње увођењем лика знатно жељног принца којем је библијски рајски врт непрекидно у мислима, који игром случаја заврши у пећини ветрова у којој се огрева мајка ветрова, Зефира и његове браће. Милета Јакшић, слично, у уводу и заплету драме открива лик цареве унуче Сунчанице која покушава да сазна ко јој је отац, а након што од мајке, цареве кћери, сазна да јој је отац Сунце, полази ка месту на којем Сунце залази, како би га упознала и питала о свему што не зна.

У развојном делу бајке *Рајски врт* Андерсен уводи једног по једног, Зефира и његову браћу, ветрове који својој мајци и принцу препричавају нај-

⁵ Иванка Јовановић у књизи о Милети Јакшићу каже да је драма *Сунчаница* у основи бајка написана у драмском облику, настала под утицајем неке Андерсенове бајке и неког мотива усменог стваралаштва. Видети више: Иванка Јовановић, *Милета Јакшић*, Нови Сад 1969, стр. 59–61.

⁶ Видети: Х. К. Андерсен, *Рајски врт*, *Сабране бајке I*, прев. П. Вујичић, Београд 1980, стр. 183–201.

новије авантуре. Најбитнији моменат у овом делу бајке је тренутак у којем се сазнаје да последњи од браће, Источни ветар, треба да посети рајски врт, и принцу се пружа прилика да оствари своју највећу жељу. Милета Јакшић, са друге стране, у драму уводи ликове девојака са цвећем које симболизују нетакнуту природу, а затим и Зефирове кћери, симболе силе природе, од којих девојке траже заштиту. Најбитнији тренутак у овом делу драме је сазнање да једна од Зефирових кћери помаже маленој Сунчаници у пловодби морем на путу ка Сунцу.

Суштински, највећа сличност између Андерсенове бајке и Јакшићеве драме се остварује у тренутку када ликови достигну циљ. Код Андерсена, принц се уз помоћ Источног ветра домогне Рајског врта али је услов останка, типично за бајку, одолевање искушењу пред које га ставља вила из овог врта, међутим, због „нелогичне“ природе бајке, он не успева да одоли, бира погрешно, а након хаоса муња и громава затиче се у шуми са почетка, у којој је и видео пећину. Милета Јакшић, такође, Сунчаницу уз помоћ Зефирове кћери доводи до оца од којег она сазнаје да Царева кћи није њена права мајка, међутим, како Сунце ни на трен не може да мирује, упућује је на Месец, који би требало да одговори Сунчаници ко јој је мати. Наравно, опет у кључу бајке, након сусрета са Месецом пред Сунчаницом је задатак, искушење, она не сме да отвори свежањ у којем се крије одговор. Сунчаница то ипак чини и такође нестаје у бури праћеној муњама и громовима.

Дакле, у питању је готово истоветан наративни модел, са идентичним функцијама ликова и преокретима, тест пред главним ликовима условљава преокрет у радњи, и код Андерсена и Јакшића се збивање заокружује симболом, Андерсенов принц мора да проживи земаљски живот, а на крају живота ће поново полагати истоветан тест при уласку у врт, као што Сунчаница заправо није умрла, већ

пронашла своје природно порекло остваривши јединство са морем и сунцем, својим родитељима.

Све наведено може да доведе до често постављаног питања да ли бајка представља основно полазиште дечје драмске књижевности, као и да ли модификација бајке у драмску структуру умањује њену вредност. *Сунчаница* Милете Јакшића представља можда оно најбоље што је овај писац дао дечјој књижевности, но ипак она данас представља само књижевноисторијску информацију.

Zorica HADŽIĆ

“SUNČANICA“, DRAMA BY MILETA JAKŠIĆ

Summary

The work is about forgotten children drama written by Mileta Jakšić. Symbolic base of the drama, quest for origin and identity, is realized through fairytale model.

Key words: Mileta Jakšić, *Sunčanica*, drama for children, Andersen, fairytale

◆ Драган РАДОВИЋ

СРЕМЧЕВИ ДЕЧАЦИ

САЖЕТАК: Рад се бави односом према деци и детињству и ликовима деце у приповедачком делу Стевана Сремца. Гледано у целини Сремац је „дечји писац“, јер је његово дело својим језиком, хумором, топлином и ведрином блиско дечјем осећању света и отворено за децу. Сем тога, Сремац у својој прози захвата свет детињства и описује ликове деце. У раду се анализира функција дечјих ликова у приповеткама *Чича Јордан*, *Бури и Енглези* и *Прва жалост Пушина*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: деца, одрасли, ликови, хумор, сатира, машта, стварност

У делу Стевана Сремца ликови деце немају исти значај као ликови одраслих, али се не може порећи да су и велики и мали јунаци грађени идентичним стваралачким поступцима и да одговарају једном идеалу човека. Обратимо ли пажњу на морални лик Сремчевих јунака, видећемо да у Сремца не претежу „позитивни“ јунаци. Напротив, он је тражио појединости које су се косиле са оновременим схватањем хуманог и моралног, како би „девијације“ подвргавао подсмеху. Стога су његови ликови претежно комични, а та комика је, најчешће, производ сатиричне бриткости уперене према друштвеним оквирима које одређују поступци ситних чиновника и занатлија у чаршијама и селима Србије XIX века. Такви ликови, како примећује Милан Кашанин, најчешће личе на велику децу. Детињарије Сремчевих јунака су окосница комике. Сремац не ствара ситуације у које уводи ликове да би их исмејао. Напротив, наивни ликови просто изазивају писца да овековечи њихову комичност. Комични поступци, у вешто организованом прозној структури, комику си-

туације преобликују у комику карактера и обрнуто, комични карактери стварају комичне ситуације. А таквих комичних карактера је много. Сремац их налази свакодневно, у свакој прилици, међу пријатељима, познаницима, у причама из живота. Он је описивао људе и причао њихове догодовштине. О томе сведочи мноштво властитих имена у насловима највећег броја његових остварења. Незаинтересован за било шта изван човека (лика) и онога што му се догађа, Сремац се не једном огрешио о стил, композицију, лексичку обраду.

У својим делима, што се поступка тиче, Сремац је примењивао метод наратора-хроничара. Он је и себе и своје ликове доживљавао као актере у догодовштинама које саопштава. На основу његових дела се, и са ове временске дистанце гледано, може закључити да је прича процес, а да је писац више наратор него креатор, чешће тај који описује људе и препричава догађаје него онај чија фикција надграђује и обликује фактографију.

На основу транспоновања литерарне грађе и поступка којим је обликује у литерарне целине, Сремац је близак дечјој књижевности. Ако се као особености дечје прозе одреде јасан израз, разложно излагање, лако приповедање, динамика и ведрина, онда се Сремцу, с правом, може дати и одредница дечјег писца. Његов начин приповедања деци је доступан. Његова реченица је питка, лексика (сем бројних турцизама) прихватљива; хумор му је хуман, подстицајан, сатира оштра, али оптимистичка. Међутим, да би Сремчев опус био подигнут на хоризонт праве дечје књижевности и да би дело било блиско дечјој имагинацији, недостаје неопходна присност приказаног света са светом детињства. Тога, сложићемо се, код Сремца нема.

Изузев тек неколико прича на којима ћемо се детаљније задржати, Сремчевој деци су припале оне странице које говоре о детињству одраслих јунака (Вукадин, Манулаћ...). Та деца су приказана као

„ублажене“, ретуширане карикатуре, настајале у стваралачкој радионици у којој писац слика одрасле. Из детињства тих ликова Сремац издваја оне детаље који ће, средствима комике, најбоље потцртати лик одраслог. Деца су племенити детаљ који ублажава карикатуралну слику одраслих. Какви су у детињству, такви су током целог живота и Вукадин и Манулаћ. Као деца желели су да опонашају одрасле. Одраставши, остали су детиње наивни и у тој наивности детињаст и смешни.

Вукадиново детињство (*Вукадин*) је сатиричан приказ односа у многочланој породици. Прве странице романа су пре илустрација обичаја у сеоској средини него што је само детињство предмет пишчеве пажње. Сремац описује Вукадина како се учи животу опонашајући одрасле, али оне одрасле и оне поступке одраслих који обликују оног Вукадина који је централни лик, оног преко којег ће писац спроводити своју идеју. Вукадин је из централног плана, поступком ретроспекције, поведен у детињство. Стога је то детињство сиромашно и у доживљајима и у приказу. Речју, иако роман има странице о Вукадину детету, у делу као да нема ни речи о детињству.

Приповедачки поступак и емоција коју писац уграђује у ликове *Зоне Замфирове* били би на страни љубави и породичне оданости да Сремац, са нескривеном одвратношћу, не слика мазу Манулаћа, лутку са којом се родитељи, у свој својој глупости, поигравају. Овде је дечак жртвован зарад приказивања става о родитељству пуном таштине, глупости и спутавања детета да самостално одраста. Наравно, Сремац, иако заинтересован за морал, не пише о бруталности и црним странама човека. Он пише о ситним слабостима, о похлепи, наивности, о свим оним особинама људи које би код деце биле, у најмању руку, симпатичне.

Поменућемо и ликове поп Ђириних и поп Спириних кћери, јунакиња тог популарног романа. Иако се роману *Пој Ђира и њој Сџира* може приписати

највише одредница везаних за дечју прозу, чини се да овде и нема ликова деце. Уколико се у смешном, изокренутом огледалу Сремчевог паноптикума сав заплет не гради на детињаријама и наивности актера ове породичне ујдурме. У том контексту, најзрелије поступке имају управо кћерке Јуца и Меланија.

Деца у Сремца су, дакле, из света одраслих. Она углавном немају своју „аутономност“, она не стварају атмосферу у приповеданом. Она су присутна као неминовност, као детаљи на сликама ондашњег времена и света. Њима писац није посвећивао пажњу већу од оне коју им је придавало патријархално време. У Сремчевом делу, где централно место заузимају ликови и догађаји, деца имају неки од споредних задатака. Деца не одлучују; њима се догађа оно што им одреде одрасли. И онде где постоје као епизодни ликови, деца нису активна. У њихово име одлучују и делају старији. Деца у Сремца нису ни за тренутак приказана без одраслих.

Сремац није истраживао универзално у човека. Он се занимао за човека одређеног времена и опредељења. Својим делом залазио је у друштвену сатиру више врсте. Он је знао да сукоб родитеља и деце подигне на ниво виши од голог и неминовног сукоба генерација. У *Кир Герасу*, у намери да прикаже управо сукоб генерација, Сремац кроз синове овог Грка приказује нарушавање ситнобуржоаских слојева и скидање патријархалних стега.

Ипак, Сремчево дело није без ликова деце и ти јунаци нису сасвим на маргинама његових интересовања. То ће најбоље илустровати приче: *Чича Јордан*, *Бури и Енглези* и свакако најбоља прича у овом триптиху, *Прва жалост Пушина*. За њу Милан Кашанин каже да представља „најнежније и најискреније странице о детету у српској књижевности“. Тек се у овим приповеткама може видети да деца имају какву-такву аутономију и акцију. Тек су овде деца са много страсти, снисходљивости и наивности закупљена својим светом. Чини се да су тек

овде деца успела да украду Сремца од одраслих. Ваља овде додати ону нишку дечурлију која се помиње у неколико прича о догдодовштинама из Сремчевог омиљеног града.

Чича Јордан је прича о љубави и доброти, части, поштењу и племенитости, и као да је измакла Сремчевој сатири. Ма колико нам чича Јордан личио на човека из народа, он је ипак само једна страна скупе медаље реалног. Он је добра луда, он је велико дете, одраз племенитости коју деца не поштују. Он је један од оних људи који се, и као личности у животу и као ликови у уметности, воле. Он је Јов наше реалистичке приповетке. Сремац је, сликајући његову част, у кратким потезима приказао и религиозност ондашњег човека и библијско виђење морала. Иако чича Јордан из Сремчеве приче није извојевао победу, ипак је сачувао поштење и своја морална начела. Овај лик је нека врста донкихотовског стожера људске лепоте коју, у време свакојаких моралних посрнућа, ништа није окаљало ни променило. Иза ове приче остају својеврсна иронија ублажена меланхолијом и особена меланхолија засенчена иронијом.

У причу о чича Јордану Сремац је увео децу. Без обзира на то што и без епизода са децом насловни лик не би изгубио битна одређења којима га је писац означио, ипак се чини да су несташлуци и злоба деце умногоме изменили тежиште приче. Као да чича Јордан – због поштења и сажалења – „одлази“ у дечака, баш као што и дечаки, због грубости и непромишљености, „прелазе“ у одрасле. Можда би чича Јордан, упркос својој доброти, некад истукао малог Гилета, не због тога што овај краде воће поверено чича Јордану на чување, већ да не би, у другој прилици и на другом месту, горе пролазио. Сремац је најмање и најнеискусније дете супротставио чича Јордану. А они су веома слични. Обојица су беле врне у средини у којој се налазе. Старији боље схвата околности у којима је дечак од околности

у којима се сам нашао. Дечак се боји батина, али га тај страх не спречава да угрози властити живот. Јордан је и те како упознао живот, што му помаже да разуме дечаков страх. Као пудар, Јордан је на страни правде. Он чува дарове природе. Дечак не схвата да краде, да нарушава ред, да крши закон. Он једино схвата да старац чува нешто туђе на шта он, дечак, има права. Он може и да лаже не би ли се извукао из неприлике. У томе му неухваћени саучесници одмажу. Они не знају на чијој страни је правда. Ова деца неодољиво личе на одрасле. Овде се не бирају средства како би се нешто ситно ућарило и како би се неком напакостило. Гиле је један од оних дечака каквих није мало у литератури. Он је у овој причи најмлађи, најмање је вешт и једини је именовани лик (уколико изузмемо Дилета, Јордановог унука који се појављује у једној епизоди). Гиле се, издвајањем од других ликова, кристалише као књижевни лик. Он је крупним потезима скициран како би сачувао све оно што је особено за децу оног времена и ондашњег света. Основни мотив за његово делање су игра и страх од батина. Сремац је причу организовао тако да дечака „ослободи“ од батина, али не и од казне. Дечак је кажњен страхом. И овде је Сремац остао доследан свом приповедачком маниру. Проблем је решио преко главног јунака; преко Јордана се радња и околности окрећу онде где се читалац из напетости уводи у катарзично олакшање. То се у читаоца прелива из олакшања које осећају и чича Јордан и Гиле. У сукобу истине и срца, части и љубави, побеђују срце и љубав. Чича Јордан и сам лаже, али то чини из саосећања са дечаком. Он се не сећа свог детињства и неких давних „својих“ батина. То му није потребно. Он дела из чистих емоција, из оног стања људске љубави према деци које се не поткрепљује никаквим личним искуством. А колико је његова људскост чиста, сведочи поклон престрављеном дечаку: воће и добронамеран савет. Зна Јордан да је такве деце би-

ло и међу оним људима који су сада „важни“. Не сведочи ли то о Сремчевом односу према деци, о његовој привржености детињству и о разлозима због којих деце нема у оним делима где не преовладава добро?

Сремац није идеализовао децу. Знао је он за њихову неумереност и грубост. Издвојићемо једну епизоду из наведене приче, тужну и због атмосфере коју описује, и због утиска који оставља за собом. Болестан чича Јордан, у свој својој доброты, не може да намоли децу да му донесу мало воде, да је попије као „ађијазму“. Деца су забављена својим послом, својом игром – крађом воћа које болестан старац не може да брани. Горак укус оставља ова нимало детиња слика. Наравно, Сремац ипак ублажава слику дечје непослушности. Иако деца не дају старцу воду, они његовом унуку Дилету преносе дедину поруку. Она извршавају само оно што им је старији заповедио, сами се не сете да помогну. Као да не знају сами да одлуче било шта. Они слушају претежно оне којих се боје. А чича Јордана није један од тих. Знају да он само прети и ништа више. Ништа се не мења ни онда када, после болести, чича Јордан купује пушку и одлучује да се промени.

Уместо да пудар, онако чист и непатворен, утиче на децу, на њихова опредељења, ставове и односе, десило се да су деца утицала на његове одлуке. Захваљујући деци, он је отворио ашчаницу, захваљујући њима вратио се пударењу, односно дечјим крађама и пакостима. Његову одлуку Сремац је мотивисао понашањем деце. Они која се понашају као одрасли утицали су на одлуке чича Јордана који се, пак, понео детињасто. Чича Јордан зрело мисли, али се опходи наивно. Код Сремца је уочљива тенденција да разликовање света детињства и света одраслих истакне кроз вољу и способност да се нађе „прави“ пут. Чича Јордан, поред неколико могућих путева у свом прикрајченом животу, бира онај детињасты, наиван – одабира повратак деци и живот са децом.

Поводом чича Јордана и Гилетових несташлука могла би се повести и расправа греху и моралу. У том правцу упутне су пудареве мисли: „Деца су, деца; за тај грех не иска од њих Господ ни пол дан да посте; у рабош им не реже; душу им не тражи!... Ама, теке, срамота; занатлијска, трговачка и чиновничка деца – па да краду! Резилак! Ех, какав резилак! Деца су, деца, бре брате!... Господ зар тако наредија у своју мудрос’: да за чворци и за деца – резилак и срам и греј нема!... Што раде деца – што су видела од татка!“ И ту би се круг затворио, баш као што се затворио круг о „решености“ чича Јордановој да се промени. И опет нас писац упућује на почетак своје приповести.

Ако бисмо приповетку *Бури и Енглези* ставили у ђачке читанке, свакако би јој боље одговарао наслов *Байианане маминог џринца*. Међутим, самим насловом Сремац је ток приче усмерио на другу страну, стављајући нагласак на актуелни оновремени друштвени тренутак преко кога се јасно да наслутити однос васпитача према деци.

Иако у центру пажње, овде дечак није главни лик. Све се догађа око малог Марјана, а то делање је последица његовог понашања. Он је иницијатор акција, онај који мотивише мајку и оца. Једини је син уз осам кћери, са свим предиспозицијама да буде маза, да му много тога буде допуштено. Међутим, његовог оца Радисава води норма патријархалног, а не емотивног. Ево као Сремац описује дечачково васпитање: „Син му је био ђак. Отац га је одмах по рођењу (...) одредио за ‘инцилира’. Кад га је уписао у први разред гимназије, и кад је положио школарину, рекао је газда Радисав господи професорима: ‘Ево вам га! Бог Вам и душа Вам! Ваше месо, моје коске!’ Тиме је хтео рећи да, иако је човек који прати и разабера новости, ипак је поштовалац старих, благих обичаја, клечања, пацке, апсе, виргана, да је та шиблика ‘у рају узабрата’“.

Из цитата издвајамо два детаља који говоре о вољи оца. Наиме, отац је сина *одредио* за „инцилира“ и он га је *уписао* у гимназију. После ових речи, јасно је да је сва активност сина проистекла из очеве воље. Ова прича са ликом једног јединог дечака заправо је слика о оновременом детињству и васпитању, о ондашњим односима у породици и школи. Сремац је овде тек скицирао Марјаново детињство урамљено очевим ауторитетом. На једној страни је школа за коју дечак мало мари. На другој је мајка која покушава да га разуме. На трећој страни је игра. А испред свега су батине – средство за претварање дечје необузданости у кроткост татиних синова. И овде, као и у осталим Сремчевим причама где има деце, нема ведрине ни дечје радости. Марјан је још један од Сремчевих дечака који страхом од батина плаћају данак детињству.

Одрасли доминирају. По њиховој вољи се одвија живот. Бојећи емотивна и психолошка стања, Сремац, у маниру осведочених наратора, изневерава очекивање и доводи до преокрета: газда Радисав није више строги отац. Постаје пацифиста, солидарише се са народом који је, иако далеко, у истој ситуацији као његов. То на неки начин оплемењује и њега самог, али и целу причу. Грч ишчекивања претвара се у благи и топао осмех што изненади и дечака и читаоце. То је комедијски преокрет, наизглед срећан крај. А заправо није крај. И није срећан.

Дечак се кажњава када посећује кафане и игра билијар (игру одраслих), али се не кажњава кад се игра рата (што је и те како озбиљније од игре). Није шала, може се прочитати између редова, он је барјактар, он носи очеву, витешку крв. Уз то, на страни је оних које његов отац симпатише. А то је разлог што су батине остављене за неки други тренутак. Да ли је тада у газда Радисаву проговорило дете, или сећање на детињство, није важно. Важно је да је детињство победило.

Нећемо претеривати ако причу *Прва жалост Пушина* назовемо правом и најбољом дечјом причом Стевана Сремца. Овде је од прве речи дечак у средшту радње: „Пушин отац је био сиромашак...“ Овде атмосферу даје дете; његов свет је у центру свега што се догађа. И као што у другим Сремчевим делима деца „допуњавају“ свет одраслих, овде одрасли стоје у функцији Пушиног лика. Као да је сву могућу топлину одраслих, као и сву своју нежност, Сремац дао овој причи. Пуша је, као и Марјан из претходне приче, најмлађи, једини син, овде уз пет сестара. Његов отац није сликан Сремчевим средствима хумора. Сликајући оца, Сремац је прихватио онај животни диктат који се назива иронија судбине. Ипак, благонаклони усуд уделио је Пуши неку врсту бољитка оличену у очевом напредовању у служби и у срећи да му је кум председник суда. А дечака су од рођења мазили и волели. Он је једино Сремчево дете које има свој свет и своје играчке (које није украо од одраслих) које су, иако бледе копије правих играчака, знак велике љубави са којом се прилази деци. У овој разнеженој атмосфери горко делује истина да су деца у Гроздановој кући за најбољу играчку сматрала добар ручак. Сетимо се приче *Бури и Енглези* где је ручак био казна. Тамо је дете подређивано родитељу. Овде је отац предан деци.

Прича о Пушиној жалости почиње оног тренутка када се са родитељима обрео на вашару. После неколико појединости везаних за племенито, преданог и немоћног оца, Сремац, кроз лика кума, дечаку поклања „луфтбалон“. Писац не описује радост дечака. Сремац у поклону види линију раздвајања између духовног простора одраслих и дечаковог света. Неочекивано, зналачки и смишљено, Сремац са нарације прелази на сликање тока дечакових мисли. Дијалози између мајке и детета унеколико подсећају на дијалоге у Фокнеровом роману *Бука и бес*, а атмосфера, створена у овом делу приче, на-

ивност и подражавање дечјег говора, сличне на прве странице Џојсовог *Портрета уметника у младости*. Ово, наравно, не наводимо да бисмо у Сремаца препознали антиципатора романа тока свести, већ да бисмо подвукли његову способност да осети и истакне дечју машту, дубока осећања, те наивне и искрене мисли.

У разговору са мајком, по повратку са вашара, прича о балону само је повод да се провери истина коју о животу дете сазнаје. Метафорично-алегоријски делује слика о брату под земљом чији балон не може да полети. Животне истине, повезане на „Пушин начин“ оличавају зрело, емоционално снажно, стваралачки смишљено и естетски продубљено Сремчево приповедачко изражавање. Сремац није градио утисак. Он је „препустио“ дечаку да са мајком поведе озбиљан разговор. Истовремени смех и плач представљају границе спектра емоција којима мајка располаже док разговара са сином. Својом наивношћу дечак истовремено и гане и усхити, растужи и разведри – као да он управља емоцијама. Дечак зна и за Бога, за анђеле, али и за онај свет. Ипак, Сремац му не допушта да упозна и да схвати смрт. Њему је мајка причала о брату Ики, умрлом пре него што се Пуша родио. Он се уживео, замислио, заиграо се у том замишљеним, наговештеном свету, тежем и лажнијем од реалног. Пуша нема друштво својих вршњака. Он је ту да досадном и симпатичном радозналешћу, да наивним питањима узима за себе простор од света одраслих. Он се не игра. Он детиње озбиљно разговара, али не делује стармало, нити је смешан као друга деца у таквим ситуацијама. Као да је Стеван Сремац спојио будно сневање и јаву сна; његов малишан се балоном из јаве сели у свој сан. У том сну дечак је летео – на шта би психолози казали да је растао.

И дечаку и читаоцу све се одједном руши; напетост попушта, набрекlost сплашњава. Сремац све Пушино претвара у слику издуваног балона на по-

ду. Одједном, узлет пада, радости нестају, наде се руше. Оно што је било у рукама док смо заједно са дечаком маштали постало је згужвана метафора на поду. Вешто реализована замисао претворила се у детаљ високе уметничке врсте.

Ова најплеменитија, најтоплија и најсетнија Сремчева прича има, рекли смо, дечака за главног јунака. Ма колико појам јунака употребљавали као синоним за књижевни лик, и ма колико изван књижевног контекста овакав дечак не би могао бити јунак, ипак је Пуша јунак и као Сремчев лик и као Сремчева препорука за узор. Он је, заједно са својим светом, стекао ауторитет и аутономност дечака; он говори из срца, наивно и топло, али уверљиво. Он се не обраћа разуму, већ емоцијама. Сремац му није „дозволио“ да разговара са оцем. Мајка може боље да га разуме. Она лакше плаче и лакше се смеје – не стиди се да испољи све што осећа.

Мило, право дете, предмет је Сремчевог интересовања и његове уметничке обраде. Чини се да је и сам писац доста љубави и вештине утрошио на ову причу. Занет лепотом грађе и организацијом детаља, као да је заборавио да прочисти дијалоге, да разјасни да ли Пуша стварно не уме „чисто“ да говори.

Прича има две целине; у првој је сав наративни набој усмерен ка дечаку; у другом се осећа исијавање из дечака. Први део није временски ограничен. Он је опис околности, припрема за бриљантну и хитру догодовштину у свести дечака. Радња другог дела приче траје непуна двадесет и четири часа. И та радња се, опет, може поделити на сан и на јаву. Само почетак другог дела приче почива у реалном. Све остало је простор дечаковог сневања, веровања и неверовања. Најпре, он не верује да има балон; упркос неверовању, он жели да тај балон поклони брату у чије постојање такође не верује.

Прича почива на осећању недостатака, али и на прихватању оскудних услова који, како-тако, омо-

гућују раскош животу. Једном детињству није потребно много ни за радост ни за тугу. Иако је Пуша материјално најсиромашнији Сремчев дечак, он је духом најбогатији. И мада има све предиспозиције да буде тужан, он је најсрећнији од Сремчевих дечака. Највише оптимизма има у њему и у оваквом односу према детету и детињству.

Налазећи се на средокраћу између реалног и имагинарног, на пола пута између природног и бајколиког, ова прича с пуним правом даје легитимност Сремцу да на велика врата ступи у свет приповедача за децу. Његови дечаки имају дубоку, искрену и снажну жељу за одрастањем. Насупрот деци, одрасли се често спуштају на њихов ниво, што Сремац, хумориста са нервом, не прашта.

И у неколико Сремчевих такозваних нишких прича јављају се деца, али тек као илустрација начина на који се родитељи односе према њима и као слика васпитаника у време родитељског и просветарског неприкосновеног ауторитета, чији је један од представника свакако био и сам писац. У причи *Калча у њозоришћу*, у оквиру припрема за одлазак у позориште, Калчин син Ђока одлази код обућара Лале да му направи нове ципеле, али „шиљасте, европејске потине“, да „тури малко федер на шкрип“. Нажалост, мајстор је „подвикнуја на њега“ и као резултат дечак је добио „јаре потине големе“ као за калчину „ливцијску ногу“. Ову обућареву подвалу Калча приповеда хладно, узгредно, као нешто сасвим небитно. У оквиру ове позоришне ујдурме дете се помиње онда када се, гледајући представљеног оца „уфатило (...) јадниче у бездер, па с’лте прежмирава“.

Прича *Величанствена шетња мадам Помпадур* по структури, тематици, атмосфери и ликовима који носе радњу могла би с пуним правом да добије одредницу приче за децу. Међутим, приповедачки језик, наглашена иронија и карикатуралност доведена до границе гротеске дају приповеци сатирични

карактер. Наиме, наивну, забављачку, вашарско-менажерску атракцију Сремац користи да искаже сву беду школског система и апсурдну неусаглашеност у свему где се наговештавају различитости. Професору природних наука (који је на представу повео цео трећи разред) и који верује да човек „произлази од мајмуна“ Сремац супротставља господина катихету који тврди да човек „происходи од Адама и Еве“. Тиме се наговештава доцнији гротескан и по природњака драматичан преокрет приче.

На другом месту, један отац из публике, „љут на тупавост свог порода, сравнио је свога сина са мајмуном“, да би мало даље рекао да „Талијан *мајмуна* могаше да воспита, а *ишебе* не могу да воспита ни ја ни учитељ“.

Вршни детаљ у причи представља призор када, на позив природњака, сењор-Марчело доводи мајмуна, сењор-Морета, „праоца рода људског“, у „јестественички кабинет“. Међутим, мајмун је измакао контроли па се „показао сасвим безобразан у самом храму науке, под самим просветним кровом“. Овом сценом се, дефинитивно, затвара простор за појављивање деце у овој хумористичној повести.

Недовршена је и постхумно објављена прича *Очиљедна насџава у џурској школи*, сачињена од две наизглед неповезане целине. Први део чини прича одборника Ивка јорганције о његовој заинтересованости за „наук“ и о времену његовог школовања када „спрам даскала, ете, и чкоља беше.“ Други део приче говори о испиту из „усменог рачунања до десет“ и он је посебно интересантан за нас. Наиме, несрећни дечак не успева да дрвца која му дају да рачуна замисли као јабуке, те одбија да их, тобоже, поједе. Ова узгредна, зарад шале употребљена епизода, јединствена је у Сремчевом опусу. То је, заправо, својеврсна слика о односу маште и стварности, о притиснутом, скученом детињству и опакој, оптерећујућој реалности. Дечак не жели да се игра са учитељем и са његовим „тобоже“. Није ли

дечаково „јок ја“ заправо одрицање од оног лепог, наивног, детињег, оног што учитељ жели да испровоцира. И овде је учитељ, као и много пута у Сремца, преузео улогу детета, маштара, онога који би да се игра, да учини бар нешто кобајаги. И то овде свим свесно.

Вреди ли жалити што у Сремчевом опусу нема више дечака попут Пуше, ни одраслих попут чича Јордана или овог учитеља у турској школи? И они би, свакако, нашли своје место у галерији, где би им се смешили хаџи Замфир, Ивко, Курјак, Смук, тетка Дока, Мане, Манулаћ, Шира, Спира, Меланија, Јуца и многи други, незаборављени, упечатљиви, које препознајемо и дан-данс и са којима се потајно поредимо.

Dragan RADOVIĆ

THE BOYS OF STEVAN SREMAC

Summary

The paper deals with the relation towards children and childhood and the characters of children in the fiction of Stevan Sremac. Taken as a whole, Sremac is a “children’s writer”, because his work, especially its language, humour, warmth and cheerfulness, comes close to children’s experience of the world and opens to them. Further, Sremac describes the world of childhood and the characters of children in his fiction. The paper analyses the function of children’s characters in the following stories: *Čiča Jordan*, *Buri i Englezi* and *Prva žalost Pušina*.

Key words: children, adults, characters, humour, satire, imagination, reality

◆ Буро МАРИЧИЋ

СВИЈЕТ ДЈЕТЕТА И ГЕНЕЗА ПЈЕСМЕ ГРИГОРА ВИТЕЗА „КАКО ЖИВИ АНТУНТУН“

САЖЕТАК: Рад покушава да дубински анализира пјесму Григора Витеза *Како живи Антунтун*. Изражавајући незадовољство досадашњим тумачењем, он указује на могуће аспекте пјесме проистекле из несвјесног бића пјесниковог. Пјесма почива, прије свега, на Витезовом разумијевању и благонаклоности према дјеци, симпатији, топлини, хуманости, човјекољубљу.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: одрасли, дјеца, пјесник, нонсенс, психоанализа

Кад се прелистају бројне читанке, књижевни приручници, избори и антологије поезије за дјецу, уз име Григора Витеза једна је од најчешће одабираних пјесама *Како живи Антунтун*. И критика је фокусираола ову пјесму као остварење у првом плану свог посматрања и анализа, али – или није имала довољно стрпљења да се темељитије позабави њом, или није покушала да је дубље сагледа; чини се да је само завирила на праг свијета Антунтуна, али преко тог прага у чудесну палачу тог свијета није прекорачила. Још мање је сагледала сву љепоту и богатство тог свијета, његову раскош. Она се задовољила једним летимичним погледом и оним што је тај поглед на брзину могао уочити, није покушала проникнути у битак тајанственог дјечјег свијета на-

сталог у сложеним околностима у којима живи дијете стиснуто између жеља и могућности, између суровог свијета одраслих и својих потреба, између стварности која га стално присиљава на што брже одрастање и сазријевање и властитих жеља да још бар мало остане дијете у центру пажње родитеља, родбине, одгајатеља и познаника, заштићено, у сигурности њихове бриге.

Критика се бавила цјелокупним Витезовим пјесништвом за дјецу, а за ову пјесму само је констатовала да је то „нонсенсна пјесма“ у којој су „... сви моменти прожети духом народних ругалица, забадалица, шалвих изрека и пословица...“¹ Можемо тражити нешто више о тој пјесми код свих критичара који су писали о Витезовој поезији за дјецу, сви они као да то преузимају од Залара, пјесма је само споменута у неком контексту као примјер, но ни код кога она није подвргнута дубинској анализи.

Кад се студиозно чита Фројдова књига *Увод у психоанализу* запажа се да је отац психоанализе прије свега аналитичан дух који, дубински понирући, из психе неуротичара извлачи скривене „ситнице“ потиснуте дубоко у подсвијест „болесника“ и на основу њих открива што у бити мучи пацијента. Да ли критичар може, по угледу на Фројда, дубински понирући у душу пјесме разоткрити њену особност, оно што је пјесник хотимично, а можда и „нехотично“ хтио рећи у пјесми?

Овдје је добром умјетнику, пажљивом читаоцу и добром критичару, из схватљивих разлога, ријеч „нехотично“ стављена у наводнике. Зашто под наводнике? Прије свега зато што пјесник често ни сам, иако је пјесма његово дијете, није у довољној мјери сигуран како је она настала, што га је мотивисало, што је у њему покренуло пјеснички творачки механизам, колико је у стваралачком процесу

учествовало свјесног, а колико подсвјесног његовог ја. Он не може утврдити колико у тој пјесми има његових искустава из дана када је у свом одрастању почео памтити крупне и ситне детаље свог живота и када је почео сакупљати пјесничку грађу. Још мање је сигуран, поузданије је да ама баш ништа не зна, што се од тог „грађевинског“ материјала налази похрањено у његовој подсвијести, из дана када је почело формирање његове психе и од онда када је оно почело па до оног времена када почиње памћење и њено свјесно, а у доброј мјери полусвјесно, па и несвјесно обогаћивање. Што се све кува у том котлу званом психа, и оном још тајанственијем званом подсвијест, то ни најбољи психоаналитичари не знају. И они само нагађају! Но из „нагађања“ Фројд извлачи „немогуће“. Али Фројд је Фројд! О заједничком у његовом поступку и пјесниковом стварању пјесме може показати само посебна студија. Пјесник када пише пјесму труди се свим снагама да досегне недостижно, идеал стваралачког чина, што бољи умјетнички утисак, допадљивост, да оствари незаборав! Стваралачки чин код врхунских умјетника додирује се са трансценденталним!

„Проникнути у вирове поезије исто је што истраживати дубине свемира и тајну људског постојања“,² каже пјесник Звонимир Балог.

Што је Григор Витез, потпуно се предајући умјетничкој имагинацији, успио остварити у пјесми *Како живи Анџунџун?*

Прије свега он је од маштовитог дјечака, који живи у свом свијету маште, супростављеном крутом, нефлексибилном, реалистичном свијету одраслих, успио створити симпатичну личност, драгу и препознатљиву. Наоко нам се чини да се пјесник понешто подсмјехује, да у извјесној мјери извргава руглу малог јунака. Само наоко! Истина је нешто сасвим друго. Витез је превелик пријатељ дјече,

¹ Иво Залар, „Дјечја поезија Григора Витеза“, стр. 14, у књизи: *Григор Витез, Звонимир Балог, Луко Паљетићак*, Школска књига, Загреб 1993.

² Звонимир Балог, *Златина књига свјетске поезије за дјецу*, МХ, Загреб 1975, стр. 5

превише поштује личност дјетета да би му се ругао, па макар то дијете било и само дијете из његове маште као што је Антунтун. Њему није циљ ругање. Антунтун је његов друг, он га воли, поштује и цијени. Али и задиркује, подбада га као друг друга, безазлено и без злоће. Ако неког поштујеш, волиш и цијениш, не изврговаш га руглу! Ругање је неприхватљиво понашање! Таквог односа према дјетету нема ни у једној Витезовој пјесми за дјецу. Пјесник настоји, поред оног најважнијег, кад год је то могуће, унијети у своје пјесме ведрину, тон шалвости. Критика често, уочавајући ту „маску“, пропушта открити што се крије испод ње. Таква боја присутна је и у пјесми *Како живи Антунтун*.

То су запазили и пјесници који су слиједили примјер Григора Витеза, али нису имали довољно слуха и схватили суптилност његове поезије, па су опонашајући га одлутали у вулгарности, нонсенс подигли до неба. У настојању да надмаше Витеза многи су губили мјеру и осјећај за естетику, или се никада нису ни борили за њу. Нонсенс им је постао циљ, а не средство. Витезу, напротив, нонсенс служи као средство за остварење циља, преко њега се приближава дјетету, он улази у његов свијет и дијете њега прихваћа као друга, они се разумију.

Критика, прије недовољно храбра него недовољно суптилна, „притиснута“ ауторитетом пјесника (који имају много објављених књига, често су присутни и са лошим пјесмама у часописима или, што је још незгодније, мали су „богови“ у тим медијима), избјегавала је сукобе са моћнима. Тиме је помогла да се простаклуци и тренд – изазови смијех док читаш своју поезију дјечи – потпуно одомаће код неких пјесника у њиховом стваралаштву. И учврстила је код њих осјећај да су на правом путу, да су прави пјесници. С педагошког становишта, то је нонсенс много већи и опаснији од оног који се налази у Витезовим пјесмама. Трпати у исти кош те пјеснике и Витеза у најмању је руку светогрђе.

Треба бити храбар и одвојити злато од блата, ако хоћемо учинити услугу истинској поезији за дјецу. Срамота је да пјесник који је покушао опонашати Витеза, па сасвим застранио, у антологији има исти број пјесама као Витез. У Витезовом пјесничком опусу за дјецу готово да и нема пјесме која није антологијска, док код оних који га опонашају тешко се проналази нешто антологијско.

Већ самим избором имена свог јунака Витез је нагласио како ова „шаллива“ пјесма у себи крије много више озбиљности него што је то доступно површном читаоцу и недовољно проицијивом критичару. Таквог имена нигдје нема! На просторима које настајују Срби, Хрвати и Бошњаци постоје имена: Антун, Антон, Анто, Антоније, нигдје нема Антунтуна. Код Витеза га има! Пјесник га је измислио. И не без разлога!

Покушајмо анализирати оно чега у вези с тим именом има у стварности, а што му је придодала пјесникова машта и зашто је она то учинила. Зашто се она у свом стваралачком чину тако „поиграла“? Да ли јој је само шала била у плану? Је ли пјеснику доиста само шалвост циљ у овој пјесми, жели ли нас он само насмијати, је ли та пјесма само ругалица, забадалица и каламбур шалвих изрека и пословица? Није!

Раставимо име Антунтун на оно како оно у народу егзистира и оно што му је пјесник придодao. Имамо *Антун* и додатак *тун*. Само по себи име Антун дјелује прозаично, уобичајено, не привлачи ничију пажњу! Упоредимо га с именом Антунтун. Е, ово је већ нешто сасвим друго. Оно дјелује много стаменије, необичније, оно скреће пажњу на себе,³ оно нам се урезује у памћење, њега нећемо заборавити, сјећаћемо га се читав живот.

Осмотримо пјесников додатак – тун. Чим га покушамо изговорити, осјећамо: не можемо га изговорити са кратким нагласком, морамо оно „у“ растег-

³ Исто.

нути, развући га, као да смо ударили палицом по празној бачви, чује се његов одјек, одзвања као ехо. Ономатопеја, толико присутна и од критике често спомињана и наглашавана у Витезовим пјесмама. И не само то! Тим додатком је Витез додао важност и озбиљност свом Антуну, он га је учинио посебним као што је посебан и свијет маште у којем он живи. Већ је тим додатком дјечак постао личност. Он није било ко, он је Антун плус тун. Схваћамо, он није Антун, он је више од Антуна. Он је посебан! Посебан као што је посебно и стваралачко схватање Витезово, однос према пјесми и дјетету за које ствара. А не ствара само за дијете!

Наравно, потребно је анализирати и свијет у којем живи Антунтун, пјесма је никла из тог свијета којег Витез савршено познаје. Само име, иако звучи поетично, не чини пјесму пјесмом!

Размотримо што све „оптерећује“ врсног пјесника или прозаика, како он сагледава атмосферу која у њему подгријава психички галиматијас из којег ниче клица његовог остварења. Приликом анализе ове пјесме мора се поћи од „психоанализе“ свијета одраслих и свијета дјеце, њихових међусобних односа, развоја и стагнације људске личности. Живот човјека тјера да мијења свој однос према елементима одрастања, присиљава га да сваки дан друкчије гледа на проблеме који му се намећу, да се одриче свијета дјетета, сели из сфере свог дјетињег доба у доба одраслих. У својим заблудама незреле личности појачавају притисак на дијете да и оно брже зри и одраста, усваја нека знања потребна му за живот, увјеравају га: ти си мој одрасли син, ти си већ велики, имаш већ много година, буди паметан, мораш бити одговоран, треба да радиш, није више вријеме за игру, остави те играчке.

Дијете извргнуто таквим притисцима тражи одмор од њих. Оно се бори да што дуже остане безбрижно, да му буде лијепо, лагодно. Хтјело би задржати привилегије дјетета: опуштено, заигра-

ност, необавезе, а опет при томе упиње се да што прије порасте како би могло користити бенефиције одраслих: газдовање, да оно може вршити притиске на друге, да је само свој господар, да наређује и да други извршавају његове налоге, да не буде обавезно у било којем погледу, да избјегне ограничења свих слобода, да се лиши страха од кажњавања, да не мора учити, да се може играти до миле воље, на отвореним просторима са пријатељима, оно се предаје игрицама на компјутерима.

Већ у раном периоду живота дијете показује интересовање за спектар питања. На много тих питања родитељи не могу одговорити па га грубо одбијају, избјегавају разговор с њим у страху да их оно не улови у незнању. Дијете у таквим случајевима прилази пропиткивању одраслих са бојазни и резервом па се почиње удаљавати од њих, дио брига преузима само на себе, између њега и одраслих почиње се стварати зид отуђења. Оно осјећа да га одрасли покушавају варати, нису искрени. Оно постаје непослушно! „Непослушност је највећа врлина дјетињства“, каже пјесник Бранко Миљковић.⁴

Крајем друге године почиње машта дјетета бујати и развијати се много брже него што оно сазријева, маштовитост иде испред сазријевања осјећаја одговорности и логичког поимања стварности и свијета који га окружује. Тај помак развоја маште и логике присутан је до касног доба развоја дјетета, он је сам по себи велики објективни нонсенс у животу дјетета! Он га стално прати и одрасли, родитељи, васпитачи па и наставно особље напросто не могу пратити и рјешавати многе проблеме и тешкоће који су продукт тог несклада развоја психе, маште и логике размишљања. И дијете већ од најранијег доба почиње градити свој свијет у којем је присутно безброј њему доступних којештарија, у којем оно царује, и нико не може ништа да му огра-

⁴ Иво Залар, *Дјечја поезија Григора Вишеза*, стр. 30, напомена 14.

ничи, гдје је немогуће могуће, гдје је могуће да се „мрак граби лонцем, у врту саде јаја за лежење, бицикл да пасе на ливади, прасе да лови мишеве, да се снијегом соли овце, гуске хране сијеном.“

Григор Витез, пјесник са истанчаним осјећајем за психу дјетета, уградио је у ову пјесму о дјечаку „необичног ума“ разумијевање, благонаклоност према дједи, симпатије, топлину, хуманост, човјекољубље и ко зна што још не. Он је схватио и осјетио проблеме дјетета и разлоге његовог бијега у свијет маште, из угла дјечачког гледања, као и све остале своје пјесме написао је и ову, без намјере да га повриједи нашалио се са својим малим пријатељем Антунтуном, послужио се забадалицама каквим се дјеца често служе, при друговању, у међусобним односима, уживајући и сам у том свијету који нам је надахнуто дочарао, али он је свог Антунтуна оснажио дајући му надмоћно, необично име. Кад је необичан ум нека има и необично име, неће он бити обичан Антун него Антунтун!

У пјесми је и недвосмислена порука за одрасле, родитеље и васпитаче: ако хоћете да се разумијете са дјецом, да им се приближите, уђите прво у њихов свијет, покушајте га разумјети, искорачите из тог свог свијета прејаке озбиљности и закорачите у свијет маше, на тај начин ћете се приближити дјетету, оно ће вас прихватити као друга, олакшаћете себи и дјетету тегобан посао одгајања, избјећи ћете сталне сукобе и трвења, одстранити насиље над дјететом, учинити одгајање забавом!

Ђуро MARIČIĆ

THE CHILD'S WORLD AND THE GENESIS
OF THE POEM "KAKO ŽIVI ANTUNTUN"
BY GRIGOR VITEZ

Summary

The paper presents an attempt of a deep analysis of Grigor Vitez's poem *Kako živi Antuntun* (*The Life of Antuntun*). Expressing his dissatisfaction by the interpretations so far, the autor indicates some possible aspects of the poem originated from the poet's unconsciousness. Above all, the poem is founded upon Vitez's understanding of children, his benevolence, sympathy, warmth, humanity and altruism.

Key words: adults, children, poet, nonsense, psychoanalysis

ПРАГМАТИЧНЕ КРИТИЧКЕ ОПСЕРВАЦИЈЕ

Цвијетин Ристановић, *Књижевнокритичка освјетљења*, Свет књиге, Београд 2009.

Присутан у књижевној критици и есејистици више од три деценије, Цвијетин Ристановић је десетином својих књига речито потврдио смисао за литерарни приступ књижевном тексту, његовој интерпретативној суштини и умећу да јасним и језгровитим казивањем сугестивно утисне реч и мисао своме саговорнику – читаоцу.

Досадашње научно-уметничке књиге Цвијетина Ристановића казивале су сугестивну преданост књижевној материји коју је пратио, а књиге *Казивање као огледало живога* (1990), *Епик и лирик Пејтар Кочић* (1995), *Српски ијесници за дјецу* (1997), *Огледа и прикази* (1999), *Простори дјетињства* (2002), *Критички погледи* (2006) биле су веома информативна литература за све који су се бавили дечјом или општом књижевном речју.

Најновија књига књижевнокритичких освјетљења, која тако и носи наслов, рекли бисмо, наставак је, па чак и корак даље, у ауторовом кореспондирању са дечјом и литературом за младе као и литературом општег интегритета. Поред *Уводне напомене*, Ристановић је своју нову књигу компоновао од цикличних делова као што су: *Модел кореспонденције у поезији за дјецу на размеђу XX и XXI вијека*, *Проблеми вредновања и рецепције*, *Савремени дјелатни критичари*, затим други део: *Зрела синтеса*, *Индекс имена* и *Билешка о писцу*.

Добро обавештен као хроничар и критичар литературе за децу и младе, дугогодишњи професор на Учитељском факултету у Бијељини, Ристановић је ушао у бит поетике литературе за младе, па је и

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

у својим текстовима то знање и умеће примењивао. Он се аутентично ослања на дечје поимање поезије у постзмајевском периоду, блиска му је дечја перцепција Радовићеве песме, а улази и у суштину комуникације са дечјим сензибилитетом поезије на крају XX века.

Однос према рецепцији и њеном упливу у читалачку свест Ристановић добро тумачи. Он познаје ауторе рецепцијских теорија, знана су му чворишта прихватања и поимања литерарног текста, па све то уме да испише чистом логиком научника и критичара који познаје суштину и кредибилитет свога заната.

Заинтересован да начини неку врсту класификације критичке мисли и критичара у српској литератури овога жанра, Ристановић пише информативни текст о критици и запажа само десет, истина данас активних делатника на овом пољу. То су представници традиционалне и савремене критичке опсервације. У овом поглављу своје књиге Ристановић је прилично варијабилан: он је аутор-критичар који афирмативно пише о колегама; занима га њихов теоријски аспект; трага за објективним приступом делу – али не констатује децидирано ко је од критичара заговорник критике ДА или НЕ. Од Слободана Ж. Марковића до Јована Љуштановића, осећа се битна разлика у критеријуму, поступку, реченичкој кореспонденцији и схватању суштине дечје литературе. Више пажње Ристановић је могао посветити критичарској делатности Драгољуба Јекнића; са мање глорификације могао је писати о Слободану Ж. Марковићу; са више опрезности у оригиналности судова о Тихомиру Петровићу; аналитичније о покушају критичког осветљавања дечје литературе Јована Љуштановића, који враћа критику језику и вредновању дела из периода седамдесетих и осамдесетих година (Владимир Миларић, Милан Пражић, Далибор Цвитан, Драшко Ређеп, Јован Дунђин). Занимљиво је да Ристановић представља удео у критичкој периодици и оцењивачкој присутности

критичара Муриса Идризовића, Хусеина Тахмишчића, Бранка Стојановића, Ивана Шопа, Радојице Таутовића, Риста Трифковића, Миодрага Друговца и других, који су у некадашњој заједничкој Југославији оставили траг своје критичарске делатности у оквиру овог сегмента литературе.

Веома успео и опсежан рад Ристановић је написао о Милану Р. Марковићу, до данас скрајнутом са траке писаца за децу. Рад о Мири Алечковић не одговара стваралачком потенцијалу ове песникиње, док је текст-критика о Ранку Павловићу права мера вредности овог даровитог приповедача, нарочито бајкописца.

Један број критичких текстова у овој књизи Ристановић је посветио завичајним писцима, више или мање афирмисаним (Н. Махфуз, А. Ремизов, А. Халиловић, Т. Кларић, М. Ђулафић) и др. Увек коректан, добронамеран и наклоњен писцима, Ристановић у овим прилозима наративним тоном обликује њихова дела, желећи да буде схваћен као благонаклоњен писцу кога увек респектује и уважава.

Успели захвати у књижевнокритичкој анализи у Ристановићевој књизи огледају се у приступу делу Владимира Назора, мада не и у тексту о Сретену Вујковићу (*Цвештање самоће*). Осцилације нису субјективне ни личне, већ су омашке у критеријуму, у склоности да се у бити пишчевог дела осети плус или минус његовог става према животној и духовној материји.

Као и све досадашње књиге Цвијетина Ристановића, и ова, најновија, одликује се добром обавештеношћу о књижевним токовима у нашој литератури; умећу да се делу приђе срдечно и благонаклоно; да се суди по мери своје човекољубивости; да се клони клановских припадности – али и да у сваком тексту остави могућност писцу да крене даље и потврди се у бољим остварењима.

Ипак, најјачи утисак који читалац понесе из Ристановићевог текста јесте прецизност говора, рето-

рика књижевног критичара, јасан стилистички волумен и гласна наклоњеност правим ствараоцима. Те особине немају многи критичари. Такође, Ристановић припада протагонистима књижевне критике која тежи прагматичном схватању уметности и зато је она популистичког профила. Његове досадашње књиге, као и ова сада, успели су школски тумачи књижевне уметности, које ће студенти и наставници прихватити са пажњом и срдачношћу. Стога сматрамо да је најновија збирка књижевнокритичких редова Цвијетина Ристановића корак даље у просторе критичке мисли упућене писцима и делима за децу и младе. Уз Зорицу Турјачанин, Цвијетин Ристановић је данас на простору Републике Српске осведочени посвећеник критичке мисли којом се импресивно и персонално бави.

Воја МАРЈАНОВИЋ

МЕТОДИЧКИ ПРИСТУП ПОЕЗИЈИ ДУШАНА РАДОВИЋА

Бошко Сарић, *Методички приступ поезији Душана Радовића*, Српска школа, Београд 2009

О поезији нашег родоначелног песника модерне поетске речи за младе Душана Радовића било је до данас више написа у облику есеја, критичких анализа, студија и монографија. Студија Бошка Сарића, прва која се бави методичким приступом поезији овог песника, који је све присутнији као лектирни писац и песник чија поезија заслужује аналитичке, методичке и наставне интерпретације. У Сарићевој студији, која је настала као магистарски рад одбрањен на Учитељском факултету у Београду, запажа се неколико сегмената у композицијском распореду ауторове тезе. То су *Поетика Душана Радовића*, *Темајско-мотивски слој*, *Мотив уважавања деце*, *Мотив фантасијске и живојинског светила*, *Мотив ђачког живојина*, као и *Мотив дидактичностии*.

Аутор се затим задржао на збиркама Радовићеве поезије (*Поштована децо* и другим), да би главни акценат у своме раду ставио на елементе Радовићеве поетике; интерпретације саме песме, заступљености овога песника у настави, читању његове поезије, односу критике – до прилагођености модерне поезије конзументима различитих старосних узраста. Писана стрпљиво и савесно, са модерним приступом поетској градњи и позивањем на угледна имена наших методичара (Павле Ивић, Драгутин Росандић, Милија Николић, Вук Милатовић, Босилка Милић), Сарић је у својој студији изнео властита становишта. Она се запажају у анализи Радовићевог односа према феноменолошкој и гносеолошкој структури песме, затим минуциозној анализи стихо-

ва и њихових порука – до композиције саме песничке творевине, која „мора имати свој етичко-естетички профил и уклапати се у поетски дискурс модерне песме савременог и текућег сензибилитета“.

Интересантна чињеница је да се Сарић ослањањем на поетолошку „доктрину певања Душана Радовића“ сасвим повиновао и сопственим гледањем на „биће песме и њено унутрашње ткиво“. Тако Сарић крчи пут самосвојности погледа на савремену дечју лирику, која „не окреће леђа традиционалној“ већ, напротив, уједињује њихову кохерентност, стварајући тако поетски свет и његову поруку сасвим доступну данашњој вокацији „песме за младе“. А та вокација није идилично-романтична већ помало и егзактна, што у бити и јесте једна од челних особености Радовићевог односа према детињству, свету одраслих, материјалној стварности и дечјем погледу на њену физиономију.

Душан Радовић као „наш други Змај“, каже Сарић, „није исувише поштовао категорију талента и генија већ дар и памет“, што је његовој песми давало арому „новог и креативног“, далеко од дилетантизма и сваке врсте испразне вербално-реторичке говорљивости. Такву поезију Радовић је наговестио у бројним својим стиховима али и бајковитим текстовима (*Калеџан Дон Пилфокс*), мада и инвентивним колажима стихова који не теже испразној игри већ „хуморно-нонсенсној, метафоричкој и алегоријској вибрацији песничког талента и психолошког приближавања савременом читаоцу“.

Увек на путањи интерпретације песме од стране „савременог и обученог наставника“, Бошко Сарић се у својој студији залаже за модел тумачења литературе за младе у стилу „савремене школе“, на начин обученог наставника знањем из савремене методике наставе у којој поред „уживљености наставника у песников текст, мора доминирати и његов смисао за дикцијску спремност“. Шта то значи? Пре свега, да се и „гласом и мимиком и гестом свих

психолошких елемената песме приближи читаоцу и тако на њега остави импресиван утисак“.

Пишући минуциозно своју студију о Радовићевој поезији и њеном „животу у наставном процесу школе“, Бошко Сарић је написао књигу која демонстрира таленат, осећање за поезију данашњег времена. Тако се његова студија може означити као друга вредна књига посвећена Радовићевој поетској авантури. О овом песнику, који је оставио траг у српској поезији за младе седамдесетих и осамдесетих година прошлог века, написана је још једна вредна монографија, докторска дисертација Славице Јовановић, *Поетика Душана Радовића* (Научна књига, Београд 2001).

Воја МАРЈАНОВИЋ

ТОРБИЦА СНОВА И СТИХОВА

Шимо Ешић, *Везена торбица*, Босанска ријеч,
Тузла 2008

Иако се први пут појавила на самом почетку осамдесетих година прошлог вијека (па и прошлог миленија), *Везена торбица* Шиме Ешића (која је управо заблистала у богато илустрованом и технички савршеном новом издању) није изгубила ништа од чудесне маштовитости свога веза и распјеване игре боја. У њој, тој нашараној и забајченој торбици, пуним интензитетом траје вријеме вјечитог почетка, разастире се простор слободе и неограничених могућности, простор заноса, кликтаја, чуђења, „догађа се само детињство“ као метафора креативности и досегнуте пуноће људског бића. Од наслова па до завршног стиха збирке Ешић је пружао „загонетку ведрине“ и позивао на њено гонетање, узбудљив сусрет душе и свијета у чијој се међуакцији остварује посебна „психолошка супстанца“ која, како је мислио Александар Ристовић, „у песничком делу има свој језички еквивалент“. Чудесна тканица Шимине торбице спаја у својој орнаментици боје љета, зрелине, злата, ужареног сунчевог круга, руменила, руја, боје цвјетног мајског славља на ливади, њежно бљедило брезиног лишћа, искричавост иња, пун спектар радости и топлине, љепоте и сјаја. Наравно, боја овдје није само колористички атрибут него је облик испољавања суштине ствари, аутентичност њихове емоционалне егзистенције у доживљаваној сфери бића.

Дјеца срцем разумију немуште поруке боја. У сликовницама, али и бајкама, обојена свјетлост разграничује добро од зла, љепоту од ругобе, себичност од алтруизма. Свијет одраслих, заробљен својим правилима и морањем, затвореним видицима и одсуством зрака дочаран је монохромном сивила,

(Љерка Анић у *Бајкама заборављеног језера* Сиванијом назива глуви предидо до којег не допире пјев Кајанове „жуте птице“).

Пјесници за дјецу, као и дјеца сама, радост раних сјећања дочаравају ритмом разиграних боја или апсолутизацијом једног квалитета (*У њавом своду / њлави врџиак / На њавом небу / њлав џренуџак*) који је, као код Веље Милошевића у *Врелом љеџу*, кључ тумачења пјесме једног творца, пјесника и вјечног дјетињства без којег нема умјетничког стварања, у било ком облику, а не само у поезији за најмлађе.

Они који су највише допрли на стрминама мисаоног и умјетничког успона увијек су истицали подстицајну цјеловитост првотне визије, динамику њених несабројних перспектива и могућности, жубор младих ријечи које се у слободној игри звучања и значења непрестано обнављају пуноћом и јасношћу. Крлежа је, сјећамо се, тврдио да је оно „што смо видјели гледајући на почетку нашим властитим дјечијим погледом“ – **све**, додајући раскрыљено Т које попут раширених руку позива у загрљај, претворио у **свет**. Све је **потпуност**, а Т је **тајна** – Дјетињство је, дакле, по Мири Алечковић, „велика тајна“, клупко сунчевих нити којим је пламтио распјевани цврчак из Груже, опијен чаролијом свјетлости и узбуђењем једне до „краја неодгонетнуте радозналости“.

Све је своје снове и свијетове, богатство успомена, маште и чуђења, своје слике, „једноставне ријечи“ и „вишезначне метафоре“ Шимо „спаковао“ у везену торбицу која је и сама постала синоним тајанствене ризнице бајковитих дјечјих доживљаја. Та скривена „пећина с благом“, фолклорно изаткана у торбу, торбак, бисаге живо је присутна у дјелићу наше свијести прошараном бојама дјетињства. „Весели торбачић“ је не тако давно био наслов почетнице, машту давног дјечака из Хашана подстицала је торба тајанственог старца (*Сџарац с џорбаком*) који се, као непознати путник, зауставио да одахне

у дивљачном завичају Ђопићева дјетињства. Ранко Павловић је своје дјечје снове и јаву затворио у *Максину ѿорбицу*, Сава Гуслов Марчета је окупљеним малишанима покушала да исприча *Тајне змијањске ѿорбе*, а Ђуро Милекић се одазвао гласовима шале, хумора, нонсенса, игре, визурама *наопакоѡ свијетта* и получио дјело *Леђа ѿуна ѿорба* које већ од самог наслова живо позива дјецу на дријешење запетљаних чворова ријечи и побрканих слика неоптерећених смислом и лишених значењске одговорности.

Све своје пјесме, записане и незаписане, Ешић је знао од почетка. Он их је слушао у шумору вјетра (*Радни дан једноѡ вјетра*) и капима кише, у набрајалицама и звучним несташлуцима тек рођених ријечи, у раскошној сликовитости загонетања, најзад у топлини оскудног породичног дома, бучном присуству седморице браће (као седам Влашића на небу) и тихој љепоти сестрице јединице (као Данице) на обзорју успомена. Рударев кућерак се пред очима задивљеног дјечака преображавао у чардак ни на небу ни на земљи у којем је недостајало свега осим људске топлине и дјечје граје, осим смијеха и маштања. И зато када је ходајући кроз шуму времена причуо гласове своје „давне јаве“ и пред собом угледао растрчане стазе даљине, осјетио је да је пјесма сазрела, окрилатила као његова птица Тиктакалица која куца да се ослободи и полети према прозраченом плаветнилу априлског неба.

У *Везеној ѿорбици* све је „свијетло, јасно и спонтано“. Ако у њој и има туге, она је потиснута позивом на радост. Јер, вели Данојлић, „човек може видети само оно што у себи носи“. Зато је Шимина поезија доброте и ведрине, присности и повезаности свијета и дјетета које је свим својим бићем дио његове замаштане збиље, обећања у која се безрезервно вјерује чак и онда када оскудна свакодневница и трауматизирајућа догађања замрачују озрачења првотних хоризоната.

Предметност ствари и конкретност друштвених односа не могу се, чак ни у дјетињству, заобићи или потиснути, али се они алхемијом доживљаја, специфичношћу поетског чина филтрирају до гранулације златног пијеска или суптилног лирског пигмента који даје слици прозаченост (*plein air*) и разигравају сјај и боје сјећања, оних са почетка времена, прије властитог рођења и присутности у календарском контексту досуђеног животног трајања. Неке ствари пјесник бира, а неке су већ уписане у његову наталну карту. Нека битна одређења пјесме и пјесника (пјесника који се *ѿумачи* пјесмом) су неизбјежне датости, константе људског и умјетничког хабитуса. Зар не зачуђује податак да је највећи инструменталиста дјечје пјесме, онај који је своје лирске партитуре записивао директно из птичијег кљуна, биљежио нотним језиком стиха мелодије „распјеваних гајева“, да је Григор Витез рођен у *ѿѿицијем селу* – Косовцу или да је заљубљеник у плавет и тиркизно зеленило априла, у мирисно шуштање крошње, свијет угледао у Брезе за коју је остао везан срцем и погледом.

Основна емоционална боја дјетињства код Шиме је златна и тиркизна, код Милошевића златна и плава, код Насихе наранѡаста (*ваѿирице дјетѿињсѿива*), а код Ђопића сребрнасто модра и мјесечаста. На ту боју мислила је Нежа Маурер кад је тврдила да „основа дјетињства може бити свијетла, ружичаста, зелена, а можда чак и сива“. Ма каква да је, размишља словеначка пјесникиња, „ми на њу наносимо цијело касније наше живљење, онако како израсте из наше душевности“.

Без обзира куда је ходао и кроз шта је у овој тужној и завађеној земљи морао да прође, Шимо није ни у једном тренутку размишљао у тамним, па чак ни у црно-бијелим сликама. Његов интимни глас налагао му је да мисли ведро и пише јасно па се тако без угледања на било кога, сасвим спонтано, нашао на позицијама оних претходника и савремени-

ка (какав је био, нпр., Драган Кулиџан) који су тражили да „дјечја пјесма... чува, брани дјетињство ведрином и радошћу, играма, благошћу, озареним сликама, љубављу и оптимизмом“.

На коју год страну да крене и куда год да баци поглед, Шимо налази много разлога за пјесму. У Брези је научио да распознаје бубе и боје, цвјетове и мирисе, вјетрове и облаке, лет инсеката и бијелих балончића маслачка, да слуша како шуми лишће и ромори киша, како одјекује тишина и лепршају лептири и пахуљице. У тим пјесмама као да „доминира сликарска стихија“, препознаје се суптилни осјећај за боје, детаљ, облик, перспективу која одвлачи поглед до магличастих граница снова и сјећања.

Шимина дескриптивна и зоо поезија сва је саткана од свјежине. Трагајући за почецима, првотним виђењима и младим ријечима пјесник се нашао на инспиративним врелима народног дјечјег усменовања, облицима који су га импресионирали чистотом својих прадавних извора. Тако су се међу корицама збирке нашле брзалице и набрајалице, звучне игре, насмијане питаљке, шале и загонетке, све оно што може да развеже језик, покрене машту, подстакне мисао, дозове смијех и срце испуни срећом. А срећа је присутна у свему:

*Свако је нашао срећу
у овом шареном свијету
мраву је срећа у раду,
а леиширу у лећу.*

* * *

*Има, сигурно, негдје
и мала срећа нека
која ничија није
већ само не њебе чека.*

Шарена њорбица Шиме Ешића, обogaћена изузетним илустрацијама Кристине Крхин, књига је која потврђује наше повјерење у високи домет пјесме

за најмлађе која се оригиналношћу визије, непосредношћу осјећања и спонтаношћу израза приближава најчистијој суштини поезије или умјетничког стваралаштва уопште које, рекли су то прије нас, није ништа друго него садржај и облик, *сѣцификум и сѣктиар* продуженог дјетињства.

Зорица ТУРЈАЧАНИН