

◆ Светлозар ИГОВ*

ЈЕДАН СКАНДАЛОЗНИ МОДЕРНИ МАНИФЕСТ Пенчо Славејков о Јовану Јовановићу Змају

СТУДИЈЕ И ЧЛАНЦИ

САЖЕТАК: Пенчо Славејков објављује, 1899. године, у часопису *Мисао* биографски чланак о Ј. Ј. Змају, посвећен прослави јубилеја овог српског народног песника. Његов текст није обичан портрет поводом јубилеја, већ памфлет који разобличује Змаја као „осредњег„ и „имитатора“. Али Змај није основни предмет памфлета, већ само појединачан случај осредњег имитатора чији је основни образац Иван Вазов, којег Славејков представља као аутора који се спустио до вулгарних укуса масе. Тако Славејков негира један тип популистичке социјалне и националне поезије и предлаже други образац песника, елитистички узвишеног над масама, видовњака модерних културних идеала. У том смислу, чланак Славејкова по први пут бива прочитан као један од првих програмских манифеста модерне културе и релевантан је за цео јужнословенски културни контекст.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: портрет поводом јубилеја, памфлет, модеран манифест, аутоапологија

Значај Пенча Славејкова у бугарској култури одређује се не само на основу његовог поетског ства-

* Проф. др Светлозар Игов (1945) је књижевни историчар и критичар, есејиста, песник, преводац. Био је уредник књижевних издања и члан уредништва у часописима *Савременик*, *Панорама*, *Упоредна теорија књижевности*, *Књижевна мисао*, главни уредник часописа *Језик и књижевност*. Члан Института за књижевност Бугарске академије наука, професор Пловдивског универзитета. Аутор је 40 књига, међу којима су и *Историја бугарске књижевности*, монографије о Иви Андрићу и о низу бугарских писаца, од класика до савременика.

ралаштва, већ на основу његовог целокупног и многостраног дела и на основу његове харизматичне фигуре, као вође и идеолога новог модерног правца у бугарској култури на почетку XX века, која је остварена постојањем часописа *Мусао* и круга око њега, чији је неформални лидер управо он.

То значи да модерни књижевни програм Пенча Славејкова и његов круг треба да се посматра кроз пажљиву интерпретацију целокупног му стваралачког дела, како на основу естетских ставова имплицитно уписаних у његово уметничко стваралаштво, тако и на основу оних експлицитно изражених у његовој епистоларној прози.

Важно место у тим ставовима заузима однос Пенча Славејкова према страним књижевностима – и као импулс за сопствено дело, и као нова рецептивна оријентација бугарске књижевности, и као кроз њу изражен позив на превазилажење провинцијске (националне и балканске) затворености и ограничености бугарске културе кроз „европеизацију“ и „модернизацију“.

Свакако не само с Пејчом Славејковим, бугарска књижевност се укључује у европску културну парадигму. И стара и нова бугарска књижевност су „европске“ зато што ни стара ни нова бугарска књижевност нису аутохтоне већ рецептивне – стара представа калкира византијски канон (који је део општеевропског хришћанског), нова пак калкира жанровско-стилски систем и норму уметности новоевропског канона.

Рецептивне, су уосталом, све европске књижевности – и римска латинска, и новоевропске „националне“ књижевности створене на матерњем, етничком језику. Аутохтона је једино старогрчка књижевност, што ће рећи да се једино она развија по моделу „од фолклора ка књижевности“, то јест кроз описивање етничке митологије и фолклора.

Новобугарска књижевност, од Пајсија и Софронија до Вазова, до краја XIX века, има пре свега

рецептивни карактер, односно она калкира новоевропски жанровско-стилски систем. Вазов је најизраженији пример тог „превода“ „европског“ на бугарски, имајући у виду да калкира скоро цео жанровски и стилски репертоар новоевропског књижевног канона.

„Европеизам“ Вазова има једну карактеристичну особину која произлази из касно достигнуте позиције нове бугарске књижевности у односу на њен рецептивни образац. Вазовљева „европеистичка“ рецептивна оријентација, као и она његовог најближег пријатеља и књижевног саборца Константина Величкова, покушај је да се преко превода у бугарску књижевност удену „пропуштене“ класичне вредности европске књижевности од Хомера до њиховог доба.

Ново у „европеизму“ Пенча Славејкова, у поређењу са рецептивном оријентацијом Вазова и Вазовљеве етапе у бугарској књижевности, покушај је „синхронизације“ рецептивне политике бугарске књижевности са најновијим „модерним“ европским књижевним тенденцијама и вредностима.

То не значи, свакако, да Пенчо Славејков пренебрегава „класично“ (традиционално) европско књижевно наслеђе. Напротив, и Пенчо Славејков и антитрадиционалиста много радикалнији од њега, авангардиста Гео Милев, и Атанас Далчев касније, па све до данас – бугарска књижевност не само због своје „каснодостигнуте“ позиције, већ и због неопходности вечно новог читања класике, наставља да преводи европску „традицију“, „класику“ и „наслеђе“. Али од Пенча Славејкова наовамо бугарска рецептивна оријентација ће стремити све већој синхронизацији са савременим и „модерним“ књижевним тенденцијама, нормама и вредностима.

Рецептивна оријентација Пенча Славејкова одликује се не само све већом временском синхронизацијом с модерним европским културним вредностима, већ и просторном променом рецептивне оријен-

тације. Ако током Вазовљеве епохе доминирају „класични“ француски (код Величкова и италијански) књижевни обрасци, Пенчо Славејков их мења доминацијом немачке рецептивне оријентације. Не само што Пенчо преводи „немачке песнике“, већ осећа и утицај модерних немачких филозофа и мислилаца, на првом месту Ничеа. Нешто више кроз немачки језик Пенчо Славејков усваја и друге европске ауторе, укључујући и словенске (скоро је Жоржета Чолакова показала да је Пенчо познавао чешког песника Јарослава Врахлицког, од чијих превода на немачком је позајмио и наслове за неке своје збирке песама – *Сан за срећу, Ејске њесме*).

Доминантна немачка рецептивна оријентација код Пенча Славејкова (којој су посвећена многобројна значајна истраживања, на првом месту књига Хилде Фај) можда је и разлог за донекле занемарено истраживање његове словенске рецептивне оријентације, када, разуме се, искључиво руску. У том смислу, чини ми се, посебна пажња треба да се посвети југословенској рецептивној оријентацији Пенча Славејкова, још више пошто је он, пратећи традиције бугарског препорода, укључујући и оне свога оца, читао у оригиналу и познавао југословенске ауторе, српске и хрватске. И неки од њих, од црногорског Петра Петровића Његоша до Хрвата Ива Војновића, пружили су одређене импулсе вођи бугарске Модерне. Пре одређеног времена покренуо сам идеју о утицају Његошевог *Горског венца* на *Крваву њесму* Пенча Славејкова, што, разуме се, тражи целовитије истраживање.

Неопходност новог читања Пенча Славејкова у јужнословенском контексту (Качић-Миошић, Мажуранић, Његош, Јакшић, Змај, Војислав Илић, Јован Дучић, Иво Војновић) толико је императивнија што често није уочен чак ни очигледан његов контакт са јужнословенским ауторима. (Пенчо их, уосталом, често назива „југословенским“ у духу хрватске „илирске“ југословенске идеје.)

Један значајан пример овог односа је однос Пенчо Славејков – Јован Јовановић Змај.

По савременим српским књижевним историчарима Јован Јовановић Змај (1833–1904) „заузима централно место, не само у епохи романтизма, већ и у целој књижевности у другој половини XIX века“. Истом просторном метафором „централни положај“ служе се и бугарски аутори при одређивању у бугарској књижевности места Ивана Вазова, који је стварао у скоро истој епохи као и Змај. Следбеник родоначелника српског романтизма Бранка Радичевића и народне поезије, Змај је отворен за многе утицаје страних песника, које преводи на српски. Аутор је и интимне лирике, родољубиве и грађанске поезије, што је одговор на актуелне друштвене догађаје и израз просветитељских и романтичарских идеала. И поред велике популарности у своје време, модерна српска поезија почетком XX века окреће главу од Змаја и његове врсте поезије и креће у сасвим другом правцу.

Пенчо Славејков је два пута преводио и објављивао Змајеве песме и два пута је писао о њему.

У трећем броју Вазовљевог часописа *Даница*, 1890, у преводу Пенча Славејкова изашле су две Змајеве песме – *Уздах* и *Туђа* – које су пропраћене кратком непотписаном белешком о Змају, коју истраживачи, не без основе, одређују као дело преводиоца. Ево овог кратког портрета:

Змај Јовановић (рођен 1833. године) је први савремени песник у Србији. Његове песме се одликују нежношћу, топлином осећања и искреношћу. Његови идеали су чисти и у великом степену благородни. Он је, као и сви југословенски песници, пре свега патриота и његова поезија носи трагове љубави ка домовини и слободи. Он је написао доста прекрасних песама за децу, а превео је на српски и многа дела европских песника, највише мађарског песника Петефија. Губитак жене и ћерке је разлог рађања његове најлепше лирске збирке „Ђулићи увеоци“. Под Змаје-

вим уредништвом излази и књижевни часопис „Јавор“ и он сам сарађује у разним српским и хрватским часописима. Змај Јовановић тренутно живи у Бечу као лекар слободне праксе.

Ова кратка белешка пружа најширу информацију о карактеру Змајевог дела – „први песник Србије“, „пре свега патриота“, написао „прекрасне песме за децу“, „превео на српски многа дела европских песника“, а као „најлепша лирска збирка“ је одређена *Ђулићи увеоци*. Ова кратка али тачна карактеристика у потпуности се слаже са у то време општеприхваћеном оценом Змаја у његовој земљи. И поред тога што је забележена и родољубива и грађанска Змајева поезија („његова поезија носи трагове љубави ка отаџбини и слободи“) као заједничка црта „свих југословенских песника“, аутор биографске белешке акценат ставља више на интимни лиризам Змаја, истичући да му се „песме одликују нежношћу, топлином осећаја и искреношћу“.

Десетак година касније, 1899. године, у „свом“ часопису *Мусао* (1899, бр.7), Пенчо Славејков објављује четири Змајеве песме, од којих су три непотписане, али у његовом преводу – *Уиуистиво*, *Зимски дан*, *Нови свети*. Истраживачи претпостављају да су и други непотписани преводи Змаја, објављени у часопису *Мусао* (посебно поема *Гусларева смрт*), дело Пенча Славејкова. Ово публикување превода Змаја у часопису *Мусао* 1899. године интересантно је не због тога што Пенчо Славејков даје нове преводе српског песника, већ због тога што се овим преводима обележава „педесетогодишњица стваралаштва великог српског писца“.

Али не само обележавање јубилеја, већ и начин на који је у часопису *Мусао* обележен јубилеј „великог српског писца“, потврђује „студија“ *Змај Јован* објављена после тих превода, коју потписује Пенчо Славејков. За разлику од уобичајних јубиларних чланака, посвећених и не тако „великим“ песници-

ма, овај „јубиларни“ чланак даје негативну оцену дела јубиларца и, што је још важније, прави од ње ретку појаву чак и у светској култури. Студија није у толикој мери посвећена „јубиларцу“. Змај је само повод крајње негативне оцене Ивана Вазова и исто толико крајње негативне оцене бугарског друштва које дозвољава „јубилеје“ осредњих као што је Вазов.

Студија Пенча Славејкова посвећена јубилеју српског песника Змаја ипак даје карактеристике и његовог стваралаштва. Змај је назван „осредњим“ и „имитатором“, представљена је његова „неоригиналност као песника“, „коме недостаје дух непосредног лиризма“ и у „коме има велике дозе неукуса“, дела су му одређена као „плодови не осећаја, не поетског надахнућа, већ плодови доста наивних и разиграних идеја“, чији језик „није само прост, већ простачки“.

Српски песник Јован Јовановић Змај у ствари је само повод за основну „уништавајућу“ инспирацију Пенча Славејкова. Славејковљев чланак поводом Змајевог јубилеја у часопису *Мусао* 1899. године у ствари је памфлет против Ивана Вазова, који је за будућег вођу још неоформљеног круга *Мусао* право оличење осредњости, имитаторства и „сувишности“. Управо проблемом „сувишности“ почиње Пенчо Славејков портрет Змаја, после чега даје пример Тургењевљевих „сувишних људи... рођених као имитација других“ и приступа суштинској теми свог (ко бајаги Змајевог) „портрета“:

Зато што су се сви они паметни и „лепи“ песници, којима недостаје лични дух, родили као имитација других, свеједно да ли су они даровити и зову се Хенри Лонгфеллоу, или осредњи и зову се Иван Вазов. Такав један песник је и Змај Јован Јовановић.

Како се из овог увода види срж проблема, Змај је представљен само као „појединачни случај“ уни-

верзалног обрасца посредног имитатора који се зове Иван Вазов. Памфлетска антивазовљевска општрина текста, који је објављен и требало би да буде текст поводом јубилеја и биографска студија првог српског песника Змаја, произилази из двоструког негирања Вазова. С једне стране он је не само „имитатор“ какав је Лонгфелоу, већ и „осредњи имитатор“, за разлику од даровитог имитатора Лонгфелоуа. С друге стране Змај, који је исто посредни имитатор, дат је само као „појединачни случај“ обрасца посредног имитатора, званог Иван Вазов. Лонгфелоу и Змај су за Пенча Славејкова само фигуре-маске иза којих треба да се разоткрије главни кривац – сувишни-осредњи-имитатор Иван Вазов.

Притом је лик сувишног и осредњег имитатора Ивана Вазова још једном негативно појачан кроз негативни лик читалачког аудиторијума, друштва и народа, који Вазова и Змаја сматрају не само песницима, већ и „првим (највећим)“ националним песницима. Такав аудиторијум и друштво по Пенчу Славејкову су „некултурно“, „простачко“, „филистарско“ и не случајно, истиче Славејков „чисто филистарство се задовољава и одушевљава њима, зато што их разуме... зато што у њима види себи сличне невољнике осредњости.“

Чланак се завршава иронично-презривим односом ка „интелигентном друштву“ и „свељудској несавести“ у Србији и Бугарској, где се „таквим“ песницима као што су Змај и Вазов организују „општенародни јубилеји“.

После свега реченог о поезији Змаја намеће се питање: како је могуће да један такав песник буде проглашен „свенародним песником“, „српским генијем“ и слично и да цео народ прославља његов јубилеј? Одговор је веома прост: то је могуће у Србији, исто као што је могуће и у Бугарској да интелигентно друштво низом свечаности, јубилеја и другог проглашава једног обичног песника „генијем“. Млада друштва која још зевају у културној поспаности, као

српско и наше, имају вољу да се пред правим културним друштвима покажу да су и она нешто, па да у згодном или незгодном тренутку траже увек велики полог, да снесу своје мало јаје. Општенародни јубилеји таквих певача као што су Змај и Вазов показују само општенародну несвесност.

И у закључку, као и на почетку, очигледно је да је Змај био само повод да Пенчо Славејков искаже своје негодовање према Вазову (коме не признаје место првог националног песника) и према бугарском друштву које је лакомислено прогласило „једног обичног песника“ за „генија“, откривајући тако своју „незрелост“, „некултуру“ и „несвесност“.

Тако се чланак посвећен јубилеју Змаја дефинише као антивазовљевски памфлет, који раскрива и осредњег песника – имитатора Вазова и незрело и некултурно друштво, које слави „такве“ песнике.

Али у Пенчовој „студији“ о Змају има још нешто. Пенчо Славејков не иронизује, паралелно са бугарским, и српско друштво јер признаје Змаја за „првог српског песника“, већ и истиче да српско друштво „не сматра нешто посебним песнике као што је Војислав Илић“. Поредиши Војислава Илића и Змаја, Пенчо ће их поменути још једном у чланку:

Једини уметник међу српским „певачима“ Војислав Илић врло добро је осећао неспретност српског поетског језика и први се потрудио да поново унесе оне елементе које су филолози избацили из њега и несумњиво ће Војислављев језик послужити као образац свих оних који стварају потребу и корист уметничког језика. Као средство културе језик и сам треба да буде културан, иначе ће се преокренути у средство подсмеха култури.

Пенчо Славејков је погодио када је реч о „супротстављању“ Војислава Илића и Змаја – модерна српска поезија пратиће Војислава, а не Змаја. Али овде желим да истакнем следеће: кроз супротстављање Војислав – Змај студија Пенча Славејкова

о Змају претвара се у следећу интелектуалну једначину:

непотребни:	неопходни:
лажни песник	прави песник
(осредњи имитатор)	(уметник)
у Србији: Јован Змај	Војислав Илић
у Бугарској: Иван Вазов	????

Није тешко да се сетимо кога треба да поставимо на одговарајуће празно место неопходног правог песника-уметника, на чије место је у српској књижевности Пенчо Славејков поставио Војислава Илића. Одговор може да буде само један – Пенчо Славејков. Тако Пенчова „јубиларна“ студија „против“ Змаја још једном прераста памфлет против Ивана Вазова, макар и индиректно се претварајући у аутоапологију Пенча Славејкова, што је још један „скривени“ жанр, посебно међу полемичким текстовима Пенча Славејкова.

Ови разнородни жанровски преокрети и синтезе Пенча Славејкова су уобичајни и низу његових дела придају тешко схватљив и амбивалентан смисао у жанровском односу. Најочигледнији у том смислу је пример његове књиге *На острву блажених*, која, читана као јединствена у жанровском односу, представља и антологију, и мистификацију, и утопију, и роман.

Тако и „студија“ Пенча Славејкова о Змају представља једну непрекидну жанровску трансгресију и травестију – од очекиваног (похвалног) **портрета поводом јубилеја** Змаја она се чита као (неочекивани) **негативно-критички чланак** против „јубиларца“, што је пак само параван очитог **памфлета** против сувишног и осредњег песника-имитатора Ивана Вазова, али и **народнопсихолошки памфлет** против младих, незрелих и некултурних народа, који „сла-

ве“ такве писце као што су Змај и Вазов. Студија се на крају разоткрива и као дискретна аутоапологија Пенча Славејкова као неопходног и правог песника-уметника у бугарској књижевности.

Оно шта бих посебно желео да истакнем је да је ова необична, неуобичајена, чак и бизарна и чудовишна жанровска мешавина у исто време и један књижевни манифест, притом један од првих модерних манифеста, не само у бугарској већ и у јужнословенској књижевности.

Вољан сам да читам Пенчов чланак о Змају као модерни књижевни манифест зато што он веома јасно промовише естетски и културни идеал једног модерног правца бугарске књижевности и кроз супротстављања Вазовљевом типу поезије, и кроз оцртавање једног другог типа поезије, која неће служити протачком, масовном, народном, уличном укусу и која ће бити права „уметничка“ поезија. Тако, у још једном чланку с краја деведесетих година, Пенчо ће се не само оштро супротставити Вазову, већ ће и кроз пример Војислава Илића истаћи „позитивно“, један нови жељени правац у књижевности. Овај Пенчов чланак о Змају претходи другим његовим радовима који су сагледани као модерни манифести. На пример, његов предговор другом издању *Песама* П. К. Јаворова. А са српским књижевним материјалом (негативним Змајем и позитивним Војиславом) чланак Пенча Славејкова добија и међунационалну релевантност, то јест – може да се чита не само као један од првих бугарских модерних манифеста, већ и као један од првих јужнословенских модерних књижевних манифеста.

Превела с бугарског Елизабета Георгиев

A SCANDALOUS MODERN MANIFEST
 Penčo Slavejkov on Jovan Jovanović Zmaj

Summary

Penčo Slavejkov published a biographical article on J. J. Zmaj in the magazine *Misao* in 1899 that was devoted to the jubilee of this Serbian national poet. His text is not a common portrait on the occasion of this jubilee, but rather a pamphlet that reveals Zmaj as “mediocre” and as “an imitator”. However, Zmaj is not the basic subject of the pamphlet, but only a single case of a mediocre imitator which takes Ivan Vazov as its basic paradigm, who is represented by Slavejkov as the author who stooped to the vulgar taste of the masses. In such a way Slavejkov denies one type of populist social and national poetry and proposes another paradigm of a poet, exalted over the masses in an elitist way, a visionary of modern cultural ideals. In that sense, Slavejkov’s article is for the first time read as one of the first program manifests of modern culture and it is relevant for the whole of South Slovenian cultural context.

KEY WORDS: portrait on the occasion of jubilee, pamphlet, modern manifest, self-apology.

◆ Јелена СПАСИЋ

О ЖАНРОВСКОМ ИДЕНТИТЕТУ ГУЛИВЕРОВИХ ПУТОВАЊА

САЖЕТАК: Овај рад се бави жанровским одређењем романа *Гуливерова путовања* британског аутора Џонатана Свифта. Након краћег осврта на рану књижевну рецепцију дела аутор се фокусира на жанровско одређење, како из аспекта књижевне врсте, тако и из аспекта циљне читалачке публике. Показује се да се *Гуливерова путовања* опиру једнозначном одређењу у оба аспекта, те остају на граници између авантуристичке, путописне приче, менипје, утопије и сатире, док и деца и млади и одрасли читају ово дело сматрајући га квалитетним штивом с трајном књижевном вредношћу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: жанр, авантура, путопис, сатира, књижевност за децу, књижевност за одрасле

Џонатан Свифт је објавио *Гуливерова путовања* 28. октобра 1726. године. Први тираж продат је за недељу дана; десет хиљада примерака је продато у року од три недеље; у току две године књига је преведена два пута на француски, једном на холандски и једном на немачки језик. Рецепција књиге била је предмет ауторове личне и књижевне преписке. Седамнаестог новембра 1726. године Џон Геј (John Gay) је писао Свифту: „Пре десетак дана овде је објављена књига о путовањима једног Гуливера, и отада цео град само о њој говори... и нема ничег забавнијег од слушања различитих мишљења која људи износе о њој, мада се сви слажу у томе да им се

веома допада. Говори се да си ти њен аутор, али издавач тврди да не зна од кога ју је добио. Сви је читају – од највиших слојева до најнижих, од политичких саветника до мале деце. Сви, од политичара до обичних људи из народа слажу се у ставу да у књизи нема појединачних алузија, али да је сатира на друштво уопште веома оштра. Твој Лорд [Булинброк] понајмање одобрава овакво дело карактеристично за злонамерним у односу на људску природу. Твој пријатељ, лорд Харкорт, хвали је, мада мисли да је на неким местима сатира ипак прејака. Што се тиче осталих критичара, сматрају да је летеће острво најмање забавно; а велики део народа сматра да тај део и није настао из истог пера онога кога бране сви: лордови, мушкарци, жене и деца“ (William 1995: 63).

Александар Поуп (Alexander Pope) у писму упућеном Свифту 16. новембра 1726. године износи крајње позитиван критички суд о књизи: „Прво желим да ти честитам на Рођаковој дивној књизи, која је тренутно *publica trita manu* и предвиђам да ће јој се у будућности дивити сви људи“ (Macanlay 1967: 62). Упркос оштром ставу Џонатана Смедлија (Jonathan Smedley), жестоког виговца и противника Свифта, према коме је: „хумор, који је завео многе читаоце и читатељке, нудећи Томе Палчиће и Џонове Вилењаке, а које је Декан измислио за њихову забаву, најмонструознија ствар која се икад догодила у свету књижевности. Није за шалу феномен да се виде дечаци и девојчице који уместо да се играју својих игара на отвореном простору читају о Лилипутанцима и осталима и пуне главу сањаријама једног старца. С оно мало морала утканог у причу, он не поучава децу Религији и врлини, већ управо њиховим супротностима“ (Tode 1967: 90), у XIX веку као да је оштрица сатире и критике попустила, те Ричард Пејн Најт (Richard Pain Night) у својој критици из 1805. године истиче да „све више читалаца, па и веома младих људи и деце, читају

Гуливерова путовања, а да и не сумњају у сатиру, при чему се заиста забављају и радују читању књиге“ (Tode 1967: 178).

У том смислу, чини се да се *Гуливерова путовања* још од периода најраније рецепције опиру једнозначном жанровском одређењу. Она у себи носе динамику, авантуризам и егзотику. Ово дело у себи обједињује елементе путописа, фантастичне приче и авантуристичко-поморског романа. Иако је Свифт настојао да свом делу да неку врсту пародије таквих романа, оно је нужно асимилирало и карактеристике жанра који је пародиран (Јелистратова 1950: 330). Постоји и став да књига у целини припада менипеји. Жанр је добио назив по Менипу из Гадаре (III век п. н. е.), а карактерише га слобода филозофске инспирације и маштовитост сижеа. Писцу није циљ да психолошки продуби лик јунака; он се њиме служи да провери извесне идеје и зато га ставља у најразличитије авантуристичке ситуације, при чему се постиже спој фантастике и симболике са грубим натурализмом и комиком. (Ковачевић 1991: 42–43). Нема сумње да је Свифт, као одличан познавалац класичне књижевности, читао представнике овог жанра, од старих Грка до новијих дана – Петронијев *Сатирикон*, Апулејевог *Златног магарца*, Лукијанове *Сатирире*, затим Раблеовог *Гарганџуу и Паншагруела* и друге.

Гуливерова путовања почињу у стилу романа и, из аспекта авантуре реалистички осмишљеног централног лика хероја, очигледно личе на Дефове романе, а посебно *Робинсона Крусое*, објављеног седам година пре ове књиге. Међутим, авантуре постепено постају исувише фантастичне за роман, а карактеризација лика Гуливера није увек од централне важности. Нешто ближа дефиниција била би одређење књиге као пародије на путописне приче. Овај класични жанр, који потиче још од Лукијанове *Истинитије историје* (II век п. н. е), описује авантуре на Атлантику уз низ хумористички не-

вероватних искустава, као што је летење до Месеца и живот унутар кита током две године. Чини се да се основни модел *Гуливерових путовања* у сличним детаљима ослања на Лукијана, али се ипак Свифт више бави пародирањем правих путописа. Једна слична пародична путописна прича постоји и код Сер Томаса Мора као увод у његову *Утопију*, а *Гуливерова путовања* имају и елементе утопијског романа. Шесто поглавље Прве књиге, на пример, описује Лилипутанце у утопијском контексту, док цела прича о земљи мудрих коња балансира између утопије и пародије на утопију (Turner 1998: XI). Међутим, користећи пародију путописне приче као повод за утопијска размишљања и сатиру на савремени тренутак, Свифт није донео ништа радикално ново у свет књижевности. Оно што његову књигу чини јединственом јесте сложеност њене структуре која са собом носи низ алегорија, алузија, гротески, црног хумора и која претпоставља „релевантног читаоца“ (Вуковић 1996: 303).

Управо у вези са одређењем „релевантног читаоца“ *Гуливерових путовања* поставља се кључна дилема: да ли га треба тражити међу одраслом читалачком публиком или међу децом и младима?

С једне стране, стиче се утисак да сложена и софистицирана сатира уткана у причу захтева одраслог читаоца, свесног контекста и алузија које воде до тумачења оваквог књижевног дела, а самим тим ово дело представља и инспирацију за многа значајна дела у канону књижевности за одрасле. У том смислу, Свифт је једна од битних инспирација Џојсовог дела. Стефан Дедалус, јунак *Улиса*, шета се увек у пратњи својих духова: Свифта, Шекспира, Блејка и Томе Аквинског. Главна личност Џојсове драме *Изгнаници*, Ричард, је – Свифт. Тешко је ма шта одлучно тврдити за *Финеџаново бдење*, али према џојсовцу Харију Левину „Свифт је на челу митологије тог дела. Сем (алијас Џојс) се јасно може идентификовати са Свифтом“, који је ту „Џојсов

узор и тема“, тврди Левин (Марић 2002: 7). Такође, и Кафка је препознао многе од својих идеја управо у *Гуливеровим путовањима*, које је први пут прочитао 1921. године, пре него што је написао своје касне приче о животињама (Meurers 2004: 329). Он се идентификовао са Гуливером, а у Свифту пронашао не утицај, већ и књижевну сродну душу која је свет посматрала као и он. Наиме, метаморфоза је доминантна тема и у *Гуливеровим путовањима* и у Кафкиним најпознатијим причама, док су њихови антихероји непрестано презирани, а често и понижавани аутсајдери, који живе у сталном страху, потпуно отуђени од других. Иако Гуливер током приче све време задржава исту величину тела, он је на духовном плану диспропорционалан, превише велик или мајушан, што је одраз његовог стања, док код Кафке ликови мењају и облик и величину у складу са својим стањем духа. Кафка је у Свифту пронашао одлике које, након читања његовог сопственог дела, данашњи књижевни критичари препознају као кафкијанске. Свифтов Гуливер је путовао светом да би прошао мучна искуства, а Кафкини јунаци су се окренули сами себи и управо ту доживели слично. Дакле, Свифтове идеје су заживеле у свету одраслих, уклапајући се у интелектуалне дилеме савременог света.

С друге стране, сви ти интелектуални проблеми, углавном, остају ван видног поља деце читалачке публике. Без обзира на могућу интуитивну слутњу да се ту ради и о нечем другом, млади читаоци остају у буквалној равни дела. То је карактеристична појава за однос детета према сатири и алегорији. Децу у том делу једноставно узбуђују пустоловине једне фантазије. Патуљци и дивови у њиховом виђењу губе свој алегоријски смисао, а њихове земље постају увек тражене „земље чуда“. Изгледа да Свифтова имагинарна игра одговара детету, које у свом свету „поставља“ час патуљак час див, узимајући у обзир разне односе и пројекције (Вуковић

1996: 305). Према Полу Азару, „пратећи Гуливера од сићушних палата у Лилипуту до крајева где су куће веће него наше планине, њих тај расипник не узнемирује јер су и сама навикла да мењају, умањују или повећавају сто пута на дан све чега се дотакну“ (Азар 1970: 80). Деца, али и већина одраслих који читају *Гуливерова путовања* први пут, чиста срца, готово инстинктивно разумеју како то изгледа бити већи од живота и осећати пред собом те огромне могућности узбудљиве авантуре која их чека. *Гуливерова путовања* не припадају оним књигама којима се млади читаоци диве, а потом их оставе са стране и забораве. Џорџ Орвел ју је први пут прочитао када му је било осам година и увек јој се враћао током свог живота, сматрајући да је немогуће „заситити је се“. „Ако би требало да направим листу шест књига које би требало сачувати, када се остале униште, свакако бих *Гуливерова путовања* сврстао у тих шест књига“, записао је Орвел (Turner 1998: X).

Међутим, свакако треба имати у виду да се Свифтов роман, као и већина класичних дечјих књига, у књижевности за младе појављује у форми адаптације, растерећене од много тога што читаоци не би разумели или прихватили. Постоје и мишљења да и у овом случају деци треба дати интегрално дело (Coradec 1972: 150), мотивисана принципијелним неприхватањем адаптација. Ипак, чини се да би у интегралном облику то дело имало мање шансе код деце и младих. Сличан принцип односи се и на преводе *Гуливерових путовања*. Наиме, преводи књижевних текстова за децу требало би да се ускладе са постојећим моделима у циљном систему. Ако модел оригиналног текста не постоји у циљном систему, текст се мења тако што се уклањају или додају елементи који би допринели прилагођавању дела интегралном моделу циљног система (Shavit 1986: 115). У почетку, недостатак забавног штива за читање за децу био је главни разлог да се

Гуливерова путовања уврсте у дечји књижевни свет. Попут свих петпарачких књижица, деца су ову књигу читала са уживањем. У одсуству других књига писаних посебно за децу, на овај начин је испуњена празнина која је постојала у књижевном систему XVIII века. Стога, текст је дошао до дечје читалачке публике и пре него што је дечји систем и почео да постоји. Отада, преко два века, ова књига је успела и да задржи истакнуто место у свету књижевности за децу. Захар Шавит (Zahar Shavit) сматра да је ово случај не због тога што је књига брзо постала „класик за децу“, већ углавном због тога што је непрестано мењана и прилагођавана да би се уклопила у различите културе и контексте (Shavit 1986: 115). Упркос томе што су *Гуливерова путовања* често превођена, ниједан превод за децу није укључио све четири књиге. Већина преводаца се одлучи само за прву, а нешто мање њих укључи прву и другу, при чему је овај избор примарно одређен одлуком да се текст пренесе из оригиналне форме као сатире у фантастичну или авантуристичку причу, при чему фантастична прича више одговара деци, а авантуристичка младима. Ова два модела, контрадикторна по својој природи (фантастика тежи ка уопштавању, док авантуристичка прича тежи конкретизацији), одређују одабир текста и манипулисање њиме. Пример модела оваквог манипулисања била би трансформација Лилипутанаца у патуљке из фантастичне приче. Док оригинални текст наглашава сличности између становника Лилипута и становника Енглеске (који се разликују само у величини, а по свему осталоме личе, што и чини окосницу сатире), адаптације намерно бришу сличност и стварају контраст између два света – Гуливеровог света и фантастичног света патуљака. Овај фантастични свет патуљака има све типичне одлике фантастичне приче, поготово у аспекту фабуне и карактеризације. Стога, у адаптацији за децу, патуљци су део зачараног и чудесног света пуног

величанствености и чудеса. Они су невина мала бића присиљена да се бране од зле силе која се појавила у њиховом свету, што је типична бајковита фабула. Посматрани на овај начин, Лилипутанци више нису предмет критике и сатире већ пре идентификације и сажалења. Управо овакве адаптације су доступне и код нас. Албин Вилхар (Вилхар 1952) нуди обраду *Гуливерових путовања* у земљу патуљака и земљу џинова, баш као и Душан Тимотијевић (Тимотијевић 1975). За разлику од ових издања, препуних маштовитих илустрација, које указују на млађи узраст читалачке популације, појављује се и нешто озбиљније издање, такође из преводилачког пера Душана Тимотијевића, а уз критички поговор и питања за књижевну анализу на узрасту за V разред основне школе. Један од новијих и комплетних превода овог дела понудио је Сретен Марић (Марић 2002).

Чини се да *Гуливерова путовања* нуде „жив текст“ и провокативну причу и за децу и за младе и за одрасле, те да и једни и други проналазе свој свет у овом делу. Сретен Марић у свом предговору нуди могуће објашњење овог амбивалентног статуса: „Да се свет много прозлио... доказ је... литература коју одрасли дају деци. Ваљда да их спреме за живот... све свирепости, јади изопачености живота у њима су... претерано наглашене, као оно најважније чему деца треба да се хитно и искључиво обуче и привикну. Наравно, деца се спочетка опиру, јер то противречи њиховој природи, јер су рођена добра... Сама од себе деца би да су сви добри и да је све добро, и код првих прича до којих стасају она одлучно захтевају да чак и вук буде златан. Онда се полако цивилизују, острве се, увежбају сласт језе... Једини уступак који још неко време траже од великих је *happy end*, јемство да ће се бар на крају учинити скок из животне логике у ону препотопску. На крају дигну руке и праве компромис, први идеолошки образац за многе касније: приме одрасле

какве их је Бог дао, а сами, пребирају, бар у прво време, док се сасвим не искваре. Из прича великих пропусте до себе лепоту авантуре, животност борбе, чар слика и речи што отварају непознате светове, систематски превиђајући све наше свирепе ‘подтекстове’, ‘велтшмерцовске импликације’ и слично, остављајући то за старије, и за себе када остаре.“ (Марић 2002: 56). Он такође тврди и да су *Гуливерова путовања* „прича за децу... али деца су паметна: просто су наредила да се накнадно избаце све импликације и остала је занимљива прича, право уживање.“ Побрали су кајмак, поетични кајмак, како вели исти Свифт, а одраслима оставили филозофски укус са дна. И кад та иста деца, четрдесет година касније, случајно поново отворе *Гуливерова путовања*, у издању за одрасле, у чуду се питају да ли је то она иста књига, док се не присете да није исти читалац. И тада, ако им се бистрина сећања није већ помутила, схвате да нема немилосрднијег доказа о безвредности наших зрења од књиге из детињства читане у позне дане, и питају се шта је мудрије: наћи суштину Гуливера у мучном мудријашењу о Јахуима или у веселој причи о џиновима и кепецима... схватити јадну мудрост људског искуства или доживљавати поезију коју оно каткад лучи и која самој мудрости даје вредност (Марић 2002: 56). Чини се да је Свифт успео да понуди причу која спаја и децу и одрасле.

Као чудна двосмислена фигура, јединствена у историји књижевности, Џонатан Свифт остаје мрачњак који се бори против мрачњаштва, непријатељ мисли у име културе, човек чије су опште идеје производ једне болесне душе, а чија је конкретна критика најздравија појава у једној болесној средини и, додали бисмо, песимистички оријентисана одрасла особа која успева да пробуди дете у читаоцу.

ЛИТЕРАТУРА

- Азар, Пол *Књиџе, дјеца и одрасли – сџудија*, са француског превели Д. Будисављевић и Д. Шијан, Загреб, Стилос, 1970.
- Coradec, Francois *Historie de la literature enfantine en France*, Paris, Edition Albin Michel, 1972.
- Јелистратова, А., *Историја Енџлеске књижевносџи*, превод с руског Б. Лукић и М. Марковић, Београд, Научна књига, 1950.
- Ковачевић, Иванка et al., *Енџлеска књижевносџи II*, Ј. П. „Свјетлост“ Д. О., Сарајево, Завод за уџбенике, 1991.
- Meuers, Jeffrey, “Swift and Kafka“, *Papers on Language and Literature*, vol. 40, Issue 3, Southern Illinois University, 2004, стр. 329.
- Свифт, Џонатан, *Гуливерова џуџовања*, обрадио Албин Вилхар, Београд, Библиотека дечја радост, 1952.
- Свифт, Џонатан, *Гуливерова џуџовања, Гуливер у Земљи Лилиџуша и џинова*, превео за децу и омладину Душан Тимотијевић, Београд, Дечја књига, 1958.
- Свифт, Џонатан, *Гуливерова џуџовања*, превео са енглеског и предговор написао Сретен Марић, Библиотека европски класици (енглески писци), Сремски Карловци, Нови Сад, Издавачка књиџарница Зорана Стојановића, 2002.
- Свифт, Џонатан, *Гуливерова џуџовања*, превод с енглеског Душан Тимотијевић, предговор др Нићифор Наумов, Београд, Нолит, 1973.
- Tode, Midiance, “Introduction”, Swift, Jonathan, *Gulliver’s Travels*, Harmondsworth, London, Penguin, 1967.
- Turner, Paul, ‘Introduction’, in Swift, Jonathan, *Gulliver’s Travels*, Oxford, OUP, 1998.
- Вуковић, Ново, *Увод у књижевносџи за дјецу и омладину*, Подгорица, ИТП „Унирекс“, 1996.

William, Kathleen, ed., Jonathan Swift – *The Critical Heritage*, London, Routledge, 1995.

Zahar Shavit, *Poetics of Children’s Literature*, Athens and London, The University of Georgia Press, 1986.

Jelena Spasić

DETERMINING THE GENRE
OF GULLIVER’S TRAVELS

Summary

This paper deals with determining the genre of the novel *Gulliver’s Travels* written by the British author Jonathan Swift. After a short outline of the early literary reception of the book, the author focuses on genre determination, as much from the aspect of literary type, that much from the aspect of the aiming literary readership. It has been proven that *Gulliver’s Travels* resist being categorized in one and only one type in any aspect, so that they remain on the border line between an adventure, travel story, menippea, utopia and satire, while both children and young, on one side, and, adults, on the other side, read this book considering it to be a qualitative book with eternal literary value.

Key words: genre, adventure, travel book, satire, children literature, adult literature

◆ Зорана ОПАЧИЋ

ЕЛЕМЕНТИ АУТОРСКЕ БАЈКЕ У ДЕЛИМА СРПСКИХ ПИСАЦА 21. ВЕКА (М. Зупанц, *Бајка из буџака*, Г. Тимотијевић, *Седмо краљевство* и П. Теофиловић, *Техно вилајет*)

САЖЕТАК: Циљ овог рада је указивање на начине на које савремени аутори преобликују елементе ауторске бајке. У ту сврху одабрали смо три књиге објављене у последњих пет година, засноване на елементима бајке, у којима се аутори поигравају категоријом чудесног, заузимају пародијску дистанцу у односу на приповедни свет и укључују елементе актуелне стварности у симболични свет бајке. Све ове особености показују ослабљивање и даље проширење овог продуктивног жанровског обрасца у савременој прози за децу и младе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: ауторска бајка, роман бајка, епска фантастика

Иако је образац ауторске бајке измењен те знатно проширен разноврсним елементима других жанрова у односу на своје почетке (осамостаљивање у односу на фолклорну бајку)¹, и у актуелној књижев-

ности за децу и младе наставља се његово даље преиначавање. Једном речју, ауторска бајка и данас представља врло продуктиван образац приповедања. У првој деценији 21. века облицима ауторске бајке служе се етаблирани писци овог полиморфног жанра (Г. Олујић објављује три нове збирке после 2000. године: *Камен који је леџео и друге бајке* 2002, *Снежни цвети и друге бајке* 2004. и *Јасћук који је њамџио снове и друге бајке* 2007; Т. Росић наставља да пише романе бајке као сложеније облике тзв. историјских бајки: *Бисерни град* 2005. и *Злајина гора* 2006, а елементима предања и бајки у неким својим причама служи се и Љ. Ршумовић: *Тајна ледене њећине* 2008. и *Сунчање на месечини* 2009). И други аутори стварају прозу која се заснива на елементима бајке или се на њу позива (нпр. Б. Пешев, *Бисер њриче и леџенде* и М. Турчин и Б. Огњеновић, *Јагорчевина и остјало*, обе књиге из 2009). Прозни облици у којима се данас појављује бајка, односно проза са елементима бајке, различитог су обима (јављају се као романи, приповедне збирке или приче) и у њима су приметни елементи сродних приповедних образаца (епске фантастике, фантастике и сл.), али и сасвим другачијих поступака (бурлеске, пародије, сатире и сл.). У жељи да покажемо карактеристичне видове постојања савремене ауторске бајке у српској књижевности за децу и младе одабрали смо три различите књиге савремених писаца, објављене у последњих пет година, засноване на елементима бајке у мањој или већој мери, чије особености указују на даље проширивање њених жанровских оквира.

¹ У студији о немачкој ауторској бајци Пол Волфганг Вирл (Wühl 2003: 2–5) пита се шта је ауторска бајка и како је можемо дефинисати у времену када постоји толико различитих облика у којима се јавља: бајка новела, бајка легенда, роман бајка, драмска бајка, капричо, бајка у стиху, бајка параболо, бајка сатира, бајка пародија, антибајка итд. (Wühl 2003: 2). У немогућности изналажења прецизнијег заједничког именитеља, Вирл ауторску бајку именује на исти начин као и Цветан Тодоров, као *чудесну причу*.

1. Својом *Бајком из Буцака* (2005) Миодраг Зупанц ствара непретенциозан образац романа бајке, укључујући у њега пародију, хумор, дијалекатски говор, жаргон и друге елементе савремене књижевности за децу, а притом без значајног одступања од традиционалне структуре бајке. Приповедање је обликовано као лов на причу са елементима мистерије (решење загонетке ишчезлог завршетка бајке долази изненада). Приповедач који живи у јасно назначеној садашњости обликован је као изучавалац и сакупљач фолклорне грађе. Он сакупља варијанте по селима источне и јужне Србије, редигује их и покушава да дође до целовитог облика приче (епилога), при чему користи савремене истраживачке методе (рачунарске програме, интернет, археолошка ископавања и сл.). Игра са читаоцима наставља се до самог завршетка пошто је завршетак приче дат посредно и донекле пародијски, као новински позив читаоцима за претплату (обећава им се и попуст).² Из колпортерски обликованих питања која подстичу знатижељу представља се судбина јунака и у њиховој зрелости.

Неодређеност хронотопа дата је уз хуморно-иронијску дистанцу: краљевина се зове *Било једном у једној краљевини*, а њена локализација је истовремено имагинативна и реалистичка: краљевина се налази у околини Књажевца, под Старом планином, али је њен непостојећи топоним, Буцак, метафоричко-иронијско одређење источне Србије. Радња је следом жанровских конвенција смештена у неодређену прошлост („покушаћемо да пружимо све могуће доказе да је земља са таквим именом одиста постојала. Истина, не зна се поуздано где и када“; Зупанц 2005: 7). Ликови, такође, немају властита имена (вештица, краљ, краљица) или имају имена-

² *Историја Краљевине златношумских оја и чудесно разнобојног ружиног грма* – књига одгонетка последње загонетке краљевине Било једном у једној краљевини, „епохално, сензационално, историјско дело од велике важности за нашу цивилизацију...“ (Исто: 157).

-словоге: принц Ми, принцеза И³, а топоними су пародирани, настали по краљевим неприличним незгодама, као сведочанства о његовој неспретности: Ливада краљевског д..... – место на којем је краљ с коња треснуо на ледину или Стена краљевског јаука – место где је незгодно шутнуо камен.

Живот краљевине приказан је као безазлени, инфантилизовани свет у којем је рат највећа разбрига за мушкарце. Две краљевине траже и најмањи повод за рат јер је то прилика за мало дружења, авантуре (трају од једног до неколико дана) и обилне гозбе по склапању примирја. Неопходни репертоар у имитацији ратовања, међусобно вређање војски, обликовано је као дечја расправа у којој се породичност постиже повременим римовањем речи, чиме „свађа“ почиње да личи на разбрајалицу.⁴ Фабула, која представља варијацију Гримове бајке о Ивици и Марици, није заснована на потрази јунака већ мотивисана знатижељом деце која их уводи у опасност, али и у авантуру. Деца јашу у зачарану шуму Подмуклицу где их доводи вештица, уз помоћ чини, како би их скувала у супи, а спасава их чудесна птица, златоглава оја (варијација на еја – сова). Недостатак јесте исправљен – зачарана шума Подмуклица се, победом над вештицом, враћа у првобитно стање, а родитељи се уверавају у зрелост своје деце.⁵

³ И ликови у наставку приче називају се, по истом начелу, словима До, Бо, Ма, Зо, Ив, Да, Је, Ге, Со, Де, За, Ко, Ви, Ца.

⁴ „Галама је прерастала у свађу. Размењивале су се тешке увреде. Страшне псовке. Чинили су се неприкладни гестови. Плазили језици. Грмеле спрдачине. Упућивале ругалице. Исмејавалице. Клетве. Поруге. Задевања. Чикалице. Пецкања. Пуцкања. Ђушкања. Мушкања. Ојкања. Рикања. Викања. Диркања. Мушкања. Туркања. Зановећања. Кошкања. Бошкања“ (Исто: 32).

⁵ После борбе с вештицом, деца тону у дуги сан а птице-помоћници већају о њиховом здрављу и штетном утицају магије. И ова ситуација искоришћена је за хумор пошто су оје приказане као лекарски конзилијум који се консултује о дијагнози:

„Једна, са великом ђубом, рече:

– Овакав случај нисмо имали у својој пракси!

Трећа, са малом ђубом, забринута је констатовала:

Структура *Бајке из Буџака* је врло сведена, ближа новели но роману, а свој романескни обим (око 160 стр.) дугује карактеристичном успоравању у приповедању, превасходно условљеним гомилањем израза којима се описује нека појава. Нагомилавање исказа неретко прераста у својеврсне језичке игре. Описивање царевих особина подразумева духовиту лексичку игру у навођењу придева са наставком – љубив:

Био је честољубив, човекољубив, животољубив, правдољубив, трешњољубив, коњољубив, самољубив, шумољубив, супољубив, децољубив, сладоледољубив, печењаљубив, спавољубив, родољубив, ратољубив, женољубив, војникољубив, дуњољубив, потокољубив, керовљубив, народољубив, скитољубив, месецољубив, звездољубив, снегољубив, мирољубив, колачољубив, винољубив, тортољубив, лубеницољубив, трбухољубив ... и зато је био стално љубив од свог љубљеног народа (Исто: 14).

Редослед у списку краљевих афинитета садржи не само језичку продуктивност, у којој се уз постојеће термине додају и новостворени, већ и прикривену иронију јер се уз етичке квалитете (правдољубље и родољубље) непосредно смештају и краљеве мане – прождрљивост и склоност обесном животу (ратовању, пићу, спавању). Такође, краљичино мишљење о узалудности ратова дато је као набрајање идиома и озбиљних карактерних замерки краљу, али се њихова озбиљност ослабљује распоредом, као и у претходном случају, те звучи као типично женско зановетање.

„Звечка. / Зврчка. / Чисто губљење времена. / Киша пада на пусто поље. / Расипање снаге. / Терање ветра. / Детињасто разметање. / Трла баба лан. / Мушке којешта-

– Може доћи до запаљотитиса.

Четврта је пришла до самог лица принцезе и прошапутала:

– Може бити и маготитиса?

– Да, да, све је могуће, колеге!... Надајмо се најбољем!“ (Исто: 138–139).

рије. / Бег од стварности. / Млађење празне сламе. / Траћење времена. / Скривање од проблема. / Тандара-броћ“ (Исто: 20).

Стога се може рећи да, у овом погледу, Зупанц поставља радовићевску традицију поигравања речима. Приметна је, такође, драматуршка вокација аутора у обликовању овог хумористичког романа-бајке, која се огледа у сценичности и бројним дијалозима.

Краљевска породица је поларизирана својим особинама на маскулине и феминине обрасце понашања (отац и син/мајка и ћерка): жене су стабилне, савесне и брижне а мушки ликови детињаст и несташни, без обзира на узраст.⁶ За разлику од тога, негативни ликови – демони шуме – знатно су упечатљивији због свог гротескно-хумористичког изгледа и понашања. Аналогни пар чине вештица⁷ и њен брат, назван *чучећи ружни сивор* (чињеница да вештац и вештица имају рачvasti језик указује на њихово змијско порекло, што њихове ликове доводи у везу са мотивима змијског цара/змије девојке у бајкама):

Имао је веома малу и криву главу, одвратне, велике и шиљате уши из којих је цурио гној. Нос му је био чвркаст, кукаст, крастав и слинав. Слинав је као чесма. Очи су му биле водене и буљаве, пуне крмеља. Углавном је био ћелав, са два-три ретка прамена веома масне и прљаве косе. (...) Нокти су му били црни и пуни лепљивих буба. Тело му је било неприродно надувено и готово зелено. (...)

⁶ Лик краља је инфантилан, а принц и принцеза су схематски приказани: принцеза као лепо васпитана девојчица жељна друштва, а њен брат као немиран дечак који се не обазире на правила и школске обавезе, али, кад устреба, храбар и сналажљив.

⁷ „Баба је личила на ону мушку ругобу, али је била нешто виша и дебља. Намргођенија и строжа. Руке су јој биле јаче и дуже, нокти неуреднији и још црни, зуби још крњавији и зеленији, уста није могла до краја да затвори јер јој је рачvasti језик био толико велики да је цурио низ браду, стопала су јој била длакава, велика, али и веома смрдљива, нос је био кукаст и крвав, са бројним отвореним брадавицама као гнојавим ранама“ (Исто: 118).

Затим је убубављеним и црним ноктима почео да чачка нос, чеше уши, помера крмеље у очима, подешава длаке на бради.. (Исто: 108).

Изузев упечатљивог изгледа, посебно је ефектан њихов стилски раслојени говор којим се они издвајају као бића из света природе (опозиција у односу на дворску углађеност): они говоре неправилно, дијалекатски, недовршеним, искривљеним речима, чиме се постиже најснажнији хумористички ефекат у роману. Аутор жели да их представи као локалне демоне везане за регион о којем се приповеда те њихов говор обликује на основу дијалекатских израза из источне Србије („најдобра чорба“, „рипи“, „принкетина“; или „Чујеш како мљцка мрак! Уздаје из баре! Све што летува о овоме причува! Шта ти сад прифалинка туна?“; Исто: 132), али у томе није доследан пошто је приметно мешање са војвођанским говорним исказима (као што је, нпр., „што воледемо да ждередемо“).

– Мислио да дебљуцастито?... Су то краљева десж?... То требало да буде ухрањенито!... Сас више софт!... Фали мас?!... Оволико буцмасто!... не много мршаво... Више сала!... Тја!... Ти краљеви не једу много!... Шта једају?... Травку?... Малкицо месо!... Грдно малко, малко!... Боље било да је дебелуцнасто!... Тја! Шта, ту је!.. Што јесе, јесе!... Добро за стомак!... Мало слатко!... Добро за чалабрц!... Танке кости за кврц!... Опрен добро!... Бити задовољан. (Исто: 108–110)

Тиме што наглашава страشان изглед чудесних бића мноштвом гротескних појединости, а њихов говор обликује као несвакидашњи и смешан – Зупанц обликује своје ликове из *Буцака* налик на Ршумовићеве аждаје и але, као бића и страшна и смешна.⁸ Зупан-

⁸ Такође и: „Брацане! Бикце јукуснија купка од принка и принкезу коју ти икада пробао у свој живот. Ха! Гозбалија! Прсте за лизање. Флеке ће стружеш на кошуљи! Има да питаш за још! Има да певаш песму као птица! Гозболијана! Те да пева и пропева шума. Мајка на децу да не остави“ (Исто: 126).

чев роман карактеристичан је, једном речју, по хумористичко-иронијском приступу жанровским оквирима бајке.

2. Књига коју можемо, споља гледано, одредити као приповедну збирку, а у структурном смислу пре као романескнуну прозу (целовита слика света, усредсређеност на исту тему, хронотоп, постојање једног централног лика и, коначно, оквирна композиција) – *Седмо краљевство* Гордане Тимотијевић (2009) заснована је на приповедном оквиру који се одвија у простору изван краљевства (крчма „Код скеле“). Формирањем приче у причи долази до удвајања приповедних равни, а предмет приповедања постаје двоструко фикционализовани свет. Приповедање је мотивисано као врста сказа, живи разговор „очевидаца“, повратника из краљевства и путника намерника у крчми (која нас може, у извесном смислу, подсетити на Лотикин хан у Андрићевом роману), који се непрестано прекида упадицама и коментарима гостију/публике. Полилогом у коме свако приповеда из угла своје професије, односно природе боравка у краљевству (путописац, потрчко из крчме, коњушар, путник намерник, вођа глумачке друштине, дете, куварица из суседног царства, трговац итд.) обликује се мозаична и привидно аутентична слика фикционалног краљевства. Уводна слика оквирне приче успешно преводи читаоца у приповедни свет, истовременим затамњењем видног поља и укључивањем других чулних опажаја: простор крчме је задимљен („једва да се ишта види од дима“), испуњен жамором и разнородним звуковима (бројне ономатопеје у реченицама: *клојоће, цврчи, иршиши, иујо зребу, оширо звецкају, чагарне* итд.) и својом живошћу и динамиком заокупља пажњу читаоца који, усред бројних звучних, тактилних и мирисних опажаја укључених у приповедање добија утисак да је укључен у приповедну ситуацију.

Књига Гордане Тимотијевић карактеристична је по свесном коришћењу елемената бајке: уопштени и донекле митизовани хронотоп (краљевство се налази с друге стране реке – изван стварности, као митски простор Словена)⁹, прича о идиличном краљевству, о свету краљева и принцеза, увођење чудних или чудесних бића и мотива те формулативни завршетак (венчање краља и принцезе). Такође, сасвим свакидашње појаве и бића приказују се као чудни и несвакидашњи (нпр. чудна бела птица којој се краљ диви заправо је голуб). Завршном сценом, изнова локализованом у крчму, приповедна перспектива се измешта у рубни приповедни простор који читаоца треба да, налик функцији финалне формуле у фолклорној прози, изведе из света приче. На дан краљевског венчања, које је заказано за „трећу недељу од данас“, постављени су столови за славље, а гости погледују на реку ишчекујући краља како би му предали поклоне.

Међутим, иако свесно уводи препознатљиве елементе бајке, ауторка их често релативизује (обешчуђава): сви траже ћупове са златом (који, по правилу, постоје у бајковитим краљевствима), али се не зна јесу ли их нашли; не зна се шта је изникло из тајанствених семенки које је донео гост краљевства (а касније, у епилогу, напомиње се да је реч о еукалиптусима) и сл. Такође, потенцијални чудесни мотиви (нпр. мотив немуштог језика: зец, аждаја и златна рибица разговарају са краљем) неверицом слушаца из крчме доводе се у питање („Баш проговори?!“ (златна рибица); „Их, баш троглава?!“ (аждаја); „Е, то ти не верујем!“ и, касније, „И даље ти не верујем да је зец говорио.“; „Е то нигде нема!“ и сл.) или релативизују (дете сведочи да је чуло да у краљевству живе аждаје, али их *није видело*). Ни принцезина рука не задобија се путем стереотипних решења (решавањем немогућих зада-

⁹ Треба напоменути да је и хронотоп у првој приповедној равни такође неодређен.

така), већ пажњом и нежношћу са којом краљ приступа принцези (он се, уз мало лукавства, представља као вртлар пошто принцеза не жели да се уда за краља којег јој отац намеће). Оваквим разнородним поступцима приповедни свет се наизменично очуђује и обешчуђује, мистификује и демистификује, чиме се приповедање претвара у игру са младим читаоцима.

Посебна вредност дела Г. Тимотијевић јесте у начину обликовања самог краљевства – као хуманог света и царства игре: у њему је забрањено куповати мишоловке, убијати зечеве, инсекте и остале животиње, па чак и оне које чине штету, у лов се иде да би се посматрале животиње и са њима се разговарало. Краљева перспектива најближа је перспективи детета које открива свет: он се искрено изненађује и радује свему око себе (кишобрану, рибама из акваријума), забавља се измишљањем загонетки и игара са децом из краљевства; он се згража над повређивањем других бића (љути се када му у другом краљевству послуже зечетину, забрањује убијање и лов, чак и сечу дрвећа; научника који жели да скува лишће секвоје истерују) те покушава да улепша живот и своје народу: наручује пингвина само да би га народ упознао, али се ражалости видевши да пингвин пати па га брзо враћа кући. Сви становници краљевства су једнако племенити: дрвосечама је жао да исеку иједно дрво како би направили прозоре на кући те унедоглед одлажу сечу, аждаја пријатељски позива краља да обедује врућу попару са њеном породицом и сл.

Природа овог краља и осталих владара из краљевина у окружењу може се упоредити са светом одраслих и деце у Егзиперијевом *Малом џринцу*. Одрасли посматрају свет споља, површно, траже „брза и једноставна решења“ (као Цар Јужни), доносе одлуке ефикасне и рационалне, док је Краљу Седмом сасвим стран прагматични поглед на свет и он одбија да му се повинује; за разлику од других

краљева, он не носи сат већ часовник који уместо бројки има цвеће, не лови већ ужива у природи, обува прво чарапе па ципеле, залаже се не за брзу већ за спору скелу којом ће се путници превозити, али имати и времена да уживају у реци или нешто упецају. Седмо краљевство, једном речју, отеловљује наивни племенити свет мерен аршинима младих читалаца.

3. Говорећи о великој популарности епске фантастике, Брајан Етбери указује на њену блискост са традиционалним фантастичним жанровима, укључујући бајку (Attebery 2004). Штавише, нека од најзначајнијих дела овога типа заснивају се на структури бајке: „Структура *Господара ирсиенова* је структура традиционалне бајке. Поклапа се с морфологијом бајке коју описује В. Проп: кружно путовање у чудесно, тестирање јунака, прелажење граница, натприродни помоћници, сукоб, узлет, успостављање новог поретка у дому“ (Attebery 2004: 307, прев. З. О.). Ово је један од разлога због којих је Павле Теофиловић у свом *Техно вилајети* (2009) покушао да се поигра елементима бајке и епске фантастике, свакако на најрадикалнији начин од свих писаца о којима говоримо у овом раду. Осврћући се на младу читалачку публику, Теофиловић наглашава да су у данашње време дечја интересовања сасвим удаљена од традиционалних прича, али се, са друге стране, њихова потреба за светом маште очитује у великој популарности епске фантастике. Стога у свом делу он покушава да пародира и измени традиционалне обрасце и у свој нестандардни приповедни оквир истовремено укључи међусобно несродне елементе (техничке цивилизације, медија, интернета, бајке, митског света; гротеске, пародије итд.). Тако настаје хибридни жанр који се у поднаслову одређује као *либерофанијастика* (мешавина епске и научне фантастике, најкраће речено напоредно присуство митских бића и „техно-

лошког футуризма“). Својим пародијским приступом, сложеношћу фабуле па и својеврсним антипуританизмом дело је намењено зрелијој, адолесцентској читалачкој публици.

Помало налик Гејменовој *Звезданој прашини*, и у романескном Теофиловићевом делу свет реалности и фантастични свет митских бића (вилосвет) егзистирају напоредно, као сеоска средина и натприродни свет који почиње изван села (у Гејменовом роману два света дели зид који се отвара на сваких седам година, када се одржава вашар магије, док у Теофиловићевом роману границу два света означава шума у коју су залутале мајке јунака – и тиме ступиле у контакт са натприродним). Јунаци *Техно вилајети* су, налик на Тристрана Трна који је зачет као дете човека и магијске девојке те припада и једном и другом свету, Биљан и Лунарија, дечак и девојчица из суседних села, настали сједињавањем људи и вилењака (виздива). Пошто одмале на имају наднаравне способности које плаше и задивљују околину (Биљан разуме језик биља и не одваја се од своје руже, а Лунарија има несвакидашњи дар да обликује фризуре, али и навику да месечари), дечак и девојчица се природно зближавају, али и посвађају, што доводи и до недостатка који покреће радњу (Лунарија нестане а Биљан креће у потрагу за њом, пошто му, због завета да га неће шишати нико осим ње, израста трње на глави).

Потреба да се поигра устаљеним приповедним решењима у Теофиловићевом роману нагриса саму радњу (која је увек на ивици бурлеске), те дубински утиче на смисао и склоп приче. Актуелизовање романескне слике света пружа прилику аутору да се подсмехне савременој опседнутости техничким помагалима, те тако и натприродна бића из балканске „паралелне димензије“ користе технику у тој мери да магијски свет постаје *техно* свет. Ликови из обе равни жељни су медијске пажње: у могућем свету најгледанија је емисија „Сеоске тајне“, док се

владарке вилинског света такмиче која је бољи забављач и чији наступ ће бити већи хит. Улогу допунског наратора има лик локалне телевизијске звезде, врача Мешалице, комичне због свог искривљеног начина говора (неразликовања ћ и ч, ђ и ц), која (ТВ публици и јунацима) објашњава однос између два света и законитости које владају у техно вилајету. Јунаци касније сазнају да су о њиховом одрастању бринули натприродни родитељи у функцији помагача (очеви помажу Биљану – као магијска ружа и Лунарији – као ветар, а сличан мотив примењен је и у поменутој *Звезданој прашини*: Тристранова мајка, госпа Уна, увек је уз дечака као чудесна птица), а обзнањују се када се одрастање јунака заврши.¹⁰

Приповедни глас истовремено изграђује и разграђује фабуларни низ сталним иронијским коментарима. Наиме, када јунаци доспеју у ситуацију која би у формули епске фантастике била окидач за предвидљива приповедна решења, приповедач указује на могући расплет са видном иронијском дистанцом:

Да ову причу саставља типичан аутор епско-фантастичних романа, склон изазивању адреналина код читалаца, управо овог трена, са дна подземне каљуге под пругом, изронила би, из хиљадугодишњег сна нагло пробуђена, гигакараконџула са осамнаест глава и двеста два'ес шест и по зуба (Теофиловић 2009: 52)

или

Да је аутор ове приче опседнут англосаксонским узорима из области фантастике, Биљан би, у овом делу потраге за драгом, наилазио на обиље оних препрека за које у животу не би постојала ни промилска статистичка грешка да се извуче (Исто: 65).

а затим га одбацује у корист измењеног приповедног концепта у којем је магијски свет изграђен као

¹⁰ Упоредимо Теофиловићев роман са *Звезданом прашином* пошто га и сам аутор спомиње у свом поговору.

пријатељски, онај који јунаке подстиче на сазревање и развој („*Техно вилајет* је специфичан и по томе што раскида са поетичким обрасцем заснованим на релацији добро/зло, живот/смрт, позитивно/негативно“; Теофиловић 2009: 125). Иако потрага јунака за Лунаријом подразумева бројне препреке, оне не проистичу из борбе за натприродним бићима већ из разнородних жеља самих заљубљених (девојчица жели да остане у митском свету, а дечак да се врати у реални свет). Стална пародијска дистанца у односу на приповедни свет (и сентименталну љубавну причу) успоставља се приповедним коментарима у вези са актуелном свакодневицом („Пошто Биљану свако чудо поста као добро вече Милке Цанић, трепну трипут па настави читање“; Теофиловић 2009: 55; „Тле по коме газимо реално је као... као... – тражио је право поређење – ко идеја о небеској Србији!“ (Исто: 71) и сл. Такође, разлози због којих Лунарија жели да остане у магијском свету су, неочекивано, прагматични јер, наиме, „у вилоцарству се више и зарађује. Вилинска валута је стабилнија. Нема светске економске кризе. Храна је јефтинија“; Исто: 72). Формулативни срећни завршетак је депатетизован у истом кључу:

Да је ову сторију причао неко ко идеализује морал и брачну заједницу, додао би да су живели заједно и срећно до краја живота уз подразумевану верност. Ништа од тога, јер техно вилајет је вазда непредвидив и пун искушења. (...) Можда ће обоје поверовати у вилополиаморију? Кад је техно вилајет у питању, тешко је ништа предвидети; (Исто: 121).

Разграђивање формулативног срећног краја није остварено само у служби десентиментализовања и измене приповедног модела. Данашњи читаоци свесни су да је животна стварност често сасвим другачија те да трајних решења нема – ни у причи. Из тог разлога можемо рећи да се млади аутор поиграо не само елементима ауторске бајке, већ и комерцијалним видом епске фантастике заснованим на пред-

видљивим приповедним решењима (оним што Етбери назива фантастика као формула¹¹) те покушао да, имајући у виду одраслију читалачку публику од оне која обично чита бајке (укључујући и епску фантастику), пружи приповедни модел заснован на савременом читалачком и медијском искуству.

Закључак. Најновија дела из књижевности за децу (награђена, односно у ужим изборима за годишње награде¹²) показују нам да интерес за бајку не престаје. Чињеница да се три дела о којима смо говорили знатно разликују говори у прилог томе. И када задржавају елементе бајке (или, у ширем смислу, предања, као, нпр., неодређени хронотоп, краљевство као уобичајени простор бајке, ликови вештица, вила, принцеза и краљевића и сл.) аутори се труде да их онеобиче, обликују из личне приповедне перспективе (Г. Тимотијевић своје *Седмо краљевство* гради као причу у причи у форми сказа; Зупанц се поиграва називом краљевства и локализује га истовремено у реални и имагинативни топоним итд.). Неки аутори смело пробијају жанровске оквири, уједињујући формуле бајке, епске и научне фантастике (Теофиловић креира нови жанровски образац који назива либерофантастика).

Обично се као основна (преостала) одредница ауторске бајке узима постојање чудесног. У делима о којима је било речи у овом раду карактеристично је управо поигравање категоријом чудесног. Тако Тимотијевићкино дело има вишеслојан однос према чудесном јер се чудно, несвакидашње и чудесно ре-

¹¹ „Фантастика као формулативни приповедни облик преваходно је комерцијални продукт чији успех зависи од предвидљивости и уједначености. Услед тога је формулативни завршетак на фантастичкој скали релативно лак за описивање“ (Attebery 2004: 294, прев. З. О.).

¹² *Бајка из Буцака* и *Седмо краљевство* добили су награду Невен, а *Техно вилајет* се нашао у ужем избору, заједно са *Седмим краљевством* за награду *Полиџикиног забавника*. Осим тога, *Седмо краљевство* је награђено и *Сребрним Галицијским крстом* и наградом *Гордана Брајовић*.

лативизује – обешчуђава – јер о њему приповедају непоуздани наратори; са друге стране, бића и предмете из свакидашњег света јунаци доживљавају као чудо. Приповедач у *Техно вилајет*у говори из битно другачије перспективе; он непрекидно урушава чудесну раван одржавањем пародијске дистанце – тиме што појаве коментарише алузијама на актуелну стварност или се подругује формулама бајке и епске фантастике.

С тим у вези, можемо рећи како је за савремена дела заснована на елементима бајке (изузев у случају *Седмо краљевство*) карактеристична употреба пародије која проистиче преваходно из сучељавања симболичног, временски удаљеног света бајке и препознатљивих симбола техничке цивилизације (наратор *Бајке из Буцака* истражује путем интернета, а продаје књигу медијски је рекламирајући; саставни део живота ликова из магијског и могућег света у *Техно вилајет*у тесно је везан за медијску популарност, ТВ емисије, техничке направе и сл.). У обликовању фикционалног света приметна је, такође, употреба гротеске (начин на који су представљена нестварна бића у *Бајци из Буцака*) и језичких каламбура. Све ове особености савремене прозе за децу и младе засноване на елементима бајке показују ослабљивање и даље проширење овог продуктивног жанровског обрасца.

ЛИТЕРАТУРА

- Зупанц 2005 – Зупанц Миодраг. *Бајка из буцака*, Београд, Плато, 2005.
- Теофиловић 2009 – Павле Теофиловић, *Техно вилајет (либерофантијастика)*, Београд, Алма, 2009.
- Тимотијевић 2009 – Гордана Тимотијевић. *Седмо краљевство*, Београд, Завод за уџбенике, 2009.
- Attebery 2004 – Attebery Brian. *Fantasy as Mode, Genre, Formula*. in: David Sandner Ed. *Fantastic*

Literature, a Critical Reader. Praeger, Westport, London, 2004

Бојић 1986 – Бојић Горан. „Значење елемената бајке и предања у научнофантастичном роману“, *Савременик*, септембар–октобар 1986, бр. 9–10, год. XXXII, књ. 4: стр. 275–286.

Пешикан-Љуштановић 2004 – Пешикан-Љуштановић Љиљана. „Епска фантастика за децу и одрасле – проширење граница жанра“, *Mons Aureus*, бр. 5–6, 2004, стр. 126–134.

Пешикан-Љуштановић 2009 – Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Усмено у њисаном*, Београдска књига, Београд 2009.

Wührl 2003 – Wührl Paul-Wolfgang. *Das deutsche Kunstmärchen (Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen)*, Schneider Verlag Hohengehren GmbH, Germany-Druck:Hofmann, Schorndorf 2003.

Zorana OPAČIĆ

THE ELEMENTS OF THE FAIRY TALE
IN THE PROSE OF SERBIAN WRITERS
IN THE 21st CENTURY

(M. Zupanc, *Tale from Budžak*, G. Timotijević, *Seventh Kingdom* and P. Teofilović, *Techno Kingdom*)

Summary

The aim of this paper is to emphasize the ways in which contemporary authors transform elements of artistic fairy tale. For this purpose we have selected three books published in the last five years, based on the elements of fairy tales in which the authors play with the category of the miraculous, make a parodic distance to the world of narrative and include elements of the current reality in a symbolic world of fairy tales. All these features show weakening and further expansion of the productive genre pattern in contemporary children and youth literature.

Key words: artistic fairy tale, novel-fairy tale, epic fantasy

UDC 821.163.41-93-14.09 Radičević B.

◆ Снежана ШАРАНЧИЋ–ЧУТУРА

ПЕСМА НА МАРГИНИ
– БАКИНА ПРИЧА
(КАЈГАНА) БРАНКА
РАДИЧЕВИЋА

САЖЕТАК: Критика и историја књижевности за децу готово доследно су игнорисале Радичевићеву песму *Бакина прича (Кајгана)*, те тако условиле претпоставку да је реч о маргиналном делу без посебне естетске вредности, или са наглашеним педагошко-васпитним циљем. Сагледана са аспекта поетике књижевности за децу, превасходно маште и хумора, и без намере да јој се по сваку цену читава изузетан естетски квалитет или књижевноисторијски значај, ова песма по својој динамичкој разуђености, жанровској сложености и емоционалној слојевитости потврђује се као сасвим релевантан прилог српском песништву за децу, не само у оквирима романтичарског поетског концепта.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Бранко Радичевић, *Бакина прича (Кајгана)*, романтизам, бајка, фантастика, анегдота, поезија за децу

Иако запажање да је реч о „песнику младости“ представља готово опште место када је реч о Бранку Радичевићу, иако антологије српског песништва за децу, ако су конципиране по хронолошком принципу, неретко отварају његове песме (најчешће *Циц*), иако су изучаваоци његовог дела махом сагласни да је реч о песнику који свет посматра на „чедно-детињи, безазлен и спонтан“ начин, да је његова поезија „поезија детињег срца и простосрдачности, поезија ведрих и задивљених очију пред дивотама дана и живота, поезија чедности и умиљатости“ (Живко-

вић 1994: 92) – место Бранка Радичевића у историјском развоју српске поезије за децу, може бити, ипак није сасвим јасно одређено.¹ Но, и када му се признаје знатан удео у њеном стасавању, при избору песама блиских поетици књижевности за децу, готово по правилу, *Бакина прича* – изостаје.² Изван интересовања савремених тумача књижевности за децу, она не налази место ни у антологијама, ни у историјама, уџбеницима, хрестоматијама, читанкама књижевности за децу... Да ли је разлог у ставу да ова песма нема изразиту естетску вредност, да није репрезентативан избор из Радичевићевог певања, или је „омашком“ остала заборављена, или је нешто треће посредно – не вреди нагађати. Уколико она и не завређује место међу другим „екстрактима поетских вредности“, какви чине сваку савесно и промишљено уобличену антологију (Секулић 1964 V: 373), засигурно не завређује ни игнорантски став.

Имајући у виду шкртост критике и историје о овој песми, сваки помен делује, за овај рад, вредно. Но, тумачење Миливоја Р. Јовановића узима се као важно и из других разлога, а пре свега зато што нуди потенцијални одговор на питање о разлозима њене маргинализације. По његовим речима ово је превасходно песма којом је Радичевић „у намери да постигне васпитну усмереност (...) на доста груб начин исказао потребу о дечијој послушности“, те она „са-

¹ Слободан Ж. Марковић, Ново Вуковић и Драгољуб Јекнић Радичевића не помињу у поглављима посвећеним почецима песничког стварања за децу (Марковић 1973; Вуковић 1989; Јекнић 1999); Тихомир Петровић и Миомир Милинковић га посматрају као песника са којим се „догодила дечја књижевност“ и у том светлу помињу песме *Ђачки расјанак*, *Рибарчејта сан* (Циц), *Пућник и тица*, *Ране*, *Пућник на уранку* (Петровић 2008: 94–98; Милинковић 2010: 83–88).

² *Бакина прича* јесте објављивана у избору Радичевићевих песама за децу, рецимо, у *Бранко прича деци – песме Бранка Радичевића за децу*, Дубровник, 1926. или у *Бранко Радичевић нашој деци*, Загреб, 1950. (в. у: Веселинов, Петровић 1974: 17), а до седамдесетих година XX века, у том контексту, више не.

мо по времену настанка заузима једну од челних позиција у развоју књижевности за децу на српском народном језику“ (Јовановић 2007: 54). Сврха овог рада није у изналагању разлога да се *Бакиној прича* по сваку цену да „челна позиција“, ни са естетског становишта, а поготово не само зато што настаје у предзмајевско доба књижевности за децу. Критичка рецепција јој очито пориче ту могућност готово потпуним игнорисањем. Зато се она ни овде неће тумачити као некакав тек откривени поетски драгуљ. Ипак, с друге стране, утисак је да завређује интерпретацију, па и вредновање, изван моралистичке опомене дечјој непослушности и илустративног примера како таква деца и у причама и у свакодневном животу могу лоше проћи.

У том духу намећу се још два запажања. Прво се налази у промишљањима о Радичевићевом, и уопште романтичарском, поимању пролазности. „Чежња за бесконачним, изражена и као туга над пролазношћу, општа је особина романтичарске епохе. Она доминира и у Бранковом песничком доживљају. (...) Б. Радичевић није само песник *Ђачког расјанка*; он је песник растанка, лирских опраштања од бакиних прича, од младости и ђаковања, од љубави, од идеала, од револуције, од завичајних пејзажа, од живота“ (Поповић 1985: 147). Иако без непосредног елегичног тона, какав је карактеристичан за неке од најпознатијих Радичевићевих песама, *Бакина прича* се у окриљу својеврсне „лирске метафизике“ помаља као један од видова Радичевићевог сећања на „изгубљено време“. Тиме се отворила могућност да буде постављена у исту поетску линију са низом дела сродног сензибилитета у српској књижевности за децу XX века, што, опет, намеће потребу за књижевно-критичко-историјским превредновањем. Јер, присуство разноликог емоционалног флуида (и прикривена носталгија, и раздраганост, и страх, и хумор), жанровске сложености (елементи приповедне песме, и романсе, и бајке, и

лирске песме, па и, условно речено, анегдоте из свакодневног живота), истовремено присуство и наративног и лирског сензибилитета – јесу елементи који наговештавају сложен однос према категоријама *реално, чудесно и фантасијично* (Љуштановић 2009: 115–116). Смештена у међупростор који захвата и реалну свакодневицу и бајковиту имагинацију начињену од мешавине фолклорних и ауторских елемената, *Бакина ѝрича* може бити читана као једно од дела које се, у духу поетике романтизма, окренуло овом облику фикције јер управо он нуди, као и сан, један утопијски свет, неспутан у духу „привидне анархије“ у којем га Новалис поима (Глушчевић 1965: 12–13). Из такве „антимиметичке теорије која не допушта емпирији да књижевности прописује норму“ бајка ће се у доба романтизма јавити као „врхунско очитовање поезије“ (Жмегач 1986: 92). То, у овом конкретном случају, поткрепљује могућност да се Радичевићева *Бакина ѝрича* чита и као, условно речено, „претеча“ тежњи које ће се у српском песништву за децу интензивније развијати тек након Другог светског рата (или оне могу бити читане као „наставак“ романтичарског поетичког система), а које обележава бајка као „први симбол естетског ослобођења књижевности за децу“, као „антипод нормативном захтеву за реалистичношћу“ (Љуштановић 2009: 112). Тиме се, ако не укида, оно бар релативизује свака једнозначна интерпретација, а ова песма за децу издваја као и семантички и естетски изазован текст. Са становишта књижевноисторијског превредновања – то није споредно.

Такође, вредан помена јесте и кратак осврт Павла Поповића. „Романце Бранкове, или оно што можемо тако назвати – *Пућиник и ѝица, Туђин, Хајдук, Пућу крај, Драги, Ране, Јади изненада, Њени јади, Два камена, Убица у незнању, Бакина ѝрича* – интересантне су у многим погледу. Оне нпр. нимало нису подражавање народној поезији –

као нпр. *Берачице* или неке епске песме – него су плод опште песничке лектире Бранкове, врста поезије која се на страни неговала, нешто од онога чиме се Бранко бавио пре конверзије код Вука. Са изузетком *Хајдука* који представља чисто српску песму – јер та тек не може бити страна – оне су све стране, опште, књижевног порекла, без ичег специфично српског, без наше локалне боје“ (Поповић 1924: LIX). Остављајући по страни интригантност Радичевићевог приклањања Караџићевој језичкој визији, односно доследно од XIX века актуелна разматрања естетских домета Радичевићеве поезије са аспекта језика и усмене књижевности у поређењу са песмама изван таквог поетичког окриља, разлози за „интересантност“ ове песме, на које је указао Павле Поповић, не могу бити занемарени.

Невезивање за „локалну боју“ (у смислу да овде није реч о делу „на народну“, што, наравно, не значи да не постоје никакве везе са усменом традицијом), тумачено у позитивном или негативном смислу свеједно, истиче се као њена особеност. У којој мери је *Бакина ѝрича* плод песникове лектире, првенствено немачке, да ли је тематски и мотивски непосредније везана за неки од извора из европске књижевности, посебно је питање.³ Ипак, трагање за могућим паралелама и „утицајима“ није тема овог рада. Важнијим се чини то што наведено запажање *Бакину ѝричу* поставља у контекст ширег књижевног миљеа. Тиме се сагледавању почетака српске књижевности за децу нуди још један аргумент у прилог тези да она јесте условљена сложеним књижевним (европским) токовима, не само у смислу до-

³ О Радичевићевој лектири, уопште књижевном интересовању, писано је често. Након смрти Радичевићевог оца остала је библиотека из које се види „да је он имао ону ширу културу и љубав према страним књижевностима, које одликују наше предромантичарске нараштаје“, што је, између осталог, допринело „несумњивом појаву књижевног атавизма“ Бранка Радичевића (Скерлић 1956: 257–258)

минације „пробуђене националне свести“ или разгранавана школства и уопште педагошких интенција у истом, „националном духу“. Отуда се важним чини и Поповићево смештање ове песме у романсе. Жанр посве „захвалан“ (превасходно због изражене наративности) у књижевности за децу, а уједно и један од заступљенијих песничких облика у оквиру романтичарске поетике, показао се као облик отворен за, опет типично романтичарску, склоност жанровским синтезама. Тако се *Бакина њрича* парадигматично уклапа у један од могућих „профила“ романтичарске песме: својом драматиком, језовитишћу, динамиком, поигравањем са имагинарним и стварним, бајковитим и реалистичним, својим „одличним и модерним спојем реализма и романтике“ (Секулић 1964 II: 321). По истим својствима, а уз њих још и наративношћу, анегдотским карактером, карактеристичним дечјим начином поимања света, и стварног, а посебно фиктивног, сведеним елементима прикривеног хумора, уклапа се и у „профил“ песме за децу.

*Бакина њрича*⁴ почиње реалистичном, умиљном, идиличном вечерњом сценом: мајка и деца у топлини кухиње као интимног и заштићеног простора, при чему придобила старица не ремети мир, већ употпуњује приказ, па асоцијације на проверено успешан модел поучавања (дете – одрасли/старац) надилазе посве лако:

*Мила мамо, слајка мамо,
Вазда добри бесмо,
Де кајгану начини нам,
Баш се зажелесмо!*

⁴ Иако подужа и у том смислу можда „незахвална“ за доследно навођење, овде ће ипак бити дата у целости и то према издању: *Песме Бранка Радичевића са њимима његовим и једним сјисом у њрози*. Потпуно издање. У редакцији Бранислава Миљковића и др Миливоја Павловића са уводом Павла Поповића, Београд: Српска матица и Српска књижевна задруга, Акционарска штампарија А. Д., 1924.

*Тако деца лејо моле,
А слуша их маја,
Ложи вајџру, сјрема њаву
И масла и јаја.*

*Али шкрише кујни врајта:
Ко ли их ојвара?
Уђе неко: – Добар вече!“ –
То је баба-Мара.*

*Тек је деца ојазиише, –
Та само их џледај! –
Склејџааше је: „Баба-Мара,
Де нам џришоведај!“*

*Шџо ће баба, није фајде,
Већ је у кујџ села,*

„Дела, бако, дела!“

Рекло би се, типична, универзална, препознатљива слика из дечјег живота. Слика приватног, интимног, породичног, у којој превладава благонаклон и попустљив однос старијих према жељама деце, која су, узгред речено, лепо васпитана (*лејо моле* и истичу да су *вазда* била добра) делује готово иконографски, као са гравира старих мајстора и „љупких“ илустрација у часописима и листовима из XVIII и XIX века. На тој емотивно присној слици деца су приказана као „neophodan činilac svakodnevnog života“, па ако и нису „okosnica celog sistema“ (Arijes 1989: 301), намећу се као средишња композициона фигура, а њихове жеље као средишњи мотивацијски импулс, што, свакако, није без значаја. Ипак, читав приказ могуће је посматрати мимо наговештене идиличне сладуњавости и то као један суштински, детињству својствен тренутак, који ће, на свој начин, опевати многи песници и приповедачи након Бранка Радичевића.

Реч је о вечитој дечјој жељи за причом и причањем, овде представљеној на најнепосреднији начин и посебно наглашеној избором глагола „склептати“. У њему се згуснула сва нестрпљивост, жудња која се мора утажити одмах, без одлагања, а он је, уз још неколико примера, пример „комадићка оне војвођанске лежерности“ (Секулић 1964 II: 319) у језику Радичевићеве лирике. С обзиром на то да јунацима песме гошћа није страна, да унапред знају да ће их даривати на свој начин, да приказано узбуђење због неке нове приче добија средишњи положај у уводном делу песме и, ако не потискује, а оно бар стаје раме уз раме са задовољавањем физичке глади, оваква експозиција није само облик психолошке припреме, амбијенталне и емоционалне, већ место које, осим наведеног, сугерише познавање психологије детињства: можда не у „научном“ смислу, али инстинктивно, интимно, свакако да.⁵

То потврђује и наставак:

*„Два дејетџа, к’о ви мала,
Мајке своје не слушала,
Па их зајшо Боџ њокара,“ –
Тако заче баба-Мара.
„Ишла шумом једанџиџа,
Залуџала са своџ џиџа,
Ишли џоред џрма, џрна,
Ухваџи их ноџца црна:
Сеџиџе се џиџ вукова
И вамџира и смукова,
Гвоздензуба и вешџиџца,
Оних дечџих изелиџца,
И сувиџе џиџ џсоџлава,
Па их узе џрна сџправа;
Од сџпра им се коса диџе –
Деџа једно друџом блиџе.*

⁵ Постоје и сасвим супротна мишљења у смислу да је „познавање дечје психологије било страно младом песнику“ (Јовановић 2007: 54).

Део о божијој казни због непослуха према мајци јесте врста опомене и цела *Бакина џриџа* може бити прочитана у кључу морално-васпитног штива, посве типичног у поезији за децу XIX века. Али свакако не само и искључиво тако. Почетак *склепџане* старице могуће је узети као опште место, као „класичну“ претњу и облик застрашивања са циљем васпитне мере.⁶ У истом духу могуће је читати и понуђени каталог демонских биџа, без сумње вечито актуелан у дечјој имагинацији. То је, такође, део традиционалне матрице за застрашивање,⁷ што наговештава и стих у ком се јунаци свих њих *сеџиџиџе*, дакле, познају их од раније, баш као и деџа-слушаоци. У комбинацији са „Божиџом“ одлуком да деџу казни, недвосмислено је потцртана моралистичка страна.

Ипак, каталог оностраниг и опасног, који повезује јунаке приче и јунаке песме, као васпитна машинерија, може се посматрати и изван тог значења. Могао би то бити доказ песникове опчињености оностраним делом фолклорних представа, али не ни тад искључиво као последица „локалне“ митологије, већ уопште, и за романтизам, и за детињство – вечито имагинативно изазовним светом. Што су демонска биџа „набаџана“ без неког посебног осмишљавања (осим каткад за потребе риме) у духу је тренутка, импровизације старице која приповеда, па и тако „недотеран каталог“, у ком су се нашла и биџа усмених предања (вампири, вештиџе, гвоздензубе, псоглави, смукови) и животиње (вукови), а сви подведени под исти именитељ „дечџих изелиџца“, ⁸ заправо иде у прилог укупном утиску о аутен-

⁶ И у усменим бајкама протеривање деце у шуму јесте, каткад „заслужено“, тј. мотивисано леношћу или несташтвима (Проп 1990: 133), али ипак знатно чешће тај чин јесте последица нетрпељивости маћехе или отмице деце (Проп 1990: 133–135).

⁷ Наиме, страх од натприродних биџа „bio je tako velik da se zadržao dugo poslije uvođenja kršćanstva“, а „služio je kao odgojno sredstvo“ (Проп 1990: 135).

⁸ Вампири, по многим веровањима море људе и једу њихово месо (Ђорђевић 1953: 173–174); вештиџе, по народном предању,

тичности песничке слике. „Егзотика“ демонског, које истовремено „плаши и фасцинира“, погађа у средиште дечјег, и без обзира на све, и даље актуелног света, јер, коначно, тај „митски бестијар страха“ јесте одувек везан за „ониричку основу урођених стрепњи или раних доживљаја детета“ које се у њему огледају уз вечито присутну стрепњу због „могућег губитка телесне целовитости“ (Брил 1993: 45).

Интерпретација познатих бајковитих сижеа, или бар алудирање на усмену књижевност као могући извор,⁹ већ у уводу делује окрњено: „склептана“ старица изоставља понеки мотивацијски део па није сасвим јасно да ли је „Божја казна“ протеривање из родитељског дома, губљење пута, то што су залутали у шуми, или је то страشان приказ на који ће наићи и претња која ће се тада над њима надвићи, можда страх који су претрпели, можда све то заједно. Није јасно ни да ли је „Бог“ овде у функцији пошилаоца или су се деца у шуми обрела својом вољом, случајно... Како год, уобичајена, иницијална функција усмених бајки (*један од чланова њородице удаљава се од куће* – Проп 1982: 34) јесте присутна, а деца-јунаци предодређена да буду жртве неизвесног путовања. Но, ту улогу „јунака“ неће испунити.

Док је у првом делу бакине приче све ствар „сећања“ јунака, у наставку они стижу до типично бај-

једу децу, најчешће срце (Ђорђевић 1953: Чајкановић 1994 V: 20; Зечевић 1981: 138); псоглави су „иначе људождери, и нарочито воле дечје месо“ (Чајкановић 1994 V: 311); смук/змај представљен као огромна змија или са појединим змијским деловима, није изразито обележен једењем дечијег меса, али важи за прождрљиво биће, људождера (Чајкановић 1994 V: 270; СМ 2001: 208); вук се у бајкама (вероватно је Црвенкапа најпознатија) јавља као крволочна животиња којом се неретко „деца претило, да се не би заиграла до мрака, да ће им вук попити крв“ (СМ 2001: 104).

⁹ У особене Радичевићеве поетске исказе који „именовањем или перифразом упућују на народну књижевност“ Марија Клеут, између осталог, убраја делове из *Песме умрлом браћу Стивану* и из *Бакине приче*, те истиче да су у обе песме „народне приповетке повезане са детињством“ (Клеут 1973: 42).

ковите, чудесне шуме у кући, на праг демонског света:

„[Шума сву] да све шавнија,
[Све ш]авнија, све сирашница;
Нигде њуша, нигде сџазе:
Та не виде ни где сџају,
А камо ли ком ће крају;
Са ногу су сџали јадни,
А ко вуци веће глани.
Сџрашци Боже, ал кроз њмину
Да л њо огањ њамо сину?
И гле ојети, само њреко,
А баи није ни далеко.
И деца су за час њили
Пред врашима једним били;
Чудна враша ња бејаху,
Ма лей мирис њроушџаху.
Хајдмо, хајдмо! Сџари рече,
Кајгана се боџме њече.
И унушра улеџоше –
Но да видиши среће лоше!
Обоје се скаменише
А од чуда шџо сџазише,
Од сџира им се коса диже –
Деца једно друџом ближе.

Радичевићево мајсторство фабулирања, пре свега у смислу одржавања напетости, огледа се и у преплитању планова: оног фиктивног из бакине приче и оног својственог деци-слушаоцима, и то трима опаскама. Најпре ће бака јунаке приче упоредити са децом која је слушају (*два деџетиа ко ви мала*), а онда ће, када јунаци из приче стигну до куће у шуми из које се шири *лей мирис* старије дете рећи да је то – *кајгана* (вечера коју су и деца-слушаоци пожелела), и коначно, јунаци приче и слушаоци стискају се једно уз друго од страха, ишчекујући шта ће даље бити. Притом, улога слушалаца тек је привидно пасивна, а заправо, у духу суштинског функ-

ционисања усмене комуникације, они су својим реакцијама, овога пута невербалним, активни учесници у процесу уобличавања приче. Повезани по годинама, по жељама и по реакцијама са измишљеним ликовима, деца из Радичевићеве песме заправо се огледају у фиктивном. То јесте још један од показатеља стварног познавања психологије деце, њиховог чудесно делотворног механизма идентификације са измишљеним,¹⁰ отпора демистификацијама, силовите жудње за непознатим, опасним, забрањеним, са инстинктивним упуштањем у неизвесност ма колико се чинила страшном и претећом – јер, баш таква и само таква има силовит магнетизам да прикује пажњу и духа и тела... Не сугерише се овде теза о Радичевићу као врсном познаваоцу психологије детета, али, утисак је, не може се порећи моћ његовог непосредног транспоновања у књижевно дело.

Иако и наведени део Радичевићеве песме асоцира на бајковиту нарацију и неке њене типичне ликове и топосе, попут пријатног мириса хране из кућице у шуми,¹¹ а који свакако има бројне варијанте и у усменим бајкама и у ауторским интерпретацијама – сижерна линија бајке неће се наставити. За разлику од јунака бајки, Радичевићеви јунаци, када се нађу у средишту фантастике, неће се упустити у његове воде.

*„Свуд око њих ко кујина,
Свуд појала жаројина,
Огањ жори баш на среди,*

¹⁰ Дете „umetnički sadržaj književnog dela doživljava kao trenutak moguće stvarnosti u kojoj i ono samo učestvuje, jer je kod deteta, naročito mladeg, snaga iluzije znatno veća nego kod odraslog čoveka – toliko velika da lako pretvara fikciju u realnost“ (Čalenić 1975: 51).

¹¹ „Jelo, gošćenje neizostavno se spominje ne samo pri susretu s vješticom nego i s mnogim njoj ekvivalentnim licima. U onim slučajevima kada carević ulazi u kolibu a vještice još nema, on nalazi prostrt stol i gosti se bez nje. (...) Ta se kućica katkada već svojim izgledom predstavlja kao kuća hrane“ (Prop 1990: 107). „Upravo kao predak vještica je povezana s ognjištem“ (Prop 1990: 124), а тако и са кухињом, кухињским предметима, димњаком...

*Крај њеж један мачак седи;
Већи мачак од шелеџа,
Пред њим рука од деџеџа,
На узљену он је држи,
Преврће је, џа је џржи.
Ал џек деџу шџо узледа,
Појреко их он погледа,
Па с усјрави, замаукну,
И џром џуче, муња сукну,
Кроз димњак јој огањ суну,
С њом вешџиџа доле муну,
Те на деџу.“ – Тако бака,
Па рашири руке
Да дохвџи деџе двоје –
Јао њине муке!*

Призор који јунаци бакине приче затичу одражава неке типичне представе из усмених бајки о различитим облицима округлости коју деца трпе у вештичиној кући (Prop 1990: 139–141), а посебно сакаћења, одсецања прста (Prop 1990: 142) или целе руке, кувања, пржења и једења делова тела. Сродни облици злостављања налазе се у многим бајкама различитих народа, па и у записима бајки браће Грим (Prop 1990: 151), за које се може претпоставити да их је Радичевић познавао. Из истих извора, могуће је, долази и веза мачка и вештице (Чајкановић 1994 V: 217), а мотив да вештица долази кроз димњак куће, у основи интернационалног карактера, јесте део и словенског фолклора и митологије.¹² Огроман мачак, *већи од шелеџа*, који *џржи руку деџеџа*, свакако јесте централни део стравичног призора на који јунаци бакине приче наилазе,¹³ а тог, без сумње „трауматичног садржаја“,

¹² Као „медијатор између овога и онога света“, димњак је „место кроз које пролазе дим и нечиста сила. Кроз димњак се у кућу увлаче вампир, вештица, ђаво, духови, болести, духови судбине (...)“ (СМ 2001: 153).

¹³ Он је, унеколико, одјек веровања по којима се управо у облику мачке „предсказује смрт малој деци“ (СМ 2001: 350).

песник се, очито, није желео лишити: као посредник који призива демонско биће, он непосредно доприноси подизању драматичности целе сцене до врхунца.

Управо при том првом „правом“ сусрету с оностраним и претећим, пред првим изазовом да се страшна препрека савлада, јунаци се преплашени одвајају од фикције. Непосредно, у самој песми, то јесте последица изузетне сугестивности старице која прича и гестова којима то причање прати, а који су посебно истакнути баш када је и процес идентификације достигао свој климакс. Но, то што ће јунаци устукнути пред вешто изнесеним догађајима само је делимично ствар бакиног мајсторства да ствара сугестивне опсене. Може бити да се ту, посредно, крије и особено Радичевићево поимање бајке. Он изоставља читав низ „виталних функција“ без којих се сиже бајке не може одржати и нуди само епизоду, делић једног недовршеног имагинативног подухвата, исечак бајке са наглашеном фантастичном компонентом.¹⁴ То, може бити, поткрепљује тезу да Радичевићу и није у првом плану била потреба да исприча бајковиту причу, већ да њен фрагмент послужи певању о једној анегдотској епизоди из свакодневног дечјег живота. Зато ова песма не може бити тумачена као дело „о непослушној деци која су отишла од куће и доживела трагедију“ (Јовановић 2007: 54). Пресецање нара-

Иначе, овај мотив не налази се ни у једној српској усменој приповеци/бајци, те би се уз опрез при сваком „смелијем закључивању“ могло претпоставити да је Радичевић народно приповедање познавао „у једном његовом специфичном виду – у приповедању српског грађанства у Угарској, које је морало бити нека чудна мешавина новог начина живота и незаборављене традиције“ (Клеут 1973: 42).

¹⁴ Јер, јунаци бакине приче *скаменише* се од чуда, *од сира* им се *коса диже*, дакле, реагују неверицом и страхом, што јесте један од основних показатеља да је приповедање загазило у свет фантастике (Тодоров 1987: 35). Управо то јесте место у ком се „тањи веза са усменом бајком“, а што иначе јесте и једно од важних својстава ауторског уобличавања овог жанра (Пешикан-Љуштановић 2009: 16).

ције у кључном делу тек оцртаног сижеа заправо сведочи о својеврсном ауторском моделу „употребе“ бајке и њеног преусмеравања ка посве другачијем исходу, суштински супротном од „трагедије“. Модел бајке овде је био само иницијални облик премештања у фантазијско. *Бакина прича* је тек додирнула и свет чудесног и свет фантастичног и остала да лебди у неком нејасном међупростору: нити се чврсто везала за бајку, нити се чврсто везала за фантастичну причу. Баш као што и јунаци остадоше на прагу вештичје *џараве кујине*, неодлучни и скамењени. Колико је најављено жанровско преусмеравање далеко и од чудесног и од фантастичног, толико је далеко и од „Божије казне“:

Поскочише, ѿвриснуше:
„Јао, мајко, јао!“
Скочи мајка од огњишћиа,
Деце јој је жао.
Скочи јадна, ма некако
Тавицу изврати,
Па кајгану свуколику
У иеиео сираиши.
И иако ти ироиаде
Кајганица јадна,
И деца је остиаше
И жељна и гладна, –
Јера није кокица
Јаја више снела –
Ао, бако злосрејна,
Вода ти однела!

Удео рококо и бидермајер манира, који „воли и негује мале и мање форме, мале приче у стиху и прози, ’лаку робу’ лирског ’riens’“ (Живковић 1994: 21) оставио је трага у поезици Радичевићеве поезије. Посредно, он се наслућује и у *Бакиној причи*, која, чини се, обједињује атмосферу „безазлене“ европске ауторске бајке, забавне и поучне, али и оне знатно типичније за сензибилитет романтичара,

са елементима језовитости, наглашене драматике, претеће фантастике. Та мешавина угодности и напетости, њихово смењивање, изненадни обрт након исто тако изненадног препада страшним и демонским призором – посебна је драж, а уз то и ефектно средство којим се постигла динамика целе песме: од спокојне и „љупке“ почетне слике, преко напетог и емоционално повишеног средишњег тока, до његовог завршног растакања у тривијално комичном превртању таве с јајима.

Зато овакав свршетак песме не мора бити прочитан као „застрашујући заокрет“ (Јовановић 2007: 54), што се кајгана преврнула и деци вечера пропала па остадоше гладна – није казна „због здраве знатижеље“ (Јовановић 2007: 54), већ један комичан обрт, финале које растерећује напету атмосферу у којој су уживали сви учесници и у коју су се подједнако уживели и деца и мајка. Уопште, суштински квалитет ове песме јесте садржан у њеној шаливој интонацији, у особеном „смислу за шаливо-страшно“ (Клеут 1973: 42). Завршни продор профане свакодневице јесте и врста емоционалног пражњења, одушак претрпљеном страху збијеном у узвику привидног проклињања, али је и сигуран пут за повратак из заплетености у мреже фикције, коначно, и један од стандардних типова заокруживања наративног тока.

Штавише, ваља имати на уму да су приређивачи Радичевићевих песама 1924. године, у Предговору књиге истакли да су „дали неким песмама наслове“, па је тако и *Бакина ѝрича* њихов избор, начињен под претпоставком да наслов *Кајгана*, какав је у рукопису, „сигурно ни сам песник, који је иначе много мењао наслове својих песама, не би тако оставио“ (Радичевић 1924: CXLIX). Ипак, без варијација на тему шта би било кад било, неспорно је да првобитан, оригиналан наслов није случајан, насумичан песников одабир. Управо такав избор помера нагласак интерпретације ка хумору, анегдотском делу,

ка једној сасвим наивној сличици из свакодневице, можда и аутобиографској,¹⁵ али у сваком случају то јесте наслов који у средиште песме ставља – глад, па би ова Радичевићева романса могла бити читана као песма о две глади: оној физичкој и оној духовној. Посве у духу безазленог, доброћудног хумора и обиља ситуација којима се човек свакодневно смеје,¹⁶ у којима заправо нема никакве несреће и које постижу комичан учинак због „neuspeha u sitnim, svakidašnjim poslovima koje su izazvale isto tako sitne okolnosti“ (Prop, 1984: 84), ова пропала вечера заврећује место у српској поезији за децу.

И премда се *Бакина ѝрича* не може одредити као недидактична, иако већ у уводном делу стоји јасно назначен идеал лепо васпитаног детета, потенцијалног позитивног модела за углед, а касније поменуто „Божија казна“ због непослуха неке друге, фиктивне деце, која су зато, такође, потенцијални негативни модел за углед – моралистичке интенције нису превладавајуће. То је слој који је прожимао српску књижевност за децу у XIX веку (и не само тада), бројне прилоге у листовима и часописима њима намењеним, па у том смислу није необично што

¹⁵ Наиме, Миодраг Поповић у својој књизи *Бранко Радичевић*, између осталог, нуди и једну романсирану епизоду из песничког детињства, која се „поклапа“ са *Бакином ѝричом*. „Живот у породици Радичевића текао је и у Земуну сиротињски. Оскудицу је надокнађивала радост породичне љубави. (...) Увече у њиховов скромни стан често долази бака из комшилука и Бранко, ослоњен о њен скут, притајен и отворених уста, слуша како бака испреда чаробне слике: (...) Бранко их све памти, слова којима га мајка учи досадна су му, а приче су тако лепе, опојне, не заборавља ниједан детаљ. И машта буја и разгара се. Бака му је толико благо усадила у душу. Стеван теже памти. Он највише воли да га бака држи у крилу. После, кад су сами, Бранко му све поново прича“ (Поповић 1953: 10). Да ли је аутор на основу песме „реконструисао“ један могући детаљ из песничког детињства, или је он настао на основу стварних биографских података, записа, сећања – овога пута није битно.

¹⁶ „Okolina se smeje kada se ljudima dešavaju male nesreće, kada naglo pokisnu do gole kože, ili im se rasture paketi na sve strane, ili im vetar odnese šešir, ili se spotaknu i padnu“ (Prop 1984: 83).

се рефлектовао и у Радичевићевој песми. Но, овде није добио средишњи положај, ни као могући разлог за стварање књижевног дела ни као његова крајња сврха: ова песма није једна од многих које настају са циљем да хвале послушну и побожну децу, величају васпитавање страхом, истичу нужност испаштања због погрешке, наглашавају дужност детета да се беспоговорно покорава ауторитетима оличеним превасходно у Богу и родитељима, а потом и свима који су „одрасли“ и тако стварају представу о идеалном детету.¹⁷

Штавише, ако се, за крај, пажња посвети још само једној појединости, начину на који је Радичевић уобличио онај „класични“ и традицијом укореењени модел поучавања старац/дете – речено се додатно аргументује. Наиме, само површан поглед на сродне ситуације из пера Радичевићу временски блиских песника, Ј. Ј. Змаја (*Дед и унук*) и Л. Костића (*Деца и старици*), или на једну другу Радичевићеву песму (*Дете и гуслар*), која се само по најповршније оцртаном наративном моделу (безбрижну игру детета у срећном породичном окружењу и мајку која спрема по кући прекида долазак старца-гуслара) може повезати са *Бакином причом* – указује на специфичност поступка у *Бакиној причи*. Овде нема „предавања гусала“ у смислу симболичког израза традицијом обликованих вредности које песма Ј. Ј. Змаја наглашава као средишњу обавезу и у смислу старијих који поруку преносе и смислу обавезе надоласећих генерација да прихвате и очувају такву животну философију. Овде нема ни „демистификације предачког искуства и величине“ (Стоканов 1989: 142) какво, бар делимично, наговештава Костићева

¹⁷ О бројним прилозима (преведеним, препеваним, посрбљеним или ауторским) са таквом наменом, објављиваним у часописима и листовима за децу у другој половини XIX и првој половини XX века видети у радовима Л. Чурчића, С. Ж. Марковића, М. Кисић, Д. Д. Гајића, З. Спевака, у: *Дометии часопис за културу*, лето–јесен, год. 16, двоброј 57–57, Сомбор: Градска библиотека „Карло Бијелички“, 1989.

песма. Нема ни патоса као у *Детету и гуслару*, једној од Радичевићевих песама која „представља остваривање националног и патриотског програма на рачун песничког, и по цену поетске вредности“ (Клеут 1973: 61). То је песма која од почетног *ваљушкања* детета у игри, захваљујући гусларевој *беседи* о *Србији иужној* и *робињници сужној*, стиже до „вапаја“ за *мачем бабајка* и *ваљања по праху од једа* уз завршне, афектиране стихове „нејаког јунака“ који *јадници Србији* не може помоћи: *О зашто сам, Боже, ја малачак?! Зашто, Боже, још тако слабачак*“ (Радичевић 1924: 195).

У *Бакиној причи* деца се не тискају око старице ни зарад поуке ни зарад распламсавања „националне свести“, већ зарад насладе фантазијског. Она је сте извор потенцијалне мудрости и савета важних за „правилно“ одрастање, али је, са становишта дечје визије, превасходно извор забаве. Зато се намеће закључак да је ова Радичевићева песма заправо једна од најранијих у српској књижевности за децу која је наговестила другачије токове, оне посвећене ослушкивању посебности баш дечјег света и баш дечјих потреба и „удешавању“ по њиховој мери.

Превласт маште, повишене емоционалности, изразите жеље и потребе да се подлегне фикцији, а зато, нека буде, и лаковерности Радичевићевих јунака, па и завршни додир хумора, условљавају да се ова песма чита и у кључу романтичарског поимања детињства и вечите потребе да се оно као „златно доба“ очува, бар у сећању. У том смислу избор романсе као жанра у који се *Бакина прича* може сврстати показао се као изразито сугестиван облик, посебно ако се прихвати да је „vječito djetinje svojstvo romanse obilježeno njezinom izvanredno ustrajnom nostalgijom, traganjem za svojevrsnom maštnom zlatnom erom u vremenu ili prostoru“ (Fraj 1979: 212). Но, посматрана изван романтичарског књижевноисторијског концепта, ова Радичевићева песма ни савременом читаоцу ни савременом пое-

тичком поимању књижевности за децу, бар по поменутиим својствима – није анахрона. Управо због тога њена готово доследна маргинализација, чини се, није оправдана.

ИЗВОРИ

Радичевић 1924 – *Песме Бранка Радичевића са њиховим његовим и једним сјисом у ѡрози*. Потпуно издање. У редакцији Бранислава Миљковића и др Миливоја Павловића са уводом Павла Поповића, Београд: Српска матица и Српска књижевна задруга, Акционарска штампарија А. Д. , 1924.

ЛИТЕРАТУРА

Arijes 1989 – Arijes, Filip. *Vekovi detinjstva*, prevod Nevena Novović, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1989.

Брил 1993 – Брил, Жак. *Лилији или мрачна мајка*, превод Јелена Стакић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 1993.

Веселинов, Петровић 1974 – Веселинов, Иванка и Петровић, Теодора. *Библиографија Бранка Радичевића*, Нови Сад: Матица српска, 1974.

Vuković, 1989 – Vuković, Novo. *Uvod u književnost za djecu i omladinu*, Nikšić: NIO „Univerzitetaska riječ”, 1989.

Глушчевић 1965 – Глушчевић, Зоран. *Пуџеви хуманистичкиа. Немачки романџичари*, други део. Београд: Просвета, 1965.

Ђорђевић 1953 – Ђорђевић, Тихомир. *Вамџир и друга бића у нашем народном веровању и предању. Веџиџица и вила у нашем народном веровању и предању*, Београд: Српска академија нау-

ка, Српски етнографски зборник, књига LXVI, 1953.

Живковић 1994 – Живковић, Драгиша. „Предромантичарске и постромантичарске црте у српском романтизму. (На материјалу песама Бранка Радичевића)“, „Трохеј или јамб Бранка Радичевића“, у: *Европски оквири српске књижевности III*. Београд: Просвета, 1994;

Џмегаћ 1986 – Џмегаћ, Viktor. *Njemačka književnost*, uredio Viktor Žmegač, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1986.

Зечевић 1981 – Зечевић, Слободан. *Миџска бића српских предања*, Београд: Етнографски музеј, „Вук Караџић“, 1981.

Јекнић, 1999 – Јекнић, Драгољуб. *Српска књижевност за децу. Историјски преглед*, Београд: МАК, 1999.

Јовановић 2007 – Јовановић, Миливоје Р. „Српска књижевност за децу у 19. веку“, у: *Књижевности за децу и младе у књижевној критичкици*, књига 1, приредили Воја Марјановић и Милутин Ђуричић, Краљево/Алексинач: Висока школа струковних студија за васпитаче Алексинач/Libro company, 2007.

Клеут 1973 – Клеут, Марија. „Бранко Радичевић и народна књижевност“, Зборник за славистику, бр. 5, Нови Сад: Матица српска, 1973.

Љуштановић 2009 – Љуштановић, Јован. *Брисање лава. Поеџика модерноџ и српска џоезија за децу од 1951. до 1971. године*, Нови Сад: ДОО Дневник – новине и часописи, 2009.

Marković 1973 – Marković, Slobodan Ž. *Zapisi o književnosti za decu*, Beograd: Interpres, 1973.

Милинковић 2010 – Милинковић, Миомир. *Нацрџи за џериодизацију српске књижевности за децу*, Нови Сад: Змајеве децје игре, 2010.

Петровић, 2008 – Петровић, Тихомир. *Историја српске књижевности за децу* (друго издање), Нови Сад: Змајеве децје игре, 2008.

- Пешикан-Љуштановић 2009 – Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Усмена и ауторска бајка – нацрт за типологију односа“, у: *Усмено у писаном*, Београд: Београдска књига, 2009.
- Поповић 1924 – Поповић, Павле. *Бранко Радичевић. (Увод ка овом издању)*, у: *Песме Бранка Радичевића са писмима његовим и једним стихом у прози*. Потпуно издање. У редакцији Бранислава Миљковића и др Миливоја Павловића са уводом Павла Поповића, Београд: Српска матица и Српска књижевна задруга, Акционарска штампарија А. Д., 1924.
- Поповић 1953 – Поповић, Миодраг. *Бранко Радичевић*. Београд: Народна књига, 1953.
- Поповић 1985 – Поповић, Миодраг. *Историја српске књижевности. Романџизам*. Књига друга, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1985.
- Проп 1982 – Проп, Владимир Јаковљевић. *Морфологија бајке*. Prevod Petar Vujičić, Radovan Matijašević, Mira Vuković, Beograd: Prosveta, 1982.
- Проп 1984 – Проп, Владимир Јаковљевић. *Problemi komike i smeha*, prevod Bogdan Kosanović, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1984.
- Проп 1990 – Проп, Владимир Јаковљевић. *Historijski korijeni bajke*, prevod Vida Flaker, Sarajevo: „Svjetlost“, 1990.
- Секулић 1964, II – Секулић, Исидора. „Бранко Радичевић лирик. Младо гладно срце“, у: *Из домаћих књижевности*, књ. 2, *Сабрана дела Исидоре Секулић*, Нови Сад: Матица српска, 1964.
- Секулић 1964, V – Секулић, Исидора. „Срчани антологичар. Поводом антологије Зорана Мишића“, у: *Из домаћих књижевности*, књ. 5, *Сабрана дела Исидоре Секулић*, Нови Сад: Матица српска, 1964.
- Скерлић 1956 – Скерлић, Јован. „Тодор Радичевић. Љубомир Лотић: О оцу Бранкову, Тодору Радичевићу“, у: *Писци и књиже*, књ. 1, Београд: Просвета, 1956.
- СМ 2001 – *Словенска митологија – енциклопедијски речник*. Редактори Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић, Београд: Zepher book world, 2001.
- Стоканов 1989 – Стоканов, Радивој. „Песма Лазе Костића *Деца и сћарац*“, Домети часопис за културу, лето–јесен, год. 16, двоброј 57–57, Сомбор: Градска библиотека „Карло Бијелицки“, 1989.
- Todorov 1987 – Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*, prevod Aleksandra Mančić-Milić, Beograd: Rad, 1987.
- Fraj 1979 – Fraj, Nortrop. *Anatomija kritike*, prevod Giga Gračan, Zagreb: Naprijed, 1979.
- Чајкановић 1994 V – Чајкановић, Веселин. *Сћара српска религија и митологија*. Сабрана дела из српске религије и митологије, књига пета, приредио Војислав Ђурић, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон М.А.М, 1994.
- Ћаленић 1974 – Ћаленић, Момир. *Književnost za decu. Opšte odlike sa primerima*, Beograd: Interpres, 1975.

Snežana ŠARANČIĆ ČUTURA

THE POEM AT THE MARGIN
– GRANNY'S STORY (SCRAMBLED EGGS)
BY BRANKO RADIČEVIĆ

Summary

Criticism and history of children's literature have almost consistently been ignoring Radičević's poem *Granny's Story (Scrambled Eggs)*, and in that way they have stipulated an assumption that it is a piece of marginal work without any special esthetical value or the one with an emphasized pedagogical and educational purpose. Considered from the aspect of the poetics of children's literature, primarily imagination and humor, and without any intention to read into it an exceptional esthetical quality or literary and historical

significance at any price, this poem proves to be a completely relevant supplement to the Serbian poetry for children as a whole, not only within the frame of Romantic poetical concept, due to its dynamic lavishness, complexity of its genre determination and emotional stratification.

Key words: Branko Radičević, *Granny's Story (Scrambled Eggs)*, Romanticism, fairy tale, fantastic, anecdote, children's poetry.

UDC 821.163.41.09 Jovanović-Zmaj J.
821.163.41-3.09:398

◆ Тамара ГРУЈИЋ

ЗМАЈЕВЕ ПИТАЛИЦЕ ПРЕМА ОБРАСЦУ ИЗ УСМЕНЕ КЊИЖЕВНОСТИ

САЖЕТАК: Рад се бави односом песама-питалица Јована Јовановића Змаја према питалицама из усмене књижевности, јер Змај преузима форму народне питалице. Змај је песме које је наменио најмлађим читаоцима садржински учинио разноврснијим и ближим детету свога времена, прилагодивши их његовим интересовањима. У Змајевим песамама-питалицама, као и у народним, исказују се запажања о животу, али и о детету и његовом спознавању света уопште. Змај је на примеру песама-питалица показао како усмена књижевност може да буде непресушни извор креативног и уметничког стварања за децу. Рад, такође, приказује да усмена традиција, преко Змајевих песама, живи у савременој књижевности за децу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јован Јовановић Змај, усмена књижевност, питалице, питање, одговор, дете, поука, забава

Лудистички жанрови представљају значајан део стваралаштва за децу Јована Јовановића Змаја и у њима се јасно уочавају рефлекси усмене књижевности у поезији за децу овог песника. У лудистичким жанровима¹ Змај је остварио најближу везу са усменом књижевношћу, ослушкујући притом потребе и

¹ 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).

интересовања савременог детета. Лудистички жанрови су посебно интересантни деци предшколског узраста. Називају се још „малим формама“, „малим фолклорним формама“, „говорним играма“ и „говорним изразима“. Биљана Сикимић 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 антолојским изборима, критичарским издањима, тумачењу и систематизацији.

Питалице² су кратки говорни изрази, сродни дијаложним пословицама, те их Вук Караџић није издавао као посебну врсту умотворина, него их је сврстао заједно са пословицама, те их треба посматрати као жанр са пословичним значењем. „Питалица је најчешће сажет, контрастиран исказ или духовита опаска, дата као дијалог; обично је то шалвив или мудар – парадоксалан одговор на постављено питање. У ствари она и јесте неразвијена и неиспричана анегдота, управо њена срж, али без њеног наративног облика“ (Кнежевић 1957: 18). У питалицама нема метафоричних или метонимијских речи, „питалице управо значе оно и онолико што се и колико њима каже“ (Латковић 1982: 217), реалније су и ближе свакидашњици него већина пословица. Јаша М. Продановић их убраја у остале прозне народне умотворине, где убраја и пословице и загонетке, Видо Латковић у краће умотворине, такође са пословицама и загонеткама, док их Миливоје Кнежевић назива говорним творевинама.

Питалице Јована Јовановића Змаја не могу се уврстити у прозне жанрове, нити у краће умотворине, пошто се не јављају у оном облику у ком се јављају у усменој књижевности. Змај одступа од уо-

бичајене структуре народне питалице „питање – одговор“ и не започиње је речима „питао“, „питала“, „питало“, „питали“, осим у песми-питалици *Торба, љуна или љразна* (7, 206)³, за коју се може рећи да представља праву питалицу из усмене књижевности. Приказујући Циганина, који је најчешће у народним питалицама гладан и размишља о храни, Змај остаје у домену усмене књижевности. Песма, у ствари, представља проширену народну питалицу о Циганину и празној торби: *Пиџали Циганина: / – Ко љи је највећи дуиманин? / – Празна љторбица* (Кнежевић 1957: 144), а постоји и пословица са истим мотивом: *Празна је љторба љежа од љуне* (Кнежевић 1957: 73), те закључујемо да је пословица настала сажимањем питалице. Змајева песма-питалица не своди се само на дијалог са поентом, већ се у њој издваја и уводни део, у којем се наводи разлог дијалога са Циганином: *Неко ј’ хџео Циганову мудросџи / Побоље да сазна; / Пиџао џа: „Која ј’ љторба лакиша: / Пуна или љразна?“* Змај именује Циганина, што није обичај у народним питалицама, већ се дају само општа имена, типа: „Циганин“, „циганско дијете“, „Циганче“, „Циганка“. Друга и трећа строфа представљају наставак дијалога, који боље осликава Циганина Јакшу: *Није дуго љремилџао мисли / Сџари Циган Јакиша, – / Брзо рече: „Дај ми љторбу љуну, / Та ће биџи лакиша!“ / Ма како би љуна лакиша била? / – А Јакиша се смешика; / „Јер ја љразну одавно љознајем, – / Та је здраво љешика.“* Одговори које Циганин даје настали су из искуства и тешког живота Цигана, сажети су, оштроумни и са хумористичним призвуком. Песма-питалица *Торба, љуна или љразна* може да се посматра као облик са пословичним значењем. Једно је од успели-

³ Змајеве песме у овом раду наводе се према издању: *Сабрана дела Јована Јовановића Змаја*, I–XVI, приредио Јаша М. Продановић, Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон, Београд, 1933–1937, а због избегавања понављања, после навођења, првим бројем означава се број књиге у оквиру Змајевих *Сабраних дела*, а другим – број странице на којој је песма објављена.

² Види: Продановић 1951: 21–23; Кнежевић 1957: 18–19; Чаленић 1972: 406–407; Латковић 1982: 209–221; Milošević-Dorđević 1992: 605.

јих Змајевих песничких остварења које је настало по узору на усмену књижевност.

Змајеве питалице су саставни делови песме која је намењена детету, те ћемо их уврстити у лирска остварења. У Змајевим питалицама питање се поставља директно или индиректно, а одговор је најчешће духовит, и то са поентом. Блиске, по структури, народним питалицама јесу и Змајеве песме *Пићања и одговори* (7, 162) и *Два пићања с одговором* (7, 225).

Песма *Пићања и одговори*, како наслов каже, састоји се од питања и поучних, пословичних одговора, без хумористичног призвука и без уводних формула. Песма се састоји од пет строфа, тачније пет питања и пет одговора, који уједно представљају општа животна запажања, али и правила. Прва строфа односи се на наду: *Зашт' се човек нада / До краја живоћа? – / Јер је очајавати / Хришћану срамота*⁴; друга строфа доноси поруку о срећи: *У којој ти земљи / Права срећа цвети? / Онде где је сваком / Своја дужности свети*; трећа строфа приказује завидне људе: *Што је завидљивац / Тако жути и блед? – / Он из тучеж меда / Себи цеди јед*⁵; у четвртој, тема је витештво: *Ко је јунак прави? – / Казаћу вам сада: / Који кад год иреба / Сам себе савлада*, што указује на поетику романтизма; док у петој Змај указује на штетност алкохола: *Је ли животи крајак? / Кад се жуцка, није; / Ал' буре брзо изда / Кад се нагло тије*. Ова песма-питалица приближава се народним епиграмима због сажетог и ритмованог израза и наглашено дидактичког карактера, а може се назвати и пословичном питалицом – „питања са сажетим одговорима који, слично пословицама, садрже неко општије запажање о животу“ (Латковић 1982: 209), која се може применити у било ком времену и у било којем друштвеном слоју.

⁴ Стихови упућују на пословицу *Човек се нада док год је душе у њему* (Шаулић 1962: 83).

⁵ Стихови упућују на пословицу *На језику мед, а на срцу јед* (Караџић 1987: 183).

У песми *Два пићања с одговором* изостала је уводна формула и песма почиње дијалогом у виду питања. Прво питање дете поставља димничару и пита га зашто је тако црн: – „*Ђуши, ђуши, неразумно дете, / Зло би било, кад бих био бео*“, док друго питање дете поставља млинару, питавши га зашто је тако бео: – „*Ђуши, ђуши, неразумно дете, / Да сам црни, зло и наопако!*“ Змај овом песмом приближава детету две професије – димничара и млинара – и то са њиховим главним обележјима (црна и бела боја), која су нарочито интересантна деци нижег узраста. Песма се завршава шаљиво: *Одговоре ове / Схватило је дете, / – А тио и ви дружи / Ваља разумети* – што јасно указује на питалицу. Предмет народних питалица јесу људске слабости и мане, често засноване на родним стереотипима, или онима о етничкој или верској припадности, професији. Поп је најчешће неписмен, калуђер је грамзив, Турчин је насилан, а жена воли да прича. Змај се у својој песми није руководио овим принципом, већ је остао у домену дечјег интересовања и оних професија које својим спољашњим изгледом привлаче дечју пажњу.

Песма-питалица *Дете и магарца* (12, 162) представља хумористичну питалицу у виду кратке приче, засноване на метафоричном значењу, која има алгоријски смисао и јасну поруку на крају. Песма се састоји од дијалога између детета и магарца. Дете започиње разговор постављајући магарцу загонетку – пита га може ли да погоди која је то животиња: *...Сива јој је длака, / На леђима може йонети / И два и три цака. / Уши су јој дугачке, / Глава од три йеди, / А у глави што има, / То много не вреди. / Кад се чкала најде, / Најбоље јој ирија, – / Кад се чему радује, Онда виче: Ија!...* Магарца не може да се сети одговора, те му дете, смејући се, саопштава о којој животињи је реч: *Хахахаха, – тио си ти, / Мој ушоња сиви!* Овом песмом-питалицом, али и песмом-загонетком, дете се шали са животи-

њом, а уједно и проверава магарећу памет. Змај је овом песмом објединио три жанра усмене књижевности: загонетку, питалицу и басну. Према класификацији усмене загонетке Снежане Самарџија ова загонетка може да се подведе под четврти тип загонетке: састоји се од усложњавања претходног описа повезивањем више различитих појмова чије се особине или функције доводе у директан однос са одгонетком. Питање се поставља магарцу⁶, те се у њој може тражити и алегоријски смисао, па се песма може довести у везу и са басном, пошто открива истину о овој животињи, њену општепознату особину – глупост. Ако се посматра као басна, у њој се уочавају драмски елементи: експозиција – дететово питање, заплет – немогућност магарца да да одговор и расплет – дететово ругање и дете више неће да му загонета (*А дете је магарца / Зврцнуло њо глави, / Сад се њекем уверило / Да ј' магарцац прави. / Нији' је више долазило / Да с њиме ћереџа, – / Да му загонети*). Змај своју песму-питалицу започиње игром детета са магарцем, да би дете на крају само дошло до поуке, те у песми долази до изражаја и пословичка поука, на индиректан начин исказана.

Песма *Шума* (12, 206) компонована је у форми загонетке, чак има и исти почетак као и загонетка у којој Змај загонета о грудви снега (7, 190)⁷ – ја форму: *Ја знам једно лепо село, / У њему је све весело*. Змај описује поменуто село, набрајајући његове особине и доводећи их у везу са одгонетком: куће су са зеленим крововима, цвеће је по стазама, зеленило је на све стране, а помиње и његове становнике: *Ту стианују душе силне, / Појућ' њесме њре-*

⁶ И у усменој књижевности постоје питалице о магарцу: *Питало магарчић оца: – Што ње оно данас зову на свадбу? – Биће несјало дрва* (Кнежевић 1957: 134); *Питало магарцац ћака: – Па што ће њи бији, кад непресјано учии? – Не знам што ћу бији, али знам да нећу бији магарцац* (Кнежевић 1957: 149).

⁷ *Знам ја једну лојту, / Знаи је и ти ћаче, / Кад ударии о земљу, / Неће да одскаче...* (7, 190).

умилне. / Све скакућу, све се шале, / Певајући Творца славе. Према класификацији загонетке Снежане Самарџија ова загонетка може да се подведе под други тип загонетке. Змај једино одступа од директног обраћања детету у оном делу песме који упућује на загонетку, али поступак примењује на крају песме, постављајући питање и дајући одговор, што песму приближава питалици: *Знаи ли ко су ње душице? / То су, њо су хитре њишице. / Хитри ловци њуда лове, / То се село шума зове*.

У песми *Врабац и мачка* (12, 161) главни јунаци су животиње које су у природи непријатељи. Змај гради песничку слику на дијалогској форми, на утростручавању питања – поступку који је нарочито присутан у усменој поезији. Мачка поставља питања врапцу: *„Где ћеи, врајче, зимоваџи?“*, *„Где ћеи, врајче, данас ручаџи?“*, *„А где њи је конак, врајче?“*. Врабац даје занимљиве одговоре, на сва три постављена питања: *„Овде, онде, – / Туда, свуда!“*, *„На крај шора, – / На врх ора!“*, *„Што њи брига? – / Погоди га!“* Поента песме је у последњој строфи, у којој се разрешава дилема зашто мачка поставља питања врапцу: *„Знаи ли, море, зашто ње њиџам?“* – / *„Јер си мачка, – а ја њишица.“* / *То је рекџ, / Па уџекџ, – / Ошто мачка њужна лика*. И у народној питалици: *Питали миша: – У којем селу се најбоље живи? – У оном ње нема мачака* (Кнежевић 1957: 134) јавља се духовит одговор са поентом, који се тиче непријатељског односа између мачке и миша. На почетку Змајеве песме питања и одговори представљају неку врсту игре између мачке и врапца, наглашене и разликом у дужини стихова: релативно дуга питања мачке смењују се са кратким скакутавим ритмом врапчевих одговора. У суштини, реч је о надмудривању из којег слабији – врабац – оштроумним и досетљивим одговорима излази као победник. Утростручавање је у функцији осветљавања врапчеве досетљивости, као и способности да доскочи мачки, од које му прети опасност.

И у песми *Где је рај* (12, 194) одвија се духовит и занимљив дијалог између животиња, и то зечева и славуја. Питање славуј поставља зечевима, али сам даје одговор: *Славуј, одушевљен / Што је синџ мај, / Зајшћао зецове: / „Знаће л’ где је рај?“ / Па насћави даље: / „Рај је сад у лузу; / Идем одмах ћамо / Моме милом орузу.“* На исто питање зечеви дају славују другачији одговор: *„Вараш се славујче! / Није рај у лузу, / Већ прогласи свима: / Рај је свуд на свећу / Где кућуса има.“* Оба одговора су духовита, попут одговора у народним питалицама о животињама, јер свака животиња даје одговор који је у складу са њеним потребама и њеним погледом на свет. Таквог је типа и народна питалица о мишу и селу где нема мачака, или питалица о медведи и крушкама. Песма *Где је рај* могла би да се сведе на питање-одговор, те и својом структуром песма подсећа на народне питалице.

У народним питалицама појављује се дете („рајино дијете“, „чипчијско дијете“, „Циганче“, „циганско дијете“, „унучад“, „ђаци“, „син“) као активни учесник у дијалогу и у њима најмлађи члан заједнице сазнаје од одраслих уопштене истине о животу. Змај је у песмама *Два шћићања с одговором* (7, 225) и *Деће и магарец* (12, 162) доследно спровео поступак народног приповедача и довео дете као активног учесника до поенте. У песмама *Кажу ми, Сћако* (6, 40) и *Чија си ти мала* (6, 81) растеретио је дете општеважећих истина и питањима се поиграо са њим. Песма *Кажу ми, Сћако* испевана је као дијалог између девојчице и њене тетке и у функцији је исказивања љубави. Тетка поставља питање девојчици да ли је воли, а она одговара износећи своју љубав према јачини – градацијски: – *Ја те волим сћако истео / Као голуб жићео чистео, / И још већма, Цветео, / Слћика моја шћео, / И још већма, Цветице, / Слћика моја шћице.* Деминутивни „Цветице“ и „тетице“ додатно појачавају целу песничку слику. Песма *Чија си ти мала* са-

стоји се од питања која одрасла особа поставља малом детету. То су уобичајена питања која се постављају двогодишњем детету: *Чија си ти мала? / Волео бих знаћи, / Како ти се зове оћац, / Како с’ зове маћи. / Имаш ли већ ћуне / Две године дана? / Хране ли те млеком, – / Ил’ га ијети сама?...* (следе питања да ли дете воли да се купа и да ли се плаши воде, да ли је увек тако добро, да ли увек ћути када се појаве непознати људи). То су реторска питања, јер онај који их поставља свестан је да дете на њих не може да одговори. Одговор се крије у последњој строфи и представља врсту парадокса: *Та можда и не знаш / Говорићи с нама, / Можда умети каз’ти / Само: Таћи, мама!* Ове две песме имају само форму питалице, али су лишене поенте и духовитог одговора на крају. Оне су упућене детету ради забаве и разбигриге и представљају вид уобичајене комуникације са дететом нижег узраста.

Песма *Срце деце* (12, 216) представља одговор на питање које је на почетку песме постављено: *Какво шреба овог свећа / Да је срце у дећеша?* Одговор се заснива на живописним формулативним поређењима: *Као љљан нек је чистео, / Као роса нек је бистро, / Кд љубичица нек је смерно, / Кд зрцало нек је верно.* У другој строфи изричу се жеље за дететовим напретком и одрастањем: *Нек је свеже као врело, / Нек је чило и весело, / Кд ићица на грани, / Као да се кани, / Сваког часа у рај с’ дићи, / Здружии се с анћелчићи.* Поређења детета са биљкама и животињама, као у народној песми „имају своја архаична изворишта у паганским представама о јединству света“ (Клеут 2006: 35).⁸ Оваквом поетском сликом Змај је „дао слику идеалног детета као скуп најлепших особина који га чини неземаљским, анђеоским ликом“ (Радикић 2003: 98). Након постављеног питања Змај гради поетску слику на поредбеним изразима који су засновани на

⁸ Види: Самарџија Снежана. *Увод у усмену књижевност*, Београд, Народна књига – Алфа, 2007: стр. 145–150.

елементима из природе. Стихови наговештавају древно веровање у магију речи и представљају врсту благослова, јер: „У ствари то су жеље које се изричу драгим, вољеним и цењеним бићима као излив присне срдачности и нежности.“ (Кнежевић 1957: 10). Слободан Ж. Марковић сматра да је у песми *Срце дечје* најдубље исказано Змајево осећање природе дечјег бића, јер „у његовом поетском схватању дечје биће је саздано од невиности, наивности, безбрижности, душевне чистоће и маште“ (Марковић 1969: 30).

Песма *Дејше и бака* (12, 146) састоји од питања које дете упућује баки, а која су везана за бакину старост, па самим тим и за промену физичког изгледа. Бака се не укључује у дијалог, пошто је дете свесно пролазности живота, што се уочава у последњем питању: – *Зар се тио не може живети до века?* Бака представља оличење животног искуства и она би требало да прича детету и да га саветује, међутим, Змај јој не даје такву улогу. У песми је носилац мудрости дете, оно је радознало, пита, али коначно само долази до сазнања да је живот пролазан. Овом песмом Змај одступа од структуре питање–одговор, пошто се цела песма своди само на питања. Индиректно, одговор је изречен, али без увођења другог лица у дијалог. И у песми *Који је најбоље урадио* (12, 171) Змај одступа од структуре питање–одговор, јер песму своди на приказивање догађаја и постављање питања на крају, без навођења одговора. Песма приказује несташног малог Радета, који је, шетајући крај потока, упао у воду. У свакој наредној строфи Змај показује како је који брат реаговао: први је плакао и молио се Богу, други је отрчао до куће да потражи помоћ, а трећи је скочио у воду да извуче брата. Поступци тројице браће поређани су градацијски, баш као и у народним бајкама, трећи брат је најхрабрији и спасава малог Радета. Песма садржи елементе бајке, јер је у песми реч о немоћном брату, који запада у невољу, док је

у народним бајкама сестра најчешће у опасности, а спасавају је старија браћа, од којих је трећи, најмлађи брат, најспособнији и најхрабрији. Песма се завршава питањем: *Ја вас сада тишаам / Чишаоци млади, / Који од њих тишоје / Најбоље уради?*, где се деца оставља могућност да анализирају сва три поступка и да сами дођу до одговора који брат је најбоље поступио.

Василије Радкић у Змајевим песмама–питалицама препознаје форму загонетке у којој се питање поставља директно и на духовит начин, пропитује се дечја домишљатост, проверава знање из разних области, решавају математички задаци.⁹ Снежана Самарџија уочава везу између загонетке и лирске песме, која се заснива на ритму, рими, стилским фигурама, грађењу тропа, семантизацији фонема и вишезначности речи.¹⁰

Песма–питалица *Рачунџијама* (5, 35) представља вид рачунске загонетке, у којој одгонетка треба да се изрази бројем. Змај је ову песму–питалицу, у којој треба да се реши колико је девојчици остало ораха, написао по узору на усмену рачунску загонетку *Девојчице и ораси*.¹¹ Девојчица је имала 25 ораха, по 5 је дала брату, сестри и просјаку, а 5 је сама појела. Треба одговорити на питање колико је девојчици остало ораха, јер: *То ће да ти ономе*

⁹ Василије Радкић издваја следеће Змајеве песме–питалице: *Рачунџијама* (5, 35), *Тешко је погоди ти* (5, 113), *И погоди* (5, 162), *Маца и маца* (5, 87), *Два зеца* (5, 158), *Какав је тио цвети* (5, 149), *Порука шетина* (5, 238), *Зашто? – Зашто* (5, 265), *Шта је ово* (6, 174).

Предмет нашег интересовања су само оне песме које су настале по узору на усмену књижевност.

¹⁰ Види: Самарџија, Снежана, „Структура и функција усмене загонетке“, *Српске народне загонетке, Анџологија*, (приредила Снежана Самарџија), Београд, Гутенбергова галаксија, 1995: стр. 548.

¹¹ *Три девојчице израле се на орахе. Домало предоби једна све орахе дружих двеју, тије је са својим орасима имала 45. Прије изре имале су двије девојчице подједнако ораха а тијећа само половицу (једна од њих). – Питанье: Колико је ораха имала свака девојчица? – (Продановић 1951: 411).*

ко рачунаџи знаде, / Израчунаџи колико још ораџи имаде. / Трч'џи амо, рачунџије, Јово, Војо, Лако, / Реџ'џи кол'ко је остџало, – лијо или џако? Василије Радикић поред провере математичког знања наглашава и педагошку поруку песме, јер је девојчица орахе дала и просјаку: „Тиме се посебно подвлачи врлина милосрђа, што је у складу са Змајевим верским, етичким и социјалним учењем о потреби помагања 'невољника'“ (Радикић 2003: 59). Песму-питалицу *Рачунџијама* уврстили смо у жанр питалице, а не загонетке, јер су рачунске загонетке „мало народне а више школски продукт“ (Кнежевић 1957: 28), те оне „искључиво утичу на разум“ (Шаулић 1962: 24) и немају већу књижевну вредност, те ову песму не треба доводити у везу са Змајевим даштањима – правим загонеткама и загонеткама-питалицама – која представљају један од најзначајнијих и највреднијих сегмената Змајевог песничког стварања за децу, као и један од најуспелијих рефлекса усменог стваралаштва.

Песма *Теико је џогодиџи* (5, 113) почиње питањем које сестра упућује свом брату: „Де џогоди, браџио, / Шџиџа џи сека носи?“, брат одговара да је то „џечџаџи од шећера“, те му она поставља ново питање: „Ал' у којој руџи? / Би ли моџо знаџи? / Ако и џио још џогодиџи, / Ја ћу џиџи за даџи.“ Дечак није одговорио на друго питање, али је добио награду, „чиме игра добија дидактичко значење афирмације сестринске добротe и лепоте даривања“ (Радикић 2003: 60). Песма *И џогоди* (5, 162) почиње питањем: „Де џогоди, наџи мајуне, / Шџиџа имам у руџи? / Ако брзо не џогодиџи, / Ја ћу даџи куџи“ и представља врсту праве загонетке, у којој се загонета о јабуци: „Узбрала сам са дрвеџиџа / Код суседа Паје, – / Ко се сеџиџи, ко џогоди, / Ево, њеџова је! / Округло је као лоџиџа, / Мириџиџе кô цвеће; / Ко не може да џогоди, / Добџиџи је неће. / Ти сад мислиџи да је гуња, / Ал' се вариџи љуџио, – / Зелено је, румено је, / Није џако жуџио.“ Дете на крају песме

ипак долази до одговора: *А мајун се све миџоџи, / Кад ће биџи крај. / Наједаред он се сеџиџи: / “Јабука је, – дај!”* Ова загонетка такође може да се подведе под четврти тип загонетке, према класификацији усмене загонетке Снежане Самарџија. Иако су песме *Теико је џогодиџи* и *И џогоди* испеване у форми питање–одговор, оне умногоме одступају од народне питалице. У њима се ипак препознају мотиви из усмене књижевности: љубав сестре према брату, мотив даривања, мотив јабуке – чест мотив у Змајевим песмама намењеним најмлађим читаоцима. Мотив јабуке заступљен је и у Змајевим допуњалкама, као и у ташунаџици *Таџиџи, џаџиџи* (6, 91).

Песма *Какав је џио цвеџи* (5, 149) почиње питањем: *Какав је џио цвеџи? / Би л' ми казџиџи знали, / Де да чуџем, реџиџиџе, / Треџиџоједи мали.* Песник помаже деци да одговоре на питање кованицом „трешњоједи“, што директно упућује на одговор. Последњом строфом песник упућује дете на илустрацију, односно на то да је одговор трешњин цвет: *Цвеџи је овде наџриџан, / Нек за џледа сваки; / Скоро ћеџи с' уверџиџи / Да ј' заџстиџа џаџи.* Радикић у песми препознаје форму загонетке, коју Змај вешто комбинује са илустрацијом: „Читаоцу се задаје да препозна цвет на слици – овде је цртеж загонетка, а песма одгонетка“ (Радикић 2003: 60).

Песма *Шџиџа је ово* (6, 174) испевана је у форми дијалога између мајке и деце, а насловом упућује на загонетку. Песма и јесте загонетка за децу, која треба да одгонетну шта је на цртежу: *А џле џиле! – Није џиле, / Већ је налик само. – / Јестџе џиле. – / Е, џа шџиџа је, мамо?* Мајка им помаже да реше одгонетку, те им указује на то да пиле нема тако дуг кљун и да обрете пажњу на ноге и канџе. Деца ипак не могу да погоде која је животиња на слици, а мајка им одговара: „То је, деџо, шџуче мало, / Шџука му је мајка.“

У Змајевим песмама-питалицама, као и у народним, исказују се запажања о животу, али и о дете-

ту и његовом спознавању света уопште. Њима се песник обраћа детету најнижег узраста, пружајући му могућност да се изрази, што нарочито доприноси развоју дечје маште. Његове песме-питалице садрже два лица: једно које пита, друго које одговара: човек – Циганин, дете – магарац, врабац – мачка, одрасла особа – дете, дете – дете. У песмама-питалицама Змај користи веома живу и уверљиву форму дијалога, вешто комбинујући форму питалице, загонетке и пословице. Центар Змајевих песама-питалица јесте радознано дете које жели да дође до одређеног одговора, као и одрасли који желе са дететом да се поиграју и нашале. Питалице су погодне за децу, пошто се најчешће граде на неспоразуму, „на двосмисленом схватању питања и исто таквом одговору, који могу да проистекну из привидне, или стварне наивности“ (Чаленић 1972: 407), а нарочито су им интересантне питалице које говоре о животињама. У Змајевим песмама-питалицама, као и у народним, „не треба тражити (...) ни неку велику мудрост, ни какве више идеале. Оне се баве стварношћу, не узлећу високо, не продиру дубоко и запајају само оно што људима здрав разум и често искуство омогућавају да виде и осете“ (Продановић 1951: 23). Змај је у овим песмама сачувао форму народне питалице, али их је садржински учинио разноврснијим и ближим детету свога времена и прилагодио их његовим интересовањима.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вујчић, Никола. *Српска народна књижевност за децу*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.
2. Карацић, Вук Стефановић. *Српске народне пословице*, (приредио Мирослав Пантић), Београд, Просвета–Нолит, 1987.
3. Клеут, Марија. *Народна књижевност – фрагменти скривени*, Нови Сад, Филозофски факултет, 2006.
4. Кнежевић, Миливоје. *Анџиологија народних умотворина*, Нови Сад – Београд, Матица српска, Српска књижевна задруга, 1957.
5. Латковић, Видо. *Народна књижевност I*, Београд, Научна књига, 1982.
6. Marković, Slobodan Ž. „Jovan Jovanović-Zmaj i poezija za decu“, Zagreb, *Umjetnost i dijete*, бр. 1, год. I, 1969: стр. 28–31.
7. Milošević-Đorđević, Nada. *Pitalica, Rečnik književnih termina*, Beograd, Nolit, 1992: стр. 605.
8. Продановић, Јаша М. *Анџиологија народних иривоједака и осталих ирозних народних умотворина*, Београд, Српска књижевна задруга, 1951.
9. Радкић, Василије. *Змајево иесништво за децу*, Нови Сад, Змајеве дечје игре, 2003.
10. *Сабрана дела Јована Јовановића Змаја*, I–XVI, приредио Јаша М. Продановић, Београд, Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон, 1933–1937.
11. Самарџија, Снежана. „Структура и функција усмене загонетке“, *Српске народне загонетке, Анџиологија*, (приредила Снежана Самарџија), Београд, Гутенбергова галаксија, 1995: стр. 5–48.
12. Sikimić, Biljana. „Jedna srpsko-rumunska folklorna izoglosa“, *Radovi Simpozijuma Jugoslovenski Banat – istorijska i kulturna prošlost*, Beograd, 1997, стр. 160–176.
13. Чаленић, Момир. *Сео цар на канџар, Народна књижевност за децу*, Београд, Научна књига, 1972.
14. Шаулић, Аница. *Анџиологија народних пословица и загонетки*, Београд, Народна књига, 1962.

ZMAJ'S POEMS-QUESTIONS COMPARED WITH THE
FORM OF ORAL LITERATURE

Summary

The paper deals with the attitude of poems-questions by Jovan Jovanovic Zmaj towards poems-questions from the oral literature, since Zmaj takes the form of folk riddles. Zmaj devoted his poems to the youngest readers and their contents are more versatile and more attuned to the children of his time and more adapted to their interests. In Zmaj's poems-questions, as well as in folk, observations on life, but also about the child and his understanding of the world in general are included. Zmaj's example of poems-questions shows how oral literature can be an inexhaustible source of creative and artistic creativity for children. The paper also shows that the oral tradition, through Zmaj's poems, lives in contemporary literature for children.

Key words: Jovan Jovanović Zmaj, oral literature, riddles, questions, answers, child, instruction, entertainment

◆ Бојана ВУЈИН

ПОПУЛАРНО НИЈЕ СИНОНИМ ЗА ЛОШЕ: ДЕЧЈА КЊИЖЕВНОСТ И РОК ПОЕЗИЈА

САЖЕТАК: И дечја књижевност и рок поезија често су на мети културног и теоријског снобизма који не налази вредно у популарном, али и у фокусу културне и теоријске радозналости коју диктира савремена мисао. Везе између ова два облика књижевности бројне су, а рад ће се бавити сличностима везаним за рецепцију и инспирацију, узимајући као пример песме у чијој позадини леже дечје књиге.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: дечја књижевност, рок поезија, култура, постмодернизам

Некада давно, када је уобичајени представник академске заједнице носио сако с кожним закрпама на лактовима и био заљубљеник у тенисоновске строфе, и сама помисао на озбиљно изучавање било чега популарног била је незамислива. У данашње, постмодерно доба, међутим, нимало не чуди што је, на пример, серија *Бафи убица вампира* (*Buffy the Vampire Slayer*) већ годинама у центру пажње небројених теоретичара социологије, књижевности, филозофије, родних студија и психологије, а музичари као што су Боб Дилан и Ленард Коен се сврставају међу озбиљне и цењене песнике. Постмодернизам је, како наводи Анџела Макроби, нашао место у безбројним дискурсима много брже него друге интелектуалне творевине, те „прешао из простора историје уметности у политичку теорију и на

странице часописа о омладинској култури, омоте музичких албума и модне фотографије у *Вогу*“ (Mc Robbie 1995:13).

Не би ли се отарасила некадашњег имиџа који ју је сликао као нешто старомодно и досадно, критика се окренула стварима у тренду и ставила их у фокус озбиљне интелектуалне анализе. Наравно, није одмогла ни чињеница да је популарна култура полако постала стандард и нешто без чега се не може; нешто што се просто, барем у одређеној мери, мора познавати не би ли се опстало у теоријским водама постмодерне климе. Један од најбољих примера за ово јесте и чињеница да је у другој половини двадесетог века рок и поп поезија преузела примат над традиционалнијим, писаним формама које су неспутано и суверено владале позорницама ранијих столећа.

Настављајући традицију трубадура и њима сличних уметника-забављача, поп музичари су искористили чињеницу да је половином двадесетог века, с развојем носача звука који су се могли лакше и произвести и приуштити, писана поезија почела да губи привлачност коју је некада имала. Песнике-суперзвезде који су некада давно били у центру пажње публике и чији је епитом, вероватно, лорд Бајрон, заменили су шоумени што витлају микрофоном уместо пером. Речи које су некада пуниле странице књига и биле читане наглас само на књижевним вечерима и рециталима нашле су нови дом у текстовима поп и рок песама, као језичка пратња примарном, мелодијском садржају. Могло би се чак рећи да се поезија вратила на своје првобитно место – не треба заборавити да реч *лирика* води порекло од речи *лира*, те да је лирска поезија најпре означавала речи певане уз музику створену и извођену на овом инструменту. Премда већина људи, када слуша музику, првенство даје мелодији, а не тексту – довољан доказ за ово је чињеница да публика с несмањеним уживањем свакодневно слуша и песме

на језицима које не разуме – не може се, ипак, рећи, да је текст небитан и ваљало би истаћи да, када им се посвети довољно пажње, речи имају и те како битну улогу у доживљају песме – што емоционалном, што интелектуалном. А ако је сваки обични слушалац учесник у овом процесу, само је питање времена када ће и професионалац почети да текстове песама користи у своје, разноврсне, теоријске сврхе. Чувени теоретичар популарне музике Сајмон Фрит наводи да се „у култури у којој мало људи ствара музику, али сви разговарају, песама приступа најпре кроз њихове текстове. Ако музика тексту даје лингвистичку виталност, текст песама даје друштвену *улогу*.“ (Frith 1988:123) Музика и текст су, дакле, део шире социокултурне теоријске сцене, и то не само зато што омогућавају многобројна тумачења као израз постмодернистичког плуралитета значења, контекста и истина. (Frit 1988:107) истиче да се текстови песама не користе као израз саме популарне културе, већ као израз *збрке* у популарној култури. И то не збрке у негативном, већ у позитивном смислу те речи: управо оног плуралитета стварности који је толико типичан за доба у коме живимо, а који се савршено одражава у богатству поп-културе око нас.

Када је о реч о писаној књижевности која је слична музичком тексту по томе што садржи и уметничке и забавне аспекте и која се често – пречесто – с презиром сврстава у „популарно“, нема бољег кандидата за позицију пандана рок поезији од дечје књижевности. И она, као и рок поезија, заузима простор међупростора – на граници забавног и поучног, одраслог и дечјег, аутора и читаоца, отвореног и затвореног текста; на раскрсници бројних, углавном међусобно завађених, теоријских дисциплина које је својатају као предмет изучавања јер ју је тешко дефинисати, а тиме лако присвојити. Као и рок поезија, и дечја књижевност је донедавно, судећи према Питеру Ханту, била ван видокру-

га „интелектуалних и културних гуруа“, и, премда је изузетно важна са образовног и комерцијалног аспекта, премда задире дубоко у културу (од језика до политике), јер је огромна већина људи који имају моћ и утицај у детињству читала дечје књиге и, сходно томе, наивно је помислити да идеологије присутне у тим књигама нису имале утицаја на развој тих људи – дечја књижевност ипак остаје маргинализована и често се на њу гледа с ниподаштавањем. (Hunt 2007:1)

Обе књижевне форме су, дакле, подједнако често мета академске радозналости и академског снобизма. Обе се често сматрају пуком забавом, и премда су примери када је такав став оправдан многобројни (ни *Love Me Do* ни серија тинејџерских хорор књига *Goosebumps* никада нису претендовали на нарочиту дубокоумност), идеја да ни дечја књижевност ни рок поезија никада нису ништа више од занимљиве разбирливе снисходљива је и ускогруда.

Слична рецепција, међутим, није једино што повезује ове две књижевне форме. Примери песама инспирисаних дечијим књигама нису реткост – а ни изненађење, кад се узме у обзир Хантово већ поменуто опажање да књиге које се прочитају у детињству обликују ставове који се заузимају у каснијем животу. Овоме треба додати и чињеницу да највећи број музичара не спада у књишке мољце, те да су им дечје књиге можда и најсвежија литература (увек, наравно, има изузетака – рецимо, гитариста Квина, Брајан Меј, има докторат из астрофизике; но, чињеница да је његов колега из бенда, Фреди Меркјури, као омиљену списатељицу редовно наводио Беатрикс Потер, ауторку дечијих књига, ипак иде у прилог томе да су љубитељи читања пре изузетак него правило кад је о професионалним рок музичарима реч).

Да би се пронашли примери рок песама у чијој позадини стоје дечје књиге није потребан огроман напор, нити археолошко копање по музичкој исто-

рији. Довољно је, за почетак, кренути од најчувенијег и најочигледнијег – и то кад су и музика и дечја књижевност у питању. Није тајна да је Џон Ленон био велики обожаваалац викторијанског нонсенса, жанра који се ослања не на недостатак, већ на вишак значења, где се поигравање речима преплиће са математичко-логичким погледом на свет, предсимболичко и систематско поимање језика постоје наредо, а смисао се, парадоксално, налази управо у одсуству смисла. Није случајност што се ова форма, која одувек постоји у рецитацијама и сличним песмицама, јавља у уметничком облику у енглеској књижевности управо у викторијанском добу – у периоду када је доминантни израз реализам, машта и жеља за забавом морају негде наћи вентил. Најчувенији међу писцима нонсенса свакако су Луис Керол и Едвард Лир и обојица су овековечена у песмама Битлса. Присуство књиге *Алиса у земљи чуда* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865), књиге која је означила почетак такозваног „златног доба“ у англо-америчкој књижевности за децу и њеног наставка *Алиса с друге стране огледала* (*Through the Looking Glass, and What Alice Found There*, 1871) може се приметити у више песама које је написао Џон Ленон, а најчувенија међу њима свакако је *I am the Walrus* (*Ја сам морж*) са албума *Magical Mystery Tour* (1967) – песма заснована на Кероловој песми *The Walrus and the Carpenter*, која говори о моржу и дрводељи и тужној судбини извесних острига. Ленон (који у тренутку када је писао песму није знао да је морж заправо зликовац, и после је, полуозбиљно, говорио како би било боље да је песму назвао *I am the Carpenter*) намерно имитира Керолов приступ тексту, од благе друштвене критике која се крије иза наизглед бесмислених ситуација и фраза, до избора речи због њиховог звучања, а не значења. Речи песме делују као да међусобно нису повезане, а слике су намерно психоделички префорсирани. Самореференцијалност је такође при-

сутна – стих „види како лете, као Луси на небу, види како беже“ алузија је на песму *Lucy in the Sky With Diamonds*, нумеру са претходног албума, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), а речи „морж је био Пол“ јављају се касније, у песми *Glass Onion* на албуму *The Beatles* (1968), познатијем као *Бели албум*, и (добро)намерна су провокација за оне који су с превише ентузијазма приступили тумачењу песме *I am the Walrus*. Баш као и када је реч о *Алиси*, највећа привлачност поменутих Ленонових песама није у тумачењу значења и откривању онога што „писац хоће да каже“, већ управо у забави, уживању у сликама и звуцима које речи, тако постављене, стварају, а које зависи од могућности да се језик схвати емоционално, на предсимболичком нивоу, нивоу пре усвајања логичког система, више него карактеристичном за дечју књижевност, а посебно књижевност за најмлађе.

Ленон је у својим стиховима успео да „ухвати“ забавну, магичну страну *Алисе*. Том Вејтс, с друге стране, у песми *Alice* са истоименог албума из 2002. године, говори о носталгији и тузи која извире са страница Керолових књига. Песме са албума музичка су пратња позоришном комаду *Алиса*, причи о вези између Луиса Керола и Алис Лидел, његове инспирације. Добро је знана чињеница да је Керол волео да проводи време са девојчицама и да је једино у њиховом друштву стидљиви оксфордски предавач Чарлс Доцсон успевао да прича без муцања и претвори се у маштовитог Луиса Керола, но, по свему судећи, викторијански морал и урођена асексуалност постарали су се за чињеницу да ти сусрети, премда из данашње перспективе доста проблематични, никада не буду неприлични. Али исто се тако зна и да је Керол био дубоко несрећан због неумитности одрастања његових малих пријатељица, што је више него очигледно у *Алиси с друге стране огледала*, која почиње горко-слатком песмом о напуштању детињства. Вејтсова *Alice* одли-

чан је одраз ове мрачније, тужне стране *Алисе*, са стиховима о смрти, пролазности и сећању и меланхоличном мелодијом која успева да дочара и носталгију и очајање.

Као што се може видети, дечја књижевност није увек, као што се често погрешно сматра, безбрижна и весела, напротив, она и те како има и своју мрачну страну. *Чаробњак из Оза* (*The Wonderful Wizard of Oz*, 1900) Френка Баума, први у серији романа о девојчици Дороти Гејл и чудесном свету земље Оз, лепо показује ову идеју. Ко је успео да заборави да велики чаробњак из Оза није ништа друго до варалица, а да је Смарагдни Град зелен због наочара са зеленим стаклима које су и грађани и посетиоци принуђени да носе? Чињеница да је Доротиним пријатељима довољан плацебо који добијају од чаробњака, јер већ имају оне особине за којима жуде, свакако говори у прилог идеји да је понекад све што је довољно мало сигурности у себе; но, не може се пренебрегнути ни то да се текст може читати и као дистопија. Како каже Дебра Такер, „премда је на први поглед безвремена фантастична прича, *Чаробњак из Оза* исказује много више о свом добу, као периоду друштвеног распада и несигурности, него што је писац, који је за себе тврдио да је аполитичан, вероватно намеравао.“ (Thacker–Webb 2002:85) „Лажност [Смарагдног Града и самог чаробњака] указује на коментар о америчком конзумеризму и нелагодној вези између привида и истине“ (Thacker–Webb 2002:89). С обзиром на то да Дороти не може да се ослони на чаробњака да јој помогне ни привидом ни истином, није чудо што дивни, светлуцави град постаје метафора разочарања.

Свет музике није остао слеп пред импликацијама присутним у *Чаробњаку из Оза*. Идеја да је свако наизглед савршено место мач са две оштрице присутна је у рок поезији Елтона Џона и Сизор Систерса. Џонова песма *Goodbye Yellow Brick Road* (*Збогом жутију од жутије цицле*) са истоименог албу-

ма из 1973. године својим текстом подсећа на „избледели холивудски гламур у стилу *Булевара сумрака*” (Mason: *web*). Лирски субјект са носталгијом говори о свом доласку у велики град који је испрва деловао као нешто из бајке, да би се на крају претворио у место где „пси друштва завијају” и где је он само трофеј за старије богаташе. Жеља за повратком на фарму и одлука да ће судбину потражити другде, а не на путу од жуте цигле, подсећа на Доротину жудњу за Канзасом и фармом њене тетке Ем, и крајњу поруку књиге да је дом најлепше место на свету, те да срећа не лежи негде „иза дуге”. Снага Џонове песме налази се у чињеници да њен текст реалистично, а опет магично, говори о тамној страни славе и живота у свету рокенрола.

Песма *Return to Oz* (*Повраћање у Оз*) америчког бенда Scissor Sisters са њиховог деби албума из 2004. године још је мрачнија прича о привиду гламура. Наслов песме преузет је из филма *Повраћање у Оз* (1985), наставка чувеног *Чаробњака из Оза* (1939), заснованог на двома каснијим књигама из серије о Озу. У овом филму Дороти се враћа у Оз, али тамо проналази само рушевине, уништен пут од жуте цигле и људе претворене у кристал. Сизор Систерси користе ову метафору да испричају причу о злоупотреби кристал-мета, опасне синтетичке дроге, у савременој геј заједници, користећи песничке слике које подсећају на бајку, само да би у следећим стиховима показали да је све само илузија и да је „трава мртва, златно је смеђе, а небо има канце”. Ма како суров свет из песме Елтона Џона био, он ипак није ништа у поређењу са мраком света Сизор Систерса – разлог овоме може се наћи у томе што две песме раздваја тридесет година, током којих је разочарање добило нове димензије, али и у томе што се Џон у својој песми бави личним, а Систерси у својој друштвеним проблемом. Било како било, метафора Оза и Смарагног Града функционише у оба случаја и показује да дечја књижевност никако

није само занимљиво и весело штиво за слободно време.

Има још много примера где се дечја књижевност и рок поезија са успехом сусрећу и преплићу (ту су, рецимо, песма *Tom Sawyer* бенда Раш о побуњенику и „ратнику модерног доба” или неколико песама Лед целелина инспирисаних *Господарем ирсијенова*), али не и довољно простора да се све оне спомену. Онај професор са кожним закрпама са почетка рада можда би се згрозио над чињеницом да неко ове две форме сматра књижевношћу вредном истраживања, но убрзо би морао схватити да је погрешно. У свету где је све текст, и све се може тумачити, снобизам није оправдање за игнорисање великог дела културног простора. И у рок музици и у дечјој књижевности забава је неопходан део сваког дела, али то никако није минус. Као што наслов овог рада каже, популарно није синоним за лоше, а забавно не стоји на путу интелектуалног. На крају крајева, има ли ичег лошег у забављању?

ЛИТЕРАТУРА

1. Baum, Frank Lyman. *The Wonderful Wizard of Oz*. Ware: Wordsworth Classics, 1993 (1900).
2. Carroll, Lewis. *Alice in Wonderland and Through the Looking Glass*, Ware: Wordsworth Classics, 1993 (1865).
3. *Classic Albums: Goodbye Yellow Brick Road*. Dir. Bob Smeaton, Eagle Rock Entertainment, 2001, DVD
4. Cogan Thacker, Deborah, and Jean Webb. *Introducing Children's Literature: From Romanticism to Postmodernism*. London – New York: Routledge, 2002.
5. Frith, Simon. *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. New York: Routledge, 1988.

6. Hunt, Peter, *Understanding Children's Literature*, Oxon: Routledge, 2007 (1999).
7. John, Elton. *Goodbye Yellow Brick Road*. DJM Records, 1973.
8. Mason, Stewart. 'Goodbye Yellow Brick Road', Song Review. Available [15. 5. 2010]
9. McRobbie, Angela. *Postmodernism and Popular Culture*. London – New York: Routledge, 1995 (1994).
10. Scissor Sisters. *Scissor Sisters*, Polydor, 2004.
11. The Beatles. *Magical Mystery Tour*, Parlophone, 1967.
12. Waits, Tom. *Alice*, ANTI-, 2002.

Bojana VUJIN

POPULAR IS NOT A SYNONIM FOR THE BAD:
CHILDREN'S LITERATURE AND ROCK POETRY

Summary

Children's literature and rock poetry are both the focus of and the thorn in the side of intellectual and cultural theory. Intellectual snobbery looks upon both forms of literary expression with disdain, but intellectual curiosity appropriates them and makes them the subject of postmodern analysis. This paper explores the connections between the two, focusing on the matters of reception and inspiration, with the analysis of several songs inspired by children's literature at the centre of that exploration.

Key words: children's literature, rock poetry, culture, postmodernism

◆ Блага ЖУРИЋ

БАЈКА КАО КЊИЖЕВНИ ЖАНР И ЊЕНО (НЕ)РАЗУМИЈЕВАЊЕ У НАСТАВИ

САЖЕТАК: У раду су презентоване теоријске основе бајке, осврт на њену генезу, компаративни преглед бајки код нас и код других народа и дефиниција појма.

Историјски развитак бајке зависио је од ступња развитка човјечанства. Постоје различита тумачења о времену и мјесту настанка, мотивима и сижеу бајке. Поред народне и ауторске бајке настала је савремена техно-бајка. Основне теме и мотиви бајки исти су код свих народа: сукоб добра и зла, храброст и одлучност човјека да савлада све препреке на путу до остварења жеља.

Бајка је различито вреднована и тумачена у наставној пракси иако је јединствена тема за остваривање многих васпитнообразовних задатака наставе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: бајка, интерпретација, методика, наставник, ученик, народна, ауторска, техно-бајка

На питање гдје су се појавиле и одакле су се шириле заједничке особине бајки одговор можемо наћи у најранијим људским схватањима и сазнањима о природи и друштву, а она су, у својој основи, иста код свих народа свијета. За потврду ове констатације потребно је сагледати неколико чињеница. На основу расположиве и доста обимне литературе може се са сигурношћу тврдити да је бајка настала из магије и мита, а дјелимично и ритуала. У ствари,

праизвор јој је религија.¹ Исти услови који карактеришу религију везани су и за бајку, али на различите начине. Док је религија пасивна (није објашњавала појаве а човјек их је прихватио онаквим какве је добијао), бајка је активно тумачила и разрјешавала необичне појаве и догађаје.

На закључак да бајка води поријекло из магијске и митске медијације наводе многи елементи у бајци који се налазе и у миту. Фолклор бајке је етнографски, као у митовима, са разликом што су фантастични моменти у бајци одвојени од племенских вјеровања. Ова два књижевна жанра имају разлика, али и доста сличности. Већина мотива и симбола бајке (као што су: ципелица Пепељуге, прстен у колачу, бјежање младе и младожење итд.) потичу од обреда и обичаја многих народа и „од доста старе ритуално-митске семантике“.² У бајкама је то чврста хијерархијска структура од неколико провјера, најчешће три – позната тројност бајке. Оваква структура налази се и код средњовјековног витешког романа, на који је, вјероватно, имала утицаја и бајка.

Као антрополошка појава бајка је одраз и израз човјекских настојања, на одређеном ступњу развоја, да надвлада несавладиве силе. Као социолошко-психолошка појава она оличава човјеков активни однос, борбу против силе и зла. Те основне особине човјека као свјесног бића створиле су бајку, јединствени књижевни жанр са општељудским и свевременим темама и порукама. Ова својства бајке морају се имати у виду при њеној интерпретацији у настави.

¹ За доказ ове тврдње довољно је, за јужнословенске народе, проучити материјал који дају Чајкановић и Нодило (Чајкановић, Веселин: *Мити и религија у Срба*, СКЗ, Београд, 1973. и Нодило, Натко: *Стара вјера у Срба и Хрватима*, Логос, Сплит, 1981. фототип издања из 1882. О економско-социјалним узроцима настанка и учења најзначајнијих религија довољно материјала пружа Тревор Линг: *Историја религије Истока и Запада*, СКЗ, Београд, 1990).

² Исто, стр. 21.

Бајка се развијала и мијењала упоредо са развојем човјека. На нижем ступњу развоја човјек јој је више вјеровао и више маштао о стварању бољих услова за живот. Тако су у бајци опстајали религијски мотиви и остаци мита који су снажно утицали на човјека у прошлости. Бајка је јачала колективни дух једног народа и помагала му да опстаје у разним невољама. Својим мотивима и жељама она је била претеча долазећег времена и техничких достигнућа.

Имајући у виду друштвено-економске чиниоце, схватљиво је што су бајке створене у народу и што су у њему живјеле све до времена шире писмености. Одушевљени њима, пишу их и највећи књижевни ствараоци, код нас и у свијету. И поред заједничких особина бајке су истовремено и веома разноврсне по ужим темама, мотивима и конкретним порукама, а посебно по језичко-стилским карактеристикама. Код разних народа и у различитим временским периодима имају своје специфичне особености, које су израз духовног бића одређеног народа и времена, па и ову чињеницу треба истаћи интерпретацијом бајке у настави.

Бајка је врста приповијетке гдје се преплићу стварно и нестварно. Пошто је развојем писмености бајка прешла фазу колективног стваралаштва, постала је индивидуални стваралачки чин. У теорији књижевности је то верификовано деобом бајки на народне и ауторске бајке.³ Сматрамо да је назив „умјетничке“, за ауторске бајке, неприхватљив, јер би то значило да народне бајке нијесу умјетничко дјело, односно да нијесу „умјетничке“. И једне и друге карактерише фантастика, маштовито и чаробно причање догађаја јасном језичком структуром. Ауторска бајка је настала по узору на народну, иако има оригиналних мотива. И у народним и у ауторизованим бајкама ликови су јасно окарактерисани по контрасту, тако ће дијете лако препознати

³ О ауторској бајци детаљније: Смиљковић, Стана. *Ауторска бајка*, Врање, Учитељски факултет, 1999.

ти њихове изражене различитости: храбар–плашлив, добар–зао, лијеп–ружан, вриједан–лијењ итд. И у једним и у другим бајкама позитивне особине се углавном везују за тјелесну љепоту, па је добар и вриједан човјек у бајкама лијеп, а зао лијењ и ружан. У свим бајкама, на крају, добро је награђено а зло кажњено, што васпитно дјелује на дијете.

Прва истраживања бајке, код нас, везују се за Вука Караџића, у Европи за Браћу Грим. Иако се није бавио испитивањем њеног поријекла, Вуков приступ је остао прави пут за даља разврставања народне приповијетке. Народна бајка је била основа за стварање ауторске бајке. Појавом Десанке Максимовић, Иване Брлић Мажуранић, Гроздане Олујић, Бранка Ћопића, Славка Јаневског, Ахмеда Хромацића и других књижевника на говорном простору српскохрватског језика обogaћена је литература за дјецу жанром бајке.

Српске и црногорске бајке носе специфичност простора на којима су настале и разликују се од других бајки. У једнима се појављује само једно доминантно значење: порука као универзални смисао, или мисао која се може јасно издвојити и која је интензивнија од свих осталих функција и порука исте бајке (*У цара Тројана козје уши, Немушћин језик...*) Постоје и оне другачије композиције у којима је чаролија умјетности имагинације и садржај крајњи циљ, а порука се исписује љепотом језичке изражајности (*Баи Челик, Чудостворни црстиен...*). Користиле су за преношење искустава зато што су се, на најмаштовитији начин, бавиле суштинским људским проблемима и то преносиле на посредан начин. Бајка јасно говори о обичним и необичним стварима и појавама, о људима сличнима нама самима. Она упућује онога ко је чита и учи га да одлучи колико треба да прихвати од онога о чему говори, о животу и људској природи.

Као све велике умјетности, бајке истовремено очаравају и поучавају и чине то на начин непосредног обраћања читаоцу. На ненаметљив начин по-

мажу да се дође до разрјешења неког проблема. Бајка има чврсту структуру с одређеним почетком и заплетом који иде ка задовољавајућем рјешењу на крају. То значи да има топос почетка и топос завршетка. Одводи у један чудесан свијет, из којег враћа у сигурну реалност. Дијете прихвата начин приповијетања којим се у фантазији не остаје предуго. Јунак се увијек враћа у стварност, која је срећна и без магије. Бајка почиње реално, улази у чудесно и фантазију и на крају се опет враћа у објективни свијет.

Бајка је одувјек била истраживачки изазов. Интересантно је поменути једно истраживање о културним потребама дјеце предшколског узраста (од три до седам година). Анализа тог истраживања показала је: „...на ранг листи интересовања за књижевну литературу, код дјеце средњег узраста (пет до шест година) на првом мјесту је бајка ... На старијем узрасту (шест до седам година) доминира бајка, за коју се опредјељује половина испитане дјеце, док се интересовања за друге жанрове подједнако распоређују и усмјеравају ка поезији, басни, причи о животињама и дјечјој драми“.⁴

Колико је бајка инспиративна говори и податак да је од завршетка другог свјетског рата до данас у позориштима за дјецу экс-Југославије одиграно највише драматизованих бајки, од класичних (*Црвенкаја*)... до модерних (*У цара Тројана козје уши и Биберче*). И многе друге драме за дјецу настале су умјетничком транспозицијом универзалне бајковне структуре. Ово потврђује „компетентност бајке, јер, не само што је примјерена већ је неопходна дјетету предшколског и старијег узраста. У позоришима су, најчешће, драматизације класичних бајки или дјела домаћих аутора, писаних по узору на бајку.“⁵

⁴ Миловановић, Ана. *Српска бајка у драми за дјецу*, Београд, Задужбина Андрејевић, 2002, стр. 9.

⁵ Потпуније о овоме у: *Културна йонуда намењена деци*, Београд, Завод за проучавање културног развитка, 1984, стр.54.

Бајка је најстарија књижевна врста.⁶ Не издвајају се обиљежјем чаробности или чудесности, него сасвим јасном композицијом, „својим структуралним обележјима (по својим структурним ознакама), која се могу сасвим тачно научно установити“.⁷ Као књижевни жанр јавља се у свим народним усменим причама и писаним књижевностима. У њеној композицији налазе се имагинарни и чудесни свијетови. Користи чудесно да би изразила оно што је логично, фантастичним или непостојећим изражава реалност и постојеће. У бајци се води борба против магијских и неприродних сила: отвореним и директним сукобима.

Колико савремени развитак друштва и савремена технологија помаже (одмаже) успјешној реализацији бајке у настави?

Проналазак техничких апарата, мобилне телефоније и свемирских летилица на специфичан начин исцрпљују стваралачку машту. Настају нови мотиви савремене бајке, нове карактеристике, које доносе нову свевременост, брзину и јасност медијске слике.

Бајка, као облик и израз човјекове свијести, са научним открићима и технолошким развојем губи основну подлогу на којој је настала и развијала се: иреално-„реални“ свијет човјекове маште, жеља, стремљења и порука. Простори у којима се кретала човјечја машта су, у највећој мјери, скоро сви савладани и упрошћени. Тиме су пресушила врела тема, мотива и порука за класичну бајку. Класична бајка и савремена стварност се разликују.

Савремена бајка трага за савременим мотивима, губи јасност поруке. Текст бајке преузима визуелно-сликовна технологија, једна техника обликује глас а друга графију. Екран сужава процес читања, одузимајући слободу и креативност маште.

⁶ Црнковић, Милан. *Дјечја књижевност*, IX издање, Школска књига, Загреб, 1986, стр. 29.

⁷ Пропп, Владимир. *Фолклор и стварност – Одабрани чланци*, Москва, 1976, стр. 47 (жанровски састав руског фолклора).

Тако је настала техно-бајка,⁸ савремена бајка о безбројним пустоловинама. И док се у бајци свијет чуда и стварни свијет прожимају не реметећи унутрашњи склад, у техно-бајци се та два свијета раздвајају. У бајци магија и чаролије не изазивају страх јер не излазе из уобичајених норми, у техно-бајци ликови се претварају у визуелне утваре и чудовишта који доносе страх и панику. Свијет бајке, зачаран и хармоничан, све проблеме рјешава чаробним предметима, добре виле испуњавају жеље јунака који се налазе у невољи, док се у техно-бајци губе мотиви јединства човјека и природе, нарушавају се закони природе, човјек их насилно заробљава. Бајка свој срећан крај добија заслуженим особинама јунака, у техно-бајци побједа је задобијена насиљем, агесијом и силом. Јунак бајке својом памећу, моралом и физичким снагама⁹ излази из зачараног круга опасности, из разних искушења излази као побједник, побјеђују правда, истина и љубав. Техно-бајка је ограничена временом и простором, у њој побједа долази силом и снагом, најчешће нејасном поруком и неиспуњеним васпитним циљем.

Језичка структура бајке (народне и ауторске) има љепоту и звук, магијску говорну формулу која успоставља нарушени склад и достиже хармонију. У савременој бајци језичка структура препушта своју функцију слици и графији, тако да лијепо замишљене епизоде уплаше и психолошки фрустрирају гледаоца. Технолошка достигнућа¹⁰ утицала су и на је-

⁸ Назив техно-бајка нијесам нашла нигдје у литератури, али ми се чини да је тај назив одговарајући за један облик „умјетничког“ стваралаштва намијењен првенствено дјеци, превасходно из комерцијалних разлога. Наиме, ради се о компјутеризованим играма, неким цртаним филмовима и другим техно-графичким производима у којима формално има одлика умјетничке бајке (нпр. фантастика, машта, чудесно савлађивање простора и времена итд). Међутим, оне не садрже ништа умјетничко, естетски квалитетно и васпитно позитивно.

⁹ Све снаге у класичној бајци спојене су у снагу симпатије – љубави и љепоте.

¹⁰ И у основној школи велики број ученика посједује мобилне

зик техно-бајке. У њој је *фантаслично* сила која продира у стварност уносећи у њу, најчешће, разорну логику.¹¹ Пошто је акценат на визуелним сликама, језик бајке постаје синтаксички клише који омогућава само импровизацију текста народне или ауторске бајке, стварајући сиромашну комуникацију са слушаоцима. Визуелна орнаментика савремене бајке има церемонијални стил и брзе дијалоге у којима се губи складност и хармоничност умјетничког текста из језика бајке.

Савремена бајка кида везе са природом, издваја човјека као живо биће из окружења којем припада. Губи наративну приповједачку форму својом насилничком медијском презентацијом.

Техно-бајка има и позитивних елемената. Не треба занемарити добро ријешене визуелне ефекте који су допадљиви и задржавају пажњу дјеце. Без тешкоћа прате догађаје и брже долазе до рјешења постављеног заплета. Зато је не треба искључити из наставе, напротив, дјеца воле различитост и смјену активности. Успостављањем упоредних вриједности класичне и савремене бајке ученици се оспособљавају да свестраније открију њихова дубока значења, објасне стваралачке поступке и уоче различите умјетничке изразе и вриједности.

Вријеме стварања народних бајки (као што су: *Баи-челик*, *Аждаја и царев син*, *Ђевојка бржа од коња...*) заувјек је иза нас. Али та чињеница не означава и престанак потребе за бајком. Умјесто „летећег ћилима“ појавили су се летећи тањир и летећи свемирски брод, који на чудесан начин повезују звијезде; настао је рат звијезда; појавили су се ванземаљци и чудесна бића који су нови јунаци нових бајки.

И данас је бајка простор гдје човјек остварује илузију своје слободе и свемоћи. Она је специфичан телефоне са разним игрицама и великим техничким могућностима који окупирају дјечју пажњу.

¹¹ Техно-бајка има неусклађене слике које представљају иреални свијет који не постоји и који, најчешће, носи стварност која се дешава у клими страха.

књижевни жанр, препознатљива, „увијек нова, најизглед једнозначна, у бити многозначна, прича за дјецу чија је филозофија – филозофија одраслих...“.¹²

ЛИТЕРАТУРА

1. Баћовић, Вукашин. *Библијски мотиви у српској народној књижевности*, Подгорица, Октоих, 1993.
2. Бетелхајм, Бруно. *Значење бајки*, Београд, Зенит, 1976.
3. Бошковић- Стули, Маја. *Усмена књижевност некад и данас*, Београд, Просвета, 1983.
4. Вуковић, Ново. *Увод у књижевност за дјецу и омладину*, друго издање, Подгорица, Унирекс, 1996.
5. Дрндарски, Мирјана. *Народна бајка у модерној књижевности*, Београд, Нолит, 1978.
6. Купер, Кембел, Џин. *Илустрована енциклопедија традиционалних симбола*, Београд, Нолит, 2004.
7. Лакићевић, Драган. *Пејелуџина иауча, о народној књижевности*, Београд, Стручна књига, 1999.
8. Лити, Макс. *Европска народна бајка*, Београд, Орбис, 1994.
9. Милошевић Ђорђевић, Нада. *Од бајке до изреке*, Београд, Друштво за српски језик и књижевност, 2000.
10. Николић, Милија. *Наставни принципи књижевне интерпретације*, Београд, Милош Црњански, 1996.
11. *Предметни програм мајерњег језика*, Министарство Републике Црне Горе, Подгорица, Завод за школство, 2005.
12. Проп, Владимир. *Морфологија бајке*, Београд, Просвета, 1982.
13. Смиљковић, Стана. *Ауторска бајка*, Врање, Учитељски факултет, 1999.

¹² Филиповић-Радулешки, Татјана: *Формалистичко и структуралистичко тумачење бајке*, Београд, Српска академија наука и уметности, 1997, стр. 14.

14. Солар, Миливоје. *Теорија књижевности*, Загреб, Школска књига, 1986.
15. Тежак, Стјепко. *Интеграција бајке у основној школи*, Загреб, Педагошко-књижевни збор, 1969.
16. Тодоров, Нада. *Методолошко-методички приступи у школској интеграцији бајке*, Сомбор, Педагошки факултет, 2006.
17. Тодоров, Нада. *Ученици и бајке*, Сомбор, Педагошки факултет, 2006.
18. Тодоров, Цветан. *Увод у фантастичну књижевност*, Београд, Рад, 1987.
19. Филиповић-Радулашки, Татјана. *Формалистичко и структуралистичко тумачење бајке*, Београд, Српска академија наука и уметности, 1997.
20. Црнковић, Милан. *Дјечја књижевност*, Загреб, Школска књига, 1986.

Key words: fairy tale, interpretation, methodology, teacher, student, folk tale, literary tale, techno fairy tale

Bлага ŽURIĆ

FAIRY TALE AS A LITERARY GENRE AND ITS
(MIS)UNDERSTANDING IN TEACHING/LEARNING

Summary

This work encounters theoretical basis of fairy tale, an overview on its genesis, comparative overview of other cultures' fairy tales and the term definition.

Historical development of fairy tale depended upon the degree of mankind development. There have been various interpretations regarding the time and place of origin, motifs and summaries of fairy tale. Besides the folktales and literary fairy tales a contemporary techno fairy tale has also evolved. The basic plots and motifs of fairy tales are the same in all cultures: conflict between good and evil, man's courage and determination to overcome any obstacles on his way towards fulfillment of desires.

Fairy tale has been differently valued and interpreted in teaching practice, although it is a unique topic for achieving a variety of teaching objectives.

◆ Тијана ТРОПИН

ТЕШКОЋЕ У ПРЕВОЋЕЊУ ПОЕЗИЈЕ ЗА ДЕЦУ И ЈЕДНО МОГУЋЕ РЕШЕЊЕ: ОКОЛИНКО

УМЕТНОСТ ПРЕВОЋЕЊА КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: Као добар пример за промене у издавачкој политици које су у великој мери изазване спољним, некњижевним факторима, у овом тексту покушаћу да анализирам околности које су пратиле и условљавале превођење и објављивање дела доктора Сјуса код нас, усредсређујући се пре свега на сликовницу *Околинко* (*The Lorax*) овог америчког аутора.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Доктор Сјус, Драгослав Андрић, превођење поезије, поезија за децу, сликовнице, *Околинко* (*The Lorax*)

Доктор Сјус (Dr. Seuss, Theodor Seuss Geisel) познат је у англофоној (пре свега северноамеричкој) децјој књижевности као аутор бројних сликовница за које је сам стварао и илустрације и текстове, често у стиху. Изузетно маштовите и духовите, ове књижице приступачне су и најмлађим и одраслим читаоцима. Сјусова најпознатија дела вероватно су она из низа сликовница у којима се служио искључиво једносложним речима како би олакшао читање почетницима (*Мачак са шеширом*, *Зелена јаја са шунком*). Може се тврдити да је то главни разлог што Сјус углавном није познат нашој чита-

лачкој публици. Адекватан превод било би изузетно тешко сачинити, напросто из техничких разлога – дела попут *Мачка са шеширом* заснована су на једноставној досетки да се не користе вишесложне речи; у питању је потез сасвим могућ у енглеском језику,¹ али малтене неизводљив у словенском језику какав је српски, у коме се чак и најједноставнији појмови (какви су *мачка* или *шешир*, *јаје* или *боја зелено*) означавају двосложним и тросложним речима. Са друге стране, једноставност је кључно начело Вукове језичке реформе, данас толико оспораване, тако да у текстовима писаним за читаоце-почетнике и не постоји потреба за тако радикално сведеним језиком; сликовнице, текстови и буквари намењени деци која се уче читању са лакоћом уводе вишесложне речи.

Постоје само три објављена превода Сјусових дела на српски од 1952. године до данас: *Тидвик, доброћудни јелен*, *Околинко* и *Мачак са шеширом*. Непостојање јединствене транскрипције Сјусовог имена (понуђене су варијанте Сојс, Сјус, Геизел, Гајзел) додатно сведочи о занемарености овог аутора код нас. *Тидвика* је објавило новосадско „Братство-Јединство“, док је *Мачка* објавила мала издавачка кућа у тренутку који је деловао повољно (појавила се филмска верзија књиге, која је стигла и до наших биоскопа), а *Околинко* је, у одличном преводу Драгослава Андрића, изашао у издању Завода за уџбенике, дакле код издавача који не мора да води рачуна о строго комерцијалном успеху својих издања. У даљем излагању ограничићу се на нешто детаљнију анализу Андрићевог превода.

¹ Текстови писани једносложним речима ипак би морали да се ограниче на коришћење најједноставнијих појмова, уз неумитно поједностављивање иоле сложених концепата или ситуација. Џорџ Орвел је истраживао хипотетичку употребу овог поступка у свом роману *1984*, описујући превођење енглеских књижевних класика на новогвор, њихово упрошћавање и уметничко уништавање. Стварање *оригиналних* поетских дела овог типа је, међутим, изазов који захтева велику језичку спретност и инвентивност.

Околинко носи све типичне одлике превода Драгослава Андрића: колоквијалан језик, хумор, изузетно слободан приступ преводу, што подразумева проширивање стихова и додавање нових, али и појављивање новог семантичког материјала којег нема у оригиналу.

Већ од почетка је јасно да Андрић надахнуће налази у ритму и звуку српског језика и да прилагођава оригинал у складу са тиме: *Lorax* постаје *Околинко*. Измишљено име без значења замењено је експлицитно симболичким „Околинко“, које назначује еколошку тему очувања животне средине, а истовремено за децу може звучати привлачно због деминутивног суфикса.

Налажење еквивалената за Сјусове оригиналне кованице доследно је спроведено у овако назначеном кључу. Појам *Grickle-grass* преведен је као „трава од цинка“, *Truffula* постаје „ћубулка“ а *Thneed* „андрмољак“. Док се Сјус руководи пре свега звучношћу у изналажењу неологизама – реч *Truffula* пружа могућности за честе алитерације (*Truffula Trees*, *Truffula Fruits*, *Truffula tuft*), Андрић се у њиховом превођењу служи прерађивањем већ постојећих речи, тако да његови неологизми носе извесно значење. Реч *ћубулка* изведена је од речи *ћуба* и упућује на изглед овог дрвета, док је *андрмољак* тек мало измењена реч андрмоља – неважна ствар без употребне вредности. Овај поступак у складу је са Андрићевим ставом према превођењу и љубави према звучним речима и околицизмама ономотопејског типа.

У вези са оваквим „одомаћивањем“ је и неретко колоквијално обојени језик који користи Андрић; може се приметити да он у много већој мери него Сјус одступа од стандардне језичке норме. Иако Сјус често твори нове речи (као у случају придева *rippulous*, са значењем *намрешкан*, који Андрић умесно преводи као *мрешкав*), он мање користи постојеће жаргонске изразе, варваризме, идиоме и друге одли-

ке говорног језика које Андрић тако радо употре- бљава и уноси у свој превод. Рецимо, једноставан и непосредан дистих „There is no one on earth / who would buy that fool Thneed!“ (нема никог живог / ко би купио тај глупи Тнид) Андрић преводи са: „Та људи нису луди ни марјаша да плате, / Ни цвоњ- ка, за тога безвезног андрмољка!“ уводећи бар два фразеологизма из свакодневног говора (платити марјаш/цвоњак) и жаргонску реч *безвезан*.

Овакав поступак Андрић је једном приликом образложио на следећи начин:

Жаргоном млад човек успоставља, односно обнавља ону чулнију везу са стварима и појмовима са којима се суо- чава, карактеристичну за детињство његово, па ако хоћете и за детињство самога човечанства. Као и поезија. (...)

Нек ми се допусти да понудим своју тентативну дефиницију по којој би жаргон младих био један нашем време- ну прилагођен вид испољавања прастаре, чак прелогичке људске потребе за свакодневним поетским комуницирањем (додајмо: путем језика јер се поетски може комуницирати и изван њега) са људима и светом, при чему би ваљало ин- систирати на међузависности и у овом случају усаглашени- јим функцијама појмова *свакодневни* и *поетски*. (...) Жар- гон младих би ипак још понајбоље било дефинисати њим самим. То су вам: *фазони*, *форе*, *смејалице*, *сиушићалице*, *синђе*, *буве*, *фрцокле*, све у свемо оно како би они сами да- нас радије рекли, пребацујући тежиште значења речи на њен контекст у коме га по правилу има више него у њој самој и коме се више може веровати него њој (Андрић 2008: 123–125).

Ово је јасан аутопоетички увид у оригиналну употребу језика приликом превођења. Андрић наво- ди примере пре свега из своје праксе превођења сценских дела, дакле превода код којих је најважни- ја жива, одмах разумљива реч, гипка и у духу циљ- ног језика. Међутим, очевидно је да је Андрићев слух за језик и његове нијансе изоштрен, али и крајње особен, као кад наводи овај пример:

Да ли неко зна шта су то *имрљовке*? Шта може дру- го да значи рећи ћете ви кад чујете њено значење: изан- ђале, дотрајале, прљаве ципеле. Па је л' може нешто дру- го да значи? Не видим.“ (Андрић 2008: 124)

На такав начин Андрић, по слуху, гради и бира нове речи или прилагођава постојеће, смештајући их у нови контекст, и узда се у то да ће читалац моћи да схвати значење његових неологизама комбинаци- јом интуиције и дедукције. То често функционише, али не увек, јер каткад долази до претеране локали- зације говора, до потпуног замењивања локалне бо- је оригинала говорним стилем београдског „шмеке- ра“ (поетски изузетно стилизованог); Андрићево је- зичко благо у том погледу може и да засмета.

Јасно је да се уз овакве измене не може задржа- ти ни обим оригинала нити стих који је Сјус кори- стио. Стога Андрић проширује стихове, мења мет- трику прилагођавајући је своме осећају за ритам – који је динамичнији и неуједначенији него код Сјуса – и, следствено томе, често један дужи стих заме- њује са два или више краћих. То је велика проме- на у односу на сразмерно правилну употребу четво- ростопног анапеста у оригиналу. Ако се упореди број стихова оригинала и превода, видећемо да је превод знатно обимнији. Појединачне строфе се углавном проширују за стих–два, али у неки случаје- вима је однос броја стихова, рецимо, петнаест у пре- воду према десет оригиналних или чак двадесет је- дан наспрам тринаест, двадесет према осам – овде већ можемо говорити о парафрази. Поједини искази тако стичу потпуно ново значење и интонацију, текст је још разигранији и постаје склон меандрирању. Сам Андрић је свестан тога и један од његових до- датака, коме ни трага нема у оригиналу, карактери- стично гласи: *Нисам вам ја од оних причалица и разлабала, / и баи ме брига за рииам*, иако он исто- времено парафразира Сјуса глагољиво и мило- звучно, променљивим и наглашеним ритмом.

Ево упоредо дате једне строфе у Сјусовом оригиналу и у Андрићевом препеву:

Look, Lorax," I said. "There's no cause for alarm.

I chopped just one tree. I am doing no harm.

I'm being quite useful. This thing is a Thneed.

*A Thneed's a Fine-Something-That-All-People-Need!
It's a shirt. It's a sock. It's a glove. It's a hat.
But it has other uses. Yes, far beyond that.*

*You can use it for carpets. For pillows! For sheets!
Or curtains! Or covers for bicycle seats!*

За прва два Сјусова стиха Андрић налази еквивалент од чак осам стихова. Док у оригиналу говор Сјусовог антијунака Негданка тече праволинијски, у простопроширеним реченицама – умирување Околинка (*нема разлога за узбуну*), објашњење (*посекао сам само једно дрво*) и правдање (*не чиним ништа*), Андрић уместо прве фразе уводи два реторичка питања, а потом паратактички ређа глаголске облике *йецнуо, жацнуо, гицнуо* на које се потом надовезују и *рецнуо* и *ширицнуо*; поетска функција језика овде потискује референцијалну у други план. И у другом делу строфе наилазимо на слично, иако мање драстично преиначавање оригинала; Сјусово набрајање могућих употреба андрмољка Андрић проширује једним под-набрајањем (*За ошираче / Што чистје и луб и кайну и шиклу*).

Добро, де, Околинко! Што дижеш цеву?

Да ниси усї'о на леву?

Што си ме одмах йецнуо,

Жацнуо, гицнуо –

Што сам рецнуо

И ширцинуо

Ту једну ћубу, једну једину!

Та не осїављам голу ледину!

Само сам нешто

Склепао вешто:

То није пало с неба,

То ти је, знаш, андрмољак – што свима треба!

То ти је блуза. И чарапа. И пар рукавица.

И кайуљача, да се покрије глатица.

Може да служи за свашта

Ако се има машица:

За јасичнице. Завесе. Покриваче.

За ошираче

Што чистје и луб и кайну и шиклу.

За пресвлаке за сиц на бициклу!

Доследно придржавање овако слободног препевања резултирало је, ипак, квалитетним преводом; Андрићева верзија Сјусовог текста довољно је блиска оригиналу по духу, певљивости и склоности ка апсурдном хумору.

Када говоримо о *Околинку*, важно је поменути да се у заоставштини Драгослава Андрића налази, како сазнајемо из биографског текста Маријане Матовић (Матовић 2007), и превод *Бишке за Бушпер*, који још чека на објављивање. Треба се запитати зашто је Сјус тако мало и ретко превођен и објављиван код нас.

Јасно је да Сјус захтева пре свега врхунског преводиоца који ће успети да пренесе чари оригинала – приступачност најмањој деци која тек уче да читају, звучност и ритмичност, али и врцави и анархич-

ни хумор који је заправо његова главна одлика. Такав врхунски преводац се пре Андрића једноставно није позабавио Сјусом. У доба великог процвата југословенског песништва за децу можда то није ни било потребно. Али у најновије доба? Дало би се дискутовати о томе, а добар и привлачан превод могао би чак бити подстицајан за млађе генерације песника, као што је Андрићев превод Огдена Неша био изузетно популаран и чак изазвао талас песама које су мање-више отворено имитирале *Устџајем сад и идем*, његов слободан превод песме *I Shall Arise and Go Now*. Популарност Неша код нас остаје права аномалија кад је у питању читаност овог срдачног хумористе ван енглеског језичког подручја, у преводу.

Уопште, треба се запитати зашто се поезија за децу код нас тако мало преводи; већ генерацијама се прештампавају у лектури исте збирке стране поезије за децу – преводи класика попут Лафонтена, Стивенсона и Милна, али и доста посредних превода из књижевности које су код нас мање познате;² овакви алтруистички и хуманистички гестови са годинама бледе и губе на снази. Преведене песме губе актуелност, избор застарева, али се не јавља нико ко би га осавременио и прилагодио потребама нових генерација. Разлози су исте врсте као и слабо превођење поезије за одрасле; мањак читалачког интересовања, дакле и мање издавачког улагања, мањак новца, нестајање културе гласног читања и учења поезије који су саставни део рецепције поезије за децу. Кад се пажљивије анализира стање домаћег издаваштва, постаје јасно да појављивање *Околинка* представља изузетак.

Један од разлога можда је и то што склоност анархији и често отворен антиратни и еколошки ан-

² Овде мислим првенствено на антологију Слободана Лазића, *Пун цей златних стихова*, која је први пут објављена 1960. године у издању „Младог поколења“ из Београда, и током следећих тридесетак година била у саставу обавезне лектуре за основну школу.

гажман овог аутора нису увек и свуда једнако добродошли. Прву Сјусову књигу на српски језик превео је Виктор Дмитријев, данас познат пре свега по свом преводу Толстојевог *Васкрсења*, који се у том тренутку (педесетих година прошлог века) свакако морао држати даље од руских књига, биле оне за децу или за одрасле, па је америчка сликовница представљала сразмерно безбедно решење за несрећног преводиоца³. *Околинко* је, опет, објављен у тренутку када су књиге са еколошким ангажманом – до крајње мере истакнуте новим насловом – прижељкиване и подржаване. Сликоница о бесмислености рата, каква је *Бишка за буџер*, изгубила је у овом поређењу, можемо само нагађати зашто.

Осим одговарајућег тренутка, неопходан је и подесан преводац: Андрић је један од малобројних домаћих преводаца старије генерације који се третирају нешто боље од стандардних преводаца, чије име носи одређену тежину – није случајно што је код *Околинка* име преводиоца видљиво већ на корицама, што је одступање од уобичајене праксе: ради се о сигналу за све домаће љубитеље превода Огдена Неша или за читаоце Андрићевих антологија поезије (било кинеске, црначке или стихова рок-песама) које говоре много више о свом састављачу и преводиоцу него о оригиналним текстовима. У питању је препорука много једноставнија и упечатљивија него била каква рекламна кампања коју би издавач покренуо поводом објављивања ове сликовнице. Могла би се повући паралела са Станиславом Винавером, чији су преводи данас повремено читани због стилских одлика које им је он пружио а не због врлина оригинала (*Клошмерл* Габријела Шевалијеа, *рецимо*) нити због преводиоачеве тачности у превођењу.

³ Исте године (1952) и за истог издавача Дмитријев је превео и омладински роман *Пајрола свемира* Роберта Хајнлајна, популарног аутора научне фантастике који је данас познат пре свега по својим изразито десничарским ставовима; у питању је први превод Хајнлајна на српски језик и занимљиво сведочанство о смелим издавачким потезима тога времена.

При свему овоме, не треба испустити из вида како је неопходан одговарајући издавач: Завод за уџбенике је једна од малобројних преосталих издавачких кућа која се не мора бринути о комерцијалном успеху објављене књиге, пошто је дотирана државним новцем и јер објављује уџбенике које ће заинтересовани ионако морати да купе, а и зато што се ослања на остатке некада изузетно разгранате мреже државних књижара. То је велика предност у доба пропасти свих некадашњих великих издавача, и када се савремени издавачи углавном устежу од ризика (то важи и за највеће и, релативно говорећи, најстарије издаваче који објављују и за децу или првенствено за децу). Овде можемо подсетити на едисију за децу коју је покренула „Фабрика књига“ Дејана Илића, која је због малог одзива убрзо замрла иако је био у питању занимљив покушај да се уз квалитетне домаће илустрације (Биљана Ђурђевић) у добрим преводима понуде проблемске, ангажоване књиге из код нас мање заступљених књижевности (што се данас односи мање-више на све сем на англофону књижевност).

О свему овоме говори и судбина Сјусових превода код нас. *Тидвик, доброћудни јелен* до данас није доживео друго издање, нити се може наћи ван највећих библиотека. Ни знатно новији *Мачак са шеширом* није прештампаван нити га има по већим књижарама, што је поуздан знак мале тражености. Додуше, томе је вероватно допринео и мали тираж – пет стотина примерака у односу на две хиљаде примерака *Околинка* – који, опет, до данас није доживео друго издање.

ЛИТЕРАТУРА

1. Доктор Сјус (Geizel, Teodor Sjus). *Околинко*, Превео Драгослав Андрић, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
2. Seuss, Dr. *The Lorax*, New York, Random House, 1971.
3. Сојс (Geizel, Teodor Sjus): *Тидвик: доброћудни јелен*, Превео Виктор Дмитријевић, Нови Сад, Братство-Јединство, 1952.
4. Гајзел, Теодор Сјус. *Мачак са шеширом*, Превели Ана Ђурђевић, Данко Лара Радић, Београд, Ибико инжењеринг, 2007.
5. Андрић, Драгослав. „Жаргон младих као језички спектакл“. *Преводна књижевност. Зборник радова 29. и 30. Београдских преводилачких сусретића 2004–2005*, Удружење књижевних преводаца Србије, Београд, 2008: Стр. 123–125.
6. Матовић, Маријана: „Драгослав Андрић (1923–2005)“. *Глас библиотеке*. Бр. 14 (2007), стр. 201–228, преузето са: http://www.cacakdis.org.rs/elektronska_izdawa/Glas_biblioteke_14/mmato-vc-dragoslav-andric.html

Tijana TROPIN

DIFFICULTIES IN TRANSLATING POETRY FOR CHILDREN AND THE POSSIBLE SOLUTION: OKOLINKO (THE LORAX)

Summary

As a good example for changing publishing strategies, largely influenced by external, non-literary causes, this article attempts to trace circumstances which followed and determined the translation and publishing of Dr. Seuss' picture-books in Serbia, concentrating on the Serbian version of *The Lorax*. It offers a short overview of the few existing translations of Dr. Seuss into Serbian, as well as an analysis of translation strategies that Dragoslav Andrić employed in *Okolinko*, his translation of *The Lorax*, and its overall assessment.

Keywords: Dr. Seuss, Dragoslav Andrić, translation of poetry, children's poetry, picture-books, *Okolinko*, *The Lorax*

◆ Гордана ТИМОТИЈЕВИЋ

БАЈКА БРАЋЕ ГРИМ СНЕЖАНА У ПРЕВОДИМА КОД НАС

САЖЕТАК: У раду се анализира *Снежана*, бајка браће Грим, у преводима Албина Вилхара (из 1952), Угљеше Крстића и Божидара Ф. Пејовића (из 1984) и Јоване Косијер Анабуси (из 2009). Указано је на бројна одступања од оригинала, међу којима су најчешћа проширења и скраћивања текста, као и измене, после којих се поставља питање шта је то што данас читамо као „Гримову бајку“. Као поредбени пример користи се превод Бранимира Живојиновића (из 1997).

Дат је и осврт на прве преводе Гримових бајки код нас, као и на тренутно стање на „тржишту“ бајки.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Браћа Грим, бајка, преводи, одступања од оригинала, измене, проширење текста

И поред свог значајног научног и књижевног рада, оно чиме су Јакоб и Вилхелм Грим прешли границе Немачке и постали познати у свету биле су њихове бајке, *Kinder- und Hausmärchen* (*Дечје и домаће бајке*), чији је први том објављен 1812. године. Интересовање које су бајке изазвале подстакло је браћу Грим да наставе своју сакупљачку делатност. У периоду од 1812. до 1858. године изашло је више издања прва два тома, касније и трећег тома, познатог као „Мало издање“ (из 1825).

Бајке су биле испричане онако како су у народу живеле, плениле су својом једноставношћу и лепотом, народном мудрошћу и етиком и биле су изван-

редно прихваћене. Врло брзо су нашле читаоце ван Немачке и већ 1823. године појавио се у Енглеској први превод збирке. Данас су Гримове бајке преведене на скоро све језике света и, поред Библије, најпознатија су и најпревођенија књига на свету.

Дечје и домаће бајке браће Грим UNESCO је 1997. године уврстио у регистар Светског културног наслеђа – „Памћење света“.

Код нас (мисли се на српскохрватско говорно подручје), изузев у периодичним публикацијама, бајке браће Грим нису се појавиле до краја XIX века. Пуних деведесет година после појаве збирке *Дечје и домаће бајке*, тек 1902, објављена је збирка *Приче за децу браће Грим* коју је с немачког превео Милан Вујаклија, а издала „Бачка књижара“ у Београду. Исте године се, у издању „Дворске књижаре“ Мите Стајића, појавила двотомна збирка са 41 Гримовом бајком, у Регнеровићевом преводу. Следе и други преводи, углавном у Загребу и Београду, тако да су у периоду од 1902. до 1950. године на српскохрватском језику објављене 74 засебне публикације бајки.

Бајка *Снежана* је најчешће превођена бајка и у овом раду ће бити анализирана у преводима Албина Вилхара, Угљеше Крстића и Божидара Ф. Пејовића и Јоване Косијер Анабуси. Као поредбени пример користиће се превод Бранимира Живојиновића. Језик овог превода је управо онакав какав је и у бајци – чист, жив и богат. Из оригинала је пренета и честа употреба историјског презента, што радњу чини активном. Бајка је стварно преведена, није препричавана, скраћивана, нити се шта додавало оригиналу.

Превод Албина Вилхара први пут је објављен 1952. године у издању „Дечје радости“, а затим „Дерете“ из Београда, 2002/2003. Вероватно је да је превод коришћен и у другим издањима код којих име преводиоца није наведено.

Стил и језик овог превода одговарају оригиналу; из оригинала је успешно пренета и атмосфера бај-

ке, али се као битан недостатак може навести изостављање појединих делова текста. Тако у овом преводу нема дела када ловац у шуми убија прасе, вади му плућа и јетру и носи их царици као доказ. Може се претпоставити да је преводилац (можда уредник, или рецензент?) овај део текста изоставио из педагошких разлога.

Могу се наћи разлози и за изостављање дела реченице у којој се помиње бог („...помоли се богу и заспа“), као и придева „безбожни“ испред именица царица и маћеха. Превод је објављен 1952, када из политичко-идеолошких разлога није било популарно помињати бога и када придев „безбожни“ није имао негативну конотацију, као што је то у оригиналу. Ово је пример да добар превод не зависи само од знања, умећа и талента преводиоца, већ и од низа других фактора чија је природа углавном некњижевна.

Нејасни су, међутим, разлози из којих Албин Вилхар изоставља део када патуљци улазе у кућу и примећују да је ту неко био: „Први рече: Ко је седео на мојој столицици? Други рече: Ко је јео из мог тањирџића?“ и тако даље, све до седмог патуљка, чиме се, поред потенцирања симболичног, и у бајкама често употребљаваног, броја седам, градицијом и ритмичним понављањем постиже напетост и најављује несвакидашњи догађај: у њиховој кућици је лепа Снежана! У Вилхаровом преводу помиње се тек седми патуљак.

Преводиоци Угљеша Крстић и Божидар Ф. Пејовић у напомени издању *Приче и бајке* наводе да је бајку *Снежана и седам патуљака* својевремено пре-

вео Бошко Пејовић с немачког, да се при приређивању користило једно немачко и једно француско издање и да се водило рачуна „првенствено о нашем данашњем читаоцу основношколског узраста“.

Најчешће одступање од оригинала у овом преводу огледа се у проширењу текста. Уводе се нови ликови и дају детаљни описи, због којих се, често, једна реченица из оригинала у преводу замењује читавим пасусима, понекад и страницама. Бајке имају јединствену форму и језик, па се оваквим проширењима губе њене основне карактеристике: једноставност и брзо премештање радње с једног на друго место, без објашњења и увода.

У оригиналу се Снежанин отац помиње само једном, у једноставној реченици: „После годину дана цар се ожени другом женом.“

У преводу се о њему говори још два пута: да је „био заузет државним пословима, војевањем по далеким земљама и бунама које су понекад избијале у његовом пространом краљевству...“ и да је „погибно у једној борби са својим непријатељима.“

Улога ловца који добија задатак да Снежану одведе у шуму и убије је у овој верзији проширена је детаљним упутствима и претњама маћехе: „Не учиниш ли то, бићеш бачен у најдубљу тамницу, где ћеш провести остатак свог бедног живота! А твоја жена и деца биће протерани у пуну земљу, где ће скапати од глади!“ и тако даље.

Занимљива проширења текста су и код огледала које маћеха консултује о својој лепоти. Као по правилу, једноставна реченица „Оно јој одговори“ мења се и знатно проширује.

Бранимир Живојиновић	Угљеша Крстић и Божидар Ф. Пејовић
Оно јој одговори	А чаробно огледало, које је умело да говори као и сва некадашња чаробна огледала, одговорило би...
И онда би она била задовољна јер је знала да огледало говори истину.	Краљица је, дакако, била задовољна таквим одговорима, тим пре што је засигурно знала да чаробно огледало никад не лаже и да увек изговара истину, само истину и ништа друго него истину
Оно јој одговори	Огледало се на то мало затресло, задрхтало као да се боји онога што тој страшној жени мора рећи, па изговорило.

Проширења текста условљена су увођењем ликова и догађаја којих у оригиналу нема. У овој верзији превода маћеха је Снежану „...одагнала из краљевског дворца у некакав кућерак на ивици шуме и поверила једној старој дворкињи...“

Бранимир Живојиновић	Угљеша Крстић и Божидар Ф. Пејовић
/	<p>Под изговором да ће за Снежанино здравље тако бити боље, одагнала ју је из краљевског дворца у некакав кућерак на ивици шуме и поверила једној старој дворкињи, којој је наредила да чини све што ће спречити да се Снежанина лепота развије.</p> <p>Стара дворкиња је била принуђена да Снежани даје најгрубље послове, да је недовољно храни и облачи у изношене туђе хаљине, али је заузврат васпитавала девојчицу као рођену унуку, учила је свему што и сама зна, причала јој прастаре приче о витезовима и принцезама, о вештим ловцима и домишљатим сељацима, о вилама и вилењацима...</p> <p>Јер, иако јој краљица беше наредила да према Снежани буде зла и рђава, не би ли дете и само постало зло и рђаво, стара дворкиња је чинила управо супротно, пошто је била добра и честита. Снежана, наравно, није знала ништа о ономе што се догађало док је била сасвим мала, па је стару дворкињу сматрала својом баком и тако су њих две живе у трошној кућици, усамљене али задовољне и срећне.</p>

Када се Снежана, пошто јој је ловац поштедео живот, нашла сама у шуми, појављује се низ нових ликова у виду животиња, дају се њихови дијалози и детаљни описи атмосфере у шуми.

Бранимир Живојиновић	Угљеша Крстић и Божидар Ф. Пејовић
Сирота девојчица се нашла сама самцата сред огромне шуме, и толико се уплашила да је само пиљила у лишће на дрвећу не знајући шта да чини. Онда је почела да трчи и трчала је тако преко оштрог камења и кроз трње, а дивље зве-	Оставши сама, Снежана је осетила страх, али није изгубила храброст. Вече се већ спуштало, постајало је све тамније. Почињао је ноћни живот шуме. Неки чудни звуци почели су да се јављају час из једног час из другог грма, са великог храста чуо се застрашујући совин хук, из честара је допирало крцкање гранчица, као да се прикрада нека звер, а из мрака, који је постепено постајао све гушћи, светлеле су нечије очи као два комадића жара. Шуму је захватала ноћ...

ри су протрчавале поред ње, али је нису дирале. Трчала је док су је ноге носиле и док се, најзад, није почело смркавати. Тада је угледала неку малецну кућу и ушла да отпочине.

Иако је Снежани све около изгледало опасно и претећи, тако у ствари није било. Шумски становници – зечеви, срне, веверице, птице и остали који су је познавали одраније, тихо су се окупљали с намером да јој помогну. И кад је шушнуло лишће малог грма, то је с дрвета скочила веверица, а кад се зањихала шибљика, то је до печурке стигао белорепи зец, док је застрашујући совин хук са храста значео позив свим животињама да прискоче Снежани у помоћ... Али, она то уопште није знала, а животиње, животиње су знале како да јој се обрате.

„Шта да радим? – питала се девојчица. – Смем ли овде провести ноћ, па ујутру да пођем даље? или да кренем одмах? Можда ће зла краљица изнудити од ловца истину, па ће још вечерас послати војнике да ме ухвате?“

И док је она тако размишљала и постајала све забринутија и уплашенија, пристигла је срна, промолила главу иза једног дрвета и љутито се обратила осталим животињама:

– Шта ви ту стојите и чекате? Не може Снежана целу ноћ да проведе у шуми! Шта ће бити ако се појави вук? Учините нешто!

– Како да учинимо кад не знамо шта да учинимо? – рекао је пух.

– Ништа нам не пада на памет! – додао је хрчак.

– Ху-хууу, јавила се сова одозго са храста. – Послушајте мене!

– Говори, сово, говори! – повикале су углас све животиње.

– Ху-хууу, недалеко одавде налази се кућица шумских патуљака. То је право место за Снежану!

– Тако је, сово! – заграјале су животиње.

А како, молим, да јој то саопштимо? – упитала је једна сасвим мала веверица, коју дотле нису ни приметили.

– Заиста, како? – забринули су се сви.

– Ја знам! – зацвркутао је црвендаћ и слетео тик до Снежаниног образа, па је дотакао крилцем. Снежана се тргла, али кад је црвендаћ наставио да летуцка око ње, схватила је да он нешто хоће.

– Слушам те, црвендаћу, рекла је.

– Цврик-цврик! – обрадовао се црвендаћ, па полетео у правцу кућице шумских патуљака. Снежана је пошла за њим.

После извесног времена угледала је у даљини неку светлост и потрчала према њој. Задихана и уморна, али пресрећна што је ипак нашла неко уточиште, Снежана је убрзо стигла пред једну мајушну али дивну кућицу, која јој се учинила лепшом од најлепшег дворца.

„Ко ли ту станује? – упитала се. – Хоће ли ме примити макар само да преноћим?“

Куцнула је, али пошто нико није одговорио, полако је притисла кваку, најпре одшкринула врата и провирила, а потом ушла.

У овом преводу има и изостављања. Изостављањем бројева, најчешће три и седам, такође се губе карактеристике бајке.

У оригиналу, маћеха три пута покушава да усмрти Снежану. Најпре јој продаје појас, затим отрован чешаљ и на крају отровну јабуку. У преводу Кр-

стића и Пејовића изостављени су појас и чешаљ, и то да је маћеха пошла преко седам гора до седам патуљака, али је притом убачено да се Снежани обратила са: „Дај ми бар чашу воде, бакино пиленце“ и још много тога.

У преводу Крстића и Пејовића, објављеном 1984, највероватније су из истих разлога као у преводу Албина Вилхара изостављени именица „бог“ и придев „безбожни“, а такође и део са прасетом, јетром и плућима.

Бајка се завршава тако што зла маћеха плеше у ужареним папучама, све док мртва не падне на земљу.

А у преводу Крстића и Пејовића завршава се као већина бајки: „Млади витез и Снежана живели су још дуго и имали троје деце: једно је имало косу црну као абонос, друго усне румене као крв, треће је било бело као снег...“. Лепо, али – нетачно.

Својим проширењима која одишу лепотом, и којима је једина замерка то што не одговарају оригиналу, превод Крстића и Пејовића умногоме подсећа на адаптацију бајке *Снежана и седам патуљака* Волта Дизнија, чија је екранизација, на један нов начин, допринела њеној популарности.

Гримове бајке су код нас превођене, углавном, с немачког језика, али се јавља и по један превод с француског (Андра Милосављевић, 1913) и руског језика (Александар Ђурић, 1950), што јасно указује на наше тадашње политичке и културне везе и утицаје.

У издању „Каироса“ из Сремских Карловаца 2009. појавиле су се Гримове бајке у адаптацији и преводу са енглеског Јоване Косијер Анабуси. Издање је двојезично: енглеско и српско.

У првој реченици овог превода каже се да је „краљица неке далеке земље седела на прозору и радила“, а у другој: „... и док је тако седела и гледала снег, убоде се и три капи крви из њеног прста падоше у снег.“ Нејасно је зашто је и како краљица седела на прозору, шта је радила и на шта се убола.

Није потребно никакво преводилачко искуство да би се знало да маћеха наређује ловцу да Снежану одведе у шуму и да је убије. У овој верзији, тај задатак бива поверен „једном од слугу“. У обиљу стилско-језичких грешака могу се издвојити ове:

У оригиналу, када се Снежана нашла сама у шуми, „... дивље звери су протрчавале поред ње, али је нису дирале“, а у преводу Јоване Косијер Анабуси „Дивље звери су урлале, али јој ниједна није наудила“. У овом преводу, патуљци су „власници“ кућице, а не домаћини, „копали су злато“, мало касније крећу и у „целодневну потрагу за златом и сребром“, уместо што копају руду, у оригиналу се патуљци „страховито уплашише кад видеше како њихова Снежана лежи на земљи“, у овом преводу „сироти патуљци су били у шоку“. Маћеха се прерушила у „стару торбарку“, а у овом преводу „преруши се у старог продавца“, јабука је „пола бела а пола црвена“, овде је „румена и привлачна“, у оригиналу принц каже: „... платићу вам све што замислите“, овде је принц „нудио патуљцима новац“.

Кад се Снежана пробуди и каже: „Ах, боже, где сам то?“, царевих одговора: „Са мном си.“ У овом преводу дијалог изгледа другачије: „Где се налазим? А принц јој одговори: „Са мном си безбедна.“

У погрешкама превод остаје доследан до самог краја. Завршава се реченицом: „А Снежана и принц дуго живеше срећно, и владаше тим краљевством, а понекад су одлазили и у планине да посете патуљке који су били тако добри према Снежани кад је она била у невољи.“

Треба поменути и велики број сликовница које су намењене млађој читалачкој публици и код којих се свођење текста због тога може сматрати оправданим, што се не може рећи за издање „Evro Giunti“-ја из Београда и „Унирекса“ из Подгорице, које спада у чудније верзије бајке *Снежана*. Бајка почиње реченицом: „У једном великом дворцу живела је лепа, али бездушна краљица“. У њој је Снежана „провела ноћ

сама у шуми, плачући од страха и неудобности“, па-туљци станују у „смешној кућици“ врло су „малени и врло неуредни“, одлазе на посао „у рудник дијаманта“ и на крају, бајка се завршава делом преузетим из бајке *Уставана лепошница*: „...краљевић пољуби Снежану, и од тог пољупца се она пробуди“.

На све ове измене, додавања, одузимања, мешавине, комбинације и измишљања сигурно није мислила књижевница Исидора Секулић, рекавши: „Бајка је мала орахова љуска у коју може да се сложи роман, трагедија, комедија.“

Та „мала орахова љуска“ одавно више није безбедна.

Тренутна ситуација на тржишту издања Гримових бајки бурна је и хаотична.

У обиљу различитих верзија, које нуде готово сви издавачи, питање је шта је то што данас читамо као „Гримову бајку“.

Од прегледаних двадесетак издања, бар петнаест није имало наведено име преводиоца. У овај број не спадају сликовнице које су по правилу без имена преводиоца, а најчешће и аутора, док се на неки-ма као аутор наводи Волт Дизни.

Био би потребан дуготрајан истраживачки рад да би се утврдило шта се дешава у преводима других бајки браће Грим. На основу примера бајке *Снежана*, то се само може претпоставити.

ЛИТЕРАТУРА

1. Браћа Грим. *Трећи царев син* (избор из бајки), превео Бранимир Живојиновић, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
2. Браћа Грим. *Бајке*, у избору и преводу Албина Вилхара, Београд, Дерета, 2003.
3. Јакоб и Вилхелм Грим. *Приче и бајке*, Превели и приредили Угљеша Крстић и Бождар Ф. Пејовић, Београд, Вајат, 1984.
4. *Гримове бајке*, Адаптација и превод Јована Косијер Анабуси, Сремски Карловци, Каирос, 2009.
5. Десанка Стаматовић. „Први преводи бајки браће Грим на српскохрватски језик“, *Зборник радова са научног скупа одржаног од 12. до 14. новембра 1985 – О двестагодишњици Јакоба Грима*, Београд, Српска академија наука, 1988.
6. Снежана Самарџија. Предговор *Анџиологији народних бајки*, Београд, Народна књига, 2005.

Gordana TIMOTIJEVIĆ

THE GRIMM BROTHERS' FAIRY TALE *SNOW WHITE* IN TRANSLATIONS INTO OUR LANGUAGE

Summary

This paper analyses the Grimm brothers' fairy tale *Snow White* on the sample of translations by Albin Vilhar (from 1952), Uglješa Krstić and Božidar F. Pejović (from 1984) and Jovana Kosijer Anabusi (from 2009). It has been pointed out to numerous variations of the original text, among which the most frequent ones are lengthening and shortening of the text, as well as changes of contents, after which the question is set referring to what we these days read as the "Grimm's fairy tale". As a comparable example there is used the translation by Branimir Živojinović (from 1997). The paper offers a review of the first translations of Grimm's fairy tales in our culture, as well as the one of the current state at the fairy tales "market".

Key words: Grimm brothers, fairy tale, translation, variations of the original text, changes, lengthening of the text

*ИЗ НОВИХ РУКОПИСА
ВЕСНЕ ВИДОЈЕВИЋ
ГАЈОВИЋ,
ИМЕ И ПРЕЗИМЕ*

ЦАНА ПОШТАРКА

Цана поштарка долази једном годишње у наше двориште. Зовемо је поштарка јер је жена нашег поштара Жике, иначе нема никакве друге везе са разношењем писама и телеграма. Цана прави пераћи сапун по кућама. Старија сестра нас плаши како она у сапун ставља кучиће и зато ми склањамо нашу кујицу Лајку. Што се мене тиче, боље да је зову Цана шинтерка. Цане се не плаше само кучићи, него и ми, деца. Изгледа некако страшно. Носи дугачку сукњу, мараму на глави и велики цегер. Кад те погледа оним својим разроким очима, следи ти се крв у жилама. Сви у кући се узмувају кад она долази. Деда ложи ватру у вешерници. Велики казан пуни водом. Мама и баба износе лонац пун неке масноће коју су данима прикупљале. Онда се мама пење на мердевине и са највише полице у остави узима тамну боцу са етикетом на којој је насликана мртвачка глава. То је сода, она је много опасна и ми деца не смемо ни да јој се приближимо.

Ја сам већ обавестила Лелу да дође и гледа.

Док се не угреје вода у казану, Цана са бабом и мајком испија кафу. Воли она и да гуцне једну до две чашице. Ваљда јој је тако лакше да преживи ужасан смрад који долази из казана. Док оне пију кафу, ми их нетремице посматрамо. Онда Цана, као случајно, онако узгред, пита маму како су деца. Дали слушају, да ли су била добра? „Ако нису да их ватамо и туримо у казан“ – каже кроз пискави смех који открива њене велике, жуте зубе. Нама клецашу колена. Нисмо баш сигурни шта ће мајка да одговори. Нисмо сигурни колико смо били добри. Лела тврди да смо ми велики и да не може да нас угура у казан. И, уосталом, то се дешава само у бајкама. Зато сам и позвала Лелу да се увери. Цана све може, само ако хоће.

– А чија си ти, бела? – пита Лелу. Њен квргави кажипрст, уперен у правцу Леле, остаје дуго у ва-

здуху. Шта је, мачка ти одгризла језик па не умеш ни да бекнеш?

Лела је пребледела, оборила очи и гледа у врх својих ципела. То је моја најбоља другарица кажем заштитнички, али при томе ни ја не гледам у Цану.

– А ти му дођеш ко њен дрвени адвокат! – каже Цана и због нечега се опет зацени од смеха. Како сте ми слатки и миришљави ко створени за сапун! Али, не брините, овога пута имам довољно материјала. Зато пазите како се владате до идућег пута. Сад бришите, ајде тутањ! Није ово посао за децу. Бришите, дангубе мале!

То „дангубе мале“ каже некако нежно. Због тога бисмо можда и поверовали мајци да Цана воли децу, и да се само шали кад каже да би нас стрпала у казан. Можда се и шали, али све то звучи страшно и ми, уместо да бежимо чим је угледамо у нашем дворишту, ми се баш због те језе све више везујемо за Цану. И из прикрајка гледамо како засуканих рукава великом варјачом меша сапун у казану док се не скува. Онда са дедом садржај из казана излива у калупе које износе на сунце да се сапун осуши.

ДАН МАЧЈИХ КРШТЕЊА

Били смо узбуђени. Требало је све припремити, требало је позвати госте, направити закуску за слављенике. Наша мачка Мицика је окотила четворо шарених мачића и ми смо их одмах заволели и међу собом поштено поделили. Обилазили смо их свакодневно у шупи и играли се са њима. А онда је најстарија сестра предложила да нашим љубимцима дамо имена али свечано и то у авлији и да деда буде кум. Одредили смо недељу и од раног јутра се растрчали. Почистили смо простор испод ораха. Изнели сто и столице. Мама нам је дала везени столњак а и корпу са мачићима смо лепо украсили. Мицика је седела на столици и све то у чуду посматрала. Дали смо јој чинијицу млека и стално је мазили и објашњавали. Деда се свечано обукао како приличи куму а мама је умесила колаче. Све је било спремно, само да дођу гости па да почнемо. Али никога нема. Деда се врпољи на столици. Мицика је некуда одскитала. И мачићи су постали немирни. Сваки час хоће напоље из корпе. Неко је зато донео крпару и препокрили смо их да се мало умире. Утом почеше да стижу и гости. Један једини додуше – моја најбоља другарица Лела Степић. Драго ми је да ме бар она није изневерила. Обукла је нову хаљину и сандале а са собом вуче неке шарене кутијице.

– То су поклони за слављенике – каже свечано и седа на празну столицу.

Деда однекуд из џепа вади велико месингано звоно и маше њиме да нас утиша. Двориштем одзвањају рески тонови. Деда вади једно по једно маче. Подигне га високо и онда свечано каже:

– Ово ће бити Белка. Ово ћемо маче звати Цица. А овом мачорчићу одговара име Тигар јер је сав пругаст и пргав. И сви су задовољни и тапшу. У првом тренутку не схватам да су то иста она имена којима смо ми тепали својим љубимцима. А онда

кад деда извуче моје маче срце ми залупа као да ће да искочи.

– Ово је Брња, мачор са флеком на њушкици – каже деда а ја запањено зинем. Како зна да сам га ја тако прозвала.

Крштење је завршено. Мама износи колаче а ја још мислим како је деда сазнао за имена. Ако су му остали рекли кришом ја нисам. Лела ужурбано размотава поклоне. Сваком мачету је донела по лепу машну за око врата, али их је тешко убедити да им те машине лепо стоје. Одједном ми сину. Деда се баш добро припремио за крштење. Лепо се около распитао и сазнао имена.

– Ти си му рекла? – питам Лелу.

– Још јуче сам му све испричала – каже Лела задовољно.

И мени као да нешто одлакну, загрлих наједном Лелу.

– Кад год хоћеш, позајмићу ти Брњу – рекох великодушно.

ИМЕ И ПРЕЗИМЕ

Наталија Димитријевић је имала смеђе очи, а желела је плаве. Имала је равну косу, а свиђала јој се коврџава. Била је јединица, а чезнула је за братом или сестром. Ни име јој се није свиђало. Више је волела да је зову: Ната, Натица, Наца, Нацика, Наки, Натали... И тако све док није пошла у школу. А у школи учитељица каже:

– Наталија Димитријевић, иди и тражи од теткица нову креду!

– Наталија Димитријевић, иди и покваси сунђер!

– Наталија, покупи свеске у свом реду!

– Паре за излет ће скупљати Наталија Димитријевић!

Учитељица Наталију зове пуним именом и презименом; и то делује некако озбиљно, и Наталија се наједном осећа важно. И много јој се свиђа сопствено име.

Игра се она пред кућом у дворишту, а на праг стане комшиница Грозда и викне:

– Нато, душо, иди часком и купи ми прашак за пециво, баш ми зафалило!

А Наталија не диже главу, као да није чула.

Гунђа комшиница, па натакне папуче и оде у дућан сама да купи шта јој треба.

После опет деда зове:

– Натице, о, Натице, донеси ми чекић из шупе!

А Наталија се уопште не осврће. Зове и мама и баба и сестра. Али Наталија не реагује: као да је наједном оглувела или постала непослушна или љута на све и свакога.

– Зар ме не чујеш? – пита мама строго.

– Чујем – одговара Наталија озбиљно.

– Па што се онда не одазиваш? – наставља мама љутито.

– Зато што се ја не зовем више тако. Да си лепо рекла: Наталија Димитријевић, иди до обућара и донеси ми сандале са поправке, ја бих те одмах чула. Мени се баш допада моје име и презиме.

СУДИЈА

Летњи плъусак дође изненада. Вода лије као из кабла. Вирино носева приљубљених уз прозорска стакла. Чекамо на онај тренутак када киша утихне. Излећемо боси и трчимо до капије. Ту је почетак трке јер се од капије вода слива у млазевима, вијугајући низ калдрму. Утом долази и Лела. Обукла је гумене чизме на цветиће, кишну розе кабаницу а на главу натакла розе пластични шешир за кишу. Када је то први пут обукла и прошетала се двориштем, гледали смо је с дивљењем. Завидела сам јој на тој кишној опреми. То је био поклон од ујака из Америке. У огромном пакету била је наслагана поливинилска опрема за кишу и то за целу породицу. Мора се признати да се ујак трудио да смисли шта је то што нама овде недостаје, што нам је толико неопходно. Као да је заборавио да кише код нас нису никада сувише јаке и опасне.

Угледавши је, узвикнух:

– Ево кишног човека!

Шљапкала је кроз баре својим цветним чизмама.

– Могу ли и ја да се играм? – упита.

– Не можеш, немамо више шибица – спремно одговорих.

– Ти ћеш бити судија – рече брат помирљиво.

И поче трка. Спуштали смо палидрвца низ поточиће и јурили за њима. Имали смо право да их усмеримо ако би негде запели, зауставили се код већег камења. И тако све до средине дворишта где су се сви поточићи сливали у велики поток који је јурио према башти. Лела је шљапкала за нама помно мотрећи на наше бродиче-палидрвца. Мој је имао везан црвени кончић а братовљев плави па их није било тешко распознавати. Киша је већ сасвим престала и опет је било спарно. Лела се знојила под кабаницом али није хтела да је скине. Нашим босим стопалима пријала је још увек топла калдрма и блато

међу камењем. Бодрили смо своје бродиче жељни победе. Једног тренутка, да ли случајно или намерно, Лела стаде својом цветном чизмом на мој бродич и поломи га.

– Пази куд газиш! – рекох бесно. Гледала сам тужно у братовљев бродич који је одмицао ка огромној бари у дну дворишта. Готово, брат је победник.

Не знам шта ми би тек једним потезом скинух Лели шешир са главе и бацих га у мутну воду. Он зачудо заплови као да је и он некакав чамац и део наше трке бродича.

Лела ништа не рече, само рашири своје плаве очи. Онда загази у бару, узео шешир и поново га натаче. Низ шишке и лице сливали су се млазеви блаћаве воде помешане са сузама.

РОБОВЕ КАЛЕ

У први сумрак окупљамо се у нашем дворишту јер је наше двориште најпространије. Поред сестре Мирјане, брата Зорана, ту су и сва деца из комшилука: Весна и Вера Дорић, Мика Квака, браћа Јоцићи Љубиша и Раде, Снежана Стојишић, Славица Крстић, Гоца Кардешница, баба Мицин Брана, брат и сестра Ивица и Марица, Олга Голингер, Јелена Билић и други. Наравно ту је и моја најбоља другарица Лела Степић. Играмо се разних игара: жмурке, ћораве баке, ласте проласте, скаче врабац у колу, јелечкиње-барјачкиње, иде мајка с колодвора, шапца-лапца ко мој друг, нека бије нека бије, робове кале, царе, царе говедаре, на камен села Анђелка, пошто секо млеко... И дан-данас ми одзвањају наши звонки гласови. Одјекују песмице јер увек певамо из све снаге, сложно. Ако затворим очи могу да видим коло и у колу Анђелку. И чујем скоро из сваког кутка одзвања: „И њој долази Принц Павле и они су се венчали и ми смо њима тапшали“. Није ни чудо што су све девојчице хтеле да глуме Анђелку јер на крају песме они морају да се пољубе. Све девојчице осим Леле и мене. Нас је био жив срам да се јавно пољубимо са неким дечаком. „Поклањам се на тебе и тебе узимам“, некако и може да прође само ако не певају додатак: „оборили очи доле сад се види да се воле, сад се види сад се зна ко се коме допада...“ Ужас један. Образи нам горе, срце удара као да ће да искочи. И уопште у играма је било толико кошкања и гуркања и свађа. Те вара, те вири, те није бројао по пет до сто и није рекао: „Уја, полазим! Ко се није сакрио на моје место жмурио!“ Увек смо желеле да будемо принцезе а волеле смо и да рецитујемо разбрајалице. Знале смо их мали милион и остала деца су нас пуштала да ми разбрајамо: „Ен ден доре, дубоко је море још је дубља Митровица где се кисе-

киселица, киселица кисе ти за мене више ниси!“ Или „Екете бекете банда свира...“ „Плива патка преко Саве, носи писмо на врх главе...“ И никада нам не досаде игре. Игру прекидамо тек када нас мајке позову на вечеру. И тако цело лето.

Присећам се свих игара само једне не могу никако да се сетим. Не знам како се игра робове кале. Знам да смо се играли увече на улици испред капије између две бандере. Сећам се и да смо се делили на две групе и цртали линију али се не сећам ко кога заробљава, не сећам се правила игре и ко је победник. Можда зато што смо једном у општој јурњави и Лела и ја пале и разбиле се о бетон. Било је и крви и кукњаве и родитељи су се умешали. Сад ми се чини као да ме је неко споплео и ја онда са собом повукла Лелу. Лела се наљутила. Дуго није хтела са мном да прича. Читава три дана нисмо ни реч проговориле. А када смо се помириле договориле смо се да се више никада не играмо те игре.

ЗЛАТАН ПРСТЕН

Кад све протутњи, ишчезну шатре и тезге, отпу-
тује циркус и рингишпил, Лела долази код мене с
једном једином реченицом:

– Покажи шта си купила!

Не могу да јој покажем ђердан од лицитарског
теста јер њега сам одмах погрицкала, не могу ни
алву ни шећерну пену ни чоколадне кокице. Остало
ми је парченце лулице и крајичак лицитарског ср-
ца с огледалцем. Зато јој износим јо-јо лоптицу од
креп-папира пуњену струготином која на дугачкој
гумици одлично одскаче све док се не поцепа као
братовљева а струготина се распе из њене утробе.

– Од судова сам добила: ванглицу и коританце,
набрајам и показујем играчке.

– Ја сам добила лонац са поклопцем, кутлачу и
тигањ... – Лела ми такође показује свој кухињски
прибор.

Вадим из џепа и плеханог петлића-пиштаљку ко-
ју скривам од брата јер је он својег изгубио и сада
мерка мог.

– Добила сам и сервис за чај – каже Лела и на
простирку под орахом ређа чајник, четири шољице,
посудицу за шећер и бокалче за млеко.

– Не схватам шта ће бокал за млеко? – приме-
ћујем зачуђено.

– Моја мама каже да Енглези пију чај с млеком
објашњава ми Лела.

– Је л' то енглески сервис?

– Не знам. Можда. Ништа није писало на кутији.

Дивим се пластичном сервису за чај али обећа-
вам Лели да никада нећу пити чај са млеком. Онда
вадим сатић.

– И ово сам добила – кажем значајно као да сам
највредније ствари оставила за сам крај.

– И ја – дочекује Лела спремно и показује ми исти
такав сатић само што њен има зелени каишчић. И
њен може да помера казальке и да светлуца у мраку.

– А сад зажмури – кажем Лели. Стављам прстен
на руку и потурам јој под нос.

– Златан? – пита Лела.

– Да, златан са рубинима – кажем поносно.

Онда Лела отвара своју ташницу и дуго претура
по њој. На руци јој заблиста исти такав златан пр-
стен са рубинима.

Смејемо се. Хватамо се за руке и вртимо укруг.
Обадве смо задовољне. Овај вашар ћемо упамтити
по богатим поклонима.

ОГЛЕДАЛО КРИТИКЕ

ДУХ ГРАЂАНСКОГ ВАСПИТАЊА

(Зорица Хаџић, *Отворена писма Јована Јовановића Змаја*, Змајеве дечје игре, Нови Сад, 2009)

Књига Зорице Хаџић *Отворена писма Јована Јовановића Змаја* доноси једно ново читање *Невена*, осветљавајући притом Змајев однос према деци и њиховом стваралаштву, као и Змајеву поетику стварања за најмлађе читаоце. За часопис *Невен* Слободан Ж. Марковић каже да представља „знак и симбол лепоте и трајности детињства, (...) трајну баштину поезије за децу, која својом лепотом привлачи дечје око, мами дечју руку, а бојом и мирисом упија се у дечју душу и оплемењује је“.¹

Невен је почео да излази у Новом Саду 1880. године и излазио је (у Београду, Загребу и поново у Новом Саду), са малим прекидима, скоро тридесет година. Био је модеран, узоран часопис, конципиран по свим правилима европских часописа за децу, у духу романтичарског погледа на свет. Посебно место заузима је стална рубрика „Чика Јовина пошта“ (касније „Наша поштина“, „Одговори и поруке“), за чији се првобитни назив опредељује и Зорица Хаџић. То је рубрика у којој је Змај лично одговарао својим малим сарадницима и пријатељима. На идеју да отворена Змајева писма преточи у књигу Зорица Хаџић је, како сама каже, дошла сасвим случајно, тражећи Змајеве одговоре Милети Јакшићу, када је он почињао са писањем. Ауторка је, у свом темељном истраживању успела да дешифрује један широк круг књижевника, који су започели своје прве књижевне кораке управо у *Невену*, учећи се вештини писања уз помоћ савета Јована Јовановића Змаја, јер „управо ти њихови први, несигур-

¹ Слободан Ж. Марковић. „*Невен* – Змајев цвет и симбол“, *Трагање за идеалима*, Београдска књига, Београд, 2005: стр. 226.

ни кораци у свет писане речи кроз контакт са Змајем, водили (су) ка стварању значајних имена у свету књижевности и културе“. Зорица Хаџић је сабрала сва Змајева отворена писма од 1880. до 1904. године и сачинила је списак личности којима је Змај одговарао у „Чика Јовиној пошти“, а који је према њеним речима „импресиван“: Тихомир Остојић, Милета и Милутин Јакшић, Илија Огњановић Абуказем, Милорад Митровић, Јован Максимовић, Љубомир Ненадовић, Стеван Сремац, Бранислав Нушић, Никола Кашиковић, Алекса Шантић, Светозар и Владимир Ћоровић... Решења Змајевих ребуса и даштања доводе нас до имена честих сардника *Невена*, а данас еминентних имена у српској култури, а то су: Станоје Станојевић, Атанасије Шола, Момчило Тапавица, Милан Ђурчин, Славко Милетић, Гедеон и Ђока Дунђерски...

У предговору Зорице Хаџић, који има исти наслов као и књига, *Отворена писма Јована Јовановића Змаја*, ишчитава се какав је био однос између Змаја и његових сарадника и читалаца, али и на који начин је Змај водио ову необичну и занимљиву преписку, јер су писма упућена конкретној особи, али и свим читаоцима *Невена*. Таква писма и данас побуђују пажњу нових читалаца, јер су заснована на начелима и принципима који су и данас општеприхваћени. Змајева отворена писма од велике су важности, јер се у песниковим исказима осликавају и аутопоетични и биографски детаљи.

Из књиге Зорице Хаџић сазнајемо о Змајевим потешкоћама око уређивања *Невена*. Змај је у првој и другој години излагања *Невена*, због недовољног броја сарадника и писама читалаца, у истој рубрици одговарао самом себи. Змај одговара „малој Велинки“ захваљујући јој за песме *Молишва наше мале Данице*. – „Змај је, дакле, одговарао самом себи и тако стварао мистификацију и луцидну шалу!“ Део те шале јесте, свакако, и објашњење да би „објављивање фотографије мале Данице, било опасно по

Велинкин ’инкогнито““. Овакви Змајеви поступци оправдавају Змајево мишљење, које износи у писму Арси Пајевићу, где за себе каже да не би требало да се зове уредник, него писац *Невена* („нека буде и тога на свету“). Без обзира на све потешкоће, Змај је истрајао у свом послу, остваривши један блиски, пријатељски однос са својим младим сарадницима и створивши један од најбољих часописа за децу на нашим просторима.

Ауторка истиче да су се Змајеве критике, углавном, „односиле на недовољно познавање српског језика и граматике по Вуку, погрешан однос према историји и наслеђу, као и инсистирању на неговању литерарних вредности у које је он веровао. У књижевним прилозима Змају су најчешће сметали лоши срокови, неприродно и измајсторисано писање.“ Змај се деци обраћао топло, пријатељски: „Твоју песму је покренуло лепо осећање, али то још није довољно да се песма и штампа.“ Захтевао је од сарадника да пишу без помоћи родитеља „својом руком и из своје главе“. Познат је његов одговор дечаку Лази: „Немој бити неки старкеља, – већ ми пиши као дете, – то детету доликује. Така писма ја радо читам. Што је измајсторисано и неприродно, то ми не годи.“ Змај се често није држао таквог начела, те је у својим песмама створио дете сопствене „педагошке рефлексije – дрвеног филозофа“ (*Дед и унук, Дижимо школе, Песма о Максиму*), а не дете какво би требало да буде, што је и основна замерка Костићевог тумачења Змајеве поезије за децу. Змај се није држао ни правила у вези са римовањем и метром, а указивао је сарадницима на грешке у писању, и то деци, те се ауторка пита: „Пакост? Или је кроз Змајево перо проговорио здраво строги суд ’Господина Баука’ лично!“

И поред става да су знање језика и читање предуслови доброг писања, Змај у својим песмама не поштује увек начела вуковске норме, али учи децу и своје сараднике правилном српском језику и упу-

ћује их на српске речи: „да боље пазите на чистоћу милог нам српског матерњег језика“, „српске су речи али ипак није српски казано“, „срамота је у матерњем језику правити толико погрешака и то још као гимназиста вишег разреда“, „боље би било да читаш добре српске књиге те да боље научиш српски језик“, јер Змај српски језик види као темељ „на коме после можеш даље зидати. А темељ ваља да је јак и чврст“. Учи их да треба да воле и поштују све што је српско, јер „обимати једнаком љубављу све што је српско а добро, то (...) (је) дужност сваког родољуба“.

Напредак сваког појединца, па самим тим и будућег нараштаја, Змај види у образовању и учењу, те се у његовим песмама за децу, као и у *Невену*, негује љубав према књизи. Змај саветује малог сарадника „добре и корисне ствари (да) читаш и запамтиш“, упућује на страну литературу, поучне текстове и уводи у вештину превођења. Понека Змајева критика указује на то да дете треба да се усавршава и да не треба да се стиди својих грешака, да не може да буде савршено и непогрешиво. Змај код детета настоји да створи осећај самокритичности у оцењивању својих књижевних покушаја: „премери своју снагу, па чему још ниси дорастао, то још и не почињи“, „што сада у *Невену* не разумеш, разумећеш после годину дана“, јер Змај зна и то да ће се детету нешто „касти само“ тек када одрасте. Змај саветује дванаестогодишњег дечака да не чита нешто што није примерено његовом узрасту, јер му то не би било од користи, већ „сад учи оно, што ако пропустиш, никад нећеш постигнути“. Своје читаоце Змај учи стрпљењу, јер „пред њима стоји много већи низ дана, него пред нама старима“ и скромности – „скромност човека већма краси, него највеће уображење о својим способностима“. Змај је одабрао да на моралним начелима заједнице васпитава будуће генерације, јер то је једини и прави пут, те пословицама у *Невену* места има. Змај је бирао

пословице и упућивао на оне које су погодне за децу и које имају васпитну и моралну поуку. Змај је такође указивао на то да треба увек водити рачуна о моралном и социјалном смислу поезије, па је у *Невену* неговао приче са моралним поукама, док бајкама (нарочито браће Грим) и сујеверју места нема, као ни појму страшног у дечјем стваралаштву. Змај захтева од сарадника да остану у сферама реалног и поучног, јер читаоцима *Невена* „треба што зрелије духовне хране“.

Из Змајевих отворених писама уочавамо да је илустрација битан естетски и смисаони елемент у листу.

Змај је против плагијата и отворено сараднику каже: „Чедо моје, ово није твоје“, „добро ћемо запамтити сваког, који нам какву из другог листа преписану песму или други састав пошље као своју својину. Од таквих младића не надамо се добру.“ Змај захтева оригиналне и квалитетне радове – „певај само оно што осећаш“ – и што је примерено детету и његовим интересовањима. Одушевљење пролетом у зиму није истинито, већ је „измајсторисано“, а без истинитости осећања „ни коракнути (се) не може на Парнас“. Змај се залаже за аполитичност, јер „што врећа ма чију веру, ма чији народни понос, томе у *Невену* нема места“.

Змај је са својим сарадницима и читаоцима водио живу комуникацију, остваривши пријатељски контакт са младим сарадницима. Јављали су се често са молбом за лекарски савет, рецепт, да се саветују са њим у вези са породичним и личним проблемима. Змај се бавио различитим дечјим проблемима, дајући савете попут правог родитеља и искреног пријатеља (мири брата и сестру, указује гимназисти на штетност пушења, наглашавајући да је момак „онај који уме да одоли сваком искушењу“). Змај подучава и васпитава, дајући деци одговоре практично на сва питања од значаја за њихов развој примењујући, при томе, свој песнички принцип „поука наспрам забаве“.

У „Чика Јовиној пошти“ огледа се грађанско доба у коме се један човек озбиљно посветио српској деци, прилазећи јој очински, срдечно и топло. Истраживање Зорице Хаџић показало је да је Змајево стваралаштво за децу још увек отворено за нове научне увиде и открића, али и да је Змај „писао о деци и за децу зато што је љубављу једног песника волео мале грађане света, и имао много разумевања за њихове радости и жалости“.² У књизи Зорице Хаџић *Отворена писма Јована Јовановића Змаја* садржана је целокупна поетика Змајевог песништва за децу, која је и данас актуелна и естетички жива и на различите начине кореспондира са данашњим читаоцем. Књига представља драгоцен допринос у изучавању једног од најважнијих периода српске књижевности за децу, али и српске књижевности и културе.

Тамара ГРУЈИЋ

ДРАГОЦЕН И ЗНАЧАЈАН ИЗБОР

Драган Лакићевић, *Светске приче за децу*, СКЗ, Београд, 2009

После *Антиологије српске поезије за децу* (1995, 2003), која је доживела два издања, и *Антиологије народних бајки светиша* (2003) Драган Лакићевић је приредио још један капиталан подухват – *Светске приче за децу* (708 стр.). Ово је један од ретких и драгоцених пројеката овакве тематике у нашој савременој литератури за младе, а посебно када се ради о новим релацијама и контексту у јужнословенској књижевности после распада државе.

Овакве књиге приређују се дуго и пажљиво, те захтевају одговоран и систематичан истраживачки напор, а нарочито упућеност у дату проблематику. Лакићевић је тај део посла обавио зналачки и акрибично, трудећи се да на основу превода и расположивог материјала одабере све оно што сматра релевантним за свој избор. У распоређивању грађе није се придржавао хронолошког критеријума, већ се определио за азбучни редослед, што је, такође, уобичајено и прихватљиво.

Антологија отпочиње причом *Давид и Голијаџ* из *Прве књиге Самуилове*, а завршава се бајком Х. К. Андерсена *Краљевића нова одећа*. На крају избора налазе се биографски подаци о ауторима (не о свима), списак преводилаца (њих 60), речник мање познатих речи, као и поговор *Подвиг и прича*. Вредност и специфичност ове антологије је вишеструка, а једна од најважнијих је и та што истовремено обухвата писце за децу и писце за одрасле. Дакле, има прилога који су на граници између ове две литературе, па отуда њихова идејно-тематска и поетичко-стилска компатибилност не представља никакво изненађење или грешку приређивача. С друге стране, то указује и на одређену релативизацију по-

² Васа Стајић, *Јован Јовановић Змај*, Нови Сад – Скопље, Издање књижаре „Славија“, 1933, стр. 151.

менутих корелатива по много чему својствених књижевности за децу и младе, а у складу са мишљењем познатог норвешког писца Јустејна Гордера који каже да је „у последње време између књижевности за децу и књижевности за одрасле срушен берлински зид“.

Светске приче за децу представљају право отприће и послатицу за љубитеље добре и кратке прозе за децу и младе. Заступљени су прилози из многих страних литература – мање или више познатих нашим читаоцима. Занимљиво је рећи да међу преводиоцима има и низ истакнутих писаца, као што су: Симо Матавуљ, Милета Јакшић, Станислав Винавер, Васко Попа и други. Лакићевић се, дакле, определио и за неке старе, односно мање познате преводе, које је поново актуелизовао и као такве понудио на ново читање. Увршћене приче потичу из појединачних и заједничких издања, из нових и старих књига, али и из листова и часописа (*Змај*). У жанровско-типолошком погледу заступљене су кратке приче, приповетке, бајке, басне, хумореске и сл. Обухваћени су писци 19. и 20. века, а заступљени су једном причом, осим Андерсена који има две (*Прича сунчевог зрака* и *Краљевића нова одећа*). У причама налазимо богату и разноврсну галерију ликова: деца, одрасли, животиње, предмети, али и бића из митологије и народног фолклора (змајеви, виле, аждаје, вештице, патуљци, цинови).

У *Поџовору* приређивач, понекад стручно а понекад песнички надахнуто, објашњава генезу и карактеристике свог избора, указујући притом на особености појединих прича понаособ и њихове садржаје. „Прича је машта, машта – прича. Правци маште су разни и неодређени; зато прича понекад, зарад уметности и због лепоте маште – прати машту: одвија се у необичним облицима, значењима, па и без значења у уобичајеном смислу речи. Прича за децу зна за експеримент поступка, за духовитост и имагинацију апсурда“ (стр. 693), каже Лакићевић и

додаје да се свака прича друкчије казује „и пише се друкчије, и чита се друкчије, и памти се друкчије, и тумачи се друкчије... И на разним језицима су друкчије. Отуд и овај избор – овог читаоца, на српском језику, ћирилицом. Одабрао их је и поређао педесетпетогодишњи српски књижевник – заточеник књига и прича, који слуша, чита, приповеда и штампа целог живота“ (стр. 697).

Међу заступљеним писцима налазе се: Х. К. Андерсен, Р. Киплинг, Ф. М. Достојевски, Ж. Верн, М. Горки, С. Јесењин, Ј. Ф. Гете, Р. Музил, Ж. Преврер, И. Тургенев, И. Калвино, Џ. Лондон, Р. Тагоре, Ђ. Родари, К. Чапек и многи други. Највише заступљених аутора је из руске књижевности (19), те америчке (9), бугарске (9), француске (7), немачке (6), италијанске (4) итд. Очигледно је, дакле, да се приређивач више ослањао на старе него на нове преводе, којих данас свакако има и веома су доступни – нарочито на странама домаће периодике (*Политика за децу*, *Детинство*, *Осмиле*). Нису узети у обзир писци из бивших југословенских република, а можда и с правом јер су у великој мери познати и доступни.

Међутим, овом низу страних аутора недостају писци из Јужне Америке, иако је код нас већ објављен избор латиноамеричких прича *Трећа обала реке* (Београд, 1982), затим из Мађарске (*Све има своју причу*, Савремена приповетка за децу у Мађарској, *Детинство*, Нови Сад), Монголије (*Тајанствене приче из јусијне Гоби*, Савремене монголске приче за децу, *Детинство*, Нови Сад), Словачке (Јарослава Блашкова), Израела (Ефраим Кишон), Румуније (Михај Еминеску), Белгије (Морис Карем), Сирије (Закарија Тамир), Јерменије (Ованес Тумањан), Јапана (Рјуносуке Акутагава), Аустралије, Африке итд. Приређивач, наравно, није могао имати све преводе у виду, али тиме би се створила потпунија слика о токовима и одликама приче за децу широм света.

У складу са својим стваралачким и естетичким афинитетима, Лакићевић је одабрао 78 репрезентативних прича, на основу којих се може сачинити извесна скица о поетици светске приче за децу, односно о њеној тематици, игри, маштовитости, духовитости, хедонизму и другим конститутивним елементима.

И поред поменутих недостатака и недоследности у реципроцитету заступљених прича из појединих земаља, Лакићевићев избор свакако заслужује похвале и признања из више разлога. Пре свега, ради се о озбиљно и педантно састављеној антологији, која умногоме доприноси да се упознају генеза, развој и одлике светске приче за младе, која и поред свега тога и даље представља велику непознаницу. Стога, овај избор попуњава одређену празнину у нашој науци и књижевности, а истовремено афирмише уметничку причу за децу из многих земаља света.

Милутин ЂУРИЧКОВИЋ

ОЗБИЉНОСТ НЕОЗБИЉНОГ ПОСЛА

Гордана Малетић, *Играчи на смешној жици*, антологија хумористичне приче за децу, Bookland, Београд, 2010

„Хумор је оно што је неки народ или неки човек написао, па људи то читају и то их засмејава.

Хумор је као неко осећање, нешто што изазива неку срећну емоцију.

Хумор је нешто што човека насмеје у тренутку, реч или неки догађај.“

Ово је само неколико одговора на питање шта је хумор, које сам добила од ученика четвртог разреда београдске основне школе „Старина Новак“. Десетогодишњаци, озарених лица, слажу се да је смех лек који не уме свако да направи. Бити духовит, брзо смислити шалу, смешну причу или ведре стихове, њима забавити или орасположити некога, редак је дар. Могу ли се они који га имају назвати *Играчи на смешној жици*? Зашто да не. Управо тако је насловљена антологија хумористичне приче за децу коју је приредила Гордана Малетић. Изабрала је осамдесет осам прича, стваралаца од XIX века до данас. Шаллива прича за најмлађе читаоце појавила се најпре у листу *Невен* чика Јове Змаја. Због ведрине и спонтаног хумора, како у поезији тако и у прози, Змај је један од наших најдуховитијих аутора, изузетно популаран и данас. Када читате децу које песнике знају, она се најпре сете његовог имена. Змајева прича *Зеван и Смејанка* отвара антологију *Играчи на смешној жици*, а причом *Два њисма* затвара је најмлађи аутор у њој, Игор Коларов.

Читању прича претходи текст у којем Гордана Малетић као писац, критичар али и предани читалац говори *О озбиљности „неозбиљног“ посла*. Одговара на питања: шта је хумор и шта велича или

умањује вредност хумористе у односу на тзв. озбиљног писца. Читамо о појави и развоју хумористичне приче у српској литератури и о њеном животу у бројним листовима и часописима у XIX и XX веку. С обзиром на то да је реч о шалливом штиву за децу, приређивач издваја издања намењена најмлађим читаоцима. Од *Невена*, који је излазио од 1880. до 1904. и још три године после Змајеве смрти, преко часописа *Зорица* који је покренут 1875. и трајао све до почетка Другог светског рата. Истиче значај *Полиџике за децу* од 1930. јер у њој долазе до изражаја шалливи садржаји чији су аутори, између осталих, Брана Цветковић, Десанка Максимовић, Александар Вучо Аскерланд, Бранко Ћопић. Послератни часописи *Пионери* (1946–1964), *Полетџарац* (1947–1970. и 1973–1975) и *Змај* који је живео најдуже, од 1954. до 2006, „постепено попримају обележја новог времена, подједнако својим визуелним изгледом и савременим књижевним изразом. Ту објављују сви писци заступљени у овом избору који су стварали у другој половини XX века.” Подсећа на јединствен хумористични часопис *Мали јеж*, који је излазио у Београду од 1961. до 1967. као посебно издање *Јежа*, са илустрацијама чувених карикатуриста тога доба, а то су Милорад Добрић, Милош Крњетин, Гане Милановић, Драган Руменчић, Ранко Гузина и други. Од 50-их година прошлог века наовамо хумористичној причи за децу време је дао и Први програм Радио Београда у емисијама *Весели уџорак* и *Добро јутро, децо*.

Хумористи имају специфичан поглед на свет, те инспирацију налазе свуда. Прича за најмлађе, сматра Гордана Малетић, „често се држи оквира школе и породице, игре и другарства. Али реално, она може имати широки спектар тема и мотива. Јасно је само по себи да политичко-социјалне теме, сатира, ласцивне шале, црни хумор у великим дозама, неразумљиве алузије и сарказам, грубости уопште, нису примерени деци, па их, по правилу, у оваквим при-

чама и нема. То је, практично, једина разлика између прича за децу и оних за одрасле.”

Правећи овај избор, намера антологичара била је да покаже да хумор не застарева. „Вештина приповедања је оно што остаје а смешних ситуација је увек било и биће их. Велика предност хумора је у његовој актуелности коју омогућава и чињеница да се људске нарави кроз генерације не мењају, као и да младост и старост имају своје одлике, људске страсти такође, што све даје вечитог повода смећу.” Ипак, променио се наш однос према књижевности, другачији су стилови. „Промене су у савременијем или сасвим модерном изразу и језику који се користи.”

Гордана Малетић указује на писце чија дела млади читају и данас. Упркос архаизмима и локализмима, приповетке Милована Глишића (1847–1908) занимљиве су због неодољивог хумора, а актуелнијим их чине елементи фантастике. Издваја причу Бранислава Нушића (1864–1938) *Мој виногради* из 1882. јер су у њој зачеци дела *Хајдуци*. Истиче римовану прозу Бране Цветковића (1875–1942), необично духовиту и веселу, која ће послужити као образац и другим ауторима „међу којима се показују у Бранино време Андрија Лојаница и Милош С. Матовић, а касније Никола Јеремић, Драган Кулиџан, Васка Јукић-Марјановић, Зоран Станојевић. Данас такве приче пише Дејан Алексић.“ Дело Бранка Ћопића (1915–1984) одликује специфичан смисао за хумор који, као и код Момчила Тешића (1911–1992), свој извор има у народном говору. „Он иде руку под руку са сузама и понекад смо у недоумици да ли је прича коју смо прочитали смешна или трагична, што још једном потцртава озбиљност с којом је хумор повезан.“ Неизоставно је дело и рођеног комедиографа Александра Поповића (1929–1996). „Његове приче личе на какве играчке и пародије. То је хумор гужви и русваја. Он воли сцене набијене акцијом и појачава их до ивице апсурда.

Сматра да живот тражи карневал, циркус и позориште да би се лакше поднео. Или обрнуто: да би се тачније описао и разумео, он тражи прерушавање и смех. А деца воле претеривања, јарке боје, и снажне кобајаги сукобе.” Међу ауторима су и Алексције Марјановић, познатији као Алек Марјано (1935–1992), чије је целокупно дело посвећено смеху. Приређивач у предговору антологије каже да се у другој половини XX века појављује хумор апсурда, и то у радovima Душка Радовића, Владе Стојиљковића, Мирјане Стефановић, Љубивоја Ршумовића. „Уочљив је утицај енглеског хумора, посебно Едварда Лира. То је врста наизглед озбиљног приповедања о сасвим онеобиченој реалности која се узима здраво за готово и у коме се на крају решење не износи отворено. Оно подразумева одређени степен зрелости неопходан за разумевање оваквих текстова који су суптилна интелектуална игра. Њу одрасли воле, али није увек сигурно да је деца схватају. Пре ће бити да је интуитивно наслућују. Овакву прозу данас пише Игор Коларов, док Поп Д. Ђурђев трага за повезивањем звука и слике, стиха и илустрације, комбинујући своје језичке каламбуре са одговарајућим колажима.“

Антологија показује разноврсност, деца би рекла, „смешне“ приче. Колико читалаца, толико и укуса. Свако ће у њој пронаћи штиво за себе и није важно да ли оно стиже из XIX или XX века или је настало, пак, пре неколико година. Од хумористичне приче се очекује да насмеје читаоца, али уз њу иде и неко зрно мудрости, порука од писца или боље речено поука. Ништа не може да поучи тако лепо као хумор, а деца траже смех у литератури. Код куће и у школи, књига *Играчи на смешној жици* учиниће им га свакако доступнијим. И лепо је испевао Драган Лукић:

*Смешан облак небом нек' њлови,
учићељ нек њрича смешне њриче...*

*...весело само – ко жубор воде,
ња ће њорасњи весели њуди.*

*Па зањо –
Смеха
И смеха деци.*

Гордана ГЛАВИНИЋ

СЈАЈ ОДБАЧЕНИХ СТВАРИ

Ранко Рисојевић, *Мајсторије*,
Босанска ријеч, Тузла 2009

Пред стваралачким опусом Ранка Рисојевића читалац се осјећа збуњен не само бројношћу остварених дјела и њиховим квалитетом, већ разноврсношћу интересовања, богатством садржаја, варијабилношћу обликотворних поступака, сталном истраживачком грозницом која гони аутора на тражење нових путева и усмјеравање према циљевима којима је ријетко ко успио да се приближи. То се нарочито огледа у оном дијелу Рисојевићевог књижевног корпуса који је окренут најмлађима. У тзв. „озбиљној литератури“ он се потврдио као пјесник, приповједач, романсијер, потписник радиофонских и популарно-научних текстова, као либретиста, преводилац, есејиста, уредник... У књижевности за дјецу досад је био најзапаженији у области романа јер му је та слободна, ничим спутана форма пружала широк простор за стваралачки залет у којем је он, као еквилибриста, показивао вјештину и окретност, моћ да наговори ствари да напусте тромост своје физичке егзистенције и открију вибрилитет облика и значења. То, међутим, не значи да је Рисојевић напустио свијет реалног и пошао у сусрет књижевности која не „репродукује спољашњи изглед ствари“. У питању није био отклон од реалистичког (реалног), него мала цака, изненађење чак и за оне који посјеђују значајне читалачке акумулације и јасне хоризонте очекивања.

И док је у *Дјечацима са Уне* сав у простору аутобиографске исповиједи дјетињства са низом добро уочених психолошки и језички конкретизованих ликова у босанском градићу који је управо избеауљао из рата, у другим романима тежиште је на досјетки. У *Сабласном шињелу* аутор показује да је угао гледања, освјетљење и субјективни ракурс приповједача готово исто толико важан (ако не и важнији)

од самог предмета приче. У *Причама великог љеџића* читава фабула може се свести на један маргиналан догађај, једну синтагму: возња бициклом. Интересантан је и поступак романсирања басне у *Тројици из Зриковије*. Басна је, познато је, максимално сажета алегоричка зоо-прича која обухвата само једну конфликтну сцену високог емотивног набоја. Ликови редуцирани на једно доминантно својство, у ефектној ситуацији набијеној дијалогским електрицитетом, рјешавају спор, поентирају двобој моралом, наравоученијем које и не покушава да прикрије омнитемпоралност свог важења и значења.

У *Ивановом отиварању* испричана је бајка о шаху која има елементе радио-игре јер је главни „играч“ слијеп па зато свој контакт са околином остварије не само говором него и немуштим порукама ствари: додиром, покретом, температуром, неартикулисаним сигнаlima присуства утиснутог у звучну матрицу (шум, крцкање, шкрипа...) предметног свијета ближег окружења.

Након великих романа своје бањалучке трилогије, аутор је „невезани део стваралачке енергије“ усмјерио према поезији за дјецу. Он је и раније боравио у просторима стиха, пјесмама у којима је настојао (и успијевао) да постигне савршену избушеност форме, „музику прије свега“, а затим продор према суштинама бића и егзистенције.

Иако смо очекивали да ће у својој стихозбирки за најмлађе, наравно, бити свој и другачији, да ће ископати из свог инспиративног рудокопа још неоткривено златно грумење, он је такво наше очекивање у великој мјери надмашио.

Речено је да се у другој половини живота човјек радо враћа у дјетињство да би свој страх од пролазности потиснуо безбрижношћу „обећане детињске вечности“. Пред најездом година и Рисојевић је потражио заштитеност, свој „врт дјетињства“. Али свијет од којег је настојао да побјегне у самотност дјечјег сна и умјетничке егзалтације није се зауста-

вио на ивици његове жеље. Кроз капије и прозоре ТВ екрана покуљали су мрачни призори и горке ријечи, таласи неспокојства снажно су грунули на обале „седмог континента“ потврђујући давно изречену констатацију да „детињство није бесконфликтна оаза на маргини друштвеног кретања“, већ дио стварности, наравно љепши и заштићен својом тајном:

*Чему служе њешке вијести
свако вече са екрана
кад их дјеца неће јести
јер су оне њешка храна.*

*Чему служе њешке ријечи
о њој дјеци што се њаше
ако нема ко да лијечи
гладне, голе и сакаше.*

Желећи да дјецу заштити од прераног сучељавања са ружном стварношћу и сусрета са тешким ријечима, аутор постаје чаробњак игре. У пјесми *Пјесник*, којом започиње збирку, стваралац се труди да заборави свој идентитет и забашури поријекло, замете стазе којима је ходао прије него што је доспио у „земљу чудеса“. Он стиже „са Марса“, „из давнина“, „одасвуда“, што и није важно. Важно је да остане непрепознат, јер је он, ипак, прерушени крадљивац ватре који, као и његов митски претходник, жели да макар искром дјечјег смијеха обасја тужне обале вјечитих одлазака. („Свијет је тужан, стално јеца // можда ће га спасти дјеца.“)

Пејзажи Рисојевићеве дјечје пјесме исцртани су ониричким стазама. Сан је атмосфера и отворена могућност досезања љепоте и склада. Његов малишан сања необична бића са далеких звијезда, живе лутке али и птице које надвисује својим летом. Ипак, Рисојевић не жели да ствара идилу. Слобода опјеваног стања је слобода Ламорисовог црвеног балона који лебди у плаветнилу, али висину и да-

љину његовог лета одређује дужина конопца у дјечаковој руци.

Зато овдје има и грубости (*Пас у дворишту*) и страха (*Таван*), злих вјештица што ноћу „гребу по старом лиму“, опаких оса, крадљивих сврака, неподношљиве самоће дјетета у кулама солитера („Врло добро сада знам / не умијем бити сам!“), неправде која започиње у ђачкој клупи из које љенивци и преписивачи, касније, најдаље стигну на путу друштвеног успјеха.

Изнад свега има жеље да се буде свој и одупре тиранији одраслих који увијек знају шта је дјетету најбоље, а код којих су васпитни напори руковођени настојањем да од будућих људи створе копије властитих промашених оригинала. Рисојевићева побуна („Не могу само расти / пити млијеко, јести шпинат / то ми је испод части / и више заиста нећу у инат“), међутим, нема жестину Ногине дјечје побуне која продубљује генерацијски јаз „великих“ и „малих“, доводи, у крајњој линији, до емотивне дестабилизације и кризе породичних веза. Инаћење Рисојевићевог малишана повезано је са настојањем да се одрасли опомену на поштивање дјечјих права и уважавање психолошких посебности и потенција бића у развоју.

Главни јунак Рисојевићеве пјесничке заврзламе, мудре и безазлене, је дјечак који свој активизам и радозналост испољава себи својственим мајсторијама. Он је, свакако, другачији од малих Змајевих занатлија (*Мали колар*, нпр.) који игром, опонашајући одрасле, стичу знања која ће им касније користити у животу. То нису ни супер мајстори, татама те једног Ршума, него је ријеч о „мајстору-кваришу“ који показује типичну дјечју знатижељу, интерес да свијет упозна изнутра и споља, да од одбаченог, старог, потрошеног, прстима маште и креативности обликује своје мајсторије којима одрасли не виде смисао ни сврху, али који, сагледани на прави начин, откривају иманентни стваралачки ка-

пацитет. Изван било каквог стереотипа, овај необични мајстор не зна баш најбоље да поправља, али одлично умије да квари („Пристигле су нове ствари / Треба нешто да се квари“), комбинује непредвидљиво, спаја старе дијелове у цјелине нових изума који нас, ипак, подсећају на своје претходно другачије постојање. Рисојевићев јунак не квари ствари „из забаве“ као што то чини протагонист „тетке козе“, („Све алате и све справе / поломићу из забаве“), њега очито покрећу другачије енергије. Пјесник са симпатијама прати „мајсторије“ свог малог јунака („Само напријед, мали чово // састави нам нешто ново“), а опис испуњава ведрина и хумор. Чини се да су Рисојевић и његов мали другар у креативном сродству, да га он подсећа на неког давног дјечака са Уне који му маше са зелених обала сјећања.

Адекватно описаним ситуацијама и психолошкој реалности несвакидашњег мајстора и пјесник жели да начини пјесму од језичке „гвожђурије“, ријечи и израза покупљених по контејнерима велеградских насеља („Знаш ли, брацо, ишта боље / од бачене хандромоље“), по депонијама истрошених реченица („шта то радиш, мајстор квариш / воду вариш, воду ладиш“; „Владина ми помоћ прија / скупља пита нег тепсија“; „Знам да ти је најмилије / шклопо-тање шклопоције!“).

Рисојевићу је пошло за руком да од старог направи ново, од баналног свјеже и изненађујуће. Ствар је, видимо, опет у поступку, загонетки која је уткана у сваки покрет и потез, честицу звука и зрнце значења чије рјешење ослобађа у писцу прилив нових идеја и нове стваралачке енергије.

Зорица ТУРЈАЧАНИН

КАКАВ СЈАЈАН ПЕСНИК

Драгомир Ђорђевић, *Није лако бити дете*,
Завод за уџбенике, Београд, 2009

*Ја најисах с'ио њесама
Суво злато сама душа
Ал веруј ми међу нама
Нико неће да их слуша.*

Д. Ђорђевић

Када сам на самом почетку песничке каријере Драгомира Ђорђевића у својој критици о његовој првој песничкој збирци *Нема ништа од колача* записао да је на помолу вредна песничка личност у српској лирици, којој треба веровати и пратити њен поетски развој, нисам нимало био хвалоспевно ни колегијално убеђен у супротно. Ђорђевић је заиста израстао у песника наше класичне дечје поезије. То нам говори његово престижно појављивање, годинама, у бројним листовима и часописима (*Политика*, *Змај*, *Ђачко доба*, *Вишњез*, *Невен* и др). А нарочито, његова песничка плодност (седамнаест песничких збирки поезије) и сада, антологијски избор у осам хармоничних циклуса *Није лако бити дете*, који се појављују у прави час (мада са закашњењем, јер песник није међу нама) у издању Завода за уџбенике, у реномираној библиотеци „Књига и по“. Избор и предговорно писмо под насловом *Суво злато, сама душа*, упућено читаоцима, написала је даровита приповедачица и песникиња Лидија Николић. Сва у заносу песника кога је волела и воли целим бићем, Лидија Николић је уложила максимално осећање у знање о поезији и песничкој личности Драгомира Ђорђевића.

Никада не одраставши, увек велико дете, усамљен и добродушан, заговорник другарства и пријатељства међу људима, Ђорђевић је био песник особене стваралачке снаге и опсервације. У његовим

поливалентним стиховима детињство није увек срећно доба живота, већ доба тихих и честих уздаха и меланхолије. Попут Борхеса, Хесеа, нашег Андрића или Киша, Ђорђевић је доба детињства видео као период живљења у долини плача (Б. Кнежевић), као време у ком нам господаре прави власници детињства – одрасли. Од њих често зависи све у нашим малим душама. Они су регулатори осмеха и суза. Ипак, детињство је врт свега и свачега. Оно је велико чудо. У њему је свет деце и одраслих слика живе одисеје трајања на нашој планети, а уз њих су природа, фауна и флора, град као честа тема Ђорђевићевих стихова, школа, па спорт, астрални миље неба – и надасве љубав, коју је овај песник дизао до пиједестала очараности духа и тела.

У изборној збирци *Није лако бити дете* Лидија Николић је лаким сензибилитетом заљубљеног читаоца и писца обухватила све што је мислио, говорио, сневао, умишљао и величао Драгомир Ђорђевић. Осетила је дамаре песничког срца, његов миље тема и мотива, његову стваралачку инвентивност, разиграност дечјег бића, село и град као околиш у лепоти планете; завирила је у осаме песниковог минулог детињства и усамљеност (сналажење и несналажење у животу) – и, опет, песника који без песме не може даље у живот, јер песма је за њега суво злато, храна од које се живи и постоји.

Теме о рођацима, свет сеоске атмосфере у годишњим добима, град у хаосу својих атмосфера, дечји живот и живот школе, цео арсенал животињског света: од морског прасета, до крокодила и жирафе, преко школских дана и звона које сваког септембра зазвони као узбуна за ђаке и учитеље, па до мудрости тате и маме, до сналажења у животу који је и песма и плач, до великих људи какви су Дарвин, Шекспир, Гете, наш Змај и други, па, опет о Београду и родној грудни, нашим српским обичајима и менталитету, ђачким љубавима које су апатичне и смешне (и плаве и црвене), а у којима учеству-

ју неки дечаци и девојчице као што су Тања и Сања, Марина, Мира и Неда, затим дечаци Пеђа, Момир, Аца и Неђа – све је то пледоаје тема и мотива, раскошна башта садржаја поезије овога песника који подсећа на најеминентније поете српског песништва за децу и младе, али који није певао по лиценци једног Ршумовића, већ по својој осећајности за лепоте и туге овог нашег лепог и страшног живота.

Драгомир Ђорђевић није имао препознатљиву емоцију у српском песништву овога жанра. Он је био свој. Свој у сижеу песме и њене атмосфере, у поруци и версификационој шеми, у лакоћи певања и духовитим вибрацијама вицева, шала, фора и фазона, па и детињих тонова који су темељ његове *онтологије детињства*. Песма *Весела балада о илачу* врхунац је Ђорђевићеве поетике тужног и суморног дела нашег живота. Песник ове баладе је веровао да *ни најлепше детињство није лако детињство*. Његове песме, записује у свом лирском поговору Лидија Николић, „нису покушај одраслог да се с муком сети детињства, већ исповест дечака Мише који је безуспешно покушавао да одрасте, али је одустао када је схватио да му то не полази за руком“. Ђорђевић је задржао читавог живота „златну нит детињег наивистичког схватања деце и одраслих“ (Х. Тахмишчић), јер је то био део његовог гена и супстанца његове онтолошке одређености. И зато је његово место у српском песништву за младе достојно поштовања и сећања. Оно је потврђено овим закаснелим, али ипак објављеним антологијским избором, који је спомен на ствараоца који је *живео на свој начин*, па из њега отишао, још увек млад и свеж да у песми буде разбибрига и младим и одраслим читаоцима, у време када поезија све више губи некадашњу антејску лепоту и снагу.

Воја МАРЈАНОВИЋ

ДВА САВРЕМЕНА СРПСКА ПРИПОВЕДАЧА ЗА ДЕЦУ

Бранко Стевановић, *Овако је то било*
и Игор Коларов, *Џепне приче*,
Дневник, Нови Сад, 2010

Савремена српска приповедачка проза добија свој нови и савремени израз. Рекло би се да она данас доживљава метаморфозу своје суштине. Или: она се трансформише у вид приповедања и садржајни миље који нуди *време глобализације и транзиције* (Ова асоцијација била је предмет овогодишњег стручног саветовалишта при Змајевим дечјим играма у Новом Саду, а на тему „Утицаји стране литературе на српску, некад и данас“). Дакле, када узмете у руке књигу савременог дечјег писца који још верује у равноправност дечје литературе, осетите да се он трансформише у писца друкчијег доживљаја материјалне и духовне стварности, да је превазилази традицијом овешталих тема и мотива, или да је осавременује поимањем света и адета савременог пубертетског и тинејџерског света читалаца.

У ствари, оваква приповедна проза занемарује поетику прошлости: она не тежи хронологији приче у причи, не цени модел класичне приповетке или приче, не труди се да психолошки осети лик који чини, често, стуб приче – до растурања сваке класичне толеранције и одговорности. А што се тиче захтева да свако уметничко дело треба да донесе неку врсту поруке, без обзира на који начин, она се и ту комотно отискује у своју поетику слободности.

Две књиге краћих приповедака *Овако је то било* Бранка Стевановића и *Џепне приче* Игора Коларова, обе објављене као наставак угашене едиције *Невен*, појавиле су се на овогодишњим Змајевим играма.

Бранко Стевановић је већ афирмисан писац (песник, приповедач и антологичар). Он припада мла-

дој, мада сада средовечној генерацији писаца, са неколико објављених књига, чак и награђених. Једна од његових књига *Зоолошка њесмарица*, награђена је на Међународном сајму књига у Београду 2007. године као најбоља књига године. Стевановић је, иначе, објавио запажене књиге *Никола Врана и голубови*, *Врло друштвена игра*, *Прича о принцу јединцу* итд, а у његовој *Бележици о јисцу* пише да је „са Игором Коларовим приредио два избора из српске поезије за децу и три пута каснио на аутобус.“

Без сумње, сваки пажљиви читалац одмах стиче утисак о ваљаном писцу, чак и плодном, а то „што је три пута закаснио на аутобус“ може звучати инфантилно, назор хумористично и поспрдно...

Стевановићеве приче из збирке *Овако је то било* свакако су привлачне тематским сиромаштвом, асоцијативним играријама, по шалозбилној доскочици и комотности да се нешто каже без обзира хоће ли имати неки духовни отисак свести, оним читаоцима који литературу и уметност мисли и речи не доживљавају као некадашњи заљубљеници и поклоници књижевне уметности. Јер, Бранко Стевановић пише из *слућа времена*, које губи критеријуме креативног стварања. Он се у кратким или дужим причама (у ствари записима) поиграва фабулом, ниже сцене које су нонсенсне, прича о појавама и ликовима ефемерним у овом нашем животу, ма какав он био – и свему придаје важност неком врстом интерактивног импулса да у причу увуче и читаоца коме се обраћа и кога жели да заинтересује садржајима текста. У причама *Дечаци из библиотеке*, *Помахнићтала прича*, *Бексџиво*, *Ову причу не дам ником* или *Јуџарње живцирање*, *Таванска прича*, *Дремеж* и другима аутор казује инсерте из збивања у библиотеци, прича о себи који излази из себе да не смета другима; сећа се врабаца који нервозно буде јутарње спаваче, или расправља о чудним речима, какве су, на пример, *палиндром* или *анаграм*, које уноси у причу *Слово о речима*.

У поетици овакве ноншалантне прозе, без дубљих захвата фабуле и без естетске и етичке тежине, Стевановић види будућност литературе за младе. Он јој се предаје јер је и њему и осталим читаоцима тобоже досадила *класична прича*, њена порука и опсервација света са осећањем лепог, хуманог и добродушног. Помало изневеравајући традицију литерарног миљеа, запућен и у естетику и етику живота, аутор се предаје слободи властите поетике, која је под знаком питања.

Савремени, дакле урушени приступ класичном дружењу са литерарним текстом нуди нам и Игор Коларов у збирци такође кратких, ребусних, сасвим приземних садржаја, под насловом *Цейне ириче*. У овој невеликој књизи, пандану Стевановићевој, Коларов у већ познатом маниру прича читаоцима о темама које му, изгледа, у ходу падају на памет. (Ипак, књижевни таленат није у исказу *баиш ме бриџа*, већ у одговорности за то шта је занимљиво и вредно у животу и човеку.) Али, ново, исфорсирано и растушено време вредности дозвољава писцима да се опуштено понашају: Коларов то чини са мером коју је сам себи поставио, а естетика дечје приче наших дана то прима без резерве и критичког параметра.

Иначе, и Игор Коларов има ноншалантну и квазидуховиту *Белешку о јисцу*. Он је, каже се у њој, писац „који не воли јабуке“ – који се не бави „уметничким клизањем, коме су украли бицикл па ако жели да оде у Аустралију, мораће пешке.“ Дотични писац је написао роман *Аџи и Ема*, по којем је настао и филм, али је после тога „упао у оближњи океан и упропастио шешир, кравату, рукавице, пижаму...“ Ови смешни биографски подаци о писцу делују колоквијално и њихов циљ је једино да се писац духовито приближи дечјем читаоцу и освоји поен више за свој его.

Цейне ириче Игора Коларова особене су по начину компоновања. Овај писац све подређује сарадњи између својих асоцијација и читаочевих. Он

жели да читаоца увуче у *игру* приче и да га тако едукује, да га отрезни од свакидашњих озбиљности живота и да са њим игра игру маште, снова и јаве. Неке приче су, у овој збирци, тек наговештаји идеје (*Гулица*, *Време је за филм*, *Петров шешир*, *Флоријана као славуј*, у којој треба да се допише средина приче, да се поспреми соба, ураде домаћи задаци и гимнастика...).

Сав у еманацiji ребусне структуре текста, игри, често наметнуто духовитој, Коларов кује понекад и такве речи. Тиме се повећава, по ауторовом мишљењу, инвенција и креативност текста! Али, језик јесте кичма књижевне уметности, мада и он може да се непријатно одрази на рецепцијски пријем у свести читаоца. Нарочито онда када су његове конотације близу сленга или колоквијалног израза.

Чини се да збирке прозних текстова (тешко је жанровски дефинисати њихову форму: записи, цртице, приче, инсерти, итд) два савремена српска приповедача за децу и младе, који имају кредибилитет прихваћених посвећеника дечјој литератури, освајају плато наше данашње речи за младе. Бранко Стевановић и Игор Коларов делују у књижевности жанра приче доста прихватљиво, мада својим литерарним умећем као да су у фокусу литературе која доноси ново рухо: то је проза која се чита без *ојшисака* у *духу*; она не може да покрене емоције као проза традиционалног типа. Па ипак, каква год да је, са добронамерним освртом на њу, верујемо да ће ентузијастички писци обогатити свој дискурс писања и презентовања својих идеје младима и тако победити све Неверне Томе, који сматрају да се не може и не сме овако обраћати младим читаоцима, у име неке давне поетике књижевне речи која се и даље поштује и усваја.

Воја МАРЈАНОВИЋ

ЗАЉУБЉЕНИ У ОТЕТОМ СТАЊУ

Слободан Станишић, *Вулкан на Теразијама*,
Bookland, Београд, 2010

Читање је својеврсна авантура. Одувек је то била, а данас је више него икад. Старе теорије књижевности су превазиђене, технике писања су разноврсне и, кадикад, неухватљиве. Зато је ваљда и читање новог романа Слободана Станишића *Вулкан на Теразијама* велика авантура, пуна читалачких изазова.

Можда би најбоље било да ову књигу читамо уз помоћ компјутера. Унесимо прво податке о ликовима. Имена једноимених и вишеимених особа. Роман је намењен деци, па ћемо прво поменути дечје ликове: Горан Вулкан и Милица Лика, која се појављује и под именом Муни Санди. Имају свако око четрнаест година, спортисти су, комуницирају самолепљивим мислима, и обоје на крају налазе своје залутале очеве. Остали су можда главнији у роману, али то су мање-више маторци који компликују живот: Славко Тимић (главни инспектор), Ума Ероу Јохансон (која води истрагу истовремено на четири и више рачунара), Хемио Ал Пирин, Октавио Полубиотик, Љубичасти Слетер, Реј О'Џасни, Сиви Барић, Ерни де Фо, Херкулес Умберто Бесараба звани Хумба, И. Д. Трејдер, Брацан Вратиломић, Крста Мутић, Јошуа Ник (Јован Николић), Горанов отац Михаило Вулкан (огрубели светски авантуриста Мајкл Валкејно, Ми Хомер, Арчибалд Сигл, Тика Патика), Миличин отац Никола Лика (Ник Лајки) и многи други.

Варате се ако мислите да је радња романа усмерена на потрагу за несталим родитељима (мушким). Њих ће деца наћи успут. Велико је питање шта траже малолетни дечак и девојчица у циљно недефинисаном јурцању те мешовите групе полицајаца, аге-

ната, отмичара, превараната, снагатора и афричких поглавица. Њих двоје су, заправо на превару отети, а лепо се осећају у отетом стању, јер су донекле заљубљени, комуницирају мислима, много путују и резонују спортски на олимпијски начин: важно је учествовати.

Радње се догађају (разноврсне радње истражног, пустоловног и завереничког карактера) на широком подручју између Београда (Теразије), Индије (Делхи), Мозамбика, Каракаса и Еквадора (Солопагос), са више егзотичних дестинација. Користе се сва могућа превозна средства: ауто, комби, авион, мотоцикл, чамац, балон, брзе ноге итд. Сви јуре, јурцају, једни друге траже, а треће налазе. Требало би да нађу Трећу листу и трећег човека из Панаме, иако је (како коме) јасно да су све три листе фалсификоване (оригинали су можда на Теразијама), а сва три типа из Панаме заправо су Београђани... Неки имају импланте, звона у глави и друге инструменте, а сви се труде, мењају спољни изглед, идентитет, имена и надимке, док произвођачи лажних лекова за измишљене болести и пандемије покушавају да спасу образ и богатство. Општи хаос – који се, међутим, може уредити компјутерски, ако, у роману, препознајете примењену технику завера, заплета и расплета из познате криминалистичке литературе, стрипова и одговарајућих телевизијских акционо-форензичких серија и филмова и понуде са интернета. Тако ћете правилно препознати циљеве и задатке, промене планова, оправдана питања и асоцијације на познате ситуације. Сва општа места набацајте на једно место и добићете – посебно, оригинално литерарно место, што овај роман чини прихватљивим.

Оно што се у роману (филмском брзином) догађа изгледа као читалачка пустоловина зависника од телевизије и интернета. И мислим да писац потајно жели да електронске зависнике преобрати у зависнике од књиге, макар једне књиге. Ко зна зашто

је то добро. А и роман *Вулкан на Теразијама* прилично је добар.

Анђелко ЕРДЕЉАНИН

ПРВА ЉУБАВНА ЕКСКУРЗИЈА

Драгомир Ђулафић, *Рингишпил за двоје*,
Bookland, Београд, 2010

Кључно питање гласи: „Који су најслађи пољупци на свету?“ А вишегласно-једногласни одговор је: „Са екскурзије!“ Одговор који се чује и далеко одјекује. Тако је бар у роману за младе *Рингишпил за двоје* Драгомира Ђулафића. Између тог питања и одговора има у књизи много других већих и мањих питања и повода за размишљање.

Ђачки доживљаји са екскурзија нису нова књижевна тема, али за ђачке су они увек нови и непоновљиви. Такви могу бити и у причама и романима, као што је овде случај. У *Рингишпилу за двоје* описује се само завршни (опроштајни) део екскурзије, а права прича почиње тек после. Многе ђачке љубави са екскурзије обично се на екскурзији и заврше. Ретке су и зато занимљиве оне са продуженим дејством.

Дакле, ова љубав, о којој је у роману реч, започета је у Црној Гори („другој држави“), где су боравили „осмаци“ једне београдске школе. Заволели су се Оља из Београда и Блажо из Будве, а с растанком је њихова љубав почела да јача. У Ољином разреду сви су још дуго мирисали на море, а само њена осећања су била нешто више од обичног сећања. Мобилни телефон је постао драгоцен посредник у одржавању везе, а заљубљена срца нашла су начина да се и уживо сретну.

За Ољу је то била прва љубавна екскурзија, а по њеном тумачењу екскурзија није само излет (по Вујаклији) него (и пре свега) радовање. Уистину, њена љубав је права љубавна радост, у најчеднијем смислу. Тако је, изгледа, доживљава и њен Блажо. У тој љубави нема препрека (осим раздаљине између два града), нема проблема. Сви је подржавају – и њени родитељи, и вршњаци, и најбоље другарице,

чак и поједини наставници (посебно толерантна Разредна). Сви су понесени Ољиним љубавним заносом, али то ипак није спокојна љубавна идила *слајкког љуберџиџа*. Пуно је драматике у овој тинејџерској вези, а драматичност је у сталном преиспитивању љубавне среће и самоконтроли радости.

Лик млађане Оље, Ољице, лепотице у пубертету, веома је лепо изнијансиран. У Ољи живи више разних Ољица: мудрица, џангризало, паметница, глупавица, негаторка, лудица, осмакиња, шашавица, романтична Оља у пубертету. С њима она води бескрајне разговоре о својој љубави, и све јој оне помажу у животу. Разговара она и са најбољим другарицама, Весном и Јасном, које отварају и врло тешка питања (на пример, о сексу и трајности ране младалачке везе), што само повећава збуњеност у љубави. Метафора те збуњености је рингишпил у глави, и Ољиној и Блажовој, и свим осталим младолудим главама, а догоди се и стварни рингишпил (на вашару), који се преобраћа у рингишпил за двоје, који се, заљубљени, окрећу око света, уз аплаузе и цику публике.

Ова младалачка љубавна прича, која кипти од врелих емоција, није нимало оптерећена патетиком љубавног пијанства. Напротив, ироничним отклоном у самопосматрању, шармантном тинејџерском реториком и малим вербалним простаклуцима ублажава се и лаки привид патетике.

У Ољиној глави врти се безброј рингишпила, у тренуцима осаме грли и љуби саму себе и чини јој се, каткад, да ту ничега нема, да су то све пусти снови. Несигурна је у окружењу *мушких глудиандероса*, забринута за будућност своје љубави, замишљена, а не уме да мисли.

Све је то испрочано и елегантно и лако, са пуно шарма, мало хумора и много симпатија за сва та заљубљена млада бића, која и не слуте каква ће страшна љубав ускоро да им сломи срце.

Анђелко ЕРДЕЉАНИН

ДИЈАЛОГ ПИСЦА И ПРИНЦА

Поп Д. Ђурђев, *Лет лионског Икара*, Змајеве дечје игре, Нови Сад и Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, Зрењанин, 2010

Поводом 110. годишњице рођења Антоана де Сент Егзиперија (1900–1944), аутора ремек-дела *Мали џринц*, Поп Д. Ђурђев тј. Душан Ђурђев (1953) написао је ремек-делце *Лет лионског Икара* (са поднасловом *Ђулићи и увеоци Анџоана де Сент-Егзиперија*). Примењујући технику пастиша (преваходно сликарску), подражавајући до извесне мере (и баш с мером!) стилске особине творца *Малог џринца*, Ђурђев исписује низ дијалога писца (пилота) и златокосог дечака (Малог принца) који се као воде у неком потоњем оностраном времену и простору.

Ђурђев заправо настоји да, сувислим разговором и гласним размишљањем (у два гласа), пуни празнине у казивањима двојице пријатеља, ако су то заиста празнине, јер то су можда намерно отворени простори за додатна размишљања. Таква могућност наговештава се поштапалицама: „Ствар се може и тако посматрати“ и „Покушај да ствари посматраш другачије.“ Све најзанимљивије мисли, досетке и карактеристичне исказе из *Малог џринца* налазимо и код Ђурђевог али обично у форми интерпретације и преиспитавања, без непорецивих дефиниција. Отворена питања су изазов за нове читаоце и пријатеље. Писац-пилот каже: „На свету је више питања него одговора.“ Али мали принц никад не одустаје од питања која поставља, што га чини бесмртним.

Тренутак упознавања пилота изгубљеног у пустињи и дечака из космоса обележен је дечаковом реченицом: „Молим вас... нацртај ми овцу!“ Та же-

ља је доказ његовог постојања. Али у животу се ствари компликују. Овца би могла да постане опасна, да угрози ону једину ружу на дечаковој планети, а Ђурђев иде и даље: говори о рату „између оваца и оваца“.

Мали принц још у књизи свога творца запажа разне наказности у понашању људи, а код Ђурђевога се суочава са суровијом сликом стварности и неке ствари заиста посматра на другачији начин. Проблематично је и само питање творца. Ко је коме творац, писац принцу, или обрнуто? Хиљаде pilota је страдало у ратовима XX века, али само је један написао *Малоџ принца*, и по томе је он изузетан. Али, с друге стране, ко би он био да га Мали принц није одабрао? Мали принц је пронео светом славу анонимног pilota. И због те славе, многи истраживачи деценијама покушавају да открију место, време и околности смрти писца-pilota. Поп Д. Ђурђев, на крају дијалога, анализира познате резултате истраге и произвољне закључке, стављајући их у исту равн са својим – и рационалним и измаштаним подједнако. У његовој верзији писац уверава свог малог (великог) пријатеља: „Ипак смо одговорни један за другог.“ Малом принцу се допада ова нова игра, он жели да му pilot нацрта још коју овцу. „Нацртај ми читаво стадо...“ Па кад потерају небом бела стада... „Тако ће нам брже проћи време, док чекамо да се на твојој **пристојној** планети доврши овај проклети рат.“

Ђурђев преузима од Сент Егзиперија завршну поруку упућену свима који се надају да ће се вратити дечак златне косе, додајући реченицу: „Вероватно ће у његовом друштву бити и један pilot.“ После које следи заједничка молба: „Будите онда добри! Не остављајте ме тако тужног: пишите ми брзо да су се вратили...“ И додаје, у духу времена, своју интернет адресу.

Мото књиге Попа Д. Ђурђевога је једна строфа из Змајевих *Ђулића увелака*, а и цитирани поднаслов

упућује на Змаја. Зашто је Ђурђев (овде у улози „трећег човека“) тако поступио? Отвара ли он то ново питање за теоретичаре дечје књижевности? Је ли могућа паралела између та два великана? На први поглед јесте. Да ли вам змајевски звуче мисли и питања из *Малоџ принца*?

- Равно идући – не стиже се далеко...
- Одрасли воле бројеве.
- Деца морају много тога праштати одраслима.
- Жалосно је заборавити пријатеља.
- Твој мали, тужни живот...
- Тајанствена је земља суза.
- Моја ружа је пролазна.
- Много је теже судити себи самом него другима.
- Чему служи трње?
- Кад човек жели да буде духовит, догоди му се и да малко слаже.
- Човек је помало осамљен у пустињи... Човек је осамљен и међу људима.
- Човек познаје само оне ствари које припитоми.
- Оно што је важно невидљиво је.
- Сви људи имају звезде, али оне свима не значе исто... Ти ћеш имати звезде које знају да се смеју!
- Да ли је овца појела ружу или није?

Бар једно је сигурно: свако поновно читање и једног и другог писца, Змаја и Сент Егзиперија, нови је изазов који подстиче нове асоцијације. А историјски гледано (може се ствар и тако посматрати!), док је звезда једног гаснула, други се играо у звезданој прабини тражећи сопствену звезду.

А ту је и легенда о Икару, дотакнута само у наслову!

Књигу Попа Д. Ђурђевога *Лети лионског Икара*, духом богату и духовиту (у хуморном смислу), додатно је (такорећи – коауторски) оплеменила Сашењка Мељников Ивановић низом цртежа-колажа са ликовима и мотивима из биографије Антоана де Сент Егзиперија, на којима је укомпоновано и при-

суство Малог принца по моделу пищевог оригиналног ликовног израза.

Анђелко ЕРДЕЉАНИН

НЕОБИЧНО ОБИЧНЕ ПРИЧЕ

МиЈоНе [Миланка Берберовић], *Бабуцине приче*, Хуманитарно друштво ПОБРАТИМ, Београд, 2009

Прво с чим се сусрећемо у књизи *Бабуцине приче* Миланке Берберовић, редовног професора Сценског костима на Факултету примењених уметности у Београду, јесу боје и мириси који доминирају редовима исписаних речи. То су мириси и боје детињства и одрастања, оно што нас увек асоцира на период када смо били најсрећнији и најбезбрижнији, што нас бар на тренутак чини опет уљуљканим и сигурним у све лепоте о којима смо маштали и у којима смо уживали. Зато није необично што, док је напољу хладно, а ви читате *Бабуцине приче*, осетите мирис тек печених колача и чујете бакин или декин глас који приповеда вама омиљену причу.

Посебну занимљивост *Бабуциних прича* представља одредница „сасвим обично“, коју ауторка супротставља добро познатој бајковитој „био/ла једном“. На тај начин она нас упућује на то да су њени јунаци живи, они постоје, они су доживели оно о чему читамо у причама. Поред овога, ауторка вешто користи набрајање придева, описа и догађаја, уз мноштво боја, како би читаоцу скренула посебну пажњу на неки простор или окружење. Корпус од двадесет приповедака, колико их има у збирци, могли бисмо поделити у три целине: алегоричне, које често имају призив класичних басни, приповетке у којима се осећа неко топло, прошло време, и приповетке које за основну тему имају однос човека и природе.

Сасвим моћна прича најупечатљивија је приповетка из групе алегоричних. Главна јунакиња је жаба, која се усуђује да ремети мир поподневног одмора, између два и пет, „зеленомутне и устајале“ баре.

Мада јој врба скреће пажњу својим шуштањем да се утиша, жаба и даље крекеће, што пробуди роду. Непромишљена авантура једне жабе, која се дрзнула да ремети устаљени мир, завршава се у родином кљуну и одласком у неизвесност. Ово је прича која, случајно или не, асоцира на Домановићево *Мриво море*. Уместо Домановићевих уметника, који покушавају нешто да постигну и промене, Берберовићева свему даје трагикомични призвук управо због избора жабе за представника оних који се одваже да се уздигну изнад просека. Иронично-алегоричну поруку да се друштво усталаса, али се и смири не променивши се, ауторка преноси сликајући разбуђени и усплахирени барски свет који се, по нестанку жабе, опет уљуљка у своје обичне животе и „сасвим обичну поподневну дремку између два и пет“. Ауторка врло вешто износи свој критички став према друштву које не трпи промене, али и према нетактичном појединцу.

Лептир звани купусов белац занимљива је прича у којој забринути млади купус не зна шта му се дешава, ко га то сврби и боли. Када је почео да зове помоћ, огласио се виновник његових проблема – лептир купусов белац – који, увређен што купус нема разумевања за његове гастрономске потребе, одлази остављајући купус да чами у самоћи.

Својство алегоричног казивања – да се ненаметљиво износе мудрости – Миланка Берберовић користи и у причи *Жуџа ружа са црвеним рубом по латицама*. Истину да се обично враћамо ономе ко/што нам пружа сигурност, без обзира да ли гајимо јаке емоције према неком другом, ауторка износи кроз причу о жутој ружи која је, заљубивши се у лептира, добила црвене рубове по својим латицама. Лептир, искористивши њено гостопримство (росу с њених латица, опојне мирисе које је она од среће испуштала), одлеће за неком лептирицом. Међутим, када је запретила опасност (мрежа ловца на лептире), лептирица је одлетела на цвет багрема, а лептир се

вратио ружи и спокојно заспао на две пале латице, које је ружа од туге за њим испустила.

Храбри њиџрасџи мачак је прича о младости, виталности и на крају физичком нестанку, апсолутном ништењу тела, приказано кроз виталност и снагу жутог мачка, који се није плашио ни борбе са змијама, растеривао је врапце и бубе. На крају, када је угнуо, сви они од којих је био јачи прекрили су његово тело и оно је нестало.

У приповеци *Ојасни црвени змај* ауторка уклапа веровања у бајке и дечје страхове кроз сусрет мале веверице и црвеног змаја који је долетео однекуд и остао закачен за грм купине. Родбина мале веверице у неверици је слушала њену причу јер „змајеви живе близу дворца и обавезно вребају да украду принцезу“, а у близини њихове шуме није било двораца ни принцеза, па не може бити ни змајева.

Чудо невиђено у сџаром маслињаку прича је о пријатељству, пожртвовању и испомагању испричана кроз однос маслина у маслињаку. Две маслине уплеле су се око болесног и осушеног стабла треће маслине, како оно не би било посечено.

Да ништа није вечно и да тренутна срећа због неког открића или умећа које доводи до узлета неће потрајати откривамо у *Лепти белој жушчијеј пера*. Очупано у тучи гусана, перо је летело и мислило да је лепше и боље од лептира. Ипак, када је ветар престао завршило је у трави, смањујући се и сивећи, док сасвим није нестало под првим снегом.

У чињеницу да се видици шире само ако се крећеш, а уколико си стално на истом месту скучен ти је видокруг, па самим тим и реално сагледавање самог себе није могуће, Миланка Берберовић нас упућује кроз причу *Брзи њошок и шкријави мосџ*. Стари мост приговара потоку што га прска, а поток му одговара да то ради због њега да би му скинуо прашину и улешао га, јер низводно постоји нови, лепши, црвени мост.

Алегорична прича *Размишљање обичне кишне глисте* доноси нам, симпатично приказан, страх од љубави с неким ко је другачији. Хуморни елемент овој причи даје главна јунакиња – кишна глиста – која се уплашила љубави једне стоноге, па уместо на састанак с њом, једног кишног и „гњецавог“ дана, одлучи да потражи другу кишну глисту, а стоноги ће написати писмо извињења – није нашла договорено место пошто је „ветар окренуо путоказ“.

Авантура коњске муве прича је у којој, бар на почетку, ауторка даје омаж народним приповеткама о вилама, спомињањем плетенице коју од гриве коња риђана саплићу виле. С такве једне плетенице у авантуру креће коњска мува. На свом путу наишла је на паука који је мирно плео мрежу. У жељи да га изнервира, мува је зујала цео дан око мреже, али у сумрак, када је хтела последњи пут да га сасвим разбесни, мува се залетела и ... остала ухваћена у мрежу. Ова алегорична прича о авантуризму и непромишљености (мува) која га често прати и мудро стрпљењу које увек уроди плодом (паук) не чини нас саосећајнима са жртвом. Последњи редови, у којима је описано да се мува „љутила, запомагала, махала крилима и ногама“, а све више се заплитала, чине да разумемо и одобравамо што се „вредни, ћутљиви, уморни и гладни паук спремао ... да вечера и препусти ... окрепљујућем, заслуженом сну“.

У целину о неким прошлим временима могу се убројати четири приповетке. Прича *Пред крај једног лета* препуна је мириса, што јој даје посебну чар. Да би читаоцу пренела и дубоко урезала у памћење сопствени доживљај предела и простора, ауторка описује мирисе, па шљивик и кућа миришу на „колаче, покошено сено и пољско цвеће“. У таквом топлим амбијенту одраста девојчица која у родитељском кревету проналази спокој када је уплаше грање шљива, које ноћу лупкају о окно прозора. Уз сету и извесну чаролију, ауторка нам прича о белом зецу ког је девојчица добила на поклон и дружила

се с њим све док се није спријатељио с другим зецом, с којим је и отишао. Од превелике љубави, девојчица свог зеца проналази и у причама сељака у којима се појављује бели, огромни и неустрашиви зец, предводник осталих зечева. Попут белих зечева из чаробњачких шешира, и овде зец добија чудне моћи, величину и чак се појављује као реинкарнација хајдука „наоружаног до зуба“.

Приповетка *Лицидерске папучице* доноси нам дах некадашњих времена и дечјег доживљавања вашарских светковина. Оно што нас увек подсећа на вашаре јесу лицидерске папучице које су пале са зида, па су их појела два мишића, а девојчица се питала шта им се то могло десити када су биле скоро чаробне, јер су купљене на вашару „пуном чуда и магија“.

Обично јојодне ситарог брундавог аутомобила говори о наизглед обичном дану у коме су се отац, девојчица и њен пас запутили негде, старим аутомобилом. Оно по чему је изузетна ова приповетка јесте приказ расположења које ауторка постиже изношењем израза лица и радњи. У почетку војње отац је „задовољан, звиждукао је, певушио и осмехивао се“, девојчица је „сасвим дотерана, налицкана и намирисана“, а пас у њеном крилу сањари да „јури преко поља брже од ветра“. Идилу прекида изненадно заустављање аутомобила. Тада се отац „чудио, уздисао, хуктао и мрштио“. На пут према граду крећу као дружина „отац замишљен, забринут и љут, девојчица чупава, уморна и гладна и мали, рундави, скакутави и лајави пас“. Међутим, пас се изгуби, а остатак дружине креће у потрагу враћајући се истим путем, па је „отац забринут и љут, и чупава, уморна, гладна и шмрцава девојчица“. Ауторка затвара круг идиличном сликом – када су „отац забринут и љут и девојчица уморна и уплакана“ стигли кући на прагу их је чекао разиграни пас.

Поред фасцинације вашарима и лицидерским ђаконијама, описаним у приповеци *Лицидерске папучице*

чице, ауторка описује још једну дечју опсесију – лутке. Приповетка *Најлепше криене лутке* одише топлином прошлих времена због чињенице да су протагонисткиње две крпене лутке које су се налазиле у излогу „неугледне продавнице играчака на крају града”. Топла атмосфера потцртана је описом окупљања за Божић који су лутке дочекале испод окићене јелке, у окружењу породице чијим двома девојчицама су биле намењене.

Целину коју чине приче у којима Миланка Берберовић указује на потребу за развијањем пантеизма, дубоког осећаја за природу и живота с њом, започиње приповетка с почетка збирке *Прича о обично необичној девојчици*. Ауторка износи исечак из живота једне девојчице која није била „ни лепа ни ружна, ни паметна ни глупа, ни лоша ни добра“, већ је била „необично обична девојчица“. Она је неко ко живи у дослуху с природом, а и сама природа постаје персонификована. Поток „спрема кућу“, броји, пере и премешта камење с једне обале на другу, а девојчицине плетенице оживљавају оног тренутка када девојчица „једног кишног дана без сунца и мириса“, оклизнувши се, упадне у поток, па оне за помажу, кашљу и зову упомоћ. Управо таквим описом кишног дана и саме природе – где вредни поток не чује позив упомоћ, али зато многобројне птичице помогну девојчици, Миланка Берберовић указује на већ заборављени пантеизам, на неопходност и лепоту живота с природом и у природи.

Из перспективе морске рибе, ауторка посматра свет купача у приповеци *Риби море калџе из очију*. Мала црвенорепа риба има утисак да се купачи „веома досађују ... леже сатима, мало пливају, опет леже“ и закључује да је то „нова врста веома уморних риба“, а једина позитивна ствар је што стално нешто грицкају, па онда и за животињски свет мора остати мало. Посебно занимљив део је опис неуспелог покушаја једне девојчице да научи да плива, изнет из перспективе црвенорепа рибице. Покушај је

пропраћен с много прогутане воде, грчева, прискакање „великих риба“ (родитеља), извлачењем на обалу, кашљањем, а туга и потоци проливених суза рибицу асоцирају на „море које капље из очију“. И таман када је хтела да се спријатељи с чудним рибама, црвенорепа рибица је добила савет од свог саплеменика да се клони тих „чудних риба“, јер су то људи, а они лове и једу рибе. Тада је малој црвенорепки постало јасно зашто је оно дете тако муњеви-то улетело у воду и почело халапљиво да пије, скоро да је прогутало и њу с том водом.

Прича са веома срећним крајем за тему има помагање немоћнима. Врапче које је случајно испало из гнезда спасили су дечаци и штитили га од могућих опасности све док није довољно ојачало да одлети са својим јатом.

Две приче за тему имају однос детета и цвећа. *Пошћуно љубичаста прича*, сва „обојена“, доноси нам игру речима и сликама кроз сан девојчице Љубице који је сав у љубичастом (простор, њена хаљина, па готово да је и само време љубичасто) зато што она сањари у окружењу љубичица. *Један дан илавог сјоменка* такође је својеврсна игра асоцијација. Споменак/незаборавак тек је процветао и већ се уплашио да га деца нису приметили. Изненада, дечак га је убрао и поклатио девојчици чија је рука мирисала на „чоколаду, ментол бомбоне и сладолед од ваниле“. Срећни споменак завршио је сав поносан у споменару.

Прича о обичном дечаку налази се на крају збирке и затвара круг отворен причом о обичној девојчици. И како све приче имају неки успорени ритам (тако својствен Фокнеровим описима летњих послеподнева америчког Југа), који помало асоцира на ритам неке паланке, или на период одрастања у пределима окруженим природом, ауторка у овој причи коначно артикулише стање, својствено деци, да од досаде направе несташлук који за последицу има сузе. Дечак, усамљен јер су му другови на мору,

у доколици пронађе идеалан предмет забаве – уснулог мачка – кога повуче за реп. Али мачак није безазлен, па се дечаков несташлук завршава огреботинама и сузама док је у „најскривенијој и најтамнијој рупи старог, трулог пања препуног малих црвених буба са црним тачкицама и крупних мрва без мрља остала да чами досада и чека неки други дан да је дечак опет пронађе“.

Мириси који подсећају на детињство, описани кроз детиње руке које миришу на чоколаду, ментол бомбоне и сладолед од ваниле, мириси природе, описи дечјих доживљаја природе и бића из природе која живе с нама, или доживљаји с мора, све то овој збирци даје топао и хумани тон. Приповетке *Бабуциних прича* посебно су блиске деци због дечјих цртежа који као илустрација прате сваку причу (илустратори су: Јована и Невена Берберовић, Урош и Никола Марчета). На тај начин с дечјим светом успостављена је, поред вербалне, и визуелна комуникација. За одрасле читаоце ове су приповетке занимљиве јер подсећају на детињство, али неке од њих у себи носе и дубљи, сатирични тон.

Збирка *Бабуцине приче* објављена је као хуманитарни издавачки подухват, а сав приход од продаје био је намењен деци без родитељског старања. Ова чињеница, поред начина на који исписује свет својих приповедака, додатно карактерише Миланку Берберовић као жену великог и топлог срца.

Ивана ИГЊАТОВ ПОПОВИЋ

УТОЧИШТЕ ДЕТИЊСТВА

Јовица Ђурђић, *Калина и морски коњиц*,
Ars Poetica, Београд 2010

Плодном стваралчком опусу Јовице Ђурђића намењеном деци (*Санак склопиочић*, 1983; *Како волим Ану*, 1983; *Жирафа Жералдина*, 2005, 2006; *Симонине очи*, 2006; *Лето је били код куће*, 2008) ове године, у издању београдске Ars Poetica-е, придружила се нова књига – *Калина и морски коњиц*. Међу корицама књиге нашло се шеснаест прича, које, наравно свака на свој начин, осликавају један кут детињства, представљајући своје мале-велике јунаке у животним ситуацијама. Ослобођени, опуштени, у својој животности, ти мали-велики јунаци пуштају читаоца да завири у њихове мисли, снове и маштања.

Приче би се, условно, могле поделити у неколико тематских кругова, који би, гледано у целини, заокружили период детињства. У први круг дошле би приче намењене млађим читаоцима (*Дугме које се било изгубило*, *Враголанка*, *Подеранко*, *Једном мачку су се замрсили бркови*, *Халиница на тифне*, *Кора*, *Цврчак*, *Лав Добривоје и вјеверица Жаклина вртширејка* и *Калина и морски коњиц*).

У овим причама сазнајемо зашто је битно наћи изгубљено дугме у облику смајлија; кроз какве згоде и незгоде пролазе Враголанка и Тршави на мору; како се једној корњачи испунила животна жеља; како љубав може помоћи мачку са замршеним брковима; где је Езоп погрешно... Све ове приче имају једноставну и пластичну нарацију са примесом дидактичности. Наиме, млади читалац ће поред неких латинских назива сазнати и за имена познатих „брка“: Робина Худа, Салвадора Далија, Вука Караџића и Зорана Радмиловића.

У другом тематском кругу нашле би се приче о првим симпатијама, пољупцима и другарству (*Калина и тифне* је на море, *Два смијешка*, *Фластери* и *Оста-*

ва за *стиарудију*). Ове приче откривају „слатке патње“ дечака и девојчица, завист према одраслима због лакоће комуникације, али и догодовштине „мушке“ дружине на морској обали.

И на крају, у трећи тематски круг сврстали бисмо приче (*Лийов цвети*, *Мој ујак* и *Ножих*) у којима се јунаци крећу унутар породичног круга, покушавајући извући модел који би дао смернице за гарантовано успешно функционисање у свету одраслих. Уз дозу носталгије, Ђурђић са лакоћом уводи читаоца и у интимни круг породичних односа који дочарава, наравно из дечје перспективе.

Ђурђићев приповедачки поступак повезао је етапе детињства у једну целину и ненаметљиво понудио и одраслом читаоцу да се за тренутак врати у оно сигурно и познато уточиште. И као у каледоскопу смењују се лица девојчица и дечака, морског пејзажа, сеоског домаћинства, ливаде, поља... са свим звуковима и мирисима, који су најинтензивнији у причама чија се радња дешава на морској обали. Аутор својим описима различитих чулних сензација и нијансама у приказивању једног осећања у различитим ситуацијама жели да обогати речник младих читалаца, подсећајући на тренутак на старију генерацију писаца за децу некадашње велике државе.

Ма колико желео да сачува успомену на прошлост и детињство, Ђурђић кроз ову прозу открива галерију ликова ненаметљиво пружајући и портрете из садашњости. Комплетну збирку Ђурђић осликава животним оптимизмом. Његове опсервације свакодневног и обичног бивају обучене у специфично рухо посебног и јединственог.

Стилски и језички, ове приче могу на први поглед деловати неуједначено, али због различитости тематских кругова и узраста читалаца овај поступак може бити оправдан.

Већ сами наслови (*Једном мачку су се замрсили бркови*, *Ножих*, *Остава за стиарудију...*) провокативни су, на неки начин, и позивају на читање, а

главни квалитет већине прича јесте да њихова радња не искаче из свакодневице већ прича о свакодневним и могућим ситуацијама, а то, у исто време, подстиче младе читаоце на идентификацију са главним јунацима.

На крају, не смемо заборавити да поменемо одличне илустрације Младена Анђелковића, које су сјајна допуна причама и подстичу на даље домаштавање код читалаца. Оне, дакле, нису пуки пратећи елемент већ активно и позитивно доприносе процесу читања.

Медиса КОЛАКОВИЋ

ZVONKO TODOROVSKI – SVIJEĆA ČIJI JE PLAMEN JAČE GORIO

Ne tako davno, na jednom okruglom stolu u Koprivnici, raspravljali smo na temu zavičaja. Zvonko je tada, u svom dinamičnom stilu (očigledno ga je to pitanje, zbog njegove osobite biografije, dugo vremena istinski zaokupljalo) postavio svima nama na prvi pogled zbunjujuće pitanje: Tko će mu reći, gdje je njegov zavičaj? Mjesto njegovih predaka, mjesto rođenja, mjesto boravka, mjesto koje čovjek najviše osjeća svojim, mjesto izbora ili nešto sasvim drugo?

Razmišljajući kasnije o tome došao sam do zaključka da je pravi zavičaj tamo gdje je čovjek bio najviše voljen.

Ako je tako, onda pravi čovjekov zavičaj nije zemljopisna, nego duhovna kategorija, to je mjesto vječnoga boravišta čovjekova duha. Drugim riječima, mi danas ovdje ispraćamo prijatelja i književnika Zvonka Todorovskog na povratku u njegov dom. Tamo gdje je bio najprije voljen. Tamo odakle su izvirala nadahnuća za njegovo stvaranje i snaga za život. Za sve ono najvažnije i najbolje što je ostavio iza sebe.

Izdvojio bih ponajprije ono što ne stoji zapisano niti u jednoj bilješci na kraju njegovih knjiga, a baš takvoga sam ga zapamtio pri našem prvom susretu. Bio je pun nerva i vrlo glasan, da ne kažem borben kad se radilo o tome što je ona prava, istinski ljudska, i profesionalna književna stvarnost. U isto je vrijeme pun strasti zastupao i branio stav da se knjizi i njezinome autorstvu ne može pristupati *s pola srca*. Takvoga sam ga upamtio. A mi znamo da svijeća čiji plamen jače gori, prije i dogori.

Zvonko Todorovski bio je toga svjestan i mi znamo, ma kako ovaj odlazak došao naglo i iznenada, da se u svome stvaralaštvu, a vjerujem i u svojim

*IN MEMORIAM –
ЗВОНКО ТОДОРОВСКИ*

osjećajima prema najbližima, žurio kako bi ispunio vrijeme i prostor koji mu je bio darovan.

U svome stavu bio je tako blizak onoj biblijskoj poruci koja osuđuje ravnodušnost i kaže: „O, da si bio vruć ili hladan!“ Zvonko se nije mirio s mišlju i nije dopuštao sebi biti polovičan.

Zvonko Todorovski i u svim kasnijim susretima bio je povišeno zagrijan, stvaralački i ljudski.

U toj zagrijanosti nastala su njegova djela. Njegovi romani, kojima je izborio mjesto za pamćenje u području hrvatske književnosti za djecu. *Mirakul od mora*, *Prozor zelenog bljeska*, *Mrlja*, *Mandrač*, *Plavi trubač*, *Vjetrovi Lampeduze*, *More pravog kapetana*, *Mjesečev prolaz* – naslovi su koji će još dugo odzvanjati u našim ušima. Postao je pisac iz školske lektire, a to nije mala stvar. Još i veća je, da je to postao zaslužen. Pohvale i nagrade – Grigor Vitez, Sfera, Mato Lovrak, Anto Gardaš i nominacija za Malog princa – časni su koraci na tom putu, kakvima se ne mogu pohvaliti baš mnogi. Dodajmo tome scenarije za animirane filmove, stripove, radio-igre za djecu i radio-drame, pa i njegovu *Komediju o Petru*, napisanu u čast jubileja Petru Hektoroviću, njegove ranije aktivnosti vezane uz Galeriju foruma mladih, njegove ilustracije, grafike... Sve navedeno svjedoči da je živio pojačano, tim više što je unosio cijeloga sebe u svaku svoju djelatnost.

Dodajmo svemu i njegov život i rad s njegovom Magdom, a dobro znamo da je zajednički život muškarca i žene danas udaran sa svih strana, i da je to da ga se ne odrekneš, u današnje vrijeme, junaštvo, kako za muža, tako i za ženu.

Svima koji će se jednoga dana ubuduće možda zanimati za Zvonkovo djelo biti će to nalik na čipke kojima su marljive žene u ovim podravskim, ali i mnogim drugim hrvatskim krajevima, završavale svoje bluze i haljine kako bi im utkale onaj završni štih, prozračan ukras kojega je moguće definirati jedino kao vječnu duhovnu supstancu – ljubav.

A sve to Zvonko Todorovski ne bi činio da nije volio. Ovdje bismo mogli ubaciti onaj čuveni biblijski traktat i ljubavi koji kaže, parafraziram: „Što bi nam vrijedila sva bogatstva na svijetu kad bismo ih stekli, a ne bismo imali ljubavi!“

Sjetimo se toga u trenutku kad Zvonka, odajući čast i poštovanje njegovome djelu i životu, ispraćamo u njegov trajni zavičaj, tamo gdje je bio najprije voljen!

Božidar PROSENJAK
urednik u izdavačkoj kući „Alfa“, Zagreb

УПУСТВО ЗА ПРИПРЕМАЊЕ ТЕКСТА ЗА ДЕТИЊСТВО

Молимо сараднике да опремају текстове које буду слали редакцији *Детињства* на следећи начин:

Фонт

Сви текстови треба да буду куцани фонтом Times New Roman, 12.

Текстови писани на српском језику, екавским или ијекавским наречјем, треба да буду писани ћирилицом. Страна имена аутора који се спомињу у тексту треба да буду транскрибована и исписана ћирилицом, а приликом првог помена треба да буду исписана у загради оригиналним језиком и писмом. Презимена аутора у заградама, приликом харвардског начина навођења, такође треба да буду исписана на језику и писму на којима је изворник. Поједине речи и изрази могу бити, из научно-стручних потреба, писани на оригиналном језику и писму. Сви цитати на српском језику треба да буду писани ћирилицом. На изричит захтев аутора, или, изузетно, из практичних разлога везаних за техничко уређење и прелом текста, текст на српском језику може бити и цео објављен латиницом.

У *Детињству* се примењује *Правопис српскога језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижуре и текстови треба да буду писани у складу с њиме.

Текстови могу бити објављени, у договору с редакцијом, и на неком страном језику и писму које није ћирилица.

Заглавље

1. Име и презиме: име курент, презиме верзал, на почетку рада у левом блоку
2. Име рада, фонт 12, верзал

Сажетак

На почетку рада налази се сажетак (начин писања: САЖЕТАК:). Сажетак би требало да садржи прецизно одређене спознајне и интерпретативне циљеве рада, сажето де-

финисане поступке и методе и резултате рада. Сажетак не треба да буде дужи од 900 знакова с размацама.

После сажетка следе кључне речи (начин писања: КЉУЧНЕ РЕЧИ:). У Кључним речима може бити до 10 речи и појмова.

Обележавања у тексту

Имена књижевних и уметничких дела треба да буду у италику (курзиву).

Литература треба да буде навођена на харвардски начин (презиме аутора, година издања, двотачка и страна у загради, а на крају попис литературе). Молимо ауторе да се придржавају правописних правила и редоследа датог у примерима:

Примери за навођење у тексту:

(Јовановић 2001: 17); (Опачић 2009: 57).

У попису литературе, ако је реч о монографској публикацији, наводи се презиме и име аутора, наслов текста у курзиву, место, издавач и година издања.

Пример за навођење књиге у попису литературе:

Јовановић, Славица. *Поетика Душиана Радовића*, Београд, Научна књига – комерц, 2001.

У попису литературе, ако је реч о серијској публикацији, наводи се презиме и име аутора, наслов текста под наводима, име серијске публикације у курзиву (италику), број свеске или тома, у загради година или потпуни датум, после дводачке стране на којој се текст налази.

Пример за навођење часописа у попису литературе:

Опачић, Зорана. „Одрастање у мултикултуралним срединама у српској књижевности за децу и младе“. *Детињство*, бр. 4, год. XXXVI (зима 2009): стр. 55–64.

Текстови доступни on-line у попису литературе наводе се на следећи начин:

Монографске публикације: Презиме и име аутора, наслов у курзиву (италику), интернет адреса с које је текст преузет, датум преузимања.

Пример:

Stephens, James. *Irish Fairy Tales*. (<http://www.surlalune-fairytales.com/books/ireland/jamesstephens.html>.) 2. 9. 2010.

Периодична публикација: Име и презиме аутора, наслов текста под наводима, наслов периодичне публикације курзивом (италиком), број и датум публикације (само ако није садржана у интернет адреси), интернет адреса, датум преузимања.

Пример:

Опачић, Зорана. „Одрастање у мултикултуралним срединама у српској књижевности за децу и младе“. *Детинство* (http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/detinjstvo/XXXV_4/index_html?stdlang=ba_rs) 2. 9. 2010.

Литература

У попису литературе библиографске јединице морају бити исписиване на језику и писму на коме су објављене. Јединице се ређају по азбучном реду презимена аутора (ако је текст на ћирилици) или по абecedном реду (ако је текст на латиници). Допунски критеријум је година издања.

Резиме

После пописа литературе, на самом крају текста, долази резиме на страном језику. Он мора садржати: име и презиме аутора, наслов рада, између наслова и текста ознаку да је реч о резимеу (на пример, ако је резиме и енглеском: *Summary*), текст резимеа (који не сме прећи десет одсто укупног текста).

По структури Резиме треба да буде сличан Сажетку: да садржи прецизно одређене спознајне и интерпретативне циљеве рада, сажето дефинисане поступке и методе и резултате рада. Резиме може бити шири од Сажетка и досезати до 10% укупног обима рада.

После резимеа следују кључне речи, на страном језику.

Резиме и кључне речи морају бити преведене на један од следећих језика: енглески, француски, немачки или руски.
